

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA



ARTE, NATURALEZA Y  
SOSTENIBILIDAD

CONTRA LA FINANCIARIZACIÓN DE LA SOCIEDAD

CRISTINA GONZÁLEZ GABARDA

DIRIGIDA POR JESÚS BALLESTEROS LLOMPART

PROGRAMA DE DOCTORADO DE DERECHOS HUMANOS,

PAZ Y DESARROLLO SOSTENIBLE

2015-2016



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN GENERAL</b>	<b>9</b>
<b>METODOLOGÍA</b>	<b>10</b>
<b>PRIMERA PARTE. SOSTENIBILIDAD CONTRA FINANCIARIZACIÓN.</b>	<b>13</b>
<b>1. LA FINANCIARIZACIÓN DE LA SOCIEDAD</b>	<b>15</b>
1.1. EL “ <i>AMERICAN WAY OF LIFE</i> ”, UN ESTILO DE VIDA INSOSTENIBLE	15
1.2. <i>RADIX OMNIUM MALORUM AVARITIA</i>	17
1.3. ANTECEDENTES	26
1.3.1. El papel de la cultura en la civilización	26
1.3.2. El modelo cultural actual, el “ <i>american way of life</i> ”	35
1.3.3. El desarrollo del concepto de Desarrollo Sostenible	37
1.3.4. La cultura como cuarto pilar del Desarrollo Sostenible	60
<b>2. LA NECESIDAD DE AVANZAR HACIA UNA SOCIEDAD SOSTENIBLE</b>	<b>79</b>
2.1. LA CRISIS DEL “ <i>AMERICAN WAY OF LIFE</i> ”	79
2.2. LA EVOLUCIÓN A UN ESTILO DE VIDA SOSTENIBLE	95
2.3. ÉTICA Y ESTÉTICA SOSTENIBLES.	107
<b>3. EL ARTE COMO INSTRUMENTO PARA AVANZAR HACIA LA SOSTENIBILIDAD</b>	<b>113</b>
3.1. <i>MYTHOS</i> Y <i>LOGOS</i>	113
3.2. EL ARTE COMO SÍMBOLO DE LA RELACIÓN DE LA HUMANIDAD Y LA NATURALEZA	119
<b>SEGUNDA PARTE. LA RELACIÓN DE LA HUMANIDAD Y LA NATURALEZA HACIA LA SOSTENIBILIDAD.</b>	<b>131</b>
<b>4. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA RELACIÓN DE LA HUMANIDAD CON LA NATURALEZA A TRAVÉS DEL ARTE</b>	<b>133</b>
4.1. LA NATURALEZA SAGRADA EN EL ARTE PREHISTÓRICO.	133
4.2. LA IMITACIÓN DE LA NATURALEZA EN EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA	141
4.2.1. Grecia Preclásica	142
4.2.2. Grecia Clásica	144
4.2.3. Grecia Helenística	147
4.2.4. Roma Republicana	148

4.2.5. Roma Imperial	150
4.2.6. Roma Cristiana	156
4.2.7. Bizancio	161
4.3. LA RELACIÓN DEL ARTE Y LA NATURALEZA MEDIEVAL	163
4.3.1. La Alta Edad Media	166
4.3.2. La relación de los Monasterios con la Naturaleza	171
4.3.3. El Renacimiento Carolingio	176
4.3.4. El esplendor de la Civilización Árabe de España en la Edad Media	178
4.3.5. La revolución energética benedictina y el nacimiento del Arte Románico	180
4.3.6. El Renacimiento del siglo XII	185
4.3.7. El Gótico y las Universidades	186
4.3.8. San Francisco de Asís y su relación con la Naturaleza	192
4.3.9. La Peste Negra y el Fin de la Edad Media	194
4.4. EL NACIMIENTO DEL HUMANISMO Y LA VISIÓN CIENTÍFICA DE LA NATURALEZA EN EL RENACIMIENTO	195
4.5. LA NUEVA NATURALEZA DE LOS DESCUBRIMIENTOS Y LA IMAGINACIÓN MANIERISTA	208
4.6. EL “ <i>PATHOS</i> ” EN LA NATURALEZA DEL ARTE BARROCO	215
4.7. LAS REVOLUCIONES DEL SIGLO XVIII Y SU REFLEJO EN LA NATURALEZA Y EL ARTE	223
4.7.1. La Monarquía Absoluta y el Rococó	224
4.7.2. La Ilustración Francesa y el Empirismo Inglés	229
4.7.3. El Arte Neoclásico	233
4.7.4. Las Revoluciones de finales del siglo XVIII	236
4.7.5. El Idealismo Alemán. Schelling y Schiller.	237
4.8. LA VISIÓN ROMÁNTICA DE LA NATURALEZA CONTRA EL DOMINIO CAPITALISTA EN EL SIGLO XIX	240
4.8.1. El nacimiento del Romanticismo contra la Modernidad	241
4.8.2. El Arte del Romanticismo	244
4.8.3. Los Prerrafaelitas	246
4.8.4. El Positivismo y el Realismo	255
4.8.5. El cambio de la Economía de Mercado a la Economía Capitalista	257
4.8.6. Los Trascendentalistas	259
4.8.7. El Impresionismo	261
4.8.8. El Simbolismo	265
4.8.9. El Expresionismo	267
4.8.10. Capitalismo y Arte a finales del siglo XIX	269
4.9. LA MERCANTILIZACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL ARTE EN EL SIGLO XX	273
4.9.1. Las Guerras Mundiales y la primera Crisis Mundial del Capitalismo	274

4.9.2. La Guerra Fría y el crecimiento económico mundial	276
4.9.3. La Revolución Neorromántica y la segunda Crisis Mundial	278
4.9.4. El Neoliberalismo y la caída del Muro de Berlín	281
4.9.5. El imperio mundial del Capitalismo	282
4.9.6. La aparición de la Conciencia Ecológica Global	285
4.9.7. El Arte del Siglo XX	301
4.9.8. Las Primeras Vanguardias contra el Capitalismo	302
4.9.9. La Gran Abstracción y el Gran Realismo	305
4.9.10. La Filosofía del siglo XX sobre el Arte	308
4.9.11. Las Vanguardias y la Bauhaus contra el Fascismo	309
4.9.12. Las Segundas Vanguardias y el Capitalismo	310
4.9.13. El Pop Art como reflejo de la Sociedad de Consumo	312
4.9.14. Las nuevas Corrientes Artísticas contra la Sociedad de Consumo	315
4.9.15. El Arte Posmoderno	318
4.9.16. El Arte-mercancía	321
4.9.17. El resurgimiento del Arte comprometido	327
4.9.18. El Arte de vivir bien	328
<b>5. EL SIGLO XXI HACIA LA SOSTENIBILIDAD</b>	<b>331</b>
5.1. EL OCASO DEL CAPITALISMO FINANCIERO Y LA TRANSICIÓN A UNA NUEVA ÉPOCA.	331
5.2. LA EVOLUCIÓN DEL ARTE DEL SIGLO XXI	344
5.2.1. La Estética sin Ética y la evaporación del Arte	345
5.2.2. La Estética con Ética y las nuevas formas de Arte	350
5.3. LA BÚSQUEDA DE CAMINOS SOSTENIBLES COMO RESISTENCIA CONTRA LA FINANCIARIZACIÓN DE LA SOCIEDAD EN EL SIGLO XXI	360
5.3.1. La resistencia contra la financiarización de la sociedad	363
5.3.2. El reencantamiento del Mundo gracias al Arte	370
5.3.3 La estética humanista sostenible	373
5.3.4 La artesanía productora de entornos sostenibles	380
5.3.5 La tercera cultura	389
5.3.6. las Comunidades Locales para la Sostenibilidad	395
<b><u>TERCERA PARTE. EL ARTE PARA UNA SOCIEDAD SOSTENIBLE.</u></b>	<b>407</b>
<b>6. EL ARTE PARA LA SOSTENIBILIDAD</b>	<b>409</b>
6.1. ARTE SOSTENIBLE / <i>SUSTAINABILITY ART</i>	414
6.1.1. Las propuestas artísticas en relación a una economía sostenible	420
6.1.2. Las propuestas artísticas sobre la problemática ecologista	421

6.1.3. Las propuestas artísticas sobre la filosofía del reciclaje	427
6.1.4. Otras propuestas artísticas de Arte sostenible	428
6.2. ARTE MEDIOAMBIENTAL / <i>ENVIRONMENTAL ART</i>	430
6.2.1. La observación interactiva	432
6.2.2. Ecovention	433
6.2.3. Ecoesculturas integradas en hábitats amenazados	434
6.2.4. Otros tipos de Arte Medioambiental	434
6.3. ARTE DE LA TIERRA / <i>LAND ART</i>	436
6.3.1. <i>Land Art</i> como exponente del empleo de materiales de la naturaleza	437
6.3.2. <i>Land Art</i> como Artificio y como contraste o resalte de la naturaleza	438
6.3.3. <i>Land Art</i> como puesta en escena de las fuerzas naturales	439
6.3.4. <i>Land Art</i> como expresión del tiempo	440
6.4. ARTE RECICLADO / <i>RECYCLED ART</i>	440
6.4.1. Esculturas realistas de animales a partir de objetos desechados.	441
6.4.2. Esculturas e instalaciones con objetos desechados.	442
6.4.3. Reciclaje para moda ecológica y objetos cotidianos	443
6.5. ARTE DE RED / <i>NET ART</i>	444
6.6. ARTE EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS	446
6.6.1. Arte que se exhibe en un espacio público.	448
6.6.2. <i>Placemaking</i> creativo	449
6.6.3. Arte sostenible en espacios públicos	452
6.6.4. Arte callejero en el espacio público	454
6.6.5. Proyectos internacionales sobre espacios públicos para el desarrollo sostenible	455
6.7. DISEÑO PARA UN FUTURO SOSTENIBLE	457
6.8. ARQUITECTURA SOSTENIBLE	461
6.9. LAS CIUDADES SOSTENIBLES Y CREATIVAS	471
6.10. PERMACULTURA	474
<b>7. LA SOSTENIBILIDAD DEL MUNDO DEL ARTE</b>	<b>477</b>
<b>8. LOS MUSEOS PARA LA SOSTENIBILIDAD</b>	<b>479</b>
<b>9. VALENCIA SOSTENIBLE</b>	<b>495</b>
9.1. EL DIOS INTERIOR DE VALENCIA Y LOS VALORES ÉTICOS VALENCIANOS	495
9.2. ACTUACIONES DE LAS ENTIDADES LOCALES VALENCIANAS PARA LA SOSTENIBILIDAD	500
9.3. LA SITUACIÓN ACTUAL Y PROPUESTAS PARA IMPULSAR LA SOSTENIBILIDAD	503
<b>CONCLUSIONES FINALES</b>	<b>513</b>
<hr/>	
Conclusión 1. <i>Radix Omnium Malorum Avaritia.</i>	515

Conclusión 2. La Crisis es una Oportunidad para el Desarrollo Sostenible	516
Conclusión 3. Hay que recuperar la unión de las dos formas de conocimiento, Logos y Mito, y sumar Ciencia y Arte para avanzar hacia la Sostenibilidad	517
Conclusión 4. El Arte es un Símbolo de la relación del Ser Humano con la Naturaleza y un instrumento para la Sostenibilidad	518
Conclusión 5. Los Jardines son también símbolos de la relación del Ser Humano con la Naturaleza y contribuyen a la Sostenibilidad	520
Conclusión 6. Hay que reconocer que lo pequeño es hermoso y cambiar el <i>ethos</i> capitalista por un <i>ethos</i> sostenible	521
Conclusión 7. Los diversos caminos hacia la Sostenibilidad	522
Conclusión 8. El Arte es un instrumento para la Sostenibilidad	523
Conclusión 9. Valencia puede ser Sostenible	524
<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b><u>527</u></b>
<b><u>ÍNDICE DE NOMBRES</u></b>	<b><u>555</u></b>





## INTRODUCCIÓN GENERAL

La financiarización de la sociedad ha generado un *ethos* basado en el afán de lucro sin límites éticos a nivel mundial, dando lugar a la destrucción de ecosistemas naturales y culturas, y a una pobreza y desigualdad que están produciendo el sufrimiento de millones de personas y de seres vivos del planeta, e incluso el descontrol financiero ha conducido a la crisis del propio sistema, que ha entrado en su fase terminal. La crisis no es sólo económica sino también medioambiental, porque el capitalismo financiero no es sostenible ya que para mantenerse necesita crecer indefinidamente y ello no es factible por el simple hecho de que vivimos en un sistema cerrado y con unos límites no superables que es la Tierra.

Ahora nos acercamos peligrosamente al límite para adoptar medidas antes de que el cambio climático sea irreversible, así que la Humanidad se encuentra ante el reto de elegir entre la decadencia o la resistencia recuperando la relación con la Naturaleza y entre los seres humanos para avanzar hacia la sostenibilidad. Las soluciones aportadas por los países en las Conferencias Internacionales para avanzar hacia el desarrollo sostenible se han basado en la ciencia y la tecnología sin conseguir resultados efectivos, porque en realidad es necesario un cambio cultural para que la sociedad de consumo se transforme en una sociedad sostenible, pero no están dispuestos a aceptarlo. Sin embargo, para alcanzar el desarrollo sostenible es necesario reencantar el mundo y recuperar el conocimiento intuitivo a través del mito como complemento del conocimiento racional a través de la ciencia. Y el Arte va a resultar fundamental para lograrlo como han destacado los autores de una línea de pensamiento que comenzó con Schiller en el siglo XVIII como resistencia contra los desastres de la sociedad capitalista industrial, mediante la educación estética de los ciudadanos como medio para lograr un cambio en la sociedad que la convierta en sostenible.

Así pues, el objetivo de esta tesis es investigar sobre el poder del Arte para explorar caminos hacia la sostenibilidad, partiendo de la crisis actual y sus causas, la determinación de cuáles son las necesidades de cambio para avanzar hacia el desarrollo sostenible y, mediante el análisis de la evolución del Arte a través de la historia como reflejo de las

relaciones de los seres humanos con la Naturaleza, constatar si realmente el Arte puede responder a la consideración de instrumento valioso para construir sociedades sostenibles en armonía con la Naturaleza y explorar qué tipo de Arte puede constituir la resistencia contra la financiarización de la sociedad como instrumento para la creación de nuevos caminos para avanzar hacia una sociedad sostenible.

## **METODOLOGÍA**

La hipótesis general de esta investigación doctoral es que la estrategia contra el capitalismo financiero y la sociedad consumista es la transformación del *american way of life* en un estilo de vida sostenible, mediante la búsqueda de caminos sostenibles utilizando como instrumento el Arte para la Sostenibilidad.

Para ello se ha realizado un estudio de la temática involucrada con una búsqueda de información en soportes diversos como libros, revistas, periódicos y páginas web. Los principales temas consultados son: actualidad política y económica; pensamiento filosófico crítico con el capitalismo; historia del arte y de la estética; historia de la ecología y propuestas actuales; y conferencias de instituciones internacionales relacionadas con el desarrollo sostenible.

La primera parte de la tesis revisa la situación actual, basada en datos informativos recientes, libros sobre la temática tratada así como documentos de organizaciones internacionales. En el primer apartado examina el papel de la cultura en la civilización, el modelo cultural de la civilización capitalista y los motivos de su crisis. En el segundo explica por qué hay una necesidad mundial de avanzar hacia el desarrollo sostenible analizando las posibilidades de evolución. Y en el tercer apartado realiza una hipótesis sobre el Arte como instrumento idóneo para lograr el objetivo anterior, partiendo de las propuestas filosóficas que han explorado las posibilidades del Arte para el cambio social.

La segunda parte es un estudio histórico sobre la relación de la Humanidad con la Naturaleza a través del Arte hasta el siglo XXI para buscar caminos hacia el desarrollo sostenible, mediante bibliografía especializada sobre historia, historia del arte, filosofía, estética, y libros sobre temas de actualidad, estableciendo un modelo de análisis que verifica la evolución histórica para definir la situación actual. Las investigaciones que se han hecho sobre este tema anteriormente sirven de punto de partida para reafirmarlas o contradecirlas

y plantear nuevos postulados. El apartado cuarto analiza la evolución histórica de la relación de la Humanidad con la Naturaleza a través del Arte, como símbolo de la cosmovisión del ser humano, y el apartado quinto es explicativo de la situación mundial a principios del siglo XXI, como punto de partida para analizar caminos sostenibles como resistencia contra la financiarización de la sociedad desarrollando teorías diversas que conducen a varias propuestas.

La tercera parte expone cual es el Arte para avanzar hacia una sociedad sostenible, partiendo de un estudio exhaustivo de todas las propuestas artísticas relacionadas con la sostenibilidad, y analiza la situación de sostenibilidad del arte actual y los museos, como punto de partida para evaluar posibles aplicaciones del Arte para la Sostenibilidad en Valencia de acuerdo con su grado de avance hacia el desarrollo sostenible. El apartado sexto tiene un carácter descriptivo y clasificatorio de las propuestas actuales de Arte para la Sostenibilidad. El apartado séptimo explora la situación del mundo de arte respecto a los principios de sostenibilidad. El apartado octavo es una propuesta sobre el papel de los museos y las asociaciones de amigos de los museos para impulsar en su entorno social el avance hacia la sostenibilidad. Y el apartado noveno analiza si Valencia es una ciudad sostenible y explora las posibilidades de implantar las propuestas de Arte para la Sostenibilidad.



**PRIMERA PARTE. SOSTENIBILIDAD CONTRA FINANCIARIZACIÓN.**



## 1. LA FINANCIARIZACIÓN DE LA SOCIEDAD

### 1.1. EL “AMERICAN WAY OF LIFE”, UN ESTILO DE VIDA INSOSTENIBLE

El día 2 de junio de 1992 tuvo lugar, en Río de Janeiro, la inauguración de la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo*, y se produjo un hecho sin precedentes en la historia de la Humanidad, tanto en términos de tamaño como del alcance de sus preocupaciones: después de años de planificación, asistieron representantes de 172 gobiernos, incluidos 108 Jefes de Estado, y 2.400 representantes de organizaciones no gubernamentales, para repensar el desarrollo económico y encontrar la manera de detener la destrucción de los recursos naturales irremplazables y la contaminación del Planeta<sup>1</sup>. Tan sólo 20 años antes, en la *Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Humano* celebrada en Estocolmo en 1972, únicamente habían asistido dos Jefes de Estado: Indira Gandhi, primera ministra de India y Olaf Palme, primer ministro de Suecia, el país anfitrión. El interés por el Medio Ambiente había pasado de ser casi inexistente a ocupar un lugar prioritario en la agenda de los máximos representantes de casi todos los países del mundo. Se estaba produciendo una conciencia ambiental planetaria.

Cuando el entonces Presidente de Estados Unidos, George H. W. Bush, se dirigía al avión que le llevaría a Río de Janeiro, los periodistas le interrogaron sobre su postura respecto a la Conferencia, haciéndose eco de las críticas que acusaban a los países industrializados, y en particular a Estados Unidos, de estar destruyendo el Planeta por el consumo insostenible de las sociedades capitalistas. La respuesta del Presidente de EE.UU, fue contundente:

---

<sup>1</sup> Naciones Unidas, *Conferencia sobre Medio Ambiente y Desarrollo*. CNUMAD, Rio de Janeiro, 1992.

<sup>2</sup> John Vidal, *Rio+20: Earth summit dawns with stormier clouds than in 1992*. The Guardian digital, 19 de junio de 2012.

<sup>3</sup> Al Gore, *La Tierra en juego: ecología y conciencia humana*, 1992, Ed. Planeta, Barcelona, 2009

<sup>4</sup> La caída del muro de Berlín en 1989 dio lugar dos años después a la autodisolución de la Unión 115 Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, durante el gobierno de Mijaíl Gorbachov en 1991, acabando con la Guerra Fría y generando un nuevo orden mundial.

"The american way of life is not negotiable"<sup>2</sup>. La afirmación, "el estilo de vida americano no es negociable", resume muy bien el pensamiento de la sociedad estadounidense basada en el consumo, un modelo de desarrollo que potencia el individualismo, la avaricia y el abuso de poder. El "*american way of life*" simboliza una concepción occidental de la civilización en la que la relación con la naturaleza ha sido de un dominio despótico de ésta. Así que, a pesar de las advertencias sobre el peligro para la Tierra de la sociedad de consumo, la posición del representante estadounidense fue vetar cualquier medida para avanzar hacia la sostenibilidad que implicara un cambio del estilo de vida consumista.

George H. W. Bush no tenía previsto asistir a la Conferencia pero se vio forzado para no perder peso político frente a su rival, Bill Clinton, que había criticado a Bush por su intención de no asistir, y estaba subiendo posiciones en la carrera presidencial con su alianza con el activista medioambiental Al Gore, quien acababa de publicar *La Tierra en juego: ecología y conciencia humana*<sup>3</sup> donde plantea una revolución ecológica necesaria para el siglo XXI. En su intervención, el Presidente de Estados Unidos alegó que el historial de su país en materia de protección del medio ambiente era insuperable, así que no había ido allí a pedir disculpas, y afirmó que el crecimiento es un amigo del medio ambiente, así que, según Bush, para proteger el medio ambiente había que mantener el desarrollo capitalista.

En esos momentos estaba reciente el fin de la URSS y el comunismo con la caída del muro en Berlín,<sup>4</sup> y Estados Unidos se había convertido en la única superpotencia mundial, así que presentaba arrogante al capitalismo como el único sistema posible y deseable para las sociedades que aspiraban al bienestar, con el modelo de vida norteamericano como paradigma a seguir. Estados Unidos consideraba, además, que todo lo que fuera en contra de sus intereses u objetivos, sería catalogado como enemigo. Así que la declaración de Bush tuvo un gran impacto en los representantes de los gobiernos asistentes a la Conferencia.

El mensaje de la denominada *Cumbre de la Tierra*, era que el consumo excesivo de las poblaciones ricas resultaba perjudicial para el medio ambiente así que era necesario un

---

<sup>2</sup> John Vidal, *Rio+20: Earth summit dawns with stormier clouds than in 1992*. The Guardian digital, 19 de junio de 2012.

<sup>3</sup> Al Gore, *La Tierra en juego: ecología y conciencia humana*, 1992, Ed. Planeta, Barcelona, 2009

<sup>4</sup> La caída del muro de Berlín en 1989 dio lugar dos años después a la autodisolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS, durante el gobierno de Mijaíl Gorbachov en 1991, acabando con la Guerra Fría y generando un nuevo orden mundial.



cambio, y fue escuchado por millones de personas alrededor del mundo, contribuyendo a aumentar la conciencia mundial sobre la necesidad de proteger nuestro Planeta. Sin embargo, aunque los gobiernos reconocieron la necesidad de reorientar los planes y políticas nacionales e internacionales para asegurar que todas las decisiones económicas tuvieran en cuenta el impacto ambiental, predominó la teoría capitalista según la cual, cuando la economía crece el beneficio alcanza a todos, y por tanto las sociedades de consumo podían caminar hacia la sostenibilidad sin modificar sus estilos de vida.

Esta teoría ha durado hasta principios del siglo XXI, cuando la crisis mundial de 2008 ha puesto de manifiesto que no es cierta, y que la avaricia del capitalismo que impone la ganancia por encima de cualquier consideración ética ha provocado un desastre financiero y medioambiental global. Por ello, esta crisis está suponiendo para el capitalismo financiero una crisis sistémica y el principio de su fin, como lo fue la revolución de 1989 con la caída del muro de Berlín para el comunismo.<sup>5</sup>

## **1.2. *RADIX OMNIUM MALORUM AVARITIA***

La sentencia de San Pablo, *Avaritia Omnium Malorum Radix*, popularizada por San Agustín en *De Libero Arbitrio*,<sup>6</sup> según la cual la avaricia es el origen de todos los males, y que los primeros cristianos enunciaban como *Radix Omnium Malorum Avaritia*<sup>7</sup> para utilizar el acrónimo ROMA, expresando así su crítica hacia el Imperio Romano y su afán expansionista<sup>8</sup>, es perfectamente aplicable a la sociedad de consumo capitalista en la que la avaricia es el valor supremo.

---

<sup>5</sup> La Crisis Mundial de 2008 fue provocada por la llamada crisis de las hipotecas subprime de 2007, y para Jesús Ballesteros “del mismo modo que la Revolución de 1989 supuso la caída del bloque del Este, el crash de 2007 pone de relieve los errores de la globalización.” Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche, Volumen I, Número 8, Febrero de 2012, págs. 15-36

<sup>6</sup> San Pablo, *Primera Epístola a Timoteo*, 6:10. “Porque la avaricia es la raíz de todos los males, y al dejarse llevar por ella, algunos perdieron la fe y se ocasionaron innumerables sufrimientos.”

<sup>7</sup> También Séneca advertía sobre la avaricia: “Avaritia, vehementissima generis humani pestis”: avaricia, la más terrible plaga del género humano. Senecae, *Dialogorum Liber Consolatione ad Helvetiam Matrem*, XIII, 2.

<sup>8</sup> Gregory Martin, *Roma Sancta*. Ed. Di Storia e Letteratura, 1969.

La avaricia ha existido en toda la Historia de la Humanidad, y tanto en la Antigüedad, la Edad Media y las civilizaciones orientales han existido individuos movidos por el “*auri sacra fames*”<sup>9</sup>. Pero existe una diferencia fundamental con la avaricia o el afán de lucro del capitalismo actual y es que en la sociedad capitalista moderna la avaricia se ha convertido en un fenómeno masivo,<sup>10</sup> en el que el objetivo vital del ser humano es el lucro, en lugar de considerarse el lucro como medio para satisfacer sus necesidades de vida<sup>11</sup>. Así pues, el capitalismo moderno implica un modo de comportamiento del individuo, un “*ethos*” peculiar, que Max Weber denomina “el espíritu del capitalismo” que no encontramos en las épocas precapitalistas ni tampoco en otras sociedades actuales<sup>12</sup>. Según Weber, desde que nace, el individuo se encuentra inmerso en el cosmos inmenso del sistema capitalista en el que impera la “filosofía de la avaricia” que considera un fin en sí mismo el interés por ampliar el capital, y una “ética” que lo considera un deber para el individuo.<sup>13</sup> Esta mentalidad de acumulación de riqueza propia del capitalismo moderno “habría sido proscrita en la Antigüedad y en la Edad Media en tanto la expresión de avaricia más sucia y de una manera de pensar indigna”<sup>14</sup>.

El capitalismo y el estilo de vida de la sociedad de consumo, basada en la acumulación de bienes materiales, se convirtieron en el sistema dominante del siglo XX, pese a las crisis económicas de 1929 y 1970 y el ascenso del comunismo. Durante la Guerra Fría, el sistema capitalista ganó fuerza gracias a las innovaciones tecnológicas, y con la caída en 1989 de su principal rival, el comunismo, continuó su expansión a nivel global<sup>15</sup>. Como consecuencia,

---

<sup>9</sup> Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ediciones AKAL, 1998, p. 109

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 114

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 110

<sup>12</sup> El capitalismo moderno hace referencia a Europa Occidental y América del Norte, donde existe ese “*ethos*”, en el que el interés por ampliar el capital es un fin en sí mismo, y un deber, que no aparece en el capitalismo que ha habido en China, India y Babilonia, en la Antigüedad o en la Edad Media, que carecen de esa ética peculiar, con esa “filosofía de la avaricia”. *Ibíd.*, p. 109.

<sup>13</sup> Para Weber, “el “*súmmum bonum*” de esta “ética” (que es la adquisición de dinero y cada vez más dinero)” resulta “tan puramente un fin en sí mismo” que aparece como “algo completamente trascendente e irracional frente a la “felicidad” o el “provecho” del individuo”. *Ibíd.*, p. 109.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, 113

<sup>15</sup> Félix Guattari, en su obra *Las Tres ecologías*, explica que el capitalismo post-industrial se deslocalizó con una “extensión”, al extender su empresa al conjunto de la vida social, económica y cultural del planeta, y con una

la “filosofía de la avaricia” del “*american way of life*” se extendió por todo el mundo hasta el siglo XXI<sup>16</sup>, con la ayuda de la tecnología moderna occidental,<sup>17</sup> que se caracteriza por su violencia sobre la Naturaleza. Y esto se debe a que para la Modernidad todo es un recurso puesto a disposición de la sociedad consumista.<sup>18</sup>

---

“intensión” al infiltrarse en el seno de los estratos subjetivos más inconscientes. Félix Guattari, *Las Tres ecologías*. Ed. Pretextos, Valencia, 1996, p. 45.

<sup>16</sup> La sociedad capitalista occidental ha alcanzado tal superioridad técnica en el dominio de la Naturaleza que ninguna otra cultura ha podido sustraerse a ella, aunque tenga una tradición religiosa diferente. Hans-George Gadamer, *Mito y razón*. Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1997, p 55.

<sup>17</sup> Como señala Antonio Colomer, “la pretensión de las Organizaciones más poderosas de dominar a las más débiles, e incluso absorberlas, es una constante en la historia humana. También en las relaciones entre los Estados siempre los más fuertes han pretendido influir a los restantes, colocarlos en su esfera de influencia y, en suma, uniformizar la realidad de acuerdo con su modelo y principios. Lo relevante de la hora actual es la tremenda fortaleza y alcance de los medios de comunicación que permiten una estrategia global mucho más intensa que tiene no sólo dimensiones económicas y financieras sino también culturales y una cierta alienación por las mayores organizaciones para conseguir homogenizar los hábitos culturales hacia una industria del espectáculo planetaria. El influjo sobre las estructuras políticas de los Estados, a los que se condiciona en la autonomía de sus decisiones tanto económicas como de alianzas y pactos, es cada vez creciente y ello ha convertido hacia el exterior en verdadera ficción jurídica el concepto de soberanía y hacia el interior también se ha debilitado y convertido en mito jurídico político los conceptos de ley como expresión de la voluntad general y de representación política.” Antonio Colomer, *La crisis del Estado y la reconstrucción del Estado de Derecho en las organizaciones regionales de integración de estados*. En UNED, *Teoría y Realidad Constitucional*, nº 31, 2013, pp. 279

<sup>18</sup> En su conferencia de 5 de agosto de 1951, *Construir, Habitar, Pensar*, Martín Heidegger advirtió que la tecnología moderna occidental se diferencia de la de cualquier cultura y de cualquier otra época en la historia occidental porque no existe en armonía con la Naturaleza y se caracteriza por su violencia sobre la misma, porque la considera un recurso puesto a disposición de la sociedad consumista. Para Heidegger se ha perdido el valor que la técnica tenía antiguamente como un modo de mostrar las cosas, en el sentido de “poiesis”, y las cosas eran algo más que un recurso, pero la Modernidad impide a las cosas ser lo que son. Al bosque se le concibe como una provisión de madera y se le impide ser un bosque de árboles. El río sólo es una fuente de energía, y ni siquiera se considera que con su explotación se le está violentando. Entonces, no hay nada que ponga límites a su explotación. La tecnología moderna impide entender el mundo como algo que descubrir, que sacar a la luz, lo que impide tratarlo con cuidado y reverencia. En la conferencia, Heidegger terminó exhortando a los arquitectos a pensar cómo sería habitar poéticamente el mundo, superando la violencia de la tecnología moderna, de modo que los hombres recuperasen el respeto por la naturaleza y aprendieran a cuidar de él. Pau Pedragosa, *Habitar, construir, pensar en el mundo tecnológico*. En *Investigaciones Fenomenológicas*, Vol. Monográfico 3: Fenomenología y política, 2011, p. 362-378.

La película *Wall Street* dirigida por Oliver Stone en 1989, refleja muy bien la avaricia desmedida como esencia del sistema capitalista en el personaje Gordon Gekko. Su frase “la avaricia es buena” que expresa su filosofía de vida, pasó a formar parte de la cultura popular a nivel global. Gekko era el máximo exponente del *yuppie* (acrónimo de *young urban profesional*), una clase social que en esa época, con Ronald Reagan en la Presidencia de Estados Unidos, se presentaba como modelo a seguir, el máximo exponente del “american way of life”, con un estilo de vida en el que primaban el afán de lucro, el poder y la ostentación, con una absoluta carencia de escrúpulos. La película nos muestra cómo nos han enseñado a considerar la avaricia como virtud, y que un entorno en el que prima la codicia acaba influyendo a todas las personas,<sup>19</sup> mientras el protagonista se debate en su filosofía vital entre su admiración al ambicioso Gekko y su estilo de vida ostentoso, y el modelo que representa su padre, quien no ha logrado ser rico a pesar del trabajo duro toda su vida pero mantiene unos valores en los que prima la honradez y la solidaridad, un estilo de vida que rechaza hasta que descubre que el alcance de la falta de escrúpulos de Gekko afecta a su propia familia.<sup>20</sup>

Durante el siglo XXI hemos visto claramente que la avaricia se ha continuado expandiendo por el mundo, y los dueños del capital han acumulado cada vez más riqueza, buscando cada vez mayores rentabilidades a través de la especulación financiera y menos en la producción real<sup>21</sup>, mientras el desempleo, la pobreza, el hambre y la desigualdad han crecido en todo el Planeta. Personas como Gekko, con su ambición desmesurada y su avaricia, dispuesto a todo por el dinero y sin límites éticos para mantener su estilo de vida, han provocado la crisis financiera y ecológica mundial en la que nos encontramos desde 2008.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Los aspectos ideológicos de la sociedad de consumo se instalan en el inconsciente colectivo y generan un “*ethos*”, un modo de comportamiento, de acuerdo a esa forma de ver el mundo.

<sup>20</sup> En la película Gekko acaba en la cárcel por sus fechorías, pero en la realidad no suele ser así, desgraciadamente.

<sup>21</sup> Ignacio Ramonet, *La crisis del siglo: El fin de una era del capitalismo financiero*. En *Férgea*, Universidad pública digital, Santiago de Compostela, 8 de septiembre de 2003.

<sup>22</sup> Antonio Colomer señala que “las crisis ya no son estatales sino que tienen un origen mundial aunque las consecuencias las paguen los Estados.” Y en este sentido, un autor “nada sospechoso de ser enemigo del orden internacional capitalista” como el magnate financiero George Soros ha afirmado que la sociedad “se encuentra en peligro y que existe un fundamentalismo de mercado de carácter salvaje por su falta de sometimiento a cualquier regla, y de una tremenda agresividad financiera en relación con los Estados

Pero la avaricia desmedida que ha provocado la destrucción de la naturaleza no ha sido sólo esencia del sistema capitalista. También los Estados comunistas han explotado los recursos naturales con tanta avaricia como los capitalistas, y contaminado su entorno natural del mismo modo. Ambos sistemas comparten la centralización de los medios de producción y su mantenimiento mediante una expansión implacable.<sup>23</sup> La película *El último lobo*, dirigida por Jean-Jacques Annaud en 2015, muestra por primera vez el desastre ecológico provocado por la avaricia del régimen comunista chino, que en su afán de explotación de los recursos naturales destruyó sin piedad los hermosos paisajes de la estepa mongolosa, los animales que la habitaban y el estilo de vida en armonía con la naturaleza de los mongoles basado en las nociones de comunidad, libertad y responsabilidad.<sup>24</sup> Actualmente China y Estados Unidos son los dos países más contaminantes del mundo.

Ciertamente, la avaricia es el origen de todos los males y se ha extendido como la peste por todas partes en todo el mundo, porque la veneración del afán de lucro se ha infiltrado tanto en las empresas como en los gobiernos, las principales organizaciones mediáticas, las universidades, e incluso en organizaciones ecologistas, destruyendo todas las formas de vida del planeta, incluida la humana, sin que se le haya opuesto el freno necesario para modificar un sistema basado en el afán de lucro y el crecimiento ilimitado mediante la

---

especialmente los más débiles. Antonio Colomer, *La crisis del Estado y la reconstrucción del Estado de Derecho en las organizaciones regionales de integración de estados*, p. 283

<sup>23</sup> Las compañías rusas productoras de petróleo y gas fueron tan imprudentes y propensas a los accidentes cuando estaban sometidas al control del Estado socialista como lo son hoy en día en manos de los oligarcas y el Estado corporativista de Rusia. El comunismo chino también ha sido devastador del mundo natural. El socialismo autoritario y el capitalismo financiero comparten la tendencia a la centralización de los medios de producción, el primero en manos del Estado y el segundo, en manos de las grandes empresas. El sistema de la URSS es en realidad un capitalismo de Estado sin democracia. Ambos modelos económicos se basan en elevados niveles de extracción de recursos naturales con un perverso coste ecológico y humano. También los gobiernos de izquierda latinoamericanos han sido incapaces de aportar modelos económicos que no precisen la extracción de recursos, aunque distribuyan más la riqueza, y siguen poniendo en peligro los ecosistemas y los estilos de vida de los pueblos indígenas, que han liderado movimientos contra estas políticas con una cosmovisión basada en la relación con la naturaleza sin dominio, que representa la antítesis del extractivismo. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima..* Ed. Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2015, pp. 225- 229

<sup>24</sup> La película está basada en la novela autobiográfica homónima de Lu Jiamin, publicada en 2004, que se convirtió en el segundo libro más leído en China después del Libro Rojo de Mao Zedong a pesar de ser crítico con el régimen comunista chino.

explotación de los recursos de la naturaleza basada en la dominación sin respeto ni responsabilidad.<sup>25</sup>

La avaricia es el término que han usado para explicar la crisis planetaria en la que nos encontramos varios premios Nobel<sup>26</sup> y líderes religiosos como el Dalai Lama<sup>27</sup> y el Papa<sup>28</sup>,

---

<sup>25</sup> Cuando Naomi Klein ha investigado porqué nuestra cultura no ha reaccionado ante la amenaza de su supervivencia y continúa realizando todo lo que ha causado la crisis mundial. Se encontró con que la avaricia está tan extendida que no sólo la encontró en las grandes compañías extractivas, en las cuales el afán de lucro es la base de su funcionamiento, sino también en los gobiernos sobornados por las compañías, en las comunidades locales a las que las compañías dan dinero a cambio de destruir su entorno natural, e incluso en algunas organizaciones ecologistas que aceptan donaciones de empresas contaminadoras. Es decepcionante constatar que “lejos de usar el cambio climático como una herramienta para modificar el estilo de vida americano, muchas organizaciones de defensa del medio ambiente dedican su tiempo a hacer todo lo que está en su mano para proteger ferozmente ese estilo de vida, aún a costa de no exigir los niveles de cambio recomendados por los resultados científicos” y en lugar de luchar por prohibir acciones dañinas se dedican a firmar acuerdos de colaboración con dichas empresas y apoyan las soluciones basadas en mecanismos de mercado. Klein incluso afirma que “en América del Norte y Europa, es prácticamente imposible llevar a cabo labores de interés público a cualquier escala – académicas, periodísticas o de activismo- sin aceptar dinero de orígenes cuestionables, tanto si quien facilita la subvención es el Estado, una gran empresa privada o un filántropo particular.” También relata las actuaciones de multimillonarios supuestamente ecologistas cuyo compromiso de cambiar el capitalismo para que respete la naturaleza choca con sus inversiones en industrias contaminantes. Por tanto, Klein concluye que el capitalismo no puede salvar el mundo de una crisis creada por el propio sistema, porque los resultados están a la vista y está claro que “el ánimo de lucro no va a ser el factor que ayude a alumbrar esa gran transformación.” Para explicar la situación actual respecto al cambio climático, Klein aplica el símil utilizado habitualmente por los ecologistas de que somos como una rana metida en una olla de agua que no salta fuera cuando el agua va calentándose porque se va acostumbrando al cambio de temperatura hasta que es demasiado tarde para ponerse a salvo y el agua empieza a hervir, y considera que el dinero actúa como una especie de tapa de la olla que bloquea el instinto de supervivencia y nos mantiene dentro de la olla. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 191-313

<sup>26</sup> Paul Krugman, Premio Nobel de Economía en 2008, explica en un artículo en el New York Times, de fecha 25 de julio de 2010, la causa de que los planes de lucha contra el cambio climático se vieran paralizados en el Senado de Estados Unidos: “Así que si no han sido la ciencia, los científicos o la economía los que mataron la acción contra el cambio climático: ¿Qué ha sido? La respuesta está en los sospechosos de siempre: la avaricia y la cobardía (...) Si quieres entender la oposición a la acción climática, sigue al dinero (...) Pero por sí solo, en todo caso, la avaricia no habría triunfado. Necesitó de la ayuda de la cobardía. (...) La avaricia, ayudada de la cobardía ha triunfado. Y el mundo en su conjunto va a pagar el precio”. Paul Krugman, *Who Cooked the Planet?*, The New York Times, 25 de julio de 2010. Por su parte Mohamed Yunus, Premio Nobel de la Paz en 2006 ha afirmado que “no somos robots dominados por la avaricia, somos humanos” y

que con su Carta Encíclica de mayo de 2015 “*Laudato Si*” sobre el cuidado de la casa común, ha asumido un papel de liderazgo para el cambio hacia un sistema sostenible.<sup>29</sup>

La Crisis Mundial actual tuvo como detonante la burbuja hipotecaria subprime originada en la banca norteamericana, pero el factor más importante que la ha desencadenado ha sido el cambio ideológico en el seno del capitalismo que operó durante las últimas tres décadas del siglo XX, en que las políticas económicas ultraliberales propiciaron la “desregulación financiera” siguiendo las recomendaciones de la Escuela de Chicago de Milton Freidman, para superar la crisis de 1970. El objetivo era que el capital financiero brindara apoyo al industrial pero, una vez se expandió, cobró una importancia absoluta y pasó a imponer las reglas del juego. La fiebre del lucro fácil se contagió a todo el planeta. En este nuevo marco de funcionamiento de la economía, el sistema financiero no está ejerciendo su función de apoyo a la economía real y se ha convertido en una actividad final. Las empresas del sector no financiero, las familias y los gobiernos se han visto sometidas a la lógica del sistema

---

“necesitamos una nueva civilización.” *Yunus llama a construir una nueva civilización contra la crisis*, La Vanguardia, Economía, 14 de noviembre de 2011

<sup>27</sup> El Dalái Lama ha manifestado en diversos foros que la avaricia es la causa de la crisis internacional y ha abogado por el desempeño de la actividad profesional con ética. *El Dalái Lama señala la avaricia y la especulación como causas de la crisis internacional*, Informe21.com, 15 de septiembre de 2011.

<sup>28</sup> El Papa Benedicto XVI en su Carta Encíclica “*Caritas in Veritate*” de 2009 manifiesta su rechazo a la avaricia financiera del capitalismo salvaje que, al imponer la ganancia por encima de toda consideración social o ética, ha generado una crisis mundial, y reclama un nuevo orden económico más humano con valores éticos y respeto a la naturaleza. Asimismo, el Papa Francisco ha condenado en muchas homilías la idolatría del dinero, del poder, de la codicia y de la avaricia, recordando la parábola del hombre rico: "lo que destruye es la avaricia, el querer tener cada vez más" y señala que la avaricia "destruye a las personas, a las familias y la sociedad", así como "la fraternidad humana". Esta es la doctrina claramente expresada en el Nuevo Testamento: "No podéis servir a Dios y a Mammón." (Mateo 6:24). *El Papa Francisco advierte de que la avaricia destruye a las personas*, La Razón digital, 21 de octubre de 2013.

<sup>29</sup> En su Carta Encíclica “*Laudato Si*” de mayo de 2015, el Papa Francisco afirma que nunca hemos maltratado tanto a nuestra casa común como en los últimos dos siglos, propone el diálogo de todos para cambiar el sistema capitalista globalizado, fundado en la idolatría del dinero, con un estilo de vida consumista, y apuesta por un estilo de vida sostenible. Se trata de un ecologismo humanista que coloca al ser humano en el centro con la responsabilidad de cuidar de la casa común. La propuesta del Papa tiene la vista puesta en la próxima *Cumbre del Clima* de París, que se celebra a final de 2015 con el objetivo de conseguir un acuerdo mundial que sustituya al Protocolo de Kioto. Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si' del sobre el cuidado de la casa común*, Libreria Editrice Vaticana, 2015.

financiero, y el capitalismo ni siquiera es capaz de asegurar su propia supervivencia. Mientras el sistema financiero ofrezca rentabilidades más altas que el sistema productivo será imposible evitar que la actividad económica quede subsumida en procesos de especulación y crisis. La financiarización de la sociedad ha provocado además una reconfiguración social que beneficia al capital y perjudica a los trabajadores.<sup>30</sup> Como señala Ignacio Ramonet, director de *Le Monde Diplomatique* en español, “durante treinta años, los fundamentalistas del mercado repitieron que éste siempre tenía razón, que la globalización era sinónimo de felicidad, y que el capitalismo financiero edificaba el paraíso terrenal para todos. Se equivocaron”<sup>31</sup>. O nos mintieron.

La avaricia desmedida e incontrolada propia del capitalismo financiero ha llevado al mundo a un grave retroceso en los derechos humanos, haciendo crecer la desigualdad y la pobreza, y generado la destrucción de los ecosistemas naturales del planeta<sup>32</sup>, produciendo el sufrimiento de miles de millones de personas. Pero además la avaricia capitalista ha dado lugar a una crisis de carácter estructural, sistémico y civilizatorio, que ha provocado que el propio sistema haya entrado en su fase terminal. El sistema capitalista no es sostenible y está condenado a perecer hundido por sus propias contradicciones porque, para seguir expandiéndose, necesita crecer indefinidamente y este crecimiento continuo no es factible ni realizable por el simple hecho de que vivimos en un sistema cerrado y con unos límites no superables que es la Tierra<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Bibiana Medialdea, Antonio Sanabria, *La financiarización de la economía mundial: hacia una caracterización*. Revista de Economía Mundial, n° 33, 2013, pp. 195-224

<sup>31</sup> Ignacio Ramonet, *La crisis del siglo: El fin de una era del capitalismo financiero*. Fírgoa. Universidad de Santiago de Compostela.

<sup>32</sup> En 2004, el Informe *El Estado del Mundo* del *World Watch Institute* advertía que “el consumismo domina la mente y los corazones de millones de personas, sustituyendo a la religión, a la familia y a la política. El consumo compulsivo de bienes es la causa principal de la degradación ambiental”.

<sup>33</sup> Richard Heinberg argumenta sobre la imposibilidad de continuar creciendo indefinidamente del sistema capitalista en un sistema cerrado, y su predestinación a chocar tarde o temprano con unos límites infranqueables. Advierte que si no encontramos nuevas metas y planificamos nuestra transición desde una economía basada en el crecimiento, hacia otra economía saludable del equilibrio, estaremos creando por omisión una “nueva normalidad” mucho menos deseable, algunas de cuyas manifestaciones ya estamos empezando a ver, bajo las formas de altas y persistentes tasas de desempleo, aumento de la brecha entre ricos y pobres, crisis ambientales, y cada vez peores y más frecuentes crisis financieras, todo lo cual se traduce en profundos niveles de angustia para los individuos, las familias y las comunidades. Richard Heinberg, *Beyond the*



Nos encontramos en una encrucijada en que la Humanidad debe decidir acerca de seguir otorgando primacía a los intereses del capital o situar en el centro a las personas en simbiosis con su entorno planetario. Aunque, teniendo en cuenta el enorme daño a la Humanidad y a la Tierra que la idolatría del dinero propia de la sociedad de consumo ha causado, la salida que garantiza nuestra supervivencia en realidad es sólo una: generar cambios profundos en las estructuras de la sociedad capitalista y en el entramado institucional y político que le da soporte, y evolucionar desde el estilo de vida propio del capitalismo simbolizado por el “*american way of life*” a un estilo de vida sostenible. Las finanzas deben volver a estar subordinadas a la economía real, al servicio del ser humano y respetuosas con el medio ambiente<sup>34</sup>. Nuestros hábitos, nuestra ética, nuestra visión del mundo<sup>35</sup>, deben cambiar para que en nuestras elecciones cotidianas valoremos la interdependencia de nuestras acciones con nuestro entorno. Sustituir el corto plazo, lo efímero y la globalidad del capitalismo, por el largo plazo, la permanencia y el pensar en lo local de la sostenibilidad.

La Crisis Mundial resulta ser entonces una oportunidad para salvar el Planeta, y comenzar a avanzar hacia una nueva sociedad en la que se sustituya la avaricia por la solidaridad, la financiarización de la sociedad por la sostenibilidad y el estilo de vida consumista por un estilo de vida sostenible.

---

*limits of growth*, Richard Heinberg and Daniel Lerch (Ed.) “The Post Carbon Reader: Managing the 21st Century's Sustainability Crisis, Ed. Watershed Media, Healdsburg (EEUU), 2010; *El fin del crecimiento*, Blog del Proyecto Lemu, Epuyen, Chubut, Argentina, 2013; *El fin del crecimiento*, Ediciones de Intervención Cultural, SL, Vilassar de Dalt (Barcelona), 2014

<sup>34</sup> Max Weber señala la contradicción entre capitalismo y cultura, que el corto plazo puede ser fatal para el futuro de los pueblos, y que es necesario proteger las dimensiones culturales y ético-humanas para proteger la dignidad humana y la noble majestad de nuestra naturaleza. José Luis Villacañas, *Weber y el “ethos” del presente*, Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Ed. Istmo, S.A. Madrid, 1998. p. 26

<sup>35</sup> Teniendo en cuenta que el poder capitalista ha supuesto, al mismo tiempo, una extensión a la sociedad y una intensión en el inconsciente del individuo, como explica Guattari, las soluciones propuestas no sólo deben operar desde el exterior, mediante políticas tradicionales, sino que resulta imperativo tener en cuenta “sus efectos en el dominio de la ecología mental en el seno de la vida cotidiana individual, doméstica, conyugal, de vecindad, de creación y de ética personal”. Félix Guattari, *Las Tres ecologías*, Ed. Pretextos, Valencia, 1996. p. 45

### 1.3. ANTECEDENTES

#### 1.3.1. EL PAPEL DE LA CULTURA EN LA CIVILIZACIÓN

Joseph Conrad describía la civilización como la metamorfosis de oscuridad en luz en su libro *El Corazón de las Tinieblas*<sup>36</sup>. Se trata de un concepto de civilización, propio de la sociedad occidental, basado en la antropología clásica, que implica el dominio de la

---

<sup>36</sup> En *El corazón de las tinieblas*, publicado en 1899, Joseph Conrad comienza describiendo Europa en términos de luz, lo que equivale a un conocimiento y la civilidad, y África y en términos de tinieblas y oscuridad, equiparándola con el misterio y salvajismo. Sin embargo, a lo largo de la novela va mostrando que el concepto occidental de civilización como luz conlleva como reverso una oscuridad mucho más terrible que el salvajismo africano, debido al afán de dominación y lucro que sin límites éticos lleva a la barbarie. La novela está basada en los meses que Conrad pasó en el Congo colonizado y devastado por el rey Leopoldo II de Bélgica, que administraba el territorio libremente para obtener el máximo de riquezas. Eran habituales los maltratos de nativos con amputaciones por no rendir lo suficiente, arrasamientos de poblados y asesinatos masivos, además de las matanzas de los elefantes para conseguir marfil y la destrucción de la naturaleza. En la época en que fue escrita la novela, el colonialismo estaba comenzando a perder su aura de misión humanizadora, porque empezaban a conocerse los desmanes cometidos en el continente africano. Conrad se convirtió en una de las voces que denunció el horror del colonialismo. La trama de la novela versa sobre el viaje del protagonista, Marlow, al corazón del continente africano que se transforma en un descenso a los infiernos similar al de Dante. Marlow relata la brutalidad con la que son tratados los nativos y se refiere irónicamente a la “misión salvadora” de los colonos. La descripción casi animalizante de los nativos africanos refleja el efecto que producía en los europeos el contacto con un mundo tan distinto del suyo junto con la duda sobre la supuesta supremacía moral del viejo continente, por entonces dada por descontado. Los personajes de la novela tienen un significado simbólico. El colono Kurtz representa la ambición de la colonización. El ansia de marfil y el contacto con la selva lo transforman en un ser brutal. La misma selva se convierte en un personaje del relato y representa las misteriosas fuerzas de la naturaleza que arrastran a los personajes. Conforme el protagonista se va adentrando en la selva, alejándose de la civilización, va sustituyendo su forma de pensar y percibir racional por el instinto. El director de cine Francis Ford Coppola se basó en este relato para su película *Apocalypse Now*, aunque ambientada en la Guerra de Vietnam para retratar el triunfo de la Naturaleza sobre la Técnica, cuando el ejército estadounidense se encontró con un enemigo inesperado, la selva, a la que no logró vencer. Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, 1899, Ed. Alianza Editorial, 2008

naturaleza por los hombres, con el objetivo de protegerse de lo desconocido e irracional<sup>37</sup> mediante un conjunto de normas que reflejan sus valores morales, dando lugar a comunidades organizadas que viven acorde a las leyes, y generan ideas, artes, ciencia, y costumbres, que convierten las sociedades humanas en más avanzadas<sup>38</sup>, en evolución cultural. De acuerdo con esta concepción, el hombre avanza desde la barbarie a la civilización, mediante la organización y constitución estable de la ciudad, en un proceso de transformación en el que la cultura, como expresión de la visión del mundo de una sociedad, tiene un papel fundamental. El problema es que a través de los siglos en la civilización occidental los conceptos de cultura y naturaleza se alejaron hasta considerarse opuestos en la Ilustración, de modo que la cultura era considerada como la luz y la naturaleza salvaje como la oscuridad, pero tal como descubría el protagonista del *Corazón de las Tinieblas* de Joseph Conrad, en la práctica esta equiparación no correspondía a la realidad porque el concepto de dominio de la naturaleza de la cultura occidental<sup>39</sup> generaba una oscuridad terrible, derivada de la destrucción tanto de la naturaleza como de los propios seres humanos en todo el mundo.

Durante la mayor parte de la historia humana, las sociedades transformaron la naturaleza con el fin de mejorar sus condiciones de vida a través de la cultura,<sup>40</sup> entendida como sistema de intervención de los grupos humanos sobre el ecosistema que les rodea al mismo

---

<sup>37</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Ed. Alianza Editorial, 2010, p. 19

<sup>38</sup> La Real Academia Española define la civilización como “Estadio cultural propio de las sociedades humanas más avanzadas por el nivel de su ciencia, artes, ideas y costumbres.” Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21.ª ed., Ed. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1992

<sup>39</sup> El concepto de civilización occidental actual basado en la dominación surgió hace más de quinientos años a partir del proceso de globalización que comenzó en el siglo XVI con el descubrimiento de América, y generó el patrón de dominio colonial que aún domina el mundo, basado en la búsqueda desmedida de la ganancia sin límites éticos y la superioridad de las culturas europeas respecto a las del resto de la humanidad. Agustín Lao-Montes, *Crisis de la civilización occidental capitalista y movimientos antisistémicos*, Revista digital Nexus Comunicación, n° 9, Universidad del Valle, Cali (Colombia), 2011, p. 146

<sup>40</sup> El término cultura proviene del latín *cultus* que significa cuidado del campo o del ganado, en un sentido parecido al actual de agricultura. A mitad del siglo XVI el término adquirió una connotación metafórica de cultivo de cualquier facultad y en el Siglo de las Luces comenzó a utilizarse en el campo académico como cultivo del espíritu. También en el contexto de la Ilustración, la cultura se identificó como sinónimo de la civilización, que se relacionaba con la refinación de las costumbres y la idea de progreso, y surgió así la oposición entre cultura y naturaleza.

tiempo que se adaptan a los entornos naturales, de modo que las sociedades mantienen un equilibrio con el medio natural, a través de las estructuras simbólicas, la organización social y la tecnología.<sup>41</sup> La cultura es la matriz compartida de los códigos simbólicos que posibilitan la configuración del significado de la realidad social, la comunicación entre los individuos y los patrones de pensamiento de cada sociedad, e incluye desde los mitos a la ciencia, la filosofía, el derecho, la sociología y el arte.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> En las sociedades “se regulan los oficios, se establece el mercado como espacio de intercambio de productos y servicios, la religión se institucionaliza y sobre todo existen órganos de poder que van a fijar tanto la reglas de obligado cumplimiento de la Comunidad así como las prohibiciones que no deben ser transgredidas. Los órganos de poder no sólo tienen esa capacidad legislativa para aprobar las normas que rigen la vida de la comunidad política, es decir, de la ciudad, sino que además tienen la capacidad coactiva y sancionadora de los incumplimientos de las reglas y normas o la violación de las prohibiciones. Con este fin tienen un ejercicio legítimo de la violencia coactiva que implica un cierto monopolio de la misma en el seno de la ciudad. Ciertamente este monopolio de la capacidad coactiva y a su vez de la función creativa de las normas o reglas que rigen la comunidad política, son unas herramientas del poder de un gran valor para su estabilidad y continuidad en el ejercicio de sus competencias y en el mantenimiento del control político sobre el espacio en que ejerce su acción de poder. Ahora bien, por debajo de estos órganos de poder caracterizados por tales competencias de supremacía existe una realidad social muy compleja en donde se entrecruzan intereses económicos, sociales, religiosos, culturales y políticos en plena ebullición y ejerciendo presión sobre los órganos de poder para que se tomen decisiones favorables a tales intereses y para conseguir alcanzar una posición de predominio social en competencia con otros grupos de interés que también defienden sus intereses.” Antonio Colomer, *La crisis del estado y la reconstrucción del estado de derecho en las organizaciones regionales de integración de estados*, pp. 303-298

<sup>42</sup> Las Estructuras Simbólicas o Culturales son las instituciones, grupos y relaciones que, de forma predominante, hacen posible la generación, adecuación y difusión, del conjunto de códigos simbólicos con los que actúan los individuos de una sociedad, y la Cultura es la matriz compartida de códigos simbólicos que posibilita la interpretación y atribución de significados a la realidad social. Los diferentes universos simbólicos, mito, lengua, arte, ciencia, son instrumentos de conocimiento y de construcción del mundo, y en consecuencia son instrumentos de la integración social que hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social, que contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social. El poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer el sentido inmediato del mundo y, en particular, del mundo social. Teniendo en cuenta que las relaciones de comunicación son siempre relaciones de poder que dependen del poder simbólico acumulado por los agentes o las instituciones comprometidos en esas relaciones, los sistemas simbólicos cumplen una función de instrumentos de legitimación de la dominación que contribuyen a asegurar que una clase pueda dominar sobre otra. Así pues, las diferentes clases están comprometidas en una lucha simbólica para imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses, y el campo de la producción simbólica es un microcosmos de la lucha simbólica entre las clases, donde las clases dominantes, cuyo poder descansa sobre el poder económico, imponen la legitimidad de su

La cultura tiene la misión de mostrar a la sociedad los caminos para desarrollarse, y el arte resulta un factor primordial porque, como señala Daniel Bell, “lo que el artista se representa en la imaginación anuncia, aunque sea oscuramente, la realidad social del mañana”<sup>43</sup>. El arte busca “una nueva sensibilidad”<sup>44</sup> que muestre el camino, explorando nuevas experiencias, como vanguardia. Bell se remite a Henri de Saint-Simon, pionero en la concepción del arte como inspiración para avanzar hacia la nueva sociedad, quien escribió: “qué bello destino el de las artes, el de ejercer sobre la sociedad un poder positivo, una verdadera función sacerdotal, y de marchar enérgicamente en la avanzada de todas las facultades intelectuales en la época de su mayor desarrollo”<sup>45</sup>.

Las artes reflejan a lo largo de la historia cómo afrontan las personas las cuestiones existenciales que afectan a todos, y que en cada época pueden generar respuestas diferentes traducidas en nuevas formas estéticas, que pasan a formar parte de un “depósito permanente al que los individuos pueden recurrir”<sup>46</sup> para nutrirse. Es por ello que las civilizaciones son recordadas y entendidas gracias a sus expresiones artísticas, ya que nos muestran su visión del mundo, y los momentos de mayor esplendor de las civilizaciones siempre coinciden con el desarrollo de la filosofía, las ciencias y las artes.

Hasta el Renacimiento la cultura y la ciencia fueron inseparables, pero con el desarrollo de la ciencia moderna en Occidente comenzó a producirse una división entre cultura y ciencia hasta que en el siglo XXVII, con el dominio de la razón, se separaron totalmente, y esta escisión se fortificó en el siglo XX cuando comenzaron a concebirse como antagonistas, dando lugar a una fragmentación del saber humano que derivaría en una visión del mundo con un sistema de valores que, tal como señala Sacha Kagan, acabó originando la cultura de insostenibilidad de la sociedad posmoderna.<sup>47</sup>

---

dominación mediante la producción simbólica. Pierre Bourdieu, *Sobre el poder simbólico. Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Ed. Eudeba, 2000, pp. 65-73.

<sup>43</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 45

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p.46

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 47

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 26

<sup>47</sup> Sacha Kagan, *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. Ed. Leuphana University Lüneburg, 2011, pp. 24 a 29

La modernidad llevó al dominio incondicionado de la naturaleza,<sup>48</sup> de acuerdo con la concepción occidental de la civilización, con una despreocupación ecológica total debida a la creencia de que los recursos eran ilimitados, lo que justificaba la idea de crecimiento indefinido que es clave de la sociedad capitalista,<sup>49</sup> y motivaba la convicción de que el futuro siempre iba a ser mejor que el pasado y el presente.<sup>50</sup> La sociedad consumista acentuó el afán de dominio de la naturaleza y junto con el individualismo propio de ese tipo de sociedad, llevó al “saqueo del ambiente”<sup>51</sup>. Dicho dominio de la naturaleza puede desarrollarse “sin dañarla o puede dominarse destruyéndola”<sup>52</sup>, pero la presión de la sociedad de consumo sobre la naturaleza ha tenido, sin duda, un carácter despótico que conduce a la destrucción de la misma. Al concebir la civilización de modo que la cultura aparece como un término contrapuesto al de naturaleza, se “coloca a la existencia humana en una alta torre por encima de toda vida pensando que la naturaleza es peligrosa y todavía necesita perfeccionarse”, como señala Wolfgang Fischer<sup>53</sup>, cuando resulta que “todos formamos parte de la naturaleza, tanto si lo deseamos como si no”. Por el contrario, antes de que la revolución industrial intentara “sustituir el orden natural por un orden técnico”, en la mayor parte de la historia humana, “la realidad fue la naturaleza, y en la poesía y en la imaginación los hombres trataban de relacionarse con el mundo natural”<sup>54</sup>

Nuestra civilización técnica occidental dio lugar a una revolución de la sensibilidad<sup>55</sup> que, como dice Bell, se reflejó en las artes.<sup>56</sup> Así, en el siglo XIX el modernismo generó un orden que perduró durante más de un siglo, con un sistema valorativo burgués tradicional,

---

<sup>48</sup> Jesús Ballesteros. *Ecologismo personalista*, Ed. Tecnos, 1995. p, 16.

<sup>49</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Ed. Tecnos, 1989, p. 29

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 35

<sup>51</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 242

<sup>52</sup> Héctor de La Torre, *Cultura y civilización*, Red científica, 2002.

<sup>53</sup> Wolfgang Fischer. *Un conflicto mortal y posibilidades de sobrevivir. El extrañamiento de la Humanidad. Condiciones para la curación*. Emanzipation Humanum, 2001.

<sup>54</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, pp. 146-150

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 93

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 100.

al tiempo que invadía todas las artes<sup>57</sup> un cambio radical en la percepción estética.<sup>58</sup> Se produjo una autonomía de los artistas que dio lugar a que cada vez más el mundo del arte se preocupara más por su autorreferencialidad, del “arte por el arte”, que en su relación con el entorno.<sup>59</sup> En los años sesenta del siglo XX surgió la doctrina posmodernista que supuso la crisis de los valores tradicionales, cuando la autonomía de la cultura lograda en el arte se empezó a pasar al terreno de la vida. “Todo lo que se permite en el arte se permite en la vida”.<sup>60</sup> De este modo, la cultura, que a lo largo de la historia siempre había estado unida a la estructura social, tal como señalaba Max Weber, al hacerse autónoma y rechazar los valores burgueses que permanecían en la estructura social, por primera vez se separó de la misma.<sup>61</sup> Esta disyunción, que detectó Bell en los años setenta del siglo XX, preparó el camino para una transformación social. Los cambios en la cultura, dice Bell, y el surgimiento de nuevos estilos de vida, son posibles, no sólo por los cambios en la sensibilidad, sino también por las modificaciones en la estructura social misma.<sup>62</sup>

Al trasladarse la autonomía lograda en la cultura a la sociedad, se generaron nuevos estilos de vida que imitaban el estilo bohemio antaño limitado al ámbito cultural, en el que primaban valores como la autorrealización, la expresividad, el hedonismo, y la búsqueda de experiencias, dejando atrás el sistema valorativo tradicional, que primaba los valores ascéticos de trabajo, disciplina y sacrificio.<sup>63</sup> La cultura empezó a reinar como estilo de vida y las personas se encontraron con que podían crearse el estilo de vida que eligieran<sup>64</sup>. Sin embargo, les faltó una guía moral o cultural acerca de cuál era la experiencia más valiosa. Así que al mismo tiempo que surgía la sociedad de consumo masivo comenzó una época hedonista con la quiebra del sistema valorativo burgués, que dejó al capitalismo sin moral o

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 56

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 57

<sup>59</sup> Sacha Kagan, *Art and Sustainability*, p. 67

<sup>60</sup> *Ibíd.*, pp. 62, 63.

<sup>61</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 51

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 62

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 63

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 98

ética<sup>65</sup> dando lugar a la contradicción del capitalismo que apuntaba Daniel Bell. La burguesía se hizo radical en la economía y conservadora en moral y gustos culturales, y la cultura dejó de estar unificada con la estructura social.

La sociedad postindustrial ha dado lugar a tantas contradicciones en los diferentes ámbitos económico, político y cultural, que parece que ha perdido el “espíritu interior” único, como lo denomina Hegel porque en cada periodo de la historia domina todo, desde el modelo económico a la cultura, el arte, la filosofía, la moral y la política<sup>66</sup>. Para Bell, esta concepción holística de la sociedad con modos sociales y culturales unificados que se podía encontrar en épocas anteriores de la historia occidental, ya no es cierta para la sociedad contemporánea, que está formada por tres ámbitos distintos: una estructura socioeconómica, el orden político y la cultura<sup>67</sup>. Y cada ámbito se rige por diferentes normas que dan lugar a tipos de conducta tan distintos que pueden llegar a ser opuestos, lo que da lugar a la existencia de contradicciones en la sociedad.

Casi todas las civilizaciones han colapsado después de siglos de existencia, por guerras entre ellas o en su interior, pero a veces el derrumbe se ha debido a las propias estructuras sociales<sup>68</sup>. Como ya había advertido Bell, el desarrollo del capitalismo sin “*civitas*”<sup>69</sup> y la pérdida de valores de la sociedad de consumo masivo, asociada a la inflación, dan lugar a una inestabilidad del sistema<sup>70</sup> difícil de controlar por los gobiernos<sup>71</sup>, que ha terminado derivando en la crisis de 2008, la cual se ha equiparado a lo que supuso la caída del Muro de

---

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 78

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 21

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 23

<sup>68</sup> Daniel Bell explica que en el surgimiento y caída de las civilizaciones, las sociedades pasan por fases que indican la decadencia, caracterizadas por la evolución del ascetismo al hedonismo, que deriva en un aumento de competitividad por la consecución de los lujos y la pérdida de solidaridad. *Ibíd.*, p. 37

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 231

<sup>70</sup> Las contradicciones del capitalismo generan crisis cíclicas, cada vez mayores y por tanto al sistema le cuesta más recuperarse. Cada vez tienen una localización geográfica distinta. La crisis actual en realidad deriva de la crisis de los años setenta del siglo XX, según los analistas económicos, porque nunca se ha vuelto a alcanzar los niveles de crecimiento económico posteriores a la Segunda Guerra Mundial y por el agotamiento de las fuentes de materias primas. *Ibíd.*, pp. 146-154

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 230



Berlín en 1989 para el comunismo. Pero esta crisis “no es sólo financiera, fiscal o económica, sino que es también una crisis ecológica”<sup>72</sup>, tal como predijo en 1994, Emar Altaver, cuando expuso que “la sociedad industrial capitalista en modo alguno se derrumbará a consecuencia de crisis económicas; en cambio se está produciendo una crisis latente de civilización, expresión del antropismo de la naturaleza y del sistema social”<sup>73</sup>. Señalaba además que “a diferencia de lo ocurrido en las sociedades del socialismo real, no se producirá un derrumbamiento del capitalismo como consecuencia de crisis sociales o económicas” sino “por el colapso del sistema ecológico global” que sería “más grave que el dramático colapso del socialismo real a finales de los ochenta”<sup>74</sup>.

La crisis mundial del sistema capitalista hace necesaria una revolución que permita modificar el sistema, pero, como explica Bell, las estructuras de una sociedad, es decir, los modos de vida, las relaciones sociales, las normas y los valores, “no se trastocan del día a la noche”. Mientras los cambios de estructura de poder pueden ser muy rápidos de una manera espectacular, “las estructuras de sociedad cambian mucho más lentamente”, no puede ser un cambio apocalíptico porque “la tarea de construir una nueva estructura de la sociedad es larga y difícil, y “debe necesariamente usar los ladrillos del viejo orden”<sup>75</sup>.

Ahora nos encontramos en una encrucijada, en un momento de confusión, que hace cada vez más urgente un replanteamiento epistemológico que nos convierta en una civilización mucho más avanzada, coherente, unida y eficiente para seguir dando pasos en un proceso de transformación que verdaderamente nos lleve de la oscuridad a la luz.

Es necesario redefinir el sistema de valores de la sociedad actual y la cultura adquiere en ese sentido una importancia suprema. Hoy en día, la sociedad acepta el papel creativo de la cultura, en lugar de considerar, como en el pasado, que la cultura establecía la norma mediante la cual lo nuevo podía ser medido y, por lo general, censurado.<sup>76</sup> Por tanto, la cultura puede generar una nueva sensibilidad y un estilo de conducta que transformen “el

---

<sup>72</sup> Jesús Ballesteros, *La crisis de 2007 y la postmodernidad decadente*, 2012, p. 1

<sup>73</sup> Elmar Altaver, *El precio del bienestar*, Edicions Alfons El Magnànim, 1994, p. 25

<sup>74</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 30

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 20

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 45

pensamiento y la acción de la masa cultural”.<sup>77</sup> Así pues, el arte y la cultura modernos dejan de ser reflejo de la estructura social e inician el camino hacia algo nuevo, un cambio social.

Teniendo en cuenta que, como dice Bell, el arte y la cultura muestran la vanguardia hacia lo nuevo, en este momento de crisis sistémica necesitamos que nos impulsen hacia la nueva sociedad, con otra sensibilidad, en la que todos nos sintamos responsables de no dejar que las futuras generaciones hereden un mundo peor que el que nosotros hemos disfrutado<sup>78</sup>, una corresponsabilidad que no solo incluye a las naciones, sino también la de las ciudades, las empresas, las organizaciones y de cada uno. Para Jesús Ballesteros, “el establecimiento de una cultura que restaure la responsabilidad requiere sobre todo de una nueva antropología que sepa valorar rectamente el dinero, como algo que resulta indispensable para remediar algunas deficiencias estructurales, como la miseria, la falta de agua potable, de alimentos, de fármacos, pero que no resuelve sin más el tema de las diferencias de capacidad entre los seres humanos y, sobre todo, nada puede hacer en relación con las deficiencias ontológicas del ser humano, especialmente con la dimensión del sufrimiento y la muerte. Por ello el sentido de la responsabilidad sólo puede recuperarse, tras el paréntesis lúdico de los últimos cuarenta años, reconociendo el papel instrumental, subordinado y limitado del dinero, que obliga a organizar la sociedad de modo que no esté arrodillada ante “los mercados”, sino que por el contrario subordine las finanzas a la producción y ésta al ser humano”.

El establecimiento de límites a la disposición de los recursos en favor de las futuras generaciones da origen, como señala Ballesteros, a una tercera generación de derechos humanos, los llamados derechos de la solidaridad,<sup>79</sup> que “entroncarían con el nuevo paradigma de calidad de vida propio de la genuina posmodernidad.” Entre los derechos humanos de tercera generación destacan el derecho al desarrollo, el derecho al medio ambiente, el derecho a la paz y el derecho al patrimonio común de la humanidad.<sup>80</sup> En este sentido, Antonio Colomer destaca el “cambio profundo de las Naciones Unidas que renunció al principio de no intromisión en los asuntos internos de los Estados miembros, para defender los derechos fundamentales de los ciudadanos de un Estado, violados por

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 46

<sup>78</sup> Jesús Ballesteros, *La crisis de 2007 y la postmodernidad decadente*, 2012.

<sup>79</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Ed. Tecnos, 1989, p. 151

<sup>80</sup> Vicente Bellver, *Ecología: de las razones a los derechos*, Ed. Comares, Granada, 2002

ese Estado y justificar intervenciones en su territorio incluso contra la voluntad del Estado.”. Considera que en el orden jurídico internacional hay que “reintroducir de nuevo el principio generalizado de reciprocidad entre los pueblos para la salvaguardia de valores humanos”, y hace una reflexión: “no podemos respetar tantos desequilibrios, ni tanta riqueza acumulada en contraste con las miserias, hambrunas y muertes en la mayoría de la población. Ni la impunidad de los responsables de tal catástrofe humana. Si un modelo competitivo a ultranza nos ha llevado a esta situación ¿no habrá que introducir una racionalidad cooperadora en ese orden internacional?”.<sup>81</sup>

### 1.3.2. EL MODELO CULTURAL ACTUAL, EL “AMERICAN WAY OF LIFE”

El modelo cultural actual apareció durante los años sesenta del siglo XX, cuando surgió la poderosa corriente posmodernista<sup>82</sup> que dejó atrás el movimiento cultural anterior, el

---

<sup>81</sup> Para Colomer “el problema es que no hay normas de alcance universal y fuerza imperativa aceptadas por todos y la Corte Internacional de Justicia de la Haya, dependiente de la ONU, sólo actúa a instancia de los Estados. La creación del Tribunal Penal Internacional para combatir crímenes contra la Humanidad “tiene el límite del sometimiento voluntario de los Estados a su jurisdicción y curiosamente las grandes potencias no han suscrito su tratado fundacional. Existe también la posibilidad de aplicar legislación internacional, por tribunales locales aunque el ideal sería un sistema jurídico universal confeccionado con las garantías de transparencia y equidad. La actual situación internacional controlada por el Consejo de Seguridad de la ONU y el veto de las grandes potencias en su seno, supone una verdadera ficción jurídica para un Derecho Internacional equitativo. Se habla también de sustituir tanto en el orden jurídico interno como externo el concepto de soberanía nacional ya muy debilitado por una soberanía popular basada en la prioridad de valores como la dignidad de la persona sin que cualquier ultraje a la misma pueda quedar impune. La introducción del principio democrático en el orden internacional debería implicar un proceso combinado de desconcentración del poder para reconocer amplias autonomías a los pueblos, a la vez que integración supranacional que garantice el amparo efectivo de los derechos fundamentales, y acceso de los ciudadanos a los servicios de educación, salud, alimentación y vivienda para todos. Colomer considera que hay que “reintroducir de nuevo el principio generalizado de reciprocidad entre los pueblos para la salvaguardia de valores humanos, fundamento de ese orden jurídico internacional renovado y unas nuevas relaciones internacionales que no deben renunciar a una globalidad abierta, plural, asentada en la reciprocidad de donaciones, y sustentada en órganos de justicia internacional respetados por todos y por ello profundamente legitimados.” Antonio Colomer Viadel, *La crisis del Estado y la reconstrucción del Estado de Derecho en las organizaciones regionales de integración de estados*, p. 284-285

<sup>82</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 61

modernismo, presente en la sociedad durante más de cien años, dando lugar a un cambio de sensibilidad y un ataque de la cultura a la estructura social existente. La transformación cultural de la sociedad moderna se debió al surgimiento del consumo masivo<sup>83</sup>, que dio lugar a cambios en el estilo de vida de la clase media y al socavamiento del sistema valorativo tradicional que dejó al capitalismo sin ninguna ética trascendente<sup>84</sup> que fuera congruente con el cambio.

Como hemos visto, la doctrina posmodernista supuso la crisis de los valores tradicionales, cuando la autonomía de la cultura lograda en el arte se empezó a pasar al terreno de la vida, y según expone Bell, se produjo un cambio histórico extraordinario en la sociedad humana<sup>85</sup> ya que al rechazar los valores burgueses, la cultura, que a lo largo de la historia siempre había estado unida a la estructura social, se separó de la misma y generó nuevos estilos de vida. Pero al faltar una guía moral sobre cuál era la experiencia más valiosa, se generó un capitalismo sin moral o ética y un estilo de vida consumista que llevó al culto al bienestar material y al lujo como objetivo de vida, que dejaba en segundo plano otros valores culturales, como el crecimiento intelectual o espiritual.

El estilo de vida consumista, representado por el “*american way of life*” se caracteriza por la ostentación y la grandiosidad en todos los órdenes. Y esa búsqueda de la opulencia<sup>86</sup> ha llevado al expolio de los recursos naturales y del medio ambiente, a la competitividad por conseguir los lujos y la pérdida de solidaridad. La generalización del “*american way of life*” no quiere decir que todas las personas vivan de ese modo, sino que se ha desarrollado una imagen ideal de buena vida en la sociedad de acuerdo con ese estilo de vida consumista opulento, que marca la cotidianidad de las personas, y se ha ido adoptando como estilo de vida por un número creciente de personas.<sup>87</sup> El “*american way of life*” se ha convertido en el paradigma de vida de la civilización occidental a nivel global.

En este sentido, hay que recordar que en el surgimiento y caída de civilizaciones se observa siempre que las sociedades pasan por fases que las llevan a la decadencia, y en esas fases se

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 73

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 79

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 81

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 81

<sup>87</sup> Ulrich Brand, Markus Wissen, *Crisis socioecológica y modo de vida imperial. Crisis y continuidad de las relaciones sociedad-naturaleza en el capitalismo*. Saskab, Revista de discusiones filosóficas desde acá. Cuaderno 7, 2014, p. 4

producen transformaciones que las llevan de la simplicidad al lujo<sup>88</sup>. Así pues, no encontramos en una fase de decadencia que hace necesario un cambio, una cultura que sea expresión de una nueva sensibilidad, que establezca significados supremos que llenen el vacío, y un impulso moral que proporcione cimientos a la sociedad.

Mientras en la mayor parte de la historia humana en la realidad predominaba la Naturaleza, en la sociedad industrial la realidad comenzó a estar constituida por cosas hechas por los hombres, como señala Bell, y se buscaba sustituir el orden natural por el orden técnico. El siguiente paso fue la sociedad postindustrial, donde lo importante es el mundo social<sup>89</sup>, la relación de unos con otros a nivel mundial. Hemos llegado a la era de la civilización planetaria.

Desde mediados del siglo XX, la revolución de los transportes y de las comunicaciones<sup>90</sup> generó una economía y sociedad mundiales, que dieron lugar a la creación de instituciones internacionales con el fin de definir políticas comunes. En esa época se empezaron a advertir los serios daños ecológicos que la sociedad de consumo estaba causando al planeta, y apareció una conciencia ecológica, a nivel mundial,<sup>91</sup> así que por primera vez en la historia se planteó la necesidad de cuidar el medio ambiente en la Conferencia de Naciones Unidas celebrada en Estocolmo en 1972. Este modo de pensar ecológico tenía, como pone de manifiesto Jesús Ballesteros, un mensaje profundo: “recuperar la unidad perdida del hombre con los otros hombres, con la naturaleza, consigo mismo y con Dios.”<sup>92</sup>

### **1.3.3. EL DESARROLLO DEL CONCEPTO DE DESARROLLO SOSTENIBLE**

La aparición de la conciencia ecológica a nivel mundial generó la necesidad de crear un concepto para el objetivo al que debía dirigirse la civilización para proteger a los seres humanos de la destrucción de la Naturaleza.

---

<sup>88</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 87

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 87

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 186

<sup>91</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Ed. Tecnos, 1989. p. 137

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 143

## El concepto de Desarrollo Sostenible

La primera definición de desarrollo sostenible se encuentra en 1987 en el informe "*Nuestro futuro común*", fruto de los trabajos de la Comisión Mundial de Medio Ambiente y Desarrollo de Naciones Unidas, creada por la Asamblea General de esta institución en 1983, con el fin de examinar el medio ambiente mundial, evaluar los problemas críticos, y formular propuestas realistas para resolverlos. El informe, más conocido como "Informe Brundtland", puesto que fue coordinado por la presidenta de Noruega, Gro Harlem Brundtland, estableció el concepto de desarrollo sostenible en el que se compatibilizaran los aspectos ambientales, económicos y sociales desde una perspectiva solidaria. La definición de desarrollo sostenible que estableció el Informe Brundtland es "aquél desarrollo que satisface las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las generaciones futuras para atender sus propias necesidades."<sup>93</sup>

Por tanto, como señala Vicente Bellver, el desarrollo se evalúa por el bienestar no sólo de las generaciones presentes sino también de las venideras" y será necesaria una planificación para proteger los recursos naturales de la tierra teniendo en cuenta las necesidades de las generaciones futuras. Se trata de una responsabilidad "de todos los Estados y todos los individuos".<sup>94</sup> Frente al modelo tecnocrático basado en la el concepto de que la naturaleza tiene recursos ilimitados que están al servicio del ser humano de acuerdo con la crematística, se limita el consumo y el despilfarro de los recursos naturales defendiendo los derechos tanto de los seres humanos del presente como del futuro, de acuerdo con una ética ecológica del cuidado y el principio de precaución.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Naciones Unidas. *Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (Comisión Brundtland): Nuestro Futuro Común*, 1987. Publicación de las Naciones Unidas.

<sup>94</sup> La responsabilidad de los Estados se corresponde en una serie de deberes como no despilfarrar los recursos naturales, reconocer la deuda ecológica respecto a los países en desarrollo e indemnizarlos por la explotación colonialista, el deber de permitirles el acceso a los avances de la ciencia y la tecnología, al tiempo que se promueven las tecnologías autóctonas, y el deber de cooperar con esos países para su desarrollo respetando su soberanía. Vicente Bellver, *El futuro del Derecho al Ambiente*, El Derecho Humano al Ambiente, Suplemento Humana Iura de Derechos Humanos, n°6, 1996, pp. 58-61

<sup>95</sup> Jesús Ballesteros, *Ecopersonalismo y Derecho al Medio ambiente*, El Derecho Humano al Ambiente, Suplemento Humana Iura de Derechos Humanos, n°6, 1996, pp. 15-30

## **La primera Conferencia Mundial sobre el Desarrollo Sostenible. Estocolmo 1972.**

Antes de la creación de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, había tenido lugar la *Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Humano* celebrada en Estocolmo en 1972<sup>96</sup>, la primera reunión mundial sobre medio ambiente, que puso de manifiesto que las tesis que primaban un desarrollo económico a ultranza sobre otras consideraciones ambientales llevarían a la destrucción del planeta.

Daniel Bell ya presagió en los años 70 que la sociedad postindustrial que empezaba a surgir entonces conduciría a nuevos géneros de dificultades<sup>97</sup> y tensiones sociales desintegradoras que harían necesaria una nueva filosofía pública. Explicó que el nacimiento de una economía mundial y una sociedad mundial conllevarían problemas de administración de recursos a escala internacional, y propuso que hubiera un control internacional de los cambios en el ambiente, de acuerdo con lo que se había planteado en la Conferencia de Estocolmo en 1972. Afirmaba que puesto que los recursos son agotables o bien era necesario invertir para hallar nuevos recursos o bien reducir el consumo de los recursos agotables para poder transmitir a las generaciones venideras la misma capacidad económica que hemos heredado. La solución que propuso a esta crisis sistémica, era una especie de pacto social, que podría ser interesante tener en cuenta. Su idea era que “los hombres se rehagan a sí mismos y a la sociedad, sin necesidad de líderes carismáticos ni doctrinas ideológicas”, sobre una base que incluiría tres acciones:<sup>98</sup> conocer la herencia del pasado para poder adquirir conciencia de nuestra obligación con nuestra posteridad, reconocer los límites de los recursos y la prioridad de las necesidades individuales y sociales sobre los apetitos y deseos ilimitados, y acordar una concepción de la equidad que dé a todas las personas una sensación de justicia y de inclusión en la sociedad, y que promueva una situación en la cual, dentro de las esferas relevantes, las personas lleguen a ser iguales, de modo que puedan ser tratadas de igual manera.

---

<sup>96</sup> Naciones Unidas. *Informe de la Conferencia sobre el Medio Humano*, Estocolmo, 1972. Publicación de las Naciones Unidas.

<sup>97</sup> Bell incluso advirtió que la hegemonía estadounidense empezaría a decaer a partir del comienzo del siglo XXI, dejando paso a China, Indonesia y Brasil, entre otros, y que esto daría lugar a luchas porque la relación entre los países en ascenso y Estados Unidos sería mucho menos estrecha que la mantenida con los países europeos.

<sup>98</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p. 263

## **Segunda Conferencia Mundial sobre el Desarrollo Sostenible. Río de Janeiro 1992.**

En 1992, coincidiendo con el 20 aniversario de la Conferencia de Estocolmo, se celebró en Río de Janeiro la *Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo*, más conocida como Cumbre de la Tierra porque nunca antes en la historia se habían reunido tantos representantes de gobiernos de todo el mundo. La Conferencia trató de impulsar un nuevo modelo de desarrollo sostenible que respetara el Planeta, limitando la destrucción de los recursos naturales y la contaminación mediante el establecimiento de acuerdos vinculantes y la creación de órganos y mecanismos de control, como la *Comisión para el Desarrollo Sostenible* con el propósito de promover este cambio de mentalidad. El resultado final principal de esta Cumbre<sup>99</sup> fue la *Declaración de Río sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo* y se crearon tres instrumentos: la *Convención Marco sobre el Cambio Climático*, el *Convenio sobre la Diversidad Ecológica*, y un documento titulado *Agenda 21*, en el que se definía una estrategia general de desarrollo sostenible para todo el mundo. También implicó el nacimiento del denominado *Foro Global* con representación de 1.500 ONGs.

En la Cumbre de la Tierra se consagró mundialmente el concepto de desarrollo sostenible, que abarca tres pilares: el desarrollo económico, la equidad social y la protección del medio ambiente. Sin embargo, aunque es un concepto aceptado ampliamente y ha sido adoptado como objetivo por gobiernos, empresas y ONGs, resulta ambiguo para su aplicación. El desarrollo sostenible tiene carácter global pero es igualmente importante el ámbito local, y bajo la premisa “piensa globalmente y actúa localmente” la Agenda 21, aprobada por los gobiernos participantes en Cumbre de la Tierra, establece en el capítulo 28 que la mayoría de los problemas y soluciones considerados tienen sus raíces en el ámbito local, y convoca a los gobiernos locales de todo el mundo a iniciar un diálogo con sus comunidades para elaborar la *Agenda 21 local*.

La *Agenda 21 Local*, A21L, es un plan de acción de ámbito municipal que empodera a las comunidades locales para buscar soluciones que les permita alcanzar un desarrollo sostenible en los ámbitos económico, social y medioambiental, y actualmente se está aplicando en localidades de todo el mundo. No es legalmente vinculante para los gobiernos

---

<sup>99</sup> Naciones Unidas, *Informe de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo*, Río de Janeiro, 1992. Resoluciones aprobadas por la Conferencia. Publicación de las Naciones Unidas.



locales, pero sí una obligación política y moral, ya que la implementación de la Agenda depende de su voluntad.

En 1994 se aprobó la *Carta de las Ciudades Europeas hacia la Sostenibilidad*, en la *Conferencia Europea sobre las Ciudades Sostenibles*, celebrada en Aalborg, Dinamarca, impulsada por la red de gobiernos locales denominada *Local Governments for Sustainability*, ICLEI, que incluye más de 1.000 ciudades, pueblos y metrópolis del mundo comprometidas para avanzar hacia un futuro sostenible. La primera parte de la Carta constituye una declaración de compromiso<sup>100</sup> de las ciudades europeas hacia la sostenibilidad, la segunda parte se refiere a la campaña de las ciudades europeas sostenibles y la tercera parte se centra en la participación en las Agendas 21 Locales, es decir, los Planes de Acción Local a favor de la sostenibilidad.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Los Compromisos de Aalborg tienen como objetivo asegurar que los gobiernos locales desempeñan un papel activo en el impulso de la sostenibilidad con la participación de las comunidades locales. Al unirse a los Compromisos de Aalborg el gobierno local se compromete a elaborar un informe de revisión de los esfuerzos sostenibles del municipio y los retos que tiene por delante, para a continuación establecer metas y planes de acción en colaboración con los ciudadanos locales y otros interesados en colaborar para el desarrollo sostenible. Finalmente se publican los informes sobre las metas y logros establecidos. Los Compromisos de Aalborg se han firmado actualmente por 650 autoridades locales y el número aumenta constantemente.

<sup>101</sup> En el año 2000 los municipios de la Provincia de Valencia impulsados por la Diputación de Valencia, como ayuntamiento de ayuntamientos, firmaron la Carta de Xàtiva, 2000, mediante la que adquirieron los compromisos de adherirse a la Carta de Aalborg, lo que significa potenciar el desarrollo sostenible de las ciudades y pueblos mediante la participación ciudadana y la implicación de los sectores económicos y sociales; integrarse en la Red de Municipios Valencianos hacia la Sostenibilidad, creada por la Diputación con el objetivo de servir de instrumento para facilitar que los municipios realicen sus Agendas 21 Locales, mediante la transmisión de información, la aportación de medios técnicos, la promoción de acciones conjuntas en la red europea de ciudades sostenibles, el intercambio de experiencias, y la búsqueda de financiación externa. En la Red de Municipios Valencianos hacia la Sostenibilidad, además de integrarse la Diputación y los Ayuntamientos, se incluyen otras personas públicas o privadas que voluntariamente lo decidan con el objetivo de contribuir a la aplicación de políticas municipales sostenibles. La Diputación sigue el método del ICLEI para implantar las A21L en los municipios valencianos y dispone de un programa de subvenciones para la realización de auditorías medioambientales que incluyen la redacción de los planes de acción local. Hasta febrero de 2013, un total de 122 municipios han implantado o se encuentran implantando actualmente la Agenda 21 Local a través del programa de auditorías ambientales cofinanciadas por la Diputación.

ICLEI<sup>102</sup> elaboró una metodología para la implantación de la A21L,<sup>103</sup> apoyado por el *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo*, PNUD, con el fin de ayudar a los gobiernos locales en la aplicación de la A21L, y organiza campañas globales para la sostenibilidad que permitan un intercambio internacional de experiencias y soluciones. El objetivo principal de ICLEI es investigar y desarrollar de métodos y herramientas innovadoras que sirvan a las ciudades, pueblos y metrópolis del mundo para la construcción de un futuro sostenible.<sup>104</sup> A través de sus programas locales, regionales e internacionales, ICLEI<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> ICLEI fue fundada en 1990 por 200 gobiernos locales de 43 países que se reunieron para el primer Congreso Mundial de Gobiernos Locales para un futuro sostenible en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. Sus actividades comenzaron en 1991 en el Secretariado Mundial en Toronto, Canadá, y la Secretaría Europea en Freiburg, Alemania. Inicialmente su nombre era *International Council for Local Environmental Initiatives* pero en 2003 se cambió la denominación por *Local Governments for Sustainability*.

<sup>103</sup> ICLEI, *La Agenda 21. Guía de Planificación Local: Una introducción a la Planificación del Desarrollo Sostenible*, 1996

<sup>104</sup> En un artículo reciente escrito por el Secretario General de ICLEI, Gino Van Begin, en el periódico The Huffington Post expresa la voluntad de las ciudades de contribuir a que se cumplan los objetivos de la Cumbre de Desarrollo Sostenible que tiene lugar este mes de septiembre en Nueva York, en la que los jefes de Estado adoptarán los próximos Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Van Begin explica que “hoy en día, alrededor del 50 por ciento de la población mundial vive en ciudades. En 2050, esa cifra aumentará a 70 por ciento. Para hacer frente a esta afluencia de manera sostenible, las ciudades tendrán que cambiar y adaptarse. Tenemos que pensar en la transformación de nuestras ciudades y nuestra infraestructura, junto con nuestros hábitos, nuestras actitudes, y todo nuestro enfoque de la vida urbana. Así que ahora es un buen momento para preguntarse: ¿cuáles son nuestras ambiciones más grandes para nuestras ciudades?”. Según Van Begin en las regiones de América del Norte o Europa, metrópolis como Nueva York o Londres pueden transformarse en escaparates brillantes de avances del desarrollo sostenible como el transporte ecológico, los edificios verdes, infraestructuras inteligentes, energías renovables, y espacio abundante para el ocio y la relajación. También podríamos imaginar la infraestructura de ciclismo de Ámsterdam o Copenhague, con carriles-bici elevados que condujeran desde la periferia a los centros de la ciudad sin automóviles y con aumento del tráfico peatonal. Y podemos imaginar una gran evolución en las tecnologías de almacenamiento, permitiendo a todos los hogares ser autosuficientes en energía. O tal vez podemos imaginar coches de autoconducción y mejores opciones de eco-movilidad que podrían hacer de los atascos y los accidentes de tráfico en una cosa del pasado. Van Begin señala que muchos de estos cambios van a suceder y en algunos casos la tecnología ya está desarrollada o se está desarrollando rápidamente. Y no hay duda de que estos avances harán mejores ciudades con menos congestión, menos contaminación, menos residuos, más tiempo, más espacio, y más eficiencia. Sin embargo, Van Gebin hace un llamado de atención sobre las ciudades de Asia, América del Sur y África, que es donde se va a producir un mayor crecimiento. En esas ciudades que todavía se están desarrollando o, de hecho, se están construyendo, y muchas cosas que serían acontecimientos banales en Londres o Nueva York pueden ser transformacionales en otras partes del mundo. Un ejemplo es Quito,

trabaja con los gobiernos locales para generar conciencia política de los temas clave en el ámbito de la sostenibilidad.<sup>106</sup>

---

Ecuador, donde la provisión y suministro de agua potable es un desafío permanente, porque el cambio climático está afectando al abastecimiento de agua para la ciudad, que es el hogar de dos millones de personas, y actualmente la escasez de agua es un riesgo cada vez mayor. Por otro lado, Quito también está en peligro por las inundaciones y deslizamientos de tierra. Así que Quito ya está llevando a cabo iniciativas importantes para convertirse en una ciudad segura, resistente y sostenible, con una estrategia amplia para responder al cambio climático, que garantiza, por un lado, el mantenimiento de los ecosistemas delicados en los Andes impidiendo la desertificación, y por otro, la inversión en una red de distribución de agua de la ciudad para que sea más eficiente. Gino Van Begin, *Clean Water Strategy in the World's Highest Capital*, TheHuffingtonPost.com, 16 de septiembre de 2015

<sup>105</sup> ICLEI es una organización con 14 oficinas en todo el mundo que apoyan a las ciudades miembros y sus gobiernos locales para encontrar soluciones locales a los desafíos globales que enfrentan, en los siguientes temas: Biodiversidad, Clima, Agua, Ecomovilidad, Instrumentos de Gestión, Adquisiciones, La resiliencia y adaptación, Ciudades Sostenibles, y Líderes ICLEI Future City. De este modo ICLEI ayuda a los gobiernos locales a establecer planes de acción para cumplir con sus objetivos y evalúa el progreso local acumulado hacia el desarrollo sostenible. Además trabaja en colaboración con organizaciones e instituciones regionales, nacionales e internacionales para asegurar un marco internacional que apoya la acción local. El ICLEI ha vinculado la acción local con los objetivos globales de las Convenciones de Río, la *Convención Marco de Naciones Unidas sobre el Cambio Climático*, la *Convención de Naciones Unidas sobre la Diversidad Biológica*, la *Convención de Naciones Unidas de Lucha contra la Desertificación*, la *Agenda 21*, el Programa de Hábitat, los *Objetivos de Desarrollo del Milenio* y el *Plan de Aplicación de Johannesburgo*. En la Agenda del ICLEI se encuentran los siguientes proyectos: *Agenda de Ciudades Sostenibles*, *Agenda de Ciudades con bajas emisiones de carbono*, *Agenda de Eco-ciudades*, *Agenda de Ciudades Resilientes*, *Agenda de Ciudades Biodiversas*, *Agenda de Ciudades Inteligentes*, *Agenda de Ciudades Ecomoviles* (Movilidad Urbana Sostenible), *Agenda de Comunidades Felices, Saludables e Inclusivas*, *Agenda de Cooperación Sostenible de las Ciudades-Regiones*, la *Economía Local Sostenible* y el *Programa de Adquisiciones*, que implica que mediante una contratación innovadora y sostenible, los gobiernos locales y regionales pueden garantizar que los ingresos fiscales se utilizan de manera responsable y que el poder adquisitivo del público trae consigo importantes beneficios ambientales y sociales a nivel local y global.

<sup>106</sup> En abril de 2016 tendrá lugar en Bilbao la 8ª *Conferencia Europea de Ciudades y Pueblos Sostenibles*, sobre la necesidad urgente de las acciones de los gobiernos locales en la formación del futuro de Europa con el impulso positivo para la transformación de las ciudades en zonas verdaderamente sostenibles. En los debates se reflejarán los *Objetivos de Desarrollo Sostenible*, y los resultados de la Conferencia de las Partes de la *Convención Marco de Naciones Unidas sobre el Cambio Climático* de 2015, COP 21, en París, así como la próxima *Conferencia de Naciones Unidas sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sostenible Hábitat III* y la *Urban Agenda para Europa*.

El mismo año que se celebró la Cumbre de Río, la Unión Europea elaboró el *V Programa de Acción de la Comunidad en Medio Ambiente* titulado "*Hacia un desarrollo sostenible*"<sup>107</sup>. Fue la primera vez que la Unión Europea se comprometía a favor del desarrollo sostenible. En el Programa se subrayaba que la protección del medio ambiente dependía de las acciones colectivas que se tomaran y asumía la dificultad que suponía este cambio de mentalidad de los Estados miembros, tanto en el mundo empresarial como en los propios ciudadanos. Pero se limitó a establecer metas generales, de modo que la falta de metas cuantificables y de mecanismos de seguimiento tuvo como resultado que a pesar de que el Programa impulsó el desarrollo de legislación medioambiental en los Estados miembros de la Unión Europea, apenas se avanzó en el compromiso de los mismos para integrar las políticas de medio ambiente en otras políticas, como puso de manifiesto la revisión del programa realizada por la Comisión Europea en 1998 en la Comunicación *El medio ambiente en Europa: Hacia dónde encauzar el futuro*.<sup>108</sup>

### **Tercera Conferencia Mundial sobre el Desarrollo Sostenible. Río+5.**

En 1997 tuvo lugar en Nueva York la *Conferencia de Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible* denominada *Río+5*, en la que no se adoptó ningún plan de acción y el objetivo era revisar los avances logrados en la implementación, por parte de los gobiernos, de la Agenda 21, para pasar "de la agenda a la acción". Se comprobó que a pesar de los compromisos adoptados en la Cumbre de la Tierra en 1992, no se habían realizado las adecuaciones de políticas y los cambios estructurales necesarios para poder implementar los acuerdos alcanzados. El deterioro ambiental en todas sus escalas, local regional y global, no se había logrado frenar y sus causas no habían sido atacadas con suficiente fuerza.

---

<sup>107</sup> Unión Europea, *V Programa Comunitario de Política y Actuación en materia de Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible* «*Hacia un desarrollo sostenible*» aprobado por la Comisión Europea el 18 de marzo de 1992.

<sup>108</sup> Comisión Europea, *Comunicación El medio ambiente en Europa: Hacia dónde encauzar el futuro. Evaluación global del Programa Comunitario de política y actuación en materia de Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible: «Hacia un desarrollo sostenible»*, 1999, COM/99/0543 final.

#### **Cuarta Conferencia Mundial sobre el Desarrollo Sostenible. Río+10.**

En 2002, 10 años después de la Conferencia de Río de Janeiro, tuvo lugar una nueva *Conferencia de Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible* en Johannesburgo, también conocida como “Río+10”. Como ya se había concluido en la evaluación Río+5, la situación ambiental mundial no había experimentado avances favorables. A pesar de que fue un éxito de convocatoria, la ausencia de George Bush, presidente de los EEUU, quitó peso al pacto mundial sobre el desarrollo sostenible, por su carácter de primera potencia mundial y su postura similar a la adoptada en la Cumbre de 1992 por su padre. Los países más desarrollados fueron liderados por la UE, asumiendo una postura más comprometida en pos del logro de los compromisos contraídos, pero EEUU se opuso a todo texto de carácter vinculante que exigiese de los gobiernos obligatoriedad en el cumplimiento de objetivos, promoviendo en su lugar acuerdos y metas voluntarias.<sup>109</sup> En la Cumbre se alcanzaron diversos compromisos que mostraron una percepción del desarrollo sostenible más centrada en las cuestiones económicas y sociales que en las ambientales.<sup>110</sup> Los dos documentos principales fueron la “*Declaración de Johannesburgo sobre Desarrollo Sostenible*”, que reafirmó el compromiso con el desarrollo sostenible y el “*Plan de Implementación*”, con el propósito de conciliar desarrollo económico, justicia social y protección del medio ambiente. Sin embargo, pese a los acuerdos adoptados, la Cumbre de Johannesburgo dejó muchos temas pendientes<sup>111</sup> e incluso las opiniones más críticas hablaron de un retroceso frente a la Cumbre de Río, llegando a denominar a esta Cumbre como “Río-10”, porque las decisiones sobre comercio internacional y financiamiento para el desarrollo de Monterrey y de Doha que se explicitaron en la Declaración, la dejaron muy limitada. Para poder implementar el desarrollo sostenible en los países, las políticas relativas al comercio y el financiamiento, deberían estar subordinadas a los programas del desarrollo sostenible, pero apenas existía voluntad política para hacerlo. Por un lado, los países en vías de desarrollo estaban obligados a recortar los recursos indispensables para avanzar hacia el desarrollo sostenible para cumplir los requisitos de acceso a la ayuda de los organismos internacionales de financiamiento, y por otro lado, los países desarrollados no estaban

---

<sup>109</sup> Silvia Jankilevich, *Las cumbres mundiales sobre el ambiente. Estocolmo, Río y Johannesburgo. 30 años de Historia Ambiental*, Documento de Trabajo N° 106, Universidad de Belgrano, 2003, pp. 14-17.

<sup>110</sup> Naciones Unidas, *Informe de la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible*, Johannesburgo (Sudáfrica), 26 de agosto a 4 de septiembre de 2002

<sup>111</sup> Ramón Tamames, *Este mundo que vivimos: globalización y ecoparadigma*. Institución Alfons El Magnánim. 2003.

dispuestos a obligar a las empresas a contabilizar las externalidades por daños ambientales y brindar servicios esenciales a aquellos que no pudieran pagar por ellos, porque según la lógica de las finanzas ninguna empresa resultaría rentable si lo realizara.<sup>112</sup>

En 2002 se aprobó también, por la Unión Europea, el *Sexto Programa de Acción Comunitario en Materia de Medio Ambiente*,<sup>113</sup> con el objetivo de integrar las preocupaciones medioambientales en todas las políticas comunitarias. En el informe que revisa la aplicación del VI Programa, la Comisión de Medio Ambiente, Salud Pública y Seguridad Alimentaria destaca los avances en la aplicación de la legislación medioambiental, pero reconoce que existe una brecha entre las ambiciones legislativas programa y sus resultados finales.<sup>114</sup>

En 2004 se aprobó en Barcelona la *Agenda 21 Cultural*<sup>115</sup> por parte de los gobiernos locales en el *IV Fórum de Autoridades Locales para la inclusión social de Porto Alegre*, que pidieron a las organizaciones internacionales que desarrollasen una dimensión cultural en el concepto de desarrollo sostenible.

En 2008, la agitación financiera mundial ocupó las primeras planas de los periódicos y parecía la principal amenaza para la estabilidad y crecimiento económicos mundiales, pero existía una más importante: una crisis medioambiental que cada vez se agravaba más, y por tanto se reforzó su presencia en el orden del día de las reuniones de las organizaciones internacionales.

En 2010, la Asamblea General de la ONU reconoció en la *Resolución 65/1 “Cumplir la promesa: unidos para lograr los Objetivos de Desarrollo del Milenio”*<sup>116</sup> la importancia de la cultura

---

<sup>112</sup> Silvia Jankilevich, *Las cumbres mundiales sobre el ambiente. Estocolmo, Río y Johannesburgo. 30 años de Historia Ambiental*, pp. 20-21

<sup>113</sup> Unión Europea. *Decisión 1600/2002/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 22 de julio de 2002 por la que se establece el Sexto Programa de Acción Comunitario en Materia de Medio Ambiente.*

<sup>114</sup> Unión Europea. *Informe de la Comisión de Medio Ambiente, Salud Pública y Seguridad Alimentaria*, de 8 de marzo de 2012, sobre la revisión del Sexto Programa de Acción en Materia de Medio Ambiente y establecimiento de prioridades para el Séptimo Programa de Acción en Materia de Medio Ambiente. *Un medio ambiente mejor para una vida mejor.* (2011/2194(INI))

<sup>115</sup> Fórum de Autoridades Locales para la inclusión social de Porto Alegre IV, *La Agenda 21 de la Cultura*, Servicio de Comunicación y Publicaciones, Universidad Jaume I, 2006.

<sup>116</sup> Naciones Unidas, *Resolución 65/1 de la Asamblea General “Cumplir la promesa: unidos para lograr los Objetivos de Desarrollo del Milenio” de 19 de octubre de 2010.* Para alcanzar el Séptimo Objetivo de Desarrollo del Milenio: Garantizar la sostenibilidad de Medio Ambiente, establece que se promoverán modalidades de consumo y

para el desarrollo y su contribución al logro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio, pero no la incluyó como parte del concepto de desarrollo sostenible. Por su parte, ese mismo año, las *Ciudades y Gobiernos Locales Unidos*, durante la *Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales*, aprobaron el documento de orientación política “*La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*”<sup>117</sup> en la que abogaban para que se incluyera la cultura en el concepto de desarrollo sostenible, formado por tres pilares, el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental, al que habría que añadir un cuarto pilar: la cultura. Hicieron un llamado a Naciones Unidas para integrar explícitamente la cultura en los programas de desarrollo sostenible.

En 2011, la Asamblea General aprobó la *Resolución 65/166 relativa a la Cultura y Desarrollo*<sup>118</sup> que, por primera vez, reconoce de forma explícita que “la cultura contribuye significativamente al desarrollo sostenible de las comunidades locales, los pueblos y las naciones.”

Durante los preparativos de la siguiente Cumbre de la Tierra de Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible, Río+20, el Grupo de Alto Nivel sobre la Sostenibilidad Mundial elaboró, en 2010, el informe “*Desarrollo Sostenible: desde Brutland a Río de Janeiro 2012*”<sup>119</sup>, que puso de manifiesto que 20 años después de la Cumbre de Río no se ha logrado alcanzar el desarrollo sostenible, y advirtió que “los cambios sistémicos que se necesitan para lograrlo, requieren una revolución en la forma en que el mundo hace los negocios, que impactará en los estilos de vida y los patrones de consumo tanto en los países desarrollados como los países en desarrollo”. También destacó que la crisis financiera había generado desconfianza en el modelo de desarrollo actual y esto podría suponer una cierta receptividad para un cambio hacia el nuevo modelo de crecimiento más sostenible.

---

producción sostenibles, de conformidad con el Plan de Aplicación de las Decisiones de la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible de Johannesburgo.

<sup>117</sup> Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. Documento “*La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*”

<sup>118</sup> Naciones Unidas, *Resolución 65/166 relativa a la Cultura y el Desarrollo* aprobada por la Asamblea General el 28 de febrero de 2011.

<sup>119</sup> Naciones Unidas. *Informe del Grupo de Alto Nivel sobre la Sostenibilidad Mundial “Desarrollo Sostenible: desde Brutland a Río de Janeiro 2012”* de 19 de septiembre de 2010.

La *Estrategia Europa 2020* aprobada el 17 de febrero de 2011,<sup>120</sup> con el fin de que la UE se convirtiera en una economía inteligente, sostenible e integradora tuvo como parte integral la política medioambiental.

También como parte de los preparativos de la Cumbre Río +20, el 30 de enero de 2012, el Grupo de Alto Nivel sobre la Sostenibilidad Mundial presentó al Secretario General de la ONU, el informe "*Gente resiliente en un planeta resiliente: un futuro que vale la pena elegir*",<sup>121</sup> en respuesta a su petición de que formularan una nueva visión para el crecimiento sostenible y la prosperidad mundial, que permitiera superar la crisis sistémica, dando soluciones que abordaran eficazmente los desafíos<sup>122</sup> con el fin de evitar un colapso planetario. El informe puso de manifiesto la urgencia de un cambio global a una vía más sostenible, por el riesgo enorme para las personas y el planeta de seguir por la misma vía de poner a prueba la capacidad del planeta para sostenernos, y advirtió que todavía existen muchos obstáculos para realizar el cambio, como los intereses particulares a corto plazo y la falta de voluntad política. Al mismo tiempo, el Grupo subrayó que el impulso del desarrollo sostenible supone una oportunidad extraordinaria para aumentar el bienestar humano y preservar los sistemas que apoyan la vida en la Tierra para las generaciones venideras, y por tanto resulta necesario "que seamos decididos y valientes para seguir la nueva vía", y que las autoridades internacionales, nacionales y locales alrededor del mundo, al igual que la sociedad civil y el sector privado asuman su responsabilidad para lograr el desarrollo sostenible en el futuro. Pero para cambiar realmente la vida en el planeta hay que reconocer que el problema deriva de los estilos de vida insostenibles así como la producción y consumos insostenibles, unido al crecimiento demográfico. El modelo de desarrollo mundial actual es insostenible por lo que resulta necesario encontrar un nuevo camino. Lo importante es que podemos elegir nuestro futuro. El informe destaca que para posibilitar esta necesaria revolución verde del siglo XXI, es imperiosa una transformación global de la economía mundial. No bastan los pequeños cambios y la actual crisis económica mundial ofrece la oportunidad de introducir reformas fundamentales. Nos da la oportunidad de orientarnos de manera decisiva hacia un crecimiento verde, no solo en el sistema financiero, sino en la economía real. Para poder

---

<sup>120</sup> Unión Europea, *Resolución del Parlamento Europeo sobre la Estrategia Europa 2020*. 17 de febrero de 2011.

<sup>121</sup> Naciones Unidas, Informe del Grupo de alto nivel de las Naciones Unidas sobre la sostenibilidad mundial *Gente resiliente en un planeta resiliente: un futuro que vale la pena elegir*, Nueva York, 2012

<sup>122</sup> Desafíos como el cambio climático, la seguridad alimentaria y energética, y la gran crisis económica, traducida en desempleo y pérdidas de derechos sociales.



dar un salto gigante no basta con la intervención del sector público, sino que es necesaria la cooperación de los mercados y la iniciativa empresarial en el cambio económico. Así pues, el Grupo de Alto Nivel sobre la Sostenibilidad Mundial hizo las siguientes propuestas: que se incorporen los costos sociales y ambientales en la regulación y establecimiento de precios de los bienes y servicios; que se establezcan incentivos que valoren el desarrollo sostenible a largo plazo en las transacciones de inversión y financieras; que aumente la financiación pública y privada para el desarrollo sostenible; y, además, que los gobiernos apliquen indicadores de desarrollo sostenible, que vayan más allá del enfoque tradicional del Producto Interno Bruto, para medir los progresos de los países hacia el desarrollo sostenible. En este sentido, según pone de manifiesto el informe, cada vez más gobiernos están comenzando a crear incentivos para que las empresas pasen a patrones más sostenibles de producción. En conclusión, el llamamiento a la acción que hace el Grupo de Alto Nivel en este informe va dirigido a cada uno de nosotros. Requiere el compromiso de ciudadanos de todos los sectores de la sociedad: desde Jefes de Estado y de Gobierno, y alcaldes locales, a ejecutivos de empresas, científicos, líderes religiosos, activistas de la sociedad civil, y en especial a los líderes de la siguiente generación, los jóvenes de hoy. Hoy más que nunca, debido a la globalización, las decisiones individuales pueden tener consecuencias globales. El enorme crecimiento de las tecnologías que sirven de base a las redes sociales están dando un poder a los particulares con consecuencias políticas impredecibles, que aprovechadas de una manera responsable pueden reportar resultados positivos. Cuanta más influencia tengamos en la sociedad, mayor será el efecto que tengamos en el planeta y mayor nuestra responsabilidad de actuar de manera sostenible.

### **Quinta Conferencia Mundial sobre el Desarrollo Sostenible. Río+20.**

En junio de 2012, tuvo lugar en Brasil la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible, Río +20*, probablemente una de las reuniones más importantes sobre nuestro futuro en el primer cuarto de siglo XXI. Su objetivo era revisar los avances realizados en los países desde la Cumbre de la Tierra de 1992, renovar el compromiso político para el desarrollo sostenible y hacer frente a desafíos nuevos y emergentes, ya que a pesar del compromiso con los principios de desarrollo sostenible adoptado en 1992, el debate sobre la sostenibilidad se había quedado estancado, pero, como consecuencia de la crisis del 2008, se produjo una pérdida de fe en el modelo de desarrollo económico basado en la cultura del consumo, y un renovado interés por el modelo de desarrollo sostenible como marco eficaz

para hacer frente a los desafíos estructurales. El resultado de las reuniones fue un documento denominado “*El futuro que queremos*”<sup>123</sup> que constituye un reconocimiento sin precedentes del papel de los gobiernos locales y subnacionales en los esfuerzos globales en materia de sostenibilidad. A pesar de las recomendaciones de la UNESCO y otras instituciones y foros internacionales, se mantuvo el concepto de desarrollo sostenible con los tres pilares clásicos.

Hubo una crítica generalizada porque la Conferencia no logró grandes compromisos de acciones efectivas por parte de los líderes mundiales. El Secretario General de Naciones Unidas, Ban Ki-moon, transmitió positividad sobre los resultados de la Conferencia a pesar de la falta de acuerdos, afirmando que en el futuro será recordada como un punto de partida para avanzar hacia la sostenibilidad de la humanidad por sus grandes ideas y concluyó que *Río+20* había afirmado los principios fundamentales, renovado los compromisos esenciales, y dado una nueva dirección, así que ahora es nuestra responsabilidad empezar a trabajar en ello.

Frente a la falta de compromiso de los gobiernos nacionales, en la *Cumbre Río+20* se produjo un reforzamiento del papel de los gobiernos locales, que hace surgir la esperanza. Los alcaldes de las 40 ciudades más grandes del mundo crearon la *Red C40*<sup>124</sup>, con un potencial de acción muy grande para poner en marcha estrategias progresivas hacia el desarrollo sostenible, recogiendo la presión de los ciudadanos, y trabajar en red, conectando las ciudades y sus acciones. Por otra parte, durante la Conferencia se ha producido mucha actividad por parte de la sociedad civil y las empresas que crearon compromisos de acción e iniciativas internacionales de carácter multisectorial como la *Unión Global por la Sostenibilidad*, para agrupar a personas e instituciones interesadas en avanzar hacia el desarrollo sostenible, mediante una declaración pública asumiendo unos compromisos concretos y unos indicadores para medir su cumplimiento.

---

<sup>123</sup> Naciones Unidas. Informe final de la Conferencia sobre Desarrollo Sostenible Río+20 “*El futuro que queremos*” de 22 de junio de 2012.

<sup>124</sup> El C40 es el *Grupo de Ciudades para el Liderazgo Climático*, que conecta a más de 75 de las mayores ciudades del mundo, lo que representa más de 550 millones de personas y una cuarta parte de la economía global. Creado y dirigido por ciudades, C40 se centra en la lucha contra el cambio climático e impulsar la acción urbana que reduce las emisiones de gases de efecto invernadero y los riesgos climáticos, mientras que el aumento de la salud, el bienestar y las oportunidades económicas de los ciudadanos urbanos.

Se trata de una premisa muy clara: la responsabilidad es de todos, no solo de los gobiernos estatales, sino de nuestras ciudades, empresas, organizaciones y de las personas. Todos tenemos una responsabilidad que asumir.

A pesar de todos los instrumentos normativos desarrollados por la ONU para avanzar hacia el desarrollo sostenible, ratificados por los Estados e incorporados a sus legislaciones internas, la realidad es que los gobiernos de los países no están implantando las medidas adoptadas, tal como sería necesario para avanzar hacia el desarrollo sostenible, puesto que son necesarios cambios sistémicos, que tengan impacto en los estilos de vida y los patrones de consumo tanto en los países desarrollados como los que están en vías de desarrollo, sin los cuales no es posible lograrlo.

En este sentido, la actual crisis es una oportunidad para llegar al objetivo de sostenibilidad, porque ha dado lugar al declive de la sociedad de consumo dando lugar a la posibilidad de que por fin se produzca el cambio sistémico necesario que dé lugar a un nuevo modelo de desarrollo sostenible.

En septiembre de 2012, con motivo del 67º periodo de sesiones de la Asamblea de la ONU, en Nueva York se presentó la nueva *Red de soluciones de Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas*<sup>125</sup>. El profesor Jeffrey Sachs, fue designado por el Secretario General para convocar esta nueva red mundial con el fin de movilizar a la sociedad civil, empresas y universidades para apoyar y ampliar la solución local de problemas. En la presentación, Sachs afirmó que “el desafío de nuestra generación es el desarrollo sostenible” y que “muchas de las soluciones para fomentar el desarrollo sostenible ya existen sobre el terreno. Las tenemos que ampliar y difundir, para que más comunidades pueden adoptar y adaptar las más apropiadas”.

En el artículo “*Un mundo a la deriva*” de 9 de abril de 2012, Jeffrey Sachs<sup>126</sup> alertaba del momento crítico actual y señalaba que el desarrollo económico tenía que volverse rápidamente sostenible, adoptando tecnologías y estilos de vida que reduzcan las peligrosas presiones de los ecosistemas de la Tierra, lo que requerirá un nivel de cooperación mundial que no se ve por ningún lado. Sin embargo, como afirma Sachs, en un mundo tan interconectado tenemos que remar todos en la misma dirección para que podamos avanzar.

---

<sup>125</sup> Naciones Unidas, Red de soluciones de Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas.

<sup>126</sup> Jeffrey D. Sachs, *Un mundo a la deriva*. El País. 2012.

La *Conferencia Río+20* puso de manifiesto que estamos llegando a los límites de nuestro planeta, veinte años después del llamamiento de la Conferencia de Río, y ahora el tiempo juega en contra. Y la cultura resulta fundamental para superar este reto, tal como subrayó, en el 67º periodo de sesiones de la Asamblea General, la Directora General de la UNESCO, Irina Bokova, para quien "la cultura es lo que hace de nosotros lo que somos, lo que nos da fuerza; es una fuente de innovación y creatividad, y da respuesta a muchos de los desafíos que enfrentamos hoy. Tenemos que hacer mucho más para que la cultura esté en el centro de la agenda mundial de la sostenibilidad; es lo que la UNESCO persigue con mucho empeño, a escala global y sobre el terreno en todo el mundo". La mayoría de los participantes, coincidieron en que existe una disparidad importante entre lo que entiende la comunidad científica y lo que realmente sabe el público en general sobre la problemática del desarrollo sostenible, y en la necesidad urgente de salvar esta brecha ya que hemos sobrepasado algunos puntos críticos para nuestro medio ambiente.

El 20 de noviembre de 2013 se aprobó por el Parlamento y Consejo Europeo la Decisión relativa al *VII Programa General de Acción de la Unión Europea en materia de Medio Ambiente*, PMA, "*Vivir bien, respetando los límites de nuestro planeta*" elaborado con el diálogo entre la Comisión, el Consejo y el Parlamento de la Unión Europea, además de la sociedad civil y las empresas, para obtener un consenso sobre las orientaciones estratégicas para la política de medio ambiente, que garanticen una participación amplia, y asegurar la movilización para la acción. El VII PMA entró en vigor el 17 de enero de 2014 estableciendo el marco para la actuación medioambiental de la Unión Europea hasta el 31 de diciembre de 2020, de acuerdo con la necesidad de plantear nuevos retos que conviertan a la Unión Europea en una economía inteligente, sostenible e integradora. La acción hasta 2020 y se inspira en una visión para el año 2050: "En 2050, vivimos bien, respetando los límites ecológicos del planeta. Nuestra prosperidad y nuestro medio ambiente saludable son la consecuencia de una economía circular innovadora, donde nada se desperdicia y en la que los recursos naturales se gestionan de forma sostenible, y la biodiversidad se protege, valora y restaura de tal manera que la resiliencia de nuestra sociedad resulta fortalecida. Nuestro crecimiento hipocarbónico lleva tiempo disociado del uso de los recursos, marcando así el paso hacia una economía segura y sostenible a nivel mundial". Para lograrlo establece nueve objetivos

prioritarios:<sup>127</sup> proteger, conservar y mejorar el capital natural de la Unión Europea; convertir a la Unión en una economía hipocarbónica, eficiente en el uso de los recursos, ecológica y competitiva; proteger a los ciudadanos de la Unión de las presiones y riesgos medioambientales para la salud y el bienestar; maximizar los beneficios de la legislación de medio ambiente de la Unión mejorando su aplicación; mejorar la base de conocimientos e información de la política de la Unión de medio ambiente; asegurar inversiones para la política en materia de clima y medio ambiente y abordar las externalidades medioambientales; intensificar la integración medioambiental y la coherencia entre políticas; aumentar la sostenibilidad de las ciudades de la Unión; y reforzar la eficacia de la Unión a la hora de afrontar los desafíos medioambientales y climáticos a nivel internacional.

En octubre de 2014, casi dos años y medio después de la Conferencia Río+20, se habían logrado avances significativos en muchas cuestiones que figuraban en "*El futuro que queremos*", incluyendo el lanzamiento de la nueva Asamblea de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, la formulación del primer borrador de un conjunto de objetivos de desarrollo sostenible, con una meta específica para las ciudades y los asentamientos humanos inclusivos, seguros, resistentes y sostenibles; y la institucionalización del marco de programas sobre consumo y producción sostenibles.

En junio de 2014 tuvo lugar la primera sesión de la *Asamblea de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente*, UNEA,<sup>128</sup> del *Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente*,

---

<sup>127</sup> Unión Europea. Decisión 1386/2013/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 20 de noviembre de 2013, relativa al Programa General de Acción de la Unión en materia de Medio Ambiente hasta 2020 «*Vivir bien, respetando los límites de nuestro planeta*», DOUE L 354/171, 28.12.2013

<sup>128</sup> UNEA es una respuesta a la llamada de líderes mundiales durante la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible (Río+20), que tuvo lugar en Brasil en Junio de 2012, para fortalecer al Programa de Naciones Unidas sobre Medio Ambiente, PNUMA, como autoridad medio ambiental líder en el mundo. En 2013, los Estados Miembros del PNUMA decidieron actualizar el Consejo de Gobierno, establecido en 1972 con 58 miembros, por una Asamblea de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente de composición universal. La Asamblea General de las Naciones Unidas adoptó la resolución A/67/784 que cambió la designación y los 193 Estados Miembros de las Naciones Unidas así como los Estados Observadores participan, a nivel ministerial, en la toma de decisiones en los asuntos que afectan al medio ambiente y sostenibilidad mundial. Como nuevo órgano de gobierno del PNUMA, UNEA tiene el mandato de tomar decisiones estratégicas, proporcionar directrices políticas en el trabajo del PNUMA y promover un enfoque científico-político. Se reúne dos veces al año, empezando en 2014 en Nairobi. El órgano de gobierno posee un órgano subsidiario para el período entre sesiones llamado "Comité de Composición Abierta de

PNUMA, con más de 1200 participantes, incluyendo ministros de medio ambiente, delegados de gobierno y representantes de grupos de interés. Los temas eran los Objetivos de Desarrollo Sostenible y el Desarrollo de la Agenda Post-2015, el comercio ilegal de fauna salvaje y madera, el Estado de Derecho y el Medio Ambiente, el programa de trabajo del PNUMA y su presupuesto. En la celebración paralela del *Simposio Mundial sobre el Estado del Derecho Medio Ambiental*, se puso de manifiesto que el Derecho Ambiental<sup>129</sup> es la base para la sostenibilidad medio ambiental y la completa realización de sus objetivos, y más que nunca un asunto de gran urgencia vista las cada vez mayores presiones ambientales. Se declaró que “el Derecho Medio Ambiental es esencial para la protección de los recursos naturales y ecosistemas y refleja nuestro deseo de un futuro mejor.”

El año 2015 es un año crucial para la finalización de muchos de los procesos iniciados en Río+20, y para su convergencia con una serie de procesos paralelos, que incluyen la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible, para establecer los nuevos objetivos del Milenio, la definición de un nuevo régimen climático global bajo la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático, CMNUCC, y la visión estratégica de la Conferencia HABITAT-III.

En julio de 2015 tuvo lugar la *Tercera Conferencia Internacional sobre Financiamiento al Desarrollo*, que aprobó la *Agenda de Acción de Addis Abeba*, un acuerdo con las medidas y prácticas a seguir para generar inversiones que impulsen la implementación de la Agenda de

---

Representantes Permanentes”, CPR, que proporciona asesoramiento político a la UNEA. El Comité de Composición Abierta de CPR se reúne en Nairobi dos veces al año.

<sup>129</sup> La protección del medio ambiente es un interés de todas las naciones porque el derecho al medio ambiente corresponde a la humanidad. Se trata un derecho humano de tercera generación cuya protección judicial se puso de manifiesto con la sentencia del Tribunal Europeo de Derechos Humanos López Ostra versus España, de 1994, que estimó la demanda considerando que el derecho al respeto de la vida privada y familiar, de su domicilio y correspondencia, había sido violado por la pasividad de las autoridades españolas ante las emisiones de una planta depuradora instalada a pocos metros del domicilio de la demandante. El derecho al medio ambiente es interdependiente del derecho al desarrollo y ambos tienen en común que tienen como centro de consideración que el ser humano forma parte de la naturaleza pero además tiene la responsabilidad de cuidarla, para que se preserven las especies y los ecosistemas en beneficio de las generaciones presentes y futuras. Además estos derechos son interdependientes del resto de derechos humanos y necesitan la cooperación internacional para lograr su respeto. Vicente Bellver, *El futuro del derecho al ambiente*, Suplemento Humana Iura de derechos humanos, n° 6, El Derecho humano al medio ambiente, Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1996

Desarrollo Sostenible que se adoptaría en la Conferencia sobre Desarrollo Sostenible.<sup>130</sup> Los recursos se asignarán a los mayores desafíos económicos, sociales y ambientales que afronta la Humanidad. El Secretario General de la ONU, Ban Ki-moon,<sup>131</sup> sostuvo que se trata de un paso muy importante en la construcción de un futuro sustentable para todos y destacó el papel de la sociedad civil en la implementación de los acuerdos de la agenda de desarrollo, puesto que debe vigilar que los gobiernos rindan cuentas y escuchen las voces de miles de millones de personas.

En septiembre de 2015 un informe preparatorio de la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, UNCTAD*, denominado “*De las Decisiones a las Acciones*”, prevista en Lima en marzo próximo, se advierte que conseguir que los Objetivos de Desarrollo Sostenible se hagan realidad en los próximos quince años requerirá una movilización de recursos sin precedentes. La UNCTAD propone cuatro líneas de acción para los próximos quince años, entre ellas que los Estados y los mercados funcionen de una manera más eficaz y que aumente la resistencia de esos países a crisis económicas, sociales o medioambientales. También aboga por fortalecer el multilateralismo y la capacidad productiva, con una mayor diversificación, un impulso del sector privado y un uso mayor de la innovación y la tecnología.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> La Agenda contiene más de cien medidas concretas que abarcan todas las fuentes de financiamiento y contemplan una amplia variedad de aspectos entre los que destacan la ciencia y la tecnología, las innovaciones y el comercio. Establece la movilización de recursos nacionales a través de una ampliación de la base tributaria, una mejora de los sistemas recaudatorios y un combate a la evasión fiscal y los flujos financieros ilícitos. Además compromete a los países a cumplir con la partida de asistencia oficial al desarrollo, sobre todo hacia los países menos desarrollados, y estipula una mayor cooperación Sur-Sur. La adopción del texto se logró tras meses de negociaciones entre los países y marca un hito en la creación de alianzas globales que propicien una prosperidad económica incluyente y mejoren el bienestar de la población en general, además de proteger el medio ambiente.

<sup>131</sup> El Secretario General de la ONU, Ban Ki-moon, afirmó que la Agenda “proporciona un marco de trabajo para financiar el desarrollo sostenible. Los resultados en Addis Abeba nos dan el fundamento de una asociación global revitalizada para un desarrollo que no dejará atrás a nadie”, apuntó Ban.

<sup>132</sup> ONU, *Lograr los ODS requerirá movilizar recursos sin precedentes*, Centro de noticias de la ONU, 14 de septiembre de 2015

## **Sexta Conferencia Mundial sobre el Desarrollo Sostenible. 2015.**

En septiembre de 2015, ha tenido lugar en Nueva York la *Cumbre de las Naciones Unidas para el Desarrollo Sostenible*, para cumplir los compromisos adoptados por los Estados miembros en la Conferencia Rio+20 de desarrollar un conjunto de Objetivos de Desarrollo Sostenible, y sus correspondientes metas e indicadores, que fueran equilibrados, coherentes e integrales.

El día 25 de septiembre, la Asamblea General aprobó, con una fuerte ovación de líderes de todo el mundo, la *Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*, que durante los próximos 15 años guiará con 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible <sup>133</sup> los esfuerzos de la Humanidad para eliminar la pobreza y las desigualdades, y para proteger el planeta. El Secretario General de Naciones Unidas, Ban Ki-moon, describió ese momento como “un momento definitorio en la historia humana” y declaró: “Los pueblos del mundo nos han pedido hacer brillar una

---

<sup>133</sup> Los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible son: 1. Erradicar la pobreza en todas sus formas en todo el mundo. 2. Poner fin al hambre, conseguir la seguridad alimentaria y una mejor nutrición, y promover la agricultura sostenible. 3. Garantizar una vida saludable y promover el bienestar para todos para todas las edades. 4. Garantizar una educación de calidad inclusiva y equitativa, y promover las oportunidades de aprendizaje permanente para todos. 5. Alcanzar la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y niñas. 6. Garantizar la disponibilidad y la gestión sostenible del agua y el saneamiento para todos. 7. Asegurar el acceso a energías asequibles, fiables, sostenibles y modernas para todos. 8. Fomentar el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo, y el trabajo decente para todos. 9. Desarrollar infraestructuras resilientes, promover la industrialización inclusiva y sostenible, y fomentar la innovación. 10. Reducir las desigualdades entre países y dentro de ellos. 11. Conseguir que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles. 12. Garantizar las pautas de consumo y de producción sostenibles. 13. Tomar medidas urgentes para combatir el cambio climático y sus efectos (tomando nota de los acuerdos adoptados en el foro de la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático). 14. Conservar y utilizar de forma sostenible los océanos, mares y recursos marinos para lograr el desarrollo sostenible. 15. Proteger, restaurar y promover la utilización sostenible de los ecosistemas terrestres, gestionar de manera sostenible los bosques, combatir la desertificación y detener y revertir la degradación de la tierra, y frenar la pérdida de diversidad biológica. 16. Promover sociedades pacíficas e inclusivas para el desarrollo sostenible, facilitar acceso a la justicia para todos y crear instituciones eficaces, responsables e inclusivas a todos los niveles. 17. Fortalecer los medios de ejecución y reavivar la alianza mundial para el desarrollo sostenible.



luz sobre un futuro de promesas y oportunidades. Los Estados miembros han respondido. El nuevo programa es una promesa de los líderes a todas las personas, en todas partes.”<sup>134</sup>

Así pues, los Estados Miembros de Naciones Unidas acaban de comprometerse mediante la aprobación de la *Agenda 2030* con las personas de todo el mundo para la transformación hacia un mundo mejor. Sin embargo, tal como afirma Ban, “la prueba de fuego para el compromiso con la *Agenda 2030* será la implementación.” Para superar esa prueba será necesaria la acción de todos en el mundo entero, y para conseguir mejorar es necesario obrar de manera diferente, actuar con solidaridad a largo plazo, y dejar de pensar y trabajar de forma aislada, así que Ban propone a las Naciones que “prometamos hoy alumbrar el camino hacia esta visión de futuro transformativa.”<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> ONU, *Los líderes mundiales debaten sobre el desarrollo sostenible en la Asamblea General*, Centro de noticias de la ONU, 25.09.2015

<sup>135</sup> El Secretario General de Naciones Unidas, Ban Ki-moon comenzó su discurso ante la Asamblea General el 25 de septiembre de 2015, con una manifestación contundente “Hemos llegado a un momento decisivo para la historia de la Humanidad.” Y continuó declarando que la respuesta de los Estados Miembros de Naciones Unidas a la petición de los pueblos del mundo para que “alumbremos el camino hacia un futuro prometedor y lleno de oportunidades” ha sido la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, una agenda en favor de las personas, para poner fin a la pobreza, en favor del planeta, en favor de la prosperidad compartida, la paz y las alianzas de colaboración, con medidas contra el cambio climático, basada en la igualdad de género y el respeto de los derechos de todas las personas. Y una agenda que, sobre todo, “promete que nadie se quedará atrás.” Ban declaró que los Objetivos de Desarrollo Sostenible constituyen una lista de acciones en favor de las personas y el planeta y un proyecto para alcanzar el éxito, pero para cumplirlos es necesario una alianza mundial renovada para trabajar juntos. En la Agenda de Acción de Addis Abeba se aprobó un sólido marco financiero para lograrlo y hay que construir sobre estos cimientos. Para ello hay que “trascender las fronteras nacionales y los intereses a corto plazo para actuar con solidaridad a largo plazo.” El Secretario General manifestó el compromiso del sistema de las Naciones Unidas para apoyar a los Estados Miembros “en este nuevo y ambicioso empeño” para “entrar en esta nueva era con buen pie.” Pero advirtió que no bastaba el trabajo de los países para incorporar la Agenda 2030 en sus estrategias nacionales de desarrollo, porque es un trabajo que nadie podrá hacer solo, y por ello deben “lograr que participen todas las instancias”, incluyendo los parlamentos, los gobiernos locales, las ciudades, las zonas rurales, las empresas y los emprendedores, la comunidad científica y académica, y la sociedad civil para la definición y aplicación de las políticas, dándole el margen necesario a la sociedad civil para que pueda pedir cuentas. Ban concluyó que lo más importante es que debemos empezar a trabajar desde ya para recoger las aspiraciones de las personas de todo el mundo que anhelan vivir en paz, con seguridad y con dignidad en un planeta sano, y pide a las Naciones Unidas que “prometamos hoy alumbrar el camino hacia esta visión de futuro transformativa.” Centro de noticias de la ONU.

La *Agenda 2030* plantea una nueva estrategia con 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible, ODS, que sustituyen a los Objetivos del Milenio, y 169 metas de carácter integrado e indivisible que abarcan las esferas económica, social y ambiental, que regirán los programas de desarrollo mundiales durante los próximos 15 años.<sup>136</sup> Al adoptarla, los Estados se comprometen a movilizar los medios necesarios para su implementación mediante alianzas centradas especialmente en las necesidades de los más pobres y vulnerables. La Agenda implica un compromiso común y universal pero teniendo en cuenta que cada país enfrenta retos específicos en su búsqueda del desarrollo sostenible, los Estados tienen soberanía plena sobre su riqueza, recursos y actividad económica, y cada uno fijará sus propias metas nacionales, de acuerdo con los ODS.

En su intervención ante la Asamblea General, el Presidente de Estados Unidos, Barak Obama, subrayó la necesidad de combatir la desigualdad empezando por su propio país donde, tras la crisis, “millones de familias han estado cerca de caer en la pobreza”. Declaró que el compromiso firme y el trabajo conjunto pueden romper el ciclo de pobreza y sacar adelante la Agenda. Y prometió que Estados Unidos seguirá siendo un aliado de todos los países en la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible.<sup>137</sup> De acuerdo con sus palabras, parece que el Presidente Obama ha adoptado un compromiso mayor que el de sus predecesores, aunque sin hacer referencia a un cambio de sistema.

---

<sup>136</sup> Los ODS se elaboraron durante más de dos años de consultas públicas, interacción con la sociedad civil y negociaciones entre los países.

<sup>137</sup> El Presidente de Estados Unidos, Barak Obama, en su discurso ante la Asamblea de Naciones Unidas el 27 de septiembre de 2015, declaró que apoyar el desarrollo “es una de las inversiones más inteligentes que podemos hacer en nuestro futuro”, porque “es la falta de desarrollo, de educación, trabajo y esperanzas la que alimenta muchas de las tensiones, conflictos e inestabilidad en el mundo” y “muchos de los conflictos, la crisis de refugiados, las intervenciones militares a lo largo de los años podrían haberse evitado si las naciones hubieran invertido de verdad en su población, y si las naciones más ricas del mundo fueran mejores socios al trabajar con los que tratan de avanzar”. Obama subrayó la necesidad de combatir la desigualdad, empezando por su propio país donde, tras la crisis, millones de familias han estado cerca de caer en la pobreza, y propugnó la transparencia, la responsabilidad, la igualdad de las mujeres y el respeto de las garantías fundamentales, llamando a los líderes mundiales a erradicar las amenazas al desarrollo, entre las que destacó, además de la inequidad, el mal gobierno, la corrupción, los atropellos a los derechos humanos, las guerras y el cambio climático. Mientras estos persistan, advirtió, no alcanzaremos nuestras metas. Como conclusión, el Presidente de Estados Unidos se comprometió a sacar adelante la Agenda 2030 porque “los niños y los jóvenes de hoy nos juzgarán por las decisiones que tomaremos en los próximos años.” Centro de noticias de la ONU.

Por el contrario, la declaración del representante de España, el Rey Felipe VI, ante la Asamblea General, muestra un reconocimiento de la necesidad de cambiar de sistema, al manifestar su compromiso de transformar el mundo en los próximos quince años entre todos y para todos, y “a crear riqueza de manera sostenible, devolviéndole a la naturaleza lo que tomemos de ella”. Destacó que la Agenda 2030 es universal y por tanto todos somos responsables de su culminación con éxito, así que existe un compromiso de España con la Agenda. Concluyó diciendo que “los españoles del siglo XXI creemos en ese sueño y queremos hacerlo realidad. Es nuestra convicción. Es nuestro compromiso.”<sup>138</sup>

Estamos en un momento decisivo para la historia de la Humanidad, como resaltó Ban Ki-moon, y aunque las palabras de compromiso de los líderes de los países expresadas en la Asamblea General de Naciones Unidas son esperanzadoras lo importante es que no se queden en meras declaraciones de intenciones y se implementen efectivamente los ODS de la *Agenda 2030*.

Las organizaciones civiles no han quedado satisfechas con los ODS porque consideran que se mantiene el mismo modelo de desarrollo basado en el crecimiento económico sometiendo las dimensiones social y ecológica a la dimensión económica, y por tanto no es realmente un desarrollo sostenible. También cuestionan que el compromiso con los ODS sea voluntario y por tanto, el nivel de aplicación dependerá de cada Estado y no están de acuerdo con la financiación establecida en la Agenda de Acción de Addis Abeba. Aunque reconocen que la participación de la sociedad civil ha sido amplia y significativa en el

---

<sup>138</sup> El Rey de España, S.M. el Rey Felipe VI, en su discurso ante la Asamblea de Naciones Unidas el 25 de septiembre de 2015, se comprometió específicamente a que cualquier persona “pueda desarrollar sus capacidades en plenitud, sin discriminación alguna” y “a crear riqueza de manera sostenible, devolviéndole a la naturaleza lo que tomemos de ella, porque tan sólo somos sus huéspedes y administradores temporales”. El Rey hizo referencia a la Carta Encíclica “Laudato Si” del Papa Francisco, que manifiesta la interdependencia de nuestro tiempo que nos obliga a actuar como un solo mundo en un proyecto común, y declaró que “la globalización de las finanzas, de la tecnología o de la información debe ir acompañada por la globalización de la solidaridad, del conocimiento, de la equidad, de la libertad y de la dignidad humana.” Señaló que el compromiso de España con la Agenda se manifiesta mediante su apoyo al Fondo para los ODS, que ya está impulsando proyectos en más de diecisiete países, y la Ayuda Oficial al Desarrollo a la que se dedicará un 0,7 del PIB español en el horizonte de 2030. También declaró que es esencial conseguir “un desarrollo con equidad, el disfrute, real y efectivo, de derechos y la igualdad de oportunidades para todos.” Misión permanente de España ante las Naciones Unidas. Consejería de Información.

proceso, consideran que la Agenda no contempla su papel en la implementación y evaluación de la nueva misma.<sup>139</sup>

#### **1.3.4. LA CULTURA COMO CUARTO PILAR DEL DESARROLLO SOSTENIBLE**

##### **Hace falta un cambio cultural para el Desarrollo Sostenible.**

La crisis que está atravesando la mayor parte del mundo, económica, social y ambiental afecta a los valores y la cultura de las sociedades. Para superarla no basta que una estructura ideológica sea la guía para las transformaciones necesarias para que la sociedad evolucione a un modelo de consumo sostenible, sino que necesitamos un cambio profundo de los valores de la sociedad, y de las creencias, sueños y estilo de vida de los ciudadanos, para pasar de la cultura del consumo a la cultura de la sostenibilidad.

##### **Propuestas de introducción de la Cultura como dimensión del Desarrollo.**

En 1996, la *Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo* de la ONU presentó en París el informe “*Nuestra diversidad creativa*”<sup>140</sup> que introdujo la dimensión cultural en las políticas de desarrollo, poniendo de relieve que «la cultura, nuestro patrimonio cultural y nuestras

---

<sup>139</sup> Por ejemplo, el Informe de Manos Unidas “Diez puntos esenciales de la nueva Agenda 2030 de Desarrollo Sostenible” de 24 septiembre de 2015, sobre la aprobación de la Agenda 2030, destaca como aspectos positivos que considera que pobreza y sostenibilidad van unidas, establece que todos los países han de lograr los ODS, tiene un nivel de ambición mucho mayor que los ODM, cuantitativa y cualitativamente, y un potencial transformador a nivel global tratando de lograr nuevos resultados. Los cinco aspectos negativos de la Agenda son la financiación, porque en Addis Abeba no se abordó aspectos esenciales reclamados por la sociedad civil como el compromiso vinculante con el 0’7%, las nuevas fuentes de financiación, o el fin de los paraísos fiscales, el frágil nivel de compromisos de los Estados con los ODS, ya que será voluntario, y por tanto, su aplicación en cada país dependerá de lo que cada Estado considere, y la adaptación que cada país haga de la Agenda 2030 decidiendo qué objetivos abordar y en qué perspectiva, amenaza uno de sus puntos fuertes, la universalidad. Persiste un modelo de desarrollo basado en el crecimiento económico como pilar fundamental, sometiendo a la dimensión económica la social y ecológica, lo que es contrario al desarrollo sostenible. Si bien la participación de la sociedad civil ha sido amplia y significativa en el proceso, no queda nada claro su papel en la implementación y evaluación de la nueva agenda.

<sup>140</sup> UNESCO, *Nuestra Diversidad Creativa*, Javier Pérez de Cuéllar, Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. 1996.

tradiciones, son las que constituyen nuestros marcos de referencia, nuestros modos de pensamiento y nuestra relación con el pasado, el presente y el futuro». La Comisión insta a la Comunidad Global a redescubrir una visión humanista para el siglo XXI y apuesta por una ética global.<sup>141</sup>

Para promover el esclarecimiento de las interacciones entre cultura y desarrollo el Director General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, convocó en 1998 la *Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo* en Estocolmo. El entonces Director General de la UNESCO, Federico Mayor Zaragoza, tras reconocer que las Conferencias Internacionales estaban resultando decepcionantes porque no se cumplen los acuerdos y eso tenía que cambiar, declaró que la cultura tenía que convertirse en “un componente permanente de la política nacional y formar parte de las estrategias internacionales en materia de comercio, comunicación y formación, es decir en materia de desarrollo, en definitiva”. También hizo hincapié en “la necesidad de aprovechar el «poder de la cultura» y su capacidad de innovación y previsión, a fin de crear condiciones favorables para «sociedades creativas de las que surjan nuevas ideas y nuevas orientaciones». Y añadió que transformar esas ideas en acción, era «una cuestión de voluntad política y de que los Estados Miembros contrajeran un nuevo compromiso con la cultura» de modo que la Conferencia de Estocolmo fuera considerada como un momento crucial como punto de partida para la cultura.

### **Propuestas de introducción de la Cultura como dimensión del Desarrollo Sostenible.**

En 2004, los gobiernos locales, partiendo de la *Declaración Universal sobre Diversidad Cultural* de la UNESCO, que considera la “diversidad cultural tan importante para los seres humanos como la biodiversidad para los seres vivos”<sup>142</sup> y través de la aprobación del

---

<sup>141</sup> Para Colomer, “esta mundialización de «ética planetaria» frente a la ideología del globalismo de mercado y de abusos financieros, tiene una presencia creciente también en la defensa ecológica del planeta y supone límites y obligaciones para los Estados.” Antonio Colomer, *La crisis del Estado y la reconstrucción del Estado de Derecho en las organizaciones regionales de integración de estados*, p. 286

<sup>142</sup> UNESCO, *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*, 2 de noviembre de 2001.

documento la “*Agenda 21 Cultural*”<sup>143</sup> tomaron conciencia de la necesidad de cultivar la creatividad humana para la evolución de las sociedades, y al considerar que la cultura es un elemento esencial de transformación de la realidad urbana y social, tomaron la iniciativa de proponer a los organismos internacionales la incorporación de una dimensión cultural al concepto de desarrollo sostenible. En este sentido, reconocen la aportación del arte y los artistas al desarrollo de la sociedad, y acuerdan crear las condiciones necesarias para favorecer que los artistas, las empresas del sector cultural y los ciudadanos reflexionen, actúen y trabajen de forma creativa. Para impulsar este sector, se comprometen a garantizar la financiación pública de la cultura y que se establezcan sistemas legales que faciliten incentivos fiscales a las empresas que inviertan en cultura, siempre teniendo en cuenta el respeto al interés público.

En 2010, el Grupo de Alto Nivel sobre la Sostenibilidad Mundial de Naciones Unidas elaboró el informe “*Desarrollo Sostenible: desde Brutland a Río de Janeiro 2012*”<sup>144</sup>, que pone de manifiesto que en los años transcurridos desde que se detectó la necesidad de cambiar el modelo de crecimiento por otro más sostenible, no se ha logrado alcanzar el objetivo porque no se ha realizado un cambio sistémico, que modifique los estilos de vida y los patrones de consumo tanto en los países desarrollados como los países en desarrollo.

Posteriormente, la Organización Mundial *Ciudades y Gobiernos Locales Unidos*, CGLU, en el documento “*La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*”<sup>145</sup> aprobado el 17 de noviembre de 2010, partiendo de la *Declaración sobre la Diversidad Cultural* (2001) y la *Convención sobre la diversidad de las expresiones culturales* (2005) de la UNESCO, abogan para que se incluya en el concepto de desarrollo sostenible, formado por los tres pilares que son, el crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental, un cuarto pilar: la cultura, partiendo de la premisa de que las tres dimensiones que se han tenido en cuenta hasta ahora “no son suficientes para reflejar la complejidad de la sociedad contemporánea” y aseverando que “la cultura al fin y al cabo moldea lo que entendemos por desarrollo y

---

<sup>143</sup> IV Fórum de Autoridades Locales para la inclusión social de Porto Alegre. *La Agenda 21 de la Cultura*. Servicio de Comunicación y Publicaciones. Universidad Jaume I. 2006.

<sup>144</sup> Naciones Unidas. *Informe del Grupo de Alto Nivel sobre la Sostenibilidad Mundial “Desarrollo Sostenible: desde Brutland a Río de Janeiro 2012”* de 19 de septiembre de 2010.

<sup>145</sup> Bureau Ejecutivo de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos. Documento de Orientación Política “*La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*” aprobado el día 17 de noviembre de 2010, en el marco de la *Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - 3er Congreso Mundial de CGLU*, celebrado en la Ciudad de México.

determina la forma de actuar de las personas en el mundo.” La introducción de la cultura como cuarto pilar de la sostenibilidad hace referencia indistintamente a su acepción antropológica o disciplinar.<sup>146</sup> No se trata sólo de dar transversalidad a los tres ejes del desarrollo sostenible derivados del Informe Brutland, ni de promover el desarrollo de industrias culturales, sino de reconocer que la crisis de sostenibilidad es una crisis de desarrollo que exige una reconsideración de la actual cultura insostenible y de reconocer la dependencia de la cultura de la naturaleza. Parece lógico que sean las ciudades las primeras en ser conscientes de que es necesario un cambio cultural para que la sociedad avance hacia una nueva visión del mundo, un cambio en los estilos de vida y la forma de hacer negocios, porque son los núcleos a partir de los cuales se desarrollan las civilizaciones, y los principales focos de intercambio cultural, y que adviertan que sin la dimensión cultural es no se podrá conseguir el desarrollo sostenible. Así pues, las Ciudades y Gobiernos Locales Unidos hacen un llamado a Naciones Unidas para integrar explícitamente la cultura en los programas de desarrollo sostenible.

La Asamblea General de Naciones Unidas ya había reconocido la importancia de la cultura para el desarrollo en la *Resolución 65/1 “Cumplir la promesa: unidos para lograr los Objetivos de Desarrollo del Milenio”*<sup>147</sup> en 2010, pero es en la *Resolución 65/166 relativa a la cultura y desarrollo*<sup>148</sup> de 28 de febrero de 2011, cuando por primera vez, reconoce de forma explícita que “la cultura contribuye significativamente al desarrollo sostenible de las comunidades locales, los pueblos y las naciones”, y los empodera “para que desempeñen un papel activo y singular en las iniciativas de desarrollo.” A este respecto, alienta la cooperación internacional invitando a los Estados Miembros, los órganos intergubernamentales, las organizaciones de la ONU y las ONG pertinentes a que “sensibilicen a la opinión pública respecto de la importancia de la diversidad cultural para el desarrollo sostenible”, mediante

---

<sup>146</sup> Juan Luis Moraza, *Una política cultural para una cultura política*. Investigación Hibridación y Transculturalidad en los Modos de Habitación Contemporánea, Hibridacionesandalucia.net, Universidad de Sevilla, 2009.

<sup>147</sup> Naciones Unidas, Resolución 65/1 de la Asamblea General “*Cumplir la promesa: unidos para lograr los Objetivos de Desarrollo del Milenio*” de 19 de octubre de 2010. Para alcanzar el Séptimo Objetivo de Desarrollo del Milenio: Garantizar la sostenibilidad de Medio Ambiente, establece que se promoverán modalidades de consumo y producción sostenibles, de conformidad con el Plan de Aplicación de las Decisiones de la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible de Johannesburgo.

<sup>148</sup> Naciones Unidas, *Resolución 65/166 relativa a la Cultura y el Desarrollo* aprobada por la Asamblea General el 28 de febrero de 2011.

la educación y los medios de comunicación, que integren la cultura en las estrategias de desarrollo en todos los niveles, y que promuevan la creatividad, la innovación y el espíritu de empresa, apoyando el desarrollo de instituciones e industrias culturales sostenibles.<sup>149</sup>

El 26 de julio de 2011, el Secretario General presentó en la Asamblea General de Naciones Unidas el Informe elaborado por la UNESCO de conformidad con la Resolución 65/166 de la Asamblea General. El documento reconoce “el papel indispensable de la cultura en el desarrollo sostenible” aportando al concepto una dimensión que refleja mejor “las complejidades de las sociedades y las implicaciones contextuales”.<sup>150</sup> El informe hace un balance de las medidas adoptadas por las entidades de las Naciones Unidas que integran la cultura. Destaca que el *Fondo para el logro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio*, cuya presidencia desempeña la UNESCO<sup>151</sup> refuerza la contribución de las industrias culturales y creativas al desarrollo sostenible, financiado programas conjuntos en todo el mundo, que se basan en la cultura como factor de desarrollo socioeconómico e instrumento para alcanzar la cohesión social y la paz. Y entre sus conclusiones señala la importancia de la Resolución 65/166 para “revitalizar el debate sobre la influencia de la cultura en el desarrollo sostenible en un momento en el que los agentes internacionales del desarrollo están evaluando las lagunas en la consecución de los objetivos de desarrollo con miras a la próxima Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible y la cumbre sobre los Objetivos de Desarrollo del Milenio de 2015.”<sup>152</sup> Pero pese al importante progreso

---

<sup>149</sup> El apoyo al desarrollo de instituciones e industrias culturales sostenibles se realizará impartiendo capacitación técnica y formación vocacional a los profesionales de la cultura y creando más oportunidades de empleo en el sector cultural y creador en pro del crecimiento y desarrollo económico sostenido, inclusivo y equitativo.

<sup>150</sup> Naciones Unidas. *Informe sobre cultura y el desarrollo de la UNESCO (A/66/187), sobre la aplicación de la resolución 65/166 de la Asamblea General.*

<sup>151</sup> El Fondo financia 18 programas conjuntos sobre cultura y desarrollo en todo el mundo con un presupuesto de 95 millones de dólares, que han tenido resultados concretos en esferas como el turismo, la promoción y conservación del patrimonio, las artesanías y las industrias creativas y el diálogo intercultural. Como laboratorios reales de “Unidos en la acción”, los programas conjuntos han generado una cantidad considerable de innovaciones y conocimientos sobre la cooperación y la programación interinstitucionales y han contribuido a impulsar la reforma de las Naciones Unidas a nivel de los países, aprovechando las ventajas comparativas de cada entidad.

<sup>152</sup> El informe de la UNESCO recomienda, además, adoptar medidas que refuercen el vínculo entre la cultura y el desarrollo sostenible, tales como indicadores, estadísticas y mejores prácticas, recoger datos sobre la



obtenido, la actual Directora de la UNESCO, Irina Bokova, advierte que el vínculo entre cultura y el desarrollo aún no se refleja adecuadamente en las políticas de desarrollo internacionales y la cultura sigue desempeñando un papel secundario, aunque en diversas partes del mundo hay una tendencia positiva para la integración sistemática de la cultura en las estrategias y programas de desarrollo.

En la reunión de la *Asamblea General de Naciones Unidas sobre Cultura y Desarrollo*<sup>153</sup> de 15 de marzo de 2012, la *Resolución 66/208* manifiesta que “la cultura ayuda a las personas a desarrollar una capacidad creativa e innovadora y es un importante componente de la modernización y de las innovaciones en la vida económica y social”, y propone a la UNESCO que siga prestando apoyo a los Estados Miembros, con fondos que desarrollen su capacidad de optimizar la contribución de la cultura al desarrollo<sup>154</sup>, así como que otros órganos de la ONU sigan estudiando la contribución de la cultura al logro del desarrollo sostenible, mediante la reunión de datos cuantitativos, para facilitar la formulación de políticas de desarrollo y la elaboración de los informes pertinentes.

Los acuerdos de las naciones para avanzar hacia la sostenibilidad, en las Conferencias de Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible, se basan en soluciones tecnológicas y la economía verde, pero se niegan a considerar un cambio cultural, y en la Conferencia de Naciones Unidas Río+20 de 2012, el documento final “*El futuro que queremos*”<sup>155</sup> mantuvo el concepto de desarrollo sostenible con los tres pilares clásicos, y se limitó a poner de relieve la importancia de la diversidad cultural diversidad cultural, reconoce que las personas son el centro del desarrollo sostenible, así como la necesidad de un enfoque más holístico e integrado del desarrollo sostenible. Las naciones continuaron ignorando la necesidad del cambio cultural a pesar de los múltiples informes previos que lo recomendaban y que la

---

utilidad de las inversiones en el sector cultural, fomentar estudios sobre el impacto de la cultura en el desarrollo humano, y finalmente, invita a la UNESCO a que organice una conferencia para entender mejor las aportaciones cuantitativas y cualitativas de la cultura a un desarrollo inclusivo, equitativo y sostenible.

<sup>153</sup> Naciones Unidas. *Resolución 66/208 sobre Cultura y Desarrollo aprobada por la Asamblea General el 15 de marzo de 2012*.

<sup>154</sup> Mediante el intercambio de información y mejores prácticas, la reunión de datos, las investigaciones y los estudios y el uso de indicadores de evaluación adecuados, así como para aplicar las convenciones culturales internacionales.

<sup>155</sup> Naciones Unidas. Informe final de la Conferencia sobre Desarrollo Sostenible Río+20 “*El futuro que queremos*” de 22 de junio de 2012.

UNESCO lo pidió expresamente al igual que la organización Ciudades y Gobiernos Locales Unidos que han estado reivindicando el papel de la cultura en el desarrollo sostenible a lo largo de los diez últimos años.<sup>156</sup>

### **Propuestas de introducción de la Cultura como Objetivo de Desarrollo Sostenible.**

La UNESCO reiteró la petición de integrar la cultura en el desarrollo sostenible en el *Congreso internacional “Cultura: clave del desarrollo sostenible”* organizado en Hangzhou en 2013 con el apoyo de la República Popular de China. Allí se firmó la *Declaración de Hangzhou: Situar la cultura en el centro de las políticas de desarrollo sostenible*.<sup>157</sup> Esta declaración ratifica que la cultura “debe ser considerada como un factor fundamental de la sostenibilidad, ya que es una fuente de sentido y de energía, de creatividad e innovación y un recurso para responder a los desafíos y hallar soluciones apropiadas. La extraordinaria fuerza de la cultura para favorecer y posibilitar un desarrollo verdaderamente sostenible se hace especialmente patente cuando un enfoque centrado en el individuo y basado en el contexto local se integra en los programas de desarrollo y las iniciativas de construcción de la paz.”<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> En el año 2004, Ciudades y Gobiernos Locales Unidos adoptó la “*Agenda 21 de la Cultura*”, firmado por más de 450 ciudades, gobiernos locales y organizaciones de todo el mundo. En 2010, aprobó el documento “*La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*” que establece el compromiso de los gobiernos locales para incluir a la cultura de manera explícita en el modelo de desarrollo y recomienda a las ciudades, naciones y organizaciones internacionales que integren también a cultura. En el año 2013 creó un Grupo de Trabajo Global de Gobiernos Locales y Regionales para Post-2015 y Habitat III que representa al movimiento municipalista internacional y que presentó un documento al Panel de Alto Nivel sobre la Agenda de Desarrollo Post-2015 denominado “*La cultura como motor y como posibilitador de desarrollo y de sociedades centradas en las personas*”. UCLG, United Cities and Local Government.

<sup>157</sup> Declaración aprobada en el Congreso Internacional de la UNESCO sobre “*La cultura: clave para el desarrollo sostenible*”, en Hangzhou (República Popular de China), el 17 de mayo de 2013.

<sup>158</sup> La *Declaración de Hangzhou* señalaba “el potencial de la cultura como motor del desarrollo sostenible por medio de las contribuciones específicas que puede aportar –en tanto capital de conocimientos y sector de actividad– al desarrollo social, cultural y económico incluyente, la armonía, la sostenibilidad ambiental, la paz y la seguridad. Así lo han confirmado muchos estudios y se ha comprobado en numerosas iniciativas concretas.” Y reconoce “que no existe un modelo único para todos y que diferentes perspectivas culturales darán lugar a diferentes sendas de desarrollo. Al mismo tiempo adoptamos una visión de la cultura que es abierta, evolutiva y sólidamente enmarcada en un planteamiento basado en los derechos y en el respeto de la diversidad, que permite a los individuos que acceden libremente a ella “vivir y ser lo que deseen”, reforzando

La *Declaración de Hangzhou* reconoce la cultura como un factor fundamental de la sostenibilidad así como que no existe un modelo único de sostenibilidad para todos así que cada cultura dará lugar a diferentes sendas de desarrollo, y recomienda a la ONU,<sup>159</sup> como parte de su agenda para el desarrollo después de 2015, un objetivo específico consistente en la integración de la cultura en las políticas y programas de desarrollo, porque considera que allanará el camino a una nueva era de desarrollo mundial.<sup>160</sup>

Para la UNESCO, la revisión de los Objetivos de Desarrollo del Milenio en 2015 y la elaboración de los nuevos Objetivos de Desarrollo Sostenible constituía la oportunidad de que por fin la cultura tuviera la consideración debida como factor fundamental del desarrollo sostenible. La sociedad civil y los empresarios partidarios de la Responsabilidad Social Corporativa<sup>161</sup> expresaron la esperanza de que suponga el apoyo internacional al cambio de paradigma que es la sostenibilidad global.

---

así sus posibilidades y sus capacidades humanas y promoviendo el entendimiento mutuo y los intercambios entre los pueblos.

<sup>159</sup> “Ha llegado el momento de construir, sobre la base de esas importantes declaraciones de principios y enseñanzas aprendidas, una plena integración de la cultura –con objetivos, metas e indicadores claros– en estrategias, programas y prácticas de desarrollo convenidos, a nivel mundial, regional, nacional y local, que habrán de ser definidos en la agenda de las Naciones Unidas para el desarrollo después de 2015. Sólo un marco político y operativo concreto como ése puede garantizar que todas las iniciativas de desarrollo conduzcan a beneficios realmente sostenibles para todos, asegurando al mismo tiempo el derecho de las generaciones futuras a sacar provecho del acervo de activos culturales forjado por las generaciones precedentes. Por consiguiente, instamos a los gobiernos y a los responsables de la elaboración de políticas, llamados a desempeñar un papel en la definición del marco global de las Naciones Unidas para el desarrollo y de los objetivos del desarrollo sostenible después de 2015, a no desaprovechar esta oportunidad excepcional y tomar en consideración las acciones siguientes, con miras a situar la cultura en el centro de las políticas futuras de desarrollo sostenible.”

<sup>160</sup> En junio de 2014, la Directora General de la UNESCO, Irina Bokova, como parte de su recorrido por los países pedir su apoyo para promover la inclusión de la cultura en la agenda para el desarrollo sostenible después de 2015, asistió a la reunión del Consejo de Ministros de Cultura de Europa Sudoriental, titulada “*Fomento de la cultura para el desarrollo sostenible*”, en Ohrid, Macedonia.

<sup>161</sup> En los últimos años el campo de la Responsabilidad Social Corporativa, RSC, ha experimentado un gran auge aunque en la mayoría de empresas se ha quedado en la superficie y sus prácticas han tenido escasa repercusión. Actualmente, se ha hecho una revisión y se está produciendo un nuevo enfoque que conecta el potencial empresarial para la innovación con criterios de sostenibilidad, diseñando soluciones que ayuden a

*Ciudades y Gobiernos Locales Unidos*, CGLU,<sup>162</sup> convocó la primera *Cumbre de Cultura* en Bilbao en marzo de 2015, para promover el intercambio de conocimientos y el trabajo en red de las ciudades y los gobiernos locales, que reconocen la importancia de la cultura en las ciudades sostenibles. La Cumbre reunió a todas las partes que resultan clave para las políticas culturales y el punto más destacado fue la presentación de “*Cultura 21: Acciones*”<sup>163</sup> un documento basado en la “*Agenda 21 de la Cultura*” que muestra el fuerte vínculo entre la cultura y el desarrollo sostenible, al mismo tiempo que proporciona pautas para la autoevaluación, la implementación y los intercambios entre ciudades sobre conocimientos específicos. En el marco de la Cumbre se produjeron dos documentos clave: *la Declaración sobre la Inclusión de la Cultura en los Objetivos del Desarrollo Sostenible*, y *la Declaración "Cultura como objetivo en la Agenda de Desarrollo Post-2015"*. Teniendo en cuenta que la cultura no aparecía en los 8 Objetivos de Desarrollo del Milenio, ODM, internacionalmente acordados, que determinan la manera en que todos los gobiernos y los organismos internacionales del mundo gastan sus presupuestos cada año en iniciativas de desarrollo, ni como un Objetivo en sí mismo, ni como un medio para lograr el desarrollo sostenible, propusieron que la cultura fuera incluida en los ODS “como motor y como medio”, porque representaría un enorme salto en la toma de conciencia del valor de la cultura para las sociedades, estimulando el compromiso entre los futuros programas de desarrollo y las culturas locales en las que operan, y permitiendo que los gobiernos y las agencias internacionales de ayuda puedan asignar muchos más recursos a políticas y programas culturales. Así pues, la CGLU

---

reconstruir un mundo sostenible, aporten valor a la empresa y produzcan un impacto social beneficioso. Manuel Escudero, *Un nuevo paradigma y el nuevo rol de la empresa*, El País Negocios, 01.09.2013.

<sup>162</sup> Organización social del Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos, ONU-Habitat.

<sup>163</sup> Objetivos: Promover una mayor comprensión local e internacional de la relación entre la cultura y el desarrollo sostenible local en las ciudades participantes, a partir de las cuestiones abordadas por la “*Agenda 21 de la Cultura*” y “*Cultura 21 Acciones*”, así como otras cuestiones significativas para las agendas globales y locales; Facilitar el diseño, la implementación y la evaluación de medidas piloto innovadoras en ámbitos significativos para la relación entre cultura y ciudades sostenibles, mediante la colaboración entre agentes públicos, privados y de la sociedad civil; Acompañar los intercambios, la evaluación, el aprendizaje mutuo y la capacitación entre ciudades interesadas en la relación entre cultura y desarrollo sostenible, en torno a los ámbitos temáticos identificados por *Cultura 21 Acciones*; Dar una gran visibilidad a las ciudades participantes y a sus políticas y programas en los debates globales sobre el papel de la cultura en el desarrollo sostenible; Contribuir a las acciones de cabildeo y sensibilización internacionales para una consideración explícita de los factores culturales en el paradigma de las ciudades sostenibles.

luchó junto con muchos organismos internacionales para que la cultura se integrara en la Agenda del Desarrollo Post-2015 y que se incluyera un Objetivo específico centrado en la cultura.

En abril de 2015, durante el Congreso Mundial de ICLEI, los gobiernos locales integrantes de ICLEI adoptaron la *Declaración de Seúl*,<sup>164</sup> un documento colaborativo que establece un camino hacia la sostenibilidad urbana. El documento reconoce los graves problemas que enfrenta el mundo hoy en día y describe cómo las ciudades pueden responder a estos temas. Sin embargo, a pesar de todo el apoyo de los gobiernos locales a la cultura para su inclusión como ODS, no lo consiguieron.

### **La cultura no es incluida como Objetivo de Desarrollo Sostenible en la Agenda 2030.**

En la *Agenda 2030* aprobada recientemente en la Cumbre de Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible se ha mantenido el concepto de desarrollo sostenible basado en los pilares económico, social y ambiental,<sup>165</sup> sin incluir la cultura, a pesar de la *Declaración de*

---

<sup>164</sup> Declaración de Seúl “Construyendo un mundo con acciones locales para un futuro urbano sostenible”, 9 de abril del 2015, aprobada por los más de 1000 miembros de ICLEI y los representantes de los gobiernos locales y subnacionales. Establecen las Agendas de ICLEI para las Ciudades Sostenibles y marcan objetivos para que las ciudades sostenibles sean bajas en carbono, resilientes, eficientes en el uso de recursos, biodiversas, con Eco movilidad, inteligentes, felices saludables e incluyentes, y con una economía local y gestión pública sostenible. Además, serán Ciudades-Regiones Sostenibles, mediante la implementación de mecanismos de participación integrados en los gobiernos locales, que garanticen el respeto a los espacios Rurales y Urbanos y que den continuidad a las estructuras de ciudades-región que fortalecen la integración vertical de políticas y los compromisos a nivel nacional y subnacional. Para tal fin se basarán en la Carta de la Tierra, el capítulo relacionado con el derecho de las ciudades, la campaña sobre un mundo urbano, NEXUS, los Objetivos de Desarrollo Sostenible, la Agenda 2030, el foro Habitat III, el Consejo mundial de alcaldes para el cambio climático (WMCCC), y trabajarán de manera conjunta con los gobiernos locales y regionales, además de con los actores de la sociedad civil, con la comunidad empresarial, con los órganos políticos y parlamentarios para la generación de la Agenda Local 21.

<sup>165</sup> El Informe del PNUMA sobre la Agenda de Desarrollo Post 2015 titulado *Integración de las tres dimensiones del desarrollo sostenible* considera que las tres dimensiones del desarrollo sostenible están claras, porque el crecimiento y la prosperidad actuales se están logrando no solo a expensas de los sistemas que garantizan la supervivencia del planeta, sino también a expensas de una mayor desigualdad. Así que el desarrollo sostenible no debe abordar los riesgos y desafíos de cada dimensión de manera aislada, y es necesaria la combinación de

*Hangzhou* de la UNESCO de 2013<sup>166</sup> y de las peticiones de diversas organizaciones internacionales que representan la voluntad de los gobiernos locales y de los ciudadanos. Por tanto los Estados Miembros de las Naciones Unidas no han apostado por la cultura como Objetivo para el Desarrollo Sostenible. Frente a esta actitud, el Papa Francisco durante su Discurso<sup>167</sup> en la inauguración de la Cumbre, advierte que es necesario que no se imponga una única solución teórica y que las personas y sus comunidades elijan su propio destino construyendo su camino de desarrollo sostenible, reconociendo así la importancia de la cultura local frente a la global, y hace referencia a la necesidad de cambiar la cultura capitalista cuando declara que “las nefastas consecuencias de un irresponsable desgobierno de la economía mundial, guiado solo por la ambición de lucro y de poder, deben ser un llamado a una severa reflexión.” También proclama la necesidad que las declaraciones no se queden en la teoría y de asegurar el imperio del derecho y el arbitraje mediante la Carta de las Naciones Unidas, norma fundamental para regular las actuaciones de los Estados Miembros, porque “cuando se confunde la norma con un simple instrumento, para utilizar cuando resulta favorable y para eludir cuando no lo es, se abre una verdadera caja de Pandora de fuerzas incontrolables, que dañan gravemente las poblaciones inermes, el ambiente cultural e incluso el ambiente biológico.”<sup>168</sup>

---

las oportunidades ambientales, sociales y económicas puede lograr resultados que se refuercen mutuamente en aras de un desarrollo sostenible.

<sup>166</sup> La *Declaración de Hangzhou* aprobada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, en 2013 propugnó la cultura como motor fundamental para impulsar el desarrollo sostenible.

<sup>167</sup> Discurso del Santo Padre Francisco en su visita a la Organización de las Naciones Unidas, 25 de septiembre de 2015, Nueva York , Librería Editrice Vaticana

<sup>168</sup> El Santo Padre Francisco pidió que la Agenda 2030 no se limite “al ejercicio burocrático de redactar largas enumeraciones de buenos propósitos –metas, objetivos e indicaciones estadísticas–, o creer que una única solución teórica y apriorística dará respuesta a todos los desafíos” porque las personas concretas deben ser “dignos actores de su propio destino” y “el desarrollo humano integral y el pleno ejercicio de la dignidad humana no pueden ser impuestos” sino que deben construirse por cada persona y cada familia, unidos a los demás seres humanos en una justa relación con todos los círculos de la socialidad humana: amigos, comunidades, aldeas municipios, escuelas, empresas y sindicatos, provincias, naciones... Por ello señaló que es prioritario reforzar la educación como base para la realización de la Agenda 2030 y garantizar para todos los bienes materiales y espirituales indispensables. Al mismo tiempo, los pilares del desarrollo humano integral tienen un fundamento común, que es el derecho a la vida, pero la crisis ecológica “puede poner en peligro la existencia misma de la especie humana”. Sin el reconocimiento de unos límites éticos naturales insalvables y

### **El futuro de la Cultura como factor de Desarrollo Sostenible.**

La inclusión de la dimensión cultural en el concepto de desarrollo sostenible ha ido teniendo diferentes niveles de discurso a lo largo de estos años, pero han predominado sin duda las propuestas de sostenibilidad que dan más relevancia a las soluciones tecnológicas.

Los Estados Miembros de Naciones Unidas siguen negándose a incluir la cultura en el concepto de desarrollo sostenible y por tanto como objetivo del mismo, y manteniendo la contraposición ilustrada entre cultura y naturaleza. Esto implica que los gobiernos y los organismos internacionales de la ONU no invertirán en la cultura como factor de cambio hacia el desarrollo sostenible en los próximos 15 años y por tanto no habrá en un futuro inmediato programas de desarrollo de las culturas locales, ni recursos para políticas y programas culturales. La ONU ha aceptado así las premisas de quienes abogan en contra de que la cultura forme parte del desarrollo sostenible, porque consideran que la diversidad cultural puede ser un elemento de división y consideran que la construcción de significados a través de las artes y las prácticas culturales son un lujo y no una base para el bienestar humano, como había denunciado la organización CGLU cuando propuso la inclusión de la cultura como ODS. Pero lo que muestra sobre todo es que no hay voluntad de los gobiernos de que haya un cambio cultural que transforme la sociedad, con sus estilos de vida y valores, y la convierta en sostenible. Prefieren preservar la sociedad de consumo e ir poniendo parches. En total 17 parches, que supondrán avances pero no van a conseguir el cambio como ha sucedido con los Objetivos del Milenio. Si no nos alejamos de la

---

sin la actuación inmediata de los pilares del desarrollo humano integral, los ideales de las Naciones Unidas corren “el riesgo de convertirse en un espejismo inalcanzable o, peor aún, en palabras vacías que sirven de excusa para cualquier abuso y corrupción, o para promover una colonización ideológica a través de la imposición de modelos y estilos de vida anómalos, extraños a la identidad de los pueblos y, en último término, irresponsables.” Hay que asegurar el imperio incontestado del derecho y el infatigable recurso a la negociación, a los buenos oficios y al arbitraje, como propone la Carta de las Naciones Unidas, verdadera norma jurídica fundamental, porque la experiencia de 70 años de existencia, muestran tanto la eficacia de la plena aplicación de las normas internacionales como la ineficacia de su incumplimiento, y si se aplica la Carta de las Naciones Unidas “con transparencia y sinceridad, sin segundas intenciones, como un punto de referencia obligatorio de justicia y no como un instrumento para disfrazar intenciones espurias, se alcanzan resultados de paz.”

concepción occidental de la civilización basada en el dominio despótico de la naturaleza y avanzamos hacia una relación de respeto<sup>169</sup> no evitaremos el desastre.

Hemos visto que no podemos esperar que los gobiernos nacionales apuesten por la cultura como factor de desarrollo sostenible, pero que sí han mostrado su compromiso reiteradamente los gobiernos locales, que son más cercanos a los ciudadanos, y en ellos habrá que depositar la esperanza para que, a pesar de la falta de apoyo a nivel nacional, vayan introduciendo cambios a nivel local para realizar la transformación cultural necesaria creando las vías adecuadas para lograr una sociedad sostenible. En realidad, la dimensión local es mucho más importante para la sostenibilidad que la nacional e internacional, así que el apoyo de los gobiernos locales va a ser el más decisivo para avanzar hacia el desarrollo sostenible, abriendo así las puertas a la esperanza para un futuro mejor.

Como señala Antonio Colomer, “hay que descentralizar el poder y aplicar el principio de subsidiariedad, de tal forma que todo lo que se pueda hacer en las instancias más inmediatas a la ciudadanía no debe hacerse en un escalón superior. En este sentido, un municipalismo renovado, en cuyo interior se teja un sistema de relaciones participativas es una propuesta a defender en este proceso regenerador.”<sup>170</sup>

ICLEI apoya la adopción de los ODS, y en particular la adopción del ODS 11, que tiene por objeto hacer que "las ciudades y los asentamientos humanos incluyentes, seguras, resistentes y sostenibles" aunque resaltan su experiencia de años trabajando en iniciativas de sostenibilidad urbana, gracias a la “*Agenda Local 21*”. Y mediante la “*Agenda 21 de la Cultura*” y “*Cultura 21 Acciones*” los gobiernos locales reconocen la aportación del arte y los artistas al desarrollo de la sociedad, se comprometen a favorecer que los artistas y los ciudadanos actúen y trabajen de forma conjunta y a implementar medidas para la relación entre cultura y ciudades sostenibles.

---

<sup>169</sup> Jesús Ballesteros destaca que para el ecologismo personalista la protección de la naturaleza resulta inseparable de la protección de los individuos peor situados de la especie humana. Jesús Ballesteros, *Ecologismo Personalista*, p. 42

<sup>170</sup> Se trata de un municipalismo integrador, de vocación federativa y de cooperación solidaria en sus ámbitos territoriales (comarcas, mancomunidades, etc.) y no a esa deformación localista y egoísta, de aislamiento y defensa a ultranza de lo propio y desconfianza de los vecinos. Antonio Colomer, *Ciudadanos, ¡sed protagonistas! el imperativo de la profundización de la democracia y la participación ciudadana*, Gaceta Sindical. Reflexión y Debate, nº23, 2014, Ed. Confederación Sindical de Comisiones Obreras, Madrid, p. 270



En abril de 2016 tendrá lugar la 8ª *Conferencia Europea de Ciudades y Pueblos Sostenibles* en Bilbao, en la que se debatirá sobre los Objetivos de Desarrollo Sostenible para explorar cómo pueden apoyar y fomentar las iniciativas locales.

La sociedad civil también tiene mucho que aportar para avanzar hacia la sostenibilidad con su capacidad de iniciativa. El modelo de sociedad sostenible no debe ser impuesto sino participativo, introduciendo en la sociedad actual pequeños cambios y transformaciones graduales acordes a las necesidades de los ciudadanos frente a las grandes transformaciones a partir de intervenciones masivas e invasivas, de acuerdo con los principios de sostenibilidad que dan prioridad a lo pequeño, lo local y el largo plazo. El desarrollo sostenible es opuesto a la homogeneidad que impone la modernización a través del modelo del “*american way of life*” y apuesta por la heterogeneidad, ya que hoy en día nos encontramos sociedades multiculturales cada vez más híbridas y por tanto el desarrollo debe articularse con la cultura construyendo nuevos relatos del desarrollo que tengan en cuenta esas conexiones con la cultura.<sup>171</sup> Para lograrlo, el desarrollo sostenible debe ser pensado desde el fortalecimiento de la democracia y la consolidación de la ciudadanía. La resistencia frente al atropello de los derechos humanos y la destrucción de la naturaleza, y el avance hacia la necesaria transformación social necesitan la movilización participativa de los ciudadanos,<sup>172</sup> recuperando, como explica Antonio Colomer, el concepto de “democracia” de la ciudad griega clásica, en el que el “gobierno de los ciudadanos nace desde la conciencia cívica de la responsabilidad de asumir cargos públicos como un deber de servir a la comunidad y

---

<sup>171</sup> “La afirmación de las identidades locales junto a la configuración de economías globales y formas de cultura mundializada promueven interacciones que rebasan los límites nacionales como también retornos a la insistencia en lo regional y lo local. Procesos de integración en bloques, flujos financieros y simbólicos, redes itinerantes de intercambio son formas que hacen parte de un estilo social diferente. Ya no son posibles procesos de desarrollo aislados, autistas; sus conexiones con la escena global los hace fuertemente interdependientes.” Germán Rey, *Cultura y Desarrollo Humano: Unas relaciones que se trasladan*, Pensar Iberoamérica, Revista digital de Cultura de la Organización de Estados Iberoamericanos, OEI, Número 0, 2002

<sup>172</sup> La participación ciudadana “no es tarea fácil” ya que “en lo personal, ese imperativo de ser protagonista supone asumir algún esfuerzo de dedicación, aunque sea temporal” pero esa visión “podría superarse si entendemos la política como una fiesta, con la alegría del protagonismo compartido y la satisfacción de decidir sobre nuestras vidas y nuestro entorno. Recobrar la voz propia en una coral ciudadana que no se deja marginar ni excluir.” Antonio Colomer, *Ciudadanos, ¡sed protagonistas! el imperativo de la profundización de la democracia y la participación ciudadana*, p. 267

anteponer tales obligaciones ciudadanas, como verdaderas virtudes cívicas, a los negocios privados”. Hay que fomentar la participación ciudadana tanto a nivel individual como a través de la asamblea de la ciudad reunida en el Ágora, o plaza pública, “como suprema institución para decidir sobre las cuestiones fundamentales.”<sup>173</sup> Se trata de recuperar la libertad como participación y como compromiso con la comunidad, construyendo veinte siglos más tarde “el contrapunto de la libertad como resistencia, baluarte de los derechos individuales, freno a las intervenciones del Estado para garantizar la plena autonomía individual.” La democracia debe convertirse en el *ethos* de la sociedad sostenible, una costumbre interiorizada en los ciudadanos que les impulse a la participación en sus comunidades para determinar sus caminos hacia la sostenibilidad, teniendo en cuenta el modelo de Ágora griego, un lugar heterogéneo que mezclaba todo tipo de ciudadanos, desde los sofistas a los banqueros, en un ambiente de intercambio y de entretenimiento, sin rígidas ceremonias prefijadas y con una variedad tanto en términos físicos como en posibilidades sociales y simbólicas.<sup>174</sup> Una ciudadanía consciente y participativa puede promover el cambio hacia una sociedad sostenible generando, como dice Colomer, “una revolución pacífica de nuestros corazones y nuestras mentes, para no caer en la trampa de la violencia.” Para ello es necesario abrirse al mundo e “impregnarse de todo lo existente, no considerar ningún valor humano como ajeno y aprender y mejorar del intercambio con los otros.” Hay que promover un cambio de valores porque “sin ética, todas las soluciones, todos los intentos, serán pompas de jabón”, mediante una “educación que favorezca una relación entre las personas tendente a una cooperación constructiva, de la que surja una mejora recíproca para todos los miembros de la comunidad.” Se trata de generar una conciencia ciudadana con un soporte ético y unos hábitos de vida, “que implican un preocuparse por los intereses generales de la comunidad, antes incluso que por los intereses particulares, en la convicción de que en esa responsabilidad solidaria también se beneficia nuestro crecimiento personal.” Para Colomer, “es un ideal irrenunciable, no tanto como bandera ideológica sino como imperativo antropológico de mejora de la especie

---

<sup>173</sup> En la Grecia clásica, “la corta duración de los mandatos, la gran rotación en su desempeño, el número abundante de ciudadanos que componían muchas de estas magistraturas, y el acceso igualitario a las mismas, sin impedimentos por requisitos sociales o económicos, hacía que prácticamente todos los ciudadanos ejercieran en algún momento una función pública,” *Ibíd.*, p. 265

<sup>174</sup> Germán Rey, *Cultura y Desarrollo Humano: Unas relaciones que se trasladan.*

humana.”<sup>175</sup> En esta toma de conciencia ciudadana “pueden darse aportes de diferentes corrientes, siempre que al menos converjan en esa ética natural a favor de la vida y lo viviente y un equilibrio de vidas que exige una radical justicia igualitaria para una evolución no discriminatoria de todas ellas. No se trata sólo de resistir al despotismo sino también de hacer en común y sentirse integrado en un proyecto social compartido, sin renunciar a la autonomía personal.” La formación de los ciudadanos en una ética sostenible que se identifique con la libertad y la cooperación entre las personas, de la que surja una mejora recíproca para todos los miembros de la comunidad, “será el mejor antídoto para que todas las reformas propuestas no se queden en simples pompas de jabón.”<sup>176</sup>

Cada vez surgen más autores que apuestan por reflexionar sobre el papel de la cultura en la transformación de las relaciones entre los seres humanos entre sí y con el medio ambiente,<sup>177</sup> y la *Agenda 21 de la Cultura*, aprobada por CGLU<sup>178</sup> recupera la relación de la cultura y la naturaleza, ofreciendo a todas las ciudades la oportunidad de crear una visión a largo plazo de la cultura como pilar fundamental de su desarrollo sostenible.<sup>179</sup> Partiendo del reconocimiento de la centralidad de la cultura en la sociedad, la Agenda destaca que el

---

<sup>175</sup> Colomer utiliza para esta filosofía política alternativa, “la metáfora de Ulises y sus compañeros de aventura como expresión de una regeneración antropológica de un grupo humano –en el que también ejercerá un papel fundamental en la distancia Penélope, la esposa de Ulises, digna y astuta, fiel y valiente– que configuran lo que llamé en esa obra los argonarios, ya que unen acción, pensamiento, concepción y ejecución a la vez que vinculan sus tareas a un proyecto final que da sentido a sus vidas como culminación de sus posibilidades humanas, y que es un proyecto compartido, un entramado de esfuerzos en los que están engarzadas las tareas de todos, en la entremezcla de pasiones, sentimientos, convicciones que existen y se guardan en la interioridad de todos los hombres.” *Ibíd.*, p. 263-268

<sup>176</sup> *Ibíd.*, p. 263

<sup>177</sup> Sacha Kagan, *Art and Sustainability*, p. 13

<sup>178</sup> Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, *Agenda 21 de la Cultura*.

<sup>179</sup> La CGLU facilita que todo los municipios puedan adherirse a la Agenda 21 de la cultura, y para ello es fundamental la adhesión formal del gobierno local a la Agenda 21 de la Cultura porque expresa el compromiso con la ciudadanía para conseguir que la cultura sea una dimensión clave en las políticas urbanas, y, a la vez, muestra la voluntad de solidaridad y cooperación con las ciudades y los gobiernos locales del mundo entero. Actualmente, alrededor de 300 ciudades, gobiernos locales y organizaciones del mundo entero están asociadas a la Agenda 21 de la cultura. El documento “*Consejos sobre la implementación local de la Agenda 21 de la cultura*” de la CGLU sugiere cuatro herramientas específicas: la Estrategia cultural local, la Carta de derechos y responsabilidades culturales, el Consejo de cultura y la Evaluación del impacto cultural.

desarrollo local requiere la imbricación entre las políticas culturales y las demás políticas públicas, que la diversidad cultural es tan necesaria para la humanidad como la biodiversidad para la naturaleza y por tanto favorecerse un ecosistema cultural amplio, con diversidad de orígenes, agentes y contenidos, que debe existir una responsabilidad conjunta de ciudadanos, sociedad civil y gobiernos, y fomentarse el diálogo, convivencia e interculturalidad como principios básicos de la dinámica de relaciones ciudadanas. Establece además los espacios públicos como espacios de cultura e invita a creadores y artistas a asumir un compromiso con los retos de las ciudades, mejorando la convivencia y la calidad de vida, ampliando la capacidad creativa y crítica de todos los ciudadanos.

Por tanto, el papel de la cultura como pilar del desarrollo sostenible tendrá que ser impulsado desde la base de la sociedad hasta emerger en las decisiones de la ONU. A pesar del trabajo realizado tan positivo aún queda mucha lucha para lograrlo, pero es posible conseguirlo.





## 2. LA NECESIDAD DE AVANZAR HACIA UNA SOCIEDAD SOSTENIBLE

### 2.1. LA CRISIS DEL “*AMERICAN WAY OF LIFE*”

La alerta sobre los problemas generados en nuestro planeta por el consumo desacerbado de las sociedades capitalistas comenzó a emerger ya en siglo XVIII, cuando surgieron filósofos y artistas que protestaron alarmados por la tremenda destrucción de la naturaleza derivada del capitalismo y la industrialización, pero no fue hasta los años setenta del siglo XX<sup>180</sup>, cuando el elevado crecimiento económico producido después de la Segunda Guerra Mundial, incrementó el impacto de la sociedad de consumo en el medio ambiente de todo el planeta a niveles de tan enorme gravedad, que surgió una conciencia global de que se estaba poniendo la Tierra en peligro, y el llamamiento mundial de organizaciones internacionales como el Club de Roma y las Naciones Unidas, planteando la necesidad de cambiar a un modelo de desarrollo sostenible.

Sin embargo, en la segunda década del siglo XXI nos encontramos con que las soluciones aportadas por las conferencias mundiales que se han sucedido a lo largo de estos años para tratar el tema del medio ambiente no han resultado suficientes y continúa sin modificarse el estilo de vida consumista que ha tenido consecuencias cada vez más desastrosas para la Naturaleza y la Humanidad.

El actual momento de crisis sistémica ha puesto de manifiesto que la economía capitalista no ha cumplido su promesa de conducir a una sociedad en la que los beneficios del crecimiento económico se distribuyan entre todos y mejoren el medio ambiente, como aseguraban los economistas de la escuela neoclásica. El “*american way of life*” es sólo para

---

<sup>180</sup> En 1972, la fotografía de la Tierra desde el Apollo 17 generó un símbolo muy importante de nuestra situación real que probablemente dio lugar a la conciencia colectiva medio ambiental.

unos pocos privilegiados a costa del sufrimiento de los demás y la destrucción de la Naturaleza.

Aunque el “*american way of life*” es un concepto del siglo XX, las críticas de ese estilo de vida consumista han sido continuas desde que los románticos europeos comenzaron a rebelarse a finales del siglo XVIII contra el quebranto de su entorno natural por la sociedad industrial, hasta el momento actual en que se han multiplicado los movimientos que denuncian la depredación y devastación del capitalismo financiero globalizado contra la naturaleza y los propios seres humanos, ahora en todo el planeta. También se han sucedido las propuestas para sustituir el “*american way of life*” por otro estilo de vida contrario al mismo desde finales del siglo XIX.

El filósofo trascendentalista Henri David Thoreau afirmó en sus libros *Caminar* (1861) y *Walden* (1854) que había que restablecer la relación del ciudadano de la civilización occidental con la naturaleza y su conciencia como parte de la misma, sustituyendo el estilo de vida que busca la felicidad en el consumo de un modo irresponsable, por otro nuevo, contrario al consumismo y basado en la responsabilidad individual, al que denominó “*simple living*”. Estas ideas influyeron en los movimientos que comenzaron a surgir en la segunda mitad del siglo XX contra la destrucción medioambiental causada por el “*american way of life*”.

Fritzsch Schumacher fue otro caminante por la naturaleza que manifestó su rechazo a la sociedad industrial<sup>181</sup> en su obra *Lo pequeño es hermoso* (1973), reflexionando que el hombre occidental había perdido la armonía con la naturaleza por su afán de dominarla y era necesario recuperarla. Schumacher criticó el modelo de consumo creciente y la forma en que se utilizaban las nuevas tecnologías<sup>182</sup> por ser una amenaza para el hombre y la naturaleza. Según su filosofía, el hombre tiene que primar frente a los objetivos materialistas y apostó por un nuevo estilo de vida opuesto al gigantismo capitalista, más

---

<sup>181</sup> “El sistema es malo y debe ser cambiado”. E. F. Schumacher, *Lo pequeño es hermoso*, 1973, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2011, p. 11

<sup>182</sup> Schumacher rechaza el enfoque que supone que todos los problemas se pueden resolver con elementos técnicos y propone una educación que clarifique nuestras convicciones y oriente a nuevas concepciones morales que lleven a un nuevo rumbo. Ludovico Videla. *E.F. Schumacher: un profeta olvidado*. Revista Empresa y Humanismo, Vol. 4, N°. 2, 2001, págs. 407-422.



sencillo en el que prime lo pequeño, defienda lo local y se actúe desde una base moral,<sup>183</sup> para evolucionar a “un sistema nuevo de pensamiento” basado en las personas y no las mercancías.<sup>184</sup>

Las mismas ideas continúan vigentes en el siglo XXI, porque la destrucción que observaban Thoreau y Schumacher durante sus paseos por la naturaleza ha empeorado gravemente y además a una escala planetaria, como explica otra aficionada a caminar por su entorno natural, Annie Leonard, en su libro *La historia de las cosas* (2010), que en sus paseos encontraba constantemente los desechos derivados del estilo de vida consumista, lo que le hizo llegar a la conclusión de la necesidad de cambiarlo por un estilo de vida de simplicidad voluntaria, con un consumo racional en el que nos detengamos a pensar las consecuencias medioambientales. No obstante, para Leonard no bastan los cambios en el estilo de vida a nivel individual, sino que debemos involucrarnos con organizaciones comprometidas con un cambio sistémico más amplio.<sup>185</sup>

Caminar está relacionado con mirar y la experiencia sensible, y por ello las principales voces de alarma el deterioro de la naturaleza viene de la contemplación de caminantes amantes de

---

<sup>183</sup> El interés de Schumacher por lo pequeño se debía a que consideraba que era más sostenible y beneficioso para el medio ambiente, de modo que las actividades económicas realizadas a escala pequeña y local van a generar una huella humana en la Tierra también pequeña, mientras que la producción a gran escala provoca residuos y contaminación también a gran escala. Las sencillas propuestas de Schumacher pueden ser la solución que necesitamos ahora. Satish Kumar, *Tierra, Alma, Sociedad: una nueva Trinidad para nuestro tiempo*, Ed. Kairós, Barcelona, 2014, p. 149

<sup>184</sup> E. F. Schumacher, *Lo pequeño es hermoso*, p. 77

<sup>185</sup> Resulta impresionante constatar como las ideas del estadounidense Thoreau influenciaron a autores del siglo XX, como Schumacher o a Theodor W. Adorno y Ronald Hepburn, que introdujeron simultáneamente la sensibilidad por la estética de la naturaleza, preocupados por su destrucción, y esas mismas ideas siguen vigentes en la segunda década del siglo XXI, porque la destrucción de la naturaleza por la sociedad capitalista ha continuado, de un modo cada vez más exacerbado y más global. Un siglo y medio después de las publicaciones de las obras de Thoreau, Annie Leonard, una investigadora estadounidense en temas de sostenibilidad, medio ambiente y comercio internacional, ha escrito un libro y rodado un documental titulados *La historia de las cosas*, publicados en 2010, en los que cuenta sus paseos por la naturaleza invadida por los desechos de la sociedad y expone cómo comenzó a investigar sobre la vida de las cosas que usamos todos los días y luego desechamos, así como las consecuencias que esto tiene para nuestro planeta y las personas que vivimos en él. El subtítulo del libro muestra el resultado: *De cómo nuestra obsesión por las cosas está destruyendo el planeta, nuestras comunidades y nuestra salud*. Annie Leonard, *La historia de las cosas*, Ed. Fondo de cultura económica de España, S.L., 2010

la naturaleza<sup>186</sup> como Thoreau, Schumacher o Leonard que les llevó a la misma conclusión en los siglos XIX, XX y XXI: necesitamos cambiar el estilo de vida con un consumo desenfrenado por un nuevo estilo de vida con un consumo sostenible.

Actualmente la necesidad de cambio resulta más acuciante porque la amplitud de los efectos devastadores de la globalización hegemónica del estilo de vida consumista propio del capitalismo financiero, simbolizado por el “*american way of life*”, está llegando a unos límites realmente peligrosos para toda la humanidad.

Sin embargo, aunque los esfuerzos realizados hasta ahora por evitar la barbarie han supuesto cierto avance hacia la sostenibilidad, no han producido el cambio de estilo de vida necesario para la sostenibilidad planetaria, porque la avaricia desmedida del capitalismo financiero se ha impuesto sobre los esfuerzos de los movimientos ecologistas y las medidas adoptadas por las organizaciones internacionales.<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Caminar por la naturaleza se ha utilizado durante siglos como una técnica para pensar y caminantes tan ilustres como Thoreau, Baudelaire, Benjamin, Nietzsche, Rimbaud, Rousseau, Kant y Proust hicieron de sus paseos un estímulo para la reflexión, aunque el máximo exponente de caminar por grandes espacios naturales fue Thoreau. Existe una bibliografía muy interesante sobre este tema: *Caminar* de Henry David Thoreau, *El paseante y su sombra* de Friedrich Nietzsche, *Las ensoñaciones del paseante solitario* de Jean-Jacques Rousseau, *El paisaje y su sombra* de Mathieu Kessler, *Hiperión o el eremita en Grecia* de Friedrich Hölderlin, *El arte de pasear* de Karl Gottlob Schelle, *El paseo* de Robert Walse, *Walkscapes: el andar como práctica estética* de Francesco Careri, *El dilema de Proust o el paseo de los sabios* de Javier Mina, *Andar, una filosofía* de Frédéric Gros. Caminar por la naturaleza se convirtió en sí mismo en un arte como las acciones de los *Happenings* o los *Fluxes*, con artistas del *Land Art* como Richard Long, que consideraba que al caminar el cuerpo entra en conexión con la naturaleza, encontrando así la armonía perdida, y se genera un mayor apoyo en la intuición que en la razón. Hay toda una línea de pensamiento de filósofos, artistas, y poetas para quienes caminar se ha convertido en un símbolo del rechazo de la civilización actual, alienante y contaminada, como un modo de reivindicar la lentitud y la contemplación de la belleza de nuestro entorno natural.

<sup>187</sup> Como explica Naomi Klein en *Esto lo cambia todo*, las compañías de combustibles fósiles son algunas de las industrias más lucrativas del mundo y no están dispuestas a permitir que se adopta ninguna medida de protección del medio ambiente no contra el cambio climático. El hecho de que sean tan rentables contribuye a que tengan un gran poder monetario para presionar a las autoridades e impedir la adopción de soluciones. Cada vez que la humanidad ha tratado de salvarse, como en la celebración de las Cumbres Mundiales sobre Medio Ambiente, el dinero bloquea los procesos y la avaricia de las compañías y los políticos impide la adopción de las medidas que son realmente necesarias para cambiar el sistema. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*, Ed. Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, pp. 191-193

Desde los acuerdos de *Bretton Woods* aprobados por Naciones Unidas en 1944, que establecieron la liberalización del comercio mundial para permitir el acceso sin restricciones a materias primas vitales, comenzó a nivel mundial un proceso de financiarización mediante el cual los beneficios se comenzaron a obtener principalmente a través de canales financieros más que a través del comercio y de la producción de materias primas. Comenzó así la creencia en el libre mercado como una especie de religión, que generó una cultura basada en el negocio, la desregulación, y la primacía permanente de los intereses del sector financiero.<sup>188</sup> La crisis del sistema *Bretton Woods* en los años setenta tuvo como consecuencia el desplazamiento de los organismos financieros internacionales creados en *Bretton Woods* para dar estabilidad a los flujos financieros, de modo que los mercados financieros se impusieron sobre dichos organismos y adquirió prioridad el financiamiento mediante la titulización de los activos financieros a través de los fondos de inversión libre, los fondos de pensiones, las aseguradoras y otros inversionistas no institucionales, que se convirtieron en los actores del financiamiento en el nivel mundial por encima de los bancos de desarrollo y de la banca comercial nacional, que fueron las figuras relevantes en la llamada “época dorada” de *Bretton Woods*. En términos de John Lanchester, comenzaron a crearse los bancos casino, es decir los bancos financieros, que fueron predominando sobre los bancos clásicos, que son bancos hucha,<sup>189</sup> y aumentó el volumen de transacciones con las que los banqueros podían conseguir más dinero.<sup>190</sup> De este modo, “las finanzas sufrieron en el siglo XX una transformación equivalente al surgimiento del arte moderno, una ruptura con el sentido común, un giro a la autorreferencia y la abstracción.”<sup>191</sup>

Esta versión del capitalismo comenzó a extender el proceso de financiarización a nivel mundial con una velocidad desenfrenada tras la caída del Muro de Berlín, que suponía la victoria del mundo capitalista sobre el comunista, porque los países que adoptaban este sistema crecían económicamente a más velocidad que el resto. Al desaparecer el comunismo, los capitalistas dejaron de sentir la obligación de ser moralmente superiores a

---

<sup>188</sup> John Lanchester, *Huy!!: Por qué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar*, Ed. Anagrama, S.A., Barcelona, 2010, p. 214

<sup>189</sup> Lanchester explica que tras la Gran Depresión del 29 en EEUU, “una Ley obligó a separar el banco clásico de los bancos de inversión, es decir entre huchas y casinos, para que las actividades de los casinos no pusieran en riesgo a las huchas, que velan por los depósitos del público en general.” *Ibíd.*, p. 74

<sup>190</sup> *Ibíd.*, p. 30

<sup>191</sup> *Ibíd.*, p. 54

los comunistas y abandonaron el proyecto de justicia social de la posguerra. La desregulación de los mercados financieros para darles libertad absoluta y la ausencia de límites éticos dio lugar a que los bancos e instituciones financieras comenzaran a realizar apuestas cada vez más grandes y arriesgadas con los títulos obteniendo grandes beneficios que dio lugar a un gran boom económico.<sup>192</sup> El proceso benefició principalmente a los centros financieros como *Wall Street* en Nueva York y la *City* en Londres, que aumentaron su poder económico y también el político.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> El negocio de los bancos es el riesgo y el componente fundamental del riesgo es lo grande que es, es decir, en qué medida el pasivo del banco es mayor que el patrimonio neto, que es lo que se conoce como apalancamiento. Cuanto mayor era el riesgo que corrían los bancos mayor era su apalancamiento. Progresivamente, los bancos comenzaron a crecer hasta llegar a ser gigantescos y en consecuencia también lo fue su índice de apalancamiento. Si una persona aplicara este modo de actuar a sus finanzas personales es como si mediante préstamos ampliase más de sesenta veces lo que posee en la realidad. Así que durante el boom, los ratios de apalancamiento de los grandes bancos alcanzaron un pico que resulta equivalente al *puenting* por el peligro del riesgo. Tal como reflexiona Lanchester, parecía que los banqueros se habían convertido en adictos a la adrenalina corriendo estos riesgos. *Ibíd.*, pp. 44-45

<sup>193</sup> La gente que ocupaba la cúpula del sistema financiero fueron denominados irónicamente “los amos del universo” por Tom Wolfe en su novela *La bogueira de las vanidades*, una crónica social que refleja su modo de vida. Lanchester explica el comportamiento de estos sujetos comparándolos con los conductores que consideran que los límites de velocidad son sólo para los ineptos que no saben conducir tan bien como ellos. Al mismo tiempo, considera que la actuación de los reguladores del mercado financiero, que eliminaron todas las medidas para controlar la capacidad de autorregulación del sistema financiero, es comparable a la de un socorrista que no sólo no se da cuenta de que los bañistas están en peligro, sino que arroja en secreto sangre al agua porque cree que para ellos será más excitante que el lugar se llene de tiburones. Los gobiernos consideraron que los bancos se podían autorregular mediante la llamada disciplina de mercado, y cuando aparecieron los nuevos derivados, como los CDS, quedaron exentos de regulación porque en realidad los legisladores no sabían ni lo que eran. Desde luego, también tuvo mucho que ver en la desregulación la excesiva influencia del sector bancario en los gobiernos, especialmente en los de Estados Unidos y Reino Unido, cuyo sector financiero dominaba el mundo. Además, los banqueros tenían un motivo para considerar que podían adoptar grandes riesgos sin peligro, y es que sabían que eran demasiado grandes para quebrar, así que los gobiernos no podrían negarse a ayudarles a salir del agujero, por tanto podían hacer grandes apuestas con la seguridad de que si salían mal sus respectivos gobiernos se encargarían de salvarlos, lo que quiere decir que nosotros los contribuyentes nos encargaríamos de pagar la factura. Y encima no nos van a devolver nada. Es como si alguien va al casino y da igual al número que apueste, porque se queda con todas las ganancias. Si pierde, el gobierno interviene dándole el dinero perdido y el que ha apostado se queda con todo. Este sistema incentiva que se sigan haciendo apuestas cada vez más grandes para ganar cada vez más dinero. Los “amos del universo” no necesitan ser inteligentes, eficientes no tener buen juicio porque sólo se trata de

El crecimiento económico generado por el capitalismo financiero solamente favoreció a las élites financieras porque no sólo no distribuye equitativamente las ganancias del crecimiento económico en la sociedad, sino que además, como la Bolsa no tiene relación con la economía real, no crea riqueza material, no revierte en la sociedad y no genera empleo. La financiarización de la economía implica que se crea dinero de la nada.<sup>194</sup> Los bancos casino adquirieron mayor poder económico que los bancos hucha, que son el corazón del sistema como impulsores del crecimiento económico de la sociedad, cuando el crédito funciona de forma transparente; pero los bancos casino ocultan información y se mueven en el vacío, porque el valor de los títulos es irreal.<sup>195</sup> Por tanto, vivimos en un

---

hacer apuestas de mayor riesgo para ganar más dinero. Hasta que las apuestas fallaron, y aparecieron agujeros gigantescos en los balances de los bancos porque de pronto el pasivo comenzó a superar el activo, ya que habían adquirido activos tóxicos que se quedaron sin valor con el hundimiento del sector inmobiliario, y llegó el crac del 2008, cuya factura vamos a estar pagando todos nosotros en la próxima década. *Ibíd.*, p. 215-220

<sup>194</sup> Los Bancos Centrales crean el dinero legal, billetes y monedas, pero los Bancos comerciales se apropian de la producción del dinero cuando deja de ser moneda para convertirse en operaciones contables en crédito y deuda. El bienestar queda vinculado a la tarjeta de crédito. Y los Bancos comerciales se convierten en Bancos de inversión, la Banca en la sombra, como cuando se crean los derivados y comienzan a jugar con ellos en bolsa. El volumen de derivados, ejemplo paradigmático de la ludopatía bursátil, es colosal. Se apuesta sobre el futuro de todo: cuanto subirán o bajarán los productos financieros, y lo que es más grave, materias primas y alimentos. Se adquieren cosechas enteras por períodos de cincuenta y más años por parte de China y Arabia Saudí, lo que provoca un trastorno en la cotización internacional de los productos básicos. De este modo el número de personas que pasan hambre ha alcanzado su máximo histórico, mil millones, por los excesos ludópatas. Un atentado contra los derechos humanos. Así que la Banca en la sombra duplica el volumen de negocio de la banca oficial, de ahí su poder enorme e influencia sobre los Bancos Centrales. Y en lugar de que los gobiernos destinen ayudas para evitar la hambruna, les dan ayudas a los ludópatas financieros de sus países. Jesús Ballesteros, *Contra la financiarización de la economía y a mercantilización de la sociedad*, Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña, N° 17, 2013, p. 56-59

<sup>195</sup> Los bancos inventaron en los años noventa la titulización. Creo que es interesante profundizar un poco en este tema económico porque la mayoría de las personas desconocemos en qué consiste exactamente y es un tema que, como hemos visto, está afectando de una manera tremenda a nuestras vidas. Mediante la titulización, los bancos podían vender en títulos el riesgo de los préstamos que realizaban, de modo que al vender el título pasaban a otro el riesgo de que el prestatario no pudiera devolver el dinero recibido. El *Swap* o Permuta Financiera, es un contrato por el cual dos partes se comprometen a intercambiar una serie de cantidades de dinero en fechas futuras. Aplicado a los préstamos hipotecarios, lo que se intercambia es el riesgo de que un prestatario no pueda devolver el dinero prestado. Es un producto parecido a una especie de seguro en el que se asegura el riesgo de cesación de pago del préstamo. La posibilidad de vender el riesgo de los préstamos significaba que los bancos quedaban libres de riesgo y diluían el riesgo en todo el sistema

sistema irreal en el que no hay referencias y los significantes no tienen significados. La financiarización de la sociedad dio lugar a la “cultura del pelotazo”, donde primaba el dinero, el corto plazo, la aceleración, y lo global, sin responsabilidad por el largo plazo y la destrucción causada. Se generó un modelo de vida volcado en el consumo que, a pesar de las promesas, distaba mucho de proporcionar la felicidad. La vida consumista de los “amos del universo” que dominaban el sistema financiero no saciaba su vacío existencial porque la verdadera belleza de la vida viene del goce de la contemplación de la belleza cercana y el lujo de la tranquilidad,<sup>196</sup> algo que no podían disfrutar con sus vidas inmersas en la aceleración y la alienación, ni tampoco traía felicidad a la sociedad que tenía como modelo ese estilo de vida, y que en realidad no iba a conseguir alcanzar, porque el sistema genera

---

financiero. Crearon así un nuevo y gigantesco mercado financiero. El siguiente tipo de titulización en aparecer fueron los *Credit Default Swap*, CDS, que para reducir el riesgo de que la persona a la que se le presta dinero no pueda devolverlo, reunieron en un solo paquete estos préstamos confiando en la seguridad estadística y la ley de promedios, de modo que si algunos préstamos no eran devueltos otros sí lo serían y así el riesgo se difuminaría y minimizaría. Luego estos títulos de deuda se dividieron en franjas de deuda más o menos arriesgada con diferentes tasas de interés según el riesgo. A esto se le llama *tranching*. Los clientes podían comprar según el grado de riesgo que querían correr. Los CDS eran como paquetes de seguros contra la falta de pagos, que se vendían a los inversores. Los bancos creaban empresas tapadera en paraísos fiscales, cuya denominación es “vehículo con fines especiales”, SPV, que se hacían cargo del dinero del riesgo y la SPV vendía el riesgo a los inversores en forma de títulos de deuda con diferentes tasas de interés. Al crear la SPV, los bancos eliminaban los *Swap* del balance general del banco, y si el activo no aparece en el balance, menor es su proporción con el patrimonio neto del banco, menos apalancado está y es más seguro. Los SPV estaban en paraísos fiscales para evitar impuestos. Con la titulización los bancos ya no controlaban cada préstamo de forma individual. Los CDS, que se habían inventado como medio para asegurar los préstamos, se vendieron de banco en banco con absoluta falta de transparencia, extendiendo los riesgos por todo el sistema financiero mundial, como si alguien usara la invención del cinturón de seguridad como una oportunidad de conducir ebrio. Los *Swaps* y CDS son derivados tóxicos porque son imprevisibles. Incluyen una apuesta en la que se especula si va a suceder algo o no, como que paguen o no la hipoteca los prestatarios. Y la expansión descontrolada de los derivados dio lugar a que se convirtieran en incontrolables. Ya no habían riesgos sino incertidumbre, y como señaló Keynes, el riesgo es manejable porque permite calcular probabilidades, pero es imposible manejar la incertidumbre, así que confundir el riesgo con la incertidumbre les llevó a cavar su propia fosa. Al final el derivado más destructivo fue el CDS, el *Swap* de incumplimiento crediticio. John Lanchester, *Huy!!: Por qué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar*, p. 76-91

<sup>196</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, Ed. Anagrama, S.A., Barcelona, 2015, pp. 28-29

una desigualdad cada vez mayor entre los que tienen el poder financiero y el resto de la sociedad.

Los banqueros continuaron con su juego de apuestas<sup>197</sup> con los bancos casinos junto con las demás instituciones financieras hasta que el propio sistema dio lugar a que el mayor boom<sup>198</sup> condujera al mayor crac, ya que los activos financieros acabaron sembrando incertidumbre y riesgos crecientes en el sistema financiero global.

La crisis del 2008<sup>199</sup> puso de manifiesto las contradicciones y la insostenibilidad del capitalismo financiero. Los bancos comenzaron a quebrar<sup>200</sup> y los gobiernos tuvieron que

---

<sup>197</sup> La primacía de las finanzas sobre la producción convierte a la economía en un gran casino, en el que unos pocos juegan condicionando la vida de millones de personas, y le dan un carácter irracional e imprevisible al sistema financiero. Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*, p. 26

<sup>198</sup> Entre los años 2000 y 2006 la riqueza del mundo se duplicó, pasando de 36 billones de dólares a 70 billones de dólares a finales de 2006. Algunos países en desarrollo como China e India de repente experimentaron un desarrollo sin precedentes, y apareció una nueva clase media que salió de la pobreza, que comenzó a alcanzar altos niveles de consumo. Los más optimistas llegaron a la conclusión de que gracias al enorme crecimiento económico mundial, los *Objetivos de Desarrollo del Milenio de las Naciones Unidas para 2015*, como reducir a la mitad el porcentaje de pobreza, podría alcanzarse. Y de pronto, fue como si la economía global, que marchaba a toda velocidad como un coche deportivo, hubiera decidido frenar o poner la marcha atrás. John Lanchester, *Huy!!: Por qué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar*, pp. 12-14

<sup>199</sup> La crisis de 2008 tuvo lugar como consecuencia de la mayor bancarrota de la historia del mundo cuando el banco de inversión norteamericano *Lehman Brothers* declaró la suspensión de pagos. Al día siguiente se produjo el mayor rescate de una compañía privada en la historia. La causa de su bancarrota fueron los CDS. Los activos con respaldo hipotecario incluidos en los CDS se quedaron de pronto sin valor por el hundimiento del sector inmobiliario. Eran activos tóxicos porque no tenían un precio exacto y por tanto propagan la incertidumbre e inseguridad en todo el sistema financiero. El grueso de las hipotecas contenidas en los CDS era viable y aunque las viviendas no tuvieran el mismo valor que se pagó por ellas, en la mayoría de casos la gente sigue amortizando las hipotecas. El problema es que aparecieron compradores dispuestos a adquirir esos activos por un precio inferior a su valor, como veinte centavos por dólar, de modo que un activo cuyo valor era de 10 millones de dólares tenía candidatos a comprarlo por dos millones. El precio era demasiado bajo para el banco porque si aceptaba el precio ofrecido se encontraba con un inmenso agujero en el activo de su balance porque los títulos no tenían el valor que se les suponía, y dejaba de ser solvente. Los bancos se encontraron con que existían este tipo de abismos en sus balances generales que acabaron dando lugar a todas las quiebras del 2008 a partir de la de *Lehman Brothers*. Los bancos y los gobiernos reaccionaron retrasando todo el tiempo que pudieron en reconocer los activos tóxicos y la insolvencia bancaria, así que nadie sabía cuales bancos eran solventes. Con la crisis se puso de manifiesto que no hay institución aseguradora capaz de controlar que se paguen las cantidades a las que están obligados los bancos en caso de

empezar a inyectarles dinero público, de modo que socializaron sus pérdidas. Quieren plena libertad para autorregularse pero si pierden sus apuestas recurren al Estado. Si ganan no reparten beneficios pero si pierden pagamos todos. Una abominación enorme que los ciudadanos nos estamos viendo obligados a soportar. Además, los bancos siguieron sin prestar dinero a empresas y ciudadanos. Para paliar los efectos de la crisis en la economía financiera, que controlan unos pocos, se le está quitando dinero a la economía real para pagar deudas virtuales en países de todo el mundo, provocando el cierre de miles de empresas y generando el desempleo de millones de personas. Los desahucios se han convertido en una pandemia mundial por las oleadas de ejecuciones hipotecarias utilizadas

---

que les sea requerido el seguro, por tanto la escala de riesgos se hizo gigantesca, y como los bancos no sabían quienes tenían los paquetes tóxicos y lo que contenían, dejaron de prestarse unos a otros, la liquidez se agotó y las instituciones financieras empezaron a quebrar. Los gobiernos comenzaron a inyectar en los bancos gigantescas sumas de dinero para que restablecieran el préstamo a las empresas y los consumidores. Sin embargo, los bancos no lo hicieron porque tenían dos objetivos que resultaban incompatibles: por un lado, reconstruir su balance general y recapitalizarse para evitar el riesgo de quiebra, y por otro, que continuaran prestando dinero. Esto supone decirles a los bancos que ahorren y gasten dinero a la vez. Como es imposible, se dedicaron a acumular para desapalancarse. Y para que su activo disminuya deben prestar menos aún a empresas e individuos, lo que empeora el conjunto de la economía. En una situación así, la mayoría esperaría a que los precios de los títulos se recuperen para vender, como ha pasado con la crisis del mercado inmobiliario, salvo que tenga patrimonio negativo, en cuyo caso estaría obligado a vender. Y eso es lo que los bancos quieren hacer con sus activos con precios tóxicos, esperar a que dejen de serlo. Si se vieran forzados a evaluar sus activos de acuerdo con el precio que en este momento podrían obtener algunos serían insolventes, y por tanto prefieren no aceptar las evaluaciones. El problema es que si los bancos se quedan esperando a la recuperación de los precios el flujo de dinero se interrumpe y agravan la recesión. Estamos inmersos en una situación en que los bancos son insolventes pero se mantienen activos. Lanchester los califica como bancos zombis, porque están muertos, ya que son insolventes, pero tienen una especie de vida otorgada por los gobiernos que les permiten seguir operando a pesar de su situación. Pero la economía no puede recuperarse hasta que se eliminen los bancos zombis. Sin embargo, son más difíciles de eliminar que los zombis de las películas de terror porque tienen inversores, grupos de presión, donan fondos a grupos políticos, y pueden atemorizar a políticos importantes. *Ibíd.*, pp. 46-90

<sup>200</sup> Los CDS son el mejor ejemplo de cómo el capitalismo lúdico provoca la impotencia de las empresas y los Estados causando la crisis. Especular con los CDS implicaba que si una institución financiera suscribía una póliza de seguro contra la quiebra de *Lehman Brothers*, automáticamente tenía interés en que quebrara, y si había muchos con un seguro así, al final iban a manipular el mercado para lograrlo. Hymann Minsky ya advirtió que la crisis financieras tenían que ver con la temeridad al subir las apuestas en el juego, porque provocan la inestabilidad del sistema. Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*, p. 24-25



por los bancos como medio de desalancamiento, reduciendo así sus riesgos.<sup>201</sup> Aparecieron miles de afectados por ventas fraudulentas de *swaps* por los bancos,<sup>202</sup> que en

---

<sup>201</sup> Lanchester describe la desolación urbana causada por los desahucios derivados de la crisis en algunas ciudades como Baltimore en Estados Unidos. Allí la crisis del crédito le costó sus viviendas a 33.000 propietarios, víctimas de los desahucios. La ciudad llena de viviendas abandonadas con las calles permanentemente desiertas, parece que acaba de perder la guerra. Un paseo por esas calles recuerda al personaje de Will Smith paseando por las calles desoladas de Nueva York en la película Soy leyenda. John Lanchester, *Huy!!: Por qué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar*, p. 94

<sup>202</sup> Hay que destacar que el Tribunal Supremo de España ha empuñado una lanza a favor de los ciudadanos españoles, adoptando una doctrina que protege sus derechos contra la mala praxis de las entidades bancarias de la última década, especialmente durante los años 2007 y 2008, en los que se vendieron masivamente instrumentos financieros complejos de alto riesgo, como los *Swaps*, a clientes desconocedores de los mismos. Como consecuencia, un alto porcentaje de ciudadanos quedaron atrapados por estos productos tóxicos, que contrataron los *Swaps* confiando en los empleados de las sucursales de las entidades bancarias, tras años de relación, quienes ensalzaban las virtudes de estos productos, mientras que no informaban de las consecuencias negativas de los mismos. En los préstamos hipotecarios les dijeron a los clientes que eran seguros frente a la subida de los tipos de interés. De este modo, si el Euribor estaba alto, el cliente iba a percibir unas liquidaciones a su favor. Pero no les advirtieron que si bajaba mucho el Euribor, el cliente iba a tener que pagar al banco. Los bancos ofrecieron estos contratos cuando la tormenta financiera se adivinaba en el horizonte y los tiempos de los tipos altos tocaba a su fin. Como los contratos se comercializaban en los momentos en los que el Euribor estaba al alza, al cliente se le enseñaba la evolución ascendente que había ido sufriendo en los anteriores trimestres, pero no las previsiones de evolución futura durante el tiempo de duración del contrato, y lo que ocurriría si el Euribor bajaba. El éxito de la comercialización de estos productos estaba asegurado porque el cliente iba a actuar conforme le aconsejaba el banco, que para ellos es quien entiende de esto del Euribor y sabe cómo va a ir. Una vez descubierta la cruda realidad, el cliente puede solicitar la cancelación anticipada de dicho contrato, pero se le había ocultado que el ejercicio de tal posibilidad conllevaría un coste que calcularía el banco, sin establecer en el contrato ningún tipo de fórmula ni modo de cálculo. El Euribor bajó y los bancos se vieron favorecidos por este hecho. Esta comercialización engañosa también afectó a un número importante de PYMES, estafadas por sus bancos de confianza. Ningún sector fue ajeno al atropello cometido por numerosos bancos y cajas, que les vendieron los *Swaps* asegurando que se trataba de seguros contra la subida de los tipos de interés. En ocasiones incluso les obligaron condicionando los préstamos a la contratación de los *Swaps*. El Tribunal Supremo ha dictado varias sentencias que han confirmado la nulidad de contratos de permuta financiera o *Swaps* comercializados por bancos diversos, tanto a empresas como a particulares, debido a la existencia de un error en el consentimiento prestado por los clientes en su suscripción y ha sentado jurisprudencia sobre la incidencia del incumplimiento del deber de información por los bancos sobre los altos riesgos asociados a la contratación de los *Swaps*, en la apreciación del vicio del consentimiento. Tatiana Portillo, Claudia Ramajo, *Últimas sentencias del Tribunal Supremo sobre nulidad de 'swaps'*, *Juris&Lex*, 33, 15 agosto 2014

algunos casos han conseguido el apoyo de la Justicia española. Esperemos que esta doctrina se extienda y los Bancos respondan de sus fraudes. Aún queda justicia afortunadamente. A pesar de que los bancos demasiado grandes para quebrar deberían desaparecer continúan siendo mantenidos por el dinero público de los contribuyentes, sin someterles a ningún control legal que les obligue a dejar de repartir beneficios a los accionistas y a administrar los riesgos. Algunos gobiernos están fuertemente endeudados como consecuencia de esta situación, como es el caso de Grecia, y su situación se agrava porque los mercados financieros continúan haciendo apuestas contra la deuda griega, aumentando su endeudamiento, y poniendo incluso en peligro el proyecto del euro de la Unión Europea.

Son las secuelas aberrantes del apoyo a esta economía irreal que atenta contra los seres humanos a los que sume en la pobreza y la injusticia. Las generaciones futuras no sólo van a heredar las astronómicas deudas derivadas de los rescates a los bancos, sino que van a sufrir además la exclusión social por la falta de oportunidades derivadas del reparto desigual que conlleva el capitalismo financiero. Algo inaceptable.

Los gobiernos no han asimilado la gravedad del asunto y operan con una dosis de confianza a la que el Premio Nobel de Economía de 2008, Paul Krugman denomina de modo irónico como el “hada de la confianza”. Pero los mercados financieros no van a ser los que relancen la economía, porque siguen haciendo negocio con apuestas sobre el posible impago de deuda de países y el hundimiento de sus economías o, aún más terrible si cabe, por el colapso del clima, sin pararse a pensar cómo van a cobrar la apuesta si colapsa.<sup>203</sup> Como señala Jesús Ballesteros “no es posible seguir con la globalización financiera, si queremos mantener la democracia y el Estado social.” Siguiendo a Keynes, “considera que hemos ido demasiado lejos en la globalización financiera y es necesario recuperar *Bretton Woods* para frenar los capitales golondrina, que fueron responsables de la crisis asiática de 1997, y en general de todas las crisis económicas. La hegemonía del capital ha hecho que éste, al volverse autorreferencial, deje de responder a lo que constituye su sentido, servir a la economía productiva y con ello ha puesto en peligro las condiciones dignas de vidas para millones de personas. Los países deben acabar con la globalización financiera porque atenta contra la democracia y el Estado social,<sup>204</sup> y regular las finanzas

---

<sup>203</sup> Jordi Ortega, *Descrédito del futuro: ¿cómo volver a creer en el progreso?*, La Vanguardia, 11.09.11

<sup>204</sup> En países europeos como España, considerados ricos hace tan sólo diez años, ha alcanzado tal proporción el desempleo como consecuencia de los cierres de empresas derivados de la falta de crédito y de las apuestas de los bancos casinos, que empieza a ser habitual en miembros de todas las familias largos desempleos por

para que vuelvan a servir a la economía productiva y ésta a su vez a todos los seres humanos.<sup>205</sup>

La crisis ha reforzado la necesidad imperiosa de poner freno a las atrocidades del capitalismo financiero contra los seres humanos cometidas por otros seres humanos que tienen un poder excesivo sobre el resto por la acumulación del capital especulativo, sin ningún tipo de control y sin sufrir consecuencias por sus actuaciones inmorales. Se trata de un síntoma de la enfermedad del sistema que nos está llamando la atención sobre la necesidad de cambiar. Necesitamos que comience ya la transformación de esta sociedad vacía para salvarnos mediante la recuperación de los valores éticos, lo real, el corto plazo, lo local, la responsabilidad y la sostenibilidad. Empiezan a haber algunos cambios pero no es suficiente.<sup>206</sup>

---

cierres de empresas, que afectan a la crianza de los niños por escasez de medios, o estar separados de sus familias porque deben trabajar en países lejanos, mientras otros están angustiados porque les han reducido el sueldo y no saben si renovarán el crédito a su empresa, porque tendrán que cerrarla si no lo conceden, y por tanto pasarán a formar parte de la larga cola de paro que hay en España. Todo porque estamos sometidos a unos apostadores financieros que juegan con nuestras vidas. Resulta increíble y es intolerable. España es un estado social y democrático de derecho y la soberanía nacional reside en el pueblo español, así que el Estado debe velar por los derechos de sus ciudadanos atacados por las entidades financieras y recuperar el control de las finanzas por el derecho, poniendo límites a la hegemonía del capital y sus apuestas de casino, exigir transparencia y responsabilidad. Hay que fomentar la producción industrial y el comercio y limitar la economía de casino, porque la prioridad de la economía debe ser proporcionar pleno empleo para que las personas puedan abrirse un camino profesional y tener condiciones de vida digna. Hay que proteger a los niños porque son el futuro. Y también que las futuras generaciones puedan tener oportunidades. Los jóvenes de ahora se encuentran sin horizonte aunque tengan una preparación superior a las generaciones anteriores. Necesitamos un cambio ya.

<sup>205</sup> Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*, p. 65-68

<sup>206</sup> El *staff* del Fondo Monetario Internacional emitió un informe en febrero de 2010 que apoyaba a Islandia en su no pago a los bancos debido a la volatilidad de las finanzas tras la quiebra de *Bretton Woods*, que entre 1970 y 2008 ha producido 124 crisis bancarias, 208 crisis monetarias y 63 de crisis de deuda soberana. Y en otro informe de 2012 propone exigir a los bancos una reserva del 100% de sus depósitos para acabar con el nefasto principio de “demasiado grande para quebrar”, y permitiría la responsabilidad de los agentes económicos. Además, se afirma que debe recuperarse la soberanía monetaria, el poder del pueblo para la emisión de la moneda, evaporado por su cesión a la banca. *Ibíd.*, p. 66

En el mundo del arte actual han surgido obras de arte abstracto que sólo son mercancía y no tienen significado reflejando el espíritu de la sociedad de consumo vacía en la que prima el dinero abstracto del capitalismo financiero. Se especula con ese arte al igual que se hace con todo, para buscar la ganancia inmediata. Todo vale para ganar dinero. Es un arte basura que no crea belleza al igual que la economía especulativa no crea riqueza material. Así pues, existe también una crisis global del arte y algunos autores hablan incluso de la muerte del arte.

La devastación de la Naturaleza a nivel planetario también es un reflejo de la hegemonía del capitalismo financiero en todo el mundo, con consecuencias catastróficas para la Humanidad. Desde el año 2007 la mayor parte de la Humanidad vive en ciudades que se han extendido por toda la Tierra, generando miles de residuos y contaminación que se suman a los de las industrias, los medios de transporte, las explotaciones de recursos fósiles, la agricultura industrial, la cría intensiva de ganado,<sup>207</sup> etc. Los efectos del cambio climático han comenzado a ser evidentes con sequías, inundaciones, incendios, huracanes y otros fenómenos meteorológicos extremos, que generan cambios en los ciclos hidrológicos, alteraciones en bosques y selvas, derretimiento de las nieves de las montañas y los hielos de los casquetes polares, afectando a los ecosistemas, los asentamientos humanos y las economías de los países de todo el planeta.

Al mismo tiempo la desigualdad entre países ricos y países pobres generada por el capitalismo financiero y el cambio climático está dando lugar al desplazamiento de oleadas de emigrantes de los países más pobres a los ricos, porque los efectos del cambio climático generados por el capitalismo son más pronunciados en el hemisferio sur del planeta, donde viven las personas más pobres.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> La cría de animales de granja genera tales cantidades de metano, dióxido de carbono y óxido nitroso, que actualmente es la segunda causa del calentamiento global, después del consumo energético de los edificios. Por ello, Rajendra Kumar Pachauri, presidente del Panel Intergubernamental del Cambio Climático, galardonado con el Premio Nobel de la Paz de 2007, “por sus esfuerzos por aumentar y propagar un mayor conocimiento sobre el cambio climático causado por el hombre y poner los cimientos para las medidas que son necesarias para contrarrestar dicho cambio” ha pedido a los consumidores de todo el mundo que reduzcan su consumo de carne para contribuir a frenar el calentamiento global. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, p. 465

<sup>208</sup> *Ibíd.*, p. 422

La avaricia desmedida de los especuladores ha producido la crisis estructural del propio sistema capitalista, de la civilización en la que viven.<sup>209</sup>

Estamos viviendo los límites de un modelo de civilización insostenible<sup>210</sup> que ha generado destrucción, desigualdad e injusticia en todo el Planeta y ha entrado en crisis.

El capitalismo por sí mismo no puede salvar el mundo de la crisis que ha creado. Se ha intentado buscar soluciones dentro del sistema, tales como promover estilos de vida verdes como una moda que apenas ha transformado la sociedad porque se basa sólo en el consumo. Cuando llegó la crisis los productos verdes se abandonaron por otros más baratos. Los emprendedores capitalistas que iban a generar grandes innovaciones para avanzar hacia la sostenibilidad no han contribuido como se esperaba. El mercado de emisiones ha fracasado en reducirlas. La apuesta por el gas natural como puente para avanzar hacia las energías renovables ha terminado por desbancarlas. Y los multimillonarios que prometían salvar el mundo con cierta forma de capitalismo verde, acabaron con el de siempre porque les resultaba más rentable. Incluso alguno opina que hay que colonizar otros planetas antes de que suceda un desastre en la Tierra que acabe con la humanidad, en lugar de centrarse en prevenirlo. Visto todo lo anterior, está claro que el afán de lucro no es un factor que vaya a ayudar a transformar la sociedad y la tecnología no va a venir a salvarnos del desastre con alguna invención maravillosa, a pesar de que en la sociedad

---

<sup>209</sup> La titulización ha provocado también el endeudamiento de los países ricos, provocando la ruina del sistema. La financiarización de la economía y de la sociedad viene de la creencia neoliberal de que el riesgo puede ser anulado si se reparte entre toda la sociedad, lo que se ha demostrado falso. Así que habría que volver a poner a las finanzas al servicio de la economía real y por tanto del desarrollo humano, y evitar que la volatilidad del mercado de capitales conduzca a la pobreza de millones de personas. Frente al orden espontáneo defendido por los neoliberales en el que sólo rige el juego, es necesaria una Constitución económica en la que el derecho garantice una economía duradera y digna para el ser humano, en la que la responsabilidad del empresario sea ilimitada para que su actuación sea prudente y no cause daños a terceros en caso de quiebra. Y frente al gigantismo típico del capitalismo recuperar la pequeña empresa y el microcrédito. Con el sistema actual las grandes empresas se endeudan en el mundo virtual mientras que las pequeñas y medianas empresas no encuentran crédito. Así que es necesario cambiar el sistema reduciendo el tamaño de empresas y bancos. Y hay que exigir una transparencia total acabando con la Banca en la sombra, prohibiendo los títulos que han causado los problemas como los CDS, y los paraísos fiscales. Jesús Ballesteros, La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad. p. 30-32

<sup>210</sup> Parece evidente que si todos los habitantes del Planeta vivieran el “*american way of life*” necesitaríamos varios Planetas para sostenerlo.

continúa anclada en esa especie de cuento en que un superhéroe vendrá a salvarnos. Las soluciones que nos han ofrecido no han sido efectivas y las que verdaderamente podrían ayudarnos son paralizadas por la minoría que domina la economía porque entran en conflicto con el capitalismo desregulado.

Estamos en medio de una guerra entre el sistema económico actual y el ecosistema planetario. Y el “*american way of life*” no nos va a salvar.

Sólo podemos salvarnos nosotros mismos cambiando de estilo de vida con un consumo sostenible, tal como proponen Thoreau, Schumacher o Leonard, para transformar la economía capitalista que destruye todo, incluso la propia civilización que lo creó, y generar una sociedad en que se valore lo pequeño, lo pausado, lo cercano.<sup>211</sup>

Cada vez hay más personas que han comenzado a valorar una forma de vida sostenible frente al “*american way of life*”,<sup>212</sup> al darse cuenta de que no es cierta su premisa de que un mayor nivel de acumulación de riqueza no equivale a un mayor nivel de felicidad.<sup>213</sup> Pero no basta con que algunos digan que no al “*american way of life*” símbolo del capitalismo financiero, necesitamos que toda la sociedad evolucione hacia un estilo de vida sostenible con estrategias que permitan alcanzar el objetivo antes de que se produzca el desastre.

Así que, o construimos una nueva sociedad global sostenible o sucederá algún desastre natural terrible como consecuencia del cambio climático que nos obligará a cambiarlo. Estamos acercándonos al año 2017 que, según la Agencia Internacional de la Energía, es el límite antes de que el calentamiento sólo aumente 2 grados centígrados. A partir de entonces, las consecuencias serán mucho más graves.<sup>214</sup>

Necesitamos evolucionar a un estilo de vida sostenible ya.

---

<sup>211</sup> Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*. p. 36

<sup>212</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 313-316

<sup>213</sup> Existen abundantes estudios sociológicos, psicológicos y cognitivos que demuestran que los seres humanos son infelices cuando son demasiado pobres pero una vez alcanzado cierto nivel mínimo de bienestar económico que les proporciona la felicidad, la acumulación posterior de riqueza no aumenta su felicidad sino que sucede al contrario, son más infelices, y en consecuencia más propensos a sufrir depresión y ansiedad, entre otras enfermedades. *Ibíd.*, p. 484

<sup>214</sup> *Ibíd.*, p. 40

## 2.2. LA EVOLUCIÓN A UN ESTILO DE VIDA SOSTENIBLE

La oportunidad para evolucionar del estilo de vida insostenible del sistema capitalista financiero a un estilo de vida sostenible está en la propia crisis del sistema de 2008.

La crisis mundial no sólo es económica, sino también social y ambiental, pero, por sus amplios efectos devastadores, tiene la ventaja de que proporciona la coyuntura necesaria para impulsar un cambio en la sociedad de consumo que deje paso a una nueva sociedad en la que sea posible el surgimiento de un estilo de vida sostenible,<sup>215</sup> con una filosofía en la que prime el respeto a la naturaleza y a la vida,<sup>216</sup> y en la que el principio imperante sea la solidaridad planetaria<sup>217</sup>, como contraposición a la filosofía de sometimiento de la naturaleza y la vida a los intereses capitalistas basados en la avaricia del “*american way of life*”.

---

<sup>215</sup> En lugar de considerar la crisis con la perspectiva de considerarla un desalentador futuro podemos aprovecharla para introducir cambios en nuestra sociedad y nuestro estilo de vida que pueden ser emocionantes, como los califica Naomi Klein, porque cada vez hay más personas dispuestas a dejar de ser simples espectadores y pasar a la acción, y junto con la crisis del cambio climático supone un argumento para “recuperar nuestras democracias de las garras de la corrosiva influencia de las grandes empresas, para bloquear nuevos (y perjudiciales) acuerdos de libre comercio y reformular los ya existentes, para invertir en infraestructuras públicas como el transporte colectivo y la vivienda asequible (a las que se dedican recursos muy escasos en la actualidad), para recobrar la propiedad de servicios esenciales como la electricidad y el agua, para reformar nuestro enfermo sistema agrícola y hacer que sea mucho más sano, para abrir fronteras a la migración de personas cuyo desplazamiento geográfico esté vinculado a las repercusiones climáticas, para que se respeten por fin los derechos de los indígenas sobre sus tierras.” *Ibíd.*, pp. 17-21

<sup>216</sup> Como recoge en su Carta Encíclica el Papa Francisco, “no hay dos crisis separadas, una ambiental y otra social, sino una sola y compleja crisis socio-ambiental. Las líneas para la solución requieren una aproximación integral para combatir la pobreza, para devolver la dignidad a los excluidos y simultáneamente para cuidar la naturaleza.” Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si’ sobre el cuidado de la casa común*, Ed. Librería Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano, 2015, punto 139

<sup>217</sup> Jesús Ballesteros señala que “es necesario modificar la economía de acuerdo con la idea de la solidaridad diacrónica, del desarrollo sostenible, y la política, de acuerdo con la noción de solidaridad sincrónica planetaria, afirmando la principal responsabilidad de los países del Norte.” La relación del hombre con la naturaleza y todos los seres vivos no debe ser de exclusión sino de colaboración. Pero aunque el ser humano depende de otros seres, al mismo tiempo tiene una capacidad superior que le permite cuidar de los otros, ser

El estilo de vida sostenible debe tener un “*ethos*” diferente al acatamiento del afán de lucro como principio vital, que esté basado en el respeto a la naturaleza y a los demás, incluyendo las futuras generaciones, de modo que nos sintamos responsables de que puedan heredar un mundo en que puedan disfrutar como nosotros lo hemos hecho. Hay que recuperar lo real, lo local, lo pequeño<sup>218</sup>, y el largo plazo, y una ética que consista en la responsabilidad sin límites hacia todos los seres vivos.<sup>219</sup>

Necesitamos una ética sostenible que impulse el desarrollo sostenible de nuestra civilización, y con el esfuerzo de todos los individuos del mundo alcancemos un desarrollo que respete nuestro planeta, en el que las montañas, los ríos y lagos, los mares, los desiertos, bosques y selvas, los hielos antaño eternos, los animales, las plantas y los seres humanos que los habitan, dejen de estar sometidos a los intereses del mercado, y que ese

---

custodio de la naturaleza. De lo contrario se convierte en un depredador. Sólo el ser humano tiene deberes y obligaciones. Y a través de la cultura el hombre cuida de los otros seres vivos, como ocurre con la agricultura y la horticultura. Pero también necesita de la naturaleza salvaje, y por tanto debe cuidarla. Cuando la humanidad destruye la naturaleza se destruye a sí misma. Además de la solidaridad con los otros seres vivos, debe tenerla con otros seres humanos mediante la distribución equitativa de los recursos teniendo incluso en cuenta las generaciones futuras. Pero en la actualidad el ser humano se ha convertido en un depredador consumista y ha olvidado tanto su dependencia de la naturaleza como el deber de cuidar a los seres vivos, y también la solidaridad entre las personas. Es necesario una administración sostenible que defienda tanto la diversidad biológica como la cultural y la primacía de la paz, porque la ética ambiental es incompatible con la guerra. La crisis ecológica y sistémica deberían reforzar la solidaridad planetaria. Teniendo en cuenta esto la sociedad perfecta sería la sociedad internacional. Pero para alcanzarla hay que ir por la vía de la persuasión no de la imposición. Jesús Ballesteros, *Ecologismo personalista*. Ed. Tecnos, Madrid, 1995, pp. 34- 58

<sup>218</sup> E.F. Schumacher, *Lo pequeño es hermoso*, 1973, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2011

<sup>219</sup> Albert Schweitzer, Premio Nobel de la Paz de 1952, en su obra *Filosofía de la Civilización* consideraba que toda civilización debe apoyarse en dos pilares fundamentales: el progreso espiritual y el progreso material, pero la civilización occidental capitalista ha entrado en decadencia porque el ser humano ha dejado de preocuparse, progresivamente, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, del desarrollo espiritual y ético, y solo desarrolla el saber científico técnico. Por tanto, hasta que toda la población mundial, a todos los niveles, no se impregne de la ética, la civilización seguirá hundiéndose. Así pues, se trata de una responsabilidad individual. Una ética basada en su principio básico: “soy vida que quiere vivir, en medio de vida que quiere vivir”. A partir de este principio hemos de revisar nuestros pensamientos, prácticas y costumbres, para descubrir falta de ética allí donde no la hay, y cambiar nosotros. Y la revisión de los pensamientos individuales, colectivos, costumbres y culturas enteras en ese sentido, permitirá el cambio para que la ética basada en el principio de preservación de la vida se extienda por toda nuestra civilización. Albert Schweitzer, *Filosofía de la Civilización*, 1923, Editorial Sur, Buenos Aires, 1962, p. 344.



desarrollo sea solidario con toda la humanidad, lo que, por otra parte, facilitaría la paz mundial. Y ahora es el momento de realizar el cambio, porque la humanidad tiene por fin el poder para realizar los cambios necesarios para avanzar hacia la sostenibilidad, pero debe aprovecharlo bien.<sup>220</sup>

Hasta ahora las soluciones para avanzar hacia el desarrollo sostenible se han centrado en las nuevas tecnologías, los incentivos económicos, las políticas y las regulaciones,<sup>221</sup> olvidando la necesidad de las transformaciones culturales<sup>222</sup> que afectan a nuestro estilo de vida, a nuestra visión del mundo y nuestra forma de conocer, aprender, valorar y actuar, una transformación de la sociedad que prime lo real, el corto plazo, lo local, lo pequeño,<sup>223</sup> la

---

<sup>220</sup> “Nunca la humanidad tuvo tanto poder sobre sí misma y nada garantiza que vaya a utilizarlo bien, sobre todo si se considera el modo como lo está haciendo.” Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si'*, punto 104.

<sup>221</sup> “Llama la atención la debilidad de la reacción política internacional. El sometimiento de la política ante la tecnología y las finanzas se muestra en el fracaso de las Cumbres mundiales sobre medio ambiente. Hay demasiados intereses particulares y muy fácilmente el interés económico llega a prevalecer sobre el bien común y a manipular la información para no ver afectados sus proyectos. En esta línea, el Documento de Aparecida reclama que «en las intervenciones sobre los recursos naturales no predominen los intereses de grupos económicos que arrasan irracionalmente las fuentes de vida». La alianza entre la economía y la tecnología termina dejando afuera lo que no forme parte de sus intereses inmediatos. Así sólo podrían esperarse algunas declamaciones superficiales, acciones filantrópicas aisladas, y aun esfuerzos por mostrar sensibilidad hacia el medio ambiente, cuando en la realidad cualquier intento de las organizaciones sociales por modificar las cosas será visto como una molestia provocada por ilusos románticos o como un obstáculo a sortear.” *Ibíd.*, punto 54

<sup>222</sup> “La dificultad para tomar en serio este desafío tiene que ver con un deterioro ético y cultural, que acompaña al deterioro ecológico. El hombre y la mujer del mundo posmoderno corren el riesgo permanente de volverse profundamente individualistas, y muchos problemas sociales se relacionan con el inmediatismo egoísta actual, con las crisis de los lazos familiares y sociales, con las dificultades para el reconocimiento del otro. Muchas veces hay un consumo inmediatista y excesivo de los padres que afecta a los propios hijos, quienes tienen cada vez más dificultades para adquirir una casa propia y fundar una familia.” *Ibíd.*, punto 162

<sup>223</sup> Aunque la premisa de Schumacher, lo pequeño es bello, es criticada como una fantasía de soñadores que creen ingenuamente que es posible, lo cierto es que se ha demostrado que funciona, como explica Naomi Klein en su libro *Esto lo cambia todo*, así que la descentralización en comunidades locales funciona incluso en naciones posindustriales muy desarrolladas, y para que la transición a otro sistema más sostenible tener lugar con la rapidez precisa, la implementación en la práctica de los planes debe ser lo más descentralizada posible y dar herramientas a las comunidades locales para que diseñen los métodos que mejor se adapten a su idiosincrasia. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 171-173

responsabilidad, la solidaridad<sup>224</sup> y la sostenibilidad<sup>225</sup> que nos permitiría avanzar hacia una relación de respeto con la naturaleza<sup>226</sup> y con los demás seres humanos.<sup>227</sup>

La crisis mundial es la ocasión para realizar el cambio que necesitamos y desarrollar un nuevo sistema sostenible pero hasta el momento no se ha producido la reacción necesaria para modificar el sistema actual.<sup>228</sup>

Para salvar el planeta necesitamos una evolución cultural hacia la sostenibilidad que implique que en la lucha entre *Eros* y *Thanatos*, que describía Sigmund Freud en *El malestar*

---

<sup>224</sup> “Nuestra incapacidad para pensar seriamente en las futuras generaciones está ligada a nuestra incapacidad para ampliar los intereses actuales y pensar en quienes quedan excluidos del desarrollo. No imaginemos solamente a los pobres del futuro, basta que recordemos a los pobres de hoy, que tienen pocos años de vida en esta tierra y no pueden seguir esperando. Por eso, «además de la leal solidaridad intergeneracional, se ha de reiterar la urgente necesidad moral de una renovada solidaridad intrageneracional» Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si'*, punto 162.

<sup>225</sup> “Es muy noble asumir el deber de cuidar la creación con pequeñas acciones cotidianas, y es maravilloso que la educación sea capaz de motivarlas hasta conformar un estilo de vida. La educación en la responsabilidad ambiental puede alentar diversos comportamientos que tienen una incidencia directa e importante en el cuidado del ambiente, como evitar el uso de material plástico y de papel, reducir el consumo de agua, separar los residuos, cocinar sólo lo que razonablemente se podrá comer, tratar con cuidado a los demás seres vivos, utilizar transporte público o compartir un mismo vehículo entre varias personas, plantar árboles, apagar las luces innecesarias. Todo esto es parte de una generosa y digna creatividad, que muestra lo mejor del ser humano. El hecho de reutilizar algo en lugar de desecharlo rápidamente, a partir de profundas motivaciones, puede ser un acto de amor que exprese nuestra propia dignidad.” *Ibíd.*, punto 211.

<sup>226</sup> “Esta conversión ecológica (...) implica la amorosa conciencia de no estar desconectados de las demás criaturas, de formar con los demás seres del universo una preciosa comunión universal.” *Ibíd.*, punto 220

<sup>227</sup> Jesús Ballesteros destaca que para el ecologismo personalista la protección de la naturaleza resulta inseparable de la protección de los individuos peor situados de la especie humana. Jesús Ballesteros, *Ecologismo Personalista*, p. 42.

<sup>228</sup> “La salvación de los bancos a toda costa, haciendo pagar el precio a la población, sin la firme decisión de revisar y reformar el entero sistema, reafirma un dominio absoluto de las finanzas que no tiene futuro y que sólo podrá generar nuevas crisis después de una larga, costosa y aparente curación. La crisis financiera de 2007-2008 era la ocasión para el desarrollo de una nueva economía más atenta a los principios éticos y para una nueva regulación de la actividad financiera especulativa y de la riqueza ficticia. Pero no hubo una reacción que llevara a repensar los criterios obsoletos que siguen rigiendo al mundo.” Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si'*, punto 189

de la cultura<sup>229</sup>, triunfe Eros, representante del amor a la vida, de la unidad y la solidaridad, sobre Thanatos, como símbolo de la destrucción, y también sobre *Mammon*, el dios de la avaricia.

Para conseguir esa evolución cultural hacia la sostenibilidad, Albert Schweitzer<sup>230</sup> propuso que surgiera un mundo nuevo como el Renacimiento e Ilustración, un cambio revolucionario de civilización en el que la humanidad redescubra su relación con la belleza de la naturaleza. Pero esta vez la humanidad debe tener con conciencia de su responsabilidad de proteger el planeta de los avances tecnológicos y el desarrollo.<sup>231</sup>

La pérdida de confianza en la posibilidad de transformación de la sociedad propia de la posmodernidad, que llevó a la pérdida de ideales y al individualismo,<sup>232</sup> puede, por fin, ser superada por una nueva época de apuesta por el cambio.<sup>233</sup> A pesar de todos los errores e injusticias cometidos hasta ahora, los seres humanos tenemos la capacidad de

---

<sup>229</sup> Sigmund Freud explica en su obra *El malestar en la cultura* que no nos sentimos cómodos en la civilización presente, porque entre los dos impulsos en conflicto es innegable el predominio de Thanatos, el impulso destructivo, y la cultura capitalista ha hecho posible el progreso constante dotando al ser humano de muchos objetos pero no le ha dado la felicidad. Para lograrlo, al final del libro Freud manifiesta su esperanza de que “el Eros eterno hará un esfuerzo para vencer en su lucha contra el adversario”. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, 1930

<sup>230</sup> Schweitzer expresó estas ideas en el epílogo de su obra autobiográfica *Mi vida y mi pensamiento*, 1931

<sup>231</sup> Hans Jonas, *El principio de responsabilidad: Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, 1973, Ed. Herder, Barcelona, 1975

<sup>232</sup> “La situación actual del mundo «provoca una sensación de inestabilidad e inseguridad que a su vez favorece formas de egoísmo colectivo. Cuando las personas se vuelven autorreferenciales y se aíslan en su propia conciencia, acrecientan su voracidad. Mientras más vacío está el corazón de la persona, más necesita objetos para comprar, poseer y consumir.” Si este es el tipo de sujeto que tiende a predominar en una sociedad, no puede existir el bien común, porque las normas sólo serán respetadas cuando no contradigan las propias necesidades de esos sujetos. “Por eso, no pensemos sólo en la posibilidad de terribles fenómenos climáticos o en grandes desastres naturales, sino también en catástrofes derivadas de crisis sociales, porque la obsesión por un estilo de vida consumista, sobre todo cuando sólo unos pocos puedan sostenerlo, sólo podrá provocar violencia y destrucción recíproca.” Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si'*, punto 204.

<sup>233</sup> Cuando somos capaces de superar el individualismo, realmente se puede desarrollar un estilo de vida alternativo y se vuelve posible un cambio importante en la sociedad. *Ibíd.*, punto 208

regenerarnos<sup>234</sup> para avanzar hacia un futuro sostenible y construir un nuevo mundo donde no rija la avaricia con nuevas formas de convivencia de la humanidad entre sí y con la Tierra.<sup>235</sup>

Para avanzar hacia un estilo de vida sostenible, contrario al destructivo “*american way of life*” no hay una fórmula general<sup>236</sup> y es necesario que cada individuo y cada comunidad, decida su camino<sup>237</sup> dejándose guiar por el sentimiento de la más alta responsabilidad posible hacia otras formas de vida.<sup>238</sup>

Las soluciones basadas en la tecnociencia no han resultado suficientes para avanzar hacia la sostenibilidad, así que la evolución hacia un estilo de vida sostenible necesita de nuevas

---

<sup>234</sup> “Los seres humanos, capaces de degradarse hasta el extremo, también pueden sobreponerse, volver a optar por el bien y regenerarse, más allá de todos los condicionamientos mentales y sociales que les impongan. Son capaces de mirarse a sí mismos con honestidad, de sacar a la luz su propio hastío y de iniciar caminos nuevos hacia la verdadera libertad. No hay sistemas que anulen por completo la apertura al bien, a la verdad y a la belleza.” *Ibíd.*, punto 205

<sup>235</sup> La lucha por los ideales en pos de un mundo sostenible contra el poder capitalista puede recordar a la figura de Don Quijote luchando contra los gigantes, pero me parece que deberíamos recuperar el espíritu quijotesco como hizo la mexicana Elena Poniatowska en el discurso de la ceremonia de entrega del Premio Cervantes de fecha 23 de abril de 2014: “El poder financiero manda no solo en México sino en el mundo. Los que lo resisten, montados en Rocinante y seguidos por Sancho Panza, son cada vez menos. Me enorgullece caminar al lado de los ilusos, los destartalados, los candorosos”. Elena Poniatowska, *Discurso del Premio Cervantes 2013*, UAH.es, Diario digital de la Universidad de Alcalá de Henares, 2014.

<sup>236</sup> “No se puede pensar en recetas uniformes, porque hay problemas y límites específicos de cada país o región.” Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si'*, punto 180.

<sup>237</sup> “Se trata de abrir camino a oportunidades diferentes, que no implican detener la creatividad humana y su sueño de progreso, sino orientar esa energía con cauces nuevos. *Ibíd.*, punto 191.

<sup>238</sup> Siguiendo las reflexiones de Albert Schweitzer, cada individuo y cada comunidad, debe decidir su camino dejándose guiar por el sentimiento de la más alta responsabilidad posible hacia otras formas de vida. Es decir, que cada uno deberá valorar lo que posee como medio para la acción. No importa mucho si esto se logra mediante el mantenimiento y el aumento de su riqueza, o por la entrega de la misma, ya que la riqueza debe llegar a la comunidad en las más variadas formas, si ha de ser de mucho beneficio para todos. Cada uno participará en la medida en que sea llevado a la misma por las circunstancias de su vida, de acuerdo con un trabajo que implica la responsabilidad supra-personal. Según Schweitzer la renovación de la sociedad es posible sólo si la ética se convierte en la preocupación de los seres humanos pensantes, y si las personas tratan de imponerse en la sociedad como éticos, porque el colapso de la civilización se ha producido a través de la ética que se deja a la sociedad. Albert Schweitzer, *Filosofía de la Civilización* (1923).

ideas que aporten personas creativas,<sup>239</sup> y el poder del arte para explorar nuevas realidades que transformen nuestra visión del mundo ha empezado a investigarse, tanto por autores a nivel académico como por movimientos artísticos, que consideran que el cambio a una sociedad sostenible supone un profundo desafío que necesita de la audacia que sólo puede esperarse de un temperamento artístico.<sup>240</sup>

Para Maja y Reuben Fowkes, estas soluciones tecnológicas procedentes del capitalismo pueden suponer un alivio temporal pero no analizan el origen de la crisis<sup>241</sup>, y remiten a Félix Guattari que en su obra “*Las Tres Ecologías*” considera que el arte “ofrece un posible antídoto a la contaminación mental” de la sociedad de consumo, que considera tan tóxica como la destrucción de ríos y bosques, o la contaminación atmosférica.<sup>242</sup>

Por otra parte, se ha visto que la información científica, por muy sólida que sea, no es capaz de convencer de la realidad de los peligros para la Tierra, como el cambio climático, a un suficiente número de personas como para generar un cambio en la sociedad, mientras que otros tipos de información menos científicos pueden afectar más a las opiniones de la sociedad, y los fenómenos locales suelen tener más impacto en nuestras creencias que las conferencias científicas internacionales. No es de extrañar, entonces, que los artistas, cuya obra nos invita a contemplar y experimentar el mundo que nos rodea estén desempeñando un papel importante en la protección del medio ambiente. A través de sus obras artísticas, ya sean imágenes, música o actuaciones, conmueven al público, haciéndole salir de las

---

<sup>239</sup> Frente al excesivo uso de la tecnología que no resuelve los problemas pendientes de la humanidad, se puede elegir “un camino de desarrollo productivo más creativo y mejor orientado” que proporcione “posibilidades a la inteligencia humana para crear e innovar, a la vez que protege el ambiente y crea más fuentes de trabajo. Esta sería una creatividad capaz de hacer florecer nuevamente la nobleza del ser humano, porque es más digno usar la inteligencia, con audacia y responsabilidad, para encontrar formas de desarrollo sostenible y equitativo, en el marco de una noción más amplia de lo que es la calidad de vida. En cambio, es más indigno, superficial y menos creativo insistir en crear formas de expolio de la naturaleza sólo para ofrecer nuevas posibilidades de consumo y de rédito inmediato.” Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si'*, punto 192

<sup>240</sup> Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, *Arte y Transformación Social. 15 proposiciones para el debate.*

<sup>241</sup> Maja y Reuben Fowkes. *Recuperar la felicidad.* Arte y Contexto, n° 27, 2010, p. 13

<sup>242</sup> *Ibíd.*, p. 11

rutinas en que están inmersos sin darse cuenta de las maravillas que les rodean.<sup>243</sup> Las experiencias estéticas pueden inspirar al público a pensar de modo diferente sobre su relación con los demás y con los sistemas naturales que habitan, y esta experiencia tendrá una mayor incidencia en su cosmovisión que la información de datos científicos, contribuyendo a generar un nuevo arte de vivir. No se puede resolver el problema con el mismo pensamiento que generó el problema, así que es necesario generar un cambio de pensamiento en la sociedad y es aquí donde el arte puede jugar un papel decisivo, inspirando un nuevo pensamiento, un diálogo abierto que genere soluciones y la acción para el cambio.

Para avanzar hacia la sostenibilidad necesitamos, por tanto, completar la ciencia con el arte, superando por fin en el siglo XXI la brecha abierta en la Ilustración, porque son dos formas de conocimiento y de explorar la realidad. El enfoque del conocimiento científico divide en segmentos la realidad pero la realidad es compleja y holística, todo está conectado. Por tanto, las soluciones sostenibles requieren vincular diferentes aspectos como los procesos económicos y sociales, el uso de las tecnologías, las prácticas y tradiciones de cada cultura, etc. El conocimiento científico tiene limitaciones para afrontar la sostenibilidad porque no puede ocuparse de las percepciones y los significados simbólicos de cada cultura, ya que su prioridad es la racionalidad y la exclusión de emociones. No tiene en cuenta las cosmovisiones. Por tanto, el conocimiento científico hay que enmarcarlo en un pensamiento holístico, y encontrar otras formas de dar relevancia a los datos e informaciones. Para que exista una transformación del estilo de vida, habrá que empoderar a las personas sensibilizándolas para que puedan reflexionar y experimentar emociones sobre las cuestiones que necesitan solucionarse para avanzar hacia la sostenibilidad, y que sean más solidarias entre si y vinculadas con la naturaleza.<sup>244</sup>

El proceso de cambio no será igual ni se realizará al mismo tiempo en todo el mundo<sup>245</sup>, porque no existe una fórmula general para realizar la transición a un sistema sostenible,

---

<sup>243</sup> Bill Chameides, *Are the artists the last environmentalists?*, Conservation Magazine. University of Washington, 22 de octubre de 2013

<sup>244</sup> Hans Dieleman, *El arte como nuevo maestro en la sostenibilidad*, Los Ambientalistas, Revista de Educación Ambiental, n° 1, año 1, 2010

<sup>245</sup> Flavia Vivaqua, *Resiliencia y cambios sistémicos*, ISSUU, Arte Contexto N° 27, 2010, p. 23

pero sí que puede existir una ética sostenible común<sup>246</sup> que nos reconcilie con la naturaleza y genere un “ethos” acorde con la sostenibilidad, y a través de la creatividad y la

---

<sup>246</sup> La UNESCO ha hecho un estudio reciente sobre ética ambiental, explorando los medios por los cuales esta disciplina, relativamente nueva, puede contribuir a la toma de decisiones políticas. Señala que la ética ambiental tiene que ver con el modo en que los seres humanos abordan los problemas del medio ambiente, incluyendo temas como las generaciones futuras, el concepto de “sostenibilidad”, el principio de precaución, y el principio del respeto a la vida. Se trata de avanzar hacia una ética ambiental global igualitaria. El documento señala que la ética ambiental es una nueva subdisciplina de la filosofía que trata los problemas éticos planteados en relación con la protección del medio ambiente, y su objetivo estriba en brindar una justificación ética y una motivación moral a la causa de proteger el medio ambiente global. La ética ambiental es interdisciplinaria porque coincide con las preocupaciones y las áreas de consenso de la ética, de la política, de la economía, de las ciencias y de los estudios sobre el medio ambiente. También es una ética plural, porque el pluralismo de las teorías y perspectivas multiculturales es esencial para que la ética ambiental conserve su vitalidad, y global, porque la crisis ecológica es un problema planetario y para hacerle frente los seres humanos deben llegar a un consenso de valor y cooperar entre sí a nivel personal, nacional, regional, multinacional y mundial. Y además, la ética ambiental es revolucionaria porque critica el materialismo, el hedonismo y el consumismo que caracterizan al capitalismo moderno, y reclama, en cambio, un estilo de vida en armonía con la naturaleza. La ética ambiental tiene como objetivo cambiar el sistema actual por un sistema económico que contemple los límites de la Tierra y las exigencias de la calidad de la vida. En el terreno político, propugna un orden económico y político internacional más equitativo, basado en los principios de la democracia, la justicia global y los derechos humanos universales. Es favorable al pacifismo y contraria a la carrera armamentista. Por tanto, como representación teórica de una idea moral y una orientación de valor de reciente aparición, la ética ambiental constituye la extensión máxima de la ética humana y exige que reflexionemos y actuemos tanto a nivel local como mundial con una conciencia moral nueva y más profunda. Existen tres principios normativos de la ética ambiental: los principios de la justicia ambiental, que tiene dos dimensiones: la justicia ambiental distributiva, que atañe a la igualdad de la distribución de los beneficios y las cargas ambientales, y la justicia ambiental participativa, que tiene que ver con las oportunidades de participar en el proceso de toma de decisiones; el principio de la igualdad entre las generaciones; y el principio del respeto a la naturaleza, que hace hincapié en el deber de conservar y proteger la integridad del ecosistema y de su biodiversidad, considerando que la prosperidad de los seres humanos depende de la prosperidad de la naturaleza, pues éstos forman parte de la naturaleza y la economía humana es un subsistema de la economía de la naturaleza, y teniendo en cuenta que la Tierra es nuestro hogar hemos de cumplir nuestro deber de cuidarla. Como conclusión establece la necesidad de organizar una conferencia internacional sobre la ética ambiental, con representantes diversos, patrocinada y organizada por la UNESCO, y establecer un comité mundial sobre la ética ambiental en la UNESCO y, a su vez, que sus Estados Miembros creen comités nacionales de ética ambiental encargados de evaluar las principales políticas y proyectos que puedan tener consecuencias importantes para el medio ambiente y para la situación de su país desde la perspectiva de esta ética. En estos comités nacionales deberán participar especialistas, profesores, maestros, funcionarios,

imaginación se generarán nuevas ideas y procesos de experimentación que permitan avanzar hacia nuevas sociedades con estilos de vida sostenibles.

El arte, como núcleo de la cultura, es un instrumento para experimentar, abrir nuevos caminos y proponer soluciones creativas en las que prime la acción multidisciplinar, transversal y colaborativa<sup>247</sup>, para encontrar vías hacia la sostenibilidad. Tiene, además, un lenguaje que “comprenden todos, y que todos pueden sentirse por él conmovidos.”<sup>248</sup> Los artistas son exploradores de la realidad y también construyen nuevas realidades sin tener las limitaciones metodológicas estrictas de los científicos, lo que les permite utilizar su intuición y pensar holísticamente. Estas capacidades son fundamentales para un concepto tan complejo como el de la sostenibilidad que no fija un camino a seguir sino que es un proceso de búsqueda continua para la construcción de nuevos caminos sostenibles en los que participen las personas. Y el arte comunica a la gente de una forma más emocional, abierta y simbólica que la ciencia, facilitando que puedan utilizar su imaginación y creatividad para repensar y mejorar sus estilos de vida, de modo que la involucra en nuevos caminos hacia la sostenibilidad.<sup>249</sup>

El papel del arte para mejorar la sociedad fue propuesta por primera vez por Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en las que planteaba rehacer la civilización<sup>250</sup> mediante la fuerza liberadora de la función estética, concebida como la posibilidad de un nuevo principio de realidad, porque el arte contiene una verdad en la que

---

ciudadanos, poblaciones indígenas, y representantes de ONG que se ocupen del medio ambiente. UNESCO, *Ética ambiental y políticas internacionales*, 2010

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>248</sup> León Tolstoi, *Qué es el arte*, 1898, Libro digitalizado por Librodot. com, p. 39

<sup>249</sup> Hans Dieleman, *El arte como nuevo maestro en la sostenibilidad*, Los Ambientalistas, Revista de Educación Ambiental, n° 1, año 1, 2010.

<sup>250</sup> Schiller deseaba recuperar la civilización clásica de los griegos porque en esa época estaban unidas la filosofía y la plástica, la imaginación y el entendimiento, formando un “conjunto de una humanidad maravillosa”, tan distinta a la época moderna, en la que predomina el intelecto que todo lo separa, y priva a la imaginación de “su fuerza y su fuego”, porque considera que hay que “purificar la razón de las ilusiones de los sentidos y eliminar los conceptos fantásticos que obstruían el camino a la verdad”. Pero Schiller invita a “volver a su regreso” porque el camino que conduce al intelecto a de abrirlo el corazón. Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 1794, Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968, pp. 26-40



descansa su poder para quebrar el monopolio de la realidad establecida<sup>251</sup> y proporciona la libertad de espíritu para “dar libertad a las potencias intelectuales” de cada persona, permitiéndoles “manifestarse conforme a sus leyes propias”. Y esta libertad estética “es condición necesaria para alcanzar el conocimiento y la conciencia.” La verdadera obra de arte puede contribuir a transformar la conciencia y los impulsos de los seres humanos capaces de cambiar el mundo.<sup>252</sup> Schiller y los románticos encontraron en el arte el germen para alcanzar la armonía perdida en la Ilustración y oponerse a la realidad que había generado.

El papel revolucionario del arte frente a la extensión del valor de la mercancía en la sociedad capitalista<sup>253</sup> fue recuperado por Marcuse, que se inspiró en Schiller para mostrar las posibilidades de la dimensión estética en el restablecimiento de la unión de la sensibilidad y el intelecto, que dan la armonía al ser humano. Según Marcuse el arte es la fuerza libradora que necesitamos para rehacer la civilización, con la victoria de Eros<sup>254</sup> sobre Thanatos y Mammon, y la reconciliación del hombre con la naturaleza.

En su Encíclica sobre el cambio hacia la sostenibilidad, el Papa Francisco alude a la tesis de Schiller sobre la necesidad de una educación estética de los seres humanos subrayando que «no debe descuidarse la relación que hay entre una adecuada educación estética y la preservación de un ambiente sano», y afirma que “prestar atención a la belleza y amarla nos ayuda a salir del pragmatismo utilitarista.”<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> Según Schiller, para ennoblecer el carácter habrá que “alumbrar manantiales de cultura que se mantengan frescos y puros en medio de la mayor podredumbre política”, un instrumento que no os da el Estado, y ese instrumento es el “arte bello”. Aunque filósofos y artistas se han sometido a las reglas de cada época, “la verdad y la belleza, con indestructible energía, se abren caminos hacia la luz.” A lo largo de la historia “el hombre ha perdido su dignidad, más el arte le ha salvado.” En este sentido, “el artista tiene que abandonar la esfera de lo real que pertenece a la jurisdicción del intelecto y aspirara a crear el ideal en todas las formas sensibles y espirituales para entregarlas al tiempo infinito. *Ibíd.*, pp. 40-43

<sup>252</sup> *Ibíd.*, pp. 98-103

<sup>253</sup> Romina Conti, *La desalienación estética en Schiller y Marcuse. Un retorno sobre el problema de la racionalidad mutilada*, Tópicos n° 21, Santa Fe, 2011.

<sup>254</sup> Para Platón, Eros es el símbolo de la creatividad humana, la encarnación de la imaginación, una concepción que recupera Marcuse. María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988, p. 32.

<sup>255</sup> Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si'*, punto 215.

Las posibilidades de la cultura, la estética y el arte en la implementación de estrategias que conduzcan al éxito del proyecto de sostenibilidad ha llevado a algunos países a desarrollar iniciativas en este sentido y en el Fórum celebrado en Barcelona en 2004, se aprobó la *Agenda 21 Cultural* por los gobiernos locales, en la que hacen un llamamiento a la política de sostenibilidad local, nacional e internacional para que se planteen el cambio cultural.

Así pues, el arte para la sostenibilidad es una herramienta para lograr el cambio social que nos lleve a adoptar un estilo de vida sostenible opuesto al “*american way of life*”, el estilo de vida americano que representa las sociedades capitalistas. El arte para la sostenibilidad como símbolo del estilo de vida sostenible contra el dinero como símbolo del estilo de vida consumista.

Pero, ¿de qué arte estamos hablando?

Actualmente, el arte sufre la misma consideración de mercancía que tiene la naturaleza para el sistema capitalista. Según Maja y Reuben Fowkes, “existen posibles paralelismos entre la tendencia hacia dejar de ver la naturaleza como un recurso infinito para la explotación humana y la búsqueda de alternativas a la visión generalizada del arte como mercancía.”<sup>256</sup>

Necesitamos un arte que tenga otro fin que ser una mercancía objeto de especulación, arte por dinero. Tampoco, que se limite al entretenimiento, o que su finalidad sea solamente expresar los sentimientos del artista, el arte por el arte. No puede ser un arte que sólo entiendan unos pocos.

El arte para la sostenibilidad tiene que ser un arte libre<sup>257</sup> que pueda ser entendido por todos, con la capacidad de contagiar el entusiasmo necesario<sup>258</sup> para que los individuos

---

<sup>256</sup> Maja y Reuben Fowkes. *Recuperar la felicidad*. Arte y Contexto, nº 27, 2010, p. 13

<sup>257</sup> Un arte con un lenguaje libre de las restricciones y exigencias del arte clásico o el contemporáneo, que sea el instrumento de aplicación de la ética sostenible que impregne toda lo que forma parte de la existencia, al igual que los nuevos lenguajes que surgieron en los 60 y 70 del siglo XX (*Pop Art*, *Mínimal*, *Land Art*, *Arte Povera*, el Arte Conceptual, los *Happenings*, los *Performances*, etc.) se terminaron consolidando haciendo cambiar el concepto de arte.

<sup>258</sup> Sólo el arte que produce contagio artístico es verdadero, un arte que, según Tolstoi, produce emoción a quien contempla la obra artística, sin proponérselo. En este sentido, “el arte es, como la palabra, uno de los instrumentos de unión entre los hombres, por consiguiente, de progreso, es decir la marcha progresiva de la Humanidad hacia la dicha”. Leon Tolstoi, *Qué es el arte*, 1898, Libro digitalizado por Librodot.com, p. 57.

incorporen la ética sostenible, el amor y el respeto a la naturaleza<sup>259</sup> y a la vida convirtiéndolo en su “*ethos*”, y adopten un estilo de vida sostenible. Un arte como *praxis* y como *poiesis* con el que, sumado a la tecnología de la ciencia, y los principios de la ética sostenible, nos podamos dirigir, por fin, hacia una civilización más completa, que consiga la unión de toda la humanidad para salvar la naturaleza y un desarrollo que beneficie toda la vida del planeta Tierra<sup>260</sup>.

### 2.3. ÉTICA Y ESTÉTICA SOSTENIBLES.

Una sociedad sostenible necesita unos nuevos valores, una ética sostenible. Se trataría de valores tales como el aprecio de lo local, el sentido de la medida, la diversidad, la durabilidad, y el respeto a los demás seres vivos, frente a los valores del “american way of life”.

Pero como remarcaba Schiller, sin estética no se puede avanzar hacia la conducta ética. Son necesarias una nueva ética y estética que reconcilien al ser humano con la Naturaleza, pero especialmente con su destino como especie racional con capacidad objetiva para llegar a la bondad, la verdad y la belleza.

Así pues necesitamos una estética sostenible que evite que la ética sostenible se convierta en un manual de instrucciones y permita la libertad de redefinir una y otra vez sus realizaciones concretas, evitando así “que se convierta con el paso de los años en un nuevo vector de empobrecimiento del mundo.”<sup>261</sup> Esa estética sostenible estaría en la línea de la

---

<sup>259</sup> Como manifiesta Félix Guattari en *Las Tres Ecologías* “hoy menos que nunca puede separarse la naturaleza de la cultura, y hay que aprender a pensar transversalmente las interacciones entre ecosistemas, mecosfera y Universo de referencia sociales e individuales. Félix Guattari, *Las Tres ecologías*, Ed. Pretextos, Valencia, 1996, p. 33

<sup>260</sup> En este sentido, Félix Guattari afirma que “La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria” y “las grandes organizaciones internacionales tienen poco control sobre estos fenómenos que reclaman un cambio fundamental de mentalidades”. *Ibíd.*, p. 9 y 34

<sup>261</sup> En su ensayo sobre la relación entre ética y estética de Nietzsche, Jordi Claramonte resalta que desplegar lo ético en términos estéticos supone evitar la posibilidad misma de reducir la ética a concepto, es decir, convertir la moral en manual de instrucciones. Al presentar lo ético como un dispositivo estético de lo que

estética schilleriana que la consideraba “como algo más amplio que una teoría del arte, convirtiéndose en una teoría de la sensibilidad solidaria.”<sup>262</sup>

Para que las sociedades avancen con éxito hacia la sostenibilidad, no basta un manual de instrucciones genérico para todos de una ética sostenible, sino que resulta necesario generar diversos caminos acordes a la idiosincrasia de cada lugar y situación, elegidos desde la libertad de acuerdo con una estética sostenible, que implica la creatividad para encontrar esas vías hacia la sostenibilidad. En este sentido, siguiendo la afirmación de Schiller de que es preciso tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza<sup>263</sup>, podríamos decir que el arte de la sostenibilidad es una herramienta para que cada sociedad explore su propio camino hacia el desarrollo sostenible, para así llegar a una civilización planetaria sostenible desde la libertad<sup>264</sup>.

La premisa de la sostenibilidad “piensa global actúa local” supone que existen unos valores globales sostenibles, pero no hay una fórmula magistral para que las sociedades avancen hacia la sostenibilidad, de modo que la solución está en lo local, y el arte para la sostenibilidad es el instrumento de expresión de carácter creativo mediante el cual encontrar las soluciones locales de cada sociedad, guiado por la búsqueda de la belleza en el sentido platónico de un ideal superior o como “símbolo moral” kantiano, que serían los valores de la sostenibilidad para la protección del Planeta Tierra.

---

estamos hablando es de la libertad final, de la libertad instituyente, permanente, para redefinir una y otra vez el funcionamiento, el despliegue concreto (en términos estéticos) de la ética con la que trabajamos y desde la que nos definimos. Jordi Claramonte, *Estética y teoría del arte: Nulla ethica sine aesthetica*, 2008. p 7.

<sup>262</sup> *Ibíd.*, p 7.

<sup>263</sup> Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

<sup>264</sup> Félix Guattari afirma que le parece esencial “que se organicen nuevas prácticas micropolíticas y microsociales, nuevas solidaridades, un nuevo bienestar, conjuntamente con nuevas prácticas estéticas y nuevas prácticas analíticas de la formación del inconsciente” y que “los diversos niveles de práctica no sólo no tienen que ser homogeneizados, conectados unos con otros bajo una tutela trascendente, sino que conviene hacer que entren en un proceso de “heterogénesis”. “Conviene dejar que las culturas particulares se desarrollen inventando otros contratos de ciudadanía. Conviene mantener unida la singularidad, la excepción la rareza, con un orden estatal lo menos pesado posible”. Félix Guattari, *Las Tres ecologías*, p. 48-49

Si “todo gran arte patentiza la promesa de felicidad a través de recursos simbólicos en los cuales resuena lo ético”,<sup>265</sup> el arte para la sostenibilidad va a ser una manifestación simbólica del contenido de la ética sostenible.

Para lograr el objetivo de encontrar las vías de cada sociedad para cambiar de un enfoque capitalista a uno sostenible, necesitaremos un arte como “poiesis”, que en Grecia antigua designaba el acto de crear, o un arte como alumbramiento en términos de Heidegger.

De acuerdo con esta perspectiva, el arte para la sostenibilidad sería una acción creativa que trasciende lo técnico, lo instrumental y lo puramente racional, en la que el potencial creativo del ser humano se desarrolle como posibilidad de elección de su camino, diferente y autónomo, hacia la sostenibilidad, frente a la tendencia homogeneizadora del mundo moderno dominado por el capitalismo, y que suponga una dimensión alternativa al desencantamiento de la posmodernidad.

Con el arte para la sostenibilidad podemos sacar a la luz los nuevos mundos que necesitamos, que proporcionen la recuperación de la confianza en la humanidad en sí misma, paso a paso, y que tenga en cuenta la singularidad de las ecologías mentales y el principio de eros de grupo de la ecología social, de manera que los individuos se desarrollen siendo “a la vez solidarios y cada vez más diferentes.”<sup>266</sup> Esto implica un reconocimiento de la complejidad del Universo que será fundamental para encontrar las soluciones a los problemas que hasta ahora nos han impedido avanzar hacia la sostenibilidad.

Frente a la razón ilustrada que ha deshumanizado al hombre alienándolo de la naturaleza, el arte para la sostenibilidad será el “mejor arma para la regeneración del ser humano”<sup>267</sup> que para Schelling es el verdadero<sup>268</sup> arte. Un arte que desafíe a pensar diferente sobre nuestra relación con la naturaleza y los demás que conducirá a la belleza<sup>269</sup> de la sostenibilidad.

---

<sup>265</sup> Eugenio Trías, *Ética y Estética. Novenas Conferencias Aranguren*, 2000, p. 170

<sup>266</sup> Félix Guattari, *Las Tres ecologías*, pp. 76-79.

<sup>267</sup> F.W.J Schelling, *Filosofía del arte*, 1802, Ed. Tecnos, Madrid, 2006, pp. 7-8

<sup>268</sup> Para Schelling “la verdad que el filósofo debe reconocer y representar en el arte es de índole superior y se identifica con la belleza absoluta, la verdad de las ideas”. *Ibid.*, p.6

<sup>269</sup> Una belleza neoplatónica como aspiración humana hacia un ideal superior, accesible a través del arte.

Sin embargo, la búsqueda de la estética de la sostenibilidad no puede afectar sólo a una categoría especializada de personas, como son los artistas, o a un sistema social específico, el del arte, sino que tiene que ser una búsqueda multidisciplinar que incluya a todos los actores sociales, entre ellos los científicos.<sup>270</sup> Y el arte ha experimentado en las últimas décadas una evolución que permitirá desarrollar múltiples posibilidades de colaboración para crear nuevos caminos hacia la sostenibilidad.

---

<sup>270</sup> Hans Dieleman, *Art and Sustainability*, Poieinkaiprattein.org, 2011, Atenas.







### 3. EL ARTE COMO INSTRUMENTO PARA AVANZAR HACIA LA SOSTENIBILIDAD

#### 3.1. MYTHOS Y LOGOS

El arte ha sido el primer instrumento utilizado por el ser humano para conocer su mundo y relacionarse con él, a través de la imaginación y del “*mythos*”, lo narrado. La narración no implica un informe exhaustivo, sino que como explica Hans-George Gadamer en *Mito y Razón*, “implica libertad para seleccionar y libertad en la elección de los puntos de vista convenientes y significativos.”<sup>271</sup>

Esta capacidad de narrar de los seres humanos, contándose mutuamente historias, única entre los seres de la naturaleza, deriva de su necesidad de relacionarse entre sí y el mundo que le rodea, y, como expone Jeremy Rifkin, la relación de la humanidad con el mundo natural ha estado condicionada por la sociedad en la que viven y la conciencia humana derivada de la misma. La conciencia humana ha experimentado cambios a lo largo de la evolución desde las primeras sociedades hasta el tiempo actual, pero “durante más del 93% de su existencia, el ser humano ha sido cazador y recolector, dependía de la naturaleza, y su conciencia ha sido mitológica.”<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Hans-George Gadamer, *Mito y Razón*, 1954, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997, p. 24

<sup>272</sup> Rifkin explica que los seres humanos interpretan la naturaleza, el mundo y el cosmos según la manera en que interactúan con ellos, de modo que los que viven en culturas cazadoras recolectoras piensan de modo diferente a los que viven en culturas agrícolas o industriales. Las sociedades cazadoras recolectoras tienen una cultura oral que da lugar a una conciencia mitológica, las sociedades agrícolas generan sistemas de escritura para organizar la producción, almacenamiento y distribución del cereal, que generan una conciencia teológica, en las culturas industriales con la creación de la imprenta surge una conciencia ideológica, y las culturas electrónicas originan una conciencia psicológica. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 179-187.

Así pues, la forma de relacionarse con el mundo del ser humano se produjo a través de las narraciones mitológicas durante siglos, hasta que en el siglo IV a.C., en la civilización occidental se produjo una evolución histórica que condujo del “*mythos*” al “*logos*”, la explicación racional y la demostración.

Gadamer analiza la evolución del “*mythos*” y el “*logos*” a lo largo de la historia como formas de comunicación de las sociedades. La civilización clásica griega cambió el pensamiento mitológico por el pensamiento filosófico, y la imagen mítica del mundo se vio arrinconada por la imagen científica del mundo, ya que el mito se comenzó a equiparar a la fantasía, que según el “*logos*” no puede tener pretensiones de verdad.<sup>273</sup> De este modo se terminó desbancando el arte como medio de conocimiento en favor de la ciencia, para la cual todo lo que escape de una verificación empírica no tiene validez.<sup>274</sup> Sin embargo, el “*mythos*” y el “*logos*” son dos formas complementarias de comunicación. El mito colabora con la racionalidad, con la justificación argumentativa y la demostración, con un lenguaje que muestra por vía de la semejanza, de la metáfora y de los símbolos. A través del mito se proporcionan modelos de actuación, y por tanto cumple una función explicativa y ejemplificadora. El Romanticismo recuperó el mito como forma de verdad en su reacción contra “el racionalismo de la Ilustración y a su “triste penumbra atea” (Goethe)”, así como en su exaltación de “la fuerza luminosa de la era cristiana” medieval, considerando que era necesario reconocer “la verdad de los métodos de conocimiento que se encuentran fuera de la ciencia para percibir en el mito una verdad propia” y no dejarlos “relegados al ámbito no vinculante de la fantasía.” Para los románticos “el mito se convierte en portavoz de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo.” En este sentido, “la verdad artística tiene un carácter vinculante como el de la experiencia mítica” y por tanto, mito y arte “son formas extracientíficas de la verdad.”<sup>275</sup> Para Gadamer, “la herencia del Romanticismo consiste en que desde entonces la palabra y el concepto de mito están cargados de un nuevo significado. Lo mítico representa un nuevo concepto valorativo.”<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> *Ibíd.*, p. 18

<sup>274</sup> Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, p. 14

<sup>275</sup> *Ibíd.*, p. 21

<sup>276</sup> *Ibíd.*, p. 15

Siguiendo la línea de pensamiento de Gadamer, estamos en un momento de reivindicar la imagen mítica del mundo y el conocimiento a través del arte, tal como hicieron los románticos, frente al conocimiento basado exclusivamente en la ciencia, propio del pensamiento moderno, que tiene limitaciones para explicar todo lo que acontece en el mundo y por tanto representa un conocimiento parcial del mismo.<sup>277</sup> Se trata de hacer un reconocimiento de las formas no científicas de la verdad, aunque a nuestro pensamiento le cuesta aceptarlo.

El mito y el arte se caracterizan por ser un metalenguaje más humano que el científico ya que permiten la comprensión del mundo en su totalidad y su complejidad, y por ello deberían ser reivindicados. Se trataría de un arte distinto del que a partir de la cultura de masas y el pop art se ha convertido en mercancía.<sup>278</sup>

Teniendo en cuenta que el arte y la ciencia son dos formas complementarias de conocimiento igualmente válidas como herramientas para explorar la realidad, aprender de ella y contemplarla<sup>279</sup>, necesitamos de arte y ciencia, de mito y racionalidad, para explorar los caminos hacia la sostenibilidad.

Hasta ahora cualquier desarrollo cultural ha tendido a la intelectualización, pero como sostiene Gadamer “nunca antes de esta última Ilustración, la Ilustración moderna europea y cristiana, el conjunto de la tradición religiosa y moral sucumbió a la crítica de la razón, de modo que el esquema del desencantamiento del mundo no es una ley general del desarrollo, sino que él mismo es un hecho histórico.”<sup>280</sup>

---

<sup>277</sup> Gadamer propone que “probemos por una vez la antítesis, según la cual la Ilustración científica moderna representa sólo un aspecto parcial del mundo, que ha conducido a una fe universal en la ciencia y que, por tanto, está bajo sospecha de ideología.” *Ibíd.*, p. 60

<sup>278</sup> La privación al arte de toda función, fuera de la estética, no se ha desarrollado fuera de Occidente y tampoco ha existido en la civilización occidental hasta finales del siglo XVII, pero con la cultura de masas y a partir del pop art, el arte dejó de ser una expresión profunda para convertirse en mercancía. Juan Acha, *Hacia una teoría americana del arte*, Ed. Del Sol, Buenos Aires, 1991, pp. 214 -226

<sup>279</sup> “Si es cierto, como sostiene Gadamer, que no hay cultura sin horizonte mítico, es necesario situar el mito en la época de la ciencia, porque sin el mito resulta imposible comprender la complejidad del mundo contemporáneo.” Joan Carles Melich. Prólogo de *Mito y Razón* de Hans-George Gadamer. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 1997

<sup>280</sup> *Ibíd.*, p. 14

El rechazo del mito como fuente de verdad por los ilustrados, que sólo confiaban en la razón, ha dado lugar en el siglo XXI al desconcierto al ser humano, derivado en un nihilismo que le conduce a la destrucción. La razón pura ha resultado impotente para dar respuesta a los graves problemas globales que urge resolver. Por tanto, hay que reconocer el fracaso de la razón ilustrada, y comprender que la ciencia, que pretende ser un conocimiento definitivo capaz de liberar los humanos de sus sufrimientos, no ha abierto las puertas de la felicidad. Frente a la escisión derivada de la Ilustración, es el momento de restaurar la unión originaria del mito y la razón, pero adaptada a la época actual, y como pretendía Schelling, generar “un nuevo pensamiento y unos nuevos valores, una nueva sociedad y una nueva mitología”.<sup>281</sup>

De acuerdo con la filosofía romántica de Schelling, hay que reivindicar la dimensión encantada de la naturaleza, frente al mundo desencantado derivado de la racionalidad técnico-utilitaria de la civilización occidental, en la que el hombre no se relaciona con la naturaleza como esteta, que admira su belleza, o místico, que descubre su divinidad, sino como expoliador de sus riquezas. Goethe, amigo de Schelling, también hizo referencia a la escisión entre arte y ciencia, y los abusos ecológicos de la ciencia y técnica. Goethe creía en el avance de la ciencia y de la técnica, pero pensaba que la naturaleza guardaba secretos, y había que respetarla. Su aproximación científica permitía poner en relieve la sensibilidad artística en los conocimientos científicos, pero su obra fue rechazada por los científicos de su época porque en su estudio de la naturaleza le interesaba más el conjunto que el detalle, mientras buscaba esos secretos de la naturaleza. Goethe utilizó la poesía para difundir sus ideas científicas, escribiendo poemas en los que describía su búsqueda de las leyes ocultas de la naturaleza, para acercar la ciencia a un público amplio. Goethe unió así ciencia y arte.<sup>282</sup> Además criticó el cientificismo con sus obras *Fausto*<sup>283</sup> y *El aprendiz de brujo*, en las

---

<sup>281</sup> F.W.J Schelling, *Filosofía del arte*, 1802, Ed. Tecnos, Madrid, 2006, p. 8

<sup>282</sup> Martí Domínguez, *Goethe y la divulgación científica*, Quark, Ciencia, Medicina, Comunicación y Cultura, Número 26, 2002

<sup>283</sup> Fausto es el símbolo del hombre moderno y “en general del hombre, según se manifiesta través de la Historia y el Arte en este occidente europeo de arranque prometeico y luzbeliano; siempre activo e inquieto, siempre anhelante de ciencia y de placer y siempre insatisfecho; en una palabra, el hombre que sueña imposibles” como es creer que puede dominar la naturaleza conociendo sus leyes. La antigua magia medieval es sustituida por la ciencia que trata de descubrir los misterios del Universo, y los hombres creen que pueden utilizarlos para su beneficio. Fausto representa la aplicación de la ciencia y la técnica “con menoscabo de la

que se burla más que de la vieja magia, de la ciencia moderna en su pretensión de descubrir todos los secretos de la naturaleza y así arrebatarse su potencia. Los seres humanos hemos sido como el aprendiz de brujo de la obra escrita por Goethe, como fruto de su colaboración con Schiller,<sup>284</sup> utilizando la magia de la ciencia y tecnología para descubrir los secretos de la naturaleza con el fin de dominarla y beneficiarnos de sus recursos, sin ninguna responsabilidad y sin darnos cuenta que la tecnociencia proporciona sólo un conocimiento parcial de la naturaleza, y por tanto intentar dominarla va a dar lugar a consecuencias imprevistas que nos pueden llevar a la destrucción.

Para la reconciliación del ser humano y la naturaleza, necesitamos la reconciliación entre utopía y técnica, y el reencantamiento de la vida.<sup>285</sup> El retorno del *logos* al *mythos*, ayudaría a una verdadera reflexión en torno de los problemas derivados de la insostenibilidad del sistema capitalista, de modo que no nos limitemos a una racionalización del problema, sino que recuperemos las raíces místicas del pensar, permitamos que aflore la conciencia intuitiva e “incorporemos una reflexión sensible, con la cual motivar un reflejo en el otro y ser uno con él y con el entorno, asumiendo sus limitaciones “históricas” de tiempo y

---

parte espiritual del hombre”. Johann W. Goethe, *Fausto*, Obras Completas, Ed. Aguilar, Madrid, 2003, pp. 317-347

<sup>284</sup> El *Aprendiz de Brujo* de Goethe, inspirado en un relato de Éucrates, cuenta la historia de un aprendiz que intenta emular a su maestro porque cree que ha aprendido su magia, y utiliza las fórmulas mágicas para beneficio propio. Así que da vida a una escoba para que haga su trabajo. La escoba cumple su cometido y comienza a traer el agua para llenar un recipiente. Cuando está lleno, el aprendiz le ordena que se pare y como no obedece, se da cuenta de que ha olvidado las palabras del maestro. La escoba sigue trayendo agua y lo inunda todo. Cuando intenta detenerla desesperado, la escoba se rebela contra él. Sólo el maestro puede detenerla cuando llega y ve el estropicio. El relato refleja muy bien cómo los seres humanos en su intento de conocer y controlar la naturaleza mediante la ciencia y la tecnología, sin respeto y sin un verdadero conocimiento, ya que éste no puede limitarse a unas fórmulas, para utilizarla en provecho propio, han llegado al desastre.

<sup>285</sup> Para Ernst Bosch, la recuperación de la relación de armonía del hombre con la naturaleza, reivindica una consideración cualitativa del cosmos, en la que primen los valores de aprecio, respeto y afecto en lugar de la utilidad, cálculo y medida, y propone que la tecnología occidental tenga unos valores éticos políticos opuestos a los del sistema lucrativo mercantil, que no despoje al mundo de sus encantos, y potencie la alianza entre hombre y naturaleza por medio de la fantasía inventora. José María García, *La naturaleza reanimada. Del desencantamiento del mundo en la racionalidad tecnológica al reencantamiento de la vida en la utopía ecológica*, Revista Filosófica de Coimbra-2, Salamanca, 1992, pp. 272-293

espacio (la duración y la extensión que son abolidos en la mitología)”<sup>286</sup>. Para Kandinsky, “el espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista).”<sup>287</sup>

El pensar mítico está empezando a cobrar cada vez mayor relevancia en estos momentos, porque lo mítico es la gran posibilidad del ser humano para dirigirse hacia un horizonte que siempre va desplazándose en función del propio camino que vamos caminando, como el famoso verso de Antonio Machado “caminante no hay camino, se hace camino al andar.”

Necesitamos recuperar el mundo reencantado, en el que el símbolo prevalezca sobre el concepto y la fantasía sobre la razón calculadora, ya que las utopías se resisten a ser encerradas en conceptos y necesitan de un tipo de racionalidad basada en valores o ideales, no en verificaciones empíricas, que conlleva la toma de decisiones en libertad. En el reencantamiento del mundo para la creación de una nueva relación del hombre y la naturaleza, serán prioritarias las obras de arte que proporcionen símbolos que representen los valores de la satisfacción de la felicidad suprema del hombre y la belleza total.<sup>288</sup>

El arte permite hacer comprender cosas no asequibles en forma de razonamiento.<sup>289</sup> En este sentido Kandinsky afirmaba que “el arte que sólo es comprensible para los mismos artistas y que sólo aprecian determinados círculos de mecenas y conocedores, pero no el público, pierde su fuerza para sensibilizar el alma humana, y deja un hueco vacío “ya que no existe ningún poder que sustituya al arte”.<sup>290</sup>

Con el arte para la sostenibilidad<sup>291</sup> podemos motivar a los ciudadanos para que cambien su estilo de vida consumista por uno sostenible, con fe en su poder para provocar un cambio

---

<sup>286</sup> Juan Guerra, *Hacia una vuelta del 'Logos' al 'Mythos'*, Mito. Revista Cultural, 19 diciembre, 2013

<sup>287</sup> Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 1912, Ed. Paidós Estética, Barcelona, 2012, p. 35

<sup>288</sup> José María García, *La naturaleza reanimada. Del desencantamiento del mundo en la racionalidad tecnológica al reencantamiento de la vida en la utopía ecológica*, p. 297

<sup>289</sup> Para León Tolstoi el arte “difiere de otras formas de actividad mental en que puede obrar sobre los hombres sin tener para nada en cuenta su estado de desarrollo y de educación. Leon Tolstoi, *Qué es el arte*, Libro digitalizado por Librodot.com

<sup>290</sup> Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 102

<sup>291</sup> El arte, como la literatura y la música “son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, e intuyen lo grande” todavía lejano e imperceptible para la gran masa.” *Ibíd.*, p. 38

de sociedad, frente al arte por el arte<sup>292</sup>, muestra del capitalismo y del desencantamiento posmodernista que no cree posible influir en ese cambio.

El poder del arte para influir en la sociedad fue descubierto desde muy pronto en la Historia, y los líderes lo han utilizado para lograr sus objetivos relacionados con los pueblos que gobernaban, pero ahora, en este momento crucial para la Humanidad, el poder del arte puede ser usado conjuntamente por gobernantes y ciudadanos sustituyendo la avaricia por la solidaridad, para impulsar el cambio de la sociedad hacia la sostenibilidad y evitar así la destrucción de nuestro Planeta.

### **3.2. EL ARTE COMO SÍMBOLO DE LA RELACIÓN DE LA HUMANIDAD Y LA NATURALEZA**

El arte es el símbolo de la cosmovisión del ser humano y a través de los tiempos, los artistas han sido los portavoces del espíritu de su época.<sup>293</sup>

Mediante el arte el ser humano encuentra un modo de conocimiento y comprensión del entorno que le rodea, a través de la intuición que nos muestra la totalidad del mundo, y, al mismo tiempo, toda obra de arte es una expresión del mundo en el que nace. Por ello Gadamer afirma que el arte es fuente de verdad y opina que el arte, al mismo tiempo que descubre y profundiza en un conocimiento tanto del mundo como del propio ser humano, tiene una función crítica que produce una transformación en las personas, y esto es lo que lo distingue de la artesanía y la técnica.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> En los períodos en que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos que se derivan de ellos, atontan al alma abandonada, se opina que el arte puro no ha sido dado al hombre para fines especiales, sino que es gratuito; que el arte existe sólo para el arte (L'art pour l'art). El lazo que une el arte y el alma se queda medio anestesiado. Pronto, sin embargo, esta situación se venga: el artista y el espectador (que dialogan con el lenguaje del alma) ya no se entienden, y el último vuelve la espalda al primero o le mira como a un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención admira". *Ibíd.*, p. 103.

<sup>293</sup> Aniela Jaffé, *El simbolismo en las artes visuales*. En Carl Jung, *El Hombre y sus símbolos*, 1964, Ed. Paidós Ibérica, 1995, p. 250

<sup>294</sup> Para Gadamer la obra de arte no sólo nos descubre lo que somos sino que muestra también que podemos cambiar nuestra vida y de este modo produce un crecimiento espiritual. M. Carmen López, *Arte como conocimiento en la estética hermenéutica*, Éndoxa: Series Filosóficas, n. ° 10, UNED, Madrid, 1998, pp. 332-353

La naturaleza posee unas características particulares en cada parte del mundo, que condicionan la intervención de los seres humanos. René Dubois lo compara con la estructura de la madera o la forma de una pieza de jade, marfil o de mármol que influye en la creación del artista, tal como Miguel Ángel expresó cuando hablaba de liberar la figura que había durmiendo en la piedra. Esta singularidad de cada lugar, que se percibe al ir de un país a otro, es lo que “a menudo se denomina el espíritu del lugar y es algo más que la geología, la topografía, el clima, la genética, la economía o la política.” Para Dubois, se trata de la naturaleza del lugar, como “conjunto de fuerzas ocultas bajo la superficie de la realidad. “A pesar de los cambios a través del tiempo, los países conservan sus identidades, y esta persistencia de los rasgos distintivos “es una de las manifestaciones más notables del dios interior” de cada lugar, y condicionan el carácter de las personas que allí habitan.<sup>295</sup> Así pues, “los paisajes y las civilizaciones muestran sus propias características distintivas” a lo largo del tiempo, el espíritu del lugar, que determinan la relación de los seres humanos con la naturaleza.<sup>296</sup>

Sin embargo, esta relación ha evolucionado a lo largo de la historia desde el respeto y cooperación con la naturaleza a su dominación sin respeto, hasta llegar a condicionar el espíritu interior de los lugares en todo el planeta. Dubois explica que hasta finales del Neolítico, los seres humanos aprovecharon las características particulares de la naturaleza que los rodeaba, pero cuando el ser humano empezó a utilizar el bronce y el hierro, obtuvo un poder que implicó que las características morfológicas dejaran de importar, de modo que el comienzo de la era de la tecnología dio paso a la separación del ser humano de la naturaleza, a la que comenzó a transformar para adecuarla a sus necesidades. Sin embargo, el espíritu interior de la naturaleza de cada lugar se mantuvo a pesar de las intervenciones humanas, hasta que la llegada de la civilización tecnológica imprimió “un sello de uniformidad superficial en la mayor parte del mundo.”<sup>297</sup>

Esta relación del ser humano con la naturaleza en cada lugar ha determinado el arte que aparece a lo largo de la historia en las civilizaciones.

---

<sup>295</sup> La Tierra alberga muchos mundos en uno sólo y esa diversidad “enriquece la vida humana”. René Dubois, *Un Dios Interior*, Ed. Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1986, pp. 3-7

<sup>296</sup> *Ibíd.*, p. 18

<sup>297</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, 1908, Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1953, pp. 10-21



Según la tesis de Wilhelm Worringer en su obra *Abstracción y Naturaleza* (1908), arte y vida están indisolublemente unidos<sup>298</sup> y la relación con la naturaleza del ser humano es uno de los primeros acercamientos que tiene el artista con un objeto determinado. El reflejo en el arte de la relación entre el ser humano y la naturaleza deriva de la actitud de concordia o discordia con el entorno natural de cada sociedad. A lo largo de la historia esta relación del ser humano con la naturaleza ha ido alternando entre la concordia y la discordia dependiendo del lugar y el momento, y ello se ha reflejado en la sensibilidad de los artistas de cada civilización. La relación de concordia con la naturaleza de la sociedad se refleja en el afán de proyección sentimental en las obras artísticas, que deriva en el arte naturalista, y la relación de discordia tiene como consecuencia el afán de abstracción y el arte abstracto. En principio estas dos tendencias son incompatibles según Worringer, “pero, en realidad la historia del arte no es sino un incesante encuentro de estas dos tendencias.”<sup>299</sup> Son contrarias, como A y B, pero no contradictorias como A y no A.

La tesis de Worringer se asemeja en algunos aspectos a la de Dubois, ya que afirma que las condiciones del entorno natural determinan la relación de los seres humanos con la naturaleza que se refleja en su arte. Pero esas condiciones de cada lugar a las que hace referencia Worringer están circunscritas a la geología, la topografía y el clima, e incluso a la economía o la política, mientras que para Dubois el espíritu del lugar que condiciona la intervención de los seres humanos es un concepto más amplio que la suma de esos elementos y le concede a cada lugar una idiosincrasia que lo distingue de cualquier otro y se mantiene a lo largo del tiempo.

Worringer considera que es natural que cada pueblo tienda, de acuerdo con su idiosincrasia, hacia uno de los dos polos de la sensibilidad artística, y “al averiguar que en el arte de un determinado pueblo predomina el afán de abstracción o de proyección sentimental se obtiene al mismo tiempo un importante dato de su psicología.”<sup>300</sup>

El afán de proyección sentimental en el arte refleja una actitud de concordia del pueblo con la naturaleza y la búsqueda de felicidad en la contemplación de formas orgánicas que le hacen sentir en contacto con la naturaleza, mientras que el afán de proyección abstracta en el arte refleja una actitud de discordia del pueblo con el entorno natural y la búsqueda de

---

<sup>298</sup> *Ibíd.*, pp. 17, 136

<sup>299</sup> *Ibíd.*, p. 57

<sup>300</sup> *Ibíd.*, p. 57

felicidad en la contemplación de formas abstractas que le proporcionan descanso del caos natural. En cada tendencia los seres humanos buscan el logro de la felicidad que brinda la belleza, ya sea orgánico-vital o abstracta,<sup>301</sup> y, por tanto, para el ser humano “el valor de la obra de arte, aquello que llamamos belleza, reside, hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad.”<sup>302</sup>

El afán de proyección sentimental en las obras artísticas de un pueblo, según Worringer, “sólo puede surgir donde a raíz de la predisposición, del desarrollo, de favorables condiciones climáticas y otros supuestos propicios, se haya producido cierta relación de confianza entre el hombre y el mundo circundante”. Considera que “el sentirse bien en este mundo” conduce en el terreno religioso a un panteísmo, y en el terreno artístico a un naturalismo, que implica una “alegre devoción a lo mundano.”<sup>303</sup> El tipo de hombre que tiene esta relación con la naturaleza de confianza es el griego de la época clásica, y las obras artísticas naturalistas representativas son las clásicas, y derivadas de éstas las renacentistas.

Así pues, según esta tesis el aumento de confianza hacia la naturaleza genera un sentimiento vital en cada pueblo de búsqueda de felicidad en la contemplación de la belleza orgánica de la naturaleza, que lleva al surgimiento del naturalismo artístico. El hombre siente la dicha de proyectarse en esas obras artísticas.<sup>304</sup>

Por el contrario, la aparición del afán de proyección abstracta en las obras artísticas de un pueblo denota que vivían “en medio de una naturaleza áspera” y se enfrentaban con desconfianza al mundo exterior. De acuerdo con este estado de ánimo, para Worringer “es lógico que su voluntad artística hubiera de ser abstracta”. Si las personas de ese pueblo sentían una “interna distancia de la naturaleza” porque le resultaban duras las condiciones de vida, reprimían “toda sensibilidad hacia lo orgánico”. El tipo de hombre que tiene esta relación con la naturaleza de desconfianza es el nórdico, de los pueblos germanos que se fueron expandiendo por Europa en la Antigüedad. Las obras de arte representativas son las visigodas de principios del Medievo, y derivadas de estas las románicas.<sup>305</sup>

---

<sup>301</sup> *Ibíd.*, p. 31

<sup>302</sup> *Ibíd.*, p. 27

<sup>303</sup> *Ibíd.*

<sup>304</sup> *Ibíd.*, p. 60

<sup>305</sup> *Ibíd.*, p. 111-112

En consecuencia, según esta tesis la desconfianza hacia la naturaleza genera un sentimiento de búsqueda de felicidad en la contemplación de las formas abstractas que arrancaban del mundo exterior y de su infinita mutación para eternizarlas, logrando así la felicidad y satisfacción.

Por tanto, “todo arte no es sino una anotación de las sucesivas fases del gran encuentro que se ha realizado entre el hombre y el mundo exterior desde el primer día de la Creación y seguirá realizándose por los siglos de los siglos. Así es que el arte constituye otra forma de manifestación de aquellas fuerzas psíquicas que, sometidas a un proceso idéntico, producen el fenómeno de la religión y de las diversas concepciones del mundo.”<sup>306</sup>

De acuerdo a esta parte de la tesis de Worringer, los dos tipos de arte, naturalista y abstracto, se corresponden con las condiciones benévolas o adversas de la naturaleza en la que se encuentra asentada cada pueblo. La sociedad desarrolla un afán de proyección sentimental cuando se siente bien en la naturaleza y busca la felicidad en su contemplación, a través de las formas orgánicas del arte naturalista, mientras que al afán de proyección abstracta aparece cuando un pueblo siente discordia hacia la naturaleza y busca su felicidad en el descanso que le proporcionan las formas abstractas que le alejan del caos.

Hay otra parte de la tesis de Worringer más contradictoria en la que hace referencia a la evolución a lo largo del tiempo de la relación de la humanidad con la naturaleza. En la Prehistoria y las primeras civilizaciones de la Antigüedad, la humanidad se siente indefensa ante los constantes cambios en la Naturaleza y necesita refugiarse en la inmutabilidad de la belleza abstracta, así que la primera tendencia artística del arte es la abstracción, siendo Egipto “el que más intensamente realizó la tendencia abstracta de la voluntad del arte” mientras otros pueblos civilizados de la antigüedad fueron intensificando el afán de proyección sentimental.<sup>307</sup> Cuando en los pueblos de la civilización occidental europea comenzó la evolución racionalista, el ser humano comenzó a tener un creciente dominio intelectual sobre el mundo exterior, que disminuyó el afán de abstracción sustituido por el afán de proyección sentimental<sup>308</sup> hasta llegar al estilo naturalista en la Antigüedad clásica. Por el contrario, en los pueblos civilizados de Oriente “ningún saber pudo acallar la conciencia de la pequeñez del hombre y de su desamparo y desvalimiento en medio del

---

<sup>306</sup> *Ibíd.*, p. 130

<sup>307</sup> *Ibíd.*, p. 55

<sup>308</sup> *Ibíd.*, p. 30

Universo.”<sup>309</sup> Sin embargo, cuando en Occidente se recorrió “en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista”, se despertó de nuevo un sentimiento de indefensión ante el Universo como el que tuvo el hombre primitivo, pero ya no era instintivo sino que derivaba de los últimos conocimientos adquiridos sobre el Universo a través de la ciencia que manifestaban un mundo cuya apariencia exterior es una especie de ilusión óptica, como lo explicaban los orientales a través del concepto de Maya. Entonces, los occidentales volvieron a las formas abstractas, que tal como expresa Worringer, “son las únicas y supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal.”<sup>310</sup> Y concluye que el progreso intelectual en Occidente se ha pagado con la atrofia de “la innata capacidad del hombre para sentir el insondable misterio de la vida.”<sup>311</sup>

Según la teoría de Worringer, cuanto más abstracto es el estilo el arte de cada pueblo, mayor es el sentimiento de estar sometido al arbitrio del Universo sin poder controlarlo.

Así pues, se mantiene el arte abstracto en los pueblos orientales y los pueblos primitivos que se encuentran en un estado natural, y el arte naturalista queda circunscrito a los pueblos occidentales con su “cultura orientada a lo terrenal”, de modo que según Worringer “sólo en este ámbito el hombre ha podido sentirse semejante a Dios, pues sólo aquí ha degradado la idea sobrehumanamente abstracta de lo divino a la trivial representación humana.”<sup>312</sup> Lo adecuado sería captar al mismo tiempo la semejanza con Dios y su diferencia con él.

Para Worringer, “al trascendentalismo religioso corresponde siempre un trascendentalismo en el arte” y todo arte trascendental tiende “a privar a los elementos orgánicos de su valor orgánico, es decir, a traducir lo cambiante y relativo, en valores de necesidad absoluta“, porque “las formas abstractas, sustraídas a lo finito, son las únicas y las más altas en que el hombre puede descansar de la anarquía del panorama cósmico.”<sup>313</sup>

Sin embargo, tras realizar esta valoración positiva del arte abstracto y trascendente que muestra el respeto de lo divino, y la búsqueda de la felicidad en las formas abstractas que le

---

<sup>309</sup> *Ibíd.*, pp. 132-133

<sup>310</sup> *Ibíd.*, pp. 32-33

<sup>311</sup> *Ibíd.*, p. 132

<sup>312</sup> *Ibíd.*, p. 133

<sup>313</sup> *Ibíd.*, pp. 134-136

apartan de lo natural y orgánico para poder concentrarse en su interior y buscar lo divino, Worringer se contradice en cierto modo en otro apartado de su libro porque hace una valoración negativa del arte abstracto cuando afirma que el arte antiguo era una obra sin alegría derivada del instinto de conservación, cuya voluntad trascendental fue reemplazada por el afán de conocimiento científico, y el arte nuevo que surge es el arte naturalista al que “ya no le falta, como al antiguo, la alegría. Se ha tornado un lujo del alma.”<sup>314</sup>

Finalmente, Worringer hace una valoración de la intención del artista, que considera que no realiza su obra con el propósito de acercarse al modelo natural con un impulso de imitación, como es la opinión generalizada, sino que responde a una necesidad psíquica de proyectar su sentimiento en la obra de arte, y lo que proyecta el artista con su sentimiento es lo que llama el sentimiento vital de cada pueblo, el cual refleja su relación con el entorno que le rodea. Así pues, la evolución artística del arte de cada pueblo revela, del mismo modo que su teogonía, su nivel de sentimiento vital. Es decir, que cada estilo artístico representa para la humanidad que lo creó desde sus necesidades psíquicas, su ideal máximo de felicidad.<sup>315</sup>

Así pues Worringer contrapone abstracción y naturaleza, Dios y ser humano, respeto y confianza.

Juan-Eduardo Cirlot en su obra *El Espíritu Abstracto*,<sup>316</sup> hace un recorrido a través de la historia del arte haciendo un análisis de la aparición del espíritu abstracto en las obras de arte de cada época.

Según Cirlot, en el principio de los tiempos las pinturas rupestres eran expresiones del espíritu abstracto que reflejaban el sentimiento mágico de los seres humanos de esa época, manifestando “una síntesis de la forma y la idea, como un símbolo que el *pathos* de la época exige.”<sup>317</sup> El espíritu abstracto se mantuvo hasta la Edad de Bronce y con la aparición de las primeras civilizaciones el espíritu abstracto retrocedió ante el principio figurativo. “Las ideas ya no son representadas por medio de pictografías, las esquematización de seres o

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 137

<sup>315</sup> Esto significa para Worringer que “todas las valoraciones desde nuestro punto de vista, desde nuestra estética moderna (que emite juicios exclusivamente en el sentido de la antigüedad clásica o del Renacimiento) son, aplicando un criterio más elevado, absurdas y triviales.” *Ibid.*, p. 27, 28

<sup>316</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El Espíritu Abstracto*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1993

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 26

escenas, como en la pintura rupestre, y aparecen los ideogramas y signos de sentido fonético.” Aunque eran figurativos, en el arte egipcio y el mesopotámico aún actuaba el espíritu abstracto. En el arte mesopotámico apareció una fauna fantástica que pasaría al arte persa, al egipcio alejandrino, el nórdico y finalmente al románico, como “un lenguaje simbólico manifestación del inconsciente colectivo.” Por el contrario, en las culturas clásicas de Grecia y Roma, el espíritu de abstracción desapareció de las obras de arte, aunque el realismo no era opuesto al espiritualismo, “sino que el naturalismo refleja valores del espíritu en esas civilizaciones.”<sup>318</sup>

En la Edad Media reapareció el espíritu abstracto. Según Cirlot, “la tendencia a la abstracción de los visigodos, su fantasía en el arte de transformar elementos figurativos en factores abstractos” es un arte de metamorfosis asombroso que hace palidecer las inventivas del arte del siglo XX, y que recuerda el arte de Paul Klee. El espíritu abstracto de la Edad Media se manifestó de diferentes modos, y predominó en el arte occidental del centro, sur y oeste de Europa, y en el arte islámico que los árabes introdujeron en España, dando lugar el arte mudéjar, y posteriormente, desde el siglo IX a principios del XI, el arte mozárabe sintetizó las influencias del visigodo, el islámico y el carolingio, con una brillante imaginación, que “se mantiene dentro de una síntesis de espíritu abstracto y empleo de la figuración simbólico-analógica.” En España además había en esa época muestras de arte judío, un arte figurativo simbólico tendente a la abstracción, hasta la expulsión decretada por los Reyes Católicos. Al mismo tiempo, el arte bizantino del Imperio Romano de Oriente también estaba “fuertemente impregnado de abstracción interior, aunque se valiera de un lenguaje figurativo”. El espíritu abstracto comenzó a matizarse en el período prerrománico occidental y tanto el arte carolingio como el del periodo de los Otones supusieron “un reflorecer de la figuración, suscitado por el interés por la Antigüedad y la influencia bizantina.” En el período románico, que apareció a principios del siglo X, el espíritu abstracto se manifestó principalmente en los “elementos ornamentales no figurativos, geométricos o de flora tan estilizada que pierde su carácter de naturaleza.” Posteriormente, la tendencia a la abstracción de las primeras culturas históricas alcanzó en la arquitectura del estilo gótico su máxima expresión con una “abstracción eminentemente espiritual”. Como en el románico, en el gótico se manifestó el espíritu abstracto en unas formas simbólicas que representaban la creación el mundo a base de discos y triángulos,

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, pp. 68-77

que posteriormente influyeron las pinturas de Vasili Kandinsky. Al finalizar la Edad Media la tendencia a la abstracción fue dando paso a una progresiva tendencia al naturalismo que según Cirlot “no deja de tener relación con la espiritualidad religiosa y entre cuyos contextos podemos citar el Cántico al hermano sol, de San Francisco de Asís.” A partir de esa época hubo un “equilibrio cada vez más inestable entre el espíritu abstracto y la expresión figurada.”

Con la llegada del Renacimiento, a partir del siglo XIV la abstracción de la pintura gótica, derivada de la falta casi total de perspectiva, evolucionó con la perspectiva empírica, y como señala Cirlot, “el espíritu abstracto fue vencido por una concepción más naturalista.” En el arte flamenco también desapareció el espíritu abstracto con la perspectiva empírica, la “humanización de las “historias” y la substitución de los fondos abstractos por los de paisaje o interior.” Durante el Renacimiento el arte evolucionó hacia la gran figuración de modo análogo al de la antigüedad clásica, pero “esto no significó la total desaparición del espíritu abstracto que se refugió en las artes industriales.”<sup>319</sup>

Según Cirlot, el dominio de la tradición grecorromana en el arte occidental se mantuvo hasta finales del siglo XVIII cuando comenzó a resquebrajarse, ideológica o técnicamente” con el “resurgir imperioso de la imaginación y del simbolismo, dentro de una técnica neoclásica y convencional”, como es el caso de Goya y las pinturas negras. A partir del siglo XIX coexistieron las dos tendencias, hasta el último cuarto de siglo en que, por un lado se dio el “naturalismo disolvente del impresionismo” y por otro, el “idealismo simbolista”. Los modernistas son considerados los precursores de la abstracción formal, y “el mismo Kandinsky comenzó dentro de un modernismo tintado aún de espíritu y temática prerrafaelistas”, hasta que comenzó su inspiración hacia la no figuración. Aunque se discute si realmente la primera obra no figurativa “consciente” fue la firmada por Kandinsky en 1910, pero como señala Cirlot, sin duda Kandinsky fue el primero que profundizó “tanto en la práctica del arte no figurativo como en su teoría e ideología.”<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, pp. 95- 143

<sup>320</sup> *Ibid.*, pp. 144-153

Así pues, toda la historia del arte oscila entonces entre estas dos tendencias contrarias, la abstracción y la figuración o el naturalismo, hasta que a partir del siglo XX ambas conviven.<sup>321</sup>

El arte tiene una importancia simbólica enorme como vehículo de transmisión de las más elevadas concepciones de la humanidad porque el arte está vinculado a la asociación de ideas. Por ello, en las obras de arte no sólo es importante su aspecto formal sino la idea que contiene, así que debe haber una comunión entre el significante y el significado. El lenguaje simbólico del arte nos conduce a las ideas que contiene.

Por ello, la manera en que el ser humano se ha relacionado con la naturaleza se refleja en el arte de cada sociedad.<sup>322</sup> El arte abstracto simbólico de las primeras sociedades humanas contiene el significado de admiración de la naturaleza y hay un trascendentalismo. A partir del triunfo del logos sobre el mito, y el comienzo del dominio de naturaleza mediante la ciencia en la civilización clásica, el arte evolucionó hacia el naturalismo o la figuración, aunque se mantuvo la admiración por la naturaleza y la espiritualidad. En la Edad Media se recuperó el simbolismo como reflejo de la espiritualidad de la sociedad, y de la mirada hacia el interior de los seres humanos de la época. Fue una época de admiración y respeto de la naturaleza que desapareció con el triunfo de la razón científica matemática y la mentalidad tecnológica a partir del Renacimiento y sobre todo de la Ilustración, que llevó a la civilización occidental a acabar con la admiración y adoptar una actitud de dominio de la naturaleza junto con el afán de lucro. Conforme la ciencia adquiría más relevancia en la sociedad, más reflejaba el arte lo empírico, lo sensorial y lo instantáneo en el naturalismo. Al final de la Edad Media, el naturalismo manifiesta el predominio de la ciencia en la sociedad y observa la Naturaleza, frente al arte figurativo simbólico anterior que mira al interior, reflejando la espiritualidad de la sociedad medieval. A partir de este momento se enfrentaron dos actitudes ante la realidad. Por un lado, la actitud de dominio de la naturaleza racionalista, que se refleja en un arte ordenado de acuerdo con las reglas clásicas; y, por otro lado, la actitud de admiración de la naturaleza, que se refleja en un arte más espiritual lleno de simbolismo. Cuando en la civilización occidental comenzó a predominar

---

<sup>321</sup> En la historia del arte existen los dos polos opuestos, el naturalista y el geométrico o abstracto, y a veces se dan a la vez. José Alcina, *Arte y Antropología*, Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988, p. 113

<sup>322</sup> Los artistas reflejan la relación con la naturaleza históricamente de formas muy distintas que van desde el triunfo del símbolo al realismo, pasando por el reflejo de la fantasía y la idealización. Román de la Calle, *El paisaje como síntesis*, Ed. Aitana, Valencia, 1993



la cosmovisión de dominio de la naturaleza, el arte se hizo más realista hasta llegar al Impresionismo. Pero de este modo el arte se quedó solo con la forma, con el significante, y perdió el significado, porque la ciencia no da significado, sólo busca el cómo. Al perder la admiración, el arte perdió el significado, y llegó la nada, a la abstracción no simbólica, un arte deshumanizado. En la sociedad comenzó a imperar sólo el dinero, el diábolo porque no tiene significado, opuesto al símbolo que representa el máximo significado, la admiración, que está representado en el arte abstracto no simbólico, una mercancía para la especulación reflejo de la avaricia de la sociedad.

Es interesante, por tanto, analizar la evolución histórica de la relación de la Humanidad con la Naturaleza a través del Arte, como símbolo de la cosmovisión del ser humano, identificando a su vez el papel conector del arte en la relación del ser humano con la Naturaleza, mediante un modelo de análisis que permita contrastar la evolución histórica para definir la situación actual, con el fin de explorar las posibilidades del arte como instrumento para lograr el cambio hacia la sostenibilidad.



**SEGUNDA PARTE. LA RELACIÓN DE LA HUMANIDAD Y LA NATURALEZA  
HACIA LA SOSTENIBILIDAD.**



## 4. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA RELACIÓN DE LA HUMANIDAD CON LA NATURALEZA A TRAVÉS DEL ARTE

### 4.1. LA NATURALEZA SAGRADA EN EL ARTE PREHISTÓRICO.

El ser humano ha utilizado el arte para mostrar su visión del mundo desde los primeros tiempos, en los que plasmaba en las cuevas dibujos que simbolizaban su relación con el entorno.<sup>323</sup> El arte siempre ha estado determinado por el medio ambiente natural<sup>324</sup> y socio-cultural que rodea a los seres humanos y actúa como un lenguaje simbólico<sup>325</sup> que refleja su sociedad. Al mismo tiempo, el arte es un instrumento a través del cual la humanidad ha avanzado en el conocimiento de su entorno.<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> Como señala Horacio Anzorena “el arte es una manifestación simbólica del conocimiento del Hombre; esto es, que la actividad del artista creador es esencial a la evolución y conocimiento del mundo en que vivimos, y que no existiría tal como lo conocemos sin esta actividad simbólica.” Además, destaca que “la humanidad pudo prescindir de la ciencia y técnica en tanto ellas no existieron como hoy las conocemos y gozamos, pero en ninguna época pudo prescindir del arte. Quizás el carácter simbólico de las pictografías de las cuevas de Altamira y Lescaux hizo avanzar al Hombre en las resoluciones técnicas de la supervivencia.” Horacio Anzorena, *Arte y Naturaleza: el mensaje de las formas. Una revisión del mundo cotidiano y el arte*. Ed. EDIUNC, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, República Argentina, 1997, p. 18.

<sup>324</sup> La naturaleza de cada lugar determina los materiales que utiliza el artista para realizar su obra, y el material es determinante de la forma. José Alcina, *Arte y Antropología*, p. 196

<sup>325</sup> Para José Alcina “el arte es expresión, lenguaje, comunicación. El artista crea un lenguaje, o patrón simbólico, que es comprendido dentro de su propia sociedad y a partir del cual el creador (nominado o anónimo) se comunica con su sociedad a la que transmite determinados mensajes que, siendo coherentes con el restante equipo de patrones culturales, no solamente son comprendidos, sino que son esperados por los individuos o grupos de individuos de la sociedad en la cual se produce y se utiliza ese lenguaje.” *Ibíd*, pp. 43, 44.

<sup>326</sup> Wilhelm Worringer señala que “la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente.” Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 17.

Los grupos de personas que habitan determinado lugar tienden a generar un conjunto de ideas, valores y creencias que se van convirtiendo en su guía, y crean así una cultura. Por tanto, el orden no es impuesto desde fuera de la comunidad sino que surge de la estructura generada por la interacción entre los individuos<sup>327</sup> Las primeras sociedades compartieron la idea de que Tierra era sagrada<sup>328</sup>, así como su relación con la misma, porque existía una interdependencia de los seres humanos con las demás formas de vida, que resultan necesarias para su supervivencia.<sup>329</sup> Esta idea de la sacralidad de la Naturaleza se ha mantenido durante siglos.

El ser humano primitivo se veía como parte integrante de la naturaleza<sup>330</sup> y sentía la necesidad de entenderla para conocerse a sí mismo y el medio natural que le rodeaba. Observaba las maravillas de la naturaleza extrayendo gran cantidad de información que le permitía utilizar los recursos naturales que le ofrecía pero, al mismo tiempo, le atemorizaba la potencia incontrolable de los fenómenos naturales, así que sintió la necesidad de influir

---

<sup>327</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 87

<sup>328</sup> Dubois explica que las relaciones de la Humanidad y la Naturaleza “engendran un espíritu de veneración y de sabiduría ecológica tan universal e intemporal que ya estaba presente en la mayoría de culturas que florecieron en la antigüedad.” *Ibíd.*, p. 38

<sup>329</sup> La Tierra proporciona nutrición y cobijo al ser humano, que está condicionado “por los estímulos que recibe de la naturaleza durante su existencia”. Por tanto, “no vivimos sobre el planeta Tierra, sino con la vida que alberga y en el entorno que la vida crea.” Así pues, como resalta Dubois “la Tierra es literalmente nuestra madre.” *Ibíd.*, pp. 29-33

<sup>330</sup> Los hombres primitivos, al igual que sucede con los niños pequeños, no tenían una conciencia clara de individualidad y por tanto no se diferenciaban de lo que les rodeaba. Las unidades sociales no superaban unas docenas de personas. La idea de individualidad no llegó hasta el inicio de las civilizaciones. En aquella época no se percibían como diferentes del resto del mundo animal, al que observaban para aprender mecanismos de supervivencia. También los incorporaban a sus rituales y si los acababan con la vida de algún animal, le pedían comprensión a su espíritu porque había sido necesario para su supervivencia. Jeremy Rifkin, *La civilización empática. La carrera hacia un mundo global en un mundo de crisis*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2010, pp. 185-186

en ello para protegerse y garantizar su sustento a través de ritos<sup>331</sup> que buscaban su alianza con la naturaleza y que generaron un arte primitivo<sup>332</sup> con carácter sagrado.

Según la tesis de Dubois en *Un Dios Interior*, cuando los seres humanos se convirtieron en *Homo sapiens*, comenzaron además a percibir que tras la apariencia del mundo exterior existía “un Ser detrás o en el interior de cada ser, una Fuerza responsable de todo el movimiento visible al que consideró un dios”<sup>333</sup>. La relación con la Tierra, por tanto, trascendía la realidad objetiva y veían en los diversos elementos de la naturaleza una expresión local de una fuerza universal. A través de los rituales de los cultos primitivos y la magia buscaron comunicarse con unos dioses que estaban íntimamente vinculados a la Tierra.

Así pues, a pesar de lo que podría parecer cuando contemplamos el arte rupestre en las cuevas, la intención de los artistas prehistóricos no era copiar la naturaleza,<sup>334</sup> ni representar sus vivencias con actividades como la caza, sino que utilizaban el arte como medio de expresión, y con los materiales y herramientas que tenían alrededor realizaban rituales mágicos<sup>335</sup> que pretendían influir en un entorno que les resultaba hostil, comunicándose con los dioses de la naturaleza.<sup>336</sup>

---

<sup>331</sup> Los símbolos de los artistas hablan de los sentimientos y aspiraciones de los seres humanos, y a través de ellos se adentraron en el conocimiento del alma humana y de las primeras explicaciones del Universo. Horacio Anzorena, *Arte y Naturaleza: el mensaje de las formas. Una revisión del mundo cotidiano y el arte*, p. 19.

<sup>332</sup> En la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a desarrollarse estudios etnográficos en todo el mundo, a partir de los cuales nació el concepto de arte primitivo, con una perspectiva evolucionista, en la que el arte occidental ocuparía la cima de esa supuesta evolución. Lo primitivo englobaba tanto el arte prehistórico como el de las civilizaciones antiguas. José Alcina, *Arte y Antropología*, p. 22.

<sup>333</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 1

<sup>334</sup> En el siglo XIX se consideraba que el arte prehistórico era “arte por el arte” y que el instinto estético y la facultad de producir imágenes eran innatos, pero actualmente se reconoce su carácter sacro. Para algunos autores las pinturas prehistóricas tenían una función religiosa y para otros tenían una función mágica. Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura. De Altamira al Guernica*, Ed. Síntesis, S.A., Madrid, 2010, pp. 48-49

<sup>335</sup> La diferencia entre religión y magia es que la primera hace referencia a cuestiones fundamentales de la vida humana mientras que la magia se refiere a problemas concretos. René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 35-36

<sup>336</sup> A finales del siglo XIX, David Lewis William descubrió, a través del estudio de la pintura de pueblos que mantienen una sociedad primitiva y su proceso de creación, que las pinturas prehistóricas tenían una función

Los artistas utilizaban la representación artística para explorar y comprender mejor el mundo que le rodeaba y poder ganar poder sobre el mismo, mediante símbolos numéricos que mostraban lo sagrado<sup>337</sup> y sus ideas sobre su relación con su entorno, su cosmovisión.<sup>338</sup> Las cuevas eran santuarios<sup>339</sup> en los que se manifestaba la espiritualidad<sup>340</sup>. El realismo era algo excepcional, frente al simbolismo, la abstracción, la estilización y el esquematismo, que parecen una constante mundial.<sup>341</sup> De este modo, el artista primitivo expresaba un poder espiritual o inspiración a través de la creación de arte. Se trataba, por tanto, de un arte más abstracto y espiritual que naturalista.<sup>342</sup>

Según la tesis de Worringer, el ser humano, durante toda su historia, cuando siente la naturaleza como algo hostil, le provoca tensión o “pathos”, que produce un arte abstracto como medio para relacionarse con el mundo exterior, ya que mediante la abstracción

---

espiritual y recreaban las experiencias alucinatorias que experimentaban en los rituales cuando entraban en trance. Así pues, no hacían reproducciones de lo que veían sino que reflejaban visiones que eran bidimensionales. Esto explica como crearon las imágenes sin haber visto nunca ninguna. BBC. Serie El arte crea el mundo. Capítulo El poder del arte. José Alcina incide en esta procedencia del arte primitivo en su libro *Arte y Antropología* en el que explica como determinados pueblos selváticos del Amazonas realizan rituales en los que los chamanes utilizan alucinógenos para crearse visiones con las que crean un arte especial. El ejemplo etnográfico ha servido para comprender los enigmas planteados por el arte antiguo, mostrando que hay una relación ritual entre la obra artística, su creador y la sociedad que hace uso de ella. José Alcina, *Arte y Antropología*, p. 28

<sup>337</sup> Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, 1964. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 1995. p 88

<sup>338</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 53

<sup>339</sup> Actualmente el arte tiende a reintegrar la naturaleza en la cultura, y utilizan “materia bruta y flujos orgánicos” en plena era tecnológica. Para Jaime Repollés es un síntoma de la mala asimilación que los artistas están haciendo de la sociedad postindustrial. Un interesante exponente es Miquel Barceló que retomó el símbolo de la cueva como lugar sagrado cuando creó la cúpula de la ONU en Ginebra. Alicia Pérez, *Genealogías del Arte Contemporáneo*, Revista Religión y Cultura, LVII, Madrid, 2011, p. 889.

<sup>340</sup> Juan Francisco Pascua, *El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado*, 2006.

<sup>341</sup> Como explica Martín Almagro, “en el origen del arte hay algo más que un simple gusto estético, hay una dimensión espiritual”. Martín Almagro, *El arte actual ante el arte primitivo*, Ed. Digital Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, 1965, p 5.

<sup>342</sup> Las pinturas de bisontes o caballos de Altamira o Lascaux parecen naturalistas en contraste con las pinturas abstractas de Fuentcaliente, pero son abstracciones de tales animales y no reproducciones naturalistas de los mismos. José Alcina, *Arte y Antropología*, p. 116



simbólica arrancaban las representaciones “del mundo exterior y de su infinita mutación para eternizarlas”, y atenuar así la tensión que experimentaban por los continuos cambios de su entorno natural, intentando de este modo, por un lado, proyectarse sobre el universo, dejando su huella, y por otra hacerlo suyo. En la belleza abstracta encontraban “felicidad y satisfacción”.<sup>343</sup> Así pues, según Worringer, la actitud de inseguridad del ser humano prehistórico hacia el entorno natural que lo rodeaba provocó que apareciera en el arte el afán de abstracción antes que el naturalismo.<sup>344</sup>

Cuando el ser humano mira hacia su interior aparecen los símbolos y las alegorías, así que el arte prehistórico era de tipo imaginativo<sup>345</sup> y simbólico, reflejaba una actitud de respeto del ser humano ante la Naturaleza, y se utilizaba tanto como medio de expresión de su espiritualidad como instrumento de conocimiento. A través del mito, el ser humano de esta época explicaba su mundo.<sup>346</sup>

Cuando aparecieron las primeras civilizaciones en los valles de los ríos Tigris y Éufrates y el valle del Nilo, durante la Edad de Bronce, convirtieron las tierras vírgenes cubiertas de bosques en cultivos y construyeron sistemas de canales y diques en aquellos ríos<sup>347</sup>, que dieron lugar a las primeras transformaciones de los paisajes de la Tierra, al tiempo que estas prácticas produjeron los primeros efectos destructivos sobre la naturaleza. Durante siglos,

---

<sup>343</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 31

<sup>344</sup> El impulso artístico primordial no buscaba la naturaleza sino todo lo contrario, buscaba la abstracción como “única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo”. Y encontró dos soluciones: reproducir la individualidad material dentro del plano o incorporar a la representación lo geométrico. *Ibíd.*, p. 56

<sup>345</sup> El arte imaginativo “representa una fantasía o experiencia del artista de una manera irrealista, incluso onírica, frente al arte sensorial o naturalista, que es una “reproducción directa de la naturaleza”. Aniela Jaffé, *El simbolismo en las artes visuales*, p. 246

<sup>346</sup> Carl Jung explica que en los rituales de las sociedades prehistóricas se expresaban las fuerzas que impulsan a los individuos, Eros y Thanatos, la vida y la muerte, la naturaleza y su destrucción. en esas épocas existía una unión entre la naturaleza y la mente humana, entre el inconsciente y el consciente, en la que la mente consciente del hombre primitivo no dudaba en integrar los conceptos instintivos en un esquema psíquico coherente, que con la civilización moderna se fue perdiendo. A partir del Renacimiento, el conocimiento de las leyes de la naturaleza aumentó la primacía de la mente racional frente a la instintiva, abriéndose una brecha cada vez mayor en el transcurso de los siglos. Carl Jung, *El papel de los símbolos*. En Carl Jung, *El Hombre y sus símbolos*, p. 250

<sup>347</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 190

las civilizaciones explotaron los recursos naturales de su entorno pero solían renovarlos o incluso crear otros nuevos,<sup>348</sup> y fue así hasta la revolución industrial, excepto en algunas civilizaciones donde la explotación de las tierras fue tan descomunal, que tuvo como consecuencia la destrucción total de la naturaleza, como fue el caso de los desiertos de Oriente Medio hace cuatro mil años<sup>349</sup>, y también la desaparición de las propias civilizaciones.<sup>350</sup> La capacidad de los seres humanos para aprovechar los recursos de la naturaleza alteró la relación con ella y, como señala Dubois, comenzó una disociación de la humanidad y la naturaleza que comenzó a acelerarse con las revoluciones agrícola y urbana de la Edad de Bronce, y de nuevo en la revolución industrial.<sup>351</sup>

Algunas de estas primeras civilizaciones alcanzaron gran esplendor e inventaron formas de escritura transformando su forma de vivir y contribuyendo al desarrollo de su conciencia individual. Generaron nuevas formas de expresión artística a través de las obras literarias.<sup>352</sup> A medida que las ciudades fueron creciendo sus habitantes comenzaron a sentir menor inseguridad frente a los elementos naturales, y también una menor dependencia de la naturaleza gracias a la agricultura y la ganadería<sup>353</sup>, incluso que podían llegar a dominarla<sup>354</sup> a

---

<sup>348</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 192

<sup>349</sup> *Ibíd.*, pp. 97, 98

<sup>350</sup> La historia está repleta de desastres ecológicos que acabaron con civilizaciones que mantuvieron poderío y riqueza durante siglos y actualmente son zonas muy empobrecidas. Sucedió en Mesopotamia, Persia, Egipto, Pakistán, India, China, el Sudeste Asiático y Sudamérica. La guerra, el hambre y las enfermedades contribuyeron a su desaparición, pero el aspecto desolado de los lugares donde se hallaban las civilizaciones orientales parece indicar que la causa principal fue la explotación prolongada del suelo y el agotamiento de los aprovisionamientos de agua. Estas civilizaciones, a diferencia de las occidentales, estaban situadas en zonas áridas, y dependían mucho del riego, mientras que las occidentales se beneficiaban de un régimen de lluvias mayor y más constante, que permite que el suelo se recobre más rápido de la mala administración. “La explotación desacertada de la naturaleza y el mal uso de la tecnología pueden destruir una civilización.” *Ibíd.*, p. 133-135

<sup>351</sup> *Ibíd.*, p. 42

<sup>352</sup> Todos los lugares donde surgieron civilizaciones hidráulicas a gran escala, en Oriente Medio, India, China y México, se inventaron formas de escritura para administrar el sistema, que utilizaron para la administración burocrática, la logística de los cereales que cultivaban, las operaciones comerciales, las prácticas religiosas y la creación de obras de arte literarias. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 190, 191

<sup>353</sup> Dubois advierte que a pesar de que el avance de las civilizaciones supuso que el ser humano comenzara a depender menos de la naturaleza, su influencia continúa reflejándose incluso en las ciudades más sofisticadas,

través de la tecnología que fueron desarrollando para explotar sus recursos. El ser humano comenzó a separarse de la naturaleza y los dioses eran más humanos. Apareció el politeísmo y más adelante el monoteísmo<sup>355</sup>. El paso de la conciencia mitológica a la teológica y al monoteísmo marcaron un avance decisivo en la historia, porque la cosmología de estas civilizaciones se humanizó. Aprendieron a conocer la naturaleza y crearon ciencias nuevas como la astronomía y las matemáticas. El espíritu abstracto del arte comenzó a retroceder ante el naturalismo. Aunque en el arte egipcio y el mesopotámico aún se manifestaba el afán de abstracción,<sup>356</sup> crearon una fauna fantástica que suponía un lenguaje simbólico, manifestación del inconsciente colectivo, que pasaría al arte persa, al egipcio alejandrino, el nórdico y finalmente al románico.<sup>357</sup>

---

que celebran los carnavales cuando llega la primavera como ocurría hace miles de años, y “los seres humanos sienten el despertar de la naturaleza en sus cuerpos y mentes tal como ocurre con los animales y las plantas.” Las pautas de conducta que acompañan a las estaciones no se deben sólo a los cambios de temperatura y de luminosidad sino que vienen de su constitución genética procedente del pasado en la época que el ser humano vivía en contacto tan directo con la naturaleza que necesitaba para sobrevivir que sus funciones corporales y respuestas mentales se ajustaran a los cambios estacionales y la disponibilidad de recursos. René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 44

<sup>354</sup> Aunque el hombre forma parte de la Tierra, su capacidad de actuar sobre ella hace que se comporte como si fuera su amo, y, como resalta Dubois, esa actitud se ha convertido en casi universal durante los dos últimos siglos y continúa en el actual. Pero ahora existe una conciencia cada vez mayor de que la concepción de que la naturaleza puede ser controlada y es una fuente de recursos al servicio del hombre, es destructiva e insostenible porque pone en riesgo la propia vida humana. *Ibíd.*, p. 35

<sup>355</sup> El faraón Akenatón declaró el dios Sol como único en el siglo XVIII a.C., y aunque su estancia en el poder fue breve, la noción de un dios único se fue extendiendo por otras civilizaciones gracias tanto a los relatos narrados como a la escritura, estableciendo las bases para el nacimiento de las grandes religiones del mundo y la aparición de una nueva conciencia empática a partir de la cual se generaron oleadas empáticas en todo el mundo que cambiaron la historia de la humanidad. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 199, 200, 211

<sup>356</sup> Como señala Worringer, la pirámide es “la realización más típica de todas las tendencias abstractas”. El arte de estas civilizaciones era abstracto, pero Worringer advierte que no hay que sorprenderse de que la decoración de las épocas paleolítica y egipcia prehistórica sean “sorprendentemente naturalistas”, porque hay que distinguir el arte de la habilidad imitativa manual. Además, el ornamento vegetal no es una tendencia imitativa sino que tiene valor simbólico, ya que la representación realista de flores para fines decorativos pertenece a los tiempos modernos” Con la ornamentación animal ya sea nórdica, grecorromana, árabe o medieval, sucede lo mismo, no hay intención de reproducir el modelo natural sino ciertas características de los animales con tendencias abstractas. Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, pp. 63-70, 96

<sup>357</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El Espíritu Abstracto*. Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1993, pp. 67- 69

Sin embargo, algunas de estas grandes civilizaciones desaparecieron como consecuencia de las misma tecnología hidráulica que les dio esplendor, porque el impacto en el medio ambiente provocó un empobrecimiento de las tierras que supuso una reducción catastrófica de las cosechas, el caos de la forma de vida urbana, y el consiguiente abandono de las majestuosas ciudades antes tan poderosas.<sup>358</sup>

La preeminencia del carácter sagrado de la Naturaleza en la sociedad prehistórica, con un arte mítico repleto de símbolos sagrados, se fue perdiendo a lo largo de historia hasta llegar a la sociedad contemporánea, en la que prima el conocimiento científico y la explicación racional del mundo, y para el hombre moderno ya nada es sagrado, lo que constituye la esencia del capitalismo financiero. La pérdida del conocimiento mítico y las formas extracientíficas de verdad como el arte, que permiten entender el mundo en su globalidad, dio lugar a un conocimiento parcial del mundo ya que el pensamiento científico tiene limitaciones para explicar todo lo que pasa en el mismo, coincidiendo con la cosmovisión occidental de dominio de la Naturaleza que separó al ser humano de la misma. Tras huir de la Naturaleza durante cientos de generaciones, el ser humano se siente ajeno a ella. Pero su abandono de los valores espirituales y su rotura con la naturaleza comienzan a tener unas consecuencias que ya está pagando.<sup>359</sup> Porque, aunque las civilizaciones se originaron en un mundo transformado por los seres humanos, la Humanidad necesita de la Naturaleza para sobrevivir,<sup>360</sup> sin olvidar que al mismo tiempo le corresponde un deber de cuidado de la misma.<sup>361</sup>

---

<sup>358</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 217

<sup>359</sup> Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 88

<sup>360</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 122

<sup>361</sup> En el extremo opuesto del racionalismo están los partidarios de la deep ecology para los que el ser humano debe disolverse en la Naturaleza. Exaltan la Naturaleza salvaje frente a la Naturaleza cultivada por el ser humano, olvidando que los seres humanos necesitan para su supervivencia adaptar la naturaleza, desde el punto de vista de una relación del ser humano con la naturaleza basada en el cuidado y la administración. La deep ecology no acepta la idea de administración. Sin embargo se trata de mantener tanto la biodiversidad del hábitat como la diversidad de las culturas. Los partidarios de la deep ecology se plantan por el contrario, la reducción drástica de la población humana para no sobrepasar la capacidad de carga de la Tierra. La relación con la Naturaleza debe ser humanista, no inhumanista como la de la *Deep Ecology*, porque no existe un conflicto del ser humano con la Naturaleza, sino que el conflicto lo produce la “megamáquina crematística”. Jesús Ballesteros, *Ecologismo personalista*, pp. 24-29

A principios del siglo XX, Vasili Kandinsky, en su obra *Sobre lo espiritual en el arte*, lamentaba la pérdida de los valores espirituales con el comienzo de la modernidad y abogó por recuperar el sentido espiritual y la conexión con lo interior del arte primitivo<sup>362</sup>, perdido por el arte de su tiempo, un período materialista al que acusaba de dar sólo importancia a las formas exteriores, y utilizar el arte “exclusivamente para fines materiales”<sup>363</sup> de modo que el arte ha perdido el alma, causando duda y sufrimiento.

Gracias a la recuperación de la función espiritual del arte expresada en las sociedades primitivas, por Kandinsky y los vanguardistas de principios del siglo XX, se originó una revolución en las concepciones tradicionales del arte que se liberó del formalismo<sup>364</sup> y los cánones estéticos que procedían del Renacimiento, y de este modo se abrieron las puertas a una nueva concepción del arte que resulta fundamental para el cambio de cosmovisión que el mundo necesita para avanzar hacia la sostenibilidad.

#### **4.2. LA IMITACIÓN DE LA NATURALEZA EN EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA**

Una de las primeras civilizaciones que aparecieron en la Antigüedad, desarrollando ricas culturas urbanas fue la civilización griega en la Europa mediterránea, que comenzó una nueva etapa de la Humanidad.

---

<sup>362</sup> Teniendo en cuenta que en la época actual han perdido fuerza tanto el monoteísmo como el politeísmo, parece que es irreligiosa, pero “quizá estemos ascendiendo a un estado superior de religiosidad.” Con el conocimiento científico de los mecanismos que relacionan al hombre con el Universo quizá podamos recuperar la armonía con la Tierra y lo divino. “Toda visión verdaderamente ecológica del mundo posee resonancias religiosas.” René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 37

<sup>363</sup> Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 29

<sup>364</sup> Jaime Repollés, *Genealogías del arte contemporáneo* Ed. Akal. S.A. 2011, p 11.

#### 4.2.1. GRECIA PRECLÁSICA

En la Grecia preclásica existía la sabiduría ecológica universal e intemporal de la mayoría de culturas que se desarrollaron en la Antigüedad, y en sus ritos mostraban su veneración a la Naturaleza sagrada.<sup>365</sup> El arte tenía una función espiritual e interpretaban el mundo a través de los mitos. Pero a partir del siglo VI a. C. los griegos comenzaron a observar la naturaleza, deduciendo sus leyes<sup>366</sup>. Como consecuencia, los mitos heredados del pasado fueron perdiendo progresivamente importancia hasta que el saber mítico se sustituyó por una nueva sabiduría que se basaba en la razón para explicar la naturaleza. Los griegos empezaron a plantearse el mundo de una forma más lógica y racional, El hombre “se sentía a sí mismo como el centro del mundo” y su contemplación del mundo dio lugar a la filosofía griega, que enseñó por primera vez a la humanidad a pensar razonadamente<sup>367</sup>, transformando la civilización griega. Pero el mito no desapareció totalmente y continuó la fusión del ser humano con la naturaleza, que seguían considerando sagrada.<sup>368</sup>

Entre los siglos VIII y VI a. C. se desarrollaron las ciudades-estado griegas, de las cuales Atenas es la más representativa. A pesar de su gran fragmentación política, los griegos

---

<sup>365</sup> Las manifestaciones de veneración a la naturaleza y la sabiduría ecológica “se pueden reconocer en muchas ceremonias y mitos arcaicos, en los ritos de los griegos preclásicos, en las pinturas de los paisajistas Sung y en las prácticas agrícolas de los pueblos preindustriales.” René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 38

<sup>366</sup> Tanto el ser humano del Paleolítico como el del Neolítico no se sentía superior a los animales ni al resto de la naturaleza, de la que sentía una gran dependencia y por ello espiritualizaba cada fenómeno. Con la aparición de las grandes civilizaciones el ser humano comenzó a controlar las fuerzas de la naturaleza, y “a medida que el ser humano fue aprendiendo a extraer, manipular y aprovechar cada vez mejor las fuerzas de la naturaleza para sus propios fines, se fue separando de los otros animales hasta trazar una línea divisoria entre él y los otros seres”. Empezaron a observar el movimiento de las estrellas para tomar decisiones sobre las cosechas y adquirieron “la capacidad de desentrañar los secretos de la naturaleza para darles una aplicación práctica.” Se pasó de una conciencia mitológica a una conciencia teológica. *Ibíd.*, pp. 197-199

<sup>367</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 106

<sup>368</sup> Carlos García Dual. *Mito, historia y razón en Grecia: del mito al logos*. Cuadernos de Seminario público. Nuevo Romanticismo: la actualidad del mito. Ed. Fundación Juan March, D.L., Madrid, 1998.

tenían una identidad común frente a otros pueblos de la Antigüedad, evidenciada en sus manifestaciones culturales, que sirvieron de base a la civilización occidental.<sup>369</sup>

Al igual que en otras civilizaciones antiguas, los griegos vivían en las ciudades, dejando atrás la unión íntima que sentía el hombre primitivo con la naturaleza, como parte de ella. La capacidad de intervención de la civilización clásica griega en la naturaleza era ya considerable, y eran habituales las presas en los ríos, la deforestación de las tierras para usos agrícolas, y otras modificaciones introducidas para adaptar la naturaleza a las necesidades humanas, pero no existía depredación en sus actuaciones.<sup>370</sup>

El dominio de la naturaleza a través de la agricultura y la ganadería hizo también que disminuyera su visión de la naturaleza como sagrada<sup>371</sup>. La sacralización de la naturaleza tiene una relación directa con la organización socioeconómica y el desarrollo tecnológico de las culturas. Cuanto mayores son los avances que consiguen las sociedades, mayor independencia tienen de los recursos naturales, y menor es la sacralización, mientras que las que dependen directamente de la naturaleza para su subsistencia la consideran sagrada.<sup>372</sup>

La capacidad de intervención en la naturaleza de la Grecia antigua, aunque ya era considerable, no saqueaba sus recursos ni generaba una devastación de la misma. Existía una alianza entre el la Humanidad y la Naturaleza, en la que el ser humano se sentía cocreador mediante su capacidad de intervención en la misma, que se mantendría hasta

---

<sup>369</sup> Dubois considera que esas características distintivas que poseen las ciudades, los paisajes, las regiones y los lugares en general, que se mantienen a lo largo del tiempo, denotan un espíritu singular que se produce gracias a fuerzas ocultas bajo la superficie de la realidad, difíciles de explicar, y que implica algo más que la geología, la topografía, el clima, la genética, la economía o la política. La persistencia de esos rasgos particulares es para Dubois “una de las manifestaciones más notables del dios interior” de cada lugar, y ese espíritu del lugar, o de una criatura, o de un objeto, “es la percepción de cierta faceta de la naturaleza por parte del dios que el observador humano alberga en su interior.” René Dubois, *Un Dios Interior*, pp. 3-18

<sup>370</sup> José Albelda, José Saborit. *La construcción de la naturaleza*. Ed. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia. Valencia, 1997, p. 70

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 68

<sup>372</sup> En las economías agrarias el hombre no se concibe sólo como dominador, como sucedería con la época industrial, sino que se considera como copartícipe en un proceso de mejora de la naturaleza, como ayudante del creador divino, y desde este punto de vista las transformaciones culturales de la naturaleza no se concebían como un atentado contra la misma, sino que contribuían a un perfeccionamiento teológicamente admisible. *Ibid.*, p. 61

finales del siglo XVIII<sup>373</sup>. La actitud de concordia entre los griegos y la naturaleza, respecto a la que tenían un sentimiento de placer en su contemplación así como de dominio, correspondía a su capacidad de ordenar su entorno y explotar las materias primas para sostener una cultura que se había convertido en urbana.<sup>374</sup>

#### 4.2.2. GRECIA CLÁSICA

En el llamado periodo clásico griego, que comprende desde el siglo V a.C. hasta el reinado de Alejandro Magno, en el siglo IV a.C., el estudio racionalista de la naturaleza dio lugar a que se produjera la separación del reino del arte y el reino de la ciencia,<sup>375</sup> y que en los artistas griegos el afán de conocimiento científico reemplazara la voluntad trascendental existente hasta entonces, adoptando un estilo naturalista de interpretar la realidad.<sup>376</sup> Este concepto del arte naturalista iniciado en el siglo IV a.C. duró hasta el siglo XIX, con la aparición de la fotografía y la pintura moderna.<sup>377</sup>

El arte griego clásico dejó de tener una esencia exclusivamente religiosa<sup>378</sup> para convertirse en un arte naturalista vinculado a la sociedad griega<sup>379</sup>. El paso de los templos de orden dórico a los de orden jónico evidencia “la sustitución del principio abstracto por el

---

<sup>373</sup> *Ibíd.*, p. 70

<sup>374</sup> Los griegos de esa época “encuentran su satisfacción en el panteísmo y el naturalismo”, y se mueven confiadamente sin asomo de agorafobia espiritual. El griego clásico siente la dicha de proyectarse en esas obras artísticas “al que el modelo natural le sirve de mero substrato de su voluntad de forma, guiada por aquella sensibilidad para lo orgánico.” *Ibíd.*, pp. 58, 60

<sup>375</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 137

<sup>376</sup> En la Grecia clásica, al igual que en la civilización romana, apenas se hallan ejemplos de abstracción. Pero “el realismo de sus obras artísticas no es opuesto al espiritualismo, sino que el naturalismo refleja valores del espíritu en esas civilizaciones”. Juan-Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1993, p. 77

<sup>377</sup> Ramón Román, *Del arte con fronteras a las obras nómadas. Si el arte ha muerto ¿qué es el arte?*. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, nº 6, 2007

<sup>378</sup> Ernst H. Gombrich, *Historia del arte*, Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1987, pp. 90-91

<sup>379</sup> En esta época las personas acaudaladas empezaron a coleccionar obras de arte. *Ibíd.*, p. 91



orgánico.”<sup>380</sup> Los artistas griegos de la época clásica se acercaron a la naturaleza como fuente de inspiración, buscando un realismo verista aunque idealizado, y sustituyeron así las formas divinas del arte griego arcaico por un arte humano.<sup>381</sup> El artista alcanzó en esta época un importante reconocimiento aunque se mantenía la mentalidad del período arcaico de desprecio al trabajo manual.<sup>382</sup>

Teniendo en cuenta que para Worringer el arte muestra la identificación del ser humano con el mundo y, sobre todo, es proyección de sus sentimientos hacia la naturaleza según su cosmovisión, el arte clásico muestra el paso del afán abstracto al naturalismo, reflejando la búsqueda de la felicidad en “la suave armonía del ser orgánico”,<sup>383</sup> como consecuencia de la “confiada entrega al mundo exterior” de los griegos que deriva en un afán de proyección sentimental que se impone sobre el afán de abstracción.<sup>384</sup> .

Según Worringer la actitud de concordia de los griegos con la naturaleza, que generó el arte naturalista de la Antigüedad clásica en la zona mediterránea, se debía a que en esta zona el clima facilitaba la calidad de vida de las personas y por ello hallaban felicidad en la contemplación de la Naturaleza, a la que observaban como ideal de belleza que reflejaba lo divino, y como consecuencia de su interés científico.<sup>385</sup> Por el contrario, en los pueblos nórdicos del Norte de Europa, en la misma época, existía una actitud de discordia con la naturaleza derivada de su visión como algo hostil, por la idiosincrasia de un entorno natural de características mucho menos favorables para la supervivencia humana que la zona mediterránea durante esa época, dando lugar a un arte abstracto, fuera del clasicismo mediterráneo, cuyas formas geométricas revelan un impulso psicológico que busca disociarse de la naturaleza y refugiarse en el interior, que genera los símbolos y alegorías que se pueden observar en la fantasía del arte nórdico que se caracteriza por “transformar

---

<sup>380</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 86

<sup>381</sup> En el arte griego clásico había una dicotomía entre el naturalismo y la idealización. Arturo Colorado Castellary, *Introducción a la Historia de la pintura. De Altamira al Guernica*, Ed. Síntesis, S.A., Madrid, 2010, p. 71

<sup>382</sup> *Ibíd.*, p. 73

<sup>383</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, *Ibíd.*, p. 137

<sup>384</sup> *Ibíd.*, p. 106

<sup>385</sup> Cuando la agorafobia espiritual disminuye, la confianza aumenta, y surge el naturalismo artístico. Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, pp. 57-123

elementos figurativos en factores abstractos” y se reflejaba en los edificios que decoraban con relieves pétreos y en la orfebrería.<sup>386</sup>

A pesar de que el arte griego clásico era naturalista, la tendencia a la abstracción siguió persistiendo<sup>387</sup>, ya que el concepto de belleza de esta época estaba basado en la perfección de la naturaleza que era el ideal. El arte griego no se limitaba a imitar a la naturaleza como un simple retrato de ella, tal como siempre se ha creído, sino que el naturalismo está impulsado por el sentimiento de que la contemplación de lo orgánico proporcionaba serenidad y dicha, y por tanto, el arte debía ser perfecto y representar la naturaleza ideal y universal.<sup>388</sup> De ahí la impersonalidad del rostro de la escultura griega, ya que representaba un ser humano ideal, con un cuerpo lleno de vida, pero sin muestra de ningún estado de ánimo,<sup>389</sup> hasta que en la época de Alejandro Magno, los artistas realizaron retratos tal como lo entendemos hoy y los rostros de las estatuas empezaron a captar el carácter personal.<sup>390</sup>

Progresivamente, el arte griego fue incorporando una visión subjetiva, como consecuencia de las teorías filosóficas que defendían un concepto de belleza espiritual, frente a la belleza física ideal que había defendido hasta entonces la filosofía griega.<sup>391</sup> Según Cirlot, aunque el espíritu de abstracción desapareció, el realismo no era opuesto al espiritualismo, y reflejaba los valores del espíritu de esa civilización.

---

<sup>386</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El Espíritu Abstracto*, pp. 95-101

<sup>387</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 85

<sup>388</sup> Worringer advierte que existe una interpretación errónea del arte naturalista de la Antigüedad clásica y del Renacimiento, ya que su motivación no era una mera imitación de la naturaleza, sino la proyección sentimental de la sociedad en las obras de arte, ya que mediante la contemplación de lo orgánico buscaban la serenidad y la dicha. *Ibíd.*, p. 46

<sup>389</sup> Aunque el rostro de la escultura griega no mostraba estados de ánimo resultaba más expresivo que el rostro impassible de la escultura egipcia, porque la primera tenía como fin mostrar la idea de un ser humano perfecto y vital mientras que el objetivo de la segunda era más espiritual, la glorificación de un personaje concreto que debía perdurar eternamente. Luis Borobio, *Notas de Historia del Arte*, Ed. T6 ediciones, S.L., Pamplona, 1996, pp. 66, 69

<sup>390</sup> Ernst H. Gombrich, *Historia del arte*, p. 87

<sup>391</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*. Ed. Akal, Madrid, 2000, pp. 96-108

Platón fue el primero que empezó a reflexionar sobre conceptos estéticos. Identificaba el arte con la capacidad creadora del ser humano, en el sentido de habilidad o destreza, la *téchné*.<sup>392</sup> Esta destreza la unía al concepto de *mímesis*, es decir, de imitación de la naturaleza, y concluía que todas las cosas son imitación de ideas que están por encima, resultando inferiores al objeto copiado. Por tanto, a Platón no le interesaba el arte en cuanto a la producción por los hombres de objetos de arte, el arte por el arte. Sólo valoraba su utilidad moral, como camino hacia el bien, por su capacidad de transformar a los hombres. Relacionaba la belleza con el bien, con la dimensión moral, y consideraba que se podía conseguir a través del amor, como camino de conocimiento. Platón fue el origen de una de las teorías sobre la belleza más defendidas a lo largo de la Historia. Pero con Aristóteles, a partir del siglo IV a.C. la función del arte más que imitativa era representativa, porque a pesar de imitar la naturaleza, la obra era única<sup>393</sup>. Consideraba que el conocimiento nace de los sentidos y el arte es un estado de conocimiento, que además se puede enseñar. Al igual que Platón, valoraba el arte por su capacidad de educación cívica. Aristóteles formuló un concepto de arte, que se mantuvo durante casi dos mil años, cuando en el siglo XX se comenzó a concebir el arte como arte bello o como producto, y no como habilidad o actividad. Distinguió el arte que realiza lo que la naturaleza es incapaz de terminar y el arte que imita lo que hace la naturaleza, y en este grupo engloba lo que posteriormente se denominaría bellas artes.<sup>394</sup> Aristóteles es, además, el iniciador de la denominada Filosofía de la Naturaleza, que consiste en la reflexión filosófica acerca del mundo natural o físico, incluyendo tanto los seres inanimados como los seres vivos.

#### 4.2.3. GRECIA HELENÍSTICA

En el período helenístico, tras la conquista de Oriente por Alejandro Magno se produjo un gran desarrollo económico, al tiempo que se expandió el gusto griego helenístico a los países circundantes.<sup>395</sup> El arte adquirió un valor material desconocido hasta entonces, y dejó

---

<sup>392</sup> Monroe C. Beardsley; John Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 19-21.

<sup>393</sup> Arthur Efland, *Una historia de la educación del arte*. Ed. Paidós, 2002, p. 36

<sup>394</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*, p. 149

<sup>395</sup> Alejandro Magno con sus conquistas unió la civilización griega con las civilizaciones orientales, extendiendo la cultura helenística por todo el mundo conocido entonces, protagonizando así la primera

de ser patrimonio de todos los ciudadanos a privilegio de las clases dominantes<sup>396</sup>. En esta época, el concepto de belleza y arte provenían principalmente de la filosofía estoica<sup>397</sup>, para quienes la naturaleza era la mayor artista y su belleza lo mejor del mundo<sup>398</sup>. Progresivamente la filosofía se centró en el ser humano, y esto supuso en el arte, la introducción de un sentimentalismo trágico, el “*pathos*”, que dio lugar a obras artísticas que reflejaban las emociones humanas<sup>399</sup>. Este período supuso el triunfo definitivo del realismo verista y también de la predilección por lo patético.<sup>400</sup>

En esta época la Naturaleza era dominada para proporcionar abastecimiento a las necesidades del Imperio de Alejandro Magno, y por ello no podía ser divinizada igual que antes. En el Olimpo griego las divinidades dejaron de adoptar la forma de elementos de la Naturaleza de las culturas anteriores.<sup>401</sup>

#### 4.2.4. ROMA REPUBLICANA

Durante el período helenístico nació la Roma republicana, que recibió la influencia de la filosofía y el arte griegos<sup>402</sup>. Cuando Roma conquistó el mundo y se convirtió en un imperio, mantuvieron la influencia de la estética helenística sumándole su pragmatismo, y el

---

globalización de la historia. El centro de la cultura helenística era Alejandría, donde se fundó el primer centro de investigación mantenido por un poder político. Manuel Sanromà (coord.), *La cosmología en el siglo XXI: entre la física y la filosofía*, Ed. Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2012, p. 16

<sup>396</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*, p. 178

<sup>397</sup> La filosofía estoica nació en Atenas en el siglo III a. C. y concebía el Universo como un todo, y lo equiparaba con Dios, por tanto los seres humanos son parte de la Naturaleza y del Universo, de la razón universal o logos. De modo que cada ser humano es un universo en miniatura, un microcosmos, que es a su vez reflejo del Universo o Dios. Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, Ed. UNAM, México, D.F., 1964, 2000, p. 102

<sup>398</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*, p. 196

<sup>399</sup> Julián Marías, *Historia de la Filosofía*. Ed. Alianza. Madrid, 2001, p. 83-85

<sup>400</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la historia de la pintura*, p. 78

<sup>401</sup> José Albelda, *La construcción de la naturaleza*, p. 68

<sup>402</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*, p. 179

arte pasó a ser disfrutado sólo por las clases adineradas, al igual que había pasado en Grecia cuando cambiaron el modelo de república por la monarquía.

La filosofía griega se difundió por Roma a partir del siglo II a.C. pero conforme se expandió el Imperio romano, empezaron a generarse diversas escuelas de filosofía romanas<sup>403</sup>, que obtuvieron su mayor influencia en el reinado de Marco Aurelio, apodado el Sabio o *Philosopho*, quien representa el esplendor del estoicismo romano.<sup>404</sup>

El estoicismo era una filosofía cuya máxima era vivir y obrar conforme a la naturaleza, considerada la presencia material de la razón divina en el universo<sup>405</sup>. Mientras la filosofía aristotélica había otorgado sacralidad a la Naturaleza sin identificarla con Dios, ya que éste era para él una mente pura que actuaba sobre el mundo, los filósofos estoicos identificaron la Naturaleza con Dios<sup>406</sup> y la situaron dentro del mundo, considerada como una sustancia material a la que denominaban fuego artístico, el cual atraviesa todas las cosas y les da sustento. Ese fuego lo identificaban con la razón universal, el *logos*. El bien moral del ser humano, por lo tanto, consistía en vivir de acuerdo con la naturaleza global y con la propia naturaleza, que es una parte de la primera, lo que equivalía a vivir un modo de vida racional de acuerdo con la razón universal que rige todo el orden natural<sup>407</sup>. Se trataba de una teología natural que concedía al hombre un lugar preferente, porque tiene como fin la contemplación e imitación del mundo, es decir, de la divinidad. Su concepto de belleza para explicar la creación de la obra de arte en la mente del artista y el efecto ejercido por ella en el espectador o el oyente, aporta un concepto diferente.

---

<sup>403</sup> En la República predominaron la filosofía romana pitagórica y la epicúrea, en el Imperio la estoica, y ya en los siglos III al V, la neoplatónica.

<sup>404</sup> P. López Barja de Quiroga, F.J Lomas Salmonte, *Historia de Roma*, Ed. Akal, Madrid, 2004

<sup>405</sup> Anthony A. Long, *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1984, p. 118-128

<sup>406</sup> El estoicismo consideraba que Dios y el Cosmos es una sola cosa, y aunque aceptaba el politeísmo romano, introducía la idea de que los diversos dioses eran sus manifestaciones la existencia de un principio divino único, que contribuyó a la preparación de un mundo espiritual más dispuesto a aceptar las religiones monoteístas. François Gagin, *¿Una ética en tiempos de crisis?: ensayos sobre estoicismo*, Ed. Universidad del Valle, Santiago de Cali, 2003, p. 56

<sup>407</sup> Anthony A. Long, *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*, p. 150-160

Hasta ahora la psicología de la belleza se había apoyado en dos conceptos: el de las ideas y el de los sentidos. Con los estoicos hizo aparición un tercer concepto, la imaginación. Acuñaron el término "*phantasia*" que fue substituyendo al de "imitación". Para los estoicos la imaginación es un arte más sabio que la imitación.<sup>408</sup>

#### 4.2.5. ROMA IMPERIAL

En la época imperial, iniciada en el siglo I a.C. con el nombramiento de Octavio Augusto como Emperador, el arte romano se caracterizaba por su grandeza constructiva<sup>409</sup>, que servía a los fines de la monarquía absoluta. Su poder didáctico era un arma de control político para someter a las masas<sup>410</sup> y expresaba la voluntad romana de dominar y civilizar del mundo,<sup>411</sup> siguiendo el modelo del imperio alejandrino. Se construyó la primera economía mundial de la historia y se extendió la cultura romana, heredera del helenismo, por todos los territorios del Imperio.<sup>412</sup>

En el siglo I d.C., las comunicaciones que enlazaban todo el territorio del Imperio Romano, convirtieron a Roma era una ciudad internacional abierta a otras culturas, y surgió el cristianismo que acabaría imponiéndose en el Imperio y cambiaría el mundo.<sup>413</sup>

---

<sup>408</sup> Marcelo D. Boeri, *Los estoicos antiguos*, Editorial Universitaria, S.A., Santiago de Chile, 2003, p. 234-236

<sup>409</sup> Como indica Gombrich, la grandiosidad del arte romano era tal que "hasta las ruinas de estas construcciones siguen pareciendo impresionantes" y "estas ruinas fueron las que hicieron imposible que los siglos posteriores olvidaran la grandeza que fue Roma". Ernst H. Gombrich, *Historia del arte*, p. 95

<sup>410</sup> Valerio Rocco, *Función y estructura del Imperio Romano en la filosofía hegeliana*, Revista Bajo Palabra, nº II, 2007, p. 185-191

<sup>411</sup> Tras su nombramiento como Emperador de Roma, Octavio Augusto comenzó una campaña de propaganda política mediante la que trataba de mantenerse a la altura de sus antecesores mostrando su capacidad de sometimiento de los pueblos bárbaros y de pacificador del Imperio, y su primera visita fue Hispania. Eduardo Peralta, *Los cántabros antes de Roma*, Ed. Real Academia de Historia, Madrid, 2000, p. 262

<sup>412</sup> María José Hidalgo de la Vega, *Algunas reflexiones sobre los límites del *oikoumene* en el Imperio Romano*, Gerión, Revista de Historia Antigua, Universidad Complutense de Madrid, 2005, 23, núm. 1, pp. 271-285

<sup>413</sup> Rifkin señala que las enseñanzas de Jesús universalizaron la empatía entre los seres humanos, y "Roma se convirtió en el centro de una de las grandes oleadas empáticas de la historia humana." Para Rifkin civilizar es empatizar con los demás seres humanos. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 220-224

El arte romano se centró sobre todo en la arquitectura, creando revolucionarios métodos constructivos.<sup>414</sup> En el resto de las artes siguieron la influencia de los griegos pero se centraron en el individuo y rompieron con la doctrina griega que consideraba la naturaleza como canon máximo de belleza y perfección. La escultura y la pintura romanas eran naturalistas pero sin el idealismo de la Grecia clásica. Eran realistas y reflejaban la psicología del retratado<sup>415</sup>. Las estatuas y bustos romanos transmitían serenidad y magnánima autoridad con rostros reconocibles para simbolizar el liderazgo de Roma. La imagen de Augusto fue reproducida por todo el Imperio Romano como símbolo de paz y prosperidad.<sup>416</sup> Este concepto de arte como superación de la naturaleza predominó hasta finales de la Antigüedad<sup>417</sup> en la que con el surgimiento del neoplatonismo recuperó la idea de la naturaleza perfecta como referencia suprema de la belleza.

Según la teoría de Worringer, el naturalismo del arte romano refleja la felicidad de la sociedad en la contemplación de las formas orgánicas que se produce cuando los seres humanos tienen una relación de sintonía con el mundo que genera el sentimiento de placer en su contemplación<sup>418</sup>. Durante el Imperio romano avanzaron mucho la ciencia y la tecnología permitiendo un mayor dominio de naturaleza y una mayor sensación de seguridad en la sociedad respecto al entorno natural. Las ciudades del Imperio crecieron y las innovaciones tecnológicas permitieron garantizar el abastecimiento de agua mediante acueductos, conducciones subterráneas, presas, embalses y cisternas. La red de calzadas, los puentes y los puertos facilitaron las comunicaciones entre las ciudades, que dejaron de estar aisladas entre la naturaleza salvaje. Del mismo modo que el arte griego, el arte romano observaba la naturaleza y aunque en las obras de arte había desaparecido el espíritu de abstracción, el naturalismo no perdió la espiritualidad y reflejaba los valores del espíritu de

---

<sup>414</sup> El Coliseo romano, iniciado por Vespasiano en el siglo I d.C. fue una obra maestra de arquitectura e ingeniería, al igual que el Panteón construido posteriormente por Adriano en el siglo II. Hugh Honor, John Flemming, *Historia del Arte*, Ed. Reverté, S.A., Barcelona, 1987, pp. 153-162

<sup>415</sup> Los romanos hacían los retratos con mayor verosimilitud y menos intención de halagar que los griegos, incluso en los bustos de los emperadores. Ernst H. Gombrich, *Historia del arte*, p. 98

<sup>416</sup> Hugh Honor, John Flemming, *Historia del Arte*, p. 167

<sup>417</sup> Antonio Carlos D. Grillo, Tesis doctoral *La Arquitectura y la naturaleza compleja, Arquitectura, Ciencia y mimesis a finales del siglo XX*. Dirigida por Marta Llorente Díaz, Universitat Politècnica de Catalunya, 2005. TDR, Tesis doctorales en red, coordinado por el Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya (CSUC).

<sup>418</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, pp.41-46

esa civilización. Conforme la ciencia<sup>419</sup> adquiría más relevancia en la sociedad romana, el arte se hizo más realista. Esta tendencia se mantuvo hasta la época de Constantino.

Plotino reintrodujo en el siglo III el concepto de belleza espiritual del platonismo, rebatiendo la idea aristotélica de la belleza como simetría. La belleza ya no se encuentra en la forma, sino en su «resplandor»: todas las cosas tienen una luz interior, que es donde radica su belleza<sup>420</sup>. Pero, a diferencia del arte como imitación que expone Platón, Plotino defiende un arte idealista, revelador, en el que el artista rivaliza con la naturaleza superándola. Así pues, el arte ya no tiene una función imitativa de la naturaleza, sino que es una representación exterior del espíritu, y el artista ya no trabaja racionalmente, sino por inspiración, pasando la idea a la materia. Para Hegel, el neoplatonismo representa el momento culminante del pensamiento grecorromano, y el paso del tiempo antiguo al nuevo. Las propuestas del filósofo neoplatónico encuentran su expresión en el arte cristiano que se iba a desarrollar tres siglos más tarde marcando la gran época del arte bizantino y en la “estética de la luz” que se desarrolló durante el gótico medieval.<sup>421</sup>

En el siglo III, el Imperio romano comienza su decadencia. Cada vez generaba más gastos de mantenimiento, ya no realizaba conquistas y saqueos, y su única fuente de energía, la agricultura, empezó a agotarse por la sobreexplotación de las tierras, y resultar “insuficiente para mantener la infraestructura de Roma y el bienestar de sus ciudadanos.” La deforestación de la zona mediterránea y el pastoreo degradaron los terrenos de las regiones

---

<sup>419</sup> En el Imperio Romano se produjeron avances en todos los ámbitos de la ciencia. En la Aritmética destacaron Diofante, padre del Álgebra y las ecuaciones de primer grado, y Nicómaco. En la Arquitectura, Vitruvio, cuyo tratado *De Architectura*, fue empleado durante el Medioevo, fuente de inspiración para los Renacentistas y aún hoy es una notable fuente documental respecto a la Antigüedad Clásica. En Astronomía, Ptolomeo se interesó por unificar los conocimientos astronómicos del mundo griego. Hiparco con su obra “Almagesto” tuvo un éxito que no pudo alcanzar ningún otro escrito astronómico de la Antigüedad y sus principios permanecieron indiscutidos hasta el Renacimiento. Su teoría geocéntrica fue hegemónica durante la antigüedad clásica. En Geografía, Estrabón fue uno de los geógrafos más importantes del período romano y su obra fue inspiradora de historiadores como Éforo y Polibio. En Historia, Cayo Plinio fue el compilador del saber científico más destacado del mundo antiguo en variados dominios como geografía, cosmología, medicina, mineralogía, fisiología animal y vegetal, historia del arte, y otros tantos. Su curiosidad científica fue de tal magnitud que le llevó a la muerte mientras observaba la famosa erupción del Vesubio que acabó con Pompeya y Herculano.

<sup>420</sup> Monroe C Bardsley, John Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990, p.34-35

<sup>421</sup> Ignacio Yarza y otros, (editores). *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line.*



mediterráneas disminuyendo su fertilidad. Las zonas rurales de todo el Imperio empezaron a quedarse despobladas.<sup>422</sup>

Cada vez más investigadores señalan que la caída del Imperio Romano se produjo por causas diferentes a la creencia popular<sup>423</sup> de que “se debió a la decadencia de sus clases dirigentes, la corrupción de sus líderes, la explotación de sus sirvientes y esclavos, y la superioridad militar de las hordas bárbaras”. Aunque todas esas circunstancias contribuyeron a su fin, en realidad, la principal causa de la decadencia del Imperio fue un proceso que se desarrolló durante largo tiempo, debido principalmente a la disminución de la producción agrícola.<sup>424</sup>

La despoblación de las zonas rurales supuso, además, que nadie cuidara de las tierras abandonadas provocando un aumento de las zonas pantanosas que contribuyó a la proliferación de mosquitos. Este hecho sumado a las condiciones pantanosas del entorno cercano a Roma,<sup>425</sup> la concentración de población en la ciudad, la falta de condiciones higiénicas que provocaba una corrupción del aire, ya señalada por los antiguos, y que en el Imperio romano existía una gran movilidad de las personas y de las mercancías que comenzó a provocar, en los siglos II y III, unas potentes epidemias que acabaron con una buena parte de la población de algunas regiones de Italia<sup>426</sup>, y en el resto del Imperio,<sup>427</sup>

---

<sup>422</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 244

<sup>423</sup> La idea imperante de la culpabilidad de los pueblos bárbaros en la caída del Imperio Romano surgió de los ambientes humanistas del mundo clásico, que además les acusaba de iniciar una época oscura en la Edad Media. Este modelo fue cuestionado por los románticos en los siglos XVIII y XIX, fascinados por sus mitos. Carlos Bravo y otros, *La caída del Imperio Romano y la Génesis de Europa: cinco nuevas visiones*, Ed. Complutense, S.A., Madrid, 2001, p. 41, 42

<sup>424</sup> Rifkin advierte que “el agotamiento de la única fuente de energía de Roma es toda una advertencia para nuestra civilización, que empieza a extenuar los combustibles fósiles baratos que han mantenido a flote nuestra sociedad industrial.” Además, “Italia estaba densamente arbolada al principio de la época romana” y “al final del Imperio, la península italiana y gran parte de las regiones mediterráneas se habían quedado sin bosques.” La deforestación provocó también que disminuyera la fertilidad del suelo. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 243

<sup>425</sup> Enrique Gozalbes, Inmaculada García, *Una aproximación a las pestes y epidemias en la antigüedad*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, t. 26, Ed. UNED, Madrid, 2013, p. 72

<sup>426</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 245

produciendo una crisis sanitaria, económica y política. La globalización del mundo mediterráneo provocó la libre circulación de los agentes patógenos y las pestes se extendieron por todo el territorio del Imperio Romano<sup>428</sup>, provocando las primeras epidemias globales.<sup>429</sup> Estas pestes ocasionaron varios miles de muertos, provocando una coyuntura demográfica negativa que supuso un cambio de ciclo en la Historia de Roma, que ha merecido la atención de muchos investigadores.<sup>430</sup>

La crisis económica generada en todo el Imperio Romano provocó que se volviera a la economía de intercambio de bienes, la industria se hundió, las ciudades se despoblaron, como consecuencia del desplazamiento de los ciudadanos a las zonas rurales huyendo de la peste en las ciudades. En las zonas rurales se habían asentado los pueblos germánicos que en su proceso migratorio habían llegado a las puertas del Imperio, a través de la *hospitalitas*, que les permitía asentarse a cambio de actuar como colonos y trabajar las tierras, además de ejercer como vigilantes de frontera, creando una aristocracia local, a la que se sumaron los aristócratas romanos<sup>431</sup> que se refugiaron de la peste en sus villas, donde mantenían un ejército privado para defenderse y defender a los campesinos de la zona.

---

<sup>427</sup> Una serie de pestes denominadas Peste Antonina o de Galeno y peste de Cipriano provocaron una gran devastación en la población del Imperio, cuyas consecuencias fueron tan graves que el Imperio no volvió a recuperarse. Peter Heather, *La caída del Imperio Romano*, Ed. Crítica, Grupo Planeta, Barcelona, 1999, p. 10

<sup>428</sup> Enrique Gozalbes, Inmaculada García, *Una aproximación a las pestes y epidemias en la antigüedad*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, t. 26, Ed. UNED, Madrid, 2013, p. 74-76

<sup>429</sup> Las grandes y mortíferas epidemias padecidas por el Imperio Romano en el siglo III que provocaron una gran despoblación en todo el territorio fueron la Epidemia de los Antoninos, también llamada epidemia de Galeno, que se convirtió en la primera epidemia global puesto que afectó a muchas provincias del Imperio, desde la tierra de los persas, la zona europea del Rin, hasta las Galias, aunque no llegó a Hispania, ocasionando la muerte del propio emperador Marco Aurelio, y sobre todo la llamada peste de Cipriano, por estar muy referida su afección en el Norte de África por este obispo, que destacó por su mortandad por su larga duración. Enrique Gozalbes, Inmaculada García, *Una aproximación a las pestes y epidemias en la antigüedad*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, t. 26, Ed. UNED, Madrid, 2013, p. 74-76

<sup>430</sup> Algunos historiadores como W. H. McNeil, en su libro, *Plagas y pueblos*, (Ed. Siglo XXI, Madrid, 1984, p. 80.) han llegado a la conclusión general de que a lo largo de la Historia ha existido una fuerte incidencia de las epidemias en el declive de algunas de las civilizaciones. Sin embargo, pese al elevado número de casos de grandes pestes que documenta, esta opinión no es compartida por muchos investigadores. *Ibíd.*, p. 67

<sup>431</sup> Los aristócratas instalados en las villas ganaron mucho poder y empezaron a evadir sistemáticamente la tributación que permitía financiar el ejército romano. Sus intereses privados empezaron a ser más importante

A principios del siglo IV, el emperador Constantino instituyó el colonato, que vinculaba a los campesinos a las tierras en que vivían, prohibiéndoles abandonarlas, dando lugar al régimen feudal que sustituyó el modo de producción esclavista grecorromano y se convirtió en el sistema económico predominante cuando comenzó la Edad Media. Sin embargo, los campesinos se habían reducido tanto que eran insuficientes para explotar los terrenos ya agotados y mantener la producción necesaria para mantener el Imperio romano, que empezó a desmoronarse por el agotamiento de la producción agrícola, su principal fuente de energía. Como consecuencia, apenas podía aprovisionar a las tropas, por lo que al ejército cada vez le costaba más detener los intentos de invasión.<sup>432</sup>

En cuanto al arte, la pintura desplazó a la escultura monumental y fue el arte característico de la cultura romana de los últimos siglos. Los retratos se apartaron cada vez más de la realidad hasta llegar a la estilización bizantina y el primitivismo medieval. De acuerdo con la teoría de Worringer, se trataría de un proceso de abstracción derivado de una actitud psicológica de los romanos de agorafobia respecto a su entorno natural que comenzaron a percibirlo como hostil cuando perdieron el poder y cambió su cosmovisión. Los romanos pasaron de la observación y dominio de la naturaleza a la mirada hacia el interior y el respeto de la Naturaleza. Esta situación unida a la influencia del espíritu abstracto del arte de los pueblos germánicos, dio lugar a un arte romano impregnado de abstracción interior, que empleaba una figuración simbólica.

A pesar de las reformas de emperadores posteriores, la actividad comercial de Roma nunca se recuperó por completo, y la vida urbana continuó su decadencia incluso en la misma capital.<sup>433</sup> En el año 313, Constantino, último emperador del Imperio Romano unificado, reconoció con el Edicto de Milán al cristianismo, y tras el Concilio de Nicea, en 325, proclamó la libertad de culto en todo el Imperio. En el año 330, el emperador llevó la

---

que los públicos, así que cuando llegaron los bárbaros, decidieron que les resultaba menos gravoso apoyarlos que al Imperio Romano. Los campesinos también consideraron que los beneficios del Imperio no eran tales y hartos de la presión fiscal se rebelaron contra los impuestos y se pusieron bajo la protección de los aristócratas romanos convertidos en señores feudales. La evasión tributaria unida a las invasiones bárbaras atentaron contra la estructura del Imperio. Chris Wickham, *La otra transición: del mundo antiguo al feudalismo*, p. 19-22. Sistema de Gestión del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca (GREDOS).

<sup>432</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 245-246

<sup>433</sup> VVAA, *La caída del Imperio Romano*. Monografías.com, S.A. Centro de Tesis, Documentos, Publicaciones y Recursos Educativos de la Red.

capital del Imperio a la ciudad griega *Byzantio*, para alejarse de los bárbaros y aproximarse a los estados prósperos de Oriente,<sup>434</sup> e inauguró Constantinopla,<sup>435</sup> de modo que Italia se convirtió en una provincia más, acelerando su despoblación.<sup>436</sup>

#### 4.2.6. ROMA CRISTIANA

Durante el reinado de Constantino, el arte aristocrático romano dio paso al arte cristiano<sup>437</sup>, que al ser reconocido como oficial necesitó nuevos templos para acoger a sus creyentes.<sup>438</sup> Los templos cristianos no podían tomar como ejemplo los templos paganos porque sus funciones eran distintas, ya que tenía que contar con espacio suficiente para la congregación de los fieles durante la celebración de la Misa, así que tomaron como modelo las grandes salas de reunión que en la época clásica se conocían como basílicas,<sup>439</sup> y el término empezó a usarse para designar a las construcciones de este tipo. Para decorar estas

---

<sup>434</sup> Antonio Ramírez (coord.), *Historia del Arte. La Edad Media*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996, 1999, p. 23

<sup>435</sup> Gonzalo Bravo (coord.), *La caída del Imperio Romano y la génesis de Europa: cinco nuevas visiones*, p. 11

<sup>436</sup> Hugh Honor, John Flemming, *Historia del Arte*, p. 222

<sup>437</sup> El arco triunfal de Constantino fue el epílogo de 600 años de arte helenístico y romano. Durante el Imperio Romano los arcos triunfales con sus inscripciones se convirtieron en una importante expresión del arte romano. En el arco de Constantino sus relieves se alejan del naturalismo y se simplifican perdiendo la profundidad espacial, el movimiento y otras ilusiones naturalistas. Es un arte simbólico para expresar ideas ultraterrenales. *Ibíd.*, pp. 168-176

<sup>438</sup> Al convertirse en una religión oficial surgió la necesidad para los templos cristianos no sólo de la arquitectura, con la utilización de las basílicas para esas funciones, sino también de una ornamentación y riqueza que mostrase el apoyo imperial y un lenguaje simbólico que fuera más accesible a las personas que el utilizado en las catacumbas en la época clandestina. *Ibíd.*, pp. 221-223

<sup>439</sup> Las basílicas del arte paleocristiano y bizantino eran una adaptación del modelo de salón del trono imperial, como el de Diocleciano en Split. Tenían una forma cuadrada, símbolo de la Jerusalén Celeste, y en su interior las pinturas y los mosaicos buscaban mostrar una belleza mística que tuviera un efecto psicológico en los fieles para que admiraran la gloria de Dios. Se trataba de una combinación de la ética y la estética que tenía como fin innovar para superar a los templos paganos, y entrañaba la colaboración entre el constructor y el teólogo. San Agustín consideraba que había que poner “al servicio de la teología” al contrario que hicieron posteriormente los pueblos germánicos en la Alta Edad Media, y el ejemplo paradigmático fue Santa Sofía en Constantinopla. Antonio Ramírez, *Historia del Arte. La Edad Media*. pp. 3,4

basílicas, los artistas cristianos se encontraron con el problema de que las imágenes podían recordar a las estatuas de la religión pagana, pero la consideración por los padres de la Iglesia de que las pinturas podían recordar las enseñanzas sagradas para los iletrados, permitió que los artistas pudieran utilizar imágenes pero alejándose del naturalismo<sup>440</sup> para favorecer la simplicidad y el simbolismo. Así pues, el arte paleocristiano no rechazó las imágenes pero les aportó el afán de abstracción que según Worringer se encuentra en el arte con trascendencia religiosa, con el fin de ayudar a los fieles a sentir un refugio frente a los cambios del mundo exterior. Era un arte popular, narrativo y espiritual que utilizaba símbolos como medio expresivo más claro y directo que la palabra para ayudar a fijar en la memoria de las masas la Revelación.<sup>441</sup>

El arte bizantino surgió como una fusión de la antigüedad clásica, el arte antiguo cristiano y el arte oriental, y se caracterizaba por los elementos abstractos y el desarrollo de una iconografía cristiana que mostraba los principios morales, al mismo tiempo que tenía una riqueza en la ornamentación que buscaba impresionar a los hombres con el esplendor de sus mosaicos y pinturas<sup>442</sup> y mostraba el apoyo imperial.<sup>443</sup>

En el año 380, el cristianismo se convirtió en religión oficial del Imperio, a través del Edicto de Tesalónica de Teodosio, y la única religión lícita tanto en Oriente como en Occidente, lo que provocó la transformación de los templos paganos en cristianos y la destrucción de las estatuas de los dioses.<sup>444</sup> Se produjo un cambio fundamental en la cosmovisión occidental, basada en la idea de la Creación,<sup>445</sup> y la filosofía grecorromana

---

<sup>440</sup> Así pues, “el poder de observación de la Naturaleza, que hemos visto despertar en Grecia alrededor del año 500 a.C., volvió a dormirse hacia el año 500 de nuestra era. Los artistas ya no cotejaron sus fórmulas con la realidad; ya no se pusieron a realizar descubrimientos acerca de cómo representar un cuerpo, o crear la ilusión de profundidad. Pero lo descubierto antes no se perdió para siempre.” Ernst H. Gombrich, *Historia del arte*, p. 111

<sup>441</sup> Antonio Ramírez, *Historia del Arte. La Edad Media*. p. 2

<sup>442</sup> *Ibíd.*, p. 4

<sup>443</sup> Hugh Honor, John Flemming, *Historia del arte*, p. 233

<sup>444</sup> A partir del reinado de Constantino las autoridades ordenaron la destrucción de las estatuas antiguas considerando que la veneración de imágenes constituía idolatría herética. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética Medieval*, p. 41

<sup>445</sup> Manuel Sanromá (coord.), *La cosmología en el siglo XXI: entre la física y la filosofía*. Ed. Publicaciones Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, 2012, p. 19

empezó a dejar paso a la filosofía medieval, que se basaba en la anterior pero incorporaba nuevos elementos procedentes de los dogmas de fe de la religión cristiana.<sup>446</sup>

A comienzos del siglo V, el Imperio Romano de Occidente estaba dividido<sup>447</sup> y muy debilitado.<sup>448</sup> El arte imperial romano se había extinguido y la nobleza ruralizada no encargaba obras de arte. Roma y Rávena fueron los núcleos casi únicos del arte cristiano occidental en el siglo V. Las construcciones eran sobrias, con una arquitectura heredada del arte imperial romano, y en contraposición el interior estaba decorado con suntuosidad mediante mosaicos, que dibujaban figuras simplificadas, evitando la tridimensionalidad, y expresaban simbólicamente la armonía del universo. Tenían el carácter geométrico que también caracteriza el arte bizantino y posteriormente el arte cristiano medieval. Las formas geométricas y las líneas cerradas crean un arte ordenado y distanciador que, junto con los símbolos, son característicos en una sociedad más espiritual, que admira, respeta y teme al Universo, y refleja la mirada hacia el interior de los seres humanos de la época. Según Worringer, el alejamiento del arte cristiano antiguo de la realidad, se debía a que consideraba que lo orgánico debilitaba su valor de eternidad.<sup>449</sup> La voluntad artística del arte antiguo cristiano y el arte bizantino, implicaban “retorno al plano, supresión de lo orgánico, composición cristalino-geométrica”, y simbolismo, elementos que comparte con el arte oriental como reflejo de su postura de admiración y también inseguridad ante la

---

<sup>446</sup> La burocracia administrativa y militar había agotado sus recursos y sus infraestructuras se fueron deteriorando. Las grandes ciudades del Imperio fueron abandonadas progresivamente. En el año 410 los visigodos con el rey Alarico conquistaron Roma y los emperadores romanos pasaron a residir en Rávena y Milán. Toda Europa occidental se convirtió en un mosaico de reinos germánicos. Mauricio Beuchot, *Historia de la Filosofía Medieval*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2013, p. 2

<sup>447</sup> A la muerte del emperador Teodosio I, se dividió el Imperio Romano en dos mitades, el Imperio Romano de Occidente conformado por Hispania, Italia, Galia, Britania, y el norte de África, mientras que el Imperio Romano de Oriente estaba conformado por la península de los Balcanes, Anatolia, Oriente Próximo y Egipto. Posteriormente, los historiadores occidentales llamaron a esta entidad Imperio bizantino, denominación tomada de Bizancio, antiguo nombre griego de su capital Constantinopla. Gonzalo Bravo (coord.), *La caída del Imperio Romano y la génesis de Europa: cinco nuevas visiones*, Ed. Universidad Complutense, S.A., 2001, pp. 12, 13

<sup>448</sup> VVAA, *Historia del Arte*. Ed. Rueda, J.M. S.L., Madrid, 2008, p. 8

<sup>449</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, pp. 108

grandeza del Universo.<sup>450</sup> El arte adquiere así la plenitud de significado. Este arte se mantuvo durante el periodo de dos siglos entre Justiniano y Carlomagno.<sup>451</sup>

Con la caída del Imperio Romano de Occidente,<sup>452</sup> tras un largo proceso de decadencia<sup>453</sup> en Europa<sup>454</sup> se produjo una transición del mundo antiguo al medieval. Las ciudades fueron abandonadas<sup>455</sup> y la vida occidental volvió a sus raíces rurales. Las personas se agruparon tras los muros de los castillos o burgos feudales buscando protección de los ataques bárbaros. Además, cesaron las comunicaciones con el mundo exterior debido al aislamiento derivado de la conquista del Mediterráneo por el Imperio árabe. Como consecuencia, se produjo un empobrecimiento intelectual y las abadías y monasterios cristianos, que habían comenzado a surgir en el siglo III, tras el Edicto de Milán, fueron los únicos lugares donde

---

<sup>450</sup> Todo arte trascendente tiende a eliminar los elementos orgánicos de su valor orgánico para traducir lo cambiante y relativo en valores eternos. *Ibíd.*, p. 136

<sup>451</sup> *Ibíd.*, pp. 102-108

<sup>452</sup> En el año 475 finalizó el Imperio Romano de Occidente con la deposición de Rómulo, el último emperador, por los conquistadores germánicos. La idea de que los bárbaros provocaron el fin del Imperio Romano y dieron paso al oscurantismo de la Edad Media fue elaborada en el siglo XV por los amantes del mundo clásico pero fue cuestionada por el movimiento romántico de los siglos XVIII y XIX que estaban fascinados por la época medieval y los mitos de los pueblos germánicos. Otras explicaciones de la decadencia del Imperio Romano han sido la caída del sistema esclavista (Marx), la decadencia moral, cultural y religiosa (Rostovtzeff) y los cambios ideológicos aportados por el cristianismo (Hamakck). Carlos Bravo y otros, *La caída del Imperio Romano y la Génesis de Europa: cinco nuevas visiones*, pp. 41- 42

<sup>453</sup> Para Rifkin la factura entrópica del Imperio Romano fue enorme en la región del Mediterráneo, incluyendo grandes regiones de Europa y el norte de África. Mantener sus infraestructuras y población exigía el consumo de grandes cantidades de energía, y sin otras fuentes a las que recurrir el Imperio empezó a consumir el capital que tenía en forma de tierras y campesinado para movilizar la maquinaria romana, hasta que no dieron más de sí, generando regiones deforestadas, suelos erosionados y poblaciones empobrecidas y enfermas, que supusieron que Europa tardara quinientos años en recuperarse. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 246

<sup>454</sup> El Imperio Romano de Oriente sobreviviría durante mil años más, hasta que fue derrocado el último emperador bizantino por los turcos.

<sup>455</sup> En el siglo VI Roma, que había llegado a superar el millón de personas apenas llegaba a cien mil y estaba prácticamente reducida a escombros. Otras grandes ciudades del Imperio fueron abandonadas por sus habitantes que acabaron bajo la servidumbre de los señores feudales que se habían apropiado de las tierras. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 246

se mantuvieron los conocimientos de la Antigüedad<sup>456</sup>. Con el abandono de las antiguas vías de transporte, las zonas de cultivo se convirtieron de nuevo en una masa de bosques impenetrables, que dificultaron aún más la comunicación, y perdida la posibilidad de dominar la naturaleza, comenzó una desconfianza hacia la misma, que se identificó con la morada de seres fantásticos.<sup>457</sup> Los seres humanos volvieron de este modo a una relación con la Naturaleza similar a la que habían tenido antes de la civilización grecorromana, y sintiéndose indefensos ante las fuerzas naturales, mezclaron la fe cristiana con ritos mágicos de protección.<sup>458</sup> Esta situación de aislamiento cultural continuó durante quinientos años, hasta el siglo X. Durante todo este tiempo, el arte europeo occidental recuperó el espíritu de abstracción aunque continuaba siendo figurativo, fundiendo el arte cristiano primitivo y el arte geométrico de los pueblos bárbaros procedentes del norte de Europa.<sup>459</sup>

---

<sup>456</sup> Los monjes primitivos, desde el siglo III al X, fueron los guardianes del conocimiento de Grecia y Roma, evitando que fuera aniquilado, y a partir del siglo XI vivieron tiempos de esplendor que permitieron que no sólo conservaran la herencia del pasado sino que brillantes autores aportaran sus propias creaciones con su sello personal y original, a través de la filosofía escolástica, que tuvo su máximo esplendor en el siglo XIII hasta el siglo XIV cuando empezaron a cambiar los tiempos, y la filosofía medieval dio paso a la renacentista. Mauricio Beuchot, *Historia de la Filosofía Medieval*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2013, p. 3

<sup>457</sup> La reconversión de las tierras de cultivo en masas forestales impenetrables y en marismas insalubres, contribuyó la configuración de la sociedad feudal, en la que los feudos eran como islas cultivadas insertas en la inmensa superficie selvática y peligrosa por las incursiones bélicas de otros señores colindantes, que eran vigiladas desde los castillos o burgos. Esta peligrosidad que aterraba a los campesinos cuando labraban las tierras sumada al olvido de las antiguas técnicas de cultivo, tenían como consecuencia que las cosechas fueran escasas. Pilar de Insausti y Adolfo Vigil de Insausti, *Mito y Naturaleza. Del Paraíso al Jardín Medieval*, Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Núms. 4 y 5, 2010, p. 227

<sup>458</sup> El cristianismo, que comenzó siendo un movimiento culto y urbano, tuvo que cambiar su orientación para acoger a un campesinado analfabeto que mezclaban la fe con ritos mágicos de la era precristiana. Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, p. 249-250

<sup>459</sup> De acuerdo con Worringer, los pueblos del norte de Europa no tenían la relación con la naturaleza de confianza de los griegos y los romanos, porque provenían de una naturaleza menos amable para los seres humanos que la mediterránea, y su interna distancia de la naturaleza hizo que reprimieran “toda sensibilidad hacia lo orgánico” y que su voluntad artística fuera abstracta. Esta base inorgánica del arte nórdico medieval dio lugar al románico que culminaría en el gótico. Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, pp. 111-114



#### 4.2.7. BIZANCIO

El Imperio Romano de Oriente, llamado también, Bizancio, heredó el legado grecorromano y fue durante siglos la civilización más avanzada del mundo, mientras el Occidente europeo perdió los conocimientos antiguos, salvo los conservados en algunos monasterios. Los bizantinos eran conscientes de ello y se dedicaron a mantener su grandeza con perseverancia, lo que contribuyó a su conservadurismo. La basílica de Santa Sofía, dedicada a la Santa Sabiduría de Dios, fue construida con el objetivo de que fuera el templo más grande del mundo conocido para mostrar la consolidación de cristianismo y el poder de Bizancio. Ideada por Constantino y retomada su construcción por Justiniano, fue consagrada en 537. Durante siglos siguió siendo el edificio religioso más grande de la cristiandad y con su enorme cúpula tuvo una influencia fundamental en la historia de la arquitectura, a partir del Románico y en especial en el Renacimiento.<sup>460</sup> Con la conquista de Constantinopla por los turcos fue reconvertida en mezquita y actualmente en museo, en la ciudad de Estambul, Turquía.

Los pensadores bizantinos estudiaban la filosofía griega para fundamentar su pensamiento religioso y el platonismo era la teoría filosófica predominante.<sup>461</sup>

El arte bizantino, procedente del arte paleocristiano creado por los primeros cristianos como negación del arte clásico, seguía fielmente las ideas de Plotino y tenía un carácter místico y simbólico<sup>462</sup>. Comenzó siendo ornamental, como consecuencia de la lucha iconoclasta, con mosaicos que recubrían el interior de las iglesias reproduciendo elementos de la naturaleza,<sup>463</sup> y en el siglo IX surgió la iconografía. Aunque aparentemente se había producido un retroceso en la técnica respecto al arte de la Antigüedad clásica,<sup>464</sup> la realidad es que el objetivo del arte bizantino no era la perfección formal, sino simbolizar la verdad,

---

<sup>460</sup> Hugh Honor, John Flemming, *Historia del Arte*, Ed. Reverte, S.A., Barcelona, 1987, p. 237

<sup>461</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II. La estética bizantina*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 39

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 40

<sup>463</sup> Una ornamentación tanto vegetal como animal que como manifiesta Worringer no tiene una tendencia imitativa del modelo natural sino una tendencia abstracta con valor simbólico. Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, pp. 67, 70

<sup>464</sup> Úrsula Hatje, *Historia de los estilos artísticos I, El arte bizantino*, Ed. Istmo, S.A. (Akal), Madrid, 2005, p. 156

enseñarla y divulgarla. Las iconografías bizantinas realizadas con mosaicos preciosistas representaban la imagen ideal de personas sagradas como reflejo de su santidad.<sup>465</sup> Se trata de imágenes figurativas con un espíritu de abstracción interior.<sup>466</sup> Las iglesias y su decoración se consideraban símbolos del orden divino y su intención era doctrinal y divulgativa de la fe cristiana. No existía el arte por el arte.<sup>467</sup> Con la riqueza de mármoles y piedras preciosas que decoraban las iglesias bizantinas se buscaba la impresión en el creyente de que entraba en la Ciudad Celeste y allí podía encontrar la felicidad del cielo.<sup>468</sup>

Durante el Imperio Romano de Oriente el arte bizantino<sup>469</sup> se expandió por el sur de Europa hasta que el Islam se adueñó de gran parte del litoral mediterráneo.<sup>470</sup>

La sociedad bizantina incorporó los conocimientos de la Antigüedad clásica y los desarrolló, lo que permitió que los bizantinos transfirieran a Occidente, a partir del siglo X y sobre todo en el XIV, los conocimientos perdidos de la Antigüedad, que sólo permanecían en los monasterios, ocultos para la sociedad. La transmisión del conocimiento aristotélico dio lugar al apogeo de la filosofía escolástica, que junto con la filosofía platónica y la ciencia griega fueron la base del humanismo del Renacimiento.<sup>471</sup> Bizancio<sup>472</sup> también

---

<sup>465</sup> *Ibíd.*, p. 151

<sup>466</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El Espíritu Abstracto*, p. 123

<sup>467</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II. La estética medieval*, Ed. Akal, Madrid, 1989, p. 19-21.

<sup>468</sup> *Ibíd.*, p. 40

<sup>469</sup> El arte paleocristiano y el bizantino fueron la fuente de inspiración del arte románico en el siglo XI, y mucho más tarde, en el siglo XX, inspiraron a Picasso la invención de un arte nuevo con su obra *Las Señoritas de Avignon*, que formó parte de la vuelta a la abstracción de los artistas en el siglo XX. Worringer descubrió que “la historia evolutiva del arte es redonda como el Universo y no existe polo que no tenga su antipolo”. Pero esta abstracción tiene una diferencia fundamental con respecto a las épocas anteriores, según Worringer, ya que no es fruto del desconocimiento sino del conocimiento. Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 127-129

<sup>470</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El Espíritu Abstracto*, p. 123

<sup>471</sup> A finales del siglo XIV eruditos bizantinos empezaron a asentarse en suelo italiano y encuentran un público de humanistas dispuestos a aprender la lengua y la cultura griegas. Algunos de estos humanistas viajaron a Constantinopla para aprender griego y allí pasaron varios años. Juan Signes, *Ciencia y técnica en Bizancio*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia. Actas del Seminario Orotava de Historia de la Ciencia. Ciencia y cultura en la Edad Media. Actas VIII y X, Noviembre de 2007, p. 217.

transmitió la cultura antigua grecorromana a Oriente, lo que permitió su estudio por los árabes que tradujeron en Bagdad las obras de la Antigüedad, principalmente las helenísticas y las indias,<sup>473</sup> y supieron desarrollar los conocimientos científicos antiguos por nuevos caminos que incluían la experimentación científica y la búsqueda de soluciones a viejos problemas antropológicos y teológicos. Un conocimiento que acabó llegando a Occidente a través de Toledo con las traducciones al latín de las obras árabes de Al Ándalus.<sup>474</sup>

### 4.3. LA RELACIÓN DEL ARTE Y LA NATURALEZA MEDIEVAL

Tras la caída del Imperio Romano de Occidente, en Europa comenzó el Medievo o Edad Media con un sistema ético y estético propio generado por el cristianismo que durante mil años de historia, desde el siglo V al XV, determinó la cultura occidental del mundo conocido entonces.

Durante toda la Edad Media la relación del hombre con la naturaleza fue espiritual y el arte estuvo determinado por la visión mística de esa época.<sup>475</sup> Se mantuvo el concepto clásico de

---

<sup>472</sup> El Imperio Bizantino finalizó con la conquista del Imperio otomano en 1453, cuyos dirigentes se consideraron a sí mismos herederos legítimos de los emperadores bizantinos hasta el derrumbamiento del Imperio otomano a principios del siglo XX.

<sup>473</sup> Maravillas Aguiar, *Los árabes y el pensamiento griego: las traducciones del siglo VIII en Bagdad*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia. Actas del Seminario Orotava de Historia de la Ciencia. Ciencia y cultura en la Edad Media. Actas VIII y X, Noviembre de 2007, p. 119

<sup>474</sup> En los siglos VII y VIII la invasión árabe de Egipto y Siria no provocó la emigración a los territorios bizantinos de intelectuales griegos, esencialmente de Alejandría, porque la rapidez de la invasión le hizo pensar que sería también fácilmente reversible, ya que anteriormente habían sido invadidos por los persas durante dos décadas (entre el 608 y el 628), así que no podían sospechar que sería definitiva. De esta forma los intelectuales griegos en tierra árabe se convirtieron en el primer eslabón de la naciente cultura científica árabe, y una pérdida trágica para la cultura científica bizantina puesto que la ciudad de Alejandría era el centro de los estudios científicos por esas fechas. *Ibíd.*, p. 226-228

<sup>475</sup> Para San Agustín, la imitación de la naturaleza por el arte conlleva la revelación de sus vestigios divinos. Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética II*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 59.

naturaleza como ideal de belleza y perfección, en cuanto creación de Dios<sup>476</sup> y símbolo del bien, como resultado de la fusión del cristianismo con el idealismo platónico,<sup>477</sup> recuperado por San Agustín (354-430), uno de los primeros padres de la Iglesia.<sup>478</sup> Siguiendo a Platón a través de Plotino, San Agustín consideraba que la belleza sensible era un símbolo de la belleza divina y su filosofía neoplatónica se convirtió en fuente fundamental de la estética medieval.<sup>479</sup> Su pensamiento junto con las aportaciones de San Basilio y San Ambrosio,<sup>480</sup> originaron “una poderosa teoría de la belleza simbólica: toda forma es una revelación de la Belleza infinita e inefable.”<sup>481</sup> Y de esta tesis neoplatónica de lo bello como divinidad, que vincula lo bello con el bien, en los siglos V y VI surgió la estética de la luz<sup>482</sup> en el arte medieval, que se extendió por todo el mundo cristiano y se mantuvo durante los mil años de la Edad Media. Como resalta Tatarkiewicz, en su obra *Historia de la Estética*, ninguna tesis estética ha tenido una influencia tan importante y duradera en la historia como la estética de la luz.<sup>483</sup>

---

<sup>476</sup> Umberto Eco, *Arte y Belleza en la estética medieval*, Ed. Lumen, 1999, p. 31

<sup>477</sup> El neoplatonismo fue el origen del simbolismo medieval. “Para Platón la belleza sensible es un reflejo de la Belleza en sí, infinita, esencia, completamente, pura. El mundo es bello, porque es la imagen de la belleza de Dios.” Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, La balsa de la Medusa, 15, Ed. Visor Dis., S.A.- Ed. A. Machado, Madrid, 1987, p. 22

<sup>478</sup> Antonio Carlos D. Grillo. *La arquitectura y la naturaleza compleja. Arquitectura, ciencia y mimesis a finales del siglo XX*. Tesis doctoral dirigida por Marta Llorente Díaz, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Composició Arquitectònica, TDR Tesis Doctorales en Red, p. 103.

<sup>479</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La Estética Medieval*, p. 58

<sup>480</sup> Para San Ambrosio la luz es la esencia de la belleza, por encima de las proporciones, y manifiesta que “la naturaleza de la luz es tal que todo su encanto está no en el número, ni en la medida, ni en el peso, sino en su manifestación externa.” Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, p. 35

<sup>481</sup> *Ibíd.*, p. 24

<sup>482</sup> Para Platón, la esencia del bien se compara con el sol. Hay una “identificación de la luz y la Verdad”. *Ibíd.*, p. 34

<sup>483</sup> Para los cristianos medievales el mundo estaba formado por un cubo cubierto por la cúpula del cielo” y construían los templos “a semejanza de la imagen mística del mundo.” En la arquitectura la estética de la luz tuvo especial influencia y los templos, que en los primeros siglos del cristianismo representaban sólo a Dios, pasaron a representar un triple símbolo: eran símbolo de Dios, símbolo de la Iglesia y símbolo del Cosmos, y “otorgaba a la luz un papel muy especial”. La estética de la luz influyó la estética cristiana de toda la Edad Media, incluso cuando incorporó nuevos conceptos con el florecimiento de la escolástica. Ninguna tesis ha

Así pues, aunque en la Edad Media la Naturaleza perdió el carácter sagrado que tuvo en la Prehistoria y la Antigüedad clásica<sup>484</sup>, continuó siendo respetada como creación de Dios.<sup>485</sup> Además, se seguía considerando al ser humano como parte inseparable de su entorno natural.<sup>486</sup> La relación del ser humano con la Naturaleza en esta época tenía una doble vertiente. Por un lado, la Naturaleza tiene un carácter divino, como creación de Dios, y por otro, un carácter mágico, derivado de la influencia de las religiones germánicas y prerromanas, las cuales, considerando que era sagrada, utilizaban ritos para protegerse de sus elementos.<sup>487</sup>

Esta tendencia mítica suponía una sensibilidad hacia lo sobrenatural y un sentimiento de lo maravilloso que en la Antigüedad clásica tardía se había perdido. La Iglesia logró imponerse asumiendo los fenómenos naturales extraordinarios como muestra del poder de Dios, y

---

tenido una influencia tan importante y duradera. Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética Medieval*, pp. 33-35

<sup>484</sup> Se produce una profunda transformación del concepto de la naturaleza de la filosofía griega por la doctrina cristiana, que como creación de Dios responde a una razón superior. Etienne Gilson, *El espíritu de la filosofía medieval*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 2004, pp. 337-341

<sup>485</sup> El Génesis bíblico fue una primera advertencia de la responsabilidad del ser humano con la naturaleza, cuando dice que “el hombre fue puesto en el Jardín del Edén para que lo cuidase (Génesis 2:15)”. René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 39

<sup>486</sup> El hombre medieval ya no se confunde con la naturaleza como el hombre primitivo pero mantiene su no diferenciación del medio natural, a diferencia de la oposición que mantiene el hombre moderno. Por ello en la época medieval las normas jurídicas que regulan la vida social se conocen como derecho natural, que está por encima del derecho de gentes porque viene de Dios. Una concepción diferente de la que defienden los racionalistas del siglo XIX, para los cuales la ley no es natural ni procede de Dios, sino del libre pacto social de los individuos. Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, Ponencia presentada en el congreso Mensch und Natur im Mittelalterlichen Europa, organizado por la Academia Friesach (Universidad de Klagenfurt, Austria), 1997

<sup>487</sup> Para las personas del comienzo de la Edad Media, la naturaleza era la creación de Dios y la belleza de la naturaleza era la belleza de Dios, así que la naturaleza era considerada más como símbolo como realidad. La inseguridad en sus vidas hizo que se interesaran más por la observación de la naturaleza en términos religiosos o mágicos que en la experiencia, así que veían los fenómenos naturales en clave alegórica, hasta que en el siglo XII cambió la perspectiva del mundo medieval por la difusión de textos antiguos, que proporcionó un contacto con la concepción clásica de la naturaleza, y dio lugar, por primera vez en la época medieval, a un interés por la naturaleza como objeto de investigación, así como creadora de recursos. Rafael Ramón, *Historia de la filosofía medieval*, 1996, Ed. Akal, Madrid, 2002.

aceptando una naturaleza maravillosa,<sup>488</sup> de origen divino, pero no una diosa naturaleza autosuficiente.<sup>489</sup>

### 4.3.1. LA ALTA EDAD MEDIA

En los primeros siglos de la Edad Media, las ciudades del Imperio Romano de Occidente se habían quedado en ruinas invadidas por la vida vegetal, como consecuencia de las guerras y el caos económico.<sup>490</sup> Los bosques ocupaban la mayor parte de las tierras europeas, los puertos estaban vacíos y las vías eran poco usadas por el desmoronamiento de la actividad comercial de los países cristianos, ya que en la última fase del Imperio el comercio había experimentado un grave retroceso y además la expansión de la civilización árabe a partir del siglo VII, desde la península arábiga hasta la península ibérica, supuso el control de las rutas comerciales del Mediterráneo. En el siglo VIII, la actividad comercial prácticamente había desaparecido y Europa occidental quedó incomunicada durante siglos.<sup>491</sup> Al no existir apenas comercio, la civilización occidental se convirtió en agrícola y la tierra era la mayor riqueza de esa época, concentrada en manos de la nobleza y el clero.

---

<sup>488</sup> El hombre medieval mantuvo la tendencia mítica del hombre clásico, una sensibilidad hacia lo sobrenatural y un sentimiento de lo maravilloso, creando nuevas figuras en armonía con el ethos cristiano. Consideraba que la naturaleza tenía un lenguaje heráldico en el que un león no era sólo un león sino un símbolo de una verdad superior. Así pues, de acuerdo con esa visión simbólica, la naturaleza era el lenguaje con el que el Creador se comunicaba con los hombres. La tendencia simbólica venía del cristianismo primitivo que se veía obligado a ocultar su mensaje a través de la criptografía, como por ejemplo la figura de Jesús bajo el aspecto de un pez. Umberto Eco, *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, 1987, Ed. Lumen, Buenos Aires, Argentina, 1999, p. 69-70

<sup>489</sup> Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*.

<sup>490</sup> Héctor Julio Pérez, *La Evolución de la Naturaleza en el Arte de la Edad Media*. Revista Alpha nº 36, julio 2013, pp. 135-157

<sup>491</sup> Cuando en el siglo VIII los musulmanes llegaron a Hispania, tras conquistar todo el norte de África, dominaron el Mediterráneo y Occidente quedó incomunicado tres siglos después de la invasión de las tribus germánicas, de modo que la herencia antigua que se había logrado conservar se perdió. El comercio se redujo a lo mínimo y la civilización retrocedió a un estado primitivo. La regresión también afectó a la vida intelectual y el difícil acceso a las regiones mediterráneas, por la desaparición de las comunicaciones marítimas, hizo que el centro de la vida cultural se trasladara al Norte de Europa y, a partir de Carlomagno, la civilización romana pasó a ser romano-germánica. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética Medieval*, pp. 71-74

Se produjo la ruralización y el empobrecimiento general de la población medieval. La sociedad se reestructuró bajo la forma del feudalismo y las ciudades dejaron de existir como centros de administración y comercio para convertirse en fortalezas aisladas en medio de los bosques.<sup>492</sup> Se produjo una irrupción de la naturaleza en la vida del hombre del Medioevo.<sup>493</sup>

Mientras en Oriente Bizancio mantenía la cultura antigua clásica, en Occidente se fue perdiendo sustituida por la cultura del Medioevo, que fusionó los mundos romano y germánico y tuvo como elemento fundamental la Iglesia, hasta que apareció la burguesía varios siglos después.<sup>494</sup> Por tanto, el arte medieval se creaba principalmente para la Iglesia, adquiriendo nuevos rasgos muy diferentes de los clásicos.<sup>495</sup> En las obras artísticas altomedievales eran habituales mosaicos con protagonismo vegetal y animal que mostraban las influencias de los romanos junto con la cultura celta y el concepto de Paraíso de la religión cristiana. Reflejaban así la naturaleza para la gloria de Dios.<sup>496</sup>

Entre los siglos V y IX, el mapa de Europa mostraba un mosaico de poderes locales enzarzados constantemente en luchas entre sí y contra el avance del Islam.<sup>497</sup> La región mediterránea dejó de ser el centro de la vida política y cultural, y pasó a serlo la zona del norte de Europa. Los pueblos germánicos impusieron una cultura relativamente uniforme en toda Europa,<sup>498</sup> con un arte figurativo con elementos geométricos y simbólicos que

---

<sup>492</sup> *Ibíd.*, p. 71

<sup>493</sup> Héctor Julio Pérez, *La Evolución de la Naturaleza en el Arte de la Edad Media*. Revista Alpha nº 36, julio 2013, pp. 135-157

<sup>494</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética Medieval*, p. 119

<sup>495</sup> El arte adquirió nuevos rasgos porque dejó de tener como objetivo la perfección formal del arte clásico para buscar un arte que ejemplariza. Los Padres de la Iglesia no querían que el arte cristiano creara estatuas tan hermosas que la gente empezara a adorarlas, y recalcaron que las esculturas antiguas debían ser evaluadas por su valor artístico y no como culto religioso. *Ibíd.*, p. 6, 22

<sup>496</sup> Héctor Julio Pérez, *La Evolución de la Naturaleza en el Arte de la Edad Media*, pp. 135-157

<sup>497</sup> A partir del año 476 los reinos germanos se fueron asentando por toda Europa: ostrogodos y lombardos en Italia, visigodos en España, francos y burgundios en Francia, anglos, sajones y suevos en Inglaterra, etc. Eran unos estados muy vulnerables porque carecían de la estructura necesaria para su continuidad. VVAA, *Historia del Arte*, Ed. Rueda J.M. S.L., Madrid, 2008

<sup>498</sup> La cultura celta interactuó con la cultura cristiana y le transmitió una mayor sensibilidad hacia las formas de la naturaleza, que se reflejó en el mundo artístico medieval, como fue el caso del arte visigodo español del

reflejaba un espíritu abstracto<sup>499</sup> y supuso una interrupción entre el naturalismo del arte de la Antigüedad clásica y el arte del Medievo tardío. El arte nórdico germánico, llamado arte merovingio, subsistió en Europa hasta el siglo XI.<sup>500</sup>

El arte merovingio expresaba en sus trazos simbolistas<sup>501</sup> una gran intensidad de sentimientos espirituales, y se centró en temas religiosos aunque también comenzó a aparecer otro tema primordial, el mito del castillo protector de las gentes frente a entidades malignas.<sup>502</sup> Los palacios e iglesias de la Alta Edad Media se decoraron con relieves pétreos y destacó la orfebrería.<sup>503</sup>

En su primera época la Iglesia cristiana había paralizado la actividad artística porque la identificaba con la cultura pagana, y la desaparición de los mecenas acabó con los talleres de artistas, pero posteriormente, la Iglesia redescubrió el poder del arte como herramienta de poder e influencia, y debido al descenso de los niveles de alfabetización comenzaron a utilizarlo para guiar a los creyentes hacia Dios.<sup>504</sup> Así pues el arte cristiano medieval

---

siglo VII, que muestra una decoración rica en fauna y flora junto con símbolos paleocristianos. Héctor Julio Pérez, *La evolución de la naturaleza en el arte de la Alta Edad Media*, pp. 135-137

<sup>499</sup> La tendencia a la abstracción de los germánicos manifestada en la fantasía de su arte que transforma elementos figurativos en factores abstractos “es un arte de metamorfosis asombroso que hace palidecer las inventivas del arte del siglo XX”. Juan-Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, p. 95

<sup>500</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética Medieval*, p. 81

<sup>501</sup> El simbolismo medieval se basaba en los conceptos griegos platonianos en que se apoyó la filosofía de la Edad Media junto con la Biblia. La estética neoplatoniana incluye una estética del número, una estética de la luz y una estética del símbolo. El Medievo asimiló las tres aunque no lo hizo al mismo tiempo ni en la misma medida. Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, p. 22

<sup>502</sup> El mito del castillo protector aparece durante toda la Edad Media. Al principio presidiendo un paisaje caótico repleto de entidades malignas, tal como se refleja en numerosos documentos de la época y en la ornamentación arquitectónica, mientras que a partir del siglo XIII, aparecen lienzos y miniaturas que muestran castillos con puertas que se abren hacia paisajes domesticados en los que se suavizan los contornos agrestes y abandonan el rojo para mostrar colores más reales como los verdes. Pilar de Insausti, Adolfo Vigil, *Mito y Naturaleza. Del Paraíso al Jardín Medieval*, Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Núms. 4 y 5, 2010, p. 228

<sup>503</sup> Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, p. 101

<sup>504</sup> El Papa Gregorio el Grande permitió que se comenzaran a usar pinturas y estatuas para ilustrar las enseñanzas religiosas, con la advertencia de que no se utilizaran para adorar las imágenes en sí mismas. Esta



expresaba la divinidad,<sup>505</sup> y estaba al servicio de la Revelación y de la didáctica.<sup>506</sup> Todos los componentes de las obras de arte cristianas tenían un significado religioso y reflejaban un concepto simbólico de la Naturaleza.<sup>507</sup> Como consecuencia, de la recuperación del arte, comenzaron a resurgir los talleres artesanos que dieron lugar posteriormente a los estilos carolingios, románico y gótico. Unos estilos sin artistas conocidos porque en la época medieval los arquitectos, pintores y escultores se consideraban artesanos, no creativos<sup>508</sup>, y en sus obras reflejaban conceptos colectivos, no individuales.<sup>509</sup>

Aunque el arte cristiano de la Alta Edad Media era figurativo, el predominio de las líneas cerradas y geométricas, junto con la simbología, reflejan, una importante influencia del espíritu de abstracción.

Umberto Eco señala que había dos vías de relación del hombre medieval con la naturaleza discordantes entre sí, una basada en la razón de la filosofía neoplatónica y otra en un alegorismo universal que representa una visión mágica de la naturaleza,<sup>510</sup> que se manifiesta en las obras de arte naturalistas con elementos de simbólicos.

Por su parte, Worringer explica que el afán de abstracción surge cuando en la sociedad predomina la espiritualidad y la mirada hacia el interior, como consecuencia de la inquietud ante los fenómenos naturales, y por tanto el arte medieval cristiano refleja el respeto e

---

condición fue suprimida en el siglo VIII por el Concilio de Nicea. Arthur Efland, *Una historia de la educación del arte*. Ed. Paidós, 2002, p. 43.

<sup>505</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La Estética Medieval*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 81

<sup>506</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*. Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 304-305

<sup>507</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La Estética Medieval*, p. 24

<sup>508</sup> En la época medieval “las artes no coinciden con las bellas artes, sino con los oficios.” Los escultores y pintores son artesanos como los médicos, labradores o zapateros, y buscaban la belleza a través de su técnica como lo podía hacer un agricultor con una bella curación, es decir bien proporcionada en el caso o un agricultor con abundantes y bellas cosechas, proporcionadas al esfuerzo y la necesidad. Edgar de Bruyne, *La Estética de la Edad Media*, pp. 225-226

<sup>509</sup> Aunque los artesanos-artistas medievales realizaban sus obras siguiendo las indicaciones de clérigos y aristócratas, en muchos casos se trataban de creadores extraordinarios que contribuyeron a la renovación de la plasticidad del estilo cristiano, que derivó en carolingio, románico y gótico. Rosa Alcoy, *Creadores de estilo en el arte medieval*, Materia, revista D'Art, L'Estil, Departament d'Historia de l'Art, Ed. Publicacions Universitat de Barcelona, 2001, p. 94-96

<sup>510</sup> Umberto Eco, *Arte y Belleza en la estética medieval*, p. 89

inseguridad del ser humano de esa época ante el Universo. Hay que tener en cuenta que tras la desaparición de las ciudades, en la Alta Edad Media predominaba la sociedad rural así que los efectos de los elementos de la naturaleza afectaban a sus economías de supervivencia muy directamente. Así que es posible que el sufrimiento de carestías, invasiones y pestilencias, unido al desconocimiento de sus causas<sup>511</sup>, diera lugar a la reacción imaginativa en el arte medieval, como modo de refugiarse del exterior y buscar la felicidad en la serenidad de las formas geométricas del arte cristiano medieval, derivado del merovingio, como modo de distanciarse de los cambios caóticos de la naturaleza, y expresar su espiritualidad en los elementos simbólicos.

Pero hay que tener en cuenta que el carácter simbólico de las obras de arte cristianas respondía sobre todo a la actitud de los cristianos ante la Naturaleza, que para los cristianos tenía una belleza que no derivaba de que gustara a los sentidos sino de que mostraba la creación de Dios. Por tanto los cristianos admiraban la belleza espiritual de la Naturaleza y ese significado lo mostraban en los símbolos de las obras artísticas.

Edgar de Bruyne revela que en la Edad Media todos los sistemas estéticos eran simbólicos y para los cristianos las cosas eran bellas en la medida en que eran símbolos de la perfección de Dios. Así que, para la concepción cristiana, la belleza de la Naturaleza revelaba a Dios y era símbolo del Bien, y por tanto todos los seres de la Naturaleza son bellos porque son buenos como creación de Dios. Del mismo modo, el simbolismo medieval consideraba a la mujer como el símbolo de ideales como el Bien, la Razón y la Vida, y se la admiraba como la expresión simbólica del Eterno Femenino. Así pues para el sabio de la Edad Media la mujer, por su belleza, era la revelación simbólica de Dios y la síntesis de la belleza del Mundo.<sup>512</sup> Pero, para los cristianos las formas sensibles eran opuestas a la belleza divina, por lo que no había que limitarse a la belleza material de los signos sino que había que mostrar su significado espiritual, de modo que la contemplación deleitante de la belleza sensible condujera a la elevación hacia el Ideal divino.<sup>513</sup>

Durante la época medieval, la espiritualización de la belleza era un aspecto del arte en el que coincidían Occidente y Oriente. En Europa convivió durante siglos el arte occidental con el

---

<sup>511</sup> Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*

<sup>512</sup> Edgar de Bruyne, *La Estética de la Edad Media*, 1947, Ed. Visor Dis., S.A.-Ed. A. Machado, 1987, Madrid, pp. 64-96

<sup>513</sup> *Ibid.*, pp. 160-161

arte oriental, introducido en Hispania por los árabes tras vencer a los visigodos en el siglo VIII,<sup>514</sup> que pasó a formar parte del Imperio Árabe convertida en al-Ándalus durante 800 años, originando el arte mudéjar, abstracto<sup>515</sup> y con una estética de la luz<sup>516</sup> como el arte occidental europeo medieval.<sup>517</sup> Se trataba de un arte en el que predominaba el espíritu abstracto, con líneas geométricas y símbolos.

Así pues, en los mil años que duró la Edad Media, en el mundo conocido imperó el espíritu abstracto incluso en el arte figurativo, pero fue desapareciendo progresivamente del arte occidental conforme creció el dominio intelectual del ser humano sobre el mundo exterior a través de la ciencia y la tecnología, hasta ser sustituido por el afán de proyección sentimental que impulsó el naturalismo al final de la época medieval.

#### **4.3.2. LA RELACIÓN DE LOS MONASTERIOS CON LA NATURALEZA**

El papel de la Iglesia durante la Alta Edad Media fue fundamental para contrarrestar la pérdida cultural sufrida por la población de Europa Occidental como consecuencia de las invasiones. Los monasterios y conventos, que habían comenzado a surgir en el siglo III, fundados en antiguos edificios romanos reformados para sus usos, conservaron las obras

---

<sup>514</sup> Los visigodos instalados en el territorio hispano fundaron la capital de su reino en Toledo, en el año 567, pero en 711 casi toda la península ibérica fue conquistada por los musulmanes y la capital de la monarquía hispanovisigoda se estableció en Oviedo, desde donde posteriormente comenzó la Reconquista cristiana. VVAA, *Historia del Arte, La Época del Románico*, Ed. Rueda J.M. S.L., Madrid, 2008, p. 23

<sup>515</sup> Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, p. 122

<sup>516</sup> “Los árabes son otra fuente de la estética de la luz y del color.” Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, p. 35

<sup>517</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética Medieval*, p.6

de la civilización clásica que admiraban en sus bibliotecas,<sup>518</sup> y asumieron la responsabilidad de la enseñanza a los fieles. La formación que proporcionaban los monjes se centraba en la Revelación, así que impedían que el contenido de las obras antiguas se filtrase a la población medieval para que no dieran origen a herejías. Estos manuales antiguos determinaron la formación de las ideas de la Edad Media y su terminología estética y artística.<sup>519</sup> En ocasiones algunos monjes intentaron hacer revivir las artes cuando ocupaban puestos de relevancia en las cortes de los poderosos, pero su tarea era impedida por las nuevas guerras e invasiones. En la Alta Edad Media, los monasterios comenzaron a establecerse lejos de las ciudades, en medio de la naturaleza<sup>520</sup> buscando allí una relación más cercana con Dios mediante la contemplación de la belleza natural.<sup>521</sup> En estos monasterios los monjes siguieron protegiendo las obras clásicas y se dedicaron a traducirlas,

---

<sup>518</sup> Desde el siglo III al X los monjes primitivos se dedicaron a tratar de preservar el legado cultural de Grecia y Roma de la destrucción por la barbarie imperante. En los siglos XI y XII vinieron los tiempos de esplendor del monacato y ya no sólo conservaban los escritos antiguos, sino que surgieron autores brillantes que crearon escritos con su sello personal y original. En el siglo XIII alcanzaron esplendor los escolásticos y en el siglo XIV comenzó la decadencia de la escolástica hasta el siglo XV llegaron nuevos tiempos y la filosofía medieval fue sustituida por la renacentista. Mauricio Beuchot, *Historia de la filosofía medieval*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2013, p. 2

<sup>519</sup> Edgar de Bruyne, *La Estética de la Edad Media*, p. 47

<sup>520</sup> La tradición monástica de la Iglesia fue un movimiento que comenzó cuando el Cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio Romano. Los monjes y monjas (llamados los Padres y Madres del Desierto) se marchaban a vivir lejos de las ciudades, al Desierto como una forma de martirio en la que se renunciaba a todo bienestar del cuerpo, y allí vivían en comunión con el entorno natural buscando a Dios en la naturaleza, de acuerdo con las doctrinas de los Padres de la Iglesia, según las cuales deleitarse con lo bello, tanto moral como físico, era un signo de encuentro con Dios. Así que los monjes buscaron emplazamientos para los monasterios en lugares naturales de gran belleza, para deleitarse con la contemplación de la naturaleza como reflejo divino. No obstante, su visión de ésta era ambigua, ya al mismo tiempo atribuían a los fenómenos naturales la intervención de fuerzas demoníacas. Uta Sievers, *Las órdenes religiosas y el cuidado de la Creación*, Revista Promotio Iustitiae n° 110, Ed. Jesuitas y colaboradores juntos por la justicia, Secretariado para la Justicia Social y la Ecología, 2013

<sup>521</sup> Para los cristianos medievales el mundo no es hermoso porque guste a los sentidos, como en la antigüedad clásica, sino porque “ha alcanzado los objetivos para los cuales ha sido creado” de acuerdo con el Libro del Génesis. Los Padres de la Iglesia consideraban la naturaleza “como una obra de arte que revela el talento artístico de su creador.” Así pues, los cristianos “miraban la naturaleza como una obra divina y no como una obra en sí.” Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La Estética Medieval*, p. 19-21

transcribirlas,<sup>522</sup> e intercambiarlas con otros monasterios y centros religiosos, aunque al principio dieron prioridad a las obras literarias frente a las científicas, al contrario que los árabes coetáneos, centrados en la investigación científica a partir del siglo VIII.<sup>523</sup>

Con el tiempo, los monasterios comenzaron a aplicar los conocimientos de botánica y de ingeniería de las obras clásicas que custodiaban en los terrenos que les rodeaban, para transformar el entorno natural siguiendo la doctrina cristiana, según la cual el Edén era un jardín creado por Dios y no un fragmento cualquiera de la naturaleza salvaje. Por tanto, los monjes se consideraban jardineros<sup>524</sup> que intentaban reproducir el Jardín del Edén en los paisajes cultivados alrededor de los monasterios, frente a la naturaleza caótica exterior.<sup>525</sup>

---

<sup>522</sup> Aunque muchas obras antiguas se perdieron entre los siglos V y VIII, a partir del 700 en los monasterios comenzaron a transcribirse obras que intercambiaban con otros monasterios. Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, p. 56

<sup>523</sup> Los monjes benedictinos salvaron una buena parte de las obras de la Antigüedad grecorromana de la destrucción por las invasiones, y durante la Alta Edad Media se dedicaron a su copia y traducción pero se centraron en las obras literarias mientras que los árabes tras su expansión hasta España en el siglo VIII, se dedicaron a traducir las obras científicas clásicas, especialmente a partir del siglo XI. Juan Pedro Carañana, *La misión de la Universidad en la Edad Media: servir a los altos estamentos y contribuir al desarrollo de las ciudades*, Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, nº 34, Revistas Científicas Complutenses. Ed. Universidad Complutense de Madrid, 2012

<sup>524</sup> Dubois destaca que la intervención de los monasterios en la naturaleza muestra que los pueblos cristianos “fueron probablemente los primeros en interesarse por el trato dado a la tierra y por fomentar una ética de la naturaleza” frente a la atribución que han tenido durante mucho tiempo de la responsabilidad de la profanación de la naturaleza en el mundo occidental. La realidad es que en cualquier época y en todo el mundo las civilizaciones han realizado intervenciones que han alterado el equilibrio de la naturaleza. Y esta alteración se debió generalmente a la ignorancia de las consecuencias desastrosas pero en muchos casos se produjo porque buscaban más las ventajas inmediatas que los objetivos a largo plazo. René Dubois, *Un Dios Interior*, pp. 138-140

<sup>525</sup> Dadas las dificultades en que vivían en los comienzos de la Edad Media era difícil que crearan auténticos jardines, pero posteriormente, gracias a las Cruzadas, los jardines orientales sirvieron de inspiración para que en Europa se crearan jardines medievales en los claustros de los monasterios y en los castillos, con una composición geométrica y un carácter simbolista, que más tarde se reflejaron en miniaturas incorporadas a los libros de horas de reyes y nobles. Pilar de Insausti, Adolfo Vigil, *Mito y Naturaleza. Del Paraíso al Jardín Medieval*, Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Núms. 4 y 5, 2010, pp. 229-233

La relación con la Naturaleza de los monasterios medievales se amplió y extendió por toda Europa en el siglo VI, cuando San Benito, basándose en las vivencias de la “tradición del Desierto”, fundó el monasterio de Montecassino y estableció unas reglas que conformaron la vida religiosa de Europa durante siglos.<sup>526</sup>

La principal regla de San Benito fue “trabajar es orar”, que impuso a los monjes que trabajaran en los campos y los talleres, evitando así los peligros de la indolencia física. Movidado por el amor a la naturaleza, consideraba que los monjes debían colaborar con Dios en el perfeccionamiento de la Creación dándole una expresión más humana, y así el trabajo era una forma de oración que permitía “recrear el paraíso a partir del caos de la naturaleza virgen”. De este modo, los monjes benedictinos alcanzaron una íntima relación con el entorno natural.<sup>527</sup>

El trabajo de estos monjes en los campos que rodeaban a los monasterios, así como en los bosques y humedales, con molinos de viento y de agua, que les proporcionaban la energía para convertir los productos agrícolas en bienes manufacturados, fue transformando su entorno natural y acabaron modificando todo el paisaje europeo, pero respetando la calidad ambiental.<sup>528</sup> Sus avances técnicos aumentaron la producción agrícola y la variedad de cultivos. Y los molinos de agua y de viento generaron una revolución de la energía de gran trascendencia que provocó la mejora de la calidad de vida de las personas, aumentara el

---

<sup>526</sup> Uta Sievers, *Las órdenes religiosas y el cuidado de la Creación*.

<sup>527</sup> La vida monástica benedictina “permitía a los monjes establecer una íntima relación con el mundo natural” a través de sus trabajos coordinados con los ritmos cósmicos. René Dubois, *Un Dios Interior*, pp. 148-149

<sup>528</sup> La orden benedictina permitía a sus monjes que, movidos por su actitud mística, eligieran la relación con la naturaleza que deseaban, de modo que los monjes benedictinos originales eligieron las colinas para el emplazamiento de los monasterios mientras que los cistercienses prefirieron los valles para establecerse. El emplazamiento resultó tener una importancia fundamental para el desarrollo económico y tecnológico de Europa, especialmente el de los monasterios cistercienses porque los edificaron en lugares apartados de las poblaciones que eran cuencas fluviales arboladas y zonas pantanosas, poco apropiadas para ser habitadas, y para ello talaron los bosques y desecaron las ciénagas, convirtiendo esas tierras improductivas en prósperas además de saludables, porque al hacer desaparecer los pantanos contribuyeron a acabar con la malaria. Para Dubois, el afán de San Benito de protección de la naturaleza era similar al que posteriormente predicaría San Francisco de Asís, pero a diferencia de éste, consideraba que además protegerla, había que practicar “actividades humanas que propiciaran una relación creativa y armoniosa con la Naturaleza” y por ello, Dubois considera que la figura de San Benito resulta más acorde con la vida humana en el mundo moderno y la condición humana que San Francisco. *Ibíd.*, pp. 146-148

comercio y regresara la gente del campo a las ciudades, que se multiplicaron por todo el territorio europeo. El renacimiento de la vida urbana dio lugar también al resurgir de la alfabetización. La revolución energética y la nueva civilización urbana impulsaron el avance de la civilización de la Europa medieval hacia la era tecnológica.<sup>529</sup>

Otra consecuencia importante de la aplicación de la regla benedictina fue que los monasterios de esta orden se dedicaran al estudio y las tareas artísticas, de modo que, como señala Dubois, esta institución estableció un estilo de vida en que, por primera vez en la historia, una misma persona tenía habilidades eruditas y prácticas, y la combinación del trabajo físico e intelectual destruyó “la antigua barrera que separaba lo empírico de lo especulativo” favoreciendo el desarrollo del conocimiento basado en la investigación y el progreso de la ciencia y tecnología europeas.<sup>530</sup>

Los monasterios benedictinos consiguieron, además, un “verdadero logro artístico de la civilización occidental” con la adaptación de su estilo arquitectónico al paisaje local.<sup>531</sup>

Durante los siglos centrales de la Edad Media, la mejora de las condiciones de vida generadas por la revolución de la energía y el consiguiente aumento de producción agrícola, generó un crecimiento del comercio y el artesanado en las ciudades, aunque no perdieron su carácter rural y autosuficiente que permitía la armonía del ser humano con la naturaleza.

La introducción de nuevas tecnologías poco a poco acabó originando una nueva relación de los seres humanos con la naturaleza, ya que les llevó a su dominación, un fenómeno que se produjo por primera vez en la historia. La consecuencia fue el retroceso del bosque medieval, la domesticación de los animales y el dominio del espacio, un proceso que acabaría produciendo un deterioro en la naturaleza, que se agravaría en la Época Moderna

---

<sup>529</sup> La explotación de la energía de los molinos de agua y de viento fue una revolución industrial en la Edad Media que llegó a la plebe, a diferencia de los regímenes de energía de los Imperios de la Antigüedad, que estaban centralizados y utilizaban la fuerza de esclavos para funcionar. Así que, por primera vez en la historia, una nueva clase social, formada por comerciantes y artesanos urbanos, comenzó a poder aprovechar la producción de energía y adquirir poder frente los señores feudales. Las nuevas tecnologías energéticas también acabaron generando hacia finales de la Edad Media que surgieran miles de pequeños pueblos y ciudades por todo el continente europeo. Como consecuencia, acabó produciéndose la desaparición del orden feudal y la transformación del protocapitalismo en mercantilismo y, más adelante, en el moderno capitalismo industrial. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 251-255

<sup>530</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 146

<sup>531</sup> *Ibíd.*, p. 149

cuando la tierra y sus productos se convirtieron en mercancías, y las máquinas sustituyeron la fuerza muscular humana.

Sin embargo, aunque la relación del hombre medieval con la naturaleza era de dominio de la misma, a través de su esfuerzo, la técnica y la ciencia medieval, al mismo tiempo existía un respeto de la misma, a través de la religión, a la que recurría respecto a la parte de la naturaleza que no podía dominar, cuando se producían las grandes catástrofes naturales. El respeto medieval a la naturaleza era tan relevante que, como Carlos Barros señala, la afirmación actual de que el impacto ecológico de la humanidad en la Edad Media fue moderado porque no existía una tecnología capaz de provocar una destrucción grave de su medio natural, no es correcta, porque los hombres medievales no pensaban en la naturaleza sólo en términos económicos como sucede ahora, sino que para ellos era mucho más. En el Medievo se respetaba la naturaleza porque era la obra de Dios y por un potente instinto de autoconservación, que en el siglo XXI hemos perdido después de siglos de alejamiento de la naturaleza. Para Barros, “si por conciencia ecológica se entiende ser conscientes de los riesgos que para el medio ambiente comporta la actividad humana, y estar en consecuencia dispuestos a proteger a la naturaleza, este tipo de mentalidad no sólo en el pasado ha existido sino que, en este sentido, cualquier pasado ha sido mejor que la Edad Contemporánea, especialmente el pasado medieval y, en general, las sociedades no depredadoras y reguladas por economías naturales.”<sup>532</sup>

#### **4.3.3. EL RENACIMIENTO CAROLINGIO**

En el siglo IX se produjo un cambio decisivo en la Edad Media, cuando Carlomagno, rey de los francos, restauró la práctica totalidad del Imperio Romano de Occidente (excepto Britania, Hispania y el norte de África) y fue coronado en el año 800 por el Papa León III

---

<sup>532</sup> El hombre del Medievo tenía una ambivalencia respecto al bosque, a la vez deseable y de rechazo, como sucedía con la naturaleza en general, que lo distinguía del hombre primitivo. Por un lado, el bosque tenía una enorme importancia como proveedor de combustible, lugar de pastoreo, zona de caza de los señores feudales y asentamiento de monasterios. Por otro, aunque el hombre medieval va dominando la naturaleza con la tecnología, las situaciones cotidianas de desastres causados por las fuerzas naturales le generan inseguridad y busca refugio en la religión en simbiosis con las supersticiones mágicas. Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, Edad Media, Revista de historia, nº 2, Valladolid, 1999, pp. 169-193.



con el título de Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico de Occidente, para conservar el prestigio del antiguo Imperio. Carlomagno fue un gran impulsor de la cultura, consciente de su poder para el fortalecimiento de su Imperio.<sup>533</sup> Con la finalización de los continuos conflictos políticos, el emperador disponía de la paz necesaria para que se desarrollara el arte y la ciencia, e impulsó la recuperación de la cultura antigua clásica, que sólo se conservaba en los monasterios, para fundirla con la doctrina cristiana, y este proceso dio lugar a una nueva cultura que se conoce como el renacimiento carolingio,<sup>534</sup> que duró hasta mediados del siglo IX.

El Sacro Imperio Romano Germánico no consiguió el esplendor del Imperio Romano<sup>535</sup> pero el renacimiento carolingio supuso una evolución cultural de Europa occidental en la Edad Media. El arte carolingio, impulsado por obispos y nobles, continuaba siendo teocéntrico, así que se inspiró en el arte clásico de la época de Constantino, y también tenía influencias del arte bizantino y el merovingio. Este arte significó “un reflorcer de la figuración, suscitado por el interés por la Antigüedad y la influencia bizantina.”<sup>536</sup> Su estética recuperó el naturalismo realista pero seguía utilizando los símbolos. Mantenía una

---

<sup>533</sup> Carlomagno desplegó una actividad militar y amplió sus territorios englobando todos los pueblos germánicos centroeuropeos y quiso unificar la cultura de Europa occidental para recuperar el prestigio del Imperio Romano, promoviendo la recuperación de la cultura clásica de la época de Constantino. Para lograr este objetivo, reunió en Aquisgrán una comunidad de sabios para encajar cultura antigua con la cultura cristiana medieval e impulsó los monasterios donde se copiaban y traducían los textos antiguos, que se convirtieron en nexos culturales del Imperio. VVAA, *Historia del Arte*, Ed. Rueda J.M. S.L., Madrid, 2008

<sup>534</sup> Sin embargo, el renacimiento carolingio, teocéntrico, no tuvo la suficiente entidad para suponer un movimiento cultural como el renacimiento posterior, antropocéntrico, nacido en Italia en el siglo XV.

<sup>535</sup> A pesar de la recuperación europea, el esplendor del Imperio carolingio no se podía comparar al del Imperio Romano antiguo ni a otros imperios coetáneos. En el siglo X la capital de la Europa de Carlomagno, Aix-la-Chapelle, tenía una población mucho menor que la de la Roma antigua, que llegó al millón de habitantes, o la población de la capital de otros Imperios de la época como Bagdad, Constantinopla o Córdoba, con medio millón de habitantes, o la entonces capital de China, Cha'ng-an, con más de dos millones de habitantes. La China del Imperio Ming fue la civilización más avanzada de su tiempo, así que en la época medieval nada hacía augurar que Europa fuera posteriormente conquistadora del mundo. E. Lamo de Espinosa (coord.), *Europa después de Europa*, Ed. Academia Europea de Ciencias y Artes, 2010, p. 64

<sup>536</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El Espíritu Abstracto*, p. 128

gran austeridad iconográfica<sup>537</sup> porque continuaba habiendo oposición iconoclasta, pero con el tiempo las imágenes fueron ganando terreno y terminaron imponiéndose.<sup>538</sup>

El arte posterior, del periodo de los Otones, tenía las mismas características que el carolingio, por tanto, este arte prerrománico surgido con el nacimiento del Sacro Imperio Romano Germánico englobó las épocas del reinado de Carlomagno (768-814) y de los Otones (963-1004).<sup>539</sup>

A pesar de que el Sacro Imperio Románico Germánico entró en crisis, en Europa se extendió el sistema de gobierno unitario al tiempo que se consolidaba la sociedad feudal.<sup>540</sup> En las obras artísticas posteriores desapareció la intención naturalista<sup>541</sup> del arte carolingio y permaneció el lenguaje abstracto en el arte cristiano que posteriormente daría lugar al Románico.

#### 4.3.4. EL ESPLENDOR DE LA CIVILIZACIÓN ÁRABE DE ESPAÑA EN LA EDAD MEDIA

Durante los siglos IX, X y principios del XI, la España árabe alcanzó un gran esplendor,<sup>542</sup> gracias al importante progreso científico árabe derivado de la traducción de escritos

---

<sup>537</sup> Juan Plazada, *Introducción a la estética*, Ed. Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.

<sup>538</sup> La controversia entre los que condenaban las imágenes y los partidarios de las mismas duró hasta el 842 con la victoria definitiva de los primeros. En el primer grupo estaban las amplias masas de la sociedad, que eran fieles a la tradición de orar ante imágenes, y en el segundo estaban la corte y las altas jerarquías eclesiásticas. Cuando se producía la supremacía de los iconoclastas se debía a la preponderancia de las tendencias espiritualistas, mientras que el triunfo de los iconólatras, de la imagen sobre lo abstracto, significó la victoria de la tradición helénica, pero bajo la advocación de lo místico. Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La estética medieval*, p. 41

<sup>539</sup> Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, p. 128

<sup>540</sup> Antonio Ramírez (coord.), *Historia del Arte. La Edad Media*, p. 149

<sup>541</sup> Para evitar la idolatría de las imágenes artísticas, la Iglesia impulsó el culto a las reliquias para que la población medieval adorara a los santos, que modificó la arquitectura religiosa para albergarlos en su interior, y generó un comercio muy intenso de las reliquias por la rivalidad entre los monasterios. *Ibíd.*, p. 119, 128

<sup>542</sup> Dubois señala la evolución de los musulmanes que conquistaron la península ibérica en el siglo VIII, desde la tienda de Mahoma a la Alhambra de Granada, como ejemplo para explicar que las pautas de conducta que

antiguos grecorromanos al árabe, y desarrolló el arte mozárabe, con influencias del arte islámico, el visigodo, y el carolingio, que siguiendo el movimiento iconoclasta “se mantiene dentro de una síntesis de espíritu abstracto y empleo de la figuración simbólico-analógica.”<sup>543</sup>

Desde el siglo VIII, gracias a la conquista de Alejandría, el Imperio islámico tuvo acceso a la cultura clásica, y los Califas impulsaron la traducción y estudio de un gran número de textos de la antigüedad, grecorromanos, indios y chinos, y la investigación científica,<sup>544</sup> que en los siguientes siglos generó un importante legado científico islámico, al cual tuvieron acceso los reinos cristianos tras la reconquista de territorios árabes en la península ibérica durante el siglo XI. Los textos árabes fueron traducidos al latín y difundidos en los centros intelectuales de toda Europa.

Así pues, la civilización árabe medieval fue un puente de conocimiento entre la ciencia de las antiguas civilizaciones orientales y la ciencia occidental, que transmitió a la civilización cristiana medieval.<sup>545</sup> El valioso papel intelectual del Imperio Islámico en la Edad Media para la cultura mundial contrasta tristemente en el siglo XXI con la involución y la barbarie cultural del grupo terrorista Estado Islámico que, con una interpretación fanática de los

---

caracterizan a los miembros de una nación no son inalterables. Los musulmanes de Al Ándalus perdieron en pocos siglos su ardor guerrero y se adaptaron al sur español. René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 149

<sup>543</sup> Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, p. 129

<sup>544</sup> Entre el 750 y el año 1000 en Bagdad, Damasco y Córdoba apoyaron la investigación científica e impulsaron una globalización de la ciencia y del saber griego y de la India al extender su conocimiento a través de la España musulmana. Los monasterios recogieron estos conocimientos y los monjes cristianos hicieron nuevas aportaciones a la ciencia. Manuel Sanromá (coord.), *La cosmología en el siglo XXI: entre la física y la filosofía*, Ed. Publicaciones URV, Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, 2012, p. 20

<sup>545</sup> El legado científico de la Edad Media islámica comprende la ciencia griega traducida al árabe, las doctrinas científicas de los países islamizados entre los que cabe citar Egipto, Persia, Siria, Mesopotamia y una parte de la India y de China y, finalmente, la contribución original de los hombres de ciencia del ámbito árabe islámico. Maravillas Aguiar, *Los árabes y el pensamiento griego: las traducciones del siglo VIII en Bagdad*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia. Actas del Seminario Orotava de Historia de la Ciencia. Ciencia y cultura en la Edad Media. Actas VIII y X, Noviembre de 2007, p. 119, 122

principios islámicos y sus preceptos iconográficos, destruye con furia iconoclasta valiosos monumentos del patrimonio histórico artístico de la Humanidad.<sup>546</sup>

#### **4.3.5. LA REVOLUCIÓN ENERGÉTICA BENEDICTINA Y EL NACIMIENTO DEL ARTE ROMÁNICO**

A principios del siglo X, el cambio de milenio trajo a la Europa cristiana una recuperación demográfica, económica y cultural, gracias a varios factores fundamentales: la revolución energética medieval,<sup>547</sup> la promulgación de la paz universal por la Iglesia, las peregrinaciones, el intercambio cultural entre cristianos, bizantinos y musulmanes,<sup>548</sup> y el control de los ejércitos islámicos por las cruzadas, impulsadas en los reinos cristianos europeos por los Papas para reconquistar la Tierra Santa y la península ibérica, permitiendo la reapertura de las rutas comerciales marítimas para Europa Occidental que reactivaron el comercio.<sup>549</sup> En torno a los castillos medievales comenzaron a crecer los burgos,<sup>550</sup> en los

---

<sup>546</sup> La directora general de la UNESCO, Irina Bokova, ha condenado " la "barbarie cultural" del grupo terrorista Estado Islámico y llama a la lucha contra "el tráfico ilícito de bienes culturales", que contribuye "directamente" a financiar el "terrorismo". Huffingtonpost.es, 06.03.2015

<sup>547</sup> A principios del siglo X en Europa había comenzado una revolución energética en los monasterios benedictinos con los molinos de agua y viento, que en el siglo XI se habían extendido por toda Europa, mejorando la vida de las gentes gracias al incremento de la producción agrícola, y esta mejora se vio reforzada por la reactivación del comercio. A diferencia de los grandes imperios antiguos y del Imperio romano, "cuyos regímenes de energía estaban muy centralizados y exigían contratar o esclavizar a cantidades muy grandes de personas para hacerlos funcionar, la energía basada en molinos de agua y de viento era totalmente descentralizada y de acceso más fácil, y se podía aprovechar con unas porciones relativamente pequeñas de trabajo y capital". Esta nueva tecnología favoreció a la clase burguesa incipiente frente a los señores feudales, y con el tiempo generó la "desaparición del orden feudal y transformaría el protocapitalismo en mercantilismo y, más adelante, en el moderno capitalismo industrial." Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 254-255

<sup>548</sup> La Iglesia promulgó la Pax Dei en 989 y la Tregua Dei en 1041. VVAA, *Historia del Arte*, Antonio Ramírez (coord.), Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996, 1999, p. 149

<sup>549</sup> Pilar de Insausti, Adolfo Vigil, *Mito y Naturaleza. Del Paraíso al Jardín Medieval*, p. 228

<sup>550</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La estética medieval*, p. 118

que se desarrolló el comercio,<sup>551</sup> y el artesanado<sup>552</sup> apareció la burguesía y los gremios artesanales abrieron nuevos caminos dentro del arte.<sup>553</sup>

Las comunidades rurales, que habían comenzado una nueva relación con el entorno como consecuencia de la revolución energética y las nuevas tecnologías, realizaron grandes labores de deforestación y saneamiento de áreas insalubres para destinarlas a la agricultura.<sup>554</sup> Comenzó así la transformación de los paisajes europeos y se humanizó la naturaleza. Sin embargo, la tala de los árboles alteró el equilibrio altomedieval entre los bosques y las tierras de cultivo, cuyos efectos desastrosos dieron lugar a la aparición de medidas de protección de los bosques.<sup>555</sup>

En el siglo XI surgió el arte románico como consecuencia de la expansión económica europea, la estabilidad política, la homogeneidad cultural y religiosa<sup>556</sup>, y el impulso por las órdenes religiosas de los avances técnicos y las creaciones artísticas,<sup>557</sup> convirtiéndose en el primer estilo artístico que representaba a toda la cristiandad en Occidente, sustituyendo al merovingio y agrupando los diferentes estilos de la Alta Edad Media.<sup>558</sup> Durante los siglos en que se desarrolló el estilo románico, el comienzo del renacimiento cultural impulsó el arte y la ciencia, y para los hombres medievales “el arte era considerado una forma de

---

<sup>551</sup> Pilar de Insausti, Adolfo Vigil, *Mito y Naturaleza. Del Paraíso al Jardín Medieval*, p. 228

<sup>552</sup> VVAA, *Historia del Arte. La época del Románico*, Ed. Rueda J.M. S.L., Madrid, 2008, p. 33

<sup>553</sup> Arthur Efland, *Una historia de la educación del arte*, Ed. Paidós, 2002, p. 46

<sup>554</sup> Pilar de Insausti, Adolfo Vigil, *Mito y Naturaleza. Del Paraíso al Jardín Medieval*, p. 228

<sup>555</sup> El retroceso de los bosques medievales generó mayor conflictividad social por el control del bosque, mayor agresividad de los lobos y otros animales salvajes que vieron invadido su hábitat, y las crecidas de los ríos porque no tenían árboles que las retuvieran en las tormentas. Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, s/n.

<sup>556</sup> Desde el siglo X se gozaba de una paz relativa gracias a la Pax Dei de la Iglesia que reglamentaba la guerra, reduciendo los períodos de actividad militar. VVAA, *Historia del Arte. La época del Románico*, pp. 33-34

<sup>557</sup> Durante los siglos en que se desarrolló el estilo románico, “el arte era considerado una forma de conocimiento como lo era la ciencia, pero mientras que ésta anhelaba el saber puro, el arte pretendía la acción o la fabricación de las cosas.” Antonio Ramírez, *Historia del Arte. La Edad Media*, p. 149

<sup>558</sup> El arte románico estaba influenciado por el intercambio cultural derivado de las peregrinaciones y las cruzadas, que pusieron en contacto el Occidente europeo con las civilizaciones bizantina e islámica. VVAA, *Historia del Arte. La época del Románico*, p. 29

conocimiento como lo era la ciencia, pero mientras que ésta anhelaba el saber puro, el arte pretendía la acción o la fabricación de las cosas.”<sup>559</sup>

El románico se extendió por Europa<sup>560</sup> durante los siglos XI, XII y parte del XIII, con características propias en cada país.<sup>561</sup> Aunque los artistas mantenían la unidad del estilo románico, en esa época la creación respetaba la singularidad de cada lugar, el dios interior a que hace referencia Dubois, lo que contrasta con la actualidad, en la que encontramos edificios con diseños similares en cualquier parte del mundo.

Se trataba de un arte principalmente monástico y de carácter rural, como la sociedad de la época, pero también fue un arte urbano como consecuencia del resurgimiento de las ciudades, lo que favoreció el desarrollo de la burguesía, que tuvo su influencia en el arte. Aunque tenía menos poder que la nobleza disfrutaba una vida más tranquila y comenzó a financiar el arte para adornar su existencia, por tanto en este caso no se trataba de un arte trascendente.

La prosperidad económica y el crecimiento demográfico impulsaron la construcción de centros religiosos por toda Europa. Por un lado, aparecieron construcciones de carácter rural, como ermitas pequeñas en el campo, monasterios perdidos en las montañas, o iglesias pequeñas en pueblos.<sup>562</sup> Por otro, surgieron edificios religiosos urbanos,<sup>563</sup> entre los

---

<sup>559</sup> Antonio Ramírez, *Historia del Arte. La Edad Media*, p. 150

<sup>560</sup> El románico se desarrolló en territorio francófono y se expandió por el imperio germánico, la península itálica, el norte de la península ibérica y también Inglaterra. La actividad itinerante de los artistas contribuyó a consolidar la unidad del estilo románico en toda Europa. VVAA, *Historia del Arte. La época del Románico*, p. 56

<sup>561</sup> Dubois revela que cada lugar posee un dios interior determinante de una identidad propia, que se percibe al ir de un país a otro, y se conserva a través de los cambios. René Dubois, *Un Dios Interior*, pp. 3-10

<sup>562</sup> En los siglos XI y XII la orden de Cluny impulsó las peregrinaciones al sepulcro del apóstol Santiago, hallado en Compostela en el siglo IX, a través del recorrido por el norte de España llamado Camino Francés, aunque a veces eran atacados por los musulmanes. En esa época se había extendido el culto a las reliquias y acudían peregrinos de todo el mundo conocido. Se produjo un importante intercambio cultural, económico, artístico y político además del espiritual. Compostela, Roma y Jerusalén fueron los tres centros de peregrinación cristiana más importantes de la Edad Media. La orden de Cluny creó numerosas hospederías, hospitales, monasterios y abadías durante el siglo XI para ayudar al peregrino, y se multiplicaron las peregrinaciones. Así fue como, a través del Camino de Santiago, se extendieron el arte románico y el gótico. En 1982, el Papa Juan Pablo II visitó Santiago de Compostela y dejó un escrito en el que pide a Europa que continúe siendo el faro de civilización y estímulo de progreso del mundo, y afirma que los demás continentes

que destacó la aparición de las primeras catedrales,<sup>564</sup> que se convirtieron en los símbolos más relevantes de la reafirmación y poder de la Iglesia<sup>565</sup> así como de la pujanza económica de las ciudades. Por tanto, la catedral era el orgullo de cada ciudad.<sup>566</sup> Además, con la consolidación de los primeros Estados europeos, el arte románico también fue un arte aristocrático porque comenzaron a construirse castillos que combinaban la función defensiva con la residencial.<sup>567</sup>

El arte románico mantuvo como base filosófica el idealismo platónico, de modo que aunque representaba la naturaleza, era antinaturalista,<sup>568</sup> con un simbolismo metafísico y formas simples.<sup>569</sup> Las figuras se representaban inmóviles y en su sólo plano. Aunque la escultura románica no era naturalista supuso un cambio respecto al arte merovingio porque representaba a la naturaleza. Era realista por el tema no por la forma. La pintura continuó su tendencia abstracta con figuras inmóviles representadas sobre fondos dorados.<sup>570</sup> En las iglesias, monasterios y catedrales de estilo románico las representaciones simbólicas y alegóricas continuaban con el objetivo didáctico de transmitir el conocimiento y la

---

esperan de Europa la misma respuesta que Santiago dio a Jesús: “Yo puedo”. María Hernández-Sampelayo, *El camino de Santiago, como vía de intercambio cultural y religioso*, Revista Arbil nº 85

<sup>563</sup> VVAA, *Historia del Arte. La época del Románico*, p. 29

<sup>564</sup> Aunque suele considerarse que la arquitectura románica era monástica también fue urbana, pero a menudo las catedrales románicas construidas en los siglos XI y XII fueron reemplazadas por catedrales góticas a finales del siglo XII. Frederick Hartt, *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 1989, p. 477

<sup>565</sup> VVAA, *Historia del Arte. La época del Románico*, p.43

<sup>566</sup> Gerardo Vidal, *Retratos del Medievo*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 2008, p. 150

<sup>567</sup> En estas obras románicas se valoraban los elementos decorativos, los efectos de la luz y el color y las imágenes alegórico-simbólicas. VVAA, *Historia del Arte. La época del Románico*, p. 43

<sup>568</sup> En el arte románico, el espíritu abstracto se muestra en “los elementos ornamentales no figurativos, geométricos o de flora tan estilizada que pierde su carácter de naturaleza.” Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, p. 130

<sup>569</sup> El simbolismo antinaturalista del arte románico “elimina cualquier connotación de temporalidad para remarcar el carácter inmutable del poder divino.” Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Ed. Icaria Editorial, S.L., Barcelona, 1985, p. 53

<sup>570</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La estética medieval*, p. 148

presencia de Dios a los hombres medievales. Como explica Umberto Eco, la estética románica utiliza el símbolo para expresar la realidad inexpresable con palabras.<sup>571</sup>

La arquitectura románica era sobria y muy geométrica, como la anterior, y seguía la estética de la luz,<sup>572</sup> de acuerdo con el nivel técnico de los artistas de la época,<sup>573</sup> utilizando vidrieras para iluminar las pinturas y esculturas, que adornaban sus compactos muros, como focos de luz, buscando el recogimiento de los fieles.<sup>574</sup>

Como hemos visto, el afán de abstracción del arte románico, heredado del arte nórdico medieval, refleja la espiritualidad de la sociedad y un sentimiento de inseguridad y respeto del ser humano ante el Universo que le hace mirar hacia su interior. Así pues este arte evita las formas orgánicas aunque refleje la naturaleza, mostrando cielos o árboles de un modo esquemático con colores simbólicos. Aunque en el siglo XI la sociedad medieval había comenzado a dominar la Naturaleza, gracias a la tecnología, y crecían las ciudades, seguía siendo principalmente rural, así que continuaba estando muy expuesta al rigor de los elementos naturales que arruinaban sus cosechas, así que el hombre medieval mantenía la inquietud interior ante la arbitrariedad de los continuos cambios de su entorno natural, así como una incomprensión intelectual que le llevaba instintivamente a sentirse tan perdido como el hombre primitivo ante el Universo. Además, la vigencia del idealismo platónico implicaba que el hombre medieval de la época románica continuaba admirando la belleza de la naturaleza como obra de Dios, no porque gustara a sus sentidos, así que no existía la satisfacción en la belleza de lo orgánico, y por tanto no había afán de proyección sentimental en las obras artísticas. Por tanto, durante esta época el hombre medieval continuó su afán de abstracción buscando la felicidad en la eternidad de las formas inorgánicas del arte románico.<sup>575</sup>

---

<sup>571</sup> Umberto Eco, *Arte y Belleza en la estética medieval*, p. 75

<sup>572</sup> “La luz es principio de toda belleza”. *Ibid.*, p. 66

<sup>573</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La Estética Medieval*, p. 149

<sup>574</sup> Juan Manuel Medina del Río, M<sup>a</sup> Josefa Cassinello, *La luz gótica. Paisaje religioso y arquitectónico de la Época de las catedrales*, *Hispania Sacra*, LXV, Extra I, enero-junio 2013, pp. 95-126

<sup>575</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 114-115



#### 4.3.6. EL RENACIMIENTO DEL SIGLO XII

En el siglo XII, el crecimiento de las ciudades y del comercio en toda Europa occidental habían dejado atrás varios siglos de una sociedad rural de castillos y aldeas con una economía de subsistencia, y se produjo un gran desarrollo cultural gracias a que la reconquista de las tierras al mundo árabe permitió el acceso de la población medieval de diversa condición a las obras de la Antigüedad clásica. Hasta entonces este acceso había estado limitado a los representantes de la Iglesia. Como consecuencia, tuvo lugar un renacimiento cultural previo al Renacimiento de los siglos XV y XVI. Sin embargo, este renacimiento del siglo XII se distingue del Renacimiento italiano en que no se produjo una ruptura con el pasado medieval como sucedió posteriormente, porque no supuso una vuelta a la cultura clásica<sup>576</sup> sino que combinó el legado grecorromano con la filosofía cristiana procedente de los Padres de la Iglesia.<sup>577</sup>

Este renacimiento estuvo vinculado a las escuelas de los monasterios y los claustros de las catedrales de esa época, que tenían una técnica docente denominada escolástica, impulsora de un reconocimiento mayor de los procesos racionales que tenían como fin la Revelación en lugar del método contemplativo de los místicos. La filtración a estas escuelas de los textos de la Antigüedad clásica, a través de las traducciones del griego al árabe y del árabe al latín,<sup>578</sup> dio lugar a que el idealismo de Platón, defendido por San Agustín, fuera sustituido

---

<sup>576</sup> Rafael Ramón, *Historia de la Filosofía Medieval*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2002

<sup>577</sup> Tras la reconquista de Toledo en España, en el siglo XII se fundó una Escuela de Traductores cristiana y comenzó una labor de traducción al latín de obras clásicas durante cien años, que permitió la recuperación de Aristóteles y a finales del siglo XII los escolásticos lo adoptaron como filósofo principal desplazando a Platón. También recuperaron para la sociedad europea occidental los textos filosóficos y científicos, que en la Alta Edad Media tenían un acceso restringido en los monasterios y no eran transmitidos a la población. Además, gracias a los traductores toledanos, la cristiandad conoció los avances científicos árabes que habían conseguido superar la ciencia de la civilización antigua clásica, y a través de las Universidades comenzó a superar la ciencia árabe, que se había paralizado por el fin del esplendor del Imperio islámico y el comienzo del integrismo. Por tanto, los traductores toledanos impulsaron el Renacimiento del siglo XII. Este dinamismo intelectual de la cristiandad posibilitó que posteriormente fueran los españoles quienes descubrieron América. Alejandro Rodríguez de la Peña, *Los orígenes de la Universidad: las piedras y las almas de las Universidades medievales*. Revista Arbil, Anotaciones de Pensamiento y Crítica, nº 85, Ed. Foro Arbil, Zaragoza.

<sup>578</sup> Fernando Bentancourt, *Derecho Romano Clásico*, Ed. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2007, p. 124

por la filosofía de la naturaleza de Aristóteles, defendida por San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino, y puesta al servicio del cristianismo, dando lugar a la filosofía Escolástica, denominada así por ser la filosofía que se enseñaba en las escuelas monásticas y catedralicias con dicha técnica.<sup>579</sup>

#### 4.3.7. EL GÓTICO Y LAS UNIVERSIDADES

Con la filosofía escolástica dejó de asociarse el concepto de lo bello con el bien que propugnaba la filosofía neoplatónica, y se valoró al hombre y la naturaleza como obras bellas de Dios.<sup>580</sup> Como consecuencia de este cambio de mentalidad, se pasó a contemplar la belleza de la naturaleza por sí misma<sup>581</sup>, además de a Dios,<sup>582</sup> y el naturalismo invadió las creaciones artísticas, surgiendo el arte gótico, en el cual las representaciones de las cosas dejaron de ser exclusivamente símbolos y pasaron a ser una mera reproducción de cosas terrenas<sup>583</sup>, sustituyendo el idealismo platónico por el naturalismo aristotélico.

A finales del siglo XII, surgieron las Universidades que procedían de las escuelas eclesiásticas que funcionaban en la ciudad desde finales del siglo XI, como respuesta a las necesidades de una sociedad que requería mayor conocimiento como consecuencia del desarrollo de las ciudades y el intercambio comercial. La burguesía impulsó la participación en la educación y se sirvió de las escuelas catedralicias, que generaron las Universidades

---

<sup>579</sup> Rafael Ramón, *Historia de la Filosofía Medieval*, p. 137

<sup>580</sup> Santo Tomás defendió que la Naturaleza tenía una belleza propia, que aunque no llegaba a las alturas de la eterna, había que valorar como obra de Dios. Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La estética medieval*, p. 259, 294, 301

<sup>581</sup> Para la Escolástica de Santo Tomás la Naturaleza es un reflejo de lo divino pero no debe confundirse con Dios, aunque sigue considerándose a la Naturaleza como un camino privilegiado para acceder a su divinidad. Los monjes medievales consideraban que la naturaleza era el mejor lugar para contemplar a Dios. José Albelda, *La construcción de la naturaleza*, p. 73

<sup>582</sup> Para Santo Tomás el concepto de belleza no provenía de la belleza ideal y simbólica del platonismo sino de la que es objeto de contemplación. *Ibíd.*, p. 231

<sup>583</sup> Arnold Hauser, *Historia de la literatura y el arte*. Ed. Labor, Barcelona, 1988, p. 334

como bisagra social entre clérigos y laicos.<sup>584</sup> De este modo se trasladó el conocimiento de los monasterios a las Universidades, que surgieron en París y Bolonia y se extendieron por toda Europa. La Universidad fue la institución cultural más importante de la Edad Media y una creación decisiva de la civilización occidental que se ha mantenido hasta nuestros días, a diferencia de otras instituciones que desaparecieron como la Academia de Platón o la de Pitágoras, en la antigua civilización griega, la Escuela de Toledo en el siglo X, o las Universidades brahmánicas de la India.<sup>585</sup>

Las Universidades se han llamado “catedrales de la sabiduría” y su triunfo vino marcado por la mezcla del amor a la Verdad (investigación) y la vocación evangelizadora (docencia) de los representantes de la Iglesia que las fundaron. A partir del siglo XIII, el Pontífice Romano concedió a todas las Universidades europeas una licencia que autorizaba a los licenciados a enseñar en toda Europa, algo que se ha recuperado actualmente con el Plan de Bolonia en la Unión Europea, aunque en versión mercantilizada.<sup>586</sup> El hecho de que estudiantes de toda Europa acudieran a las Universidades determinó que los Pontífices de la época las reconocieran y englobaran en la Iglesia, y que comenzaran a otorgarles privilegios especiales para que mantuvieran su independencia de señores y obispos y sólo estuvieran sometidas a su control doctrinal. A pesar del interés creciente de las monarquías europeas en las Universidades, sólo podían apoyarlas para poner a su servicio el conocimiento universitario pero no podían influir sobre su orientación académica.<sup>587</sup> Sin embargo, algunos monarcas del Imperio Romano Germánico comenzaron a fundar Universidades estatales, eludiendo así el control de los Pontífices, con el fin de aprovechar el prestigio y riqueza que estas instituciones culturales proporcionaban a los territorios, así

---

<sup>584</sup> Fernando Bentancourt, *Derecho Romano Clásico*, Ed. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1995, 2007, p. 125

<sup>585</sup> Galo Gómez, *La Universidad a través del tiempo*, Ed. Universidad Iberoamericana, México D.F., 1998, p. 17-19

<sup>586</sup> Alejandro Rodríguez, *Los Orígenes de la Universidad: las piedras y las almas de las Universidades medievales*, Revista Arbil, Anotaciones de Pensamiento y Crítica, n° 85, Ed. Foro Arbil, Zaragoza

<sup>587</sup> Fernando Bentancourt, *Derecho Romano Clásico*, Ed. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2007, p. 125

como para fortalecer su poder a través del desarrollo del derecho romano y civil que eran el núcleo de la organización imperial.<sup>588</sup>

Así pues, en el siglo XII la misión cultural que los monasterios habían mantenido desde el inicio de la Edad Media fue asumida por las Universidades, y su importancia económica fue disminuyendo conforme fueron creciendo el comercio y artesanado en las ciudades.<sup>589</sup> Durante los siglos XII y XIII los gremios artesanales se desplazaron de los monasterios a las ciudades<sup>590</sup> y los talleres dejaron de trabajar exclusivamente para la Iglesia, para comenzar a trabajar también para la burguesía, que disponía de medios económicos para ejercer como mecenas y mostrar su poderío económico.

Las Universidades estaban formadas por comunidades de maestros eclesiásticos que se asociaron para crear una institución profesional que seguía el modelo de los gremios,<sup>591</sup> que agrupaban a los miembros de distintos oficios y regulaban su actividad.<sup>592</sup>

Los gremios tenían el objetivo de transmitir el conocimiento de los maestros a los aprendices y de mantener su forma de vida, no buscaban beneficios económicos como las fábricas modernas,<sup>593</sup> así que, como señala Rifkin, “se oponían a los mercados abiertos, a la libertad de trabajo, a la comercialización de la tierra y a los precios competitivos, las características distintivas de la economía moderna.” La actividad comercial de los gremios les otorgó un poder económico y social que provocó la desaparición progresiva del sistema feudal.<sup>594</sup>

---

<sup>588</sup> Juan Pedro Carañana, *La misión de la Universidad: servir a los altos estamentos y contribuir al desarrollo de las ciudades*. Nómadas, Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, nº 34, 2012

<sup>589</sup> Frederick Hartt, *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 1989, p. 477

<sup>590</sup> Richard Sennett, *El artesano*, Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 2010, p. 75

<sup>591</sup> Jacques Le Goff, Jean Claude Schmitt, *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2003, p. 261

<sup>592</sup> Galo Gómez, *La Universidad a través del tiempo*, p. 23

<sup>593</sup> Richard Sennett, *El artesano*, p. 76

<sup>594</sup> El poder de los gremios medievales se mantuvo hasta la introducción de fábricas en Europa a partir del siglo XVI y comenzó un nuevo orden económico comercial, con una capacidad de expansión que superó a la economía gremial demasiado localista para adaptarse a las tecnologías que posibilitaban intercambios comerciales entre más personas y distancias más grandes Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 380-282

Los artesanos medievales se diferenciaban de los artistas que aparecieron en el Renacimiento en que las innovaciones eran el resultado del esfuerzo colectivo y la originalidad de las obras realizadas se vinculaba al taller no a los artesanos, por lo que el nombre de los autores no adquirió relevancia hasta el Renacimiento.<sup>595</sup> Esta idea del taller del artesano como espacio productivo que “unía habilidad y comunidad” con “relaciones cara a cara”<sup>596</sup> y un compromiso compartido de lograr la calidad de los productos, junto con el concepto del “*ethos* artesanal del trabajo bien hecho” en el que el trabajador puede enorgullecerse de su trabajo, son reivindicados por Richard Sennet, en su libro *El artesano*, para la sociedad actual, porque la artesanía supone un modelo para cambiar la forma de producción actual por una sostenible, con el fin de afrontar la crisis ecológica a la que hemos llegado a partir del comienzo del dominio de la naturaleza por el ser humano mediante la tecnología.

Las Universidades impulsaron un avance científico que permitió a los talleres de artesanos adquirir nuevos conocimientos sobre tecnología y como consecuencia de este renacimiento del siglo XII surgió el arte gótico como continuación del románico, manteniendo su carácter de estilo universal del cristianismo occidental, pero con dos factores nuevos: la influencia de la filosofía escolástica y las innovaciones técnicas, que convirtieron a las catedrales en el resumen de todos los conocimientos acumulados por los seres humanos hasta entonces.

La catedral gótica, además de ser el símbolo más elevado del cristianismo occidental, representaba el enorme avance de Europa, un siglo antes superada por la civilización árabe, que ahora comenzó a despuntar científica y culturalmente hasta sobrepasarla. Gracias a su superioridad tecnológica, la arquitectura gótica superó al mundo antiguo y creó edificios sin precedentes en la historia, superando la imaginación de los hombres hasta entonces.<sup>597</sup>

El arte gótico se desarrolló hasta mediados del siglo XVI, salvo en Italia donde fue interrumpido por el surgimiento del Renacimiento en el siglo XV.<sup>598</sup> Su arquitectura mantuvo el simbolismo como instrumento de comunicación del ser humano con Dios, con

---

<sup>595</sup>Richard Sennett, *El artesano*, pp. 86-92

<sup>596</sup> *Ibíd.*, pp. 33- 73

<sup>597</sup> Frederick Hartt, *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 1989, p. 524

<sup>598</sup> Alain Erlande-Brandenburg, *El Arte Gótico*, Ed. Akal, Madrid, 1992, p. 23

sus líneas verticales que mostraban el camino hacia lo divino<sup>599</sup>. Las catedrales pudieron elevarse gracias a innovaciones como la bóveda de crucería y la ojiva, y los ventanales adquirieron un tamaño mucho mayor a los edificios del románico,<sup>600</sup> haciendo que la luz iluminara sus espacios interiores a través de vidrieras,<sup>601</sup> de acuerdo con la estética de la luz, que identificaba la luz con la belleza divina. A diferencia de las vidrieras románicas, que son focos de luz sobre las pinturas y esculturas, las coloridas vidrieras góticas tenían la función de transformación de la luz.<sup>602</sup> Las catedrales góticas alcanzaron así el mayor nivel de espiritualidad posible para la arquitectura, mientras que, por el contrario, las esculturas que adornaban las catedrales se volvieron más orgánicas, siguiendo la filosofía escolástica que había vuelto a las ideas aristotélicas que vinculaban la belleza con el mundo visible.<sup>603</sup> Así pues, las figuras estaban dotadas de movimiento y los rostros de las estatuas humanas expresaban por primera vez emociones.<sup>604</sup> Tanto la escultura como la pintura góticas mantuvieron su fin religioso y otorgaban a las formas reales un valor simbólico,<sup>605</sup> pero comenzó a desvanecerse el espíritu abstracto para dejar paso al naturalismo.<sup>606</sup> Sin embargo, este naturalismo gótico no pretendía convencer al observador de la realidad del objeto así que lo situaba ante fondos con elementos fantásticos, ya que la fantasía era la sublimación de una actitud religiosa.<sup>607</sup> Así pues el arte gótico representa la naturaleza y el simbolismo permanece sobre todo en la arquitectura.

---

<sup>599</sup> Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Ed. Icaria Editorial, Barcelona, 1985, p. 53, 54

<sup>600</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La estética medieval*, p. 150

<sup>601</sup> Las vidrieras góticas eran decoradas con imágenes en las que se hallaban representados todos los conocimientos medievales. Frederick Hartt, *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, p. 488

<sup>602</sup> Gerardo Vidal, *Retratos del Medievo*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 2008, p. 112

<sup>603</sup> Después de la belleza física de la Antigüedad clásica y la belleza espiritual del arte cristiano medieval, en Occidente surgió otro tipo de belleza realista espiritualizada a partir del arte románico que se consolidó con el gótico. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La estética medieval*, p. 151, 155

<sup>604</sup> Frederick Hartt, *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, p. 524

<sup>605</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética, II La estética medieval*, p. 154

<sup>606</sup> Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, p. 53

<sup>607</sup> Rosa María Letts, *El Renacimiento*, Ed. Universidad de Cambridge y Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1985, p.

En este periodo se produjo además otro cambio fundamental, porque por primera vez en la Edad Media, el estilo artístico de la época no sólo estaba promovido por la Iglesia sino que también intervino la burguesía, que tenía medios económicos suficientes para ejercer el mecenazgo artístico. La catedral, el ayuntamiento, la universidad y la lonja de comercio, fueron las respuestas arquitectónicas del nuevo estilo gótico a las diferentes necesidades religiosas, políticas, culturales y económicas que la ciudad demandaba. Frente al simbolismo abstracto y geométrico del Románico, en el Gótico el hombre medieval comenzó a sentir atracción por la contemplación de la belleza física de la naturaleza, lo que implicó el surgimiento de un arte en el que se mantenía la base inorgánica pero existía una proyección sentimental, y poco a poco fue acercándose a lo orgánico hasta llegar al Barroco.<sup>608</sup>

En el Gótico, la relación entre la sociedad medieval y la Naturaleza comenzó a transformarse. Existía una sensación de mayor seguridad respecto a los fenómenos naturales porque la sociedad era más urbana, como consecuencia del resurgimiento de las ciudades a partir del siglo XI, y le afectaban mucho menos las variaciones de los elementos naturales para su supervivencia. Además, el aumento del conocimiento científico le capacitaba para poder influir en el entorno que le rodeaba,<sup>609</sup> aunque también le impulsó a querer descubrir las causas de los fenómenos naturales. Esta situación llevó al hombre medieval de esta época a la contemplación de la naturaleza, reforzada por la filosofía escolástica, y a sustituir la visión mágica medieval por el goce estético y el deseo de estudiarla empíricamente para poder dominarla mejor.<sup>610</sup> Gracias al mayor acceso al conocimiento clásico los estudiosos comenzaron a tener una concepción de la naturaleza diferente de los siglos anteriores en que sólo se la valoraba como revelación de la existencia de Dios, y comenzó a tenerse en cuenta la naturaleza por sí misma, como objeto de investigación y como generadora de recursos para el ser humano.<sup>611</sup>

El incremento del dominio de la naturaleza a través de la técnica de esta época rompió la relación con la naturaleza que el hombre medieval rural había mantenido hasta entonces.

---

<sup>608</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 116-123

<sup>609</sup> Rafael Ramón, *Historia de la Filosofía Medieval*, Ed. Akal, S.A., 2002, p. 147

<sup>610</sup> Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, Edad Media, Revista de historia, nº 2, Valladolid, 1999, pp. 169-193

<sup>611</sup> Rafael Ramón, *Historia de la Filosofía Medieval*, Ed. Akal, S.A., 2002, p. 145, 147

Cuanto menos depende el hombre de la naturaleza empieza a dejar de protegerla.<sup>612</sup> El interés por conservar el medio natural, propio del Medievo, pasó a un segundo plano.

#### 4.3.8. SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SU RELACIÓN CON LA NATURALEZA

San Francisco de Asís reaccionó radicalmente ante el antropocentrismo a principios del siglo XIII, y contrapuso al racionalismo escolástico un animismo cristiano, que hermanaba todos los elementos de la naturaleza con los seres humanos<sup>613</sup>, y que algunos autores consideran un preludio del Renacimiento.

En el Cántico de las criaturas, Francisco de Asís llama hermanos al Sol, a la Luna y las estrellas, al viento, al agua y al fuego, y llama madre a la Tierra. Consideraba que el ser humano es el ser más privilegiado de la Creación pero criticó el antropocentrismo recuperando la idea de unidad de toda la Creación, con un respeto global a todos los aspectos de la Naturaleza.<sup>614</sup> Su filosofía se ha mantenido en la tradición judeocristiana a través de los siglos y se refleja en autores como Henry David Thoreau, Walt Whitman o Gilbert Keith Chesterton.<sup>615</sup> Para Dubois la afirmación de que la Tierra es nuestra madre es algo más que un tópico sentimental, ya que “las características del entorno en que nos desarrollamos condicionan nuestro ser biológico y mental y la calidad de nuestra vida. Por tanto, aunque sólo sea por razones egoístas debemos mantener la variedad y la armonía de la naturaleza.” Así pues, la doctrina de San Francisco de Asís que hermanaba al hombre con la naturaleza,<sup>616</sup> sigue vigente y por ello fue proclamado como patrono de la ecología por Juan Pablo II el día 29 de noviembre de 1979. Para Chesterton, San Francisco de Asís supuso la reconciliación del ser humano con la Naturaleza,<sup>617</sup> tras siglos de separación, y se

---

<sup>612</sup> Carlos Barros Guimerans, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, pp. 169-193

<sup>613</sup> La hermandad con todo lo existente es una actitud similar a la de los pueblos primitivos, y que se quiere recuperar por los movimientos ecologistas en los siglos XX y XXI tras siglos de educación antropocéntrica.

<sup>614</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la Naturaleza*, Ed. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia. Valencia, 1997, p. 73

<sup>615</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, p. 140

<sup>616</sup> *Ibíd.*, p. 144, 145

<sup>617</sup> G.K. Chesterton, *San Francisco de Asís*, Ed. Juventud, S.A., Barcelona, 1925, p. 197.



convirtió en la “estrella matutina del Renacimiento” al inspirar el sentimiento de la naturaleza en las pinturas de Giotto y la poesía de Dante,<sup>618</sup> precursores del Renacimiento.<sup>619</sup> La tendencia a la abstracción fue sustituida por un naturalismo que “no deja de tener relación con la espiritualidad religiosa” derivado del amor a la naturaleza del movimiento franciscano.<sup>620</sup>

Frente al hermanamiento que preconizaba San Francisco, al final de la Edad Media se evaporó la responsabilidad del ser humano de respetar la naturaleza en la época moderna, llegando así hasta a la época actual a pesar de los esfuerzos del pensamiento ecologista.<sup>621</sup>

En el siglo XIV los densos bosques que cubrían el norte y oeste de Europa y parecían inagotables, empezaron a desaparecer por el consumo de madera como principal combustible medieval y por el incremento de superficie de tierras cultivadas. A finales de la Edad Media, había más de mil ciudades en toda Europa.<sup>622</sup> El aumento de población hizo que se sobreexplotaran las tierras agrícolas y se deforestaran aún más tierras. Europa comenzó a enfrentarse a un problema similar al de Roma en los siglos II, III y IV, ya que se estaban utilizando los recursos energéticos con más celeridad de lo que la naturaleza puede reponerlos.<sup>623</sup>

---

<sup>618</sup> *Ibíd.*, p. 10

<sup>619</sup> Arnold Hauser, *Historia de la literatura y el arte*, Ed. Labor, Barcelona, 1988, p. 344

<sup>620</sup> Luis Borobio, *Notas de Historia del Arte*, Ed. T6 ediciones, S.L., Pamplona, 1996, p. 138

<sup>621</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 74

<sup>622</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 280

<sup>623</sup> “El agotamiento de la madera fue un problema tan grave para la sociedad medieval como el agotamiento del petróleo para nosotros en la actualidad. Al igual que el petróleo, la madera era un recurso energético multifuncional, utilizado en cientos de labores.” La deforestación europea que había comenzado en el siglo XI continuó hasta el siglo XVIII en que alcanzó un punto crítico. Pero Europa se salvó del colapso total de la civilización que sufrió el Imperio romano gracias al hallazgo de un nuevo régimen energético basado en el carbón y la máquina de vapor. *Ibíd.*, pp. 314-317

#### 4.3.9. LA PESTE NEGRA Y EL FIN DE LA EDAD MEDIA

A mediados del siglo XIV se produjo una epidemia conocida como la Peste Negra,<sup>624</sup> una de las mayores catástrofes de la historia, que entre 1347 y 1351 provocó la muerte de más de la mitad de la población europea así como en gran parte de Asia y sus efectos sociales, económicos y culturales fueron de tal envergadura que derivó en un enorme cambio a todos los niveles en Europa que precipitaría el fin de la Edad Media<sup>625</sup> y el inicio del Renacimiento que dio lugar al período moderno,<sup>626</sup> con el inicio del humanismo y la revolución científica.<sup>627</sup>

La Edad Media fue desacreditada durante la mayor parte de la Edad Moderna, en la que Humanismo, Renacimiento, Racionalismo, Clasicismo e Ilustración se afirmaron como

---

<sup>624</sup> La Peste Negra fue una epidemia que asoló Europa y causó una gran mortandad en Oriente Medio, Asia Menor y Norte de África. Las pérdidas de población fueron tan catastróficas, tanto en zonas rurales como en ciudades, que se consideró el mayor desastre demográfico jamás sufrido, y afectó profundamente a las actitudes religiosas y culturales de la época, así como a los acontecimientos políticos. Ola J Benedictow, *La Peste Negra, 1346-1353: la historia completa*. Ed. Akal, S.A., Madrid, 2011, pp. 7-21

<sup>625</sup> Se considera que el final de la Edad Media llegó en el siglo XV, con el fin del Imperio Bizantino en 1453 y la Reconquista cristiana de la península ibérica y el descubrimiento de América por España en 1492.

<sup>626</sup> Rifkin explica que en la Baja Edad Media, las nuevas tecnologías para la producción agrícola habían dado lugar a “un aumento espectacular de la población, al renacimiento de la vida urbana, a la reactivación del comercio y al resurgir de la alfabetización”. Esto, unido a la revolución de las comunicaciones gracias a la imprenta, daría lugar a entornos urbanos nuevos y una diversidad cultural mayor, que supusieron el inicio de una nueva era humanista. La invención de la imprenta por Gutenberg en 1436 tuvo un impacto tan importante en aquella época “como lo es hoy en día el impacto que ha tenido Internet”, porque “antes de la imprenta, los libros manuscritos se leían en voz alta pero los libros impresos se leían en silencio y en soledad, generando autorreflexión e introspección. La cultura escrita refuerza más la individualidad que la cultura oral. La imprenta “hizo posible la alfabetización universal” y generó la mentalidad y visión del mundo necesarias para la época industrial. La nueva civilización urbana trajo consigo una oleada empática que llevaría la conciencia europea a unos niveles más elevados” y ganaría fuerza “durante toda la Edad Moderna, influyendo virtualmente en todos los aspectos de la vida”. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 251-262

<sup>627</sup> Manuel Sanromá (coord.), *La cosmología en el siglo XXI: entre la física y la filosofía*, p. 20

reacciones contra ella, pero el Romanticismo del siglo XIX revalorizó la Edad Media por su espiritualidad.<sup>628</sup>

#### **4.4. EL NACIMIENTO DEL HUMANISMO Y LA VISIÓN CIENTÍFICA DE LA NATURALEZA EN EL RENACIMIENTO**

El Renacimiento comenzó en Italia en el siglo XV,<sup>629</sup> derivado de un movimiento intelectual denominado Humanismo que se expandió a través de las Escuelas y Universidades por toda Europa durante 200 años, y sentó las bases de la modernidad.<sup>630</sup> Tras la catástrofe demográfica ocasionada por la peste negra en el siglo XIV, se produjo una exaltación de los valores humanos y unas ansias de vivir intensamente que replantearon en el siglo XV las relaciones del hombre con Dios.<sup>631</sup> El Humanismo afirmaba el derecho del hombre a su individualidad y valoraba la experiencia frente a las tradiciones

---

<sup>628</sup> El deseo de cambio en el Renacimiento con la mirada puesta en la Antigüedad clásica, implicó la elaboración de la idea del oscurantismo de la Edad Media, que heredó toda la época moderna hasta que fue cuestionada por el movimiento romántico de los siglos XVIII y XIX que recuperaron el valor positivo de la época medieval. Carlos Bravo y otros, *La caída del Imperio Romano y la Génesis de Europa: cinco nuevas visiones*, pp. 41, 42

<sup>629</sup> El Renacimiento italiano pasó por varias etapas: una de inicio, el Quattrocento, otra de máximo esplendor, el Cinquecento, que terminó convirtiéndose en el Manierismo, y algunos autores añaden como última fase del Renacimiento el Barroco. Victoria Charles, *El Renacimiento*. Ed. Sirocco, London, UK; Ed. Parkestone International, USA, 2012, p. 7

<sup>630</sup> Según Rifkin, si comparamos el período que se extiende entre el final de la Edad Media y el inicio de la Edad Moderna con el período de 175.000 años que el ser humano lleva, ese período es apenas un instante en el tiempo, y sin embargo supuso una expansión de la conciencia humana mayor que en todo el período anterior. Una pequeña parte de la humanidad comenzó a pensar de una manera moderna, en el sentido de que esos individuos dejaron de estar al servicio de la voluntad colectiva y comenzaron a ser autónomos, y a comprometerse “con la búsqueda de la felicidad individual y del progreso humano.” Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 291

<sup>631</sup> Manuel Fernández, *España y los españoles en los tiempos modernos*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 30

transmitidas,<sup>632</sup> iniciando una concepción antropocéntrica frente al teocentrismo medieval.<sup>633</sup> Esto no significaba que se sustituyera a Dios por el hombre sino que a éste se le considera con un papel activo como mediador entre Dios y el mundo.

Los humanistas impulsaron un renacimiento científico, en diversos campos del conocimiento como las matemáticas, la física, la astronomía, y la medicina, que transformaron la ciencia medieval en la ciencia moderna. Estos avances científicos tuvieron consecuencias tanto en la sociedad renacentista como en el arte de la época.<sup>634</sup>

En este periodo, la sociedad feudal de la Edad Media, caracterizada por una economía rural y una vida cultural e intelectual dominada por la Iglesia, se había transformado progresivamente en una sociedad dominada por instituciones políticas centralizadas en las ciudades, que crecieron en toda Europa y adquirieron un papel relevante a nivel económico y cultural. La población europea, que se había reducido de forma drástica a consecuencia de la peste, comenzó a aumentar durante el siglo XV y surgió una burguesía poderosa que puso límites al poder feudal y se convirtió en mecenas<sup>635</sup> como forma de mostrar su poder y prestigio.<sup>636</sup> Además, al igual que sucede en la actualidad, la inversión en obras de arte les resultaba más fiable que en otros bienes tras las zozobras económicas sufridas con las guerras y las pestes.<sup>637</sup>

A diferencia de España, Francia e Inglaterra, que se convirtieron en estados poderosos unificados por la monarquía reinante, Italia estaba integrada por una serie de ciudades-estados, ya que la presión exterior impidió que se desarrollara la unión de los mismos. No

---

<sup>632</sup> Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. II. De Miguel Ángel a Tiepólo*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 9

<sup>633</sup> Francisco Javier Quesada, *Aproximación a la metodología de la ciencia. Las ciencias sociales y la contabilidad*, Ed. Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004, p.61

<sup>634</sup> Hay una interacción entre ciencia y sociedad. Francisco Javier Puerto, *Historia de la ciencia y de la técnica. El Renacimiento*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 1991, p. 9

<sup>635</sup> La multiplicación de las ciudades dio lugar al desarrollo de la burguesía urbana, mercantil y artesana, una nueva clase más libre que los siervos feudales, con la que nació el capitalismo. Gracias a la acumulación de capital pudieron actuar como mecenas de artistas y científicos, que dejaron de depender de la Iglesia. *Ibid.*, p. 7

<sup>636</sup> Mary Hollingworth, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2002, p. 28

<sup>637</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética III, La estética moderna 1400- 1700*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 50

obstante, aunque tenían un territorio reducido disponían de un elevado poderío político y financiero.<sup>638</sup> Como consecuencia del auge económico de la burguesía en las ciudades italianas y sobre todo en Florencia, los señores de la burguesía florentina fueron adquiriendo cada vez más poder e independencia, y sintieron la necesidad de expresar un mundo propio<sup>639</sup>, que generó una nueva concepción de la vida en sociedad y un nuevo estilo de arte que se extiende al resto de Italia y a las cortes reales europeas.<sup>640</sup> Florencia se consideró como la nueva Atenas.<sup>641</sup>

La caída de Constantinopla, con la emigración de intelectuales a Italia, la invención de la imprenta y el descubrimiento del denominado “Nuevo Mundo” transformaron la cosmovisión de los hombres de la época<sup>642</sup> que, a semejanza de los primeros cristianos cuando pasaron de la civilización clásica a la medieval, tuvieron consciencia de estar viviendo un cambio a una nueva era totalmente distinta a la medieval.<sup>643</sup> La sociedad feudal estaba dando paso a una sociedad capitalista, y también pasaba de ser rural a urbana. Al darse cuenta de que estaban en una encrucijada entre épocas, similar a la de los primeros cristianos, hablaban de su renacimiento, considerando que se estaba produciendo un

---

<sup>638</sup> Las condiciones de Italia en el Renacimiento eran similares a las que tenía Grecia en la Antigüedad clásica, ya que gozaba de condiciones geográficas y climatológicas favorables, predominaban las ciudades y los mercaderes, con una economía casi capitalista, frente a la sociedad feudal propia del Medievo, había surgido una nueva clase distinta de la aristocracia que tenía dinero y poder adquirido por sus propios medios, como consecuencia del carácter creativo y emprendedor de sus gentes, y existía una gran diversidad de condiciones de vida. *Ibíd.*, p. 49

<sup>639</sup> Kenneth Clark, *El arte del humanismo*, Ed. Alianza, Madrid, 1989, p. 78

<sup>640</sup> Enrique Valdearcos, *El Renacimiento: Quattrocento italiano y arte flamenco*, Revista Clío nº 34, 2008.

<sup>641</sup> Rosa María Letts, *El Renacimiento*, Ed. Universidad de Cambridge y Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1985, p. 13

<sup>642</sup> Cuando los turcos conquistaron Constantinopla, los sabios huyeron con sus manuscritos a Occidente y de este modo posibilitaron el conocimiento directo de los clásicos sin la intromisión de los traductores. Al mismo tiempo se inventó la imprenta que supuso la expansión del conocimiento a sectores de la población que hasta entonces no habían tenido acceso. Y el descubrimiento del Nuevo Mundo contribuyó a un desarrollo científico y tecnológico, especialmente en los campos de la astronomía, la cartografía, la construcción de naves y la navegación. También dio lugar a un cambio en la concepción del mundo, en las relaciones comerciales y las condiciones de vida. Francisco Javier Puerto, *Historia de la ciencia y de la técnica. El Renacimiento*, p. 9

<sup>643</sup> Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1991, p. 75

cambio de la oscuridad a la luz, aunque éste término se empezó a utilizar luego como renacimiento de lo antiguo.<sup>644</sup> El redescubrimiento de textos científicos antiguos a través de los intelectuales bizantinos y la añoranza por el antiguo esplendor romano, propició que los italianos tomaran como referencia para su nuevo pensamiento la cultura de la Antigüedad clásica<sup>645</sup>, de la que admiraban su legado cultural basado en la racionalidad y el espíritu científico, frente a la cultura del Medioevo.<sup>646</sup> Los humanistas rechazaron al principio el aristotelismo escolástico y adoptaron de nuevo el neoplatonismo,<sup>647</sup> pero posteriormente pasaron a ser partidarios del aristotelismo y su filosofía natural,<sup>648</sup> considerando que existía una complementariedad entre la metafísica de la trascendencia de Platón y la filosofía de la naturaleza de Aristóteles, que Rafael reflejó en su obra *La Escuela de Atenas*.<sup>649</sup> La invención de la imprenta democratizaría el aprendizaje y permitiría una propagación más rápida de las nuevas ideas humanistas.<sup>650</sup> Finalmente, el deseo de regresar a los clásicos

---

<sup>644</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III, La estética moderna 1400- 1700*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 48

<sup>645</sup> Las condiciones de la Italia renacentista eran similares a las que había disfrutado Grecia en la era clásica, en el sentido de que gozaba de condiciones geográficas favorables, las gentes eran creativas y emprendedoras, predominaban las ciudades y los mercaderes, había una economía casi capitalista y una nueva aristocracia basada en los méritos y no el linaje. *Ibid.*, p. 49

<sup>646</sup> Frente al teocentrismo medieval, los renacentistas optaron por el antropocentrismo y consideraron el conocimiento debía estar centrado en el hombre. “En la Italia del siglo XVI, la teoría humanista de la pintura descansaba sobre el postulado clásico de que “el estudio que le es propio a la humanidad es el hombre”. Todos los críticos suponían que la pintura, como la poesía, era imitación de la acción humana.” Rensselaer W. Lee, *Ut pictura Poiesis. La teoría humanística de la pintura*. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1982, p. 131

<sup>647</sup> Resurge la filosofía de Platón, pero no se trata de un neoplatonismo como el de San Agustín en la Edad Media, sino del Platón original conocido a través de los textos de Constantinopla. Francisco Javier Quesada Sánchez, *Aproximación a la metodología de la ciencia: las ciencias sociales y la contabilidad*. Ed. universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004, p. 62

<sup>648</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III, La estética moderna 1400- 1700*, p. 54

<sup>649</sup> Eusebi Colomer, *Movimientos de Renovación. Humanismo y Renacimiento. Historia del Pensamiento y la Cultura*. 21. Ed. Akal, S.A., Madrid, 1997, p. 26. Además *La Escuela de Atenas* mostraba la continuidad entre el pensamiento antiguo y el pensamiento cristiano. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco*, p. 45

<sup>650</sup> El humanismo afirmaba el valor del individuo y el conocimiento se convirtió en un medio para conquistar el dominio de uno mismo. Así pues, confluyeron una mayor demanda al conocimiento con un mayor acceso al mismo de la población a través de la imprenta. Francisco Javier Quesada, *Aproximación a la metodología de la ciencia: las ciencias sociales y la contabilidad*, p. 63

derivado del rechazo a la Edad Media y la búsqueda de una sociedad nueva, más que producir un renacimiento de la antigüedad produjo el nacimiento de la modernidad.

En el Renacimiento italiano, la relación de los seres humanos con la naturaleza siguió el camino iniciado en la época del Gótico, en la que se rompió la relación de hermandad con la naturaleza propia del Medievo, con del crecimiento de las ciudades y los avances tecnológicos que permitían un mayor dominio de la naturaleza en las zonas rurales. Los humanistas reforzaron la concepción de la naturaleza como objeto de investigación para dominarla y como generadora de recursos para el ser humano<sup>651</sup>, porque el hombre renacentista se consideraba el heredero natural de Dios en la Tierra.<sup>652</sup> La naturaleza desacralizada por el cristianismo se veía como una creación divina puesta a disposición del hombre para su beneficio<sup>653</sup> aunque con la responsabilidad de cuidarla.<sup>654</sup> Esta concepción científica de la naturaleza se ha mantenido hasta la época actual, mientras que ha ido desapareciendo su consideración divina y la responsabilidad hacia la misma.

La vida en las ciudades generaba en sus habitantes una distancia de la naturaleza que permitía que la pudieran apreciar estéticamente, y se admiraran los paisajes,<sup>655</sup> sin el temor medieval a los fenómenos naturales. De acuerdo con las ideas humanistas, la belleza de la naturaleza era considerada en gran parte como obra del ser humano, que había hecho más hermosas las obras creadas por Dios.<sup>656</sup> La naturaleza admirada por los renacentistas no era la naturaleza salvaje sino un paisaje rural en el que la intervención humana estaba en equilibrio con la naturaleza.<sup>657</sup> A pesar de la actitud de conquista de los renacentistas, todavía trabajaban en cooperación con la naturaleza y, tal como explica Dubois, para su explotación buscaban “las cualidades inherentes a cada lugar concreto para propiciar su

---

<sup>651</sup> Rafael Ramón, *Historia de la Filosofía Medieval*, Ed. Akal, S.A., 2002, p. 145-147

<sup>652</sup> Rosa María Letts, *El Renacimiento*, p. 11

<sup>653</sup> En el Renacimiento se considera al mundo como reino del hombre y las ciencias como instrumentos humanos para el dominio de la naturaleza. Francisco Javier Quesada, *Aproximación a la metodología de la ciencia*, p. 64

<sup>654</sup> José Albelda, *La construcción de la naturaleza*, p. 72

<sup>655</sup> La vida en la ciudad genera una distancia física y cultural con la Naturaleza que da lugar a la experiencia de lo natural como paisaje y se refleja en las obras de arte. *Ibíd.*, p. 79

<sup>656</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III, La estética moderna 1400- 1700*, p. 92

<sup>657</sup> José Albelda, *La construcción de la naturaleza*, p. 84

desarrollo.”<sup>658</sup> Por tanto, las características de los paisajes europeos eran el resultado de la colaboración entre los seres humanos y su entorno natural, e incluso a menudo esta colaboración ha revelado “posibilidades potenciales que no se hubieran manifestado por sí solas”, de modo que “algunos de los lugares más bellos del mundo han sido moldeados por las necesidades humanas, como la zona de la Toscana.” “Así pues, según Dubois la palabra “naturaleza” puede aplicarse con toda propiedad no sólo a las tierras salvajes, sino también a aquellos paisajes en los que la presencia y la actividad humanas han puesto de manifiesto ciertas características inherentes que permanecían ocultas.” Al mismo tiempo, la relación con los paisajes de la sociedad también estaba determinada por los mitos que sobre ellos creaban los pintores, escritores y músicos.<sup>659</sup>

La admiración del paisaje se reflejó en las obras artísticas renacentistas que lo incorporaron como componente de la representación de las figuras humanas, ya que desde la visión antropocéntrica la representación de la naturaleza no podía igualar en importancia a los retratos o los motivos históricos, pero poco a poco la presencia de la naturaleza en la pintura fue aumentando mostrando el entusiasmo de la burguesía por la contemplación del paisaje.<sup>660</sup>

El arte renacentista continuó con el naturalismo del gótico, pero mientras los artistas góticos estaban al servicio de la Iglesia y la teología<sup>661</sup> y no pretendían convencer al espectador de la realidad de las imágenes, incluyendo elementos fantásticos que en esa época suponían la sublimación de una actitud religiosa<sup>662</sup>, los artistas renacentistas, influenciados por el humanismo, ya no sólo contemplaban e imitaban la Naturaleza<sup>663</sup>

---

<sup>658</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, pp. 9-10

<sup>659</sup> “No hay paisaje, por grandioso o fértil que sea, que pueda expresar toda su riqueza potencial mientras no reciba el mito que le otorgan el amor, las obras y las artes del hombre.” *Ibíd.*, pp. 120-131

<sup>660</sup> José Albelda, *La construcción de la naturaleza*, p. 79

<sup>661</sup> Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1961, p. 97

<sup>662</sup> Rosa María Letts, *El Renacimiento*, Ed. Universidad de Cambridge y Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985, p. 11

<sup>663</sup> El naturalismo que florece Antigüedad y el Renacimiento no significa una imitación exacta de la naturaleza, como advierte Worringer, sino “el acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, pero no porque se haya querido representar un objeto natural apeándose fielmente a su corporeidad” sino “por haberse despertado la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica y vitalmente verdadera.” “Se aspiraba a la dicha que da lo orgánico-viviente, no a la de lo vitalmente verdadero.” Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 41



como observadores de la grandeza divina sino que la examinaban e investigaban, y comenzaron a otorgar al ser humano y la Naturaleza valor por sí mismos y no sólo como representación de lo divino, de modo que las imágenes ya no eran simbólicas y representaban una realidad sensible.<sup>664</sup> Los renacentistas rechazaron al arte gótico y bizantino, y comenzaron a inspirarse en el arte de la civilización griega, que deseaban combinar con la grandeza de la romana<sup>665</sup>, para fundamentar racionalmente su ideal de belleza. Como cristianos, los renacentistas continuaron considerando la Naturaleza como una creación de Dios,<sup>666</sup> pero el hombre era considerado también como un creador. El arte se volvió más realista y sensorial como consecuencia de la admiración renacentista por la Naturaleza, influenciada por el movimiento franciscano<sup>667</sup> y por su reencuentro con el arte clásico.<sup>668</sup> La fascinación por la Naturaleza del Renacimiento determinó el arte de los siglos siguientes, hasta llegar al impresionismo en el siglo XX.<sup>669</sup>

La influencia humanista convirtió a la obra artística renacentista en un estudio de la naturaleza <sup>670</sup> casi científico.<sup>671</sup> Este naturalismo de base científica era el aspecto en el que los artistas renacentistas creían superar al arte de la Antigüedad clásica,<sup>672</sup> y el que generó el nuevo arte que fue el símbolo<sup>673</sup> del Renacimiento.

El renacimiento italiano supuso un cambio crucial en la historia cultural de Occidente porque comenzó a distinguir al artista del artesano y las bellas artes de la artesanía, estableciendo las bases de la concepción moderna del arte.<sup>674</sup>

---

<sup>664</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de las 6 ideas*, Ed. Tecnos, 2001, p. 307

<sup>665</sup> Rosa María Letts, *El Renacimiento*, p. 77

<sup>666</sup> *Ibíd.*, p. 13

<sup>667</sup> El sentimiento hacia la naturaleza de Dante y Giotto tuvo su antecedente en el movimiento franciscano. Arnold Hauser, *Historia de la literatura y el arte*, Ed. Labor, Barcelona, 1988, p. 345

<sup>668</sup> Rosa María Letts, *El Renacimiento*, p. 60

<sup>669</sup> Aniela Joffé, *El simbolismo en las artes visuales* en Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, p. 244

<sup>670</sup> Arnold Hauser, *Historia de la literatura y el arte*, p. 334

<sup>671</sup> Rosa María Letts, *El Renacimiento*, p. 84

<sup>672</sup> Kenneth Clark, *El arte del humanismo*, p. 80

<sup>673</sup> Aniela Joffé, *El simbolismo en las artes visuales*, p. 244

<sup>674</sup> Arthur Efland, *Una historia de la educación del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 51

La pintura alcanzó en esta época el prestigio de un arte liberal como lo había tenido hasta entonces la poesía, mientras que el pintor se había considerado un artesano. La pintura se equiparó a la poesía por su capacidad de expresar las emociones humanas y de impartir sabiduría a la humanidad.<sup>675</sup> En esta época las artes liberales ya no estaban controladas por los gremios, sino bajo la protección de los príncipes, la Iglesia y la burguesía, que descubre el valor propagandístico del arte. Aparecieron las figuras de los mecenas y del artista genial, que firmaba sus obras, emancipado de los gremios. La separación del artista de la condición de artesano supuso el inicio de la modernidad estética.<sup>676</sup> El arte se volvió científico, y se inventan técnicas como la perspectiva<sup>677</sup> que exige una formación específica de los artistas. Se redescubre la arquitectura de Vitrubio, y reaparece un retrato caracterizado por la naturalidad frente al hieratismo medieval, como consecuencia de la recuperación del protagonismo del hombre en el arte, según la tradición grecorromana. También aparece el paisaje. Aunque se trata de un arte que imita la naturaleza, todo se idealiza.<sup>678</sup>

En paralelo al desarrollo del Renacimiento italiano del Quattrocento, en Flandes surge la pintura de los primitivos flamencos. En esta época Italia y Flandes son los focos pictóricos más importantes de Europa por las renovaciones que proponen, como consecuencia de su desarrollo económico y social.

En Flandes el desarrollo económico generó que las ciudades crecieran con el consiguiente auge de una rica burguesía con nueva mentalidad y sensibilidad artística, sin renunciar a la devoción religiosa. Al igual que en Italia los burgueses se convirtieron en nuevos mecenas

---

<sup>675</sup> Los críticos que modelaron la doctrina de “*ut pictura poesis*” equiparaban la pintura con la poesía como intérpretes de la vida humana y para el crítico humanista “la vida humana constituye el argumento supremo del pintor, como del poeta.” Rensselaer W. Lee, *Ut pictura Poiesis. La teoría humanística de la pintura*, p. 131

<sup>676</sup> Para Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, la estetización del mundo que durante milenios había sido de carácter ritual y religiosa, cuyas formas tenían un carácter práctico y no existía un consumo puramente estético, se transforma en el Renacimiento en una estetización aristocrática en la que en las cortes europeas invitan a los artistas para embellecer su entorno, tanto las residencias de monarcas y aristócratas como las ciudades. El arte urbano resalta el prestigio de las ciudades y de sus monarcas. En el Renacimiento, el arte, la belleza y los valores estéticos adquirieron un valor social y apareció la primera forma de sociedad estética. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Ed. Anagrama, S.A., Barcelona, 2015, pp. 11-14

<sup>677</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III, La estética moderna 1400- 1700*, p. 75

<sup>678</sup> Enrique Valdearcos, *El Renacimiento: Quattrocento italiano y arte flamenco*, Clío 34, 2008.

de artistas y encargaban pinturas en las que deseaban ver reflejado su mundo. Los artistas respondieron a esta demanda creando un lenguaje artístico que representaba la realidad con tanta fidelidad como si sus cuadros fueran auténticos espejos. Pero a diferenciaba de los artistas italianos de la época, que representaban la realidad de una manera científica, gracias a un sistema de perspectiva de base geométrica, lo hacían de manera empírica. El arte en Flandes se diferencia también del arte de Italia en que no imita la Antigüedad clásica. Por esta razón el estilo de las obras flamencas se denominaba "alla moderna", y las obras italianas renacentistas "alla antiqua". La pintura flamenca poseía una larga tradición en las miniaturas, de excepcional calidad, y su detallismo se transmite a la pintura de gran formato. En los cuadros flamencos van adquiriendo cada vez más protagonismo los paisajes como consecuencia de la demanda de la burguesía. Mientras los italianos trataban de renovar el conocimiento del mundo mediante las ciencias y la razón, los flamencos continuaron con una visión religiosa. Por ello su representación del mundo, aunque es naturalista, se satura de símbolos espirituales. A diferencia del gótico anterior, con fondos dorados, los primitivos flamencos ambientaban sus cuadros con unos paisajes naturales espectaculares de un detallismo prodigioso. Se trataba por tanto de un arte naturalista y simbólico a la vez.<sup>679</sup>

A finales del siglo XV y principios del XVI el Renacimiento alcanzó su mayor apogeo<sup>680</sup> y el Humanismo se expandió por toda Europa, aunque con un carácter más religioso.<sup>681</sup>

España e Italia estuvieron unidas durante el Renacimiento<sup>682</sup> a través de la Corona de Aragón que incluía los reinos italianos de Nápoles, Sicilia y Cerdeña, además de los reinos de Valencia<sup>683</sup> y Mallorca.<sup>684</sup> Por tanto la influencia humanista del Renacimiento italiano

---

<sup>679</sup> Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, Colección Arte. Grandes Temas. Ed. Cátedra, Madrid, 1998

<sup>680</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III, La estética moderna 1400- 1700*, p. 139

<sup>681</sup> Luis Vives, Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro compartían la oposición humanista a la Reforma protestante. Eusebi Colomer, *Movimientos de Renovación. Humanismo y Renacimiento*, p. 40

<sup>682</sup> España e Italia tuvieron varios siglos de vida en común, hasta el siglo XVIII. Benedetto Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento*, Ed. Renacimiento, España, 2007, p. 31

<sup>683</sup> Tras la reconquista del reino de Valencia a los árabes en el siglo XIII, Valencia se convirtió durante el siglo XV en la ciudad más importante de la Corona de Aragón gracias a que la epidemia de peste le afectó en menor medida y que la economía valenciana alcanzó un gran crecimiento gracias a la agricultura, la artesanía y el comercio. El puerto le convirtió en la capital mercantil del Mediterráneo y todo ello implicó el auge de la burguesía y un gran impulso artístico gracias al contacto con artistas europeos y la existencia de un artesanado

llegó muy pronto al territorio español. Los Reyes Católicos, inmersos en la cruzada contra los árabes para reconquistar la península ibérica<sup>685</sup> con el apoyo del Papa valenciano Alejandro VI, promovieron al mismo tiempo el desarrollo de la cultura en sus reinos para fortalecerlos,<sup>686</sup> impulsando el humanismo cristiano que preconizaban Juan Luis Vives,<sup>687</sup> Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro.<sup>688</sup> Gracias a su interés por el humanismo, los Reyes Católicos decidieron a apoyar el proyecto de Cristóbal Colón<sup>689</sup> que tuvo como

---

muy desarrollado. El poder económico de la ciudad se reflejó en la construcción a mediados del siglo XV de la Lonja, como templo del mercader cristiano, en el que las figuras escultóricas y las inscripciones latinas ofrecen lecciones sobre las virtudes y pecados de los mercaderes, condenando la usura y prometiendo la vida eterna al mercader que no realiza fraude. Un ejemplo que deberíamos tomar para los templos actuales del comercio y la usura. Vicente Aguilera (Coord.) *Historia del arte valenciano*, Ed. Consorci de Editors Valencians, S.A., Valencia, 1987, pp. 18-86

<sup>684</sup> La Corona de Aragón también mantenía contacto con Italia gracias a las innumerables peregrinaciones de los italianos en el Camino de Santiago. Su gran influencia en Italia se manifestó en Roma con la elección de dos valencianos como Pontífices, que coinciden con el auge del Renacimiento: Alfonso de Borja, con el nombre de Calixto III y Rodrigo de Borja, llamado Alejandro VI. Benedetto Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento*, pp. 40-71

<sup>685</sup> Los Reyes Católicos eran los herederos del reino visigodo refugiado en el norte de la península por la conquista árabe. Con la reconquista fundieron la cultura cristiana, árabe y judía, y la cultura española resultante alcanzó renombre y se extendió por Europa. *Ibid.*, p. 41

<sup>686</sup> Los Reyes Católicos impulsaron la traducción de los textos antiguos clásicos en árabe encontrados en las ciudades reconquistadas y la creación de Universidades, donde se sustituyó la tradición escolástica por las ideas de los humanistas españoles. Joan Sureda (Director), *El siglo del Renacimiento*, Ed. Akal. S.A., Madrid, 1998, p. 5

<sup>687</sup> El humanista valenciano Juan Luis Vives fue uno de los más relevantes de Europa en esa época, y apostó por la investigación de la naturaleza, subrayando la importancia de la experiencia y promoviendo la independencia del pensamiento frente al dogmatismo basado en los autores clásicos del Medievo. La hija de los Reyes Católicos, Catalina, Reina de Inglaterra, era una convencida humanista como sus padres y designó a Vives como preceptor de su hija, María Tudor. Eusebi Colomer, *Movimientos de Renovación. Humanismo y Renacimiento*, p. 34

<sup>688</sup> Manuel Fernández, *España y los españoles en los tiempos modernos*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 47

<sup>689</sup> Hasta ese momento de la historia se consideraba que la Tierra era plana, así que el apoyo a la propuesta de Colón de buscar nuevas rutas marítimas hacia Oriente basada en la idea de que la Tierra era redonda suponía una mente totalmente abierta a las ideas humanistas por parte de los Reyes Católicos y el apoyo a la experiencia frente a los textos antiguos.

consecuencia un hecho extraordinario de gran trascendencia histórica: el descubrimiento en 1492 del Nuevo Mundo, hasta entonces ignorado por los europeos.<sup>690</sup> El descubrimiento cambió la concepción del mundo, que hasta entonces se había considerado plano, derrumbando así los mitos del mundo antiguo, y amplió el conocimiento humano en general, y de la naturaleza en particular, de un modo formidable, dando lugar a una nueva etapa del Renacimiento que se separó definitivamente de la cultura antigua y dio lugar al comienzo de la cultura moderna.<sup>691</sup>

El esfuerzo de la conquista del continente obligó a los españoles a adquirir nuevos conocimientos en todos los ámbitos, que revolucionaron la ciencia, la tecnología, el arte, las relaciones comerciales, las condiciones de vida, y la concepción filosófica de la naturaleza en toda la Europa renacentista. Tras la conquista del Imperio árabe y del Nuevo Mundo, España se convirtió en un Imperio más extenso que ningún otro desde la Antigüedad, y adquirió un conocimiento del Universo también superior al de cualquier otra época de la historia.<sup>692</sup>

Los españoles convirtieron la naturaleza del Nuevo Mundo, que tantas novedades aportaba, en objeto de investigación, y los hallazgos españoles tuvieron una influencia colosal en el pensamiento europeo: la valoración de la experiencia directa y personal en la relación del hombre con el mundo frente a las doctrinas de los sabios antiguos a pesar de la admiración que los renacentistas tenían entonces,<sup>693</sup> el impulso del conocimiento de la naturaleza a través de la observación sensible<sup>694</sup> como base de la ciencia, y el contacto entre

---

<sup>690</sup> Por el enorme impacto que causó en aquella época, llegaron a comparar el Descubrimiento con la Creación. José Antonio Maravall, *Los factores de la idea de proyecto en el Renacimiento español*, Ed. Real Academia de Historia, Madrid, 1963, p. 84

<sup>691</sup> *Ibíd.*, pp. 95-98

<sup>692</sup> *Ibíd.*, pp. 84-98

<sup>693</sup> La valoración de la experiencia personal se dio incluso en el ámbito místico, que aparece reflejada en los escritos de dos religiosos españoles: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. *Ibíd.*, pp. 117-126

<sup>694</sup> El hombre renacentista moderno se distingue del hombre medieval en que prefiere conquistar el saber con sus ojos y manos mediante la observación y la experiencia personal que el conocimiento adquirido a través de los oídos mediante la palabra del maestro. *Ibíd.*, p. 112

científicos, artesanos y humanistas, supuso una evolución del pensamiento que terminaría generando la Ilustración.<sup>695</sup>

El deseo de estudiar empíricamente la naturaleza estaba relacionado con la voluntad de dominio de la misma y el interés por conservarla pasó a un segundo plano.<sup>696</sup> Al mismo tiempo que la ciencia moderna incrementaba el conocimiento de la naturaleza se produjo un grave retroceso en la comprensión de las consecuencias ecológicas que derivaban de las acciones de los seres humanos.<sup>697</sup> La expansión económica del Imperio Español<sup>698</sup> con el aumento de la construcción de casas y de barcos, el crecimiento de las ciudades, y la extensión de los cultivos de nuevos productos como el maíz y la patata, supuso una prueba de la capacidad del dominio del hombre sobre la naturaleza que tuvo como consecuencia una gran deforestación tanto en Europa Occidental como en el Nuevo Mundo.<sup>699</sup>

En el arte español del siglo XV convivieron el final del estilo gótico,<sup>700</sup> que era considerado lo moderno en Europa hasta entonces, con el estilo renacentista<sup>701</sup>. Se trataba de un estilo renacentista particular, más sobrio que el italiano por su sesgo religioso, derivado de que en el Imperio español la monarquía estaba vinculada a la religión en su lucha contra las invasiones turcas y contra la Reforma.<sup>702</sup>

A comienzos del siglo XVI, el Renacimiento era un movimiento común a toda Europa, con una pretensión de validez universal. El Cinquecento italiano continuó paralelo a la

---

<sup>695</sup> *Ibíd.*, p. 107

<sup>696</sup> Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, p. 169

<sup>697</sup> *Ibíd.*, p. 192

<sup>698</sup> Francisco Javier Puerto, *Historia de la ciencia y de la técnica. El Renacimiento*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 1991, p. 7

<sup>699</sup> Carlos Barros, *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, p. 188

<sup>700</sup> Cuando el Renacimiento entró en Valencia y se expandió por España, eran recientes las construcciones góticas y el estilo renacentista se incorporó a lo construido, reflejándose sobre todo en la pintura. Felipe María Garín, *Historia del Arte de Valencia*, Ed. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1997, pp. 185-196.

<sup>701</sup> El Renacimiento español alcanzó su mayor relevancia con el emperador Carlos V al construir su palacio renacentista en Granada, porque en la época de los Reyes Católicos aún estaban terminándose de construir las catedrales góticas, y con Felipe II, cuya obra magna fue el Monasterio de El Escorial. Manuel Fernández, *España y los españoles en los tiempos modernos*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 37

<sup>702</sup> Sergio Fernández, *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*, Ed. UNAM, México, D.F., 1996, p. 59

expansión de la pintura flamenca. A pesar de la inestabilidad interna italiana, el arte alcanzó la cumbre del Renacimiento.

La figura de artista se diferenció de la del artesano, por su originalidad en el trabajo que realizaban y por su formación tanto técnica como humanista e incluso científica.<sup>703</sup> Por primera vez se identificó el arte con el artista y su experiencia vital. Los artistas estaban en una situación de mayor autonomía que los artesanos y aportaban su autoría a las obras artísticas. Los mecenas tenían una relación más personal con ellos. Sin embargo, pocos artistas del Renacimiento trabajaban en solitario, y el taller del artesano dio paso al estudio del artista.<sup>704</sup>

Miguel Ángel fue el primer caso de un artista aislado, sin colaboradores ni discípulos, mientras que Rafael vivía como un príncipe rodeado de sus colaboradores. Además, la decoración por Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, dio lugar a <sup>705</sup>que por primera vez la concepción doctrinal fuera del artista.<sup>706</sup> Este tipo de artista es el emblema del primer hombre moderno, volcado en su interior donde busca la creatividad. Sin embargo, la originalidad del artista aislado y su búsqueda tenía un precio en muchas ocasiones: la incompreensión y la melancolía, que se reflejaron en sus obras.

Miguel Ángel y Rafael, al contrario que Leonardo Da Vinci, sustituyeron el arte derivado de la observación de la naturaleza por el arte en función del conocimiento de la interioridad humana,<sup>707</sup> una subjetividad que dio lugar posteriormente al Manierismo y el Barroco.

---

<sup>703</sup> Joan Sureda, *El siglo del Renacimiento*, p. 9

<sup>704</sup> El estudio del artista no se diferenciaba mucho del taller medieval o del laboratorio científico moderno en el sentido de que el maestro determina cómo se hace el trabajo que otros ejecutan bajo su dirección. Son lugares pequeños en los que la gente trabaja cara a cara, y la legitimidad del mando reside en las habilidades de quien manda, de quien aprenden los que obedecen. Es un concepto opuesto a la fábrica moderna. Richard Sennett, *El artesano*, Ed. Anagrama, S.A., Barcelona, 2009, pp. 72, 87-91

<sup>705</sup> El artista incomprendido ha tenido una larga trayectoria en el arte occidental. *Ibíd.*, p. 93-95

<sup>706</sup> Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco*, pp. 54-57

<sup>707</sup> *Ibíd.*, p. 27

#### 4.5. LA NUEVA NATURALEZA DE LOS DESCUBRIMIENTOS Y LA IMAGINACIÓN MANIERISTA

El siglo XVI supuso una época de exploración y de grandes cambios en muchos sentidos. A partir del descubrimiento de que la Tierra era redonda y del nuevo continente, que tantas riquezas estaba generando para el Imperio español, los países europeos organizaron expediciones para la conquista de nuevas tierras por todo el mundo. Los descubrimientos geográficos generaron un crecimiento del comercio marítimo que dio lugar a un cambio de su centro desde el Mediterráneo al Atlántico. Comenzó un proceso de centralización y los soberanos europeos asumieron mayores cotas de poder, en detrimento de la burguesía. Las reformas religiosas obligaron a la Iglesia a revisarse y los descubrimientos astronómicos fundaron la nueva cosmovisión moderna en la que el ser humano dejó de ser el centro del Universo.<sup>708</sup> Surgió una nueva ciencia que afectó a todas las áreas y la tecnología experimentó un desarrollo espectacular.<sup>709</sup>

Los conocimientos de la Antigüedad continuaban siendo importantes y se mantenían en las Universidades, pero el mundo había cambiado y se investigaba la Naturaleza para determinar cómo funcionaba y cómo podía ser utilizada en beneficio de la Humanidad. A principios de siglo, se consideraba que la Tierra era esférica y estaba en el centro del Universo pero Copérnico descubrió que la tierra estaba en movimiento y el sol estacionario. El giro copernicano originó una visión del cosmos que sustituyó a la antigua. La Tierra dejó de ser el centro de Universo, que se consideraba como una gran máquina perfecta en la que, aunque no se negara la existencia de Dios como creador del mismo, se desvinculó el estudio de la Naturaleza de su Creador. La comprensión de que el ser humano ocupaba un diminuto lugar en el Universo causó un sentimiento de inseguridad, que fue atenuado por la confianza en el poder de la razón como instrumento para que la humanidad alcanzara su más alto destino. Los pensadores y científicos trataron de

---

<sup>708</sup> Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco*, p. 5

<sup>709</sup> Las áreas de la ciencia que cambiaron incluían la cosmografía de Copérnico, la nueva física que desplazó a la filosofía natural clásica, el paracelsismo que preparó la constitución de la nueva química, nuevos campos de las matemáticas y en las ciencias biológicas se realizaron prácticas de taxonomía natural. Luís Suárez, *La crisis de la hegemonía española, siglo XVII*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 1991, p. 47



establecer las leyes universales del mundo natural para aplicarlas en beneficio de la humanidad.<sup>710</sup>

El esfuerzo de la conquista del Nuevo Mundo por el Imperio español<sup>711</sup> contribuyó al desarrollo de la ciencia y la tecnología, con sus avances en campos que abarcaban desde las técnicas de navegación hasta la historia natural. Existía una fascinación ante la variedad de manifestaciones de la naturaleza de las tierras americanas que reforzaron la conciencia de la grandeza del mundo y el deseo de conocer los secretos de la naturaleza, porque al ser creación de Dios les acercaría más al conocimiento divino y porque al conocer las leyes naturales el ser humano podría adaptarse mejor a la naturaleza y aprovecharla.<sup>712</sup> Los emperadores españoles impulsaron el estudio de las nuevas especies apoyando la investigación en las Universidades y gracias al interés que despertaba el exotismo de las especies y los objetos de las civilizaciones encontradas durante la conquista surgieron los primeros museos para exponerlos, así como jardines botánicos<sup>713</sup> que aspiraban a reproducir el Jardín del Edén con la flora de todo el mundo. Estos hallazgos y el contacto con los conocimientos de las civilizaciones americanas sobre medicina, farmacopea, astronomía, etc. contribuyeron al desarrollo de la ciencia.<sup>714</sup> El arte se puso al servicio de la ciencia y los resultados de estos estudios se reflejaron en obras que incluían textos y dibujos detallados y se imprimieron para su difusión en la sociedad.<sup>715</sup> Las ilustraciones de las especies exóticas eran de gran calidad y junto con los jardines botánicos fueron fuente de

---

<sup>710</sup> Peter Dejar, *La revolución de las ciencias: el conocimiento europeo y sus expectativas*. Ed. Marcial Pons, S.A., Madrid, 2007, pp. 32-33

<sup>711</sup> El Imperio español se convirtió, con los emperadores Carlos I y Felipe II, en el primer imperio de la historia de carácter planetario, porque abarcaba posesiones en todos los continentes.

<sup>712</sup> Jacqueline Ferrares, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Ed. Universidad de Murcia, 2003, pp. 164-171

<sup>713</sup> Los jardines botánicos se extendieron por toda España. Felipe II creó el de Aranjuez, y Valencia contó con uno de los jardines más importantes de España porque su clima permitía que se desarrollaran mejor las especies traídas de América. Esteban Longares Pérez, *La representación de especies vegetales americanas en la pintura española del siglo XVII*, Revista digital Los Ojos de Hipatia, Valencia, 2012.

<sup>714</sup> Raquel Álvarez, *Felipe II, la ciencia y el nuevo mundo*, Revista de Indias, 1999, vol. LIX, nº 215, Centro de Estudios Históricos, CSIC, pp. 11-17

<sup>715</sup> Antonio E. de Pedro, *Historia de la ciencia y de la técnica. El diseño científico*, Siglos XV-XIX, Ed. Akal, S.A., Madrid, 1999, p. 12

inspiración para los pintores de la época, que incluían los elementos naturales en escenas religiosas o mitológicas y, además, crearon un nuevo género, el bodegón.<sup>716</sup> Las obras científicas españolas fueron traducidas en todos los países europeos, que tenían un afán humanista de contrastar el conocimiento obtenido a través de la experiencia con el conocimiento de los textos antiguos.<sup>717</sup> El interés por el conocimiento no sólo incluía a los filósofos y científicos, también se expandió entre las clases dominantes, entre los artesanos para la práctica de metalurgia, tintes y alfarería, y gente de cultura media.<sup>718</sup>

El proceso colonial del siglo XVI y los descubrimientos tecnológicos originaron un nuevo modo de entender la actividad empresarial que produjo una gran transformación en el ámbito económico, cuando comenzó a independizarse el mundo del mercado del horizonte ético-social, convirtiéndose en el fundamento de la moderna ciencia de la economía política, que, como señala Jesús Ballesteros, al no valorar más que lo visible, se reduce a la simple crematística.<sup>719</sup> El sistema feudal fue sustituido progresivamente por el capitalismo,<sup>720</sup> con la búsqueda desmedida de la ganancia a costa de la naturaleza y los seres humanos, así como el patrón de poder colonial que perdura actualmente.<sup>721</sup> Así comenzó una controversia entre los intereses imperiales sobre las implicaciones económicas de la conquista de nuevos territorios y el cristianismo que pretendía reconocer el derecho natural de todos los pueblos del mundo. Frente a la codicia se hacía un elogio de la sobriedad concebida como un comportamiento humano acorde a la naturaleza.<sup>722</sup>

---

<sup>716</sup> Esteban Longares, *La representación de especies vegetales americanas en la pintura española del siglo XVII*.

<sup>717</sup> Raquel Álvarez, *Felipe II, la ciencia y el nuevo mundo*. Revista de Indias, 1999, vol. LIX, nº 215, Centro de Estudios Históricos, CSIC, pp. 10, 11

<sup>718</sup> Peter Dear, *La revolución de las ciencias: el conocimiento europeo y sus expectativas*, p. 54

<sup>719</sup> Jesús Ballesteros, *Posmodernidad: decadencia o resistencia*. Ed. Tecnos, S.A., Madrid, 1994, p. 27-30

<sup>720</sup> Jason W. Moore, *Nature and the Transition from Feudalism to Capitalism*, Review, XXVI, 2, 2003, p. 3

<sup>721</sup> En el siglo XVI comienza la acumulación del capital por la desposesión de los derechos de propiedad comunales, la apropiación colonialista de los recursos naturales y la supresión de alternativas al uso capitalista de los recursos humanos y naturales. Agustín Lao-Montes, *Crisis de la civilización occidental capitalista y movimientos antisistémicos*, Revista digital Nexus Comunicación, nº 9, 2011, Universidad del Valle, Cali, Colombia, pp. 144-153

<sup>722</sup> Jacqueline Ferreres, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Ed. Universidad de Murcia, 2003, p. 178

El crecimiento de las ciudades renacentistas junto con el desarrollo de la tecnología y el comercio comenzaron a cambiar la relación del ser humano con la naturaleza, y el equilibrio que se había mantenido entre su dominio y cuidado hasta esta época, empieza a ceder ante la explotación de los recursos naturales sin límite. El racionalismo eliminó la espiritualidad de la Naturaleza para centrarse sólo en el valor físico visible. Cuanto más se desarrollaba la tecnología y el comercio, más crecía la separación del ser humano y la Naturaleza. La mayor parte de la población continuaba siendo rural y el respeto de la Naturaleza seguía siendo importante para su subsistencia, pero la deforestación de los bosques, las grandes explotaciones agrícolas y la extracción minera comenzaron a generar problemas importantes. El saqueo del territorio dejaba a los seres humanos que lo habitaban en situaciones precarias, y se empezaron a generar hambrunas<sup>723</sup> y epidemias.<sup>724</sup> Además, comenzó a desaparecer la madera, una situación tan grave para la sociedad de la época como lo es el agotamiento de petróleo en la actualidad.<sup>725</sup> Esta situación se extendió por toda Europa y en muchas regiones de América.<sup>726</sup> La explotación imperialista del mundo implicó que se podía explotar una zona y cuando era destruida totalmente se pasaba a otra. A diferencia de las culturas anteriores que necesitaban de su ecosistema para sobrevivir, la civilización occidental europea comenzó a utilizar los recursos de otros ecosistemas sin preocuparse por su protección y dejando a los pueblos que dependían de esos ecosistemas sin recursos naturales para su subsistencia.<sup>727</sup> El surgimiento del capitalismo, incluso en sus primeras manifestaciones, supuso un salto enorme en la

---

<sup>723</sup> Jacqueline Ferreres, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, p. 154

<sup>724</sup> La hambruna “era tan insistentemente recurrente durante siglos, que llegó a incorporarse al régimen biológico del hombre y a incorporarse a su vida cotidiana”. Jason W. Moore, *Nature and the Transition from Feudalism to Capitalism*, p. 46

<sup>725</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 314

<sup>726</sup> Las ciudades se apropiaban de los recursos naturales de los ecosistemas locales, que eran procesados y consumidos, dejando sin medios de vida a los habitantes de esos ecosistemas. Con la conquista de nuevos territorios y la expansión de las fronteras del capital, las ciudades también se apropiaron del soporte de vida de regiones distantes en todo el mundo a través del comercio. Todos los territorios quedaron subsumidos en la dinámica de la acumulación sin fin. Horacio Machado, *Crisis ecológica, conflictos socioambientales y orden neocolonial. Las paradojas de Nuestra América en las fronteras del extractivismo*, Revista Rebelde, v.3, n.1, Brasil, 2013.

<sup>727</sup> La explotación imperialista de los recursos naturales de otros territorios comenzó en Roma y ha sido continuado por Europa, Estados Unidos, Japón, etc. Jorge Riechmann, *Un mundo vulnerable: ensayos sobre ecología, ética y tecnología*, Ed. Los libros de la Catarata, Madrid, 2005, p. 215

gravedad de la destrucción de la naturaleza.<sup>728</sup> La colonización de los estados europeos tuvo un impacto devastador sobre la flora, fauna y pueblos indígenas de todo el mundo, como nunca antes en toda la historia.<sup>729</sup>

El siglo XVI supuso la culminación del Renacimiento y su crisis. Estaba dominado por la crisis religiosa, derivada de la aparición del protestantismo y las guerras religiosas, la crisis del humanismo, de la sociedad y de la economía. Eran tiempos intranquilos que influyeron en el estilo de vida que ya no era estático. El futuro era inseguro.<sup>730</sup>

El arte manierista<sup>731</sup> era reflejo de esta época de desorientación motivada por los descubrimientos geográficos y las nuevas teorías científicas, y buscaba un espiritualismo opuesto al racionalismo renacentista. Era un arte nuevo con elementos antihumanistas renacentistas, porque supuso una huida de la razón, y anticlásicos, porque era naturalista pero ya no tenía la serenidad del arte clásico y el renacentista, que no eran puramente realistas sino idealizantes. Las obras manieristas transformaban la Naturaleza y reflejaban una tensión interna como consecuencia de las contradicciones de la época. Mientras, la actitud de dominio de la Naturaleza racionalista generaba un arte ordenado de acuerdo con las reglas clásicas, el Manierismo reflejaba el interior del pintor y su actitud de respeto ante la Naturaleza, que dio lugar a un arte más espiritual lleno de simbolismo. Se trataba de un estilo refinado, complicado, ingenioso, original y subjetivo que estaba circunscrito a la

---

<sup>728</sup> Con el surgimiento del capitalismo los recursos naturales salían del campo hacia dentro de las ciudades a un paso cada vez más agigantado, produciendo crisis ecológicas en las zonas rurales, y el capital comenzó a buscar nuevos recursos en otras zonas mediante la expansión geográfica. Así comenzaron las contradicciones ecológicas del capitalismo temprano que lo llevaron a la expansión global del sistema, especialmente en el Nuevo Mundo, degradando la tierra y esclavizando a indígenas americanos y africanos. Así pues, los orígenes de la crisis ambiental se pueden situar ya en la era del desarrollo capitalista previo a la Revolución Industrial del siglo XIX, aunque la industrialización aceleró la degradación de la naturaleza. Jason W. Moore, *Nature and the Transition from Feudalism to Capitalism*, p.4

<sup>729</sup> Irene Pérez, *Dimensión social de la conservación de la fauna*. Ed. Universidad de Murcia, 2010, p. 9

<sup>730</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III*, p. 190

<sup>731</sup> A mediados de siglo, los altos niveles conseguidos por Leonardo, Rafael y Miguel Ángel no podían mejorarse así que comenzaron a ser imitados por los artistas posteriores “a la manera”, es decir “con el estilo”, de esos grandes maestros renacentistas, que es lo que se denomina el Manierismo o Renacimiento tardío. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco*, p. 234

intimidad intelectualista de las cortes europeas.<sup>732</sup> El arte manierista consideraba esencial la idea del artista, la inspiración que Dios infunde en el alma humana. Era un arte en el que primaba la introversión frente a la extroversión del Renacimiento. Los artistas creaban una realidad distinta a la visual, experimentaban, estilizaban las formas y oscilaban entre el misticismo exacerbado en El Greco o el lujo y la sensualidad de El Veronés. Era un arte más libre y espontáneo que el renacentista, sometido a las reglas de la proporción,<sup>733</sup> y la línea del dibujo ya no era tan cerrada o dibujística como la del arte del principio del Renacimiento, que responde a una seguridad racionalista, sino que se dislocaba creando formas rebuscadas, por la liberación del pintor de las normas establecidas.<sup>734</sup>

Los manieristas asumieron como punto de partida las obras de los grandes maestros renacentistas, que representaban la perfección formal, pero consideraron que su belleza era vacía y sin alma, así que introdujeron un componente nuevo de imaginación. Así pues, el concepto renacentista de belleza única basada en la ciencia se sustituyó por las bellezas múltiples del manierismo dependiendo del estado de ánimo de los artistas. Los artistas de esta época ya no buscaban representar la realidad como los renacentistas<sup>735</sup> sino que su objetivo era la belleza en sí y al utilizar la idea que el artista tenía en su mente<sup>736</sup> se convirtió en un arte próximo a las concepciones estéticas modernas.

---

<sup>732</sup> El manierismo surgió en Roma, que en ese momento era el máximo exponente de la sociedad contradictoria entre el lujo y la piedad, y fue saqueada y afectada por la peste. Los artistas expandieron el nuevo estilo por otras cortes europeas. En España, Felipe II estaba construyendo El Escorial, una simbiosis de palacio, monasterio y panteón, y llamó a los artistas manieristas para su decoración. Arturo Colorado, *Introducción a la historia de la pintura. De Altamira al Guernica*, pp. 203-209

<sup>733</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III*, pp. 188-190

<sup>734</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, p. 24

<sup>735</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de las 6 ideas*, Ed. Tecnos, 2001, p. 307

<sup>736</sup> El siglo XVI se caracteriza también por la exploración de la condición humana y el surgimiento de la individualidad. Por primera vez el ser humano empezó a preguntarse “¿quién soy?” y al mismo tiempo que creaba su propia imagen personal, comenzó a preguntarse cómo serían los demás debajo de las apariencias. Comenzó a distinguirse la falsedad de la verdad. En la vida rural, con unas claras distinciones sociales, no era necesario tener diferentes rostros públicos, y una persona era siempre la misma en cualquier ocasión. La vida en las ciudades fomentaba lo contrario, y el anonimato relativo “facilitaba que las personas pudieran ser diferentes según las circunstancias”. Maquiavelo escribió *El Príncipe* como guía para crear una imagen pública de aparente sinceridad para la manipulación política. Sin embargo, las máscaras públicas no sólo se pueden usar para engañar o ocultar el verdadero yo, sino también permiten que “una persona se meta en la

Unos artistas tendieron hacia un arte intelectualista y otros al misticismo pero todos pretendían huir de una realidad que ya no les resultaba complaciente.<sup>737</sup>

La creación artística adquirió una sofisticación intelectual que derivó en la adquisición por el artista de una posición jerárquica superior a la Naturaleza que recreaba, considerando que podía plasmar con sus obras de arte una belleza mayor que la de la misma. Por tanto, la naturaleza dejó de ser el referente máximo de perfección. Así pues, la posición de supremacía de los seres humanos sobre la Naturaleza del siglo XVI se reflejó en el arte de la época. Era un arte por el arte.<sup>738</sup>

Aunque el arte manierista es naturalista denota un cierto espíritu de abstracción por el uso de la imaginación, mediante el cual el artista expresa su interior o su relación con lo divino, y por tanto revela una relación más distante de la sociedad de la civilización occidental del siglo XVI con la naturaleza que en los siglos renacentistas. La serenidad del arte clásico ya no se adecuaba a una época de crisis de la sociedad, de la economía, del humanismo y con guerras constantes. Era un arte contradictorio como la sociedad de la época, en la que había entrado en crisis el humanismo. La actitud de inseguridad hacia la Naturaleza que derivó en una actitud de huida del exterior hacia el interior, generando cierta abstracción en la que los seres humanos podían descansar del desconcierto que les generaba su entorno.<sup>739</sup>

A esta abstracción contribuyó también la personalidad de los pintores manieristas, caracterizada por su talento e independencia, que en esa época podían expresar libremente porque se valoraba tanto la creatividad de los seres humanos que consideraban que podían

---

piel de otras y pueda entrar en contacto con gente muy diferente de la que frecuentaría habitualmente por razones de clase y posición social”. “La libertad de meterse en la piel de otros puede ayudar a sentir las penalidades de los otros como si fueran propias. De eso trata la “conducta cosmopolita: de sentirse cómodo adoptando roles diferentes en diferentes circunstancias y lugares. Si esto se lleva a cabo con la idea de ampliar el contacto y las vivencias con otras personas con el fin de establecer relaciones nuevas y valiosas, la propia identidad se enriquece y se hace más trascendente”. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 266-267

<sup>737</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la historia de la pintura*, pp. 197-203

<sup>738</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III*, p. 190

<sup>739</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la historia de la pintura*, p. 203

llegar incluso a crear a través del arte cosas más hermosas que las existentes<sup>740</sup> y conducir así a nuevos paraísos.<sup>741</sup> El arte ya no sólo buscaba deleitar sino también conmover.<sup>742</sup>

Los artistas flamencos también tuvieron gran relevancia durante el siglo XVI pero ya no por sus miniaturas en misales sino por sus ilustraciones de obras científicas, herbarios o libros geográficos que necesitaban de su precisión, por lo que su arte pertenecía a la ciencia. Pero poco a poco empezaron a incluir elementos fantásticos, dando paso a un arte más abstracto y cercano al manierista.<sup>743</sup>

A mediados de siglo se separaron las Bellas Artes de la artesanía, incluyendo la pintura, la escultura y la arquitectura. Posteriormente se añadirían la literatura y el diseño.<sup>744</sup>

Como consecuencia de las guerras religiosas durante el siglo XVI, comenzó la Contrarreforma y el Concilio de Trento propugnó el adoctrinamiento de las masas mediante imágenes. Como el estilo manierista no se adecuaba a estos intereses surgió el Barroco.<sup>745</sup>

Así pues a finales de siglo, convivían artistas renacentistas, manieristas, y barrocos.<sup>746</sup>

#### **4.6. EL “*PATHOS*” EN LA NATURALEZA DEL ARTE BARROCO**

En el siglo XVII comenzó un período de la historia en la cultura occidental originado por un nuevo modo de vivir,<sup>747</sup> de interpretar la naturaleza y de concebir el arte,<sup>748</sup> el estilo

---

<sup>740</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III*, p. 214

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 240

<sup>742</sup> *Ibid.*, 252

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 329

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 235

<sup>745</sup> Francisco Javier Pizarro y José Julio García, *La visión de la naturaleza en los emblemistas del siglo XVII*, Repositorio Institucional de la Universidad da Coruña.

<sup>746</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la estética III*, p. 193

<sup>747</sup> El Barroco es una categoría del espíritu que supone una evolución desde lo clásico y puede darse en cualquier época de la civilización. Busca una regeneración desde el momento precedente y por eso todo estilo

barroco,<sup>749</sup> que se manifestó principalmente en Europa occidental, aunque debido al colonialismo también se dio en numerosas colonias de las potencias europeas.<sup>750</sup>

Tras la prolongada expansión geográfica del siglo anterior se produjo una crisis económica en Europa por las guerras provocadas en su mayoría por el enfrentamiento entre católicos y protestantes, así como por el estancamiento del comercio, lo que se agravó con las plagas de peste que asolaron Europa a mediados del siglo XVII. Todos estos factores provocaron un grave empobrecimiento de la población.<sup>751</sup> Al mismo tiempo, se produjo la implantación definitiva de las grandes monarquías absolutistas en los principales estados europeos, que llevarían al despotismo ilustrado con sus consecuencias revolucionarias en el siglo XVIII. La hegemonía en Europa pasó de la España imperial a la Francia absolutista, que se convirtió en el estado más poderoso de Europa hasta la ascensión de Inglaterra en el siglo XVIII. Por tanto, Francia y Roma fueron los principales núcleos de la cultura occidental como centros de poder político y religioso, respectivamente. España, aunque en decadencia

---

tiene su propia expresión barroca. El Barroco histórico surge como una evolución del clasicismo renacentista y es un antecedente del Romanticismo. Tiene la paradoja de que asume el racionalismo científico y al mismo tiempo tiene tendencia al irracionalismo. Pedro Aullón de Haro, *Barroco*, Ed. Verbum, Madrid, 2013, pp. 25-77

<sup>748</sup> El adjetivo barroco, usado para definir el estilo artístico y el modo de vida del siglo XVII se ha usado con intención peyorativa referido a algo extravagante y exagerado, pero el barroquismo en el comportamiento social y en el arte tiene su origen en el *ethos* barroco que no es un ethos revolucionario pero construye alternativas frente a las crisis con la imaginación. A finales del siglo XVI el canon clásico del Renacimiento había decaído y el Barroco, a diferencia del Manierismo, revitalizó su validez dándole teatralidad. Además planteaba otro orden que dejaba atrás el enfrentamiento entre la Iglesia y la sociedad burguesa, y construyó un nuevo mundo como un teatro, con el que buscaba una separación imaginaria del carácter contradictorio del mundo. Bolívar Echevarría, *La modernidad de lo Barroco*, Ed. Era, S.A., México D.F., 2013.

<sup>749</sup> El descrédito del Barroco en siglo XVIII por los teóricos del Neoclasicismo, por considerarlo la antítesis del clasicismo renacentista con su teatralidad desmesurada se ha sustituido por el elogio en la época actual, ya que no se considera una decadencia de lo clásico sino un nuevo arte, que se repite a lo largo de la historia en alternancia con los períodos clásicos. Otros autores han considerado que en todo estilo existen tres etapas, la arcaica, la clásica y la barroca. Para definir qué es el Barroco hay que tener en cuenta que el Manierismo era un estilo netamente anticlásico, mientras que el Barroco surgió frente al Manierismo recuperando el clasicismo pero dinamizándolo frente a la quietud que caracterizaba el Renacimiento. Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, pp. 219-221

<sup>750</sup> Ian Chilvers, *Diccionario de arte*, Ed. Alianza, Madrid, 2007, p. 83

<sup>751</sup> Bartolomé Benassar, *La Europa del siglo XVII*, Ed. Anaya, Madrid, 1995.



política y económica, tuvo sin embargo un esplendoroso período cultural llamado Siglo de Oro.<sup>752</sup>

En el Barroco se produjo un cambio radical en el modo de entender la ciudad y frente a la ciudad-estado ideal renacentista cerrada en sí misma similar a la ciudad medieval, apareció la visión de la ciudad capital barroca, más abierta, en la que el espacio simbólico de las plazas<sup>753</sup> cedió su función tradicional cívica y pública<sup>754</sup> para convertirse en un medio subordinado a la exaltación del pensamiento religioso o político.<sup>755</sup> La relación de la sociedad con la naturaleza en esta época continuó aumentando su distancia. Eran tiempos de peste y se temía la naturaleza<sup>756</sup> así que se generó la idea barroca de jardín, con una naturaleza racionalizada, ordenada y dominada frente a la naturaleza salvaje. En los palacios simbolizaba la asociación de los reyes y príncipes con las fuerzas de la naturaleza<sup>757</sup> y servía como escenario para los fastos de la monarquía absoluta. Para ello los jardines se salpicaban de fuentes y montañas artificiales. Sin embargo, al mismo tiempo había curiosidad por la naturaleza salvaje, como algo enigmático.<sup>758</sup>

Durante el siglo XVII se produjeron grandes avances filosóficos y científicos, que terminaron definitivamente con la concepción antropocéntrica del Universo. En la primera mitad del siglo XVII, dos genios del pensamiento universal, Descartes y Galileo, se desligaron de la antigua filosofía para generar una nueva teniendo como fundamento ambos la capacidad razonadora del hombre y la matemática. La razón se instituyó como

---

<sup>752</sup> Antonio Martínez, *El Barroco en Europa*, Ed. Historia 16, Madrid, 1989, p. 6

<sup>753</sup> En España se siguió el modelo urbanístico barroco con las plazas mayores, que suponían al mismo tiempo un mercado y un centro cívico, asegurado con la presencia del ayuntamiento. Fernando Checa y Jose Miguel Moran, *El Barroco*, Ed. Itsmo, S.A., Madrid, 2001, pp. 151

<sup>754</sup> El papel de los espacios públicos para el encuentro de los ciudadanos se ha vuelto a considerar valioso en el siglo XXI y se está recuperando como servicio público.

<sup>755</sup> En el Barroco la ciudad era un reflejo del poder de las monarquías absolutas y se llenaron de monumentos. Pedro Aullón de Haro, *Barroco*, p. 145-152

<sup>756</sup> Javier Hernández-Pacheco, *Hypokeimenon: origen y desarrollo de la tradición filosófica*, Ed. Encuentro, Madrid, 2003, p. 415-416

<sup>757</sup> Germain Bazin, *Barroco y Rococó*, Ed. Destino, S.A., Barcelona, 1992, p. 17

<sup>758</sup> Fernando Checa y Jose Miguel Moran, *El Barroco*, pp. 127-129

guardiana del saber,<sup>759</sup> por ello el siglo XVII ha sido denominado la Era de la Razón. Sin embargo, al mismo tiempo existía la inquietud ante la amplitud del Universo.

El siglo XVII marcó claramente un cambio en el curso de la civilización occidental. Hasta entonces la tecnología ya había producido cambios en las relaciones del ser humano con la naturaleza, pero la revolución científica hizo posible un entendimiento de la naturaleza que difería de todo lo que había sido conocido previamente, y le dio una nueva confianza en su capacidad de dominarla con el propósito de mejorar su existencia material. Este nuevo conocimiento les posibilitaba además para crear algo que los seres humanos de la historia anterior no podían pensar que fuera posible, que era generar la capacidad en el ser humano de edificar un nuevo mundo con una humanidad unificada en el que apartar a un lado todo lo que pone a los hombres en conflicto los unos con los otros. A partir del nacimiento de la ciencia moderna, comenzó una aceleración que llevaría a la dominación y la transformación de la naturaleza de un modo que en aquel momento era inimaginable.<sup>760</sup>

De acuerdo con la cosmología mecanicista de Descartes, la Naturaleza era considerada como una máquina que había que investigar para poder obtener beneficio,<sup>761</sup> pero seguía siendo la expresión de la divinidad<sup>762</sup> y como tal se contemplaba, recuperando el sentido medieval de la Naturaleza, que consideraba a ésta como un ejemplo moralizante.<sup>763</sup>

---

<sup>759</sup> María Llorente, *El saber de la arquitectura y de las artes: la formación de un ámbito de conocimiento desde la antigüedad hasta el siglo XVII*, Ed. Universidad Politécnica de Cataluña, 2000, p. 304

<sup>760</sup> La avaricia sin límites del capitalismo continuó devorando la naturaleza en toda Europa y en las colonias, en las que la destrucción de grandes áreas de bosques alrededor de las minas provocó que los suelos se hicieron vulnerables a la erosión, los ríos se llenaron de limo e incluso se secaron completamente, y al alterarse la hidrología también lo hizo el clima, a un considerable costo tanto para la tierra como para las especies acuáticas. El receso de los bosques socavó las poblaciones de pájaros que hacían presa en los mosquitos transportadores de la fiebre amarilla, y al concentrar grandes números de trabajadores, se creó un ambiente enormemente favorable para el virus, que puso en dificultades a los colonialistas para proyectar su hegemonía en las regiones. Jason W. Moore, *Nature and the Transition from Feudalism to Capitalism*, p. 30-43

<sup>761</sup> Jean Castex, *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*, 1990, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2009, p. 222, 223

<sup>762</sup> Pedro Aullón de Haro, *Barroco*, p. 47

<sup>763</sup> La recuperación del sentido medieval de la naturaleza dio lugar en el arte a la introducción de la alegoría en el arte. Y la pintura barroca se caracteriza por el naturalismo alegórico. Francisco Javier Pizarro, Jose Julio García, *La visión de la naturaleza en los emblemistas del siglo XVII*, p. 227

Como contraposición al predominio de la razón, en el arte surgió el estilo barroco que exploró todas las posibilidades que el universo clásico le ofrecía<sup>764</sup> con un gran dinamismo frente a la serenidad renacentista reflejando una expresividad de los sentimientos. Tras la irrealidad del Manierismo supuso una vuelta al realismo, pero se matizó con el simbolismo.<sup>765</sup>

El arte barroco comenzó en Roma impulsado por la Iglesia como consecuencia de la Contrarreforma,<sup>766</sup> que utilizó el arte como medio para deslumbrar a los creyentes<sup>767</sup> proclamando el triunfo de la fe católica,<sup>768</sup> frente al protestantismo, con una vuelta al simbolismo místico para expresar lo divino.<sup>769</sup> Al mismo tiempo en Francia, la monarquía absoluta quería transmitir una imagen de divinización y grandeza para reafirmar la autoridad del monarca como derivada de Dios, así que apostó por el realismo y la teatralidad en las obras artísticas. Por ello, y pese a la crisis económica, el arte barroco floreció gracias sobre todo al mecenazgo eclesiástico y aristocrático, en el que los palacios e iglesias mostraban el mismo esplendor.<sup>770</sup> En España e Inglaterra los monarcas también se convirtieron en grandes protectores de las bellas artes, mientras que en Holanda y Flandes la burguesía democratizó el arte<sup>771</sup> y optó por el realismo cotidiano.<sup>772</sup>

Desde el Renacimiento existía una forma de sociedad estética, en la que el arte, la belleza y los valores estéticos ya no tenían el valor ritual de las épocas anteriores y alcanzaron tal valor e importancia en las sociedades aristocráticas que los artistas fueron considerados

---

<sup>764</sup> María Llorente, *El saber de la arquitectura y de las artes: la formación de un ámbito de conocimiento desde la antigüedad hasta el siglo XVII*, pp. 305-306

<sup>765</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, pp. 221-226

<sup>766</sup> Madeleine y Rowland Mainstone, *Siglo XVIII. Barroco*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985, p. 9

<sup>767</sup> La Iglesia católica consideraba al Manierismo inaccesible para los feligreses y buscó un estilo con un lenguaje que les llegara fácilmente. Querían que la imagen religiosa fuera naturalista, que los santos fueran reales para que el pueblo pudiera sentirse identificados con ellos pero usaron la teatralidad para que fuera una realidad trascendente que los conquistara. Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, p. 227

<sup>768</sup> Beatriz Mayor, *Atlas histórico*, Grupo Libro, Madrid, 1989, p. 168-169

<sup>769</sup> Santiago Sebastiari, *Contrarreforma y Barroco*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1985, p. 61

<sup>770</sup> Madeleine y Rowland Mainstone, *Siglo XVIII. Barroco*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985, p. 9

<sup>771</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1996, p. 182

<sup>772</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, p. 227

como genios en lugar de artesanos. Este proceso de estetización era una estrategia política de teatralización del poder para señalar el rango de los poderosos en un momento en que comenzaba a cambiar la sociedad avanzando hacia la modernidad. La nobleza y la Iglesia acudieron a los artistas para realzar artísticamente palacios, villas e iglesias, creando un espectáculo grandioso que transmitiera su poder, y el embellecimiento de las ciudades se convirtió un objetivo político importante porque resaltaba el prestigio de los reyes.

La arquitectura barroca era exuberante, teatral y de gran expresividad.<sup>773</sup> En la escultura y pintura barrocas predominó la exaltación de los sentimientos, el “*pathos*” frente a la serenidad del Renacimiento.<sup>774</sup> El artista reflejaba minuciosamente la Naturaleza al tiempo que expresaba emociones exacerbadas. Se produjo un auge de temas cruentos, como el martirio de los santos, al tiempo que triunfaba el misticismo, que manifestaba lo maravilloso.<sup>775</sup> Las alegorías se convirtieron en el principal vehículo de expresión<sup>776</sup> y aparecían en todos los géneros, formando parte fundamental del estilo Barroco.<sup>777</sup> La pintura barroca continuó con la tendencia naturalista de los renacentistas y manieristas, que refleja el racionalismo de la sociedad, pero rompió con los cánones de belleza ideal anteriores porque mostraba la realidad tal cual era, incluyendo tanto lo bello como lo feo. A pesar del apogeo religioso consecuencia de la Contrarreforma, la mitología no perdió terreno<sup>778</sup> y tenía un sentido ejemplarizante. Los cuadros mostraban un simbolismo profundo.<sup>779</sup> El concepto de artificio se impuso sobre el de Naturaleza, considerándolo una cualidad añadida que suponía el perfeccionamiento de la naturaleza. La realidad se

---

<sup>773</sup> Germain Bazin, *Barroco y Rococó*, p. 21

<sup>774</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, p. 238

<sup>775</sup> Las imágenes del Barroco se caracterizaban por los componentes de ascetismo, heroísmo, misticismo y crueldad. Caravaggio fue el creador de la corriente y su máximo exponente. Su deseo era reflejarla realidad sin ninguna depuración idealizadora, y creó un recurso técnico, el tenebrismo, para destacar las figuras mediante el claroscuro. Sin embargo, la realidad era reelaborada con la introducción de simbolismos. Su intención era tener un contacto más directo con el espectador a través de la sensibilidad. A pesar de la oposición inicial de sus contemporáneos, que le llamaron “monstruo nacido para destruir la pintura”, tuvo una influencia decisiva en el arte de la época. *Ibíd.*, p. 230-234

<sup>776</sup> Pedro Aullón de Haro, *Barroco*, p. 175

<sup>777</sup> Hermann Bauer y Andreas Prater, *Barroco*, Ed. Taschen, Madrid, 2006, p. 10

<sup>778</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, p. 285

<sup>779</sup> Pedro Aullón de Haro, *Barroco*, pp. 175-177

distorsionaba y magnificaba, alterando sus proporciones, y se abusaba del escorzo y la perspectiva ilusionista en aras de efectos llamativos y sorprendentes.<sup>780</sup>

El *pathos* del estilo barroco fue similar al que apareció en el arte helenístico como reacción frente al griego clásico, y del mismo modo sustituyó la serenidad idealizada del arte renacentista por el triunfo del realismo verista con una predilección por lo patético. Las líneas del estilo barroco eran más abiertas que las del arte renacentista y el manierista, porque los artistas se liberaron de las normas establecidas. Además, en el Barroco se conjugaba el naturalismo con la fantasía. La aparición de alegorías y símbolos en los cuadros barrocos denota una tendencia a la abstracción, que refleja la mayor presencia de la espiritualidad de la sociedad del siglo XVII, consecuencia de la Contrarreforma, y una mirada hacia el interior derivada de cierta desconfianza respecto al entorno natural.

Así pues, el Barroco es un estilo que refleja las dos tendencias, naturalismo y abstracción, tal como se encuentran en el gótico pero con una motivación inversa. En el Gótico existía una proyección sentimental sobre una base inorgánica, que supuso un avance desde la abstracción al naturalismo motivado por la actitud de confianza de la sociedad de la época por el dominio de la Naturaleza. Posteriormente, el Gótico fue sustituido por otros estilos que fueron acercándose más a lo orgánico hasta llegar al Barroco que representa la realidad sin idealizarla. Sin embargo, la reintroducción del simbolismo y la alegoría que habían estado presentes en el Gótico muestran la vuelta del espíritu de abstracción. Por tanto, en el siglo XVII, la sociedad barroca había llegado a una actitud de seguridad respecto a su entorno natural derivada de su confianza en la capacidad de la razón humana y que los avances científicos que le permitían dominar la Naturaleza, pero al mismo tiempo el conocimiento científico de la inmensidad del Universo comenzó a generarle inseguridad y apareció la necesidad de evasión hacia la imaginación, hasta que a finales del siglo XVIII el resurgir de la imaginación y del simbolismo dentro de la técnica neoclásica resquebrajó totalmente el modelo de arte clásico hasta llegar a Goya y las pinturas negras.

Por tanto, como decía Worringer, podemos comprobar a lo largo de la historia, que la humanidad evolucionó de una inseguridad en su relación con el mundo exterior a una relación de confianza a través del desarrollo intelectual. Y esa confianza se terminó perdiendo con el último conocimiento científico, recuperando la innata capacidad del hombre para sentir el insondable misterio de la vida que se había ido apagando con el

---

<sup>780</sup> Antonio Martínez, *El Barroco en Europa*, Ed. Historia 16, Madrid, 1989, p. 6

progreso intelectual. De modo que la capacidad atrofiada se recuperó con los avances científicos convertida en un producto intelectual.<sup>781</sup>

La contradicción en la sociedad del XVII entre el predominio de la ciencia y al mismo tiempo el auge religioso, se reflejó en el arte barroco, que tenía un lenguaje homogéneo y contradictorio a la vez,<sup>782</sup> e incluía las dos tendencias, el naturalismo y la tendencia a la abstracción.

El arte de la época barroca estuvo también influenciado por el creciente auge económico de la burguesía, que comenzó a remarcar su estatus invirtiendo en arte y consideraba tener cuadros como poseer un capital. Esta demanda, sumada a la proliferación de artistas que se produjo como consecuencia de la quiebra de los gremios<sup>783</sup>, promovió la elección de otros temas tomados la realidad circundante y el desarrollo de ciertos géneros pictóricos.<sup>784</sup> Mientras el arte encargado por la Iglesia y la Monarquía se había centrado en temas históricos, mitológicos o religiosos, la burguesía buscaba decorar sus casas con temas más cotidianos y surgió así un pintor especializado en géneros como los retratos, los paisajes, las marinas, las perspectivas urbanas, los bodegones y los interiores.<sup>785</sup> Por primera vez en la historia, el paisaje, que hasta entonces había estado subordinado a las necesidades del tema principal, adquirió una categoría independiente.<sup>786</sup> En los cuadros se adoptó la costumbre de incluir elementos simbólicos que recibían el nombre de vanitas, que hacía alusión a la fugacidad de la existencia.<sup>787</sup>

En esta época se dio la novedad de que aparecieron artistas especializados en géneros, y se realizaban cuadros sin función de culto o propaganda, con el único fin de ser coleccionados. Apareció la profesión del marchante, el experto y el subastador. Se generó

---

<sup>781</sup> Ibid., p. 132

<sup>782</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, p. 226

<sup>783</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1996, p. 284

<sup>784</sup> Rosa Giorgi, *El siglo XVIII*, Ed. Electa, Barcelona, 2007, p. 27-57

<sup>785</sup> Dentro de la escuela holandesa, Rembrandt destacó porque además de la preocupación por la luz de otros pintores holandeses, introdujo una visión subjetiva que captaba la interioridad del ser humano. Arturo Colorado Castellary, *Introducción a la Historia de la pintura*, p. 236

<sup>786</sup> Madeleine y Rowland Mainstone, *Siglo XVIII. Barroco*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985, p. 73

<sup>787</sup> Hermann Bauer y Andreas Prater, *Barroco*, p. 22

un mercado del arte y la pintura se convirtió en un artículo comercial.<sup>788</sup> El capitalismo había llegado al arte.

Durante toda la época del Barroco se produjo un intercambio entre los artistas que se influencian mutuamente y al mismo tiempo desarrollaban estilos muy particulares con una gran versatilidad. Las contradicciones de la época y el intercambio internacional dieron lugar a que el arte barroco tuviera una variedad prodigiosa y un alcance creativo que ninguna civilización había tenido en la historia del arte.<sup>789</sup>

#### **4.7. LAS REVOLUCIONES DEL SIGLO XVIII Y SU REFLEJO EN LA NATURALEZA Y EL ARTE**

El siglo XVIII consta de dos etapas diferenciadas: la primera supone una continuidad del Antiguo Régimen, y la segunda, de cambios profundos, culmina con la Revolución estadounidense, la Revolución francesa y la Revolución industrial en Inglaterra. Fue un período transitorio entre el mundo antiguo y el moderno por el nivel de irreversibilidad del cambio y supuso una época de expansión generalizada en todos los aspectos, por el aumento de la población europea, el crecimiento de los imperios ultramarinos,<sup>790</sup> el desarrollo de la agricultura, el comercio y la industria, la extensión de la cultura<sup>791</sup> y también por la amplitud de la destrucción de la naturaleza. El colonialismo y la industrialización habían estado restringidos por la naturaleza hasta la llegada de la máquina de vapor a finales de siglo, que gracias al carbón ya no dependía del viento ni del agua y representaba el

---

<sup>788</sup> En los inventarios de las grandes colecciones de la época, las obras no se compraban y agrupaban por su temática sino por su valor artístico, su originalidad o por la celebridad de los artistas. *Ibíd.*, p. 22, 23

<sup>789</sup> Germain Bazin, *Barroco y Rococó*, 1964, Ed. Destino, S.A., Barcelona, 1992, p. 10

<sup>790</sup> La explotación de la plata y el oro en América fue el origen de una acumulación de capitales que impulsó el paso de la sociedad mercantilista a la sociedad capitalista. Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2000, p. 286

<sup>791</sup> Hasta el siglo XVIII la mayor parte de Europa apenas había cambiado durante doscientos años a pesar del crecimiento de la población, la expansión agrícola comercial e industrial. T.C.W. Blanning, *El siglo XVIII*, Ed. Crítica, S.L., Barcelona, 2002, pp. 9-17

dominio total sobre la naturaleza, tal como propugnaba Francis Bacon, cuyas ideas sobre el espíritu de la invencibilidad humana inspiraron la Revolución Científica. Pero como se vio dos siglos después, esa independencia de la naturaleza era sólo aparente ya que la relación se manifestó posteriormente con la acumulación del carbono en la atmósfera y el agotamiento de los combustibles fósiles. La relación de poder de los seres humanos con la Tierra que se dio por supuesto en esta época resultó ser inversa.<sup>792</sup> A partir de la Revolución Industrial, con el inicio del uso de los combustibles fósiles y la creencia de dominio sobre la naturaleza comenzarían también las prácticas irresponsables que convertirían la Tierra en un vertedero.<sup>793</sup>

#### 4.7.1. LA MONARQUÍA ABSOLUTA Y EL ROCOCÓ

A principios de siglo se mantenía la Monarquía Absoluta, que se consideraba de origen divino, y el poder de la nobleza y el clero. El ambiente opulento derivó en el advenimiento del estilo Rococó, un arte lleno de refinamiento, imaginación, exuberancia, luminosidad y jovialidad, que cuestionó los valores del Barroco,<sup>794</sup> del mismo modo que el Manierismo surgió contra el Renacimiento.<sup>795</sup> A partir de aquel momento, se va manifestando una necesidad psicológica del ser humano de la civilización occidental de renovación continua cada vez más acelerada, con cambios radicales de criterio en pocos años en comparación con los estilos dominantes durante siglos en épocas anteriores.

El nuevo estilo reflejó la valoración de los mitos, la fantasía, el teatro, la música, las fiestas, lo extraño y lo exótico, para crear mundos oníricos que ayudaran a esa sociedad a olvidar los temores de la época, pero sin abandonar la reflexión sobre los mecanismos de la

---

<sup>792</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 216-219

<sup>793</sup> *Ibíd.*, p. 204

<sup>794</sup> Al igual que sucedió durante mucho tiempo con el Manierismo, el Rococó fue también un estilo rechazado por considerarse superficial y relacionado con el Antiguo Régimen, de ahí su denominación con connotaciones peyorativas. Pero al igual que el Manierismo es un arte rehabilitado por su carácter poético, su gran sensibilidad y creatividad por el Movimiento Moderno a finales del siglo XIX, que encontró en el Rococó una posibilidad de identificación y lo liberó de la acusación de superficialidad. Eva-Gesine Baur, *Rococó*, Ed. Taschen, Madrid, 2007, pp. 6-7

<sup>795</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, pp. 245-246



existencia y las posibilidades de la inteligencia y la sensibilidad, con un distanciamiento irónico del espíritu racionalista.<sup>796</sup> Las líneas onduladas y asimétricas de este estilo motivaron su denominación ya que recordaban a las rocallas, es decir, rocas marinas con algas y conchas adheridas.<sup>797</sup> Se empleaban colores vivos para expresar la vida despreocupada y agradable que la sociedad ansiaba, mostrando la irreligiosidad creciente de principios del siglo XVIII, tras la religiosidad intensa de la Contrarreforma. Mientras el Barroco era un arte espiritual, el Rococó era un arte mundano, característico de la sociedad aristocrática, que buscaba la belleza y bajo una aparente frivolidad mezclaba imaginación, moral, sentimientos y reflexiones.<sup>798</sup> Trataba temas de la vida diaria y las relaciones humanas, buscando reflejar lo que es agradable, refinado, exótico y sensual. Por todo esto, se acusó al Rococó de ser un arte superficial, exclusivo de la aristocracia. Sin embargo, era un arte más humano que el Barroco, que ya no expresaba grandeza y poder sino belleza y gracia, y no quería imponer respeto sino agradar. El estilo rococó continuó con los elementos barrocos de movimiento e irregularidad, pero rompió totalmente con los cánones clásicos renacentistas y abandonó la simetría, apostó por la exuberancia, imitó las formas del mundo vegetal con sus arborescencias, nudosidades y ramificaciones, se inspiró en lo exótico y extraño, mezcló estilos y temas de una forma bella, y unió lo trágico con lo satírico.<sup>799</sup> Nunca antes había tenido tanta importancia lo subjetivo e individual en el arte, en el que predominaba la personalidad del artista.<sup>800</sup> Al mismo tiempo, las diferencias de categoría también fueron diluyéndose en la vida social, y comenzaron a abrirse posibilidades de vida hasta entonces imposibles, dejando atrás los rígidos esquemas del convencionalismo social. Fue un proceso que poco a poco cambió la sociedad europea occidental y en Francia llevó al estallido de la Revolución Francesa al final del siglo.<sup>801</sup>

---

<sup>796</sup> Eva-Gesine Baur, *Rococó*, p. 8

<sup>797</sup> Francesc Navarro (Dirección editorial), *Historia del Arte. Rococó, Neoclásico y Romántico*, Ed. Salvat, S.L., Madrid, 2006, pp. 28- 30

<sup>798</sup> Eva-Gesine Baur, *Rococó*, pp. 6-9

<sup>799</sup> Francesc Navarro, *Historia del Arte. Rococó, Neoclásico y Romántico*, pp. 16- 43

<sup>800</sup> Artistas como Tiepolo, Blake, Chardín y Goya, trascendieron los límites del Rococó, y no se sometieron a ningún estilo, aunque su obra estaba marcada por el espíritu de la época. Eva-Gesine Baur, *Rococó*, p. 23

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 6

En el Rococó continuó desarrollándose la pintura paisajística, y predominaban los temas mitológicos así como la evocación de la vida de sociedad de un modo refinado y poético. Los cuadros de temática religiosa incluían elementos de la vida cotidiana en escenas bíblicas y utilizaba símbolos para llegar al espectador.<sup>802</sup> Las figuras tanto en la pintura como en la escultura tenían una expresión apacible. La arquitectura continuó con las grandiosas escenografías del Barroco y el predominio de líneas sinuosas y la decoración del interior buscaban la suntuosidad con una gran riqueza creativa. Tanto las residencias de la nobleza como los edificios religiosos alcanzaron gran esplendor con una abundancia de luz que espiritualizaba la ornamentación. Los jardines se embellecían con templos dedicados al ideal de los sentimientos.<sup>803</sup> El estilo rococó se extendió por toda Europa y por los territorios de ultramar.

Siguiendo la teoría de Worringer según la cual cada estilo artístico representa para la sociedad que lo creó, desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad, el estilo rococó continuaba mostrando la necesidad de proyección sentimental por tener una base naturalista. Sin embargo, la naturaleza del Rococó estaba muy idealizada por la imaginación del artista, lejos de la realidad a veces feísta del Barroco. El entorno natural rococó consistía en jardines y paisajes muy antropizados que daban serenidad a los espectadores, opuestos a la naturaleza salvaje. Los cuadros reflejaban así una huida de la realidad mediante la búsqueda del ideal a través de la imaginación, incluyendo mitos, fábulas y fantasías para crear mundos oníricos.<sup>804</sup> La tendencia rococó de búsqueda de imágenes idealizadas reunía la necesidad de evasión del entorno por la agorafobia espiritual que provocaban los descubrimientos científicos en esa sociedad, con un deseo de oposición al estilo anterior y todo lo que reflejaba. Frente a la elevada espiritualidad y el realismo en ocasiones macabro del Barroco, se buscaba la fantasía amable. Esta tendencia del estilo rococó a sustituir lo realista por la imaginación mostraba un afán de proyección abstracta, en el que refugiarse del entorno natural. Así pues, aunque desde el Renacimiento se mantiene la proyección sentimental en las obras de arte, que muestra la comunicación confiada entre el hombre y la naturaleza como consecuencia del desarrollo intelectual, dicha proyección va disminuyendo lentamente al tiempo que crece el afán de abstracción, mostrando la intensa inquietud

---

<sup>802</sup> *Ibíd.*, pp. 22-23

<sup>803</sup> Germain Bazin, *Barroco y Rococó*, pp. 187- 265

<sup>804</sup> Eva-Gesine Baur, *Rococó*, p. 7

interior del ser humano ante esos fenómenos a pesar de la evolución racionalista de la sociedad occidental y el dominio tecnológico creciente de la naturaleza.

En el siglo XVIII se mantuvo la bipolaridad entre la confianza en el dominio tecnológico de la naturaleza y el temor ante la infinitud y complejidad del Universo, contrapuesto al Universo limitado de las épocas de la antigüedad clásica y medieval. Los espectaculares avances de la ciencia y los descubrimientos de las expediciones científicas impulsadas por las monarquías cambiaron radicalmente la vida cotidiana de las personas de esa época. La moral y la fe fueron sustituidas por la razón y la ciencia, y a pesar de la confianza en la capacidad del ser humano existía un desconcierto general de la sociedad ante las novedades constantes en todos los campos. Durante todo el siglo se fundaron un gran número de instituciones científicas, museos, observatorios y jardines botánicos.

La relación con la naturaleza de la sociedad de las ciudades del Rococó continuó siendo indirecta como en el Barroco, a través de los jardines<sup>805</sup> que eran concebidos como cuadros vivos así como de los paisajes reflejados en las obras artísticas.<sup>806</sup> El paisaje como tema se consideraba un género menor, de carácter meramente decorativo, frente a temas históricos y retratos, mostrando así la visión cultural de la sociedad de la época en la que el ser humano era el centro y la naturaleza se consideraba como objeto de dominación. Los paisajes correspondían a modelos ideales generados por la imaginación de los artistas. Hasta la llegada de los románticos del siglo XIX no se consideró necesario reflejar la Naturaleza de un modo real sin la intromisión ordenadora del ser humano, como consecuencia del giro filosófico del concepto de Naturaleza en el Romanticismo.<sup>807</sup>

Aunque en el siglo XVIII continuó el crecimiento de las ciudades en el mismo sentido que se había iniciado en el Barroco, predominaban las sociedades rurales respecto a las urbanas, pero el alejamiento de lo natural era ya tan grande que la desaparición de los bosques salvajes se consideraba como un triunfo sobre la Naturaleza, como manifestación del pensamiento occidental que propugna el desarrollo de la sociedad y el dominio tecnológico

---

<sup>805</sup> El jardín dieciochesco es paradigmático del dominio absoluto de la naturaleza, especialmente el jardín francés versallesco por su riguroso control geométrico, con un ideal de belleza natural dominada que muestra el afán de dominio de los monarcas sobre la naturaleza y el mundo. José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 80

<sup>806</sup> Eva-Gesine Baur, *Rococó*, p. 14

<sup>807</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 81

frente a la entropía del medio natural.<sup>808</sup> Las sociedades rurales procuraban dar a la naturaleza el aspecto ideal que les gustaba creando los paisajes de cada región de acuerdo con el espíritu del lugar, que muestra las características distintivas de los paisajes y las civilizaciones a lo largo del tiempo, y aún no estaba afectado por la destrucción de la naturaleza. Así, por ejemplo, en la campiña inglesa el paisaje ordenado tenía un carácter bucólico en contraste con el gusto de la sociedad francesa que apostaba por los parques racionalmente estructurados, geométricos y artificiales.<sup>809</sup>

A lo largo del siglo XVIII, la población experimentó un gran crecimiento debido a las mejoras en las técnicas agrarias y los progresos en la medicina. La burguesía fue ascendiendo como grupo social gracias a su poder económico y comenzó a rivalizar con la nobleza y el clero por el poder político.<sup>810</sup> Los avances tecnológicos produjeron una evolución desde el régimen energético medieval a uno nuevo, que acabaría manifestándose en la Revolución Industrial. Paralelamente, la deforestación europea alcanzó un momento crítico porque la mayor parte de la cubierta boscosa había desaparecido como consecuencia de la expansión agrícola e industrial, y cada vez era más escasa la madera que en aquella época era el recurso fundamental para una civilización cada vez más urbanizada. Los trastornos de esta crisis forestal podían haber colapsado la civilización occidental europea, pero encontraron su salvación en el nuevo régimen energético que surgió con la máquina de vapor y el carbón en sustitución de los molinos de agua y viento, dependientes de la madera como combustible.<sup>811</sup>

---

<sup>808</sup> Desde las primeras civilizaciones se construyen símbolos monumentales de dominio sobre el terreno en el que se encuentran, certificando así su grado de desarrollo de la sociedad venciendo al medio natural. *Ibíd.*, p. 87

<sup>809</sup> René Dubois, *Un Dios Interior*, pp. 18, 112

<sup>810</sup> La clase capitalista consideraba que el libre comercio y los mercados abiertos aumentarían los beneficios y se oponía al control de la monarquía que controlaba los mercados para aumentar sus ingresos destinados a financiar su gasto interior para controlar su territorio y sus aventuras de colonización de otras tierras. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 288

<sup>811</sup> La crisis de la madera fue la factura del crecimiento europeo que comenzó en el siglo XI para dotar a la población creciente de mayores extensiones de cultivos agrícolas, construir molinos de viento y agua, barcos y abastecer fábricas. En el siglo XVIII las fábricas de cristal, por ejemplo, acabaron con bosque enteros de algunas zonas de Europa, y las industrias del hierro, el cuero o el vino también consumían grandes cantidades de madera. Asimismo, el desarrollo urbano generó una demanda creciente de madera. De este modo comenzaron a surgir conflictos por la oposición de la población rural. *Ibíd.*, p. 315-317

#### 4.7.2. LA ILUSTRACIÓN FRANCESA Y EL EMPIRISMO INGLÉS

La revolución científica había dado lugar a un cambio de era durante el siglo XVII en las relaciones del ser humano con la naturaleza, que se incrementó en el siglo XVIII, con una revolución espiritual radical. Con el auge de la burguesía, los valores del Barroco entraron en crisis y el pensamiento y la ciencia de los siglos XVI y XVII derivaron en el nuevo movimiento filosófico denominado Nuevas Ideas o Ilustración, que se desarrolló hasta el inicio de la Revolución Francesa, aunque en algunos países se prolongó durante los primeros años del siglo XIX. Fue llamado así por su objetivo de “iluminar”, es decir, descubrir, a través de la luz de la razón al mundo y al hombre, superando así la oscuridad de la sociedad anterior. Tenían una gran fe en poder crear un mundo nuevo gracias al progreso, atacando el absolutismo, la intolerancia religiosa, el sistema económico mercantilista, la ignorancia y la superstición. Tres siglos después del Renacimiento, la Ilustración recuperó el objetivo de disipar las tinieblas de la humanidad, mediante las luces de la razón. El siglo XVIII fue conocido, por este motivo, como el Siglo de las Luces.

Con la Ilustración el conocimiento dejó de vincularse a la verdad de Dios y los ilustrados, plenamente seguros del poder de razonamiento del ser humano, construyeron un mundo en el que la verdad proclamada por la ciencia se convirtió en la piedra angular de todas sus creencias, considerando que, adecuadamente cultivada, la razón conduciría a la humanidad a la felicidad. El optimismo ilustrado sobre el poder de la razón derivaba de la confianza que los europeos habían adquirido por su expansión geográfica y económica, y el notable avance científico que se había experimentado en toda Europa.<sup>812</sup> Tras el enorme impacto intelectual de las teorías de la gravitación universal de Isaac Newton, los ilustrados llegaron a la conclusión de que si la humanidad podía conocer las leyes del Universo, también podían descubrir las leyes que subyacen al conjunto de la naturaleza y la sociedad. Galileo, Bacon y Descartes dieron fundamento a esta línea de pensamiento que dominó Europa a mediados del siglo XVIII. Según la concepción mecanicista de la nueva ciencia, la naturaleza era una máquina que podía ser descompuesta en elementos simples y estaba regida por unas leyes que podían averiguarse a través del método matemático considerado

---

<sup>812</sup> Juan Ramón Triadó (coord.), *Historia del Arte. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Ed. Rueda, J.M. S.L., 2008, p.

como universal.<sup>813</sup> La filosofía ilustrada buscaba que los seres humanos dejaran de tener miedo a la naturaleza y convertirlos en señores de la misma a través del intelecto que debía mandar sobre la naturaleza desencantada<sup>814</sup> y llegaron a la conclusión de que el desarrollo de los conocimientos para dominar la naturaleza llevaría a la humanidad al bienestar material.<sup>815</sup> Sin embargo, esta misma idea de dominio de la naturaleza acabaría posteriormente con el fracaso del proyecto de la Ilustración.<sup>816</sup>

La apuesta por la ciencia, como forma de conocimiento superior a todas las formas anteriores, por su capacidad de mejorar de manera tangible la condición humana, provocó que las formas de conocimiento que no tuvieran esa capacidad fueran vistas como una crédula ignorancia. La Ilustración tenía como objetivo el desencantamiento del mundo, y por tanto rechazó las tradiciones. Los ilustrados consideraron que la explicación científica de los hechos anulaba la explicación que daban los mitos, que pasaban de relatos a convertirse en doctrina. Por tanto, frente al “mythos”, que consideraban fantasía, valoraron el “logos” como única forma de conocimiento que permitía construir un mundo mejor.<sup>817</sup> Sin embargo, la Ilustración acabó cayendo en el mito sobre el presunto deber de la humanidad de dominar la naturaleza, que consideraban controlable y con recursos ilimitados.<sup>818</sup> Se trataba de un poderoso relato cultural que trascendió las ideologías y la

---

<sup>813</sup> Mientras el método escolástico, de tipo retórico, partía de una realidad eterna e inmutable, en el siglo XVIII los investigadores no partían de una verdad conocida de antemano, sino que la buscaban mediante el método matemático. Sin embargo, su universalidad quedó pronto cuestionada porque se puso de manifiesto que la complejidad de lo real no admite ningún método universal. Carmen Iglesias, *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*, Ed. Real Academia de Historia, Madrid, 2001, pp. 366-395

<sup>814</sup> Theodor Adorno, Max Horkheimer, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2007, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 23

<sup>815</sup> Juan Ramón Triadó Tur (coord.), *Historia del Arte. Del Neoclasicismo al Modernismo*, pp. 9-10

<sup>816</sup> Adorno y Horkheimer se preguntaban en su obra cual había sido la causa de que el proyecto de la Ilustración hubiera derivado en el siglo XX en la barbarie del nazismo y el fascismo, la perversión del socialismo en el estalinismo y la manipulación de la cultura capitalista, y llegaron a la conclusión de que el proyecto ilustrado estaba viciado desde el principio por su objetivo de dominio de la naturaleza. Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 30

<sup>817</sup> Para Adorno y Horkheimer la escisión entre razón y mito de la Ilustración produjo un proceso de racionalización de la sociedad moderna que comportó la pérdida de sentido y libertad, generando la barbarie. Adorno propuso recuperar como fuente de conocimiento la experiencia estética del arte moderno, y llegar a una racionalidad estética. Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, pp. 23-25

<sup>818</sup> *Ibíd.*, p. 67

geografía,<sup>819</sup> generando una nueva narrativa cosmológica según la cual el ser humano armado con la razón podía enfrentarse al Universo mecanicista y avanzar en la Tierra hacia una utopía material.<sup>820</sup> Así se sentaron las bases de la narración cosmológica que impulsó la moderna economía de mercado y el paso de la cosmovisión teocrática a una cosmovisión económica.<sup>821</sup>

Los líderes intelectuales de este movimiento se consideraban a sí mismos como la élite de la sociedad<sup>822</sup> y se enfrentaron al abuso de poder del absolutismo y la intolerancia religiosa imperante durante la Contrarreforma, partiendo de la defensa de la naturaleza como ideal y fundamento de la ética de la que derivaban unos derechos naturales inviolables,<sup>823</sup> en tanto era una máquina precisa y equilibrada que debía servir como modelo de un orden social

---

<sup>819</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, p. 204

<sup>820</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 304

<sup>821</sup> La teoría de los ilustrados hacía referencia a la economía de mercado en la que casi todo lo que se compraba o vendía era el producto del trabajo de una persona pero la llegada del capitalismo transformó el modelo económico y planteó serios problemas con la noción de propiedad. Es cierto que la suerte del ciudadano medio mejoró con la economía de mercado a un nivel que bajo el régimen feudal no hubiera sido posible, pero el cercamiento de los procomunes provocó el sufrimiento de millones de campesinos abandonados a su suerte en un mundo nuevo que no estaba preparado para absorber su trabajo. En la nueva economía capitalista los trabajadores sólo recuperaban una parte del trabajo que realizaban en forma de salario y los nuevos propietarios accionistas se apropiaban del valor del trabajo de los obreros sin intervenir con su trabajo en la empresa. Max Weber afirmó que pasar de un universo centrado en el cristianismo a un universo materialista sustituyendo los valores espirituales por unos valores económicos dio lugar al desencantamiento del mundo. Jeremy Rifkin, *La sociedad de coste marginal cero*, Ed. Paidós, Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2014, p. 83-84

<sup>822</sup> Los líderes de la Ilustración eran un grupo urbano de nobles y burgueses, y también hubo representantes del clero, pero el ámbito rural fue casi ajeno al movimiento por razones obvias.

<sup>823</sup> Los filósofos de la Ilustración encabezados por John Locke reconocían que en el estado primigenio la Naturaleza pertenecía por igual a todos los seres humanos y al resto de las especies, pero defendieron la propiedad privada aduciendo que era un reflejo más preciso de la naturaleza del hombre que el procomún feudal, porque cada persona podía crear su propiedad añadiendo su trabajo a la materia prima de la naturaleza con el fin de transformarla en objetos de valor. Para los ilustrados, cualquier cosa que las personas apartasen del estado común de la naturaleza y la transformaran con su trabajo se convertía en propiedad del trabajador, que excluía el derecho común de los demás trabajadores. Así, partiendo de esta teoría del derecho natural de la propiedad, los ilustrados rechazaban totalmente el régimen feudal de obligaciones de propiedad sobre el procomún. Jeremy Rifkin, *La sociedad de coste marginal cero*, p. 83

ideal. Estos planteamientos, relacionados profundamente con las aspiraciones de la burguesía ascendente, fueron penetrando en otros estratos sociales dando lugar a un ánimo crítico hacia el sistema económico, social y político establecido, que culminó en la Revolución francesa. Entre los pensadores ilustrados destacaron Voltaire, Diderot y Rousseau. A través de la Enciclopedia de Diderot se igualó el trabajo artesano con los trabajos intelectuales, y se valoró el talento recuperando la glorificación de las habilidades artesanales por los dioses griegos, lanzando así un desafío al privilegio tradicional.<sup>824</sup>

Frente a la Ilustración francesa y su defensa del método universal apareció el Empirismo inglés, cuyos máximos exponentes fueron Locke, Hume y Berkeley. Los empiristas apostaron por las sensaciones y los sentimientos por contraposición al racionalismo ilustrado, y el reencanto de la experiencia frente al desencanto del mundo racionalizado.<sup>825</sup> Consideraron que el conocimiento no es innato, sino que procede de la experiencia y la observación guiadas por la razón y, por tanto, a través de una educación apropiada, la humanidad podía mejorar. Los empiristas otorgaron un gran valor al descubrimiento de la verdad a través de la observación de la naturaleza.<sup>826</sup>

Así pues, el siglo XVIII se caracterizó por la competencia entre la razón y la emoción por convertirse en el marco de una nueva cosmología en la que se sustituyó la conciencia teológica por la conciencia ideológica que dominó Europa, América y gran parte del mundo.<sup>827</sup>

En el campo de la economía, el liberalismo económico defendía la libertad de mercado, el libre juego entre la oferta y la demanda, y la no intervención del Estado en las relaciones económicas, base del capitalismo. Consideraban que el origen de la riqueza estaba en el trabajo y no en la tierra, y que el interés particular incitaba a producir mercancías, que adquirirían su valor en el precio de mercado, siguiendo la “ley natural” de la oferta y la demanda. Estaban convencidos de que por medio de la libre competencia, la división del trabajo y el libre comercio se alcanzaría la armonía y la justicia social.

---

<sup>824</sup> Richard Sennet, *El artesano*, p. 117

<sup>825</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 306

<sup>826</sup> Salvador Cabedo, *Filosofía y cultura de la tolerancia*, Ed. Publicaciones de la Universitat Jaume I, D.L., Castellón de la Plana, 2006, pp. 53-55

<sup>827</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 304



### 4.7.3. EL ARTE NEOCLÁSICO

A mediados del siglo XVIII, la suma del desarrollo de la ciencia y los adelantos tecnológicos, la Ilustración y el ascenso de la burguesía, que criticaba los excesos de la monarquía y la nobleza, generaron una lucha contra el Antiguo Régimen, que entró en crisis hacia finales del siglo, y de esa mentalidad ilustrada surgió un nuevo estilo, el Neoclasicismo, con una recuperación de lo clásico y búsqueda de la belleza ideal, serena, racional y equilibrada, que se convirtió en el arte representativo de la Revolución Francesa y después del Imperio Napoleónico.

Mientras el Rococó surgió contra los valores del Barroco, con un anhelo de evasión hacia lo imaginario opuesto al racionalismo y los descubrimientos científicos, a este estilo le sucedió el Neoclasicismo que buscaba ser antagónico del Rococó, con la aplicación de la razón. Se creó, a mediados del siglo XVIII, a raíz del descubrimiento de Pompeya y Herculano. Los intelectuales ilustrados encontraron en la Antigüedad clásica nuevos modelos de arte acordes con su filosofía, con la voluntad de acabar con el Rococó que rechazaban por considerarlo el reflejo de la aristocracia decadente. El Neoclasicismo se convirtió en la imagen de los ideales de la burguesía ilustrada y su búsqueda del cambio de la sociedad frente al Despotismo Ilustrado, tal como hizo la burguesía renacentista para cambiar la sociedad en el siglo XV. Los artistas neoclásicos consideraban que la belleza ideal era la expresión perfecta de una idea y para ello debían depurar la naturaleza de toda imperfección a través de la razón. Era un estilo clásico frío y formal que pretendía mostrar ejemplos de rectitud y moralidad para perfeccionar el mundo.<sup>828</sup> Esta actitud condujo a un dogmatismo y academicismo que pretendía establecer unos principios de valor universal de cómo debían ser las obras de arte, con unas características opuestas a las del Barroco y el Rococó.<sup>829</sup>

Esta alternancia entre los estilos artísticos por oposición a los anteriores es una constante durante toda la historia del arte occidental, llena de contradicciones y paradojas. Como revela Worringer, “la historia evolutiva del arte es redonda como el Universo y no existe

---

<sup>828</sup> Juan Ramón Triadó (coord.), *Historia del Arte. Del Neoclasicismo al Modernismo*, p. 24

<sup>829</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la pintura*, p. 253-254

polo que no tenga su antipolo.”<sup>830</sup> Pero a partir del siglo XV hay una evolución cada vez más rápida desde un estilo a otro.

Como hemos visto hasta ahora, durante miles de años en las sociedades de la antigüedad existió un afán de abstracción mientras la naturaleza tuvo un carácter sagrado, existía una cosmovisión teocéntrica y predominó el saber mítico, hasta que en Europa surgió la época de la Antigüedad clásica. Con el crecimiento de las ciudades y el planteamiento más racional del mundo surgió en el arte al naturalismo, el cual se mantuvo hasta el siglo XX pero con grandes cambios que lo acercaban o alejaban de la abstracción.

La Antigüedad clásica duró más de mil años y tuvo una evolución desde un naturalismo tendente a la abstracción hasta el realismo. El arte griego clásico, más vinculado a la sociedad que a la religión, era un arte naturalista, caracterizado por el equilibrio y serenidad de las composiciones, que mantenía cierta tendencia a la abstracción porque idealizaba la naturaleza. A continuación surgió el arte helénico con la extensión del Imperio Griego alejandrino, caracterizado por el gran desarrollo económico, los avances tecnológicos, el crecimiento de las ciudades y el alejamiento de la naturaleza. El arte pasó a formas más dinámicas que describían los sentimientos humanos y apareció el *pathos* barroco. El Imperio Romano continuó esta tendencia con un arte muy realista. Como contraposición a la Antigüedad clásica surgió el arte cristiano, vinculado a la religión. El Medioevo duró mil años, y el reflejo de una sociedad de carácter muy rural, porque las ciudades habían sido destruidas, y una cosmovisión teocéntrica, fue un arte figurativo en el que predominaba el simbolismo y se eliminó lo orgánico, así que se volvió a la abstracción, hasta que el Gótico recuperó lo orgánico conforme las ciudades crecieron y con los avances tecnológicos los seres humanos comenzaron a dominar a la naturaleza.

Tras estos períodos que abarcaron más de mil años, el Renacimiento del siglo XV supuso el inicio de otra era en la que comenzaron a desarrollarse de un modo veloz la ciencia y la tecnología, crecieron las ciudades, avanzó la separación del ser humano y la naturaleza, y comenzó una alternancia de estilos artísticos que partiendo del naturalismo clásico se acercaron o alejaron de la abstracción, como consecuencia de la bipolaridad de la sociedad occidental postrenacentista que comenzó a sufrir contradicciones constantes entre la seguridad que le otorgaba el dominio tecnológico de la naturaleza y la inseguridad ante el Universo como consecuencia de los descubrimientos científicos. Esta sucesión de estilos

---

<sup>830</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 129

artísticos que surgían en contraposición a los anteriores se dio a una velocidad nunca vista antes en la historia del arte, con una constante vuelta a la época clásica como referencia cada vez que se producía el agotamiento del estilo anterior. Se mantenía el naturalismo, pero los estilos alternaron entre el clasicismo racional y la tendencia a la imaginación y la fantasía, junto con la exaltación de los sentimientos, que reflejaba la necesidad de huida propia del afán de abstracción. La velocidad de los cambios se debía también a la libertad para la creatividad de los artistas que dejaron de formar parte de los gremios, como reflejo de una sociedad más individualizada. Del estilo renacentista que retornaba al clasicismo, se pasó en el siglo siguiente al manierista, naturalista con elementos anticlásicos, donde la imaginación del artista predominaba sobre la naturaleza. En menos de un siglo surgió el Barroco que recuperó el clasicismo, con un realismo matizado por el simbolismo y la vuelta del *ethos* barroco, que mostraba la exaltación de los sentimientos y la sinuosidad de las formas. Un siglo después volvió a surgir un estilo por oposición al anterior, el Rococó con otra huida hacia la imaginación, pero a mitad de siglo fue sustituido por el Neoclasicismo que volvió al racionalismo clásico. La naturaleza mostrada en todos estos estilos era artificiosa como muestra de una sociedad cada vez más urbana que sólo tenía contacto con la naturaleza domesticada, la cual representa la máxima belleza para esa sociedad.<sup>831</sup> Así pues, el avance de la sociedad hacia la modernidad la inundó de contradicciones, con una alternancia constante entre la racionalidad clásica y la huida hacia la imaginación. Pero a partir de finales del siglo XVIII con el inicio de la Revolución industrial, la sociedad occidental comenzó una nueva etapa en la que se multiplicó la aceleración en todos los aspectos, se radicalizó la distancia de la sociedad con la naturaleza provocando su destrucción y el arte comenzó su camino hacia la abstracción total.

A partir del siglo XVIII se produjo un tercer gran momento histórico en la relación de la sociedad con el arte, caracterizado por la autonomía de los artistas respecto a la Iglesia, la aristocracia y la burguesía que supuso una mayor libertad creadora respecto a las exigencias de sus patrocinadores, pero al mismo tiempo se produjo una dependencia nueva respecto a las leyes del mercado, que generaría dos universos del arte, el arte como vía de acceso a un ideal y el arte comercial orientado a la búsqueda de beneficio.<sup>832</sup>

---

<sup>831</sup> José Albelda y José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 70

<sup>832</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 13-14

#### 4.7.4. LAS REVOLUCIONES DE FINALES DEL SIGLO XVIII

A finales del siglo XVIII la ruptura entre la burguesía y las monarquías era irreversible. Esta situación acabó provocando la Independencia de Estados Unidos que tuvo una gran influencia en la Revolución Francesa, que se produjo a continuación. Los estadounidenses y los franceses consiguieron el reconocimiento de los derechos del pueblo y apareció un nuevo estilo de vida. El despotismo de los monarcas y la aristocracia fueron sustituidos por el poder de la burguesía. Se produjo una transición a los Estados nacionales modernos en Estados Unidos, Francia y Reino Unido cuyo modelo se extendió con rapidez por Europa en el siglo XIX y principios del XX.<sup>833</sup> En esta época se inició además la Revolución Industrial en Reino Unido.

La Revolución Francesa escogió el Neoclasicismo como el estilo más acorde con su ideología, porque se consideraba el símbolo de la derrota del gusto aristocrático del Rococó, y puso el arte al servicio de la política centrado en su capacidad de transmitir sus ideales. El estilo neoclásico también fue adoptado posteriormente por Napoleón como símbolo de su Imperio, generando el llamado Estilo Imperio, inspirado en el antiguo arte de los emperadores del Imperio Romano, como expresión de su aspiración a un Imperio Universal.<sup>834</sup>

La Ilustración, con la sustitución de la religión por la ciencia, y la Revolución Industrial, con la divinización del mercado, provocaron un cambio en la relación del ser humano con la naturaleza que tuvo como consecuencia la modificación de la naturaleza más importante de la historia. Para los ilustrados la naturaleza no era sagrada ni una creación divina y su fin era servir al ser humano.<sup>835</sup> Por tanto, eliminaron el respeto y la responsabilidad cristiana de cuidar la naturaleza como creación de Dios. Considerando que los recursos naturales eran infinitos, se centraron en su explotación para mejorar la vida del ser humano, como un recurso que debía someterse a un procesamiento para que adquiriera el valor como producto manufacturado. La ciencia moderna implicó un impresionante incremento de nuestro conocimiento de la naturaleza, pero paradójicamente al mismo tiempo supuso un tremendo

---

<sup>833</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 288-290

<sup>834</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1996, p. 382

<sup>835</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 68

retroceso de la comprensión de las consecuencias ecológicas del dominio de la naturaleza sin límites.

La visión utópica ilustrada de que la conquista de la naturaleza, con ayuda de la tecnología derivada de la ciencia, serviría para que el ser humano construyera su paraíso en la Tierra con el que alcanzaría felicidad universal no se cumplió, porque olvidaron protegerla de la depredación.

Antes de la Revolución Industrial el paisaje rural ofrecía una belleza fruto del equilibrio entre la explotación y el respeto de la naturaleza, pero a partir del tránsito a la sociedad industrial y el crecimiento de la ciudad industrial que creaba un espacio a su alrededor para las industrias, comenzó un proceso de dominio acelerado, rompiendo el equilibrio mantenido durante siglos con la naturaleza a pesar de las intervenciones humanas existentes.

#### **4.7.5. EL IDEALISMO ALEMÁN. SCHELLING Y SCHILLER.**

La reacción a la industrialización no se hizo esperar y entre 1780 y 1830 se desarrolló el Idealismo alemán<sup>836</sup>, como rebeldía contra la Ilustración y el Clasicismo, buscando la libertad como espontaneidad. Por ello, su manera de concebir la naturaleza fue distinta en cada país donde se desarrolló e incluso dentro de una misma nación, reflejándose en todas las artes.

Los idealistas propusieron la recuperación de la unión del ser humano y la naturaleza, y entre *logos* y *mythos*, y convirtieron el arte en el camino hacia la vida ideal, sustituyendo en ese papel a la religión, con un poder espiritual laico que llevó a la sacralización del arte como portador de una misión más alta que nunca: el avance de la humanidad hacia el Bien.<sup>837</sup>

Uno de los principales representantes del Idealismo, Friedrich Schelling<sup>838</sup> afirmó que el mundo moderno había cometido dos pecados: la separación de la naturaleza y la escisión

---

<sup>836</sup>Los máximos representantes del idealismo fueron Kant, Fichte, Schelling y Hegel.

<sup>837</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 16-17

<sup>838</sup> F. W. J. Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Ed. Alianza, Madrid, 1996

de mythos y logos derivada del racionalismo de la Ilustración. Para restaurar la unidad originaria, propugnó un nuevo pensamiento, unos nuevos valores, una nueva sociedad y una nueva mitología, frente a la razón ilustrada que deshumanizaba al hombre y lo alienaba de la naturaleza. Y consideró que la mejor arma para regenerar al ser humano era el verdadero arte,<sup>839</sup> cuya materia simbólica es la mitología.<sup>840</sup> Schelling atacó los cimientos de la razón ilustrada considerando que deshumanizaba al hombre y lo alienaba de la Naturaleza,<sup>841</sup> y ofreció una nueva concepción de la naturaleza, según la cual el ser humano forma parte de la misma, recuperando la relación de la antigüedad. La filosofía de la naturaleza de Schelling influyó en los románticos del siglo XIX y los trascendentalistas del XX, precursores de la filosofía conservacionista que daría lugar a la creación de los primeros parques naturales.<sup>842</sup>

Siguiendo a Schelling, Friedrich Schiller defendió también el poder regenerador del arte contra el materialismo y el egoísmo<sup>843</sup>, origen de todos los males de la civilización occidental.<sup>844</sup> En sus *Cartas para una educación estética del hombre* publicadas en 1794, argumentaba que la educación estética del hombre propicia su sensibilidad a las ideas morales y le enseña a dominar sus impulsos y reflexionar, así que propugnaba que la educación estética era necesaria para que no se repitiera lo que sucedió con la Revolución

---

<sup>839</sup> F. W. J. Schelling. *Filosofía del Arte*, 1807, Ed. Tecnos, Madrid, 2006, pp. 7-8

<sup>840</sup> En su obra, *Filosofía de arte*, Schelling afirmó que el arte tiene la función de “romper los límites significativos de los conceptos para abrir el pensamiento, mediante un lenguaje simbólico y poético, a un conocimiento más íntimo del Universo”. *Ibid.*, pp. 17-19. Una idea que reitera en *Lecciones sobre el método de trabajo en los estudios académicos*, cuando dice que habla del arte más sagrado “que, según expresión de los antiguos, es una herramienta de los dioses, un pregonero de los secretos divinos, un descubridor de ideas, de la belleza no nacida.” Cinta Canterla González, *La Filosofía del Arte de Schelling*, Fedro N°. 5, 2007, pp. 3-25. En dicha obra, Schelling defendía además que “la filosofía del arte es una meta necesaria para el filósofo, que ve en ella la esencia íntima de su ciencia como en una especie de espejo mágico y simbólico. F.W.J Schelling, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, 1802, p. 504, Scribd.com

<sup>841</sup> F. W. J. Schelling. *Filosofía del Arte*, p. 8

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>843</sup> F. W. J. Schelling, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 1795, Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968, pp. 18-21

<sup>844</sup> Friedrich Schiller denuncia que el progreso es el ídolo máximo de su tiempo y “todas las potencias lo adoran; todos los talentos lo acatan. En esta balanza rastrera, poco pesa el mérito espiritual del arte, el cual, privado de alimentos, huye del ruidoso mercado del siglo.” *Ibid.*, p. 100

Francesa, que acabó en el terror.<sup>845</sup> Según Schiller, la Naturaleza nos muestra el camino y “no hay más que seguirle en lo moral”<sup>846</sup>, pero no proponía una vuelta a la Naturaleza ni abandonar la razón, sino una nueva forma de razón unida a la sensibilidad, que impidiera los excesos de la Revolución. En las Cartas, explicaba que la razón había llevado a cabo su cometido eliminando los conceptos fantásticos que obstruían el camino de la verdad, sin embargo la civilización continuaba en la barbarie porque “el camino que conduce al intelecto ha de abrirlo el corazón.” Por tanto, consideraba necesario educar la parte sensible de las personas para contribuir a la mejora del conocimiento y para “hacer eficaces en la vida los progresos del saber.”<sup>847</sup> La propuesta de Schiller para lograr ese objetivo era utilizar como instrumento el arte, porque “el gusto cultivado va casi siempre unido a un entendimiento claro, un sentimiento agudo, un carácter liberal y hasta una conducta digna, mientras que el hombre sin cultura estética adolece, generalmente de los defectos contrarios.”<sup>848</sup> Sin embargo, reconocía que “en casi todas las épocas de la Historia, dondequiera que las artes florecen y domina el buen gusto, se rebaja la humanidad, y no se puede presentar un solo ejemplo de un pueblo donde un alto grado y una extensión considerable de la cultura estética vayan unidos a la libertad política y a la virtud ciudadana, donde la bondad de las costumbres corra pareja con la belleza.”<sup>849</sup> De acuerdo con la experiencia, parecería que hay motivos de desaliento, pero Schiller aclaró que no se refería a ese tipo de arte, sino a una cultura estética que dé a la persona la libertad de hacer por sí misma lo que quiera, que es el supremo don de la humanidad. Según Schiller, la verdadera obra de arte debe generar en las personas un temple que incluya la “máxima ecuanimidad y libertad del espíritu, unida a la fuerza y el vigor.” Aclarando que la belleza no produce ningún resultado, sino que sólo proporciona la fuerza para el pensamiento y la resolución, consideró que era necesaria la tésitura estética del espíritu que abre la actividad espontánea de la razón en el campo de la sensibilidad. Por tanto, preconizó la idea de que le corresponde a la cultura hacer del hombre una criatura estética para que construya la

---

<sup>845</sup> Para Schiller sólo el predominio de un carácter moral y sensible a la vez garantizaría una transformación duradera del Estado según principios morales. *Ibíd.*, pp. 18-21

<sup>846</sup> *Ibíd.*, p. 36

<sup>847</sup> *Ibíd.*, p. 40

<sup>848</sup> *Ibíd.*, p. 46

<sup>849</sup> *Ibíd.*, p. 49

libertad racional dentro de los límites de lo sensible.<sup>850</sup> Consideraba que si la necesidad obliga al hombre a vivir en sociedad y la razón genera los principios sociales, sólo la belleza concede a los hombres el carácter sociable, porque es el gusto lo que introduce armonía en la sociedad, ya que infunde armonía en el individuo. Sólo la representación bella une la parte sensible y la espiritual del ser humano.<sup>851</sup>

Schiller llegó a la conclusión de que la educación estética posibilitaría un Estado estético donde todos los ciudadanos fueran libres e iguales en derechos a los más nobles, y no necesitaran afirmar su libertad menoscabando la ajena.<sup>852</sup> Por tanto, planteó una nueva ética y una estética, que reconciliaran al ser humano con la Naturaleza como especie racional que tiene la capacidad para llegar a la bondad, la verdad y la belleza. Su aspiración era rehacer la civilización mediante la fuerza liberadora de la función estética.

El pensamiento de Schiller y Schelling se recuperó por diversos autores en épocas posteriores generando una línea de pensamiento que sigue teniendo vigencia en el siglo XXI.

#### **4.8. LA VISIÓN ROMÁNTICA DE LA NATURALEZA CONTRA EL DOMINIO CAPITALISTA EN EL SIGLO XIX**

El siglo XIX fue un periodo de guerras constantes, cambios políticos y expansión económica, científica e industrial. Las nuevas tecnologías dieron lugar a un enorme crecimiento demográfico y en algunos países de Europa por primera vez la población urbana comenzó a superar en número a la población rural. Los ferrocarriles y barcos de vapor conectaron el planeta, se exploraron los lugares más recónditos y se creó la primera economía verdaderamente global. El nuevo régimen energético basado en el carbón salvó a la civilización occidental del colapso originado por la crisis forestal, y permitió generar mucha más energía que la tecnología de los molinos de viento y agua, pero comenzó a

---

<sup>850</sup> *Ibíd.*, p. 105

<sup>851</sup> *Ibíd.*, p. 136

<sup>852</sup> *Ibíd.*, p. 139



tratar la atmósfera, los suelos y las aguas como si fueran vertederos. El precio a pagar por el progreso generado por el capitalismo industrial fue el sacrificio de seres humanos con los pulmones ennegrecidos en las minas, vías fluviales envenenadas, terrenos expoliados, la atmósfera contaminada, y la destrucción de vida en todas partes. La industrialización provocó que las ciudades de la sociedad moderna aumentaran la distancia con la Naturaleza, que perdió su dimensión como entidad que “marcaba el ritmo del ser humano con sus propios ciclos y era rentable por su misma vitalidad, pasando a valorarse en función de su muerte, como materia inerte y transformada con la que se construirá todo un reino de artificio.” La Naturaleza se convirtió en un recurso material abstracto que debía ser transformado para adquirir valor como producto manufacturado.<sup>853</sup>

En el siglo XIX la sociedad occidental estaba transformada totalmente como consecuencia de las revoluciones y se produjo una aceleración de todos los aspectos de la vida que provocaron el malestar espiritual y la necesidad de huida.<sup>854</sup>

#### **4.8.1. EL NACIMIENTO DEL ROMANTICISMO CONTRA LA MODERNIDAD**

A comienzos de siglo continuaban vigentes la Ilustración y el Neoclasicismo pero al mismo tiempo había surgido una potente reacción contra sus ideales que generó una nueva forma de pensar denominada Romanticismo, que nació en Alemania y Reino Unido a finales del siglo XVIII, procedente del Idealismo alemán, y se extendió durante el siglo XIX por toda Europa.<sup>855</sup>

---

<sup>853</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 87

<sup>854</sup> La locomotora y el barco de vapor transportaban pasajeros y mercancías a una velocidad nunca vista y apareció una nueva prosperidad, gracias a la cual la burguesía vivía tan bien como los reyes apenas un siglo antes. Las fábricas producían bienes a gran velocidad y el comercio mundial se duplicó en la primera mitad del siglo XIX. La imprenta de vapor contribuyó a la educación de las masas, aunque el enfoque era muy diferente del período humanista porque no se centraba en cuestiones filosóficas y teológicas sino en preparar ciudadanos para la producción en las economías nacionales emergentes. Se produjo un creciente aislamiento del individuo en una sociedad cada vez más racional. Contra todo este proceso surgió la voz del Romanticismo. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 317-3231

<sup>855</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 47

El Romanticismo propuso la supremacía de la imaginación, la sensibilidad y la pasión frente a la hegemonía de la razón ilustrada.<sup>856</sup> Supuso un giro filosófico de la relación del ser humano con la Naturaleza porque se opuso a la concepción mecanicista de la Naturaleza basada en el logos y reivindicó el concepto de Naturaleza como mito, de modo que su belleza era valiosa por sí misma, sin la necesidad de completarse con la intervención del ser humano.

Esta nueva visión coincidió con el declinar de la Naturaleza como consecuencia de la Revolución Industrial. La Tierra dejó de considerarse la máquina cuyos misterios podían ser descubiertos por la mente humana con el fin de conquistar la Naturaleza y ponerla al servicio del ser humano, como defendía Francis Bacon, sino como una comunidad que incluía suelos, aguas y todos los seres vivos, en la que el papel del ser humano pasaba de conquistador a protector de los otros miembros de la comunidad.<sup>857</sup> Para la cosmovisión romántica Dios era, más que el creador, el alma de la Naturaleza, y vivir en armonía con la misma era conocer a Dios y sentirse parte de su espíritu. Los románticos reivindicaron así la Naturaleza en lugar de repudiarla como hicieron los ilustrados, y su inspiración se centró en el mundo natural en lugar de las matemáticas.

Mientras los ilustrados veían a la Naturaleza como un conjunto de recursos útiles para el progreso de la humanidad, los románticos rechazaron la fría racionalidad, el mecanicismo y el materialismo que definía el progreso en términos de avances materiales, y definieron la Naturaleza como una fuerza creativa que se encuentra en el interior de cada persona, de modo que a través de la imaginación, todos los seres humanos podían aprovechar la fuerza creativa de la Naturaleza y convertirse en cocreadores del mundo, tomando así parte del proceso divino; por tanto, la imaginación humana era la impulsora del progreso. Así pues, el Romanticismo sustituyó el concepto ilustrado de progreso basado en la acumulación de riqueza por el de progreso como acumulación de sabiduría. Hasta entonces, se creía que el genio creativo venía a las personas en lugar de emanar de ellas, y comenzó a considerarse a los individuos creativos como dignos de admiración.

Para los románticos, la imaginación era una herramienta que sustituía a la razón de los ilustrados para buscar un mundo mejor. Por tanto, recuperaron el mito como forma de

---

<sup>856</sup> Los románticos valoraban la figura de Don Quijote por su idealismo y su lucha por esos ideales. J.J. Martín González, *Historia del arte*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1996, p. 436

<sup>857</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, p. 232

verdad, porque aporta una explicación del mundo inalcanzable para la razón que no puede abarcar toda su complejidad.

Además, los románticos consideraron la imaginación como un instrumento para que los seres humanos pudieran identificarse con otros, así como con el resto de seres vivos de la Naturaleza, y poder ofrecerles su protección, ya que según los románticos existía una interconexión divina entre todos los seres vivos, una unidad cósmica que se oponía a la unidad basada en las leyes matemáticas de Descartes y Newton. Desde San Francisco de Asís en la Edad Media no había existido semejante concepto de fraternidad con todos los seres vivientes, que era mucho más amplio que el concepto de fraternidad surgido de la Revolución francesa. A través de esta conciencia empática que incluía todos los seres vivos y la reconciliación del ser humano con la Naturaleza, los románticos buscaron una utopía en la Naturaleza idealizada, como anteriormente los ilustrados buscaron la construcción de una utopía racional materialista.

El Romanticismo luchó por reivindicar lo natural sin la intervención racionalista del ser humano y romper con el mito ilustrado según el cual los seres humanos tienen el control sobre la Tierra y no al revés.<sup>858</sup> En siglo XXI sigue vigente el mismo relato cultural para poder construir un mundo sostenible.<sup>859</sup>

Las ideas de los románticos dieron lugar a la evolución de la conciencia pública y comenzaron a surgir movimientos de defensa de los derechos de las mujeres, de las minorías, de los animales y antiesclavistas, movimientos cooperativistas que ofrecían modelos alternativos basados en la cooperación frente a la competitividad capitalistas, se produjeron grandes transformaciones de las convenciones sociales y las políticas públicas, y acabó produciéndose una Revolución a finales del siglo bautizada como la Primavera de los Pueblos, que propugnaba el nacimiento de un nuevo orden social basado en la bondad natural y la sociabilidad de la humanidad. Aunque fracasó a corto plazo, generó un nuevo diálogo político que permitió al mundo occidental vivir en armonía durante la segunda mitad del siglo XIX y su visión quedó en la memoria colectiva de las generaciones siguientes.<sup>860</sup>

---

<sup>858</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 81

<sup>859</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 234-235

<sup>860</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 327-352

El Romanticismo junto con el Idealismo fueron las primeras reacciones históricas contra la Modernidad y constituyeron la primera oleada de movimientos ecologistas de la historia, pero los románticos se caracterizaron por la nostalgia del pasado y el deseo de recuperarlo, a diferencia de los movimientos inconformistas posteriores.<sup>861</sup> Querían volver a la Edad Media porque era la época anterior al comienzo de la Edad Moderna.

El problema es que los románticos idealizaron la naturaleza primitiva y el pasado feudal sensibilizados por el avance acelerado de la industrialización que destruía la Naturaleza, sin darse cuenta de que su sensibilidad y sus ideas habían surgido gracias al entorno urbano complejo del que procedían.

#### 4.8.2. EL ARTE DEL ROMANTICISMO

El Romanticismo fue tanto un movimiento filosófico como artístico.<sup>862</sup> El término procedía del término francés *roman*, que hace referencia a una leyenda medieval relatada en la lengua vernácula, y comenzó a utilizarse para identificar el ambiente en el que transcurrían las leyendas entre lo fantástico y lo pintoresco, por el que apostaban los artistas románticos frente a la racionalidad del Neoclasicismo. El Romanticismo tenía la misma actitud de oposición al Antiguo Régimen que el Neoclasicismo, pero el primero lo hacía desde la pasión y el segundo desde la razón.<sup>863</sup>

Para el nuevo estilo artístico los románticos se inspiraron en la Edad Media por su espiritualidad, incluyendo el arte románico, el gótico y el bizantino,<sup>864</sup> junto con la mitología nórdica y el exotismo oriental, que las campañas napoleónicas por Oriente habían dado a conocer a la sociedad occidental europea. A lo largo de la historia el ser humano ha sentido la necesidad, una y otra vez, de reencontrar su origen en los elementos mitológicos que le

---

<sup>861</sup> Como los románticos hubo otros movimientos contra la sociedad moderna en el siglo XX, que ya no miraban al pasado sino al futuro, como fue el caso de los bohemios a principios de siglo o los hippies de los años 70. Luis González-Carvajal, *Ideas y creencias del hombre actual*, Ed. Sal Terra, 1996, p. 154

<sup>862</sup> Entre los románticos destacaron Goethe, Höderlen, Novalis, Schegel, Kirkegaard, Wagner y Nietzsche, aunque cada uno tenía un enfoque diferente.

<sup>863</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la historia de la pintura*, pp. 271-274

<sup>864</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1996, p. 430

son propios, y los románticos propusieron que se generara una nueva mitología a través del arte<sup>865</sup>, capaz de crear desde la libertad una ética reconciliadora de la razón y el sentimiento.

La sacralización del arte supuso el desarrollo de los museos como lugares de revelación estética, en los que al extraer las obras de arte de su contexto cultural primaban su valor estético universal e intemporal y las dotaban de una categoría casi religiosa, ya que debían ser protegidas como testimonio del genio creativo de la humanidad, constituyéndose como templos laicos del arte.<sup>866</sup>

Los pintores románticos crearon nuevas versiones artísticas de la Naturaleza que surgieron de “la fructífera tensión entre su intenso conocimiento de los maestros del pasado y la intensa vivencia “directa” de la misma.<sup>867</sup> El Romanticismo abrió la puerta a la creatividad individual sin los límites dogmáticos de los tratados artísticos clásicos. Por primera vez en la historia los pintores ya no trabajaban por encargo, sino conforme los dictados de su imaginación, y sus obras artísticas reflejaron sus propias ideas y sentimientos personales. Pero esta liberación tuvo como precio un sentimiento de melancolía e insatisfacción, que se refleja en el arte romántico, unido a un pesimismo derivado de su visión negativa del destino de la humanidad. Los románticos ya no consideraban que los seres humanos pudieran dominar las fuerzas de la naturaleza y conseguir un mundo mejor, en contraposición con los ideales ilustrados. Este pensamiento llevó a los artistas románticos a representar lo sublime y lo trágico, recuperando, en cierto modo, el estilo tenso de los pintores barrocos.

La necesidad de afirmarse frente al estilo de vida burgués del capitalismo, llevó a los artistas románticos a convertir su estilo de vida en un modelo de búsqueda de sensaciones que les alejara del materialismo capitalista, y la autorrealización a través de la experiencia liberada de convenciones. El valor supremo era el culto a la Belleza. Querían hacer de su vida una obra de arte y las manifestaciones de este estilo de vida fueron el dandismo y la bohemia.

---

<sup>865</sup> Felipe Aguirre, *A la luz del romanticismo alemán, El poder simbólico del arte*, Revista El mundo de Sophia.

<sup>866</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 16-17

<sup>867</sup> “Constable, Turner y Friedrich definieron los logros supremos de la pintura de paisaje en Europa durante la primera mitad del siglo XIX.” Turner era un gran caminante y su gusto por el contacto con la Naturaleza se reflejó en sus paisajes que fusionan la versión artística de la naturaleza que conocía de los maestros de la pintura con su experiencia directa, generando un nuevo tipo de paisaje que derivaría en el surgimiento del Impresionismo. José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 47

Este ideal de vida dirigido a la realización personal y el mejor vivir experiencial fue fagocitado en el siglo XX por el consumismo del capitalismo.<sup>868</sup>

En el arte del Romanticismo existían dos tendencias diferentes. Por un lado, estaban las obras artísticas que se acercaban al mito y la fantasía, llenas de símbolos, con un espíritu de abstracción derivado de la mirada al interior provocada por un pesimismo trágico sobre el futuro de la humanidad ante la industrialización. Por otro lado estaban las obras realistas que reflejaban la Naturaleza aunque con una interpretación subjetiva, en las que se aprecia el disfrute en la contemplación de la Naturaleza, como consecuencia del nuevo concepto de Naturaleza romántico.

### 4.8.3. LOS PRERRAFaelITAS

Dentro de este ambiente romántico, a mediados del siglo XIX surgió en Londres un grupo de rebeldes contra la fealdad del mundo que estaban provocando la Revolución Industrial y el Capitalismo, llamado la Hermandad Prerrafaelita.<sup>869</sup> Se denominaron así por su rechazo al arte académico imperante en la Inglaterra del siglo XIX, porque consideraban que perpetuaba el Manierismo posterior a Rafael, con composiciones elegantes pero vacuas que traicionaban la verdad para alcanzar la belleza ideal. Por esa razón, propugnaron el regreso a los artistas del Renacimiento italianos y flamencos anteriores a Rafael así como los artistas medievales, que consideraban más auténticos. También se inspiraron en la pintura romántica y las leyendas arcaicas. La Hermandad siguió las ideas de John Ruskin, un apasionado luchador contra la industrialización del mundo moderno, que preconizaba una

---

<sup>868</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 327

<sup>869</sup> Los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita fueron tres estudiantes de la Royal Academy, William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti, que consideraban el arte académico vulgar por su incapacidad de liberarse de las normas estéticas procedentes del Renacimiento y deseaban que los cuadros elevaran al espectador. El grupo se amplió enseguida con cuatro nuevos miembros muy distintos: Thomas Woolner, James Collinson, William Michael Rossetti, hermano de Dante, y Frederick Georges Stephens. Algunos artistas tuvieron una relación muy estrecha con el grupo sin llegar a formar parte de él, como Charles Alston Collins, Thomas Tupper y Alexander Munro. Todos ellos mantuvieron en secreto la existencia de la Hermandad a los miembros de la Royal Academy.

visión profundamente moral del arte<sup>870</sup> y proponía volver a la práctica artesanal del pasado preindustrial como blasón de resistencia contra el capitalismo y las máquinas,<sup>871</sup> porque consideraba que en los gremios medievales los trabajadores vivían mejor que los de las fábricas modernas y sentía añoranza por los objetos únicos realizados por los artesanos del pasado, en los que predominaba la calidad frente a la cantidad y el tamaño.<sup>872</sup> Ruskin miraba al pasado para proponer un futuro diferente del presente, con una visión romántica que valoraba la originalidad de los objetos hechos a mano por el artesano centrado en hacer bien su trabajo frente a la visión ilustrada que valoraba lo hecho por las máquinas.<sup>873</sup>

Ruskin reflejó estas ideas en su libro *Las siete lámparas de la arquitectura* de 1849, una declaración de principios basándose en la observación personal de los edificios del románico y el gótico, que proporcionaba siete lámparas o guías al artesano moderno para el trabajo bien hecho. Eligió la arquitectura como arte emblemático porque consideraba que la visión de los edificios contribuye a la salud mental y a la realización de los seres humanos. Además recomendaba la dedicación artesanal como modo de evitar los males de la ociosidad,<sup>874</sup> y que en lugar de que la sociedad se dedicara tan sólo a desplegar el ingenio

---

<sup>870</sup> Ruskin reivindica el Arte que deleita y sirve a un fin moral, en cuanto tiene un papel útil, frente al arte lujoso sin utilidad que acaba generando debilidad en las sociedades y su derrumbe, tal como se deriva de la historia, porque las naciones más sencillas conquistaron a aquellas naciones más refinadas versadas en las artes, de modo que los persas fueron derrocados por los griegos, estos por los romanos, que a su vez fueron conquistados por los godos, mientras que en la Edad Media no hubo conquista. John Ruskin, *La lámpara de la memoria*, Ed. Santillana, Madrid, 2014, p. 43

<sup>871</sup> Richard Sennett, *El artesano*, p. 109

<sup>872</sup> *Ibíd*, p. 137

<sup>873</sup> Richard Sennett, *El artesano*, p. 149

<sup>874</sup> Ruskin hablaba del peligro de la ociosidad y la importancia de buscar una ocupación, y no se refiere al sentido de ganarse el pan sino al interés intelectual, porque la persona que no trabaje y no tenga medios de satisfacción intelectual es seguro que se convertirán en instrumentos del mal, y así advierte que hay “una inmensa cantidad de energía ociosa en las naciones europeas de la época presente, energía que se debería invertir en obras manuales”, de modo que habría que buscar a esos “hidalguetes” que andan perturbando gobiernos alguna ocupación porque” si no tienen otra cosa que hacer, harán daño”. Ruskin añade que “si bien la mayor parte de nuestro comercio y de nuestros hábitos naturales de industria nos protegen de tamaña parálisis, con todo, sería prudente considerar si los tipos de ocupación que adoptamos o fomentamos están todo lo bien calculados que podrían estar, para mejorarlos o elevarnos.” John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Ed. Coyoacán, S.A. de C.V., México, D.F., 2014, pp. 7-17

mecánico para ir más rápido de un lugar a otro, construyera obras hermosas que permitieran desarrollar la imaginación y el disfrute de los trabajadores.

Ruskin concluyó con una reflexión sobre el esperanzado alboroto de muchos ante el nuevo alcance de la ciencia como si estuvieran de nuevo al comienzo de los tiempos, diciendo: “Truena en el horizonte mientras amanece”.<sup>875</sup> Su visión cuestionando los beneficios de la industrialización y advirtiendo sobre sus males fue muy acertada, y la sociedad industrial derivó en la financiarización, se llenó de especuladores que realizaban un trabajo abstracto, opuesto al trabajo real artesanal, tanto intelectual como manual, al jugar en la Bolsa con dinero abstracto sin otro propósito que el lucro, haciendo daño al planeta y a millones de seres humanos, tal como advirtió.

En su libro *La lámpara de la memoria*, Ruskin mostró claramente su oposición al capitalismo industrial afirmando que una nación “no puede despreciar con impunidad la literatura, las ciencias, las artes, la Naturaleza, la compasión, y concentrar su alma en los Peniques.”<sup>876</sup>

Los Prerrafaelitas emprendieron una cruzada contra el capitalismo y la industrialización propugnando la creación de la belleza como gesto de resistencia contra la fealdad de la sociedad moderna, y generaron un mundo lleno de ensoñación y encanto a través de la pintura, la arquitectura, las artes decorativas y la poesía frente a las convenciones victorianas. Para ellos, las fábricas atentaban contra la vida de las personas al impedirles ejercer sus capacidades creativas y despojarles de sus cualidades sensibles, y apostaron por el trabajo artesano como fuente de felicidad de personal, y por la belleza de los objetos únicos artesanales frente al diseño industrial feo y vulgar.<sup>877</sup>

Los Prerrafaelitas pintaban observando directamente la Naturaleza, intentando captar de cerca el detalle y el color tal como aparecía en la misma y rechazaban los métodos de composición convencionales. Aunque en sus inicios sufrieron el rechazo de la sociedad por considerarlos demasiado soñadores e idealistas, terminaron alcanzando un gran éxito, influyendo en otros artistas, arquitectos y diseñadores de interior, con su interés por el

---

<sup>875</sup> Ruskin previó que la civilización industrializada se encaminaba a la destrucción pero tenía esperanza cual Lot cuando encontró la salvación en la pequeña ciudad llamada Zoar de la destrucción de Sodoma, Gomorra y otras ciudades con fuego y azufre. John Ruskin, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, p. 189

<sup>876</sup> John Ruskin, *La lámpara de la memoria*, p. 85

<sup>877</sup> Estela Schindel, *William Morris: la belleza, la técnica y la revolución*, Introducción de Cómo vivimos y cómo podríamos vivir de William Morris, Ed. Pepitas de calabaza, Logroño, 2013, pp. 15-24



dibujo y la artesanía medievales. Algunas características del Prerrafaelismo como su intención rupturista, la adopción de un nombre para su arte y la publicación de una revista para la promoción del mismo, anticiparon lo que posteriormente sería común en las vanguardias, pero su cuestionamiento de la tradición era mucho menos radical y la imitación de la naturaleza seguía siendo el fundamento de su arte. A pesar de que la Hermandad se disolvió, sus ideales se mantuvieron en una segunda generación prerrafaelita, cuando Rossetti creó una Segunda Hermandad con William Morris y Edward Burne Jones, admiradores también de Ruskin, que dieron un nuevo impulso y dirección al Prerrafaelismo.

William Morris fue un hombre polifacético que impulsó la fundación del movimiento esteticista *Arts&Crafts*, Artes y Oficios, junto con otros artistas prerrafaelitas para la recuperación de los métodos tradicionales de fabricación artesanal medieval. El movimiento *Arts&Crafts* propuso también eliminar la distinción entre Arte y artes menores, concediendo la misma dignidad a todas las formas de arte, a las que otorgaba la misión de regenerar la calidad de vida de las personas que la industria moderna había degradado.<sup>878</sup>

Para llevar estas ideas a la práctica, Morris creó junto con otros prerrafaelitas empresas<sup>879</sup> dedicadas a lograr la unidad necesaria entre arte, técnica, trabajo e igualdad social, mediante la cual quería combatir la fealdad de la vida moderna industrial renegando de las formas de producción fabriles en masa que generaban productos feos y de baja calidad, y la alienación de los trabajadores. Todos los objetos eran concebidos considerando su belleza,

---

<sup>878</sup> Para los Prerrafaelitas era tan importante una arquitectura bella como que su decoración interior generara espacios bonitos, cómodos y funcionales que contribuyeran a mejorar la calidad de vida de las personas, ya fueran casas, edificios públicos o iglesias. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 18-19

<sup>879</sup> El movimiento *Arts & Crafts* experimentó un empuje importante con la fundación en 1861 de la empresa *Morris, Marshall, Faulkner and Company*, conocida como *Morris and Company*, que diseñaba y fabricaba objetos para el hogar, tales como muebles, papeles tapiz, textiles, alfombras, y vidrieras, que creaban Morris y amigos suyos como Rossetti o Burne-Jones, y contribuyó a la renovación de las artes decorativas con objetos en los que predominaba el arabesco floral. Posteriormente, en 1890, Morris fundó la *Kelmscott Press*, una imprenta artesanal de la que salieron tiradas reducidas de algunos de los libros impresos más cuidadosamente producidos de toda la historia, y que fue capaz de ejercer una poderosa influencia sobre las grandes editoriales comerciales durante varias décadas. El movimiento *Art & Crafts* reivindicó la naturaleza como modelo de la creación artística de los objetos, siguiendo el estilo de los entrelazados de los relieves celtas y las iluminaciones de los manuscritos medievales. Juan Ramón Triadó (Coord.), *Historia del Arte. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Ed. Rueda, J.M., S.L., Madrid, 2008, p. 182

su función y su calidad, y se mejoraron las condiciones laborales de los artistas y artesanos, fomentando la colaboración artística entre todos los trabajadores.<sup>880</sup> El movimiento tenía un cariz socialista de carácter cooperativo. Los Prerrafaelitas deseaban que las piezas realizadas artesanalmente fueran accesibles para todo el mundo, pero resultaban muy caras y por tanto sólo podían adquirirlas unos pocos. Por eso otra corriente artística liderada por Henry Cole buscó solución al problema del encarecimiento de los productos artesanales promoviendo la alianza entre arte e industria, al considerar que la técnica industrial estaba capacitada para producir objetos originales de calidad aptos para la vida cotidiana. Esta corriente sirvió de base a la denominada estética industrial o diseño que se plasmaría a principios del siglo XX en la *Bauhaus* de Walter Gropius que amplió los principios del movimiento *Arts&Crafts* buscando el acceso de la mayoría de la población a productos estéticos de calidad mediante la fabricación industrial, pero éstos continuaron siendo costosos. El capitalismo integró la dimensión del diseño en la producción industrial y consiguió plasmar el sueño del arte para todos, pero impulsando valores falsos de hedonismo individualista y progreso materialista que rechazaron la tradición e incrementaron el consumo, el desperdicio y la destrucción de la Naturaleza.<sup>881</sup>

La filosofía del movimiento *Arts&Crafts* con su revalorización de las artes decorativas se difundió por otros países y surgió un interés internacional por este tipo de diseño que permaneció vigente hasta principios del siglo XX.<sup>882</sup>

El deseo de William Morris de llevar a la realidad sus ideas también le llevó a comenzar su militancia en el naciente socialismo inglés, aunque se opuso al parlamentarismo y se dedicó a la educación, que consideraba necesaria para la revolución hacia un paraíso socialista con comunidades orgánicas basadas en la cooperación al modo de los gremios artesanales

---

<sup>880</sup> El interés por la calidad de Ruskin y Morris que apostaban por realizar un buen trabajo para lograr un entorno de calidad para todos, hizo que en los talleres de Arts & Crafts y también del Art Nouveau se promoviera a los trabajadores a que evaluaran su trabajo de modo compartido, como ensayo y error colectivo, y este interés por la calidad se recuperó un siglo después por W. Edwards Deming cuando presentó su propuesta sobre el control de la calidad en las empresas, que fue adoptada por Japón y Alemania tras la Segunda Guerra Mundial con gran éxito. Richard Sennett, *El artesano*, p. 298

<sup>881</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 134-146

<sup>882</sup> Frances Navarro, *Historia del arte. Rococó, Neoclásico y Romántico*, p. 275-287

medievales.<sup>883</sup> De este modo contradijo a los que veían en su obra una mera expresión de idealismo o una fantasía insensata, y constituyó un luminoso ejemplo de confianza en el futuro frente a la apatía, la resignación y la falta de esperanza.<sup>884</sup>

Morris valoraba la época medieval como el resto de los Prerrafaelitas pero apostó por dejar de mirar al pasado como fuente de nostalgia y propuso utilizarlo como fuente de inspiración para el cambio de la sociedad capitalista industrial. Proponía una revolución que cambiara la base de la sociedad, “que no signifique terror sino esperanza”, aunque reconocía que la esperanza para la mayoría reprimida podía constituir un temor para la minoría opresora. Según Morris el problema del sistema capitalista es que se basa en un estado de guerra perpetuo al que se llama competencia que significa la persecución de la propia ventaja a costa del perjuicio de otros, y un proceso en el que nadie puede tener la certeza de no destruir sus propias pertenencias, si no quiere ser quien salga peor parado de la contienda. Morris advertía que esta clase de guerra llamada competencia también cumple el lema de “hundir, incendiar y destruir”, ya que las naciones de la civilización capitalista compiten desesperadamente entre sí por el dominio del mercado, y las naciones dominantes están dispuestas a arruinar a otras naciones y explotar otros pueblos. Frente a esta barbarie, Morris ofrecía la paz y la cooperación en lugar de la guerra a través del socialismo, sin rivalidades nacionales y formando una comunidad civilizada con condiciones económicas semejantes en la que todas las naciones avancen hacia la prosperidad y los ciudadanos puedan desplazarse libremente para trabajar en otros países.<sup>885</sup> Consideraba que había llegado el momento de que el ser humano organizase su

---

<sup>883</sup> Morris partía del pensamiento utópico de Tomás Moro como vínculo entre el comunismo de la sociedad medieval y el socialismo de su época. Cuando hacía referencia al comunismo no se refería al llamado socialismo real o estalinismo. José María Durán, *Trabajo y comunismo en William Morris* Introducción de Trabajo y comunismo de William Morris, Ed. Maia Ediciones, Madrid, 2014, p. 19

<sup>884</sup> Estela Schindel, *William Morris: la belleza, la técnica y la revolución*, p. 10

<sup>885</sup> Morris puso de manifiesto que la guerra comercial se estimula porque cientos de industriales fabrican productos para los que quisieran ser los únicos en el mercado y luchan para conseguir lo máximo posible con el resultado de que el mercado queda saturado, y si bien se abaratan los precios al final el perjudicado es el trabajador al que se le rebaja el sueldo, de modo que se estafa al consumidor y se mata de hambre al verdadero productor. Y ningún país está a salvo de “la monstruosa tiranía de la especulación”. Pues bien, cuando la saturación del mercado comienza a ser excesiva, las fábricas se cierran y de este modo periódicamente la población industrial es sometida a semihambunas, y esto lleva a que además de competir entre sí las naciones y las empresas, las personas son obligadas por el sistema capitalista a competir por el

vida acabando con la competencia, la injusticia, la crueldad y la cobardía, y edificando la cooperación entre los seres humanos.<sup>886</sup>

Morris era consciente de que su propuesta podía considerarse como una utopía pero rebatió esta posibilidad explicando cómo añadiría a la cooperación una serie de exigencias que satisfacerían las necesidades de las personas.<sup>887</sup> Propuso un modelo de comunidad basado en el mundo medieval, una comunidad precapitalista con unos valores y un arte propios opuestos a los de la sociedad victoriana. Según Morris este nuevo orden social podía realizarse gracias al trabajo realizado en épocas pasadas por la humanidad y se lograría educando a las personas para que se den cuenta de sus posibilidades de cambiar la sociedad, teniendo en cuenta que sería una labor ardua porque los individuos temen a los cambios. En este camino, el arte tenía un papel fundamental, pero no cualquier arte. Morris explicó que, desde luego, no se trataría del arte como mercancía, de poco valor para el mundo aunque nutra un floreciente mercado, sino del arte cooperativo que abundaba antiguamente como reflejo del instinto de belleza que se había perdido salvo en las personas de talento especial, frustradas porque ya no eran comprendidas por la mayoría.

---

sustento. Puesto que esas personas sólo tienen su fuerza de trabajo “se ven obligados a pujar entre sí pidiendo menos para lograr empleo y salario, y así permiten que el capitalismo haga su juego.” Pero hay una esperanza para estos trabajadores, que, como señala Morris, son necesarios para la sociedad porque las demás clases son parásitos que viven de ella, y tienen un poder auténtico para formar comunidades en la que regular su trabajo de acuerdo con sus verdaderas necesidades. Morris aclara que la oferta y la demanda del mercado es artificial, generada por los tahúres, así que la comunidad de trabajadores puede generar una oferta y demanda auténticas que no sean un mero juego de azar. El socialismo de Morris elimina el azar y por tanto desaparecen las superproducciones, el despilfarro, la sobrecarga de trabajo para luego pasar al cierre de las fábricas, y se sustituyen por el trabajo continuo. Se lograría así una equitativa distribución de la riqueza y una situación de confortabilidad para todos. William Morris, *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*, Ed. Pepitas de calabaza, Logroño, 2013, pp. 49-65

<sup>886</sup> *Ibíd*, p. 67

<sup>887</sup> Morris defendió que a la cooperación había que añadirle unas exigencias para una vida decente, que serían una buena salud, una educación y una ocupación adaptadas a las capacidades de cada persona, la posibilidad de participar en actividades manuales, ya sea mediante el arte industrial o las bellas artes, de modo que puedan realizar un oficio que revierta en beneficio de la comunidad, que las fábricas y talleres sean agradables, y que el ambiente material que rodee a toda comunidad civilizada sea agradable, generoso y bello frente a las aglomeraciones en las ciudades que hacina a las personas en barrios cerrados sin jardines llenos de cloacas inmundas y envueltos en humos sulfurosos. Para Morris el progreso no puede ser la inmundicia y degradación de la civilización moderna mientras los ricos se refugian en sus madrigueras. *Ibíd*, p. 69-85

Incluso, tal como ponía de relieve Morris, se había dejado a las personas sin la belleza de la naturaleza en medio de la sordidez de los suburbios de las ciudades. La esperanza de Morris era el arte en cuanto “expresión del gozo del hombre en su trabajo”. Para Morris el arte debería formar parte de todos los productos y sentía pesar al constatar que la sociedad capitalista industrial había eliminado el valor artístico del trabajo de la artesanía, dejando al trabajador sin la posibilidad de satisfacción de producir obras valiosas y generando así una “vida desdichada que el sistema de comercio competitivo impone a la gran masa de la población.” Resaltó que en la contemplación de los objetos producidos en los períodos anteriores de la historia se podía comprobar que la reflexión y el placer acompañaba siempre a la producción aportando disfrute al trabajador con el desarrollo de sus capacidades,<sup>888</sup> aunque las condiciones de vida pudieran ser penosas materialmente, porque la producción no estaba sometida a las necesidades del mercado competitivo. El sistema fabril era opuesto al sistema artesanal y suponía la muerte del arte generando la infelicidad extendida a toda la sociedad, desde las personas más pobres a las más ricas. Contra la sociedad enraizada en el egoísmo y la avaricia, la única esperanza que veía Morris era que la insatisfacción diera lugar a un nuevo orden basado en la asociación y que renaciera el arte cooperativo. Morris planteaba un cambio que significara una reconstrucción, convencido de que si se posponía llegaría un día en que los desesperados con la situación destruirían la sociedad capitalista industrial. Para Morris, la única arma contra la sociedad avariciosa era la unión en una hermandad organizada,<sup>889</sup> una asociación en forma de comunidades elegida por los individuos, opuesta a cualquier forma de socialismo impuesto desde el Estado, en la que resultaba fundamental que todos los miembros participaran con iguales derechos en la riqueza que se generase en la comunidad. Así pues Morris proponía una organización social como una gran federación de comunidades<sup>890</sup> en las que se permitiera a las personas

---

<sup>888</sup> Morris resaltó que la capacidad innata de cada persona era despreciada por la economía industrial y que una comunidad justa la tendría en cuenta y la cultivaría, de modo que se adecuaría el trabajo a las capacidades de las personas y no al contrario como sucedía en el sistema de trabajo capitalista. El trabajo así realizado se llevaría a cabo con un entusiasmo artístico que no supondría una carga sino un atractivo para la vida de las personas. Además el trabajo se llevaría a cabo en centros de un tamaño manejable opuestos a las grandes fábricas, y si estas fueran necesarias por la escala necesaria de producción, que sean mejoradas con elementos bellos y jardines William Morris, *Trabajo y comunismo*, p. 115-121

<sup>889</sup> William Morris, *El arte bajo la plutocracia*, Ed. Pepitas de calabaza, Logroño, 2013, pp. 96-140

<sup>890</sup> William Morris, *Trabajo y comunismo*, p. 109

desarrollar sus capacidades para el trabajo y el arte<sup>891</sup>, como necesidades vitales, realizando un buen hacer para uno mismo y para todos, trabajando por el bien común, y desplazando así a la falsa competencia capitalista, que degeneraba en monopolio. Sólo así existiría una auténtica libertad para lograr plenamente una sociedad humana.<sup>892</sup> Se terminaría con el privilegio que disfrutaban algunas personas de destruir la belleza de la Tierra para su beneficio privado, considerando que así están robando a la comunidad. De este modo, mejoraría también el cuidado del entorno natural y terminaría la guerra del ser humano con la naturaleza.<sup>893</sup> La protección de la belleza de la naturaleza o de la cultura era para Morris el primer paso para un renacimiento del arte en el mundo moderno.<sup>894</sup>

En conclusión, el estilo de vida ideal para Morris era una vida simple y natural en pequeñas comunidades en la que las personas estuvieran obligadas a ser responsables,<sup>895</sup> que el arte fuera algo común para todos los integrantes de la comunidad y los recursos de la naturaleza pertenecieran a la comunidad en provecho de todos.<sup>896</sup>

Morris era consciente de que la transformación de la sociedad que proponía suponía una amenaza para el estilo de vida de las clases propietarias que se unirían y utilizarían todo su poder para defenderlo y consideró que para hacerles frente era necesario que las clases

---

<sup>891</sup> Morris consideraba que la nueva organización del trabajo permitiría a las personas que desarrollaran el amor por la práctica del arte como el más grande de los placeres, añadiendo belleza a su trabajo como pretexto de sus aspiraciones artísticas. De este modo la fábrica socialista, además de proporcionar una ocupación permitiría a los trabajadores la posibilidad de producir belleza. *Ibíd.*, pp. 128-130

<sup>892</sup> *Ibíd.*, p. 87

<sup>893</sup> *Ibíd.*, p. 123

<sup>894</sup> *Ibíd.*, p. 173

<sup>895</sup> Para Morris el lujo es disfrutar de la naturaleza y de todos los aspectos de la vida. Su premisa para la felicidad era: confronta tus problemas y transfórmalos en placeres, en lugar de huir de ellos. *Ibíd.*, p. 143

<sup>896</sup> Según Morris los trabajadores no podrán liberarse de los propietarios de los medios de producción mientras no sean ellos mismos los propietarios, y por ello propugnó que los recursos de la naturaleza fueran colectivizados, considerando que nadie puede llegar a ser inmensamente rico acumulando riqueza procedente del trabajo de su mente y sus manos, porque para llegar a serlo es necesario privar a otros de lo que han ganado por sí mismos, y dado que todas las personas podrán desarrollar sus talentos no existirá nadie con un talento extraordinario que le permita acumular más dinero que los demás. Y cuando la producción exija una amplia formación del trabajador o materiales que haya que traer de lejos, serán producidas para el uso público. *Ibíd.*, pp. 194-197

trabajadoras reunieran la capacidad de imaginar que era posible el cambio, el coraje para diseñarlo y el poder de realizarlo, algo que sin duda iba a tardar en ser creado, por lo que era necesario hacer que los trabajadores desearan ardientemente la conquista de una sociedad igualitaria mediante la educación.<sup>897</sup>

La vida de William Morris fue un modelo de dedicación a la rebelión contra la Revolución Industrial y el capitalismo por su formulación de modelos alternativos de progreso en los que no se sacrificase la naturaleza y la propia humanidad, y su dedicación a espolear a los demás dando lo mejor de sí mismo para animarlos a iniciar la transformación de la civilización.<sup>898</sup> Sus ideas sobre la organización en comunidades y el arte socializador, con sus aciertos y sus errores, pueden ser interesantes actualmente para reflexionar acerca de la sociedad postcapitalista, y de hecho se ha recogido de algún modo en varios autores de los siglos XX y XXI.<sup>899</sup>

#### 4.8.4. EL POSITIVISMO Y EL REALISMO

En la segunda mitad del siglo XIX, el Idealismo, el Romanticismo y el Prerrafaelismo fue sustituido por el Positivismo como consecuencia del progreso científico. Se produjo una segunda Revolución Industrial que sumado al auge del colonialismo, consiguió el enriquecimiento de Occidente, elevando el nivel económico de la población europea, y generando una enorme transformación en el mundo occidental. Se impuso el materialismo y aumentó el proceso de depredación de la naturaleza de una manera acelerada. Las

---

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 185-189

<sup>898</sup> William Morris, *Trabajo y comunismo*, p. 114

<sup>899</sup> Uno de los autores más recientes inspirarse en la filosofía de Morris es Christian Felber que publicó en 2012 su libro *La economía del bien común*, que propone una nueva teoría económica basada en el valor de la cooperación frente a la competencia del capitalismo, partiendo del concepto del bien común de Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII, del que derivan modelos económicos alternativos al capitalismo y comunismo. La economía del bien común de Felber propone la cooperación sistemática incluso con la Naturaleza asegurando que es posible un estado de bienestar material para todos incluso lujoso, en la misma línea de las propuestas de Morris y, como él, advierte que se avecina una transformación radical que puede ser incluso violenta frente a la cual la economía del bien común supone un cambio más suave. Christian Felber, *La economía del bien común*, Ed. Deusto, Grupo Planeta, Barcelona, 2012, pp. 26-30

ciudades crecieron y se renovaron. Sin embargo, este crecimiento económico desprovisto de ética generó desequilibrios que aumentarían la agitación política de la época. Surgió una nueva entidad social, la clase trabajadora, desfavorecida por el crecimiento económico, por lo que latía en ella un sentimiento de protesta al tiempo que un deseo de mejora.<sup>900</sup>

Como reflejo del Positivismo surgió en Francia un nuevo movimiento artístico, el Realismo, que representaba el deseo de algunos artistas de reflejar experiencias más directas en sus obras incorporando la realidad del momento. Se trataba de un momento en el que la Revolución denominada la Primavera de los Pueblos abría un nuevo período en la historia francesa con el fin de la Monarquía y la instauración de la República francesa, un cambio que afectó a toda Europa y tuvo su influencia en el arte.

El paso del Romanticismo al Realismo fue un proceso gradual por lo que existía al mismo tiempo competencia e influencia entre los dos estilos. El Realismo supuso una nueva vuelta al arte naturalista sin el simbolismo de los románticos o los prerrafaelistas, de una nueva generación de intelectuales y artistas que apostaron por encararse con la realidad con optimismo respecto al futuro. El término Realismo fue elegido por los propios artistas aunque el realismo ya había estado presente en la pintura barroca. Los realistas tenían un espíritu experimental y pretendían luchar contra la injusticia y transformar el mundo a través del arte, reflejando el lado doliente de la sociedad sin academicismos, alejados del concepto de belleza ideal clásica. En las pinturas de los realistas el color desplazaba al dibujo y la composición rompía con las fórmulas geométricas y jerárquicas. La aparición de la fotografía supuso un gran impacto para la pintura, que recibió su influencia. Frente al Romanticismo, el Realismo optó por un tratamiento objetivo del paisaje con un interés científico y la elección de temas populares. Los artistas realistas mostraban a menudo el sufrimiento de las clases más humildes o adoptaban una temática revolucionaria.<sup>901</sup> Este tipo de arte no era del gusto burgués ni del gran público y los artistas se encontraron marginados al principio, pero comenzaron a surgir encargos de instituciones como el Estado y las Corporaciones públicas para vestir con cuadros enormes de motivos históricos o costumbristas sus salones.<sup>902</sup> El Realismo se extendió por todos los países europeos salvo Inglaterra en la que dominaba el Prerrafaelismo.

---

<sup>900</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1996, p. 468

<sup>901</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la Pintura*, pp. 279-282

<sup>902</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, p. 471



La pintura de paisajes por los realistas supuso una nueva mirada a la Naturaleza de los artistas que pintaban al aire libre de un modo espontáneo, intentando captar la realidad mediante el reflejo en sus paisajes de los aspectos variables de luz y color de la naturaleza, acercándose así hacia un preimpresionismo, y la sociedad recuperó el interés por este género que había sufrido un declive durante el Imperio francés.

Durante todo el siglo XIX fueron sucediéndose movimientos artísticos que partiendo del naturalismo reflejaban las dos tendencias opuestas de imitación y la abstracción del modelo natural, hasta que a partir de esta época ambas conviven, como consecuencia de que el artista puede escoger, con una libertad que no había gozado en el pasado, la tendencia más afín a su sentimiento artístico en cada momento.<sup>903</sup> A medida que avanza el siglo XIX se observa en la pintura una oscilación cada vez más rápida entre lo orgánico y el afán de abstracción, mostrando así la aceleración y las contradicciones de la sociedad capitalista industrializada que en esta época vivió una gran transformación como consecuencia de los grandes avances científicos y tecnológicos. Y en ese movimiento pendular los artistas comenzaron a exceder los límites formales del arte naturalista y a realizar un progresivo avance hacia el afán de abstracción, hasta que a finales del siglo XIX, con el último conocimiento científico el ser humano dirigió su mirada hacia su interior, lo que dio lugar a la reaparición del arte abstracto miles de años después de las primeras pinturas prehistóricas, en las que se inspiraron los artistas modernos.

#### **4.8.5. EL CAMBIO DE LA ECONOMÍA DE MERCADO A LA ECONOMÍA CAPITALISTA**

Durante la segunda mitad del siglo XIX prosiguió la revolución eléctrica que comenzó a sustituir a la energía de vapor y posibilitó las comunicaciones entre los países de todo el mundo. Aparecieron las primeras líneas telegráficas a las que enseguida siguieron las líneas telefónicas, y junto con el ferrocarril proporcionaron la infraestructura para la expansión de la industria a gran velocidad.

---

<sup>903</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, p. 57

El modelo económico cambió definitivamente de la economía de mercado a la economía capitalista<sup>904</sup> y la sociedad europea pasó de una cosmovisión teocrática a una cosmovisión económica. Según Max Weber, pasar de un universo centrado en el cristianismo a un universo materialista sustituyendo los valores espirituales por los económicos dio lugar al desencantamiento del mundo.

A finales de siglo, el motor de combustión alimentado por petróleo dio lugar a un nuevo régimen energético junto con la aparición de los vehículos que se convirtieron en piezas fundamentales del capitalismo industrial en el siguiente siglo. El impacto de la ciencia en la

---

<sup>904</sup> El cambio a la economía capitalista planteó serios problemas relacionados con la noción de propiedad. Hasta entonces, según la teoría del derecho natural de Locke, lo que una persona añadía a la Naturaleza mediante su propio trabajo era una forma de propiedad privada que sólo le pertenecía a ella. Este concepto de propiedad encajaba bien en la simple economía de intercambio en el mercado. Pero con la llegada del capitalismo, los trabajadores sólo podían quedarse con una parte del valor de su trabajo en forma de salario, y el resto del valor laboral se lo quedaba la empresa en forma de beneficio. Los nuevos propietarios de las empresas eran inversores accionistas cuyo trabajo nunca entraba en el producto y no tenían que ver con la gestión de la empresa, pero aún así recibían dividendos del beneficio obtenido con el trabajo de los obreros. El dilema que se planteaba es que se privaba de este modo a los trabajadores de su derecho a la natural a la plena propiedad de los productos de su trabajo. Aunque hubo quien argumentó que el capital era una especie de trabajo acumulado, y mediante el mismo los inversores añaden su trabajo anterior, esta justificación no se sostenía, y la realidad era que nadie pudo formular una teoría económica que no llevara a la conclusión de que los que se beneficiaban sin trabajar estaban robando necesariamente al obrero. Los socialistas consideraron que esto era una aberración y reafirmaron el derecho de todo ser humano a la propiedad del fruto de su trabajo. Para contrarrestarlos, los economistas utilizaron la teoría del valor utilitario de Davis Hume y Jeremy Benthan, según la cual básicamente las leyes de la propiedad son códigos que los humanos acuerdan seguir porque van en interés de todos. Hume afirmó que el derecho a la propiedad privada no se debía fomentar por responder a un derecho natural, sino por ser un hábito útil, y que la propiedad debía intercambiarse porque era muy beneficioso para la sociedad humana. Así pues argumentaron que los derechos de propiedad incorporados al capital fomentaban el bienestar general y por ello eran útiles. Así pues la utilidad servía de justificación. La doctrina utilitarista ofreció a los capitalistas la base que necesitaban para justificar su papel creciente en la nueva economía industrial. Aunque el utilitarismo estaba basado en las convenciones sociales y no la ley natural, los capitalistas se apropiaron de la teoría evolutiva de Darwin llevada al extremo para justificar su propia teoría de la evolución económica, según la cual la competencia que se daba en el mercado entre las empresas era una expresión de la evolución natural de la sociedad, y sólo las mejores empresas sobrevivirían. Al encontrar en la naturaleza una justificación consiguieron acallar toda oposición pública seria a la organización económica existente. Jeremy Rifkin, *La sociedad de coste marginal cero*, p. 84-87

sociedad<sup>905</sup> la llenó de sobrecogimiento por el enorme cambio temporal y espacial que supuso para las vidas de las personas.<sup>906</sup>

Al mismo tiempo, los límites al colonialismo y la industrialización que hasta entonces había marcado la naturaleza quedaron rotos, y la desconexión con la naturaleza de la sociedad se multiplicó porque la energía de los combustibles fósiles permitió a la humanidad que pudiera actuar sin necesidad de adaptarse a los elementos de la naturaleza. Desapareció totalmente la relación recíproca del ser humano con la naturaleza que se centró en explotar sus recursos sin preocuparse por protegerla.<sup>907</sup>

#### 4.8.6. LOS TRASCENDENTALISTAS

A mediados del siglo XIX, en Estados Unidos nació un movimiento filosófico denominado Transcendentalismo inspirado en el Romanticismo, cuyos integrantes advirtieron la amenaza del capitalismo industrial para los entornos naturales más bellos, y se inspiraron en cosmovisiones nativoamericanas y orientales para establecer como principios la unidad esencial de toda la creación, la bondad innata del ser humano y la supremacía de lo intuitivo sobre la lógica y la experiencia. Para los trascendentalistas el alma de cada individuo es idéntica al espíritu universal, y el hombre puede desarrollar su potencial divino a través de un éxtasis místico o entrando en contacto con la naturaleza. Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson fueron sus figuras más relevantes.<sup>908</sup>

---

<sup>905</sup> La Torre de hierro de Gustave Eiffel de la Exposición de París de 1886 se convirtió en un símbolo de los avances tecnológicos y la transformación de la ciudad, y todos estos cambios influenciaron a los jóvenes artistas que introdujeron innovaciones en sus obras, como los impresionistas que adoptaron una metodología científica para plasmar un arte diferente. Will Gompertz, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Ed. Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid, 2013, p. 97

<sup>906</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 360-367

<sup>907</sup> *Ibíd.*, p. 221

<sup>908</sup> Antonio Fernández, *El trascendentalismo norteamericano y R. W. Emerson en la producción poética de Emily Dickinson*, Universidad de Granada, 2013, [afferrer.files.wordpress.com](http://afferrer.files.wordpress.com)

Thoreau fue pionero en la crítica al estilo de vida americano y advirtió que el consumo de masas no era el camino para que la humanidad encontrara la felicidad buscada por los ilustrados. Una crítica que todavía es aplicable en nuestra sociedad más de un siglo después. En *Caminar*, publicado en 1861, Thoreau mostraba sus reflexiones derivadas del contacto con la Naturaleza en sus caminatas habituales de cuatro horas diarias, por bosques, colinas y praderas, con estas palabras iniciales: “Quiero decir unas palabras a favor de la Naturaleza, de la libertad total y el estado salvaje, en contraposición a una libertad y una cultura simplemente civiles; considerar al hombre como habitante o parte constitutiva de la Naturaleza, más que como miembro de la sociedad.” Para Thoreau resultaba necesario restablecer la relación del ser humano con la Naturaleza y su conciencia de ser parte de la misma, y abogó por un nuevo estilo de vida contrario al consumismo que denominó “simple living”. La crítica del estilo de vida americano ya aparecía en su libro *Walden* de 1854, porque este modelo preconizaba el consumo de masas como el medio más apropiado para disfrutar de la felicidad, mientras que Thoreau apostaba por el minimalismo explicando que no hace falta el dinero para alcanzar lo que el alma necesita ya que somos ricos según el número de cosas de las que podemos prescindir. Thoreau acusó a la sociedad capitalista norteamericana de haber dejado apagar su espíritu dejándose llevar por el conformismo materialista y denunció la conciencia adormecida de los individuos y su falta de responsabilidad individual.<sup>909</sup>

Emerson consideraba que lo bello es una manifestación de la naturaleza y por tanto un objeto es bello cuando sugiere la belleza natural. En consecuencia, el artista sería el órgano a través del cual actúa el espíritu universal.<sup>910</sup>

El movimiento trascendentalista dio lugar a que, por primera vez en la historia, se separaran espacios de la naturaleza de los dedicados a la explotación humana, y se protegieran creando lo que se denominó Parques Naturales, cuando a través de la historia

---

<sup>909</sup> El Trascendentalismo influyó a muchos de los movimientos de la década de 1960 del siglo XX, cuando con el surgimiento de la conciencia ecologista, reapareció la sensibilidad por la estética de la naturaleza (introducida por dos autores, el alemán Theodor W. Adorno y el británico Ronald Hepburn, que defiende que una mayor conciencia de la belleza del mundo natural nos dará motivos para protegerla), y en la segunda década del siglo XXI las ideas trascendentalistas continúan teniendo vigencia.

<sup>910</sup> Juan Plazaola, *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, Ed. Universidad de Deusto, Bilbao, 2008, p. 153

siempre había sucedido lo opuesto y se protegían los espacios colonizados por los seres humanos de la actuación de la Naturaleza.<sup>911</sup>

El problema fue que los trascendentalistas consiguieron proteger esos espacios pero se siguió destruyendo la Naturaleza del resto del territorio como si los ecosistemas no estuvieran interconectados, porque la cosmovisión imperante en la sociedad occidental<sup>912</sup> siguió basándose en el mito ilustrado de sometimiento de la naturaleza mecanizada, y los sistemas económicos occidentales basados en la primacía del capital continuaron con su concepto de crecimiento ilimitado, generando un desarrollo de la sociedad de consumo que al carecer de ética fue mostrando su parte negativa con un incremento de la desigualdad social y el desequilibrio natural.<sup>913</sup>

Aunque la sociedad occidental tenía una falsa sensación de dominio de la naturaleza, comenzó a sentir malestar por la sensación de desconexión con la naturaleza en las ciudades cada vez más grandes y rodeadas de suburbios y zonas industriales, y a esta situación se fue sumando la inquietud derivada de la progresiva concienciación sobre la destrucción de la naturaleza por el capitalismo industrial que amenazaba la subsistencia del ser humano y la inseguridad ante el Universo derivada de los últimos descubrimientos científicos.

Como consecuencia, a finales del siglo XIX comenzaron a coexistir las dos tendencias del arte, el naturalismo y la abstracción, de modo que, por un lado, apareció el naturalismo disolvente de los impresionistas y, por otro, surgió el idealismo simbolista.

#### **4.8.7. EL IMPRESIONISMO**

A finales del siglo XIX, surgió un grupo de pintores franceses que superó totalmente los límites de la pintura clásica abriendo una nueva perspectiva en el mundo del arte, con la creación de un nuevo estilo artístico denominado Impresionismo, que sustituyó al Realismo. Los impresionistas se centraron en la contemplación emotiva de la Naturaleza

---

<sup>911</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p.113

<sup>912</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 230-231

<sup>913</sup> Pilar Aznar, M<sup>a</sup> Ángeles Ull, *La responsabilidad por un mundo sostenible*, Ed. Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao, 2013, p. 23

dejándose llevar por la intuición y la representaron de un modo nunca visto antes que prescindía de las reglas de dibujo y color, avanzando así en el camino de los experimentos realizados por artistas como Goya, Turner y Constable de un modo más independiente que rompió totalmente con el academicismo. El Impresionismo se inspiraba en la filosofía empirista de John Locke, que sentó las bases de la cosmovisión de la sociedad capitalista de mediados del siglo XIX, considerando que todos los conocimientos humanos provienen de la experiencia, y que la sensación y la reflexión son las dos formas de experiencia de las que derivan todas nuestras ideas. Como consecuencia, los artistas comenzaron a pintar al aire libre buscando las sensaciones y plasmando en sus cuadros su reflexión sobre las impresiones que captaban en la naturaleza en momentos fugaces tal como la veían, sin ninguna elaboración intelectual, libres de prejuicios conceptuales y reivindicando una nueva concepción del espacio. Su principal preocupación era mostrar el movimiento de la luz en los paisajes según las horas del día, utilizando nuevos pigmentos, aparecidos gracias a las importantes evoluciones científicas y técnicas, que permitieron que los pintores dieran nuevos colores a su pintura, con una pureza y saturación del color hasta entonces impensables, y esta valoración de la luz natural cambiante como tema de los paisajes fue el gran descubrimiento de los impresionistas que, al eliminar el contorno y explayarse con absoluta libertad en los colores, cambió el arte para siempre y supuso la génesis del arte contemporáneo. Los impresionistas formaban un grupo heterogéneo con diversas formas de ejecución, llenos de incertidumbres en la elección de su lenguaje pictórico.<sup>914</sup>

El Impresionismo surgió como una postura de defensa contra el nacimiento de la fotografía, al tiempo que estaba influenciada por la misma y su captación del instante, y además suponía un reflejo de los avances científicos que mostraron una realidad diferente compuesta de partículas llamadas átomos. Se trataba de una gran revolución artística porque el Impresionismo comenzó a centrarse más en la pintura en sí, la fragmentación de

---

<sup>914</sup> A todos los impresionistas les unía la aversión por el academicismo y experimentaban un nuevo lenguaje pictórico diferente del clásico, pero cada uno buscaba su camino. Mientras Manet exploraba en la síntesis entre lo clásico y el impresionismo, Monet era un impresionista puro en el que creía sin reservas. Degas, Pissarro, Cézanne y Renoir se encontraban en la misma tesitura que Manet, pero Sisley, Pissarro y Cézanne avanzaron hacia el impresionismo puro, hasta la llegada de los postimpresionistas entre los que se encuentra de nuevo Cézanne, junto con Van Gogh, Gauguin, Seurat y Toulouse-Lautrec, cada uno con su espíritu particular. Francesc Navarro (Ed.), *Historia del Arte. El Realismo. El Impresionismo*, Ed. Salvat, S.L., Madrid, 2006, pp. 113-215

las pinceladas y el uso de los colores, que en la realidad, mostrando la visión interior del artista.<sup>915</sup>

El calificativo de Impresionismo fue utilizado por los críticos de un modo irónico para designar al grupo de artistas que habían adoptado ese estilo,<sup>916</sup> derivado del título del cuadro del pintor francés Claude Monet, *Impresión, soleil levant*, presentado en una exposición de París en 1874.<sup>917</sup> El objetivo de esta obra era provocar una impresión en los visitantes, reflejando una de las principales características del Impresionismo: la importancia que se atribuye al espectador. Los impresionistas se encontraron con una sociedad hostil que no aceptaba este nuevo lenguaje artístico derivado de su investigación constante, y ese rechazo les provocó una gran frustración<sup>918</sup> porque carecían del espíritu de

---

<sup>915</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la Pintura*, pp. 284-287

<sup>916</sup> *Ibíd.*, p. 289

<sup>917</sup> El cuadro *Impresión, sol naciente* de Monet, fechado en 1872, que dio nombre al Impresionismo, fue el resultado de un movimiento comenzado en la Francia del siglo XIX, en la que el Salón de París, vinculado a la Escuela de Bellas Artes, contaba con un prestigioso jurado que seleccionaba obras enviadas. La presentación del *Desayuno en la hierba* de Édouard Manet en 1863 generó un escándalo que dio lugar a la creación del Salón de los Rechazados, que tenía más éxito entre los jóvenes creadores que el oficial al mostrar obras más modernas. Los pintores que se reunían en el Café Guerbois en torno a Manet decidieron crear un foro de exposición diferente a los oficiales, en el que pudieran mostrar sus obras todos los artistas independientes. Así surgió la I Exposición de la sociedad anónima de artistas pintores, escultores y grabadores, que tuvo lugar entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 1874. Acudieron 3.500 visitantes, que se rieron de la pintura que contemplaban, porque era tan moderna que no la entendían. A esa exposición Monet presentó nueve cuadros, entre los que destacó esta *Impresión, sol naciente*. El crítico Louis Leroy escribió un artículo titulado "Exhibición de los impresionistas", inspirado por el título del cuadro, dando sin darse cuenta nombre al movimiento que criticaba. La pintura de Monet trataba de resaltar, en la retina del espectador, los diferentes tonos del paisaje producidos por la salida del sol en un ambiente que sugiere humedad alta y atenuación atmosférica de la luz. Las pinceladas son libres, rápidas y directas, reduciendo los elementos del cuadro a una simplificación aparente, tal y como se contempla en los reflejos del agua. Monet se inspiró en la obra del pintor del Romanticismo William Turner, que destacó por su estilo avanzado y vaporoso, en el que se inspiró Monet así como el resto de impresionistas. Con el tiempo, los impresionistas empezaron a esconder símbolos en sus cuadros, ya fuera por motivos políticos, económicos o por representar su zona geográfica.

<sup>918</sup> El lenguaje artístico de Vincent Van Gogh resulta paradigmático porque no consiguió vender ningún cuadro durante su vida, aunque poco tiempo después aparecieron los artistas del expresionismo, como Edvard Munch y Francisco Bacon, que admiraron y se inspiraron en sus cuadros, pero fue a gracias a la

provocación que adquirirían posteriormente los artistas vanguardistas.<sup>919</sup> Con el tiempo su técnica y estética tan innovadores acabaron siendo aceptados y se extendieron por toda Europa con muchas variaciones.

El Impresionismo era un arte naturalista que investigaba la Naturaleza al tiempo que mostraba la mirada interior del artista, denotando cierto afán de abstracción. A menudo, las pinturas impresionistas consistían en manchas coloreadas que disolvían las formas, en las que desaparecían las líneas y las reglas espaciales. Así pues, cuando en la civilización occidental comenzó a predominar la ciencia, la tecnología y la cosmovisión de dominio de la naturaleza, el arte se hizo más realista hasta llegar al Impresionismo, cuyo objetivo máximo era captar el instante del presente, y por tanto, dio prioridad a la forma, el significante, sobre el significado. Como señalaba Ortega y Gasset, el ser humano de esta época había perdido la fe en recuperar el paraíso perdido como los románticos y los prerrafaelitas, y el arte se vació de contenido, para ser un arte por el arte. Pero en el Impresionismo se mantenía la intención del artista de mostrar su alma en sus cuadros. Y así podemos ver reflejada su conexión con la Naturaleza, en la que buscaban escapar de los horrores de la industrialización de la sociedad en la que vivían, que destrozaba los paisajes, las ciudades, y la salud de los seres humanos, con la contaminación de las fábricas. Por eso es un arte que consigue llegar al alma de quienes lo contemplan y aún tiene tanta aceptación en el público. Gracias a que en el siglo XIX había comenzado la época de la reproductibilidad técnica de las obras de arte, la Naturaleza reflejada en los cuadros impresionistas comenzó a habitar en muchas casas, mediante las litografías, que permitieron que el arte pudiera acompañar la vida diaria de muchas personas, aunque como señalaba Walter Benjamín, estuviera despojada del aura de la obra original.<sup>920</sup>

---

asimilación de las vanguardias por la sociedad mediados del siglo XX cuando Van Gogh alcanzó por fin la aceptación de la sociedad e incluso la popularidad.

<sup>919</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, pp. 476-481

<sup>920</sup> La llegada de un arte que rompía todos los límites formales como el Impresionismo derivó de la llegada de las litografías, la fotografía y posteriormente el cine, que motivaron las reflexiones de Benjamín, en las que hablaba de la pérdida del aura de las obras originales, identificado por el imaginario colectivo con los valores de verdad, bondad y belleza, pero en el comienzo de la era de la información, detectó las posibilidades que se escondían detrás del arte postaurático, de realizar, en un gesto liberador, un utópico acercamiento no alienante del arte a la colectividad con el objetivo de favorecer su democratización. Así pues, Benjamín, con el advenimiento de la fotografía y el cine, declaraba obsoleto el modelo social del arte basado en el valor de la unicidad, del aura, del que emanaban los valores burgueses de autenticidad y originalidad. La era mecanicista



Tras el Impresionismo llegaron el Postimpresionismo y el Neoimpresionismo, que evolucionaron hacia un lenguaje más radical, coincidiendo con los cambios que la ciencia estaba provocando en la vida de la sociedad francesa, y los pintores experimentaban con el método de ensayo y error<sup>921</sup> llevando al extremo la fragmentación de la pincelada que ya no partía de la intuición del Impresionismo, y establecieron unos principios científicos para las obras pictóricas tales como la elección del tamaño de la pincelada para generar un mosaico de policromía que debía fusionar el ojo del espectador desde la distancia y las formas geométricas de los cuerpos,<sup>922</sup> avanzando así hacia el arte abstracto.<sup>923</sup>

#### 4.8.8. EL SIMBOLISMO

Como oposición al Realismo y el Impresionismo surgió el Simbolismo, que reflejaba la decepción frente al cientificismo y los valores del materialismo de la sociedad industrial, con nostalgia de un mundo idílico. Era un arte naturalista simbólico, que reivindicaba la búsqueda interior y la verdad universal.

La importancia del símbolo ya había aparecido en otros estilos naturalistas como el Renacimiento y el Barroco, pero tenía un componente más alegórico. El Simbolismo utilizaba, por tanto, un idioma pictórico abstractivo que derivó en el Art Nouveau y el Modernismo, que reivindicaban el concepto de belleza perdida y unían un refinamiento

---

enterró un modelo basado en la unicidad de la obra de arte e inauguró un esquema centrado en la multiplicidad de sus reproducciones, que posteriormente con Internet, presentaron un salto cualitativo con la hiperreproductibilidad digital de la obra de arte, que permite con el valor añadido que proporciona lo digital, reproducir la obra de una manera idéntica e indiscernible respecto de la obra de origen, y de una manera potencialmente infinita.

<sup>921</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 97-98

<sup>922</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la Pintura*, pp. 290-291

<sup>923</sup> Las formas geométricas con las que experimentó Cézanne dieron paso al modernismo inspirando los diseños de la Bauhaus, la arquitectura de Le Corbusier y la pintura de artistas como Matisse, Picasso y Mondrian. En la escultura también experimentaron un lenguaje diferente al clásico hasta llegar a la abstracción, artistas como Rodin, Brancusi, Modigliani, Giacometti y Moore. Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, pp. 114-141

extremo, la sensualidad, lo asimétrico y el amor a la fantasía siguiendo el camino iniciado por el Romanticismo y el Prerrafaelismo.

Como podemos ver, los artistas influenciados por la ciencia recurren a un naturalismo realista mientras los que se oponen a su predominio en la sociedad se orientan hacia la espiritualidad y el mito, que manifiestas en obras de arte con un naturalismo lleno de símbolos, que refleja un espíritu abstracto. Los primeros se centran en el significante y los segundos en el significado, y el símbolo es el máximo significado. Mientras los primeros reflejan el dominio de la Naturaleza por la ciencia y la tecnología, porque la razón matemática lleva a negar la admiración, los segundos muestran la admiración de la Naturaleza, que es el significado que incluyen esas obras artísticas.

Los movimientos artísticos que tenían como premisa la admiración a la Naturaleza, que incluyen el Romanticismo, el Prerrafaelismo, el Simbolismo, y poetas como Walt Whitman, construyeron una cosmología opuesta al universo matemático y mecanicista que convertía a la Naturaleza en una máquina, con una idea de la Naturaleza como interconexión divina entre todos los seres vivos, anticipando la visión del ecologismo del siglo XX. Para la línea de pensamiento reflejada en estos movimientos artísticos el objetivo era reparar el distanciamiento de la Humanidad respecto a la Naturaleza mediante su reconciliación. Consideraban que al progreso no era la acumulación de la riqueza, sino la acumulación de sabiduría derivada de una conciencia mayor de que los seres humanos forman parte de la Naturaleza con lazos que unen a los seres humanos, los seres vivos, y las fuerzas del Universo.<sup>924</sup>

Otra corriente artística derivada del Simbolismo fue el grupo de los Nabis, que en hebreo significa profetas. Con este nombre querían indicar que era un grupo de artistas adelantado a su tiempo, con inquietudes que abrían nuevos caminos en el ámbito del arte. Se caracterizaban por su misticismo estético y su atención al mundo interior del individuo. Sus paisajes no se limitaban a ser un reflejo de la realidad o de lo que veía el artista, sin incidir demasiado en su mundo interior, de modo que los sentimientos se convirtieron en la base fundamental de la representación. Había una importante relación en sus pinturas entre color y sentimiento, porque el color era un elemento de transmisión de determinados estados de ánimo o formas de sentir.

---

<sup>924</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 332.

Existían dos tendencias en la pintura nabis, una tendencia más espiritual y una tendencia más decorativa. La espiritual era más cercana al Postimpresionismo de Gauguin y al Romanticismo, así que recurría a lo medieval, al primitivismo y a la simplificación. La tendencia decorativista era más cercana al Impresionismo y a Degas. Tenía interés por el arte oriental y los temas que trataban eran intimistas. Sus obras se utilizaron también como papeles pintados, vidrieras y decorados escenográficos.

Estos estilos eran más afines al gusto de la burguesía, que necesitaba un lenguaje moderno que le representara para darle aires de progreso pero se limitara a una temática decorativa, y se extendieron por toda Europa a principios del siglo XX, aunque las primeras Vanguardias terminaron eclipsándolos.<sup>925</sup>

#### **4.8.9. EL EXPRESIONISMO**

Tras la ruptura de los valores artísticos tradicionales por los románticos y realistas, y la sustitución de la visión lineal de la realidad por la cromática de los impresionistas, a partir de finales del siglo XIX los movimientos artísticos rompieron con los últimos vestigios del clasicismo, y gracias a la libertad que disfrutaban los artistas en esta época comenzó una búsqueda permanente de nuevos lenguajes artísticos que proporcionaron a las obras artísticas cada vez mayor autonomía de la Naturaleza, como contraposición a la aparición de la fotografía.

En la última década del siglo XIX surgió un movimiento cultural alemán denominado Expresionismo, que defendía un arte personal en el que predominaba la visión interior del artista, la “expresión” frente a la plasmación de la realidad, como reacción al naturalismo del Impresionismo e influenciado por el Simbolismo y artistas de épocas anteriores que reflejaban el espíritu interior en sus obras como Brueghel el Viejo, El Greco, Goya o Van Gogh. El Expresionismo todavía no constituía un movimiento de vanguardia pero con sus colores violentos y su temática de soledad y de miseria, los artistas deformaron la realidad, dando primacía a la expresión de los sentimientos más que a la descripción objetiva de la realidad, buscando nuevas dimensiones de la imaginación que pretendían impactar al espectador para llegar a su lado más emotivo e interior. Mediante la deformación con la que

---

<sup>925</sup> J.J. Martín González, *Historia del arte*, p. 475

reforzaban la expresión, querían representar la esencia de las cosas, lo que no puede verse, sino sólo sentirse. De este modo los expresionistas denunciaron la alienación del ser humano en la sociedad capitalista industrial y su angustia ante un entorno agresivo y deteriorado.<sup>926</sup>

Por su carácter existencialista, su anhelo metafísico y la visión trágica del ser humano, el Expresionismo era un arte que todavía era figurativo y naturalista, pero con una presencia importante del espíritu de abstracción, por la mirada en el interior del artista más que en la realidad. Era un arte que estaba a mitad de camino entre la figuración y la abstracción, derivada tanto de la inspiración en el interior del artista como de la simbología de los cuadros.

El Expresionismo mantuvo el naturalismo simbólico, con un dinamismo neobarroco, hasta principios del siglo XX, en que aparecieron las primeras obras abstractas dentro de esta corriente artística.

El Expresionismo puede identificarse como un arte del tipo "nórdico" que según la teoría de Worringer<sup>927</sup> refleja la desvinculación del hombre nórdico con la Naturaleza porque vivía "en medio de una naturaleza áspera" y se enfrentaba con desconfianza al mundo exterior.

A finales del siglo XIX la destrucción ecológica derivada de la industrialización había comenzado su apogeo. La quema de combustibles fósiles invadía la atmósfera de las ciudades y los entornos naturales se cubrían de residuos de la civilización industrial, que devoraba los recursos naturales a toda velocidad, como si no hubiera mañana. En la sociedad capitalista dejó de haber conciencia de que el ser humano formaba parte de la Naturaleza, y la consideraron como algo externo que proporcionaba sus recursos a la sociedad, confundiéndola con un paisaje que se puede visitar en ocasiones. El nivel de desconexión de los seres humanos con la Naturaleza comenzó a profundizarse cada vez más a pesar de los intentos de reconexión por los románticos y sus seguidores, y generó una angustia vital en las sociedades. A diferencia de los movimientos simbolistas, el Expresionismo no buscaba un mundo mejor, sino que se limitaba a mostrar una desesperanza ya posmodernista de la angustia del ser humano ante la situación de su entorno. El cuadro *El Grito* de 1893, realizado por el pintor noruego Edvard Munch es el

---

<sup>926</sup> Arturo Colorado, *Introducción a la Historia de la Pintura*, pp. 313-316

<sup>927</sup> Wilhelm Worringer, *Abstracción y Naturaleza*, pp. 111-115

paradigma del arte expresionista como símbolo del desaliento que el hombre moderno sentía ante su entorno al finalizar el siglo XIX y comenzar la transición al siglo XX. Munch explicó sus sentimientos cuando pintó esta obra: "Estaba allí, temblando de miedo. Y sentí un grito fuerte e infinito perforando la Naturaleza",<sup>928</sup> convirtiéndose en altavoz de la angustia existencial de su sociedad.

El movimiento expresionista influenció a artistas europeos y americanos, y el término recogió todas las representaciones artísticas que se alejaron de la representación fiel de la realidad. No era un movimiento homogéneo sino de gran diversidad estilística, incluyendo el expresionismo modernista (Munch), fauvista (Rouault), cubista y futurista (Die Brücke), surrealista (Klee), abstracto (Kandinski), etc. Para los artistas expresionistas lo más importante era la transmisión de los sentimientos como una cadena entre el artista y el espectador, al principio de la cual se encontraba la sensibilización del alma del artista a la cual daba forma en su obra. La colaboración crítica del espectador a la hora de conceder un significado a una obra y la silenciosa comunicación entre el cuadro y quien lo contempla adquirió cada vez más importancia a lo largo de todo el arte del siglo XX. Sin embargo, la profusión de estilos tan heterogéneos con un lenguaje artístico que reflejaba un mundo muy personal de los artistas generó que por primera vez en la historia comenzaran a surgir obras artísticas cuyo lenguaje no era comprendido por la sociedad en general, y el arte se convirtió en una actividad exclusiva para la élite.

#### **4.8.10. CAPITALISMO Y ARTE A FINALES DEL SIGLO XIX**

En la última década del siglo XIX, los avances en fisiología, biología, psicología, sociología y etnología, entre otros, ampliaron el campo de experimentación de los artistas, que dio lugar a una estética experimental a la que sucedió una estética hedonista que reducía la vivencia estética al mero placer como fenómenos físicos.<sup>929</sup> Los artistas se emanciparon totalmente de los antiguos poderes religiosos, nobiliarios y burgueses y alcanzaron una gran autonomía con sus vehículos de consagración como academias, revistas, museos, marchantes y coleccionistas, aunque pasaron a depender económicamente de las leyes de

---

<sup>928</sup> Francisco Vicente Galdón, *Edvard Munch*, Revista Crítica, Retrato de familia, Marzo - Abril 2013

<sup>929</sup> Juan Plazaola, *Introducción a la estética*, p. 159

mercado, así que comenzó un arte comercial orientado a la búsqueda del beneficio, que se adaptaba a las demandas de su público. Así, tras las etapas de artistización ritual de las primeras sociedades, en la que el arte tenía un fin religioso y la estetización aristocrática surgida con el Renacimiento, en la que el arte adquirió una nueva importancia como medio de afirmación social y muestra del prestigio de los poderosos, se inició un nuevo momento histórico en las relaciones del arte y la sociedad occidental en la que el arte pasó a tener un fin económico. Sin embargo, al mismo tiempo surgieron autores y artistas que abogaron por el arte como portador de una alta misión que era impulsar una sociedad nueva como rebelión contra la sociedad industrializada y el arte por el arte como pasatiempo para los ricos.<sup>930</sup>

Uno de los principales críticos contra el arte por el arte fue Leon Tolstoi que, en su libro *Qué es el arte* publicado en 1897, afirmaba que si el arte de su tiempo no era entendido por las masas se debía a que era arte malo,<sup>931</sup> ya que el lenguaje del arte bueno es comprensible para todos los seres humanos porque conmueve y, como consecuencia, tiene una capacidad de influencia en las personas diferente de otras formas de actividad mental que es independiente del estado de desarrollo y educación de las mismas, ya que puede “hacerles comprender cosas que en forma de argumento intelectual no serían asequibles.” Su filosofía del arte recuperaba el papel del arte para hacer un mundo mejor con la ayuda de la ciencia, que ya reclamaban Schelling y Schiller un siglo antes. Para Tolstoi, el arte era un instrumento de unión entre hombres y de progreso de la humanidad hacia la dicha.<sup>932</sup>

---

<sup>930</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 15-18

<sup>931</sup> Leon Tolstoi, *Qué es el arte*, 1898, Librodot.com, p. 39

<sup>932</sup> Tolstoi consideraba que desde el Renacimiento se ha cometido el error de dejar de apreciar el arte religioso que expresa la conciencia superior, propia de cada época, del sentido de la vida, que determina el ideal de felicidad, y en su lugar se ha establecido un arte cuyo único fin es el entretenimiento. Por ello defiende que el arte del porvenir, el verdadero, manifestará “la más alta conciencia religiosas a las generaciones futuras” y expresará “sentimientos bastante universales para que los sientan todos los hombres”. Y “el resto del arte, el que sólo es accesible a algunos hombres, quedará arrinconado.” Por tanto, para Tolstoi, el arte universal tiene la inmensa tarea de preparar a los hombres para la unión que les llevara a la paz y la dicha, con la ayuda de la ciencia y la guía de la religión, sustituyendo el dominio de la razón por los sentimientos de amor y fraternidad, haciendo que “se conviertan en sentimientos constantes, universales, instintivos en todos los hombres” *Ibid.*, pp. 58- 76

Al finalizar el siglo XIX, a pesar de los esfuerzos de resistencia de los movimientos románticos y prerrafaelitas, en la civilización occidental se había impuesto la era del capitalismo, con su veneración del afán de lucro y la codicia, que se infiltraron por todos los ámbitos de la sociedad, incluyendo los gobiernos, las organizaciones, las universidades y en las propias personas.<sup>933</sup>

Se mantenía la cosmovisión ilustrada basada en el derecho de los seres humanos a dominar la Tierra para aprovechar sus recursos considerados ilimitados que genera la destrucción de los entornos naturales, enfrentando así a la Humanidad contra la Naturaleza, aunque en realidad lo que estaba en guerra era el modelo económico basado en la acumulación de capital contra todos los seres vivos del planeta, incluidos los seres humanos.<sup>934</sup>

La relación del ser humano con la Naturaleza al finalizar el siglo XIX era de una absoluta dominación, derivada de los avances de la ciencia y la tecnología, sin ninguna reciprocidad ni responsabilidad. Simplemente se basaba en tomar sin dar nada a cambio, sin una administración responsable que velara por la regeneración de los recursos naturales extraídos y sin responsabilidad de que la vida futura en la Tierra continúe. Se reducía a toda la Naturaleza a objetos para el uso, y como pondría de manifiesto Martin Heidegger a principios del siglo XX, las montañas, los bosques, los ríos, los mares, los seres vivos, perdieron su identidad y se convirtieron en recursos para explotar. Los ríos ya no eran ríos sino recursos hídricos, los bosques eran recursos forestales, y las montañas eran recursos minerales. Los mares y los océanos eran recursos pesqueros. Los seres vivos eran recursos agrícolas y ganaderos. Las personas se convirtieron en recursos humanos. Y en esta época todos estos recursos eran considerados ilimitados, de modo que el capitalismo se basó en este mito para elaborar su teoría de un desarrollo continuo sin límites a través de los tiempos.

A la irresponsabilidad extractivista se sumó la mentalidad colonial de la civilización occidental de modo que consideraban que podían explotar los recursos naturales de cualquier parte del mundo, por supuesto, sin resarcir a los pueblos de esos lugares, que eran

---

<sup>933</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, p. 87

<sup>934</sup> En este enfrentamiento sólo una de las partes opuestas puede cambiarse y está claro que no es posible modificar las leyes de la Naturaleza. Sin embargo, a lo largo del siglo XX el modelo económico no sólo no se modificó sino que se extendió a escala planetaria generando una emergencia sin precedentes que amenaza con desmoronar la civilización. *Ibíd.*, p. 37

sacrificados y despojados de sus recursos en beneficio de un presunto bien mayor que era el progreso económico. Sin la obligación de reciprocidad las ganancias económicas eran enormes, y fomentaban aún más la avaricia, así que el extractivismo se expandió por todo el planeta movido por el afán de lucro.

El precio por el progreso del capitalismo industrial fue la destrucción de vida y de ecosistemas en toda la Tierra.

Los gobiernos de los países europeos se adhirieron a esa mentalidad extractivista como camino hacia el desarrollo siguiendo la antorcha del capitalismo como guía de la Humanidad hacia el progreso y la prosperidad, con la firme creencia de que el mundo que prometía el capitalismo podía alcanzarse gracias a la explotación de los recursos naturales de la Tierra, y que siempre habría más recursos para seguir creciendo hasta el infinito y más espacio para absorber los desperdicios. La consecuencia fue que los Imperios europeos<sup>935</sup> comenzaron un proceso de crecimiento económico denominado Imperialismo, con la conquista de tierras en diversos continentes para crear colonias con la intención de acceder a las materias primas y de encontrar nuevos mercados para sus productos, para continuar con su crecimiento económico. A fines del siglo XIX, el concepto Imperialismo comenzó a usarse para hacer referencia al dominio económico que ejercían los países poderosos sobre los países pobres.

Los países capitalistas quedaron atrapados en una mitología basada en algo falso como era la creencia en que los recursos naturales eran ilimitados. Y cuando esa creencia, que se dio por supuesta durante tres siglos, se demostró que no era cierta, y que la relación de poder entre los seres humanos y la Naturaleza era en realidad inversa, ya no fueron capaces de asimilarlo y reorientar su camino de prosperidad capitalista hacia un camino de prosperidad sostenible.<sup>936</sup> Así que la mitología del capitalismo surgida en el siglo XIX nos mantiene todavía atrapados en el siglo XXI.

Al finalizar el siglo XIX, la civilización europea occidental, cuna de las revoluciones científica, artística, política e industrial, tenía una posición política preponderante a nivel

---

<sup>935</sup> Los principales imperios coloniales europeos fueron el británico y el francés, y en menor tamaño, los imperios alemán, belga, italiano y español. Estados Unidos, Rusia y Japón también impulsaron su expansión imperial.

<sup>936</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, p. 213-215



mundial y una economía influyente sobre gran parte del mundo, que se derrumbaron con la Primera Guerra Mundial a principios del siglo XX.<sup>937</sup>

#### 4.9. LA MERCANTILIZACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL ARTE EN EL SIGLO XX

En el siglo XX, la industrialización supuso que la mayor parte de la población ya no fuera rural sino urbana y la ciudad se convirtió en el símbolo del desarrollo de la sociedad moderna.<sup>938</sup>

Durante todo el siglo la población mundial continuó creciendo a un ritmo acelerado y a mediados de siglo, gracias a los avances científicos y el crecimiento económico, se produjo una gran explosión demográfica.<sup>939</sup> Se aceleró el desarrollo de la ciencia y la tecnología y se extendió por todo el mundo el modelo de crecimiento occidental basado en el incremento del capital sin horizonte ético-social<sup>940</sup> que incrementó las desigualdades en el desarrollo social, económico y tecnológico, produciendo grandes diferencias en la calidad de vida de los habitantes de las distintas regiones del mundo e incluso dentro de los países más desarrollados. Además, provocó tal destrucción de la Naturaleza que a mitad de siglo comenzaron a aparecer señales de alarma planetaria. Este siglo se caracterizó también por el avance de la democracia en los países occidentales, aunque al mismo tiempo el proceso se vio interrumpido por las Guerras Mundiales y los regímenes totalitarios.

---

<sup>937</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Ed. Grijalbo Mondadori, S.A., Buenos Aires, 1999, p. 16

<sup>938</sup> José Albelda, José Saborit. *La construcción de la naturaleza*, p. 87

<sup>939</sup> Pilar Aznar, M<sup>a</sup> Ángeles Ull, *La responsabilidad por un mundo sostenible*, Ed. Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao, 2013, p. 26

<sup>940</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Ed. Tecnos, S.A., Madrid, 1994, p. 27

#### 4.9.1. LAS GUERRAS MUNDIALES Y LA PRIMERA CRISIS MUNDIAL DEL CAPITALISMO

A principios del siglo XX se produjo la Primera Guerra Mundial y los decenios siguientes hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial constituyeron una época de catástrofes que amenazaron incluso la supervivencia de la sociedad occidental.

La Primera Guerra Mundial, conocida entonces como Gran Guerra, se desarrolló principalmente en Europa desde 1914 hasta 1918, ganada por el bloque denominado Triple Entente, formada por el Reino Unido, Francia y el Imperio ruso. Se calcula que produjo aproximadamente ocho millones de muertos y seis millones de discapacitados. Al finalizar, tuvo lugar una transformación profunda del mapa europeo del siglo XIX, desaparecieron cuatro imperios, se produjo un nuevo equilibrio político mundial en el que Europa perdió su hegemonía, y comenzó el proceso de descolonización que concluiría con la independencia de varios Estados.<sup>941</sup>

Tras la guerra, tuvo lugar la primera gran crisis del capitalismo, la Crisis de 1929, cuando en el llamado jueves negro se produjo una quiebra del mercado de valores de Nueva York, que se propagó rápidamente por la economía estadounidense, europea y de otras áreas del mundo, desencadenando una crisis económica mundial de una profundidad que parecía que iba a poner fin a la economía capitalista industrial surgida en el siglo XIX. Le siguió la denominada Gran Depresión que tuvo efectos devastadores en casi todos los países del

---

<sup>941</sup> La Gran Guerra recibió el calificativo de mundial, porque en ella se vieron involucradas todas las grandes potencias de la época, divididas en dos alianzas opuestas. Por un lado, la Triple Alianza, en la destacaban las Potencias Centrales: el Imperio alemán y Austria-Hungría. Por otro lado se encontraba la Triple Entente, formada por el Reino Unido, Francia y el Imperio ruso. Ambas alianzas sufrieron cambios y varias las naciones ingresaron en las filas de uno u otro bando según avanzaba la guerra: Italia, Japón y Estados Unidos se unieron a la Triple Entente, mientras el Imperio Otomano y Bulgaria se unieron a las Potencias Centrales. En total, más de 70 millones de militares, incluyendo 60 millones de europeos, se movilizaron y combatieron en la guerra más grande de la historia hasta entonces. En el plano político, cuatro imperios autoritarios se derrumbaron y el mapa de Europa fue rediseñado por el tratado de paz de 1919: el Imperio del zar quedó transformado en la Rusia comunista, más tarde la URSS, el Imperio Otomano se disolvió dando paso a Turquía, el Imperio Austrohúngaro fue disuelto dando paso a Austria, Hungría, Checoslovaquia y Yugoslavia como nuevos países independientes, y el Imperio alemán fue reemplazado por la República de Weimar. Los cinco tratados tras la guerra, principalmente el suscrito en Versalles, ocasionaron un ambiente de opresión hacia los vencidos cuya economía fue explotada por los vencedores, lo que acabaría provocando el surgimiento de los Fascismos y la Segunda Guerra Mundial.

mundo, donde la inseguridad y la miseria se transmitieron como una epidemia. Esta crisis económica se sumó a la crisis ideológica contra el racionalismo proveniente de la Ilustración, base de la civilización occidental, dando lugar a un fuerte descrédito de las democracias liberales. Comenzaron a adquirir protagonismo ideologías económicas que planteaban vías alternativas al modelo de capitalismo industrial del siglo XIX, entre las que destacaron el distribuismo, el comunismo y el fascismo.

El Distribuismo, encabezado por Gilbert Keith Chesterton, surgió como una tercera vía económica, diferente al capitalismo y al socialismo, cuya base se encontraba en la doctrina social de la Iglesia que surgió a partir de la Carta Encíclica del Papa León XIII, *Rerum novarum*<sup>942</sup> y también se inspiró en el ideal social de la Edad Media como los prerrafaelitas Ruskin y Morris, como base de un modelo ideal comunitario que consistía en crear pequeñas comunidades de propietarios en las que rigiera la máxima participación de los ciudadanos y la mínima intervención del Estado. El fundamento del Distribuismo era la creencia de que sólo se podía alcanzar un orden social más justo por medio de una distribución de la propiedad mucho más extensa frente al capitalismo, en el que es una minoría la que controla los recursos, y el comunismo que propugnaba que la propiedad

---

<sup>942</sup> G. K. Chesterton y su hermano Cecil, junto con Hilaire Belloc desarrollaron la idea del Distributismo como tercera vía económica de objetivos sociales, diferente al Capitalismo y al Socialismo, fundamentada en la Carta Encíclica *De las cosas nuevas* que fue promulgada por el papa Leon XIII en 1891 y condenaba al Capitalismo como causa de la pobreza y degradación de muchos trabajadores. La Encíclica hizo un llamamiento para que no se considerara al obrero como un esclavo y se respetara su dignidad, e impulsó las asociaciones obreras católicas. El Distributismo fue desarrollado como una forma de dar un efecto práctico a las enseñanzas de *Rerum novarum*, mediante una sociedad de propietarios en la que la propiedad perteneciera a todos frente a la concentración de la propiedad en las manos de los ricos, como en el capitalismo, o el estado, como en el Comunismo. Belloc defendía un liberalismo de naturaleza comunitaria y raíces morales, con una sociedad autoorganizada basada en el modelo medieval de pequeñas propiedades y comercios mientras que G.K. Chesterton buscaba en el Medievo la unidad espiritual y el modelo de orden social justo para la reforma político-social lo encontró en el corporativismo católico. La plataforma de la Liga Distributista, que Belloc y G.K. Chesterton fundaron, abiertamente indicaba que ‘cada trabajador debería poseer una parte de los activos y el control del negocio en el cual trabaja’. Las cooperativas fueron esenciales para el ideal distributista y combinaron la propiedad, el trabajo para obtener rentabilidad, la recompensa por iniciativas, un grado de autosuficiencia, la eliminación de situaciones superfluas como la duplicación del equipo o el uso de intermediarios innecesarios, y un compromiso fuerte al esfuerzo personal recíproco. Aunque parecía que el distributismo desapareció con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, su modelo fue recuperado posteriormente y llevado a la práctica.

fuera del Estado.<sup>943</sup> Los distribuidistas favorecieron fuertemente las cooperativas y el modelo ha perdurado hasta la actualidad.

El Comunismo consiguió el acceso al poder en Rusia en 1917 con la Revolución soviética, seguido del Fascismo en Italia en 1922, en Alemania en 1933 y en España en 1936. Entonces se produjo el estallido de la Segunda Guerra Mundial,<sup>944</sup> el conflicto bélico más mortífero de la historia. Por primera vez se usaron armas nucleares, cuando Estados Unidos lanzó dos bombas nucleares en las ciudades japonesas Hiroshima y Nagasaki. La Segunda Guerra Mundial acabó con la victoria de los Aliados sobre el Eje en 1945 y provocó la alteración de las relaciones políticas y la estructura social del mundo. La Unión Soviética y los Estados Unidos se alzaron como potencias mundiales, desplazando a Europa, y se creó la Organización de las Naciones Unidas, ONU, para prevenir los conflictos y fomentar la cooperación internacional.

#### **4.9.2. LA GUERRA FRÍA Y EL CRECIMIENTO ECONÓMICO MUNDIAL**

Al terminar la Segunda Guerra Mundial comenzó un proceso de reforma en los países capitalistas durante los años cincuenta que los llevó a un período de extraordinario crecimiento económico. Sin embargo, aunque el capitalismo había conseguido sobrevivir a los retos de la crisis económica, el fascismo y la guerra, aún tuvo que hacer frente al avance global de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que había emergido de la Segunda Guerra Mundial como una superpotencia enfrentada a la sociedad capitalista occidental con Estados Unidos, convertido también en superpotencia. El enfrentamiento entre países comunistas y capitalistas, denominado la Guerra Fría, dominó la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX. A pesar de ello continuó el crecimiento económico, tanto en los países comunistas como en los países capitalistas occidentales, y produjo unos cambios profundos e irreversibles para la vida humana en todo el planeta. En los primeros, la repercusión más importante y duradera fue la aceleración de la modernización de países

---

<sup>943</sup> G.K. Chesterton, *La utopía capitalista y otros ensayos*, 1917, Ed. Palabra, 2013.

<sup>944</sup> La Segunda Guerra Mundial implicó a la mayor parte de las naciones del mundo, agrupadas en dos alianzas militares enfrentadas, Los Aliados, liderados por Reino Unido, Rusia y Estados Unidos, que unían capitalismo y comunismo, contra las Potencias del Eje, el bando beligerante de los fascistas que pretendían conquistar el mundo, liderado por Alemania, Italia y Japón.

agrarios atrasados. En los segundos, la reconstrucción de Europa y Estados Unidos dio lugar a un enorme crecimiento económico, que sumado a los avances científicos y técnicos tuvieron como consecuencia un cambio radical en la vida cotidiana de las personas en una nueva sociedad de consumo.<sup>945</sup> Existía un optimismo progresista<sup>946</sup> respecto al futuro, convencidos de que el crecimiento era ilimitado.

Durante unos treinta años se produjo una profunda transformación de las sociedades occidentales que nunca antes se había dado en un período tan corto.<sup>947</sup> Apareció un nuevo modelo económico que sustituyó el capitalismo de la era industrial centrado en el consumo y los aspectos ideológicos del consumismo se instalaron en el inconsciente colectivo. Se implantó en la sociedad un particular ethos que sacralizaba el dinero, y fue moderado mientras las finanzas continuaron subordinadas a la economía real pero se exacerbó cuando, a principios de los años setenta, el capitalismo financiero hizo su aparición y comenzaron a predominar en la sociedad las personas dispuestas a todo por dinero, sin límites sociales ni morales.

A la transformación social derivada del crecimiento económico se sumó el enorme desarrollo de la ciencia, que contribuyó a transformar tanto el mundo como el conocimiento humano del mismo. Al mismo tiempo que las certidumbres de la ciencia cambiaron con la nueva revolución científica,<sup>948</sup> y la ciencia adquirió una relevancia más predominante que en toda la historia de la humanidad, aunque nunca el ser humano se había sentido menos a gusto con ella, por su peligrosa interferencia en el orden natural de las cosas.<sup>949</sup>

---

<sup>945</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Ed. Grijalbo Mondadori, S.A., Buenos Aires, 1999, pp. 253-256

<sup>946</sup> Jesús Ballesteros, *Ecologismo personalista*, p. 16

<sup>947</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, p. 22-23

<sup>948</sup> *Ibíd.*, p. 534

<sup>949</sup> Se generalizaron los temores en la sociedad por el uso de la ciencia con fines perversos, que ya habían comenzado en el siglo XIX como refleja el relato de la escritora inglesa Mary Shelley sobre el monstruo de Frankenstein, una especie de Prometeo moderno que en la mitología griega arrebató el fuego sagrado de la vida a la divinidad. En el siglo XX los temores se reflejaron en novelas y películas como *Blade Runner*, que reflejaba un mundo futuro donde seres creados por el hombre, como el monstruo de Frankenstein, se preguntaban por el sentido de su existencia. Además, en la segunda mitad del siglo XX, la Guerra Fría entre las superpotencias tenía como consecuencia el terror a una guerra nuclear, que a pesar de la caída del comunismo permaneció porque no supuso el fin del armamento nuclear. Otros temores del siglo XX fueron

Al acabar la década de los sesenta, la economía mundial había experimentado el mayor periodo de crecimiento de la historia desde el final de la Segunda Guerra Mundial. A esta etapa se le conoce como la edad dorada y su mayor logro fue la creación, en los países occidentales, del llamado Estado de Bienestar.

#### 4.9.3. LA REVOLUCIÓN NEORROMÁNTICA Y LA SEGUNDA CRISIS MUNDIAL

A pesar del enorme progreso material conseguido gracias a la ciencia y a la tecnología, se produjo una crisis social, moral y medioambiental que provocó en la sociedad el cuestionamiento de las creencias y principios racionalistas y humanistas en los que se había basado el sistema capitalista desde el siglo XVIII, y que compartía con el comunismo, lo que hizo posible aquella breve pero decisiva alianza contra el fascismo que los rechazaba. En mayo de 1968, surgió un movimiento revolucionario neorromántico como protesta contra la guerra y contra la sociedad de consumo capitalista, con un profundo deseo de cambio, que surgió de la interacción entre la política de la calle, la filosofía radical, y la explosión de las respuestas creativas, y se puede considerar el primer movimiento de protesta global, con actos de solidaridad en todo el mundo. Supuso un cambio filosófico radical con un intercambio con el arte que utilizó lemas como “Revolution, I love you”<sup>950</sup> que buscaba enfoques para cambiar el mundo contra la visión científica del mundo y la economía capitalista sin ética, y de este modo la revolución más profunda ocurrida en la sociedad desde la Edad de Piedra comenzó a resquebrajarse.<sup>951</sup>

---

que el convencimiento de los seres humanos modernos sobre su capacidad de dominar a la naturaleza a través de la ciencia y la tecnología comenzó a desaparecer y a finales del siglo XX existía la preocupación de que la alteración del equilibrio de la naturaleza pudiera tener como consecuencia desastres para la humanidad, que se reflejaron en películas catastrofistas. En los años setenta empezó la preocupación de la sociedad por temas como el “efecto invernadero”, que en los años ochenta pasaron a formar parte también de las principales preocupaciones de especialistas y políticos. Al mismo tiempo, desde que el hombre llegó a la luna, comenzaron a surgir leyendas sobre visitas de extraterrestres en naves espaciales, como había sucedido en las sociedades de siglos anteriores con las creencias relativas a la magia paralelamente al predominio de la ciencia. La tendencia del ser humano hacia el mito volvía a complementar al predominio de la razón científica. Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, pp. 528-548

<sup>950</sup> Introduction to “Revolution, I love you”. Translocal.org.

<sup>951</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, pp. 24-26

El estilo de vida de la contracultura romántica de los setenta recuperó el modelo bohemio buscando la liberación absoluta frente al modelo de vida burgués de la sociedad de consumo, y mezclaron lo político con lo existencial generando un estilo de vida estético basado en la experiencia, el placer y la realización individual,<sup>952</sup> que condujo a la huida de la realidad y el gusto por vivir peligrosamente, con una mentalidad lúdica que fue aprovechada por el capitalismo para crear un capitalismo lúdico que instaurará una sociedad del espectáculo.<sup>953</sup>

A principios de los setenta, tras los años de boom económico mundial en los que se pensaba que nunca más se repetiría el crac de 1929, llegó el segundo crac en 1973.<sup>954</sup>

---

<sup>952</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 326

<sup>953</sup> Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y la sociedad*, Revista de la Facultad de Ciencias Jurídicas de Elche, Volumen I, nº 8, febrero 2012, p. 17

<sup>954</sup> El enorme crecimiento económico mundial empezó a frenarse al finalizar los sesenta, y en la economía estadounidense se desató la inflación, como consecuencia del gigantesco déficit en la balance de pagos por el consumismo desenfadado de la sociedad y la Guerra de Vietnam, así que en 1971 el presidente de Estados Unidos, Richard Nixon, bajo una fuerte presión pública para que actuara de forma contundente ante esta ralentización y mantuviera el liderazgo estadounidense mundial, abandonó el patrón oro para devaluar el dólar, que junto con impresión ilimitada de dólares, se convirtió en la más grande estafa de la Humanidad. Asesorado por Milton Friedman, Nixon abandonó el sistema de Bretton Woods, que había funcionado desde el final de la Segunda Guerra Mundial, y el sistema monetario internacional basado en el dólar saltó por los aires, los especuladores financieros aprovecharon para conseguir beneficios, y se produjo un efecto dominó sobre las economías europeas que las sumió en una crisis económica. A esta situación se sumó el embargo de las exportaciones de petróleo a Estados Unidos y Europa Occidental en 1973, por la Organización de Países Exportadores de Petróleo, OPEP, debido al apoyo de los países occidentales a Israel en la Guerra de Yom Kippur entre árabes e israelíes. El embargo duró sólo unos meses, pero la subida del precio del petróleo se mantuvo en los niveles que había alcanzado. Entonces Estados Unidos llevó a cabo varias devaluaciones más del dólar, la moneda en que se pagaba el petróleo, para provocar una mayor alza de esa materia prima, porque no dependía excesivamente del petróleo del Medio Oriente, pero sí las economías europeas y japonesa, que eran las competidoras directas de los norteamericanos, y con un petróleo tan caro, la inflación en esos países se disparó y la actividad económica se detuvo. Además, con la subida del precio del petróleo, los bancos norteamericanos se beneficiaron porque monopolizaban los nuevos petrodólares que veían de Oriente Medio. De esta forma, Nueva York reafirmó su papel de centro financiero del planeta. La actuación de Estados Unidos provocó el estallido de la crisis económica mundial, aunque en realidad era una crisis de todo el sistema capitalista. Era una crisis industrial, energética, monetaria, financiera y social. El Estado del bienestar del modelo de Keynes se vio incapaz de hacer frente a la crisis, porque el gasto se descontroló. La

La crisis mundial en todo el mundo capitalista duraría hasta comienzos de los años 80 y generó un período de recesión económica en el que se liquidaron el pleno empleo y los derechos sociales del llamado Estado del Bienestar, que había sido un hecho desde la Segunda Guerra Mundial en los países capitalistas más desarrollados. La Bolsa ya no funcionaba como apoyo de las empresas que creaban empleo y sólo especulaban con todo de acuerdo con el criterio de la rentabilidad inmediata, convirtiéndose en un juego improductivo de apuestas con los títulos como un casino. Los Bancos también se unieron a prestar servicios financieros, actuando como *croupiers*.<sup>955</sup> Cuanto mayor era el riesgo en las apuestas, mayor la ganancia, haciendo inestable la economía. El desempleo masivo debilitó el movimiento obrero y se produjo un cambio en la composición de fuerzas sociales y políticas hacia el conservadurismo, lo que facilitó que los Estados y las instituciones internacionales, impulsados por los capitales internacionales, impusieran la política económica neoliberal<sup>956</sup> dirigida a favorecer los intereses de los grandes capitales mundiales y a contrarrestar los movimientos neorrománticos y pacifistas que habían provocado la alarma las élites financieras y las veían como una amenaza con sus ideologías opuestas al capitalismo.

---

crisis fue aprovechada para la imposición de una nueva doctrina económica, el neoliberalismo, impulsada por el presidente de Estados Unidos Ronald Reagan y la primer ministro de Reino Unido, Margaret Thatcher.

<sup>955</sup> Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y la sociedad*, p. 20-21

<sup>956</sup> El neoliberalismo suponía una actualización de los principios liberales clásicos y el rechazo al Estado del Bienestar, porque consideraban incompatibles sus objetivos del con el progreso económico, así que propugnaban la reducción del aparato estatal para la supervivencia de la economía capitalista y de una sociedad libre. Los neoliberales atribuían al Estado del Bienestar el freno de la iniciativa individual, del trabajo y del ahorro, la consolidación de infraclases parasitarias a costa del Estado, y la pérdida de competitividad y eficiencia de la economía, porque la burocracia excesiva y la utilización ineficiente de los recursos en el sector público daba lugar a pobres resultados por la falta de competencia, y por tanto generaba déficit en caso de crisis. La ampliación de derechos sociales se consideraba una sobrecarga al Estado con demandas imposibles de satisfacer, y también estaban en contra de la protección de los trabajadores porque los costes salariales, las garantías frente al despido y las cargas fiscales, dificultaba el ajuste de la fuerza de trabajo a las contingencias del mercado, lo que frenaba el crecimiento económico. Los países capitalistas occidentales impusieron el régimen neoliberal en países pobres que necesitaban sus préstamos, continuando con el imperialismo de finales del XIX bajo la forma de dominio económico, llegando en ocasiones a la imposición militar para imponerlo y configurar el reparto del mundo con un nuevo orden mundial que fortaleció el capitalismo financiero.



#### 4.9.4. EL NEOLIBERALISMO Y LA CAÍDA DEL MURO DE BERLÍN

El Neoliberalismo se impuso en todo el mundo dominado por el capitalismo financiero a partir de la crisis mundial, defendiendo que el afán de lucro y la codicia eran positivos para el progreso<sup>957</sup> con la promesa de que un sistema de mercado libre que permitía a los creadores de riqueza maximizar sus beneficios y hacerse más ricos terminaría beneficiando a toda la sociedad, logrando así un bien común. Sin embargo, el fomento de la prosperidad según el modelo del neoliberalismo tenía un efecto colateral penoso para la sociedad, la desigualdad, que hacía que la prosperidad aumentara. A pesar de ello, el neoliberalismo se convirtió en el modelo dominante sin apenas resistencia.<sup>958</sup>

Tras esta reforma del capitalismo se produjo el fin del comunismo con el derrumbe de la Unión Soviética, a partir de la caída del muro de Berlín en 1989, que dio lugar al triunfo del modelo económico neoliberal a nivel planetario,<sup>959</sup> la apoteosis del “*american way of life*” estadounidense,<sup>960</sup> la financiarización de la sociedad, y el comienzo del fenómeno denominado globalización.

Terminó así una época de la historia del mundo para comenzar otra nueva. Tras unos ocho milenios de historia humana desde la aparición de la agricultura en el Paleolítico, concluyó la era en que la mayoría de la raza humana se sustentaba gracias a una economía basada en la agricultura y la ganadería.<sup>961</sup>

---

<sup>957</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, p. 58

<sup>958</sup> La tremenda desigualdad generada por el modelo económico neoliberal jugaba también como amenaza sobre las consecuencias del fracaso como la quiebra, el paro e incluso gente durmiendo en la calle. John Lanchester, *Cómo hablar de dinero*, Ed. Anagrama, S.A., Barcelona, 2015, pp. 74-75

<sup>959</sup> El modelo neoliberal se impuso a los países del resto del mundo que se encontraron en apuros y necesitaron ayuda. *Ibíd.*, p. 76

<sup>960</sup> Josef Estermann, *Crisis civilizatoria y Vivir Bien*, Polis, Revista Bolivariana, vol. 11, n° 33, 2012, pp. 1-18. Santiago, Chile, Redalyc.org, Red de Revistas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

<sup>961</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, pp. 15-23

#### 4.9.5. EL IMPERIO MUNDIAL DEL CAPITALISMO

El nuevo capitalismo dio lugar a una fase de estetización de la sociedad en la que la estética se infiltraba en todas partes para fomentar el consumo de las masas. Tras la crisis del 29 producida por el exceso de productos que no pudieron ser vendidos, los fabricantes se habían dado cuenta de la importancia estética de los productos y se sirvieron del diseño para fomentar el consumo. La mentalidad tecnocrática valoraba las personas sólo como consumidores y la naturaleza como generadora de recursos, llegando así a la barbarie con el desprecio de la dignidad del ser humano, la destrucción de la naturaleza y el desprecio de otras culturas diferentes. El capitalismo consumista adoptó los valores de los artistas bohemios románticos recuperados por los movimientos neorrománticos como el hedonismo, la expresividad, la búsqueda de experiencias y la autorrealización, eliminando la autenticidad y transformándolos para construir un ideal estético de vida basado en el hedonismo consumista de experiencias sensitivas en nombre del principio de libertad individual, que sustituía los valores ascéticos de trabajo y sacrificio de la ética puritana del capitalismo original.<sup>962</sup> Comenzó a generarse un crecimiento de las industrias culturales destinadas al entretenimiento del espectador, que a partir de la Segunda Guerra Mundial disponía de tiempo de ocio gracias al crecimiento económico y los adelantos tecnológicos, y se les incitaba a consumir para divertirse.

El arte dejó de simbolizar la cosmovisión de la sociedad y se convirtió en una mercancía y en estrategia de mercadotecnia. Ya no tenía un valor sagrado ni aristocrático, y se valoraba sólo su dimensión estética y económica, como experiencia lúdica consumista y como inversión rentable con la que se especulaba. El mundo del arte comenzó a regirse sobre todo por los resultados comerciales y financieros de las obras artísticas. Sin embargo, la estética comercial no eliminó el afeamiento del mundo, la trivialidad, la monotonía, la vida insípida y la degradación del entorno. El modelo de estética capitalista consumista se mostró incapaz de conducir a las personas al mundo ideal que prometía<sup>963</sup> y dio lugar a la pérdida de sentido de sus vidas, a la desorientación existencial.<sup>964</sup> A esta situación social de

---

<sup>962</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 328

<sup>963</sup> *Ibid.*, pp. 33-39

<sup>964</sup> Jesús Ballesteros, *Ecologismo personalista*, p. 9

malestar se sumaba la desconexión del ser humano con la Naturaleza de la que ya no se sentía parte y el miedo permanente a la hecatombe por una guerra mundial nuclear.

La última parte del siglo XX continuó siendo una época de mucha violencia y cuando parecía que no era posible otra guerra en Europa tras las guerras mundiales y el fin de la Guerra Fría, a principios de los noventa se produjo en Europa la guerra de los Balcanes, mientras pequeños grupos de disidentes de todo tipo habían adquirido el poder de crear destrucción en cualquier lugar del mundo, como las organizaciones terroristas como ETA e IRA y sobre todo el fundamentalismo islamista, el cual abrió el camino a un nuevo terrorismo más demoledor que los anteriores, que culminaría nada más comenzar el siglo XXI, con el ataque de Al Qaeda a las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 .

En la última década del siglo XX, la economía capitalista mundial se mostraba cada vez más poderosa e incontrolable pero, al mismo tiempo, progresivamente comenzaron a aparecer numerosos motivos de alarma que mostraban las carencias del sistema capitalista que se había extendido a nivel mundial. La tecnología había eliminado puestos de trabajo de la producción de bienes y servicios sin proporcionar empleos alternativos, la globalización<sup>965</sup> de la economía provocaba el desplazamiento de la industria a países con mano de obra barata con la consiguiente caída de los salarios, y se debilitó el proteccionismo estatal y, por tanto, los instrumentos para gestionar los efectos sociales de los cataclismos económicos.<sup>966</sup> La economía capitalista sin límites ni controles había aumentado el abismo entre los países ricos y pobres del mundo, y también entre ricos y pobres dentro de los países, contra la creencia de la economía neoclásica de que el comercio internacional sin limitaciones permitiría beneficiar a todos. El enorme crecimiento económico de las últimas décadas del siglo XX puso de manifiesto que el principal problema del mundo, sobre todo el mundo desarrollado, no era cómo multiplicar la riqueza de las naciones, sino cómo distribuirla en beneficio de sus habitantes. Y una

---

<sup>965</sup> Para Edgar Morin la globalización constituye lo peor que le ha sucedido a la humanidad porque supone la posibilidad de destrucción de la humanidad, pero también lo mejor porque es una posibilidad de emergencia de un nuevo mundo, ya que las amenazas mortales crean una comunidad de destino para la humanidad entera, que puede contemplar la Tierra como una patria, sin que ésta niegue las patrias existentes, sino que las englobe y proteja. Edgar Morin, *La vía para el futuro de la humanidad*, Ed. Fayard, Paris, 2011, p. 29-30

<sup>966</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, p. 564

economía mundial con crecientes desigualdades genera problemas para el futuro.<sup>967</sup> Por tanto, al finalizar el siglo XX, la mitología de los capitalistas, según la cual en épocas de prosperidad, el beneficio de crecimiento económico alcanza a toda la población, incluso los más desfavorecidos, nunca ocurrió, y en su lugar, el capitalismo sin ética generó nuevas formas de codicia y fraude.

El modelo de estado-nación, que se había extendido desde el siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XX, resultaba ahora más indispensable que nunca para corregir las injusticias sociales y ambientales causadas por la economía de mercado.<sup>968</sup> Sin embargo, durante los años noventa en pocos países los ciudadanos mantenían el ideal de otras décadas de Estado fuerte, activo y socialmente responsable que garantice el bienestar común, porque preferían el modelo de individualismo del “*american way of life*” de Estados Unidos o, en su mayor parte, porque consideraban que el Estado era tan débil o tan corrompido que no esperaban que produjese ningún bien público.<sup>969</sup> Se produjo una despolitización de los ciudadanos que parecía que dejaría a las autoridades más libres para tomar decisiones pero, en realidad, se produjo el efecto contrario, porque las minorías comenzaron a interferir en la acción del gobierno. En este sentido, el siglo XX ya había puesto de manifiesto que no se puede gobernar contra los ciudadanos o sin ellos, al menos no durante tiempo ilimitado, del mismo modo que los ciudadanos necesitan el gobierno, porque el fracaso de multitud de ejemplos de regímenes totalitarios demostró los límites del poder meramente coercitivo contra los ciudadanos.

Durante el siglo XX tuvo lugar otra transformación trascendente para el mundo, en el ámbito medioambiental, derivada de la civilización capitalista. Se originó un nuevo cambio en la relación del ser humano con la naturaleza. Ya no se trataba sólo de someter la naturaleza para explotar sus recursos, también comenzó a dominarse la misma estructura natural con la biotecnología, que dio lugar a la aparición de vegetales transgénicos y ovejas clónicas con fines comerciales. Esto supuso un control definitivo de la naturaleza y su concepto como mercancía. Tras siglos de equilibrio en la relación entre el ser humano y la naturaleza, el proceso de desequilibrio iniciado en el siglo XVII comenzó a acelerarse a gran velocidad hasta que a mediados del siglo XX saltaron las alarmas de científicos

---

<sup>967</sup> *Ibíd.*, p. 563

<sup>968</sup> *Ibíd.*, p. 568

<sup>969</sup> *Ibíd.*, p. 572

advirtiendo un peligro global para el planeta.<sup>970</sup> Como señala Jesús Ballesteros, la modernidad se basaba en la creencia del carácter ilimitado de los recursos de la naturaleza que fundamentó la idea del crecimiento indefinido, y la consecuencia de esta creencia fue la despreocupación por la relación con la naturaleza<sup>971</sup> que, sumada a su desacralización, la ausencia de responsabilidad humana sobre su cuidado, y el abandono del medio rural, comenzaron a dañarla inexorablemente. Ahora se descubría que los recursos no son ilimitados, y por tanto la premisa del crecimiento indefinido del capitalismo comenzó a cuestionarse.<sup>972</sup>

#### 4.9.6. LA APARICIÓN DE LA CONCIENCIA ECOLÓGICA GLOBAL

La gran mayoría de los ciudadanos no fue consciente de las consecuencias medioambientales desastrosas del desarrollo económico sin límites del capitalismo,<sup>973</sup> concentrados en el aumento de su bienestar material, hasta que en los años setenta surgió una conciencia global de que era necesario un cambio para proteger el planeta,

---

<sup>970</sup> La aceleración de la velocidad de desarrollo que ha alcanzado la humanidad es tan tremenda, que mientras la época primitiva con una economía basada en la caza y la recolección afectó a 50.000 generaciones, y la época antigua con una economía fundamentalmente agrícola afectó a 400 generaciones, la época moderna industrial comprende 200 años y 4 generaciones. La naturaleza no puede adaptarse a la velocidad de producción industrial que han alcanzado las sociedades humanas a partir del siglo XIX. Pilar Aznar, M<sup>a</sup> Ángeles Ull, *La responsabilidad por un mundo sostenible*, Ed. Desclee de Brouwer, S.A., Bilbao, 2013, p. 19-20

<sup>971</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Ed. Tecnos, S.A., Madrid, 1994, p. 30

<sup>972</sup> Ya en el siglo XIX hubieron economistas que expresaron su preocupación por el concepto de crecimiento económico ilimitado, considerando que llevaría al agotamiento de la riqueza y estaba teniendo como precio el desequilibrio natural y la desigualdad de desarrollo, pero su preocupación fue ignorada y los economistas que les sucedieron se guiaron por el optimismo y abandonaron dicha preocupación. Como señala Jesús Ballesteros, el jefe indio Seattle, en su carta de 1854 al Presidente de Estados Unidos, se mostró mucho más lúcido que los economistas modernos, advirtiendo de las consecuencias del crecimiento económico tal como era entendido por el hombre blanco, mientras los occidentales no eran capaces de prever las consecuencias de la explotación salvaje de la naturaleza, confiando en la premisa de que sus recursos eran ilimitados. Las consecuencias de la despreocupación optimista empezaron a ser tan evidentes en los años 70 del siglo XX que los economistas recuperaron la preocupación por las consecuencias del concepto de desarrollo económico ilimitado. Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, p. 31.

<sup>973</sup> Pilar Aznar, M<sup>a</sup> Ángeles Ull, *La responsabilidad por un mundo sostenible*, p. 24

probablemente gracias a la imagen de la Tierra desde el espacio tomada por una nave espacial, tras la llegada del ser humano a la Luna en 1969, que permitió a la Humanidad ver que compartía una nave llamada Tierra y tomar consciencia de que su cuidado era fundamental para su supervivencia.

La nueva conciencia global de la necesidad de cambio propició un nuevo concepto de Naturaleza, cambiando su consideración como mercancía por entidad a proteger<sup>974</sup>, y el cuestionamiento de la globalización del modelo de consumo occidental como insostenible, al constatar que, al contrario de lo parecía, cuando la sociedad moderna se hizo más rica y tecnificada, no dependió menos de la naturaleza sino que empezó a depender más porque necesitaba más recursos naturales para poder seguir creciendo,<sup>975</sup> y ahora se sabía que éstos no son ilimitados que era la premisa del crecimiento indefinido de la modernización<sup>976</sup>, lo que le hacía incompatible con la naturaleza y llevaría a la propia destrucción de la humanidad.<sup>977</sup> Además, las terribles consecuencias de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki incrementaron la desconfianza de la sociedad hacia la tecnología que estaba destruyendo la naturaleza y podía destruir la humanidad,<sup>978</sup> así que comenzaron a surgir críticas que pedían límites a la misma.

---

<sup>974</sup> En la época de la postmodernidad, la humanidad se dio cuenta de que lo que creía que era de su tener, los recursos de la naturaleza, formaban parte de su ser, y por tanto eran indisponibles. Esto supuso una recuperación de la naturaleza como algo sagrado. Y también volver a la consideración de los hombres, la naturaleza y Dios como una unidad. Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, pp. 143-144

<sup>975</sup> Pilar Aznar, M<sup>a</sup> Ángeles Ull, *La responsabilidad por un mundo sostenible*, p. 24

<sup>976</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, pp. 29-30

<sup>977</sup> José Albelda, José Saborit. *La construcción de la naturaleza*, p. 106

<sup>978</sup> La invención de la bomba atómica por Robert Oppenheimer recuerda a la historia de Pandora y su caja que al abrirla por curiosidad esparció el dolor y los males por la Tierra. Oppenheimer trabajó en algo que le resultaba técnicamente atractivo con la curiosidad de ver si podía lograrlo y sólo al alcanzar el éxito se planteó las consecuencias. El problema es que forma parte de la naturaleza humana creer que debemos intentar todo aquello que parezca posible hacer atraídos por la curiosidad y la excitación de descubrir algo, con la ilusión de que abrir la caja como hizo Pandora es un acto neutral. Tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial, Hanna Arendt calificó a esta ceguera científica como “la banalidad del mal.” Desde entonces el temor a la caja de Pandora continúa con cada avance científico que puede superar los límites éticos y morales que nos lleve a la exterminación. Como dijo Arendt debería haberse producido una discusión pública acerca de la propia fabricación de la bomba atómica. El problema es que en los laboratorios sólo se cuestionan el cómo y no el

Estas inquietudes dieron lugar al inicio del pensamiento ecologista como resistencia al sistema capitalista, que estaba conformado por diferentes posturas sobre la relación del ser humano con la Naturaleza que oscilaron entre el ecocentrismo de la ecología profunda al antropocentrismo de los ambientalistas moderados que desde su diversidad se oponían a la hegemonía de la tecnociencia y el pensamiento único de la cultura dominante que llevaba a la autodestrucción. Los logros de la civilización capitalista ya no justificaban sus secuelas demoledoras y se comenzó a desarrollar un movimiento ecológico basado en un humanismo<sup>979</sup> en equilibrio con la naturaleza que supuso una revolución filosófica a escala planetaria. La Naturaleza dejaba de ser una simple fuente de materias primas para convertirse de nuevo en una entidad<sup>980</sup> valorada por si misma aunque sin el sentido religioso, mágico o metafísico de épocas anteriores, sino con un pragmatismo de base científica que la revelan como el imprescindible hábitat de las culturas. Se recuperó su valor estético y cultural como parte de la Historia y se propuso protegerla como un patrimonio de la Humanidad tal como se haría con una valiosa obra de arte porque su pérdida sería tan aberrante como la destrucción de un legado cultural irrepetible,<sup>981</sup> algo que desgraciadamente se está convirtiendo en la actualidad instrumento del terrorismo islamista. Martin Heidegger fue pionero en desarrollar la conciencia sobre la necesidad de proteger el planeta con su pensamiento crítico contra la sociedad capitalista y el dominio de la naturaleza por la racionalidad científico-técnica, que supuso una novedad y una radicalidad

---

porqué. Y esto es consecuencia del pensamiento materialista que lleva a una producción sin humanismo opuesta a la artesanía. Richard Sennet, *El artesano*, pp. 12-18

<sup>979</sup> Como señala Jesús Ballesteros, en la sociedad moderna el ser humano ha perdido su conciencia de la dependencia de la Naturaleza y el ecologismo pone de relieve que la protección del ser humano es inseparable de la protección de la misma. Pero a diferencia de la deep ecology, que considera que hay un conflicto entre el ser humano y la Naturaleza y le da prioridad a la segunda, al contrario que la sociedad capitalista, el ecologismo personalista pone de manifiesto que no debe concebirse la relación entre ambos como un enfrentamiento y defiende la protección de la humanidad como responsable del cuidado de la diversidad biológica y cultural. El elemento decisivo de una sociedad anticonsumista sería la responsabilidad personal y social frente al Mercado y el Estado. Jesús Ballesteros, *Ecologismo personalista*, pp. 38-41

<sup>980</sup> La Naturaleza no es una entidad que se puede dominar o hay que proteger como algo distinto de nosotros, sino que formamos parte de la misma, y por tanto el objetivo fundamental del pensamiento ecológico deber ser garantizar la protección de la humanidad en equilibrio sostenible con el medio natural y las demás especies vivas. *Ibíd.*, p. 121

<sup>981</sup> *Ibíd.*, pp. 115-118

desconocidas hasta entonces por el pensamiento occidental, al principio de los años cincuenta<sup>982</sup>. En su conferencia *Construir, habitar, pensar* ante un público mayoritario de arquitectos e ingenieros reunidos para hablar sobre la reconstrucción de las ciudades arrasadas por la Segunda Guerra Mundial, cuestionó la visión economicista y tecnológica del mundo capitalista occidental y propuso una nueva manera de plantearse las relaciones entre el hombre y la naturaleza, manifestando por primera vez un nueva conciencia sobre el modo de habitar el planeta y las consecuencias adversas para la naturaleza de la tecnología moderna.<sup>983</sup> Para Heidegger la solución era compensar la tecnología de la construcción con el arte de la construcción, la arquitectura, y aprender a habitar poéticamente el mundo, cuidando del planeta.<sup>984</sup> Se trataba de una nueva alianza del hombre y la naturaleza, a través de la consideración de ciencia, técnica y arte no sólo como herramientas sino por su capacidad de producir verdades y fundar modos de ser en el mundo.

El pensamiento de Heidegger fue inspirador de gran parte de la filosofía crítica del capitalismo posterior, especialmente de autores como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer o Herbert Marcuse<sup>985</sup>, integrantes de la denominada Escuela de

---

<sup>982</sup> Francisco Garrido y otros. *El paradigma ecológico en las ciencias sociales*. Ed. Icaria, S.A., Barcelona, 2007, p. 39

<sup>983</sup> Heidegger explicó que mientras la tecnología antigua existía en armonía y respeto con la naturaleza, la tecnología moderna ejercía dominio y violencia sobre la misma, porque para la modernidad las cosas sólo se valoran como recursos a disposición de los seres humanos y no existe la valoración ética ni estética, ya que se consideran subjetivas. Entonces la tecnología moderna impide comprender el mundo “poéticamente” como saliendo a la luz, y tratarlo con cuidado y reverencia. Pau Pedragosa, *Habitar, construir pensar en el mundo tecnológico*, Investigaciones Fenomenológicas, vol. Monográfico 3: Fenomenología y política, UNED, 2011, pp. 362-378

<sup>984</sup> *Ibid.*, pp. 362-378

<sup>985</sup> Francisco Garrido y otros. *El paradigma ecológico en las ciencias sociales*, p. 39



Frankfurt,<sup>986</sup> y puede considerarse como precursor del pensamiento ecologista por su crítica de las sociedades de consumo y su propuesta de un nuevo modo de habitar el mundo por la humanidad respetando la naturaleza.

La conciencia global cada vez mayor sobre la necesidad de proteger el planeta, motivó que, a finales de los años sesenta, el británico Ronald W. Hepburn<sup>987</sup> y el alemán Theodor W. Adorno, dos filósofos que no se conocían entre sí, que procedían de diferentes tradiciones filosóficas y escribían en lenguas distintas, publicaran casi al mismo tiempo dos textos muy similares que defendían la misma idea: la necesidad de recuperar la estética de la naturaleza abandonada por la filosofía académica durante 150 años. Hepburn abrió un amplio debate en la estética analítica que estudiaba la diferencia entre belleza natural y la artística, así como la influencia de nuestros conocimientos en biología y arte para apreciar la belleza natural, mediante la experiencia personal en la naturaleza. Por su parte, Adorno, se preguntó por las causas de que la filosofía no había prestado atención durante ese tiempo a la naturaleza. Haciendo un repaso histórico encontró su causa en el racionalismo occidental que para alcanzar el dominio de la Naturaleza y reducirla a una mera fuente de recursos mostró la

---

<sup>986</sup> La Escuela de Fráncfort, fundada en los años veinte, reunió a críticos del capitalismo que se adherían a las teorías de Hegel, Marx y Freud. Cuando surgieron los partidos comunistas advirtieron que sólo utilizaban una pequeña porción de las ideas de Karl, y al constatar el surgimiento del nazismo en una nación tecnológica, cultural y económicamente avanzada como Alemania y los fracasos de las revoluciones obreras en Europa Occidental, se centraron tras la Segunda Guerra Mundial en el objetivo de revisar el pensamiento marxista para adaptarla al surgimiento de una economía capitalista basada en el consumo que ponía en cuestión numerosas previsiones hechas por el Marxismo clásico, y transformar la sociedad mediante la razón instrumental para evitar que triunfe el principio de dominación y evitar el sufrimiento del mundo. Blanca Muñoz, *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*. Ed. Anthropos Editorial, Barcelona, 2005, p. 228-234

<sup>987</sup> Ronald W. Hepburn, profesor de Filosofía Moral en la Universidad de Edimburgo y miembro de la Sociedad Británica de Estética, falleció en 2008 y sus escritos filosóficos fueron pioneros en la estética del medio ambiente. Su amor por la naturaleza y las experiencias místicas estéticas que motivaron su pensamiento filosófico se basaron en toda una vida de caminar en las colinas y montañas de Aberdeenshire y de la Región de los Lagos. Su enfoque filosófico se basaba en una dialéctica entre la percepción y la teoría, la fenomenología y el método analítico. Valoraba la postura contemplativa, la imaginación, lo sublime, la libertad, el respeto a la naturaleza, y lo sagrado desafiando la preocupación de la filosofía moral por las normas y principios. Argumentó que las diferencias entre la apreciación estética de la naturaleza y el arte, sin duda importantes, no debían llevar a descuidar el estudio de la naturaleza en la estética filosófica. Su rico análisis, casi poético, de estos temas inspiró un renovado interés en la estética de la naturaleza y marcó el camino para el cultivo de la estética del medio ambiente.

belleza natural como inferior a la belleza artística, lo que motivó su expulsión como tema digno de reflexión filosófica, y llevaría a que se permitiera la instalación de fábricas, canteras y presas que afearon los paisajes.<sup>988</sup> Para Adorno, la solución no era volver a la naturaleza<sup>989</sup> sino recuperar el ideal ilustrado de convivencia pacífica entre la naturaleza y la cultura, entre la belleza natural y la belleza artística. Según Adorno mientras la filosofía olvidó la naturaleza, el arte salvó la memoria de la experiencia estética de la naturaleza y por ello propuso recuperar la estética de la naturaleza.<sup>990</sup> Sus ideas generaron una amplia respuesta y tanto en lengua inglesa como alemana, un nutrido grupo de filósofos estudian, en colaboración con expertos en ecología, geografía e incluso ingeniería, la apreciación estética de entornos naturales, y defienden que una mayor conciencia de la belleza del mundo natural nos dará buenas razones para protegerlo. Las ideas de la estética de la naturaleza fueron aplicadas en la urbanización de las ciudades.

En la década de los setenta surgió un nuevo movimiento contra el sistema capitalista derivado de la conciencia global sobre la preocupante situación ecológica, encabezado por Fritz Schumacher y su obra *Lo pequeño es hermoso*, publicada en 1973, tras la Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Humano, que fue la primera gran conferencia sobre cuestiones ambientales internacionales. Schumacher recogía la influencia del distribuismo de G.K. Chesterton, cuya máxima era que la economía se hizo para el hombre y no el hombre para la economía,<sup>991</sup> y rechazó el “american way of life” y su primacía de la riqueza, para proponer que la economía y la tecnología se subordinen al ser humano, y que se impulse una transformación de la civilización occidental en la que, sin volver atrás, predomine la escala humana frente al gigantismo, la sencillez en lugar de la complejidad, la equidad, y el respeto a la naturaleza, ya que la sociedad de consumo amenaza con destruir la

---

<sup>988</sup> Mateu Cabot (Ed.), *El pensamiento de Theodor W. Adorno, balance y perspectivas*. Ed. Universitat de Illes Balears, UIB, Palma, 2007, pp. 125-132

<sup>989</sup> La vuelta a la naturaleza nos condenaría de nuevo al sometimiento a sus elementos, del que pretendían escapar los seres humanos con la razón y la ciencia. Mateu Cabot, *El Pensamiento de Theodor W. Adorno*; Marta Tafalla, *T.W. Adorno y la estética de la naturaleza*; Ed. Universidad de Les Illes Balears, Palma, 2007, pp. 127-132

<sup>990</sup> *Ibíd.*, p. 33

<sup>991</sup> E.F. Schumacher, *Lo pequeño es hermoso. Un estudio de la economía como si la gente importara*, 1973, Ed. Akal, 2001.

biosfera de la que depende la humanidad y el resto de la vida.<sup>992</sup> Schumacher fue precursor del desarrollo sostenible, que es una nueva etapa en la evolución del ecologismo, con una visión más amplia de su misión de protección del planeta. Estableció un nuevo paradigma de la relación del ser humano con la naturaleza en la que el ser humano no domina la naturaleza sino que forma parte de ella, y por tanto depende de la naturaleza.<sup>993</sup> Sus ideas fueron muy bien acogidas por la sociedad de la época y se extendieron por todo el mundo convirtiéndole en uno de los hombres más influyentes del siglo XX. A principios del siglo XXI su pensamiento continúa vigente.

En los años setenta destacó también Hans Jonas por su obra *El principio de responsabilidad: ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, en la cual planteaba la necesidad de reconciliación entre las ciencias y los valores espirituales, proponiendo una ética para el futuro que abarcara tanto a los seres humanos como al resto de seres vivos del planeta, con los que convive en un equilibrio simbiótico, y también a las futuras generaciones, partiendo del principio de responsabilidad del ser humano,<sup>994</sup> el cual emana de su libertad de escoger entre alternativas de acción y genera su deber de proteger la naturaleza, amenazada por los avances de la tecnología. Jonas ataca las utopías considerando que acaban justificando el asesinato a gran escala y la destrucción del planeta, porque parten de la premisa de cómo deben ser las cosas y la exigencia de hacerlas, mientras que el principio

---

<sup>992</sup> Ludovico Vela, E.F. *Schumacher: un profeta olvidado*. Depósito académico digital de la Universidad de Navarra (DADUN).

<sup>993</sup> Jesús Ballesteros, *Ecologismo humanista contra crematística*, ética-ambiental.org, Santander, 2014

<sup>994</sup> Hans Jonas reflexiona sobre el hecho de que el hombre es el único ser conocido que tiene responsabilidad, porque sólo los humanos pueden escoger consciente y deliberadamente entre alternativas de acción, y esa elección tiene consecuencias. Por tanto, "la responsabilidad es la carga de la libertad." Y la responsabilidad de la Humanidad tiene, según Jonas, un alcance aún mayor en la época actual, por la amenaza para la Naturaleza de los avances tecnológicos, y porque la conciencia global de la necesidad de salvar al Planeta, nos lleva a un deber de respeto a todas las formas de vida. Como explica Jonás, las relaciones entre hombre y mundo han cambiado. Para los antiguos, la potencia humana era limitada y el mundo, en cambio, era infinito. Por ejemplo, la ciudad griega era un enclave civilizado rodeado un entorno amenazador, de bosques y selvas. Pero hoy la situación se ha invertido y la naturaleza se conserva en parques naturales, rodeados de civilización y tecnología. Resalta Jonás que hoy día resulta necesario el imperativo de la responsabilidad de protección de la naturaleza que evite su destrucción. Así pues, la amenaza que planea sobre el futuro de la Humanidad nos invita a obrar con responsabilidad. Hans Jonas, *El principio de responsabilidad: Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, Ed. Herder, Barcelona, 1975

de responsabilidad establece un cálculo de riesgos y ante la duda considera mejor no hacerlo. Para Jonas, lo que impulsará a la humanidad de un modo imperativo será la heurística del temor<sup>995</sup> a las consecuencias irreversibles del progreso. Además, Jonas fue pionero en advertir contra la ecología profunda y en reconocer una dignidad propia a la naturaleza. El pensamiento de Jonas no fue muy comprendido en aquella época pero posteriormente ha adquirido una gran relevancia aún vigente.<sup>996</sup>

Como consecuencia de la expansión de la conciencia global, en los sesenta comenzaron también a surgir las primeras organizaciones ecologistas como instrumentos para la participación ciudadana, que sucedieron a las organizaciones conservacionistas surgidas a finales del siglo XIX, al mismo tiempo que la creación de los Parques Naturales.<sup>997</sup> Su objetivo era proteger la Naturaleza pero no les bastaba con el modelo de Parque, ya que ahora sabían que era necesaria una protección global de la Tierra, así que reivindicaron un nuevo paradigma de la relación del ser humano con la Naturaleza que integrara todas las relaciones sistémicas del planeta frente a la resignada aceptación de su destrucción.<sup>998</sup>

Las instituciones internacionales mostraron también esa inquietud medioambiental con la Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Humano de 1972, celebrada en Estocolmo, que convirtió al medio ambiente en un tema de relevancia a nivel internacional, creó el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente como representante de “la conciencia ambiental del sistema de las Naciones Unidas”, y generó cambios importantes como el reconocimiento del medio ambiente como un derecho humano fundamental, su inclusión en un lugar más prioritario en las agendas nacionales, con la creación de ministerios de medio ambiente y el desarrollo de legislación medioambiental en gran parte de los países.<sup>999</sup> Hay que tener en cuenta que en ese año todavía estaba presente

---

<sup>995</sup> La heurística del temor es una forma de conocimiento que mediante la imaginación aventura y anticipa la posible amenaza tecnológica con el fin de prevenirla. Pablo Arcas Díaz, *Hans Jonas y el principio de responsabilidad: del optimismo científico-técnico a la prudencia responsable*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada, 2007, p. 165.

<sup>996</sup> Ramón Alcoberro, *Introducción a Han Jonas*. Alcoberro.info/V1/jonas0.htm

<sup>997</sup> Pilar Aznar, M<sup>a</sup> Ángeles Ull, *La responsabilidad por un mundo sostenible*, p. 249

<sup>998</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 114

<sup>999</sup> Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, *La Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano*

la Guerra Fría, el periodo de colonización no había terminado, no existían los ordenadores personales, y el concepto de globalización estaba a 20 años de distancia. Por ello es especialmente relevante y sorprendente que se realizara una conferencia internacional sobre el medio ambiente en aquella época y todavía más que surgiera el denominado “espíritu de compromiso de Estocolmo” por medio del cual los representantes de los países asistentes llegaron a acuerdos sobre ese tema<sup>1000</sup>. Los datos sobre los desastres producidos en la naturaleza por el desarrollo económico y tecnológico tenían ya la entidad suficiente como para que los países se reunieran y adoptaran decisiones para la protección del Planeta.

Los graves problemas ambientales y sociales del desarrollo económico insostenible del siglo XX tienen causas múltiples: el estilo de vida consumista, el agotamiento de los recursos naturales, la pérdida de biodiversidad, el menoscabo de la pluralidad cultural, el cambio climático, la contaminación sin fronteras con la degradación de los ecosistemas a nivel mundial, la escasez de agua dulce, la desertificación, la desigualdad social y la situación de pobreza extrema de miles de millones de personas en todo el mundo<sup>1001</sup>, que pone de manifiesto como el ideal ilustrado de un mundo mejor gracias a la ciencia moderna se ha convertido en una pesadilla para la mayor parte de la población de la Tierra, y sólo una pequeña parte disfruta de un mundo con mayor calidad de vida humana.

En los años ochenta destacó el pensamiento ecologizado de Edgar Morin, que consideraba el siglo XX como una era bárbara con el predominio de la muerte<sup>1002</sup> y advirtió también de la necesidad de abandonar el proyecto racionalista, que no conoce más que el cálculo, ignora a los individuos y destruye la naturaleza, porque conduce al suicidio de la humanidad, proponiendo recuperar la visión de la naturaleza de la época romántica para

---

<sup>1000</sup> Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, *El decenio de los setenta: la creación del ambientalismo*

<sup>1001</sup> Pilar Aznar, M<sup>a</sup> Ángeles Ull, *La responsabilidad por un mundo sostenible*, pp. 25-26

<sup>1002</sup> En el siglo XX, además de la barbarie constituida por las dos guerras mundiales, los fascismos y el estalinismo, predomina el riesgo muerte global de toda la humanidad por las armas nucleares y el armamento químico y biológico, unido a la muerte ecológica derivada de la dominación desenfrenada de la naturaleza. Edgar Morin, *El pensamiento ecologizado*, Texto recopilado en: E. Morin, G. Bocchi y M. Ceruti, *Un nouveau commencement*, París, Seuil, 1991, 179-193. Gaceta de Antropología, 1996, 12, Departamento de Filosofía del Derecho, Moral y Política de la Universidad de Granada.

salvar la Tierra<sup>1003</sup>. Para Morin la humanidad está en “la edad de hierro de la era planetaria”<sup>1004</sup>, y en los años sesenta y setenta se ha producido el despliegue de la ciencia y de la conciencia ecológica, en los que la Humanidad ha aprendido que “el planeta Tierra es más que un hábitat: es su casa, su Tierra patria”, y que por tanto es necesario salvar la Tierra patria.<sup>1005</sup> La esperanza está en la unión planetaria y la posibilidad de crear una ciudadanía terrestre. Su macroconcepto de pensamiento complejo<sup>1006</sup> planteaba un modo de pensar capaz de diálogo, distinto al paradigma predominante de la simplificación del saber.<sup>1007</sup> En cuanto a la ética, Morin advertía de la crisis de valores éticos<sup>1008</sup>, y planteó una ética de comprensión del adversario al mismo tiempo que se le hace frente, que superaba a la ética de la responsabilidad, porque consideraba que podía conducir a asumir luchas

---

<sup>1003</sup> Morin retoma la idea de Gaia, que re-personaliza la Tierra. “El planeta Tierra aparece como un ser vivo, no en el sentido biológico, con un ADN, un ARN, etc., sino en el sentido autoorganizador y autorregulador de un ser que tiene su historia, es decir que se forma y se transforma manteniendo su identidad.” Y es en Gaia, “donde puede concretarse la idea humanista de la era de las Luces, que reconocía la misma cualidad a todos los hombres, y esta idea humanista puede aliarse con el sentimiento de la naturaleza de la era romántica, que reencontraba la relación umbilical y nutricia con la Tierra-Madre. Al mismo tiempo, podemos hacer converger la conmiseración budista hacia todos los seres vivos, el fraternalismo cristiano y el fraternalismo internacionalista, heredero laico y socialista del cristianismo, en una nueva conciencia planetaria de solidaridad, que debe vincular a los humanos entre sí y con la naturaleza terrestre.” *Ibidem*.

<sup>1004</sup> Según explica Morin, el descubrimiento de América por Cristóbal Colón, hizo entrar a la humanidad en la era planetaria y, desde esa época, la humanidad se ha encontrado en una intercomunicación cada vez más estrecha de modo que “todo devenir local está en inter-retro-acción en y con el contexto planetario global.” José Salvador Loreto, *Reseña de "El método 6. Ética" de Edgar Morin*, Cátedra, Madrid, 2006. Revista interinstitucional de investigación educativa, *Tiempo de Educar*, vol. 10, núm. 19, enero-junio, 2009, pp. 243-257, Universidad Autónoma del Estado de México. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Redalyc.

<sup>1005</sup> Edgar Morin, *El pensamiento ecologizado*, Texto recopilado en: E. Morin, G. Bocchi y M. Ceruti, *Un nouveau commencement*, París, Seuil, 1991, 179-193

<sup>1006</sup> José Salvador Loreto Benítez, *Reseña de "El método 6. Ética" de Edgar Morin*, pp. 243-257

<sup>1007</sup> Para Morin, el saber científico investiga el orden y las leyes que rigen la complejidad natural, pero simplifica las cosas por cuestión de orden y comprensión. *Ibidem*.

<sup>1008</sup> Morin observa una crisis generalizada en el mundo occidental como consecuencia del debilitamiento de la responsabilidad y la solidaridad y, para hacer frente, considera que hace falta un acto de religación con el prójimo, la comunidad, la humanidad y, en última instancia, inserción en la religación cósmica. Y el amor, a través de la solidaridad, fraternidad y amistad es la religación antropológica suprema, que es la expresión superior de la ética. *Ibidem*.

mortales para proteger vidas y defender la comunidad. Su propuesta era que, considerando que la Humanidad se encontraba entre dos mundos, uno que aún no había terminado y otro que todavía no había nacido, se preparara para el nuevo milenio a través de la idea de metamorfosis<sup>1009</sup>, más rica que la de revolución, que aportaría la esperanza de un mundo mejor.<sup>1010</sup> Morin es uno de los autores más influyentes en el pensamiento ambientalista del siglo XX y ha permanecido vigente hasta el siglo XXI<sup>1011</sup>.

---

<sup>1009</sup> Morin propone “la metamorfosis de las sociedades históricas en una sociedad-mundo de un tipo nuevo, que englobaría a los Estados-nación sin suprimirlos, ya que la continuación de la historia, es decir, de las guerras, por unos Estados con armas de destrucción masiva conduce a la cuasi-destrucción de la humanidad”. Parece complicado, pero “la historia humana ha cambiado de vía a menudo. Todo comienza siempre con una innovación, un nuevo mensaje rupturista, marginal, modesto, a menudo invisible para sus contemporáneos.” Así comenzaron las grandes religiones, el capitalismo desarrollado a partir de las sociedades feudales, o la ciencia moderna derivada de algunas mentes rupturistas dispersas, como Galileo o Descartes. Hay que volver a comenzar. Ya en el siglo XXI Morin advierte que el proceso ha comenzado, “pero sin que nos hayamos dado cuenta. Estamos en los comienzos, modestos, invisibles, marginales, dispersos. Pues ya existe, en todos los continentes, una efervescencia creativa, una multitud de iniciativas locales en el sentido de la regeneración económica, social, política, cognitiva, educativa, étnica, o de la reforma de vida. Estas iniciativas no se conocen unas a otras; ninguna Administración las enumera, ningún partido se da por enterado. Pero son el vivero del futuro. Se trata de reconocerlas, de censurarlas, de compararlas, de catalogarlas y de conjugarlas en una pluralidad de caminos reformadores. Son estas vías múltiples las que, al desarrollarse conjuntamente, se conjugarán para formar la vía nueva que podría conducirnos hacia la todavía invisible e inconcebible metamorfosis”. Y como explica Morin, “para elaborar las vías que confluirán en la Vía”, hay que terminar con el pensamiento hegemónico. Es necesaria una mundialización-desmundialización que implica que, “si bien necesitamos que se constituya una conciencia de "Tierra-patria", también hay que promover, de manera desmundializadora, la alimentación de proximidad, los artesanos de proximidad, los comercios de proximidad, las huertas periurbanas, las comunidades locales y regionales”. El objetivo de esta orientación despliegue-repliegue significa que el objetivo ya no es fundamentalmente el desarrollo de los bienes materiales, la eficacia, la rentabilidad y lo calculable, sino el retorno de cada uno a sus necesidades interiores, el gran regreso a la vida interior y a la primacía de la comprensión del prójimo, el amor y la amistad.” Frente al desengaño del siglo XX es el momento de apostar por una causa común: salvar a la humanidad. “Es una esperanza no en el mejor de los mundos, sino en un mundo mejor. "El origen está delante de nosotros", decía Heidegger. La metamorfosis sería, efectivamente, un nuevo origen.” Edgar Morin, *Elogio de la Metamorfosis*, El País, 17 enero 2010.

<sup>1010</sup> Miguel Grinsberg, *Edgar Morin y el Pensamiento Complejo*. Pensamiento complejo.com.ar

<sup>1011</sup> En el año 2001, la UNESCO nombró a Edgar Morin "Pensador Planetario" y en el año 2006, fue rebautizado como "Pensador Planetario de las Luciérnagas Más Luminosas".

En 1992, diez años después de la Conferencia de Estocolmo que generó la conciencia global sobre la necesidad de proteger el planeta, los países de todo el mundo volvieron a reunirse para tratar el problema en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo de Río de Janeiro, conocida como Cumbre para la Tierra, que supuso un momento decisivo en las negociaciones internacionales. Desde 1972, apenas se había avanzado en la integración del medio ambiente en los planes de desarrollo de los países, aunque se progresó algo respecto de cuestiones científicas y técnicas, pero se fueron agravando, entre otros problemas ambientales, el agotamiento del ozono, el calentamiento de la Tierra y la degradación de los bosques. Los objetivos fundamentales de la Cumbre eran lograr un equilibrio justo entre las necesidades de las generaciones presentes y de las generaciones futuras y sentar las bases para una asociación mundial entre los países desarrollados y los países en desarrollo, así como entre los gobiernos y los sectores de la sociedad civil, sobre la base de la comprensión de las necesidades y los intereses comunes. Se creó la Comisión sobre el Desarrollo Sostenible para apoyar, alentar y supervisar aplicación de los acuerdos alcanzados y tras la Cumbre se pusieron en marcha numerosas iniciativas públicas y privadas para aplicar los instrumentos aprobados en la Cumbre.<sup>1012</sup>

Entre las principales conquistas de la modernidad en el siglo XX estaba el desarrollo, en el ámbito del derecho, de la idea de los derechos humanos, y gracias a las Conferencias internacionales se reconoció a nivel global el derecho al medio ambiente, que recoge la limitación de la explotación de los recursos naturales para proteger a las generaciones futuras.<sup>1013</sup>

Tras la Cumbre de la Tierra se produjo un boom ecológico en la sociedad occidental. La conciencia global cada vez más masiva sobre el peligro para el planeta, originó que el discurso de los políticos adoptara la protección del medio ambiente como una meta de primer orden. Los Estados pusieron en marcha mecanismos para luchar contra la degradación medioambiental que terminaban pagando los contribuyentes. Pero no hubo un cambio radical. El sistema se adaptó a la nueva conciencia. La naturaleza había sido un símbolo poético relegado a un segundo plano por el capitalismo pero con el concepto de

---

<sup>1012</sup> PNUMA, *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo*, 1992

<sup>1013</sup> Jesús Ballesteros, Vicente Bellver, y otros, *Las razones del ecologismo personalista*, Anuario de Filosofía del Derecho, nº 12, 1995, Ed. Ministerio de Justicia, Boletín Oficial del Estado, Sociedad Española de Filosofía Jurídica y Política, p. 669



medio ambiente había una concreción de cada elemento natural que el capitalismo aprovechó para desarrollar un mercado en el ámbito medioambiental. La conciencia ecológica de la sociedad se convirtió en un potencial de consumo y la fuerza crítica se controló porque sus exigencias parecían satisfechas. Se exportó el concepto de medio ambiente a los países menos desarrollados para venderles tecnologías anticontaminación avanzadas. El nuevo sector económico tuvo un crecimiento extraordinario.<sup>1014</sup> El capitalismo demostró una gran capacidad de adaptación y llevó la preocupación ecológica hacia la creación de la economía verde. Las clases dominantes tienen como principal objetivo la preservación del sistema capitalista, sin embargo, su incapacidad de mirar la realidad les impedía ser conscientes de que sus decisiones, aunque tuvieran beneficios a corto plazo, seguían llevado al sistema hacia su ocaso.

En 1995, Jesús Ballesteros publicó su obra *Ecologismo personalista*,<sup>1015</sup> tras la aclaración del concepto de desarrollo sostenible por la Declaración de Río sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo de 1992, que manifestaba que los seres humanos constituyen el centro de las preocupaciones relacionadas con el desarrollo sostenible. En su obra Ballesteros resalta que “la protección de la naturaleza resulta inseparable de la protección de los individuos peor situados de la especie humana” y considera que “es necesario modificar la economía de acuerdo con la idea de solidaridad diacrónica, del desarrollo sostenible, y la política, de acuerdo con la solidaridad sincrónica planetaria, afirmando la principal responsabilidad de los países del norte”.<sup>1016</sup> Asimismo, reflexiona sobre las exigencias de la dignidad de la

---

<sup>1014</sup> Alfonso Pérez-Agote, *Medio Ambiente e ideología en el capitalismo avanzado*. Ed. Encuentro, Madrid, 1979, pp. 185-218

<sup>1015</sup> Dentro del pensamiento biólogo surgieron movimientos como el Utilitarismo y la Sociobiología que negaban la diferencia entre el hombre y los animales, o la Deep Ecology, que consideraba al ser humano como el cáncer de la biosfera, pero como afirma Jesús Ballesteros, “el planteamiento de las relaciones entre ser humano y naturaleza debe partir de la conciencia de la excelencia humana, en cuanto ser capaz de salir de sí mismo y cuidar de los otros.” El pensamiento ecológico personalista considera que el ser humano es cualitativamente superior al resto de los seres naturales y por ello tiene la responsabilidad de cuidar la naturaleza. Si fuera uno más, no se le podría reprochar su comportamiento con la naturaleza y por tanto es necesario un antropocentrismo, pero distinguiendo entre el antropocentrismo fuerte y uno débil, siendo este último el punto de partida para la relación del hombre con la naturaleza. Jesús Ballesteros, *Postmodernidad y tercer milenio*, Ed. Servicio de publicaciones de Navarra, 2000, p. 23-24. Jesús Ballesteros, Vicente Bellver, y otros, *Las razones del ecologismo personalista*, pp. 668, 674.

<sup>1016</sup> Jesús Ballesteros, *Ecologismo personalista*, p. 42

persona humana relacionadas con la naturaleza, que le lleva a perfilar los derechos al medio ambiente dentro de una tercera generación de derechos humanos, y concibe al ser humano como guardián de la naturaleza. Considera que debemos velar por que las futuras generaciones no hereden un mundo pero que el que hemos heredado. Se trata de un ecologismo humanista que propone como criterio para el necesario cambio de estilo de vida que los seres humanos vivan en armonía con la Naturaleza, que tiene sus precedentes en Tomás de Aquino, Thoreau y Morris, entre otros. La necesidad de armonía con la Tierra lleva a Ballesteros a una visión de cuidar a la Naturaleza como un jardín, a apostar por la lentitud y el largo plazo para seguir el ritmo de la naturaleza,<sup>1017</sup> a distribuir los recursos naturales, a priorizar lo local, la agricultura ecológica, la producción artesanal, el tamaño humano de la empresa y de la tecnología.

A finales del siglo XX, tal como explica Jesús Ballesteros, la Humanidad se encontraba en una encrucijada en la que tenía que elegir entre la decadencia, con la resignada aceptación del deterioro ambiental<sup>1018</sup>, que aboca al nihilismo, o la resistencia, que supone afrontar los retos con creatividad. Frente a la certeza de la modernidad al finalizar el siglo XIX de que el futuro será mejor que el pasado o el presente, el siglo XX termina con “una ambivalencia: la posibilidad de decadencia y la de plenitud.” Y para Ballesteros la elección depende de la respuesta a los retos de la sociedad. “La decadencia supondría la carencia de vibración ante tales problemas, mientras que la plenitud supone la creatividad, al afrontar tales retos con sentido de la responsabilidad.”<sup>1019</sup>

El pensamiento ecológico apostó por la resistencia, asumiendo la responsabilidad de la humanidad de cuidado del Planeta, y propuso un nuevo humanismo que antepusiera el equilibrio con la naturaleza, con un estilo de vida sostenible, frente a la hegemonía del pensamiento único de la cultura dominante, representado por el “american way of life”, en el que imperan la tecnociencia y el poder económico.<sup>1020</sup>

Al finalizar el siglo XX, a pesar de la Conferencia de Río y las que le siguieron sobre el medio ambiente, la implantación en los gobiernos de criterios de sostenibilidad, y la economía verde, triunfaba la cultura de la decadencia como advertía Ballesteros, y

---

<sup>1017</sup> Jesús Ballesteros, *Ecologismo humanista contra crematística*, 2014.

<sup>1018</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 114

<sup>1019</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, p. 101

<sup>1020</sup> José Albelda, José Saborit. *La construcción de la naturaleza*, p. 115

continuaron “los ataques a la naturaleza y la dignidad humana por el cientificismo y el economicismo como pretendidas manifestaciones de un progreso inevitable”<sup>1021</sup>

El concepto de desarrollo sostenible, que recoge la Organización de Naciones Unidas, apoyado en tres pilares, económico, social y medioambiental, resultó insuficiente y comenzaron a surgir propuestas de organismos e instituciones que pedían que la cultura fuera incluida como cuarto pilar, ya que configura la cosmovisión y determina la forma de actuar de las personas en el mundo.

Para la posmodernidad resistente la respuesta está en recuperar la experiencia mística en las relaciones entre el hombre y la naturaleza, es decir, reencantar el mundo,<sup>1022</sup> como complemento al cientificismo que había sido presentado como respuesta última a todos los males.<sup>1023</sup> También propone considerar que todos formamos parte de una unidad, y por tanto estamos todos amenazados por la destrucción de la naturaleza, lo que, según Jesús Ballesteros, “vuelve obsoleta la categoría de enemigo y hace necesaria la aparición de la sociedad cosmopolita”.<sup>1024</sup> Habría que entender de un nuevo modo la identidad, “caracterizada por la pertenencia a la comunidad humana, aunque manteniendo lo particular” y “elevar la democracia a la talla de una ciudad mundial, cuidando la suerte de las generaciones futuras”.<sup>1025</sup> La naturaleza tampoco debe ser considerada como un enemigo que puede causar la mayor catástrofe, ni como algo externo a la sociedad. La integración en una unidad convierte al enemigo en amigo. La sociedad puede seguir avanzando integrando la humanidad y sus distintas culturas entre sí, y con la naturaleza.

En este sentido, otro de los filósofos más relevantes del pensamiento ambientalista de finales del siglo XX, Félix Guattari, afirma que la revolución ecológica tiene que realizarse a escala planetaria, unida a una revolución cultural, política y social,<sup>1026</sup> así que la tarea más

---

<sup>1021</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad y tercer milenio*, Ed. servicio de Publicaciones de Navarra, 2000, p. 31

<sup>1022</sup> Jesús Ballesteros, Vicente Bellver, y otros, *Las razones del ecologismo personalista*, p. 676

<sup>1023</sup> *Ibíd.*, p. 668

<sup>1024</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad y tercer milenio*, p. 26

<sup>1025</sup> *Ibíd.*, p. 30

<sup>1026</sup> Para Guattari, el paradigma estético es una alternativa al paradigma cientista, y supone el paradigma de la creatividad. No significa que se deba estetizar el mundo ya que implica un paréntesis en la noción de obra de arte. Se trata de la posibilidad de refundar utopías en las que el aplastamiento de la singularidad que se ha aceptado con pasividad en el posmodernismo, sean superadas por micropolíticas de intensificación de

urgente que tiene que acometer no es la defensa de la naturaleza atacada sino conseguir modificar los sistemas de pensamiento que fundamentan el ataque a la naturaleza. No basta un reajuste del sistema, sino un cambio del mismo.<sup>1027</sup> No se puede volver atrás porque, como señala Jesús Ballesteros, no es posible prescindir de la aportación de la modernidad sin regresar “a estadios menos civilizados” pero hay que modificar el estilo de vida de las sociedades occidentales “salvando las indiscutibles aportaciones de la modernidad”.<sup>1028</sup> Y hay que cambiar el concepto de naturaleza como mera materia prima u objeto de estudio científico, y valorarla como entidad recuperando su valor sagrado, y dejando atrás la dicotomía entre naturaleza y cultura, porque la naturaleza sin el hombre sería una naturaleza deshumanizada.<sup>1029</sup>

El siglo XX se convirtió en un momento muy especial de la historia, porque supuso una crisis en cada rama de la civilización occidental, incluyendo los valores fundamentales de la vida social y personal.<sup>1030</sup> El sistema capitalista, basado en la economía técnico-científica, amenazaba con devastar el medio ambiente, sin el cual no puede sobrevivir la humanidad y las estructuras de las sociedades capitalistas estaban en situación de ser destruidas por las carencias del sistema, lo que terminaría produciendo en la primera década del siglo XXI una crisis mundial que supuso para el sistema capitalista occidental un derrumbe comparable al del comunismo con la caída del muro de Berlín. Por primera vez, la humanidad se ha encontrado en una situación en la que resulta necesario su autocontrol para su supervivencia, porque la lucha por salvar el Planeta es en realidad una lucha para

---

subjetividades. Este nuevo paradigma estético subvierte la unidad del mundo de valores capitalísticos, y abre la posibilidad de recuperar la multiplicidad del mundo. Para ello es necesario reconocer la complejidad del Universo. Mientras en el paradigma cientista hay una lógica de confrontación, en el paradigma estético, aunque existe el mundo en conflicto, hay otro mundo posible, la construcción de un universo de suavidad, en el que se puede amar al otro en su diferencia, en lugar de tolerarlo. Félix Guattari. *Las Tres ecologías*. pp. 76-79

<sup>1027</sup> José Albelda, José Saborit. *La construcción de la naturaleza*, p. 116

<sup>1028</sup> Jesús Ballesteros, Vicente Bellver, y otros, *Las razones del ecologismo personalista*, p. 667

<sup>1029</sup> No se trata de sustituir el modelo antropocéntrico por uno geocéntrico, pero debemos dejar de pensar en la naturaleza como lo otro, distinto de nosotros, porque formamos parte de una unidad. José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 120

<sup>1030</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Ed. Grijalbo Mondadori, S.A., Buenos Aires, 1999, p. 536

salvar la humanidad.<sup>1031</sup> Y el precio del fracaso en la transformación de la sociedad es la oscuridad.<sup>1032</sup>

Del siglo XX se ha dicho que es “el siglo más terrible de la historia occidental” (Isaiah Berlin, filósofo, Gran Bretaña), o “el siglo más violento en la historia humana” (William Golding, escritor, premio Nobel, Gran Bretaña), que “despertó las mayores esperanzas que haya concebido nunca la humanidad y destruyó todas las ilusiones e ideales” (Yehudi Menuhin, músico, Gran Bretaña), y que el rasgo esencial del siglo XX “es el progreso de la ciencia, que ha sido realmente extraordinario” (Severo Ochoa, científico, premio Nobel, España).<sup>1033</sup>

#### 4.9.7. EL ARTE DEL SIGLO XX

En cuanto al arte del siglo XX, teniendo en cuenta que “toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos” como dice Vasili Kandinsky, y que “cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse”,<sup>1034</sup> experimentó una enorme transformación que reflejaba los trascendentales cambios que se fueron produciendo durante el siglo en otros ámbitos como el desarrollo industrial y económico, la vida en las ciudades, o el progreso científico y tecnológico, que generó avances impensados como el automóvil, el avión, la televisión, los ordenadores personales, la llegada del hombre a la Luna, etc. Todo esto provocó un gran impacto en la sociedad y en los movimientos artísticos del siglo XX, que pueden dividirse en dos grandes movimientos: las vanguardias y postmodernismo. En las vanguardias los artistas fueron prescindiendo progresivamente del objeto a favor del concepto, hasta llegar a los años setenta en que cristalizó un nuevo tipo de arte, el postmoderno, que cuestionaba los valores predominantes en el arte a lo largo de la historia, de un modo que ni el arte moderno ni el de las vanguardias había cuestionado aún de forma tan radical y los sustituyó por otros totalmente distintos, con una nueva forma de ver la estética, un nuevo orden de interpretar

---

<sup>1031</sup> José Albelda, José Saborit. *La construcción de la naturaleza*, p. 123

<sup>1032</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Ed. Grijalbo Mondadori, S.A., Buenos Aires, 1999, p. 576

<sup>1033</sup> Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX*, Ed. Grijalbo Mondadori, S.A., Buenos Aires, 1999, pp. 12-13

<sup>1034</sup> Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 2012, p. 21

los valores, un nuevo lenguaje y una nueva forma de relacionarse. Este nuevo concepto de arte es radicalmente distinto del arte clásico y el vanguardista, y se sale tanto del lenguaje de las bellas artes como de las técnicas y contenidos del arte moderno.<sup>1035</sup>

#### 4.9.8. LAS PRIMERAS VANGUARDIAS CONTRA EL CAPITALISMO

Los artistas de principios de siglo, hastiados por el materialismo imperante en esa época y angustiados por las consecuencias de la tecnología y la industrialización en la Naturaleza, dejaron de observar el exterior y se centraron en su interior, comenzando una búsqueda espiritual que se inspiró en la abstracción primitiva, para expresar el subconsciente de los artistas con la libertad total que disponían gracias al predominio de la democracia en Occidente. La mirada hacia el interior de la búsqueda espiritual dio lugar al retorno de la abstracción formal, que sustituyó al naturalismo en las obras de arte de esta época. Los artistas vanguardistas abandonaron el paradigma de la imitación a la Naturaleza que había sido el preponderante en el arte occidental desde la Grecia antigua, y se centraron en su cosmos interior creando un arte abstracto que, según Worringer, reflejaba la evolución milenaria del espíritu humano por toda la órbita del conocimiento racionalista hasta despertarse de nuevo el sentimiento de encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo, aunque lo que antes había sido instinto era entonces consecuencia del conocimiento derivado de los últimos conocimientos científicos.<sup>1036</sup> Hasta la segunda mitad del siglo XX los artistas no volvieron a interesarse por la Naturaleza, pero ya no recurrirían al paisaje como en el siglo XIX, puesto que para entonces el arte había dado un gran salto a otra concepción. Además de la llegada de la abstracción, se había producido otro cambio decisivo para la historia del arte, que fue la superación de los límites categoriales de los géneros del arte, abriendo posibilidades que nunca antes habían existido.<sup>1037</sup>

Los avances tecnológicos en el campo de la cinematografía de principios del siglo XX llevaron a los artistas a preguntarse qué les quedaba a ellos por hacer y como consecuencia

---

<sup>1035</sup> Mauricio Navia, *Arte sin arte*, Red de Arte Vereda, Universidad de Los Andes, Venezuela.

<sup>1036</sup> Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pp. 30-32

<sup>1037</sup> Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*, Ediciones Akal, S.A., 1988, p. 142

redefinieron el arte. La principal característica que define el arte del siglo XX respecto al de los siglos anteriores es que los artistas eran libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con el propósito que quisieran o sin ninguno<sup>1038</sup> y así se inició una impresionante sucesión de movimientos artísticos: fauvismo, cubismo, futurismo, orfismo, constructivismo, neoplasticismo, surrealismo, dadaísmo, expresionismo abstracto, pop art, arte conceptual, *fluxus*, arte *povera*, *land art*, *performance*, minimalismo, etcétera. En las obras artísticas cada vez eran menos reconocibles los objetos hasta desaparecer, y lo que las definía eran las emociones del artista expresando su *pathos* individual, frente al *pathos* colectivo que expresaba el Barroco. Los cambios acelerados de la sociedad y el estilo de vida consumista del siglo XX atraído por lo diverso tuvieron su correspondencia en el arte.<sup>1039</sup> A pesar de que las vanguardias surgieron como protesta contra el sistema capitalista, acabaron integrados en los circuitos del mundo del arte que eran más comerciales que nunca y siendo objeto de especulación económica en una sociedad dominada por la avaricia materialista que querían cambiar,<sup>1040</sup> hasta alcanzar cifras impensables hasta entonces para una obra de arte,<sup>1041</sup> incluso las pinturas de los impresionistas, que llegaron a carecer de todo porque no los reconocía la sociedad de su época. La obra de arte se convirtió así en mercancía como también le había pasado a la naturaleza.

Otra influencia fundamental para los artistas de esta época fueron los grandes descubrimientos de la ciencia. Para Vasili Kandinsky la escisión del átomo fue como la escisión del mundo entero, y le pareció como que, de repente, se derrumbaban las paredes

---

<sup>1038</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, p. 36-37. Arthur Danto sostiene que la libertad artística define esa época, y “el arte no es una representación, ni una pintura, ni una catedral, ni tiene que manifestar el genio personal, ni la devoción a Dios ni tiene que ser bella o moral.” Sin embargo, como sostiene Stepeh Davies “es necesario subrayar las propiedades estéticas”. Sixto J. Castro, *En teoría es arte, una introducción estética*, Ed. San Esteban, Salamanca, 2005, pp. 19-21

<sup>1039</sup> Excepto el futurismo, todas las corrientes artísticas criticaban el materialismo de la sociedad capitalista y los conflictos bélicos.

<sup>1040</sup> Will Gomperz, *¿Qué estás mirando?*, pp. 265-266

<sup>1041</sup> El mercado del arte entre 1925 y 1960 subió sus cotizaciones un 300% más que la Bolsa, y la consecuencia fue que se convirtió en la mejor inversión para especuladores. Enrique Lafuente, *Arte, comercio, especulación e inflación*. Colección Ensayos, Fundación Juan March, Madrid, p. 374

más fuertes y todo se volvió inestable, inseguro y blando. Así que consideró que había que librar el arte de la naturaleza. Kandinsky había comenzado dentro de un modernismo con un espíritu y temática prerrafaelistas,<sup>1042</sup> y junto con otros artistas se inspiró para avanzar hacia la no figuración en las reflexiones de Wilhelm Worringer publicadas en 1908 en su obra *Abstracción y Naturaleza*, sobre las manifestaciones artísticas que se mueven entre dos polos opuestos a lo largo de la historia, el naturalismo y la abstracción, con sus múltiples gradaciones. Con la aparición de las pinturas abstractas el arte se convirtió en misticismo, pero en lugar de cristiano era un misticismo del espíritu de la tierra. Ningún pintor percibió ese fondo místico con más claridad y pasión que el artista ruso que llamó a su pintura “expresión espiritual del Cosmos”.<sup>1043</sup>

En su obra *De lo espiritual en el arte*, publicada en 1910, Kandinsky explicó que estaba comenzando un cambio de rumbo espiritual tras un largo período materialista<sup>1044</sup>, y frente al arte por el arte, propuso un arte espiritual cuya meta principal era fomentar la capacidad bienhechora del ser humano, a través de la sensibilización del alma humana<sup>1045</sup>, ya que “el espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista)”<sup>1046</sup> y por ello defendió la libertad del artista para escoger los medios que le permitan expresar su necesidad mística interior y se adecuen a sus fines.<sup>1047</sup> Todas las formas pueden ser alimento espiritual y despertar en el espectador vibraciones cuando encuentran consonancia con su alma que transforman su estado de ánimo si proceden del alma del artista. Obras así envían luz a las profundidades del corazón humano, proporcionan el pan espiritual del despertar para el camino que se inicia, evitan que el alma se envilezca y la mantienen en un determinado tono. Sin embargo, cuando el arte se utiliza sólo para fines materiales pierde su contenido artístico, su alma, y el público pierde el interés y le vuelve la espalda.<sup>1048</sup>

---

<sup>1042</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El Espíritu Abstracto*, p. 147

<sup>1043</sup> Aniela Jaffé, *El simbolismo en las artes visuales* en Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, Ed. Paidós Ibérica, 1995, p. 261

<sup>1044</sup> Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 22

<sup>1045</sup> *Ibíd.*, pp. 102-103

<sup>1046</sup> *Ibíd.*, p. 35

<sup>1047</sup> *Ibíd.*, p. 68

<sup>1048</sup> *Ibíd.*, pp. 29-30



Kandinsky explica en su libro que la obra de arte nace por vía mística y colabora en la creación de la atmósfera espiritual mediante los tonos de los colores que son como los de la música y despiertan vibraciones anímicas mucho más finas que las palabras. Por tanto, el arte “no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana.” Es el único lenguaje que puede hablar al alma y no hay nada que pueda sustituirlo. La belleza brota de la necesidad anímica interior y no hay nada que tienda con tanta fuerza a la belleza que el alma, por eso muy pocas almas se resisten a un alma que se entrega a la belleza.<sup>1049</sup> Así que cuando las ideas materialistas convierten al arte por el arte, se diluye el lazo entre alma y arte. Por ello Kandinsky rechaza este arte y propugna que el artista debe ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla, para que su talento tenga algo que decir, ya que su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido, “como servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados.”<sup>1050</sup>

Finalmente, Kandinsky cita a representantes de la literatura, la música y el arte que han realizado el giro espiritual opuesto al materialismo, como profetas, informadores-artistas y visionarios, sobre la necesidad del cambio.<sup>1051</sup>

#### **4.9.9. LA GRAN ABSTRACCIÓN Y EL GRAN REALISMO**

Poco después de la publicación del libro de Kandinsky, cuyo arte abstracto aún contenía elementos narrativos con un “proximidad profunda a la naturaleza”, Kasimir Malevich pintó, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, el primer cuadro puramente abstracto y totalmente no descriptivo, como una “reacción negativa, a la vez mística y nihilista” que reflejaba la postmodernidad decadente de la sociedad de su época.<sup>1052</sup> El cuadro, titulado

---

<sup>1049</sup> *Ibíd.*, p. 104

<sup>1050</sup> *Ibíd.*, p. 102

<sup>1051</sup> Maeterlinck que nos introduce en un mundo fantástico en su literatura, lleno de símbolos que son utilizados como música interior y es uno de los primeros profetas a través de la palabra. Wagner y Debussy crean atmósferas espirituales por la vía musical. Los Prerrafaelistas son buscadores de lo interior en el exterior. Por último, Cézanne, Matisse y Picasso, buscan a través de nuevos medios, el color y la forma, para avanzar hacia el gran objetivo. *Ibíd.*, pp. 39- 43

<sup>1052</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El Espíritu Abstracto*, p. 150

*Cuadrado Negro*, que presentó en una exposición de 1915, consistía en un cuadrado negro sobre un fondo blanco,<sup>1053</sup> y provocó un terremoto tan grande en el mundo del arte como el que había producido, a finales del siglo XIX, Cézanne con sus formas geométricas y como el que, tras Malevich, produjo Marcel Duchamp, cuando colocó un objeto cualquiera en un pedestal y lo expuso otorgándole así “una significación que sólo podía llamarse mágica”, fundando el arte conceptual.

Aparecieron, por tanto, en esta época, dos actitudes simbólicas que marcaron los dos extremos entre los que se movió el arte en los decenios siguientes, la “gran abstracción” y “el gran realismo”, antes presentes conjuntamente en el arte. Las dos actitudes continuaban mostrando la lucha entre la espiritualidad y la razón iniciada en el Renacimiento conforme la civilización alejaba al hombre de la naturaleza.<sup>1054</sup>

El minimalismo, inaugurado por Malevich, defendía un arte totalmente abstracto que ya no estaba al servicio del Estado ni la religión, ni deseaba reflejar las costumbres, sino un arte por el arte, que existía por sí mismo. Se trataba de una abstracción de base geométrica que rendía culto al racionalismo y a un modo de pensar matemático. Los minimalistas consideraban que la mente debía concebir la obra plenamente antes de proceder a su ejecución. El arte minimalista niega toda función asociativa, no tiene significado, no expresa nada, no hace sentir nada, remite solamente a la obra misma. Para los artistas la obra tenía que estar despojada de toda reminiscencia emocional, sin contenidos e ideales de

---

<sup>1053</sup> Elegir el título *Cuadrado Negro* para el cuadro era una provocación que retaba al espectador a que no buscara ningún significado en la pintura porque quería que se centrara sólo en ella, en su textura y la relación de equilibrio entre el borde blanco y el centro negro. Eliminó así toda referencia al mundo conocido, para que la mente inconsciente escapara de la racionalidad y pudiera ver el cosmos representado en su cuadro que lidiaba con los dos tonos entre la luz y la oscuridad, como la Tierra dentro del Universo. La influencia de la ciencia estaba muy presente en los artistas de la época, que deseaban huir de la realidad con la catástrofe del despliegamiento de la Primera Guerra Mundial y querían proponer una nueva forma de arte que pusiera orden al caos y construyera un mundo utópico en el que poder vivir felices siempre. Malevich desafiaba a los espectadores del cuadro a creer que era algo más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco. La importancia de un cuadro tan simple era la generación de una nueva idea audaz que supuso un salto a lo desconocido. Por su originalidad e impacto en el mundo de las artes sumada al valor financiero de la escasez en la sociedad capitalista, este cuadro tan sencillo aparentemente de Malevich está valorado actualmente por un millón de dólares. Will Gomerz, *¿Qué estás mirando?, 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Ed. Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid, 2013, pp. 198-204

<sup>1054</sup> Aniela Jaffé, *El simbolismo en las artes visuales*, p. 253

formación propios de la cultura burguesa. Las líneas horizontales y verticales junto con el color plano eran una expresión del hombre racional.

Piet Mondrian buscó un conocimiento esencial más allá de lo empírico y utilizó colores primarios y la abstracción para indagar en lo absoluto, como su cuadro *Composición en rojo, amarillo, azul y negro* de 1926. Estos artistas buscaban erradicar las formas naturales porque las consideraban como frenos para la expresión artística pura. Este concepto estético inspiró a los arquitectos de la Bauhaus y a Frank Lloyd Wright y su arquitectura rectangular de *La casa de la cascada*, realizada en 1937, que integró en la naturaleza, unificando arte y naturaleza.<sup>1055</sup>

Marcel Duchamp, con su obra *La Fuente*, presentada en 1917 durante la Primera Guerra Mundial, inició una revolución intelectual que generó un nuevo concepto de arte, totalmente diferente al concepto clásico y el vanguardista, proponiendo que cualquier cosa, con una buena idea como soporte, podía ser arte. Duchamp aceleró así el desplazamiento del arte desde la obra a la figura del artista, sugiriendo incluso que la obra podía desaparecer y lo único visible fuera el artista y su actitud. Para Duchamp<sup>1056</sup> un artista era semejante a un filósofo para la sociedad, y no importaba si sabía pintar o no, porque su tarea no era generar placer estético, que correspondería a los diseñadores, sino generar reflexiones mediante la presentación de ideas. En el nuevo arte, cada artista crea su propio lenguaje, lo que llevaba al arte a ser una especie de ciencia pura de la creatividad. El arte conceptual favorecía los elementos conceptuales sobre los formales, y consideraba que lo importante es el proceso intelectual que el artista quiere compartir con el público. Sin embargo, este nuevo concepto alejó al público aún más del arte contemporáneo, porque para entenderlo era necesario un conocimiento especializado frente al carácter democrático

---

<sup>1055</sup> Mondrian, al igual que Kandinsky y Malévich, y posteriormente Pollock, estaban inmersos en un sistema de creencias espirituales denominado teosofía, muy de moda en aquella época, que propugnaba las ideas de unir lo universal y lo individual, que estos artistas reflejaron en sus cuadros. Will Gomerz, *¿Qué estás mirando?:* p. 222

<sup>1056</sup> Duchamp formaba parte del grupo de dadaístas horrorizados por la carnicería de la Primera Guerra Mundial y culpaban a los poderes establecidos y su excesiva dependencia de la razón, la lógica, las leyes y las normas, así que ofrecían una alternativa irreal, ilógica y sin normas. Por ello, Duchamp creó una “antiobra” de arte, en la que nada es real criticando el materialismo. El movimiento antiarte Dadá fracasó porque la avaricia del mundo capitalista convirtió el mundo del arte en más comercial que nunca y las obras dadaístas alcanzaron cifras de millones de dólares como la obra *Belle Haleine* (1921) de Duchamp que en 2008 alcanzó en una subasta más de once millones de dólares. Will Gomerz, *¿Qué estás mirando?*, pp., 253-265

del arte clásico. Así pues, la vanguardia artística fracasó en su sueño sobre la capacidad del arte como instrumento de transformación del entorno, como antídoto contra la sociedad industrial capitalista, porque el alejamiento entre los artistas y el público significó que los primeros evolucionaron pero la población se mantuvo en el modelo de sociedad que criticaban.

#### 4.9.10. LA FILOSOFÍA DEL SIGLO XX SOBRE EL ARTE

José Ortega y Gasset analizó en su obra *La deshumanización del arte*, publicada en 1925, las consecuencias para la sociedad de la ruptura entre el arte y el público, y del elitismo del público consumidor de arte, así como de la eliminación del elemento humano que estaba en el arte naturalista. Ortega afirmaba que el ser humano de la época había perdido la fe en la ciencia pero en lugar de pretender recuperar el paraíso perdido como los románticos, se había instalado en la desilusión. Como consecuencia, el arte de vanguardia se vació de trascendencia, para o ser otra cosa que arte, aunque consiguió ser un arte original, que no era copia del pasado. Ortega indagó sobre el sentido de este arte, y considerando que arte y filosofía eran los primeros receptores de los cambios de las sociedades, afirmó que este nuevo arte expresaba la sensibilidad vital naciente de su momento, que rompía con la anterior cultura burguesa decimonónica.<sup>1057</sup>

En la tercera década del siglo XX, la inquietud del ser humano ante su entorno que según Worringer se reflejaba en el arte de las vanguardias de principios del siglo XX fue también expresada por Sigmund Freud en su obra *El malestar de la cultura* (1930) en plena depresión económica, con la afirmación “no nos sentimos cómodos en la civilización presente”. Para Freud, entre los dos impulsos que operan en la evolución de la vida y las sociedades, Eros o el principio de la vida, la naturaleza y el espíritu, y Thanatos o el principio de la muerte, la destrucción de la naturaleza y la materia, en esa época predominaba sin duda Thanatos, el impulso destructivo de la muerte, y así lo expresó el arte hasta mediados del siglo XX en

---

<sup>1057</sup> Ortega y Gasset indagó sobre el sentido del arte vanguardista aunque no era un especialista en arte, porque no pretendía elaborar una teoría o crítica de este arte sino que buscaba una comprensión filosófica. Tampoco pretendía relegar a los expertos como Hegel, que afirmaba el concepto filosófico del arte sobre otras consideraciones, sino que pretendía establecer un diálogo fecundo, ofreciendo perspectivas desde ángulos que no eran los acostumbrados para los especialistas.

que el arte parece alejarse de esa inquietud y comienza “una tendencia hacia la vida”. “Tras las nieblas cataclismales puede verse un vislumbre de luz.”<sup>1058</sup>

Posteriormente, Walter Benjamin publicó su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), en la que afirmaba que el arte, gracias a la capacidad de reproducción técnica de esa época, derivada de la fotografía y el cine, puede ser puesto al servicio de las masas y ser democratizado, aunque pierde el aura<sup>1059</sup> del arte único, pero advierte de las perniciosas consecuencias de su uso por la cultura de consumo o su uso como propaganda ideológica al servicio del poder que conduce a la manipulación de las masas y al fascismo. Para Benjamin, la cultura científico-técnica de la sociedad occidental ha perdido el potencial de la espiritualidad y la función poética y estética fundadora del mundo.<sup>1060</sup>

#### 4.9.11. LAS VANGUARDIAS Y LA BAUHAUS CONTRA EL FASCISMO

Tras la Primera Guerra Mundial, el comunismo y los fascismos rechazaron el arte vanguardista, acusándolo de degenerado, recuperaron el modelo de arte clásico grecorromano y apostaron por el Realismo Heroico con el propósito propagandístico ideológico hacia las masas del que advertía Benjamin. Adolf Hitler llevó su rechazo al extremo vaciando los museos de Alemania de todo el arte moderno producido en el siglo XX mientras la guerra era inminente. Al mismo tiempo, las vanguardias, exceptuando el futurismo, reaccionaron contra los fascismos, y el horror de la guerra fue simbolizada por

---

<sup>1058</sup> Aniela Jaffé, *El simbolismo en las artes visuales*, p. 271

<sup>1059</sup> Walter Benjamin afirmaba que cada obra de arte tiene un aura que la hace original, y el cine y la fotografía la pierden por su continua copia para su distribución comercial dándole a las obras una nueva significación y desconectando al artista de su obra. El arte pierde así su origen en el ritual y su unicidad a favor de su difusión para el consumo, porque además cualquier cosa puede ser arte. También explica que la obra de arte pierde parte de su aura cuando se lleva a un museo que no corresponde con el entorno físico para el que fue creado. Una estatua griega muestra todo su esplendor en el templo para el que fue concebido, pero no en un museo en el que se diluye su aura al romperse su relación mística y única con el entorno. Jesús Sordo, *Danto y el fin del arte, los nuevos manifiestos post-modernistas*. Revista antropológica Homo Homini Sacra Res, 2012.

<sup>1060</sup> Albert LLadó, *El Walter Benjamin de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Revista de estudios sociales n° 34, 2009.

el mural *Guernica* de Pablo Picasso<sup>1061</sup>, que mostró la capacidad de denuncia poderosa del arte vanguardista con tal repercusión que se convirtió en un símbolo internacional de la causa antifascista, y actualmente mantiene vigente su valor como símbolo universal contra la barbarie de la guerra.<sup>1062</sup>

Los nazis también rechazaron la Bauhaus fundada por Walter Gropius a principios de los años veinte, siguiendo los postulados de los prerrafaelitas que abolían la distinción entre bellas artes y artesanía, con el fin de promover las bases de un arte que fuera integrante de la sociedad conciliando el valor estético, la utilidad funcional y la fabricación industrial, y se había convertido en la escuela más grande del arte y diseño. Hitler ordenó su cierre y Walter Gropius junto con otros integrantes de la Bauhaus como Mies Van der Rohe y muchos vanguardistas huyeron de la guerra en Europa hacia Estados Unidos.<sup>1063</sup>

#### 4.9.12. LAS SEGUNDAS VANGUARDIAS Y EL CAPITALISMO

A partir de la Segunda Guerra Mundial, el centro mundial del arte dejó de ser París y fue Nueva York y los artistas europeos que habían emigrado a Estados Unidos huyendo de los totalitarismos y la guerra generaron una cultura que fue síntesis de la europea y la americana.

---

<sup>1061</sup> Pablo Picasso reflejó en su obra *Guernica* los bombardeos efectuados por los nacionalistas españoles con el apoyo de la aviación alemana sobre el pueblo vasco que da nombre a la obra, porque no fue una operación contra objetivos militares y supuso una matanza terrible de inocentes. La ausencia de alusión a sucesos concretos la convirtieron en un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra. La repercusión internacional fue tan grande que incluso se ha afirmado, que de alguna manera, supuso la protección de Picasso contra los nazis durante la ocupación francesa. El *Guernica* estuvo custodiado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York hasta la vuelta de la democracia a España, siguiendo las indicaciones de Picasso. Actualmente se encuentra en el Museo de Arte Moderno Reina Sofía, protegido por un cristal blindado ya que ha sido objeto de ataques. [Museoreinasofia.es](http://Museoreinasofia.es)

<sup>1062</sup> La simbología del *Guernica* ha sido recuperada en épocas posteriores como protesta contra otras guerras como la de Vietnam y la de Irak. Dimensión política del *Guernica* en la segunda mitad del siglo XX. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium.

<sup>1063</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 249

En el arte de la posguerra de los años cincuenta predominó de manera casi absoluta la abstracción expresionista, consagrando la ruptura con la mimesis de las primeras vanguardias, como una manifestación de libertad de creación, como metáfora de los principios de la sociedad occidental frente a la sociedad comunista,<sup>1064</sup> y también como una evasión del exterior tras el cataclismo bélico y una búsqueda interior de una renovación espiritual. Las pinturas de Jackson Pollock abstractas y expresivas derivadas totalmente de su instinto iniciaron un movimiento artístico que buscaba acceder al inconsciente colectivo para conectar con la esencia de la vida, algo que sólo sucede con una verdadera obra de arte, y supuso un nuevo paso hacia el futuro del arte.<sup>1065</sup>

La experiencia de las primeras vanguardias hizo que el espectador pudiera asimilar mucho mejor esta segunda oleada. A partir del enorme crecimiento económico experimentado en la sociedad occidental, las vanguardias intentaron acercar el arte al público, mediante nuevas formas de manifestación como los *Happenings*, *Performances*, *Body art*, *Land art*, *Povera*, *Minimal*, *Fluxus*, las Instalaciones, el Pop, el Video Arte, etc., o saltando los límites que lo separaban de otros ámbitos de la vida social, como la publicidad o el diseño, que produjo una estetización de la sociedad y de los mercados de consumo.<sup>1066</sup> El estilo de vida de la sociedad de consumo que sucedió a la sociedad industrial estaba seducido por lo diverso y se reflejó en el arte con sus múltiples lenguajes, pero además el arte fue absorbido por el consumo convirtiéndose en objeto de especulación financiera. Como consecuencia, los artistas empezaron a salir de sus talleres y darse a conocer ante las cámaras. Los anuncios vendían arte y el arte vendía un estilo de vida. Las obras simbólicas y espirituales de los vanguardistas se convirtieron en un negocio cultural internacional.<sup>1067</sup>

---

<sup>1064</sup> El expresionismo abstracto representaba la libertad total del artista que se identificaba con la libertad democrática del pueblo democrático estadounidense, opuesto al realismo sometido a las normas de representación, identificado con el sometimiento del pueblo comunista ruso, en el contexto de la Guerra Fría, y por ello el expresionismo fue impulsado por las autoridades estadounidenses con exposiciones internacionales.

<sup>1065</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, pp. 295-318

<sup>1066</sup> Se produjo una generalización de las estrategias estéticas con fin comercial en todos los sectores empresariales. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 20

<sup>1067</sup> Ana María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Editado por Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 180-188

Los artistas dejaron de ser críticos con el sistema, o lo hacían a veces pero sin asumir los riesgos de los vanguardistas, y se convirtieron en el reflejo de la sociedad desencantada, que mantenía la idea de progreso pero perdió el ideal utópico de la modernidad según el cual a través de la racionalidad se podía construir un mundo mejor. La cultura estadounidense comenzó a colonizar todo el mundo.<sup>1068</sup>

El arte de esta época ya no simbolizaba la cosmovisión de la sociedad sino que se convirtió en una estrategia de mercadotecnia para aumentar el volumen de negocio atrayendo al consumidor con imágenes que evocaban sueños y emociones prometiendo la felicidad con el consumo. En este imperio estético predominaba cada vez más lo colosal y lo espectacular, y se cruzaban todos los géneros. Todas las profesiones y las actividades comerciales comenzaron a incluir la impronta estética y las enormes empresas multinacionales extendieron por el planeta el consumo hiperestético y no sólo generalizaron un nuevo modo de producción sino que ese tipo de consumo se convirtió en factor esencial de la afirmación de la identidad de las personas y afectó a su vida cotidiana, generando un tipo de individuo adicto al consumo, la rapidez y la diversión, sin otras referencias en su cultura que el consumismo y un ideal de vida estético, en el no existían principios y cada uno se inventaba sus propias reglas buscando una vida que ya no estaba orientada hacia lo virtuoso y lo justo, sino a la belleza y la intensidad de las experiencias. La belleza ya no era un fin para mejorar el mundo ni el arte se consideraba como educador para construir un mundo mejor mediante la experiencia de lo Absoluto. Cuanto más se extendía la dimensión estética en la sociedad, el arte tenía menos valores espirituales y se limitaba a servir de instrumento de experiencias consumistas lúdicas.<sup>1069</sup>

#### **4.9.13. EL POP ART COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD DE CONSUMO**

El Pop Art o arte popular surgió en los años sesenta inspirado en la sociedad de consumo y el estilo de vida estadounidense, el “*american way of life*”, que había dejado atrás los recuerdos de la guerra, y las significaciones metafísicas de las obras de la vanguardia. Cuando parecía que la vanguardia artística había cerrado la puerta del arte figurativo, éste resurgió de nuevo

---

<sup>1068</sup> Simón Marchan, *Del arte conceptual al arte del concepto (1960-1974)*, p. 13

<sup>1069</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 22-26



con gran fuerza, con una temática que lo hizo accesible al público en general.<sup>1070</sup> Los artistas pop reaccionaron contra el expresionismo abstracto mirando la realidad a su alrededor y reflejando lo que veían, como habían hecho los impresionistas, y lo que predominaba en esa época era la cultura consumista y la producción en serie.<sup>1071</sup> Su máximo representante, Andy Warhol, introdujo en sus obras artísticas objetos de uso diario como las latas de sopa Campbell, al igual que hizo Duchamp en sus ready-mades, pero a diferencia de éste, sus obras eran reconocibles fácilmente y no demandaban un gran esfuerzo por parte del espectador. El Pop Art tenía un sentido del divertimento frente a la actitud solemne de los abstraccionistas,<sup>1072</sup> y Warhol ironizaba con la repetición de los productos de marcas conocidas y los retratos de los personajes famosos de su época haciendo uso de las técnicas de producción artística masiva, que preocupaban a Benjamin<sup>1073</sup>, expresando así su crítica a la realidad<sup>1074</sup> y lanzando un reto a la convención tradicional del mundo del arte que valoraba artística y económicamente la singularidad y la escasez. Al incluir como arte todo aquello que hasta ahora no lo era, Warhol mostró que las diferencias entre arte y no arte eran más filosóficas que inherentes a las obras de arte. La originalidad de esta corriente estaba en la innovación temática de la representación pero no en oponerse a la misma, y al tratarse de un arte figurativo su ruptura no era tan radical respecto al arte tradicional como las vanguardias anteriores.

---

<sup>1070</sup> El creciente nivel de vida de la clase media estadounidense, marcada por la superabundancia de alimentos, bienes de consumo y tiempo de ocio era la realidad que reflejaba el Pop Art. A diferencia de los artistas académicos de la época o la vanguardia representada por el expresionismo abstracto, los artistas pop procedían de escuelas de arte publicitario y concebían el arte como un modo de ganarse la vida, y solo entonces pasarían a considerarla como una forma de filosofía. James Malpas, *Realismo. Movimientos en el Arte Moderno*. Serie Tate Gallery. Ed. Encuentro, 200, p. 62

<sup>1071</sup> Will Gompertz, ¿Qué estás mirando?, p. 326

<sup>1072</sup> James Malpas, *Realismo. Movimientos en el Arte Moderno*, p. 63

<sup>1073</sup> Para Walter Benjamin, la reproducción técnica del Pop Art con afán consumista supondría que en las obras artísticas se atrofiara su aura, su singularidad y originalidad, pero en contraposición André Malraux considera que la reproducibilidad técnica actúa como una expansión indefinida de cada obra de arte en la historia, que posibilita su conocimiento por generaciones futuras. Ramón Román, *Del arte con fronteras o las obras nómadas. Si el arte ha muerto, ¿qué es el arte?. A propósito de Arthur C. Danto*, Revista Fedro nº 6, 2007

<sup>1074</sup> James Malpas, *Realismo. Movimientos en el Arte Moderno*, p. 67

Según la teoría de Worringer, la vuelta a la figuración del Pop Art significaría que en esta época volvía a existir una sintonía del ser humano con su entorno, como reflejo del bienestar económico generalizado alcanzado por la sociedad estadounidense en los años sesenta, que le hizo sentir seguridad respecto al entorno y volver a la contemplación de la realidad. Sin embargo, esta figuración no era naturalista porque no mostraba las formas orgánicas de la naturaleza. En las obras pop no aparecía el entorno natural, ni siquiera el urbano, sino que reflejaban todos los aspectos de la sociedad de consumo. Sin embargo, esa explicación no resulta suficiente porque había una contradicción en Andy Warhol y los artistas pop. Por un lado, sus obras artísticas mostraban su desacuerdo con el entorno social con una crítica del consumismo, y al mismo tiempo, ellos mismos terminaron convirtiéndose en marcas comerciales, empezando por Warhol, y por tanto sus obras artísticas eran productos comerciales. Tras la disyunción entre los artistas vanguardistas y la sociedad capitalista, en el Pop Art se produjo una conjunción entre el arte y la economía neoliberal. Al mismo tiempo que se producía la financiarización de la economía, con sus estragos sociales y ecológicos, se transformó la relación del arte con la economía y surgió el *art business*, en el que el arte era un valor económico que generaba negocio.<sup>1075</sup> En realidad, el realismo del Pop Art ya no mostraba temor por la naturaleza ni tampoco aprecio, sino el mismo desprecio por la naturaleza de la sociedad consumista. Las obras del Pop Art se centraron en el aspecto material y eliminaron toda huella de sentimientos. Y si las obras de arte pop ya no mostraban sentimientos, y se limitaban a imitar lo que los artistas veían en la sociedad de consumo, intervendría la parte de la teoría de Worringer según la cual el arte genuino no revela el puro instinto de imitación sino una profunda necesidad psíquica de encontrar la felicidad, ya sea en las formas orgánicas o abstractas que revelan el nivel de sentimiento vital de cada pueblo, y por tanto podemos concluir que el Pop Art ya no era un arte genuino porque sus obras se habían convertido en mercancías y aunque existía una ironía crítica en la imitación de los productos de consumo respecto a la sociedad consumista ya no reflejaban la relación del ser humano con el entorno natural y su sentimiento vital. Como señala Arthur Danto, con el arte Pop finalizó el concepto de arte que se había elaborado en el Renacimiento y a lo que queda después del fin del arte lo llama “el arte después del fin del arte”, en el que las producciones de arte no tienen un fin espiritual ni estético. Aunque, al mismo tiempo, cuando quedó claro que cualquier cosa

---

<sup>1075</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 32

podía ser una obra de arte, entonces, según Danto, se pudo empezar a pensar en arte filosóficamente y así comenzó una verdadera filosofía del arte.<sup>1076</sup>

#### 4.9.14. LAS NUEVAS CORRIENTES ARTÍSTICAS CONTRA LA SOCIEDAD DE CONSUMO

A finales de los años sesenta, aparecieron nuevas corrientes artísticas<sup>1077</sup> que mostraron la aparición de otra sensibilidad del arte, reflejo del pensamiento ecológico y el rechazo a la imagen positiva de la sociedad de consumo con la que la crisis financiera había terminado.<sup>1078</sup> Estos artistas comenzaron a mirar de nuevo hacia el exterior y conscientes del estado de peligro para el medio ambiente natural, retomaron el interés por la naturaleza, superando la brecha existente entre el arte vanguardista y la naturaleza hasta entonces. Pero se produjo de un modo totalmente diferente a los siglos anteriores, como consecuencia de la gran transformación que había experimentado el arte desde principios de siglo,<sup>1079</sup> que permitía muchas formas de abordar un tema. Ya no se trataba de un acercamiento desde la pintura o la escultura sino desde el arte conceptual, que permitía que el arte fuera aquello que el artista decidía. El arte ya no tenía que ver con la belleza de las formas sino con las ideas que podían materializarse a través del medio que el artista eligiera, incluyendo el propio cuerpo del artista, en cuyo caso el arte se llamaba performance.<sup>1080</sup> Estas corrientes supusieron también un rechazo a la institucionalización y mercantilización del arte.<sup>1081</sup> Sin embargo, los grandes museos que habían pasado de ser instituciones académicas frías a

---

<sup>1076</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós Ibérica, S.A., 2003, p. 36

<sup>1077</sup> En mayo del 68 se comenzaron a manifestar las primeras muestras de que el mundo artístico no estaba conforme con el sistema establecido tras los momentos de esplendor inicial de la sociedad consumista y tecnológica, como consecuencia de la crisis financiera, y apostaban por un cambio del mundo en el ámbito moral y espiritual. Sin embargo, sus propuestas eran demasiado utópicas y tropezaron con los condicionamientos del sistema. Simón Marchan, *Del arte conceptual al arte del concepto*, p.157

<sup>1078</sup> *Ibíd.*, p. 155

<sup>1079</sup> Amalia Martínez, *Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*. Volumen II. Ed. Literatura y ciencia, S.L., 2001, p. 115

<sup>1080</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 348

<sup>1081</sup> Amalia Martínez, *Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*, p. 132

atracciones para las familias para llenar sus ratos de ocio, vieron en las performance la posibilidad de incluirlas como parte del mercado de la experiencia y ofrecieron eventos colectivos en los que los visitantes podían participar en la performance.<sup>1082</sup>

La libertad de los artistas de escoger el material que deseara para manifestar sus ideas de acuerdo con su sentimiento artístico dio lugar a una corriente artística denominada Land Art o Arte de la Tierra, una rama del arte conceptual en la que la Naturaleza pasó a formar parte material de la obra de arte mediante propuestas de transformación del entorno natural en obras de arte<sup>1083</sup>. Ya no se trataba de la reproducción del modelo natural ni la abstracción del modelo natural, las dos tendencias que describía la teoría de Worringer, sino que el arte transformaba el propio modelo natural. El Land Art se proponía redefinir las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, y los artistas buscaban escenarios para apropiarse de la naturaleza perdida, tratando de ordenar simbólicamente el resto del mundo y buscando la belleza. Para estos artistas las exposiciones en museos ya no eran interesantes y con sus obras artísticas dejaban una impronta permanente en el territorio apropiándose así de la naturaleza. Se trataba de un arte que culminaba una tradición que partía de la Antigüedad en la que se utilizaban monumentos para dejar la huella identificadora de la cultura de cada pueblo, y por ello estas obras se han considerado como esculturas, pero en realidad tan importante como el resultado era la realización en sí. Tampoco se trataba de un paisajismo decorativo porque existía una reflexión sobre la Naturaleza como entidad agreste a la que pretendían dominar buscando una belleza antropizada. Por tanto, a pesar de su vinculación con la naturaleza, el Land Art no nació con una vocación ecologista y los artistas no reivindicaban la conservación ni la recuperación de los lugares naturales en los que intervenían. Incluso, algunas de las más representativas, como la *Spiral Jetty* creada en 1970 por Robert Smithson, alteraron la entropía natural. Lo mismo sucedía con las obras de Christo que cubrían trozos de naturaleza. Los artistas buscaban la libertad que guiaba a todos los vanguardistas, emancipando la obra del marco del taller del artista y de las galerías de arte, y reflejar la vivencia personal del artista en la naturaleza. Eran obras conceptuales cuyo fin no era representar la naturaleza sino experimentarla a través del proceso de

---

<sup>1082</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 352

<sup>1083</sup> Presentan rasgos utópicos que son comparables con las tendencias de la arquitectura de tipo orgánico. Simón Marchan, *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 185

creación.<sup>1084</sup> Sin embargo, como veremos más adelante, con el tiempo este movimiento artístico comenzó a enfocarse en la Naturaleza desde otro punto de vista que reconstruía su concepción ya no como material sino como sujeto, reflejando el pensamiento ecologista, con obras heterogéneas que mostraban un arte multidisciplinar en el que se incluían desde performance en la que los artistas reflejaban sus vivencias en la naturaleza salvaje con una intervención artística en el territorio efímera o nula, a proyectos de recuperación de espacios naturales degradados para revalorizarlos mediante la unión del arte con la ecología,<sup>1085</sup> devolviendo al arte una misión elevada de mejorar el mundo. Este tipo de arte que reflejaba el sentimiento derivado del pensamiento ecológico recuperó el sentimiento vital de la sociedad que según la teoría de Worringer mostraba la voluntad artística absoluta que brota de las necesidades psíquicas de la sociedad y satisface sus necesidades psíquicas brindando la felicidad en la belleza de lo orgánico, pero la obra de arte ya no se hallaba al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente sino que se integraba con la misma naturaleza. Si tal como afirma Worringer, la historia evolutiva del arte es una historia de voluntad, el estilo artístico del Land Art comenzó a reflejar la voluntad del ser humano de recuperar la unión con la naturaleza, y la fusión del arte con la naturaleza representó un máximo de felicidad para la humanidad. No era un arte que imitaba la naturaleza sino que interactuaba y se integraba en la misma, reflejando una profunda necesidad psíquica de acercamiento a lo orgánico, por haberse despertado en los seres humanos la sensibilidad para la belleza de la naturaleza y la conciencia de su unión con la misma. Para ser exactos sería la sensibilidad de una parte de la sociedad, porque todavía predominaba la desunión con la naturaleza en la mayoría de la sociedad de consumo centrada en alcanzar la felicidad en el materialismo. Al mismo tiempo, la necesidad de sumergirse en la Naturaleza de estos artistas puede resultar también en una huida de la realidad aunque diferente del espíritu romántico que se refugiaba en una naturaleza imaginaria evocando un pasado mejor, ya que se mira al futuro queriendo recuperar la unidad con la Naturaleza con la esperanza de un mundo mejor en el que la Naturaleza deja de ser una amenaza para convertirse en una aliada y el ser humano recupera la responsabilidad de cuidarla.

---

<sup>1084</sup> Amalia Martínez, *Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*, pp. 115-118

<sup>1085</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la Naturaleza*, p. 148

Otra corriente artística surgida a finales de los sesenta manifestando una nueva sensibilidad<sup>1086</sup> fue el Arte Povera, o Arte Pobre, nacido en Italia, como reflejo de un entorno marcado por el colapso económico italiano, que motivó a los artistas a usar para sus obras artísticas materiales sencillos como ramas, periódicos y trapos. Por tanto, el nombre de este estilo artístico hacía referencia a los materiales usados como crítica del consumismo superficial basado en usar y tirar. Al igual que en el Land Art, el proceso de creación era tan importante o más que el objeto artístico resultante.<sup>1087</sup>

Herbert Marcuse recogió la nueva sensibilidad<sup>1088</sup> del arte en su obra *La dimensión estética*, publicada en 1978, que recuperaba el pensamiento de Schiller, y encomendó a la actividad estética la función reconciliadora entre el hombre y la naturaleza, y entre la razón y la sensibilidad. Marcuse consideraba que la imaginación era el mejor instrumento de pacificación universal y el arte con sus símbolos podía impulsar la realización de una nueva realidad para el ser humano, quebrando el monopolio de la realidad establecida, a través de su compromiso con Eros. Según Marcuse “el arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la consciencia y los impulsos de los hombres y las mujeres capaces de cambiarlo”.<sup>1089</sup> Puesto que el arte contiene la memoria de las metas que no se alcanzaron, puede ser “la idea reguladora en la desesperada lucha por la transformación del mundo”. “El arte representa el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo.”<sup>1090</sup>

#### 4.9.15. EL ARTE POSMODERNO

Hasta finales de los años setenta, a pesar de los esfuerzos por acercar el arte a la sociedad, a las galerías y centros de arte seguían acudiendo una minoría mientras el público permanecía ajeno, salvo que alguna noticia de sus actividades saltara a la prensa, pero no en la sección de cultura sino en crónica social como curiosidades, de un modo similar a lo que pasó con

---

<sup>1086</sup> Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 323

<sup>1087</sup> Amalia Martínez, *Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*, p. 124

<sup>1088</sup> Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 155

<sup>1089</sup> Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, Ed. Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, 2007, p. 80

<sup>1090</sup> *Ibíd.*, p. 108

las vanguardias históricas. Pero entre finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, con la recuperación de las disciplinas tradicionales por el arte<sup>1091</sup>, en galerías de arte y museos empezaron a entrar tímidamente espectadores no especializados pero dispuestos a disfrutar del espectáculo, lo que supuso el comienzo del crecimiento de los departamentos pedagógico de los museos, la venta de catálogos y la aparición de artistas como personajes influyentes en la sociedad. Con el crecimiento económico se produjo un boom de arte<sup>1092</sup> y aumentaron los coleccionistas privados que empezaron a ser tan influyentes o más que las instituciones artísticas. La primera exposición de Julian Schnabel en 1979 tuvo un éxito instantáneo y produjo un renovado interés por la pintura, que resultó un bien más coleccionable que el arte conceptual. Los coleccionistas pasaron a ser los principales impulsores de los artistas y los Museos dejaron de tener la exclusividad para otorgarles la celebridad.

En los años ochenta, los cambios acelerados de la sociedad produjeron un cambio de valores dejando atrás los tradicionales y los criterios éticos. Entró en crisis el pensamiento moderno que, aunque había sido cuestionado, había sido globalmente aceptado durante todo el siglo XX hasta ese momento. El pensamiento posmoderno era escéptico ante el progreso como fundamento para un proyecto común que condujera a un futuro mejor porque consideraba iluso encontrar una única solución para todos los problemas de la humanidad.<sup>1093</sup> Al carecer de ideales potenció la defensa de la individualidad<sup>1094</sup> y surgieron tantos valores morales como necesidades individuales, así como un nihilismo en el que todo estaba relativizado según el sujeto y el momento, de modo que todo valía. Y este relativismo terminó produciendo malestar en la sociedad.

El arte posmoderno asumió el fracaso de las vanguardias como fracaso del proyecto moderno y, al considerar que el arte era incapaz de transformar la sociedad, se centró de nuevo en el arte como objeto, el arte por el arte, y aún peor, el arte como mercancía. El

---

<sup>1091</sup> Mary Jane Jacob, *Arte en la era de Reagan, 1980-1988. Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 456

<sup>1092</sup> Francisco Javier San Martín, *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007, p. 16

<sup>1093</sup> Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 385

<sup>1094</sup> Amalia Martínez, *Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*, p. 145

concepto de arte como creación de belleza o imitación de la naturaleza quedó obsoleto y adquirió una cualidad dinámica por su constante transformación, muchas veces efímera.

Los artistas de los ochenta pensaban que todo había sido pintado y que se habían agotado todas las posibilidades de evolución tanto formal como temática, así como del sentido del arte y su función social. Así que construyeron lo nuevo a partir de lo viejo como estrategia de supervivencia. Recorrieron toda la historia del arte para mezclar estilos artísticos cronológicamente distantes, de modo que el eclecticismo fue su principal signo de identidad. Al mismo tiempo, con la recuperación de la pintura se valoraron de nuevo el oficio y las técnicas tradicionales. Los artistas postmodernos dejaron atrás las preocupaciones trascendentales y se centraron en el disfrute de la pintura.<sup>1095</sup> Los artistas comenzaron una especie de juego del arte que se apropiaba de la pintura abstracta de Kandinsky o Mondrian para montar pastiches y producir en serie mercancías para la sociedad de consumo, convertidas en un fetichismo de los significantes sin otorgarles significado. En esta pintura no había utopismo sino un juego de simulaciones que no eran más que un negocio para el mundo artístico. Los artistas y los mecenas consideraban el arte como signos de prestigio y carteras de inversiones, bajo la supervisión de una élite de la gestión profesional, que dirigía el flujo de las mercancías en el mercado artístico, que experimentó una extraordinaria alza en los ochenta.<sup>1096</sup>

---

<sup>1095</sup> Amalia Martínez, *Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*. pp. 145-150

<sup>1096</sup> En los años ochenta apareció una pintura de simulaciones que combinaba la abstracción y la representación, y del mismo modo la escultura comenzó a combinar las bellas artes con la cultura de los bienes de consumo. De este modo el arte y el bien de consumo fueron hechos uno, como signos de intercambio. Mientras los *ready-mades* de Marcel Duchamp proponían que objetos con valor de uso cotidiano sustituyeran a los objetos con valor estético, aparecieron *ready-mades* de signo contrario, como los de Jeff Koons o Haim Steinbach, que presentan objetos cotidianos en lugar de arte en las exposiciones de un modo que cancela tanto el valor de uso como el estético para subsumirse en el valor de cambio del signo, de modo que la pasión por el signo, el fetichismo del significante, dio lugar a que se codiciaran esas obras de arte como marcas de lujo, es decir que no se valoraban las obras de arte por sí mismas sino por ser un Koons o un Steinbach, que son obras caras, y por tanto se les otorgaba un valor suntuario, en tanto eran un gasto extravagante que mostraba un estatus económico elevado. Se convirtieron en un signo de prestigio y de poder. Conforme aumentaba el valor de estos artistas en el mercado, crecía el de los bienes de consumo que creaban. Tal como había dicho Andy Warhol, la pérdida de aura del arte se compensó con el aura de los artistas estrellas y las campañas publicitarias. Hay en estas obras una estética de la razón cínica derivada de la desmitificación del arte, con un planteamiento de los artistas como dandis de jugar con el arte buscando el



Entre 1985 y 2000 se produjo un despegue de la industria de la cultura y el entretenimiento de tal magnitud que adquirió un gran peso en el ámbito global de la economía capitalista.

Comenzaron a crearse y ampliarse museos de arte contemporáneo en todo el mundo y aparecieron los circuitos internacionales de las ferias y bienales del arte. La tecnología digital provocó en el arte un aumento del espectáculo y el público comenzó a entrar masivamente a los centros, que partían de la premisa de satisfacer al espectador con alternativas variadas.<sup>1097</sup> Se impuso cada vez más la autoridad de los resultados, que contabilizaba las entradas a exposiciones y museos.

Aparecieron tendencias artísticas sucesivas que pasaron sin dejar rastro y empezaron a surgir exposiciones con los temas más relevantes del momento. Se trataba de un arte que reflejaba la incertidumbre de finales del siglo XX,<sup>1098</sup> y que tenía unas características singulares que no se daban en otras culturas del mundo, como son la separación entre "artesanía" y "arte", que el juicio estético para que una obra fuera considerada artística recayera en la autoridad de un círculo de expertos, y que el arte se había convertido en una mercancía objeto de especulación.<sup>1099</sup>

#### 4.9.16. EL ARTE-MERCANCÍA

En los años noventa, tras la caída del muro de Berlín, y la globalización del capitalismo, los ricos eran cada vez más ricos, el mundo más pobre, y la fe en el futuro había desaparecido.

---

sentido del humor porque no es más que arte. Hal Foster, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, 1996, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2011, pp. 109-124

<sup>1097</sup> Francisco Javier San Martín, *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007, pp. 17-19

<sup>1098</sup> Francisco Javier San Martín, frente a la incertidumbre presente en el arte de finales del siglo XX, propone, en su obra *Estética sostenible*, una "ecología tridimensional capaz de analizar las leyes de proliferación de las especies artísticas pero también su profundidad genética, su capacidad de asentarse en el interior del genoma cultural y alcanzar un estadio de viabilidad. La estrategia del capitalismo cultural no es ya cuestión de extensión populista ni de profundidad elitista sino de cantidad de flujo en relación al tiempo. Cuanto mayor es la oferta más se incrusta en el subconsciente del público la imposibilidad de abarcarla y la frustración de un saber incompleto." *Ibíd.*, pp. 44-45

<sup>1099</sup> José Antonio Pastor, *Corrientes interpretativas de los mitos, Mito y Arte*, Universidad de Valencia, 1988.

El dinero se impuso sobre cualquier ideología y el valor de las obras artísticas ya no dependía de su excelencia o singularidad sino que se medía por su cotización en el mercado del arte, que ya no controlaban las instituciones artísticas y los conservadores de museos como en los ochenta, sino los coleccionistas y los marchantes.<sup>1100</sup> El arte se había convertido en una mera mercancía de la sociedad de consumo, que ya no reflejaba el sentimiento vital de la sociedad, y no mostraba la inseguridad o seguridad de los seres humanos en la relación con su entorno natural que caracteriza al arte según Worringer a lo largo de la historia de la humanidad, sino el desprecio absoluto por la naturaleza de la sociedad consumista y su consideración como una mercancía.

Ante esta situación aberrante, una buena parte de los artistas posmodernos optaron por formar parte del arte absorbido por la economía y la sociedad del espectáculo, creando productos para que invirtieran los multimillonarios.<sup>1101</sup> En las dos últimas décadas del siglo XX se produjo una situación extraordinaria para el arte contemporáneo que repercutió en el siguiente siglo, y es que nunca se había producido ni vendido tanto, ni había generado tanto interés para el público y los medios de comunicación, ni habían existido tantos lugares de exhibición por todo el mundo,<sup>1102</sup> que en algunos casos eran edificios tan grandiosos como las antiguas catedrales como correspondía a su papel de templos artísticos del reverenciado arte contemporáneo.

Las obras de arte contemporáneo que alcanzaron tal valoración desde finales los ochenta eran muy heterogéneas pero tenían algunos rasgos recurrentes. Uno de ellos era el tamaño monumental de las obras artísticas para captar la atención del público, lo que les convirtió

---

<sup>1100</sup> Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte postmoderno, 1980-1995*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2000, p. 250

<sup>1101</sup> Artistas como Jeff Koons y Damien Hirst tiene equipos de más de cien personas para realizar sus obras millonarias y aparecen habitualmente en la prensa, no sólo la cultural sino también económica, y esta situación se prolonga durante el siglo XXI hasta el momento actual. Un ejemplo puede encontrarse en el periódico digital Finanzas.com de fecha 18 de agosto de 2013, con un artículo sobre estos artistas cuyas obras alcanzan los 30 millones de euros, que son compradas por megamillonarios y las colocan en el jardín de su casa como demostración de su poder económico. Como explica Hal Foster, en los años noventa muchos artistas rechazaron la razón cínica pero otros la llevaron al extremo, de modo que este tipo de artista lleva “su pose de indiferencia al punto de la desafección y desafía al cinismo con abyección. Aquí la defensa mimética ya no es tanto una esquizofrenia mimética como un imbecilismo, infantilismo o autismo simulados: una vez más, la defensa paradójica de lo ya dañado, derrotado o muerto.” Hal Foster, *El retorno de lo real*, p. 126

<sup>1102</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 401

en encargo frecuente de instituciones locales para mejorar la imagen de las ciudades, y se convirtieron en un elemento corriente en los espacios públicos urbanos de todo el mundo. Otra característica habitual del arte de esta época era la generación de espacios de intercambio entre el artista y los visitantes de los museos, siguiendo la teoría de que contribuían al rechazo del aislamiento de los individuos en las ciudades, pero en realidad se convertían en un entretenimiento de espectadores de todo tipo, ya no sólo los eruditos habituales en los museos con el enfoque exclusivamente académico anterior, de modo que los museos comenzaron a ocupar un sector de ocio de modo similar al cine, el teatro y parques temáticos. Los artistas de esta época suelen recurrir también a la provocación traspasando los límites del buen gusto.

Mientras los artistas posmodernos ya no creían en el ideal utópico de cambiar el mundo a través del arte porque sus antecesores habían fracasado, ni tampoco lo habían logrado la ciencia ni la tecnología, y cundía la ansiedad existencialista, los artistas de esta época adoptaron una postura irónica ante la situación y apostaron por promocionarse a sí mismos siguiendo la doctrina del individualismo emprendedor dominante en aquel momento para huir del hundimiento, adoptando las reglas de juego del capitalismo con un espíritu empresarial encarnado principalmente por Damien Hirst, que siguió la premisa de Andy Warhol de que un buen negocio es la mejor obra de arte, pero sin su ironía.

En 1990, Damien Hirst presentó su obra macabra titulada *Hace mil años*, con una cabeza de vaca putrefacta dentro de una caja de cristal en la que el desagradable espectáculo eran los gusanos que la devoraban, mostrando el ciclo de vida y muerte. No se trataba de la obra de un artista ansioso sino seguro de sí mismo, que ya no partía de la historia del arte para sus ideas como hacían los posmodernos, sino que realizaba sus obras con una visión empresarial intentando generar una marca que vender. Tras el gran éxito, en 1991 se alió con una gran empresa de publicidad y presentó una idea más ambiciosa materializada en la obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de un ser vivo*, con un tiburón tigre de cuatro metros de largo dentro de un contenedor lleno de formaldehído, que alcanzó el desorbitante precio de cincuenta mil libras y afianzó su reputación en el mercado internacional de arte que se había convertido en uno de los principales negocios mundiales y los artistas reconocidos en ricos empresarios.<sup>1103</sup> Las obras de Hirst exhiben una naturaleza muerta literalmente, con animales disecados o en descomposición. Muestra la

---

<sup>1103</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 411-428

muerte. Así que la relación de este arte con el entorno natural no sólo es de desprecio en el sentido de ignorar absolutamente la naturaleza como el Pop Art, sino de mostrar la muerte de seres vivos como un espectáculo lleno de cinismo. La verdad es que Hirst refleja bastante bien lo que es la Naturaleza para el capitalismo neoliberal, algo que está muerto y por eso no importa su destrucción para seguir con su enriquecimiento.

En las obras de los noventa hay un retorno a lo real, pero se trata de un realismo traumático, siendo lo traumático un encuentro fallido con lo real. Es un hiperrealismo que desrealiza lo real. Comienza también lo abyecto, una categoría llena de significantes repulsivos como las de las obras de Hirst y otras que incluyen sangre, vómitos y excrementos entre otras lindeces. El significado se derrumba para perturbar los ordenamientos de la sociedad. Para estos artistas lo traumático y lo abyecto refleja una verdad, como la enfermedad, la pobreza, los delitos, e incluso la destrucción del estado de bienestar. Pero esta ubicación de la verdad tiene un peligro, y es que está restringiendo la realidad al trauma y la abyección.<sup>1104</sup> También existe un giro etnográfico del arte contemporáneo que realiza mapeados de otras culturas que se han acusado de colonialistas, aunque a veces buscan desafiar la cultura occidental con narraciones distintas. Sin embargo, el enfoque deconstructivo etnográfico no convirtió los museos en lugares más abiertos para el público porque se convirtió en un juego para iniciados.<sup>1105</sup>

---

<sup>1104</sup> Abyectar es expulsar y ser abyecto es ser repulsivo, y este tipo de obras pretenden expulsar del orden social y transgredir los tabúes y abrir nuevas posibilidades. En la abyecta puesta a prueba del orden simbólico hay artistas caracterizados por un infantilismo que les hace explorar posibilidades como la ostentación de los excrementos buscando una inversión simbólica frente a la represión civilizatoria, como la obra de Mike Kelley, Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia, de 1990, en la que hay un hombre defecando y se lee “Cagón y orgulloso de serlo” o la obra de John Miller, Dick/Jane, de 1991, con una muñeca rubia de ojos azules cubierta hasta el cuello con un sucedáneo de excrementos. Hal Foster, *El retorno de lo real*, pp. 157-172

<sup>1105</sup> Por ejemplo, en *Minando el Museo* de 1992, Fred Wilson actuó como un etnógrafo de las comunidades afroamericanas desplazadas en los museos, recogiendo representaciones evocadoras de historias afroamericanas para desenmascarar las codificaciones institucionales del arte. De este modo esos objetos culturales son investidos de valor, desde el punto de vista de la cultura occidental dominante, que en cierto modo es una colonización cultural. No obstante, sí que hubo proyectos artísticos en los que los artistas colaboraron de un modo innovador con las comunidades étnicas con un descentramiento del artista como autoridad cultural para recuperar sus historias suprimidas y proponer contramemorias históricas. De este modo se revive lo local y cotidiano de estas culturas recuperando valores como la autenticidad, la originalidad y la singularidad. En *Cultura y Acción*, un programa de arte público de Sculpture Chicado de 1993, dirigido por diversos artistas, estas colaboraciones implicaron a diversos públicos en la creación de innovadores

Al finalizar el siglo XX, los artistas empresarios de finales de siglo ya no atendían los grandes cambios que se iban produciendo en la sociedad y se habían integrado en el sistema capitalista donde lo fundamental era la fortuna y la fama. En sus obras de arte no se reflejan los problemas sociales, políticos ni medioambientales, ni se critica la avaricia sin fin desprovista de ética de los banqueros, ni siquiera el terrorismo. Las obras de arte de los museos contemporáneos no reflejaban los problemas de la sociedad. Los artistas empresarios habían vendido su alma al diablo<sup>1106</sup> del dinero<sup>1107</sup> y por tanto no podían hacer ninguna crítica al capitalismo.<sup>1108</sup> Su arte no tenía ningún fin superior, ni siquiera era arte por el arte, sólo era arte como mercancía destinado a la especulación en el mercado del arte tal como se realiza en la Bolsa en el mercado financiero. Se trataba de un arte abstracto que era un fiel reflejo del dinero abstracto de las finanzas, de modo que en esta época la primacía del arte abstracto era una consecuencia de la primacía del dinero. De este modo, el arte empresarial era un reflejo de su tiempo y al igual que la economía especulativa no creaba riqueza material, este arte no creaba belleza real. Se trata de un arte sin ideal de belleza en el que todo vale, sin ninguna regla.

Pero entonces se produce un problema para este tipo de arte y es que para su valoración como valioso, que le permitirá entrar en el mercado del arte, el artista depende de lo que decidan los mismos que hacen negocio con el arte. Ya no son los expertos en arte sino el mercado el que decide, a través del precio que alcanzan las obras de arte. Y los protagonistas del mercado de arte no parten de unos criterios establecidos para valorar el arte, así que los marchantes, galeristas, directores de museos, casas de subastas y

---

proyectos artísticos públicos, aunque se utilizaron como sondeos por las corporaciones y agencias que los apoyaron para un turismo artístico. *Ibíd.* P. 200-201

<sup>1106</sup> Como dice Fiódor Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*, la belleza es misteriosa y contradictoria, y por eso es el campo de batalla donde Dios y el diablo se disputan el corazón del hombre. Por tanto la belleza puede servir para salvar, como consideraba Schiller, pero también puede servir para el mal como la belleza de Sodoma propia del mercado del arte. Luigi Pareyson, *Dostoiesky: Filosofía, novela y experiencia religiosa*. Ed. Envuentro, S.A., Madrid, 2007, p. 170

<sup>1107</sup> De este modo que el arte nace como religión, es sustituido por el arte cuyo fin es la belleza, y por el arte por el arte, para acabar muerto cuando el artista entre en un nihilismo estético, se desprende de toda moral y se vende al diablo por dinero. Félix Ovejero, *El compromiso del creador. Ética de la Estética*, Ed. Galaxia Gutenberg, S.L., Barcelona, 2014, p. 227

<sup>1108</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 428

coleccionistas se basan en su propio criterio para decidir qué es arte. No existe ningún tipo de patrón por tanto este arte abstracto contemporáneo es un acto de fe como el dinero moderno, el capital especulativo, la aceptación de algo como verdadero. Por tanto, las obras de arte cotizan porque uno de estos expertos dice que son valiosas, de modo que la inversión en arte sólo puede basarse en la confianza en la gente del mundo del arte, al igual que para invertir dinero hay que confiar en los bancos. Y el mercado de arte se caracteriza por la abundancia de los timadores,<sup>1109</sup> como también el mercado financiero, cuya corrupción se pondría de manifiesto con los escándalos y desastres del crac de 2008.

Esta pérdida de los patrones de valoración del arte que antes proporcionaba la tradición tuvo como consecuencia para los artistas una inseguridad sobre su quehacer porque no existía un modo seguro de conocer el valor de sus obras artísticas. El artista se encontraba ante sí el dilema perverso de elegir entre la autenticidad que lo aúna con su obra como expresión de sí mismo, a través del buen hacer artesanal y la ética en su oficio, sin saber si sus obras serían valoradas por el mercado y la sociedad, resistiéndose a las tentaciones de formar parte del juego o convertirse en artistas empresarios dedicados más que a la obra a su promoción y comercio, buscando alianzas con los protagonistas del mercado del arte, que no les interesa nada salvo el dinero y la fama, y su creatividad depende de los intereses cambiantes de cada momento, sin ninguna autenticidad ya que sólo busca el triunfo social.<sup>1110</sup>

El arte contemporáneo que cotiza en el mercado de arte de esta época es, por tanto, un arte como mercancía sin sentimiento ni otro fin que el comercial, que se valora sólo por el precio que alcanza en el mercado del arte. Es un arte en cuya valoración no entran evaluaciones morales ni voluntad de educar al ciudadano ni mejorar el mundo. Se genera así una estética sin ética

Como Arthur Danto pronosticó, el arte había muerto de libertad.<sup>1111</sup> Ya no era un arte genuino de acuerdo con la definición de Worringer, aunque él no podía concebir a principios del siglo XX que al finalizar el mismo el arte como mercancía alcanzaría las cotas económicas que existen desde esta época ni el reconocimiento social del mismo, que ha multiplicado la asistencia del público a los museos que desde entonces florecen en todas

---

<sup>1109</sup> Félix Ovejero, *El compromiso del creador. Ética de la Estética*, pp. 29-30

<sup>1110</sup> *Ibíd.*, p. 287

<sup>1111</sup> *Ibíd.*, p. 52

partes del mundo, contruidos por los mejores arquitectos del mundo, como símbolo del prestigio económico y cultural de los países que compiten entre sí para mostrar los museos más espectaculares. Y la necesidad de adquirir obras artísticas para esos museos contribuyó a elevar los precios de las obras artísticas de todos los tiempos.

#### **4.9.17. EL RESURGIMIENTO DEL ARTE COMPROMETIDO**

Sin embargo, todavía quedaba esperanza para la estética como ética en el arte surgido al margen del mercado. Algunos artistas posmodernos comenzaron a comprometerse con la sociedad incorporando a sus obras conceptos de reivindicación social y medioambiental, y utilizaron el poder del arte contra la economía capitalista globalizada que despotiza la humanidad y el planeta, como un símbolo de resistencia, en un momento crucial para la humanidad.

Surgió el arte para la sostenibilidad, que valora lo local frente a lo global, con la premisa de que hay suficiente para todos para siempre, impulsado por artistas que no tenían nada que perder y comenzaron a expresar su crítica social reflejando los problemas del momento como guerrilleros contra la sociedad capitalista financiarizada que actuaban por todo el mundo.

Estos artistas habían recuperado la fe en el poder del arte para transformar el mundo frente a los artistas empresarios que generaban una estética sin ética. Ya no eran artistas que hacen de su vida su obra artística o un negocio sino artistas intelectuales comprometidos con la sociedad. Sus obras artísticas incorporaban una reflexión que pretendía influenciar a la sociedad de un modo distinto a las vanguardias porque ya no se centraban en su interior sino en los problemas sociales y medioambientales generados por la sociedad consumista, aprovechando la libertad absoluta que el arte había adquirido desde la aparición del arte conceptual, y lo utilizaron como instrumento para expresar sus emociones sobre la destrucción generada por el capitalismo y alcanzar la empatía de los espectadores para despertar su conciencia adormecida por la explosión de estímulos consumistas.

La reacción del público fue favorable porque se trataba de un arte genuino capaz de expresar el sentimiento de la sociedad ante el entorno, y un arte capaz de generar empatía como lo hacen las verdaderas obras de arte. Un arte humanizado y un arte para educar al ser humano como proponía Schiller y generar una sensibilidad solidaria opuesta a la

barbarie de la financiarización de la sociedad. De este modo generaron un arte que era la antítesis del arte como mercancía, que alcanzó su apogeo al comenzar el siglo XXI y comenzó a tener un éxito inesperado en la sociedad gracias al desarrollo y expansión de las redes sociales que permitían conocer las obras artísticas realizadas en cualquier parte del planeta.

#### **4.9.18. EL ARTE DE VIVIR BIEN**

A finales del siglo XX apareció el Movimiento Lento, más conocido como *Slow*. Comenzó en Italia, como protesta por la apertura de una tienda de McDonald's en la Piazza di Spagna de Roma. Comenzó con la creación de la organización Slow Food y posteriormente de las Slow Cities en 1999, lo que derivó en el Movimiento Slow que valora la estética de la lentitud frente a la estética de la aceleración que rige en la sociedad capitalista y una estética de una vida cualitativa contra la estética cuantitativa compulsiva de la sociedad de consumo, para avanzar hacia una mayor calidad de vida. Se trata de que cada uno se construya un estilo de vida que no esté limitado a los ideales del mercado en los que la satisfacción se consume a través de la oferta de mercado y se base en valores que conducen a la satisfacción mediante la armonía de la existencia, el bienestar, el altruismo, la frugalidad y la valoración de la Naturaleza.<sup>1112</sup>

Otras propuestas de estilo de vida basadas en la idea de consumo responsable que se basan en criterios de sostenibilidad son el estilo de vida de salud y sostenibilidad, LOHAS (Lifestyle of Health and Sustainability) y el estilo de vida de simplicidad voluntaria, LOVOS (Lifestyles of Voluntary Simplicity). LOHAS es un movimiento de consumidores global que se caracteriza por un enfoque holístico en cuestiones económicas, culturales, ambientales y políticas, y abarca temas de salud, medio ambiente, justicia social, desarrollo personal y vida sostenible. LOVOS es un estilo de vida que se ha asociado a comunidades de consumo alternativo como las ecoaldeas.<sup>1113</sup>

---

<sup>1112</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 352

<sup>1113</sup> En los últimos años ha surgido otro estilo de vida alternativo, con menos simplicidad que LOVOS, que consiste en cambiar una carrera profesional bien pagada, con mucha presión y consumo alto, por otra ocupación menos pagada y menos estresante, con un alto nivel de calidad de vida y satisfacción personal. Josep María Gali y otros, *Marketing de Sostenibilidad*, Ed. Profit, Barcelona, 2013



El Movimiento Global de Ecoaldeas y de Permacultura son también propuestas de sostenibilidad que comenzaron en los años setenta y a finales del siglo XX se habían extendido por todo el mundo. Las ecoaldeas es una comunidad cuyo objetivo es ser sostenible social, ecológica y económicamente. Su desarrollo se basa en un respeto por la naturaleza, en el uso de energías renovables, la sustentabilidad tanto alimenticia como económica, el reciclaje y el uso de materiales de construcción ecológicos. La Permacultura es un sistema de diseño para la creación de asentamientos humanos sostenibles, basado en el uso de los patrones y las características observadas en los ecosistemas naturales. Tiene muchas ramas como el diseño ecológico, la ingeniería ecológica, el diseño ambiental, la construcción y la gestión integrada de los recursos hídricos, la arquitectura sostenible y los sistemas agrícolas de automantenimiento modelados desde los ecosistemas naturales.

Cuando parecía que el siglo XX iba a suponer la desaparición de la dignidad de la Humanidad, la destrucción de la Naturaleza y el fin del Arte, surgió una oleada de personas que se rebelaron y comenzó a haber lugar para la esperanza a pesar del desastre.



## 5. EL SIGLO XXI HACIA LA SOSTENIBILIDAD

### 5.1. EL OCASO DEL CAPITALISMO FINANCIERO Y LA TRANSICIÓN A UNA NUEVA ÉPOCA.

En el siglo XXI ha comenzado el ocaso acelerado de la civilización occidental capitalista que amenaza con exterminar la vida en el planeta. Primero, un ataque terrorista al corazón del sistema capitalista en 2001 pone en evidencia que la seguridad en la que creía vivir la sociedad de consumo no existe. Y antes de que termine la primera década, se produce la crisis mundial en el año 2008 como síntoma de que el sistema capitalista está llegando su fin. Al mismo tiempo surgen nuevos poderes que cuestionan la hegemonía de Occidente: China y la India.

Hyman Minsky ya había predicho del riesgo del capitalismo de mercado libre y las consecuencias que ya han tenido lugar. Mientras la mayoría de economistas creían que el mercado libre era una base estable para la economía, aunque gracias a Keynes, algunos aceptaban que el gobierno podía contribuir a esa estabilidad en ciertas circunstancias, Minsky advirtió que el capitalismo era inestable y que tenía su flaqueza en las modernas finanzas, ya que creaban una ilusión de estabilidad al tiempo que creaban las condiciones para el desplome del sistema, es decir que el sistema financiero contenía las semillas de su propia destrucción<sup>1114</sup>. Minsky consideraba que era posible diseñar políticas<sup>1115</sup> que pudiesen

---

<sup>1114</sup> Minsky observó que tras las depresiones las instituciones financieras son muy conservadoras y los préstamos entonces se pagan a tiempo. Pero en épocas de crecimiento económico, se arriesgan más con la esperanza de conseguir más dinero, y los empresarios también asumen más riesgos, y la economía general comienza a ser dominada por agentes cuya supervivencia no depende solamente de planes empresariales sólidos, sino del dinero prestado. Una vez desarrollada una economía así, cualquier pánico puede hacer que se vaya a pique el mercado. Por ejemplo, el fracaso de una empresa o la revelación de un fraude podía disparar el miedo y un repentino y generalizado intento de la economía por liberarse de la deuda. Este hito, denominado “momento Minsky” haría que los prestatarios dejaran de dar facilidades y que la pérdida de acceso al préstamo afectara a los que lo necesitan para sobrevivir, los negocios se tambalearían y la crisis se extendería a

amortiguar los daños de las crisis financieras, pero mientras sus colegas iban ganando Premios Nobel, Minsky fue ignorado. Se cumplió su predicción y su teoría hizo furor entre los economistas tras la crisis del 2008. Pero una vez demostrado que el capitalismo es un sistema inestable y autodestructivo de modo inherente, además de todas sus consecuencias negativas para la humanidad y la naturaleza, el planteamiento sobre cuál debe ser el paso a dar ahora, ha quedado en el aire.

Nos encontramos en un momento de transición en el que está terminando una época y comienza otra.

Actualmente, es evidente que el pensamiento ilustrado y el capitalismo no han cumplido su objetivo de mejorar el mundo a través de la tecnociencia y el dominio de la naturaleza ni de proporcionar calidad de vida a todos a través de la distribución de las riquezas, sino que por el contrario, sólo unos cuantos disfrutaban de la mayoría de la riqueza global, y ha provocado que el mundo haya llegado a una situación de peligro de destrucción de la humanidad y la vida natural del planeta. La pobreza extrema se ha extendido por todo el mundo, hasta el

---

la economía real. Pese a que Minsky pasó los últimos años de su vida, a principios de los noventa advirtiendo de los peligros de las innovaciones financieras pocos economistas le escucharon. A finales del siglo XX el sistema financiero del que Minsky advertía se había convertido en un hecho y en el siglo XXI llegó el “momento Minsky”. Stephen Mihm, *¿Por qué falla el capitalismo? Hyman Minsky, el economista que vio venir el desplome aún veía otro problema en el horizonte: su repetición*, Revista Sinpermiso, 15.11.09

<sup>1115</sup> La solución de Minsky era que para evitar que el “momento Minsky” se convirtiera en una calamidad, el “Big Bank”, como sería el Banco Central Europeo o la Reserva Federal de Estados Unidos, actuase como prestamista en última instancia para inyectar liquidez a las empresas en zozobra, y estabilizar el sistema financiero. Estado Unidos siguió esta dirección pero no el Banco Central Europeo. Otra solución de Minsky, considerada más radical, era basada en la noción keynesiana de “bombear al inflador” enviando dinero para emplear a grandes masas de mano de obra cualificada en la construcción de algún proyecto. Aunque Minsky defendió sobre todo una solución consistente en que el gobierno ofreciera trabajo a cualquiera que lo quisiera ejercer a partir de un salario mínimo, que proporcionasen servicios a los contribuyentes, y supusieran pruebas de la inversión de sus dólares, reduciendo así las cuentas del estado de bienestar. Un programa así supondría una red de seguridad debajo del salario de todos los demás, previniendo que los salarios de los trabajadores más cualificados cayese, y enviando los beneficios a través de toda la escalera socioeconómica. Pero un caro programa de empleo como éste estaría demasiado cerca del socialismo como para que los políticos se sintieran cómodos, aunque para Minsky estas ideas eran perfectamente consistentes con el capitalismo y harían que funcionara mejor. Aunque, como reconocía Minsky “no hay ninguna respuesta simple a los problemas de nuestro capitalismo” ni tampoco “no hay ninguna solución que pueda transformarse en una frase pegadiza que pueda imprimirse en grandes carteles.” *Ibidem*.

punto de que una de cada cinco personas del planeta viven en esa situación.<sup>1116</sup> La desigualdad entre ricos y pobres sigue creciendo en todo el mundo,<sup>1117</sup> se incrementa el desempleo y la clase media de la sociedad occidental está en peligro.<sup>1118</sup> Se destruyen culturas y la biodiversidad. El cambio climático incrementa el número de huracanes, provoca lluvias torrenciales y sequías prolongadas, ocasiona deshielos que elevan el nivel del mar, se alteran o destruyen ecosistemas, disminuye la disponibilidad de agua dulce, se pierden cosechas y produce hambrunas, hay inundaciones, plagas, crece la deforestación, se envenena el aire y los ríos, los lagos y el mar. Hay una crisis medioambiental y también energética. Hay una crisis de confianza en las democracias porque los ciudadanos desconfían de los políticos, dado el elevado nivel de corrupción. El imperio de lo digital lleva a relaciones abstractas sin relación táctil entre las personas. Continúa la amenaza de

---

<sup>1116</sup> Resolución de la Asamblea General de la ONU de 27 de junio de 2012, *El Futuro que queremos*.

<sup>1117</sup> En mayo de 2015, la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), fundada en 1961, que agrupa a 34 países miembros y tiene como misión promover políticas que mejoren el bienestar económico y social de las personas alrededor del mundo, advirtió en su informe Juntos en ello que la desigualdad entre ricos y pobres había alcanzado su nivel más alto desde que comenzó sus registros en 18 países de la OCDE analizados, debido principalmente al creciente porcentaje de contratos precarios y la brecha salarial. Periódico 20 minutos, viernes 22 de mayo de 2015.

<sup>1118</sup> Tras la crisis financiera mundial de 2008, en lugar de proteger a los afectados se ha protegido a los causantes. Los bancos han recibido miles de millones de euros o dólares, mientras que los propietarios de las viviendas y las víctimas de las prácticas abusivas financieras de esos mismos bancos han llegado a formar parte de la pobreza. Según explica el Premio Nobel de Economía Joseph E. Stiglitz esa decisión fue estúpida porque había alternativas a tirar el dinero en los bancos con la esperanza de que aumentarían los préstamos. Podía haberse ayudado a los propietarios de las viviendas y a las víctimas del comportamiento depredador de los bancos. Esto no sólo habría ayudado a la economía, sino que habría acelerado su recuperación. Además ha crecido la brecha entre los sueldos más altos y los más bajos. Por eso Stiglitz considera que necesitamos no sólo una guerra contra la pobreza sino también para proteger la clase media. El problema no es una cuestión de economía técnica sino de política práctica. Los que detentan el poder económico se creen que son como los reyes de la antigüedad, y que sus posiciones privilegiadas son un derecho natural. La verdadera prueba de que una economía funciona no es la cantidad de riqueza que acumulan esos “reyes” en los paraísos fiscales sino la calidad de vida del ciudadano medio. Sin embargo, aunque la economía ha crecido el dinero no ha llegado hacia abajo. Stiglitz propone una solución pragmática y justa, consistente en asegurar que los ricos paguen una justa parte de sus impuestos y poner fin a los privilegios especiales de especuladores, corporaciones, etc. Esto no sólo afecta a Estados Unidos sino a todos los países de la sociedad occidental afectados por la crisis. Joseph E. Stiglitz, *La desigualdad no es inevitable*, The Great Divide, The New York Times, 27 de junio de 2014.

nuevas crisis financieras generando una inseguridad permanente en la mayoría de personas que dependen de un salario y las ciudades cada vez más grandes se vuelven inhóspitas. Siguen las crisis bélicas. La crisis de Crimea en 2014 despertó viejos fantasmas de la Guerra Fría, y tanto la OTAN como Rusia desplegaron tropas en las fronteras con Ucrania, amenazándose mutuamente, porque Ucrania es la principal tierra de paso para el gas suministrado a Europa occidental. Los periódicos comenzaron a hablar del riesgo de guerra nuclear, aunque también recogían la intervención de países mediadores en el conflicto que todavía hoy continúa, sumado a otros como la crisis en Siria en la que las fuerzas del Estado Islámico ejecutan rehenes y envían los videos a los medios de comunicación y borran la memoria histórica arrasando restos arqueológicos patrimonio de la humanidad. Pero en realidad la crisis siria es una crisis del petróleo que está ocasionando una guerra mundial entre potencias luchando por hacerse con el poder en la región de Oriente Medio que junto con el Norte de África forman el centro de la geopolítica mundial de la energía, ya que la zona alberga más de la mitad de las reservas mundiales de crudo de petróleo y algo menos de las de gas natural. El petróleo significa poder y por tanto es peligroso para la paz del planeta. La tensión entre el aumento de la demanda del petróleo especialmente en naciones emergentes y la reducción de las reservas de petróleo puede conducir a invasiones militares para garantizar su control que lleven a la proliferación de armas de destrucción masiva.<sup>1119</sup> También son especialmente preocupantes la crisis de deuda en Grecia o la crisis migratoria producida por una oleada mundial de emigrantes sin precedentes desde finales del siglo XIX, que sigue imparable por la acentuación de las disparidades económicas y los conflictos bélicos.<sup>1120</sup> Estos flujos migratorios conllevan la muerte de miles de personas que huyen para salvar la vida y generan la aparición de redes mafiosas que se benefician de ello. La delincuencia organizada encuentra en la globalización instrumentos para escapar de los controles policiales y llegan a desestabilizar países como México o Colombia. Emergen nuevas potencias económicas que depredan los recursos naturales y continúan con la proliferación de armas nucleares.<sup>1121</sup>

---

<sup>1119</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 497-498

<sup>1120</sup> A Europa está llegando una avalancha de personas debido a la existencia de conflictos en sus fronteras, en el sur con el conflicto de Libia, en el este con el de Ucrania, y en el sureste con los conflictos en Siria e Irak. También en el sureste asiático han surgido migraciones de personas abandonando Bangladesh y Birmania en dirección a Tailandia, Malasia e Indonesia.

<sup>1121</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 338

El reconocimiento de la necesidad de avanzar hacia una sociedad sostenible ha sido una idea muy aceptada a nivel teórico pero su aplicación práctica en la esfera de las políticas públicas se encuentra con muchos obstáculos. Aunque en la Cumbre de la Tierra de 1992 había una apuesta por un futuro sostenible y se adoptaron instrumentos para introducir criterios de sostenibilidad en las políticas públicas, en la Cumbre Río+20 de 2012 se constató que no eran suficientes, a pesar de las campañas en favor del medio ambiente, la investigación científica, los proyectos educativos y de concienciación pública, las actuaciones realizadas a nivel local para vivir de forma sostenible, a través de las Agendas 21 Locales, y las medidas para fomentar para una actitud más responsable de las grandes empresas. A pesar de la amplia participación en la Cumbre de 2012, con más de 100 Jefes de Estado y Gobierno, y casi 10.000 representantes de la sociedad civil, estuvo marcada por la ausencia del presidente de Estados Unidos Barak Obama<sup>1122</sup>, ni siquiera para defender el “american way of life” como hizo su predecesor. El resultado fue decepcionante porque triunfó la inacción de los gobiernos, angustiados todavía por la crisis financiera y se limitaron a reafirmar el compromiso con el desarrollo sostenible en el documento *El futuro que queremos*. Se consideró un documento de partida<sup>1123</sup>, no de llegada, por lo que abrió un camino para seguir trabajando, pero su falta de contundencia no parece que sirva de impulso suficiente para que la comunidad internacional reaccione con vigor ante el deterioro natural del planeta. Se apostó por la economía verde, que sigue considerando la naturaleza como una mercancía y utiliza herramientas de mercado para afrontar la crisis medioambiental, en lugar de plantear un cambio de los fundamentos del sistema capitalista neoliberal. Tampoco incluyó la cultura como pilar del concepto de desarrollo sostenible. Avanzar contra el “american way of life” para alcanzar la sostenibilidad sigue resultando una tarea difícil de conseguir porque no se abordan las causas profundas de la insostenibilidad del sistema.

En 2015 la economía capitalista todavía ha sido incapaz de reactivarse tras la crisis, a pesar de los rescates bancarios y las severas medidas de austeridad impuestas por las instituciones financieras, que han generado una protesta social que podría acabar en un estallido de

---

<sup>1122</sup> Obama había dado al mundo la esperanza de colocar la cuestión ambiental en el centro de su agenda al llegar al gobierno, pero EEUU llegó a cuestionar incluso la utilidad del encuentro, por los recursos exigidos tanto financieros como humanos.

<sup>1123</sup> “Río+20 no es el fin, sino el comienzo”, Ban Ki-moon, Secretario General de Naciones Unidas, Ceremonia de Apertura de la *Conferencia de Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible, Río+20*.

consecuencias impredecibles. En todo el mundo están surgiendo movimientos sociales y levantamientos populares, que protestan contra el capitalismo salvaje como nunca desde la Revolución de 1968, como el movimiento español 15-M que ocupó espacios públicos idiosincráticos de las ciudades con el uso de la no violencia para proponer la idea de una ciudad comunitaria frente a la financiarización de la sociedad que genera inestabilidad y volatilidad, según la terminología financiera, en todos los aspectos de la vida. El movimiento tuvo una gran adhesión ciudadana y una cierta internacionalización con otros asentamientos en lugares emblemáticos del mundo financiero o plazas públicas como *Occupy Wall Street* y *Occupy London*.

Estos movimientos pueden tener relevancia en un futuro inmediato.<sup>1124</sup> Para luchar contra las consecuencias de la financiarización de la sociedad será necesaria una alta dosis de creatividad que transforme los valores éticos de la sociedad y se genere un progreso moral. Si los ciudadanos pudieran participar democráticamente en la elaboración de las políticas que determinan sus vidas y el desarrollo sostenible se convirtiera en una prioridad social, se podrían modificar los estilos de vida hacia un consumo responsable y transformar el modelo de desarrollo hacia la sostenibilidad. También sería importante que los costes externos de la producción, los daños a terceros, los derechos de las futuras generaciones y la protección del medio ambiente contasen de verdad para todos y se tuvieran en cuenta en la producción y el consumo. Hay elementos del bienestar de la sociedad capitalista que no se pueden extender a todo el mundo tal como están ahora concebidos y si nos empeñamos en mantener un estilo de vida insostenible, como cuando George Bush padre pronunció la frase “nuestro modo de vida no es negociable” en la Cumbre de la Tierra de 1992, seguiremos avanzando hacia nuestra extinción porque nos estamos acercando a los límites de los recursos y de degradación de los ecosistemas que producirán el colapso general. Nuestra civilización se ha construido teniendo como base el consumo de recursos fósiles que son finitos, y por tanto cuando acaben terminará el sustento de la civilización porque no hay alternativas energéticas al petróleo que puedan mantenerla, ya que la energía nuclear resulta inestable y peligrosa como puso de manifiesto el accidente en la central nuclear de Chernóbil, Ucrania, en 1986 que se cobró la vida de miles de personas y otras miles afectadas por la contaminación han sufrido o sufrirán en algún momento de su vida efectos en su salud. También resultan amenazantes para la continuidad de la humanidad la

---

<sup>1124</sup> Luis Enrique Alonso, *Crisis, indignación ciudadana y movimientos sociales*, *Dosieres Economistas Sin Fronteras* nº 6, septiembre 2012, pp. 4-5



ingeniería genética y la nanotecnología. Por tanto, el desarrollo sostenible es un imperativo para nuestro futuro y necesitamos una reacción democrática de los ciudadanos responsables y solidarios que impulse la construcción entre todos de la sociedad sostenible para el bienestar de todos, en la que el progreso sea humano y sostenible.<sup>1125</sup> Será necesario un nuevo enfoque de la relación entre la sociedad y la naturaleza, y tener en cuenta las iniciativas ciudadanas, la dimensión local y las generaciones futuras.

La Cumbre de Naciones Unidas sobre Desarrollo Sostenible y la Cumbre sobre el Cambio Climático de París deberían promover un cambio del modelo de capitalismo neoliberal basado en el lucro que ha llevado al mundo a una situación de atrocidad, pero la presión que reciben los gobiernos es muy grande y va a ser difícil que adopten todas las opciones necesarias

Nunca un sistema hizo crecer tanto la economía y al mismo tiempo ha empobrecido tanto a los seres humanos y la naturaleza hasta amenazar con la extinción de ambos. La escasez de la que la humanidad creyó librarse ha vuelto globalizada. También ha retornado la preocupación por el clima que era propio de las sociedades agrícolas, y con la sociedad industrial parecía que había desaparecido. El capitalismo financiero no ha traído el bienestar mundial sino todo lo contrario. Nos ha conducido a un mundo inhabitable física, económica, social y espiritualmente. Una catástrofe de tal magnitud exige grandes decisiones y cambios profundos.<sup>1126</sup>

El aumento de protestas contra la industria que destruye la naturaleza ha enfrentado al capitalismo al desafío del medio ambiente, y para superarlo ha tratado de construir a través de la publicidad un espejismo de que se está adaptando a las exigencias medioambientales cada vez mayores de la sociedad usando los términos natural, verde o incluso artesanal, para continuar vendiéndonos productos y experiencias, aunque con un precio más elevado al alcance de las élites económicas. La Naturaleza se presenta como algo que atrae y también como algo de lo que hay que protegerse. Se invita a los consumidores a huir de las ciudades y visitar a la Naturaleza con imágenes que recuerdan a los paisajes románticos en los que el personaje los contempla, como los cuadros de Friedrich, para vender coches y

---

<sup>1125</sup> Jorge Riechmann, *Perdurar en un planeta habitable: ciencia, tecnología y sostenibilidad*, Ed. Icaria Editoria, S.A., Barcelona, 2006, pp. 30-81

<sup>1126</sup> Armando Bartra, *Crisis civilizatoria*, en Raúl Ornelas (Coordinador), *Crisis civilizatoria y superación del capitalismo*, Ed. UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas, México D.F., 2013, pp. 18-43

viajes al tiempo que se venden equipos para protegerse de los fenómenos atmosféricos. En realidad todo es mentira porque continúa explotándose a la Naturaleza como fuente de recursos y se la contamina.<sup>1127</sup> Al mismo tiempo que se incorpora al consumo el deseo de fusión con la naturaleza de una parte de la sociedad, ese mismo interés acaba contribuyendo al deterioro paisajístico que se inunda de elementos consumistas.<sup>1128</sup>

Ante la barbarie generada por el capitalismo financiero, en la sociedad occidental del tercer milenio han resurgido unas necesidades tanto de espiritualidad, frente al materialismo y caos de la sociedad consumista, como de recuperar el contacto con la Tierra derivada del pensamiento ecologista.<sup>1129</sup> A pesar del desastre actual, han surgido pensadores que expresan su confianza en que avanzamos hacia un mundo mejor, como el investigador Steven Pinker y su libro *Los ángeles que llevamos dentro. El declive de la violencia y sus implicaciones*, que considera la época actual como la menos violenta de la humanidad, y por tanto estamos avanzando hacia un mundo más pacífico,<sup>1130</sup> y Moisés Naím, que en su libro *El fin del poder* también habla de un cambio profundo y universal hacia un nuevo mundo en el que el poder está más repartido, con una visión optimista porque emergen grupos con buenas

---

<sup>1127</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, pp. 222-224

<sup>1128</sup> *Ibíd.*, pp. 266-375

<sup>1129</sup> Es sintomática la expansión de la corriente cultural y espiritual Nueva Era, denominada así por el inicio de la Era astrológica de Acuario. Un fenómeno posmoderno que integra la ciencia, la mística, la tecnología y la ecología, habla del cambio del mundo hacia una unidad espiritual planetaria, y ha ejercido un enorme impacto en los estilos de vida de muchas personas. También han resurgido el yoga y otras prácticas ancestrales junto con las medicinas alternativas, con un enfoque holístico que fusiona ciencia y espiritualidad. Sin embargo, el capitalismo con su gran capacidad fagocitadora también ha integrado todo ello en un negocio floreciente de libros y cursos.

<sup>1130</sup> Según explica Steven Pinker en su libro *Los ángeles que llevamos dentro. El declive de la violencia y sus implicaciones*, desde la Ilustración, la gente empezó a observar con recelo las formas de violencia que anteriormente se habían dado por sentadas: la esclavitud, la tortura, el despotismo, los duelos y las formas extremas de castigo cruel. Incluso empezaron a alzarse voces en contra de la crueldad con los animales. Pinker se refiere a esto como la “revolución humanitaria”. Y también señala que tras la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo desde el fin de la Guerra Fría, hemos sido disfrutados de una “larga paz”, porque los países desarrollados en general no han librado guerras entre ellos. Además, se ha producido la “revolución de los derechos”. La explicación de Pinker es que nuestro “ángel” es la razón. Además, habla del poder del arte para expandir la empatía y destaca que un rasgo muy destacado del ser humano es que le encantan las historias, y la capacidad del arte de contar historias e idear mundos imaginarios, le permite explorar límites alejados de la experiencia humana. Eduardo Lago, *Hacia el fin de la crueldad*, El País, Babelia, 10 de noviembre de 2012

ideas que logran ahora más fácilmente hacer progresar a la humanidad frente a los que concentran el poder, tanto en el ámbito económico como en el político. También considera el mundo más seguro en general pero advierte de la gran amenaza por el daño al medio ambiente.<sup>1131</sup>

Otros pensadores como Paul Raskin, presidente fundador del Instituto Tellus, también considera que a pesar del desastre comienza a ser posible la transición hacia un futuro sostenible, basándose en la investigación de escenarios en todo el mundo, y formulando propuestas para lo que Raskin denomina la Gran Transición, mediante la exploración imaginaria sobre el futuro de alternativas plausibles, a partir de las evidencias actuales, con el fin de vislumbrar los peligros y las oportunidades potenciales que encontraremos por el camino para guiar nuestros pasos. Raskin señala que existen tres caminos posibles que emanen desde el presente hacia el futuro, y estos serían el resultado de una evolución gradual, un declive catastrófico o de una transformación.<sup>1132</sup> Tras dicha exploración, su

---

<sup>1131</sup> Antonio Caño, Entrevista a Moisés Naím, El País, Opinión, 17 de noviembre de 2013. Naím hace referencia en su libro *El fin del poder* a la noción de vetocracias de Frank Fukuyama, que define las democracias en las que existen grupos de individuos que no tienen autoridad para imponer una agenda, pero tienen el poder de veto. Naím aclara que los grupos de poder aún lo conserven, pero tienen más restricciones. La causa no es sólo la revolución digital, y las redes sociales, sino que cada vez más personas viven en la ciudad y estamos en la época con mayor población joven de la historia. Además, hay un desprestigio casi universal de los partidos políticos y un formidable ascenso de las ONG, lo que obligará a los partidos a ser más transparentes y abiertos para atraer a todas esas personas que quieren cambiar el mundo.

<sup>1132</sup> En el supuesto de la evolución gradual, pese a los percances de las crisis económicas y medioambientales y de los conflictos geopolíticos, persiste la globalización convencional. La solución de las “fuerzas del mercado” neoliberal sería impulsar la innovación tecnológica para conciliar el crecimiento con los límites ecológicos. Y los gobiernos reaccionarían ante los acuciantes problemas medioambientales y sociales con un amplio abanico de iniciativas. Este enfoque apuesta por mantener las instituciones y los valores culturales dominantes. El problema es que ese tipo de gradualismo deja intactas las estructuras del sistema que generan tensiones sociales y ecológicas y exige una tenacidad extraordinaria entre los líderes mundiales que se ha visto que no existe, y más de veinticinco años de reformas no han conseguido revertir las tendencias desfavorables. Además, un mundo de consumidores que deambulan por un centro comercial globalizado y dominado por las grandes empresas multinacionales tampoco es deseable. La segunda opción, el declive catastrófico o la barbarie, explora el futuro si no se ponen freno a las tendencias desestabilizadoras. En la deriva hacia la crisis sistémica, las normas civilizadas se corrompen. Una respuesta sería el surgimiento de una poderosa alianza internacional de elementos gubernamentales, empresariales y militares, que impondrían un régimen autoritario y crearían una especie de apartheid mundial donde las elites residieran en enclaves protegidos y la mayoría empobrecida se quede fuera. Este tipo de esfuerzos resultaría insuficiente para la estabilización, de modo que

conclusión es que la única alternativa que puede salvar a la Humanidad es la transición hacia un mundo sostenible. Y para lograr esa transición, considera que es necesario un agente que la impulse, pero los actuales actores del escenario internacional, los gobiernos, las empresas y la sociedad civil no van a serlo. Naciones Unidas tendría que reinventarse, las multinacionales ofrecerán resistencia al cambio y la sociedad civil, aunque ha sido fundamental para el desarrollo sostenible por su activismo, carece de un programa coherente y unificador, y por tanto no constituye un camino alternativo y viable de desarrollo. Raskin considera que el agente del cambio está emergiendo actualmente y es la ciudadanía. Tras la Era Moderna, basada en la idea del progreso individual y social, en la que las personas vivían mejor que sus padres y esperaban lo mismo para sus hijos, la crisis de principios del siglo XXI ha puesto la confianza en el futuro en entredicho, y según Raskin resulta posible la aparición de una nueva conciencia de la ciudadanía que se haga eco de los imperativos posmodernos que exigen una mayor interconexión, una mejor calidad de vida y capacidad de resistencia ecológica, generando cambios sociales con estilos de vida sostenibles, que den lugar a la transición a una nueva civilización, con una comunidad política a escala planetaria que tenga su raíz en la identidad de la ciudadanía mundial.<sup>1133</sup> Los recientes indicios de una movilización ciudadana por todo el mundo

---

se producirían oleadas de desorden y las instituciones se desmoronan. La tercera opción sería la Gran Transición, que plantea distintas formas en que el mundo podría desarrollarse, de acuerdo con los valores sostenibles. En este escenario, en la Era Planetaria existiría conciencia de la unidad de la humanidad, de la red de todas las formas de vida y del bienestar de las generaciones venideras. En sincronía con ello, predominarían valores en como la solidaridad humana, la calidad de vida y la identificación con el mundo natural, desplazando el individualismo, el materialismo y el dominio de la naturaleza. Esa amplia transformación aumentaría la comprensión de los límites de la ciudadanía, del significado de una buena vida y del lugar de la humanidad en la biosfera. Paul D. Raskin, *Un cambio en el sistema: el viraje hacia la sostenibilidad*, Comunidad digital *OpenMind*, Grupo BBVA, 2015, pp. 208-230

<sup>1133</sup> De acuerdo con la teoría de Raskin, el avance hacia una Era Sostenible implicaría promover una comunidad política global, un nuevo estilo de vida sostenible y una economía a favor de la sostenibilidad. En primer lugar, sería necesaria una ciudadanía mundial que formaría parte de la ciudad mundial que proponía Jesús Ballesteros, la cual implicaría que las preocupaciones, conciencia y actos de las personas se refirieran al conjunto de la humanidad y a la biosfera. La expresión de esa ciudadanía necesitaría la creación de instituciones para la gobernanza democrática global. Otro enfoque complementario sería un movimiento explícito de la ciudadanía mundial. Respecto al nuevo estilo de vida sostenible contra el “american way of life” que hace énfasis en el consumo material como medida del éxito y de estatus social, estimulado por la industria publicitaria que fomenta la compulsión de poseer cosas y el culto a Mammón, que encarna la avaricia material, la apuesta sería una vida con suficiencia material, más disponibilidad de tiempo y abundancia

suponen un punto de partida para la esperanza para lograr el cambio de sistema, pero para que se produzca es fundamental que se multipliquen el número de acciones ciudadanas y que formen un proyecto unificado y coherente. Por supuesto, la posibilidad no es la probabilidad, y aunque la ciudadanía se ha convertido en el elemento esencial para impulsar una transición, se desperdiciará la oportunidad si no se moviliza con suficiente velocidad, magnitud y coherencia. Raskin lo denomina movimiento de ciudadanos del mundo y sería un experimento en movimiento, que explora formas de actuar conjuntamente a lo largo del camino hacia una civilización planetaria.<sup>1134</sup> Su reflexión final es que mientras en los periodos estables la gente considera a los visionarios como soñadores quijotescos, en un periodo turbulento como el actual, que supone un punto de inflexión entre el mundo que fue y el que está por venir, los que se aferran a una mentalidad caduca y rechazan el cambio considerando que el actual sistema puede continuar representan un fantasía utópica, porque la realidad es el derrumbamiento del sistema, mientras que vislumbrar un mundo diferente y trabajar por él resulta el rumbo más pragmático. Para salvarnos es necesario un movimiento global sistémico que impulse el cambio de rumbo hacia una civilización sostenible.

Anne Lise Kjaer también propone el desarrollo de escenarios, como marco de análisis de tendencias de la sociedad. Estos escenarios permiten comprender de manera simple, aunque holística, a los consumidores y sus preferencias de estilo de vida. Su conclusión es

---

de lo cualitativo, como los vínculos de la familia, los amigos y la comunidad, la relación con la naturaleza, y oportunidades para desarrollar la creatividad. Un modelo de desarrollo que situaría el bienestar humano en el centro de su visión social. Para conceder prioridad a dichos valores sería necesario rediseñar las instituciones económicas y establecer una economía a favor de la sostenibilidad con cambios fundamentales como marcos normativos que alineen la conducta de las empresas con objetivos sostenibles; que éstas tengan un propósito social y no solo el beneficio como objetivo fundamental; un sistema financiero que elimine el riesgo especulativo; y que imponga la coherencia con la sostenibilidad como condición para la aprobación de nuevas inversiones.

<sup>1134</sup> Según Raskin, *el Movimiento de Ciudadanos del Mundo*, MCM, en lugar de ser una única organización formal, debería ser una red de redes que atraiga a nuevos adeptos a través de núcleos locales, nacionales y globales. El MCM se encontrará con que muchas personas que simpatizan con sus metas no participarán hasta estar convencidas de que el movimiento puede tener éxito, pero este solo puede triunfar si la gente participa masivamente. No obstante, si un movimiento se hace eco de forma convincente de las preocupaciones crecientes, puede desarrollarse lentamente, alcanzar una masa crítica y después cuajar rápidamente. Un grupo comprometido de ciudadanos que vaya avanzando tenazmente, poco a poco, y que tienda la mano a las multitudes de personas preocupadas puede ser la clave.

que las medidas de crecimiento tradicionales no solo resultan insostenibles a nivel medioambiental, sino también en lo que respecta al bienestar humano. Por lo tanto, para tener éxito comercial en el futuro, será necesaria una estrategia de maximización del valor social y optimización de las condiciones para la felicidad humana dentro de la capacidad del planeta. Según Kjaer, ya han aparecido los primeros indicios de cambio, con la introducción de nuevos modelos de consumo basados en conceptos de participación, así como el hecho de recompensar a las personas por consumir menos o comportarse de una forma más sostenible, y se está experimentando un cambio de paradigma, de modo que entre la aceptación pasiva de la vía del negocio insostenible y la vía del cambio mediante la implantación de nuevos modelos sostenibles, los indicios indican que la mayoría ha optado por la segunda vía, y a pesar de los enormes retos podremos configurar un futuro que nos acerque mucho más al ideal de la buena vida.<sup>1135</sup>

Así pues, ante el dominio del mundo por el capital, un parte de la humanidad ha optado por la decadencia, al nihilismo, el inhumanismo y la destrucción, pero, cada vez más, otra parte de la humanidad está optando por la resistencia que nos lleva a un mundo de unidad del género humano en sintonía con la naturaleza. En realidad, sólo podemos elegir la resistencia porque de ello depende nuestra supervivencia. Y, tal como explica Jesús Ballesteros, ese camino supone afrontar los retos con creatividad y sentido de la responsabilidad,<sup>1136</sup> y un modo nuevo de entender la identidad, manteniendo lo particular pero potenciando el sentido de pertenencia a la comunidad humana, como una ciudad mundial<sup>1137</sup>, y su vinculación con la naturaleza.

El cambio de sociedad que necesitamos implica una apuesta por un estilo de vida sostenible contra el “american way of life”, símbolo de la sociedad de consumo capitalista, en el que se defiende lo pequeño, lo duradero, lo cercano y el largo plazo frente a lo grande, lo desechable, lo global y la instantaneidad, que ya reclamaba Schumacher en su obra *Lo*

---

<sup>1135</sup> Anne Lise Kjaer, *Imaginar el futuro. A la vanguardia de un mundo cambiante. Tendencias de consumo para el futuro*, Comunidad digital *OpenMind*, Grupo BBVA, 2015, pp. 437-461

<sup>1136</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, p. 101

<sup>1137</sup> Ballesteros explica que en esa nueva forma de entender la identidad, “se trataría de destacar los bienes comunes (salud y ambiente) como bienes relacionales diferentes de los bienes públicos y los privados del mercado. Elevar la democracia a la talla de una ciudad mundial, cuidando la suerte de las generaciones futuras, constituye la apuesta más considerable del derecho postmoderno” Jesús Ballesteros. *Postmodernidad y Tercer Milenio*. Ed. Servicio de Publicaciones de Navarra, 2000, p. 30

*pequeño es hermoso*. Como Jesús Ballesteros afirma “la solución al problema ecológico requiere romper con la antropología de la Modernidad del más, mayor, más deprisa y más lejos y afirmar una nueva antropología que valore el menos, lo pequeño, lo pausado y lo cercano.” Es necesario sustituir la mentalidad hedonista y cortoplacista que sólo valora el enriquecimiento inmediato por los valores del largo plazo, la capacidad de compromiso, y la responsabilidad.<sup>1138</sup> Considera que necesitamos “un cambio urgente en el estilo de vida de las sociedades occidentales” y “el modelo tecnocrático dominante en el Norte ya no puede ser modelo para nadie por más que sea visto todavía como el paradigma universal.”<sup>1139</sup> Para Jesús Ballesteros, sólo se puede avanzar hacia una sociedad sostenible terminando con la usura del capitalismo financiero, la ludopatía bursátil, y la titulización, y defender la economía real de la subordinación a las finanzas. Volver a la pequeña empresa y el microcrédito frente al colosalismo del capitalismo, la defensa de la pequeña propiedad tanto en las empresas como en las finanzas frente a la concentración capitalista o del socialismo real y los monopolios, para garantizar una economía que proteja la dignidad de las personas. En ese modelo de sociedad sostenible será fundamental la protección de la dignidad del ser humano frente a las distintas formas de indigencia provocadas por la financiarización de la sociedad<sup>1140</sup> y el desarrollo de los derechos humanos de tercera generación, como los derechos medioambientales, que protegen una vida saludable y en armonía con la naturaleza, y los derechos de las futuras generaciones, porque los seres humanos constituyen el centro del desarrollo sostenible.<sup>1141</sup>

Las civilizaciones no desaparecen de un día para otro, así que estamos inmersos en un final de época que no se sabe cuánto se prolongará en el tiempo, porque el capitalismo no es sólo un modo de producción sino una forma de ver el mundo, una cosmovisión, y para reinventar los esquemas civilizatorios no está solo en juego la renovación de la economía sino también de la filosofía que sustenta el capitalismo. El estilo de vida que se está

---

<sup>1138</sup> Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*.

<sup>1139</sup> Jesús Ballesteros y otros, *Las razones del ecologismo personalista*, Anuario de Filosofía del Derecho, n° 12, 1995 p. 667

<sup>1140</sup> Jesús Ballesteros, *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*.

<sup>1141</sup> Las Declaraciones de las Conferencias de Estocolmo y Río hacen referencia al ecologismo personalista frente a la mentalidad biológica. Jesús Ballesteros, *Derechos Humanos al Medio Ambiente*, Mercaba.org

cuestionando ha alcanzado una gran complejidad y sofisticación, y forma parte del *ethos* de los ciudadanos occidentales desde hace doscientos años, así que para modificarlo será necesario desentrañar su fundamento con el fin de poder generar alternativas que poco a poco redefinan los modos de hacer y de ser de los ciudadanos. El cambio de la sociedad capitalista, más que de una revolución, vendrá de un cambio paulatino, a través de una bifurcación desde el sistema actual, en el que los pensamientos, las propuestas y las experiencias de cambio irán generando nuevos estilos de vida con sus propias cosmovisiones que tendrán en común una profunda crítica a los fundamentos del sistema capitalista neoliberal y una relación con la naturaleza no predatoria. Serán nuevos caminos que asumirán los riesgos de enfrentarse a lo conocido, y aunque carezcan de la seguridad de ofrecer las mejores soluciones, es indudable que permitirán una mejora de la convivencia de los humanos entre sí y con la naturaleza, y a pesar de su incertidumbre son más prometedores que la alternativa de continuar el camino del capitalismo que lleva al suicidio de la humanidad y la destrucción de la naturaleza.<sup>1142</sup>

## 5.2. LA EVOLUCIÓN DEL ARTE DEL SIGLO XXI

El siglo XXI ha comenzado siendo heredero de finales del siglo XX en su concepto de arte como mercancía<sup>1143</sup> junto con la estetización de la sociedad, en el diseño, la moda, la comida, etc. Yves Michaud lo llama “arte en estado gaseoso”.<sup>1144</sup>

---

<sup>1142</sup> Ana Esther Cerdeña, *Subvertir la modernidad para vivir bien o de las posibles salidas de la crisis civilizatoria*, Raúl Ornelas (Coord.), Crisis civilizatoria y superación del capitalismo, Ed. UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas, México D.F., 2013, pp. 92-100

<sup>1143</sup> El sector del arte, como parte de la economía capitalista, ha experimentado la misma globalización que otros sectores. Se han multiplicado en todo el mundo las bienales, los festivales, las exposiciones itinerantes, los seminarios y los simposios. Los grandes museos abren sucursales en otros países, y se han convertido en marcas, generando un aumento del mercado del arte en su pugna por adquirir obras para sus particulares catedrales de cultura. Se ha producido una explosión de turismo cultural, que se ha convertido en la primera industria del mundo. Se ha alterado la jerarquía de las artes frente al sistema tradicional. Además el elemento estético ha invadido la vida y tenemos que ser bellos en todos los ámbitos de la existencia, en la apariencia, en la alimentación, en la ropa, en el comportamiento, y debemos embellecer nuestro entorno. La belleza tiende a



### 5.2.1. LA ESTÉTICA SIN ÉTICA Y LA EVAPORACIÓN DEL ARTE

En la sociedad consumista del siglo XXI todo debe ser bello, cualquier objeto se crea con un calculado diseño, la publicidad nos desborda con sus seductoras promesas, y las ciudades compiten entre sí por ofrecer los entornos más bellos y eventos públicos más impresionantes. Todo este conjunto de procesos que Michaud sintetiza en la fórmula "el triunfo de la estética" ha generado una atmósfera estética que invade el mundo. El capitalismo ha estetizado todo el mundo, ya no es monopolio sólo de la sociedad occidental, y ha generado una imagen global de una vida bella basada en el consumo. Se ha constituido un modelo de vida estético con los valores que promovieron los artistas bohemios del siglo XIX, en el que se busca una vida bella e intensa, repleta de sensaciones, novedades y espectáculos, en la que prima la autorrealización sin sacrificarse por el bien común.<sup>1145</sup> Vivimos en un universo en el que todos los ámbitos de la vida se han estetizado, incluidas todas las capas de la sociedad.<sup>1146</sup> Se pide a los artistas plásticos, a los diseñadores

---

convertirse en un estándar ideal para los estilos de vida. Yves Michaud, *Filosofía del arte y estética*, 2009. *Disturbis* n° 5, 2009.

<sup>1144</sup> Elena Vozmediano, *¿Se evapora el arte?*, Revista de libros n° 150, 2009, págs. 26-27, y Vanessa Freitag, *Sobre el arte y sus "estados físicos": consideraciones acerca del libro El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Revista Digital do LAV, vol. 4, núm. 6, marzo, 2011, Universidade Federal de Santa Maria Santa Maria, Brasil, pp. 1-5

<sup>1145</sup> No es que antiguamente no hubiera espectáculos, ceremonias y festividades grandiosas, porque desde siempre los castillos, las iglesias y las ciudades han sido espacios en los que se han realizado grandes puestas en escena, pero estaban organizados con un fin de exaltar lo divino o el poder de la aristocracia, mientras que el espectáculo de la sociedad actual busca impresionar y satisfacer a los consumidores, pero de un modo instantáneo, sin aspirar a producir ningún tipo de impresión duradera. Se trata de un entretenimiento comercial masivo. Y se genera un encantamiento que es al mismo tiempo una expresión del desencanto del mundo. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 225-229

<sup>1146</sup> Se ha extendido el gusto por la moda, la decoración de la casa, los cosméticos, los espectáculos y el turismo. Los establecimientos cuidan su decoración. Los centros urbanos se estetizan también. Se genera una arquitectura que tiene como fin en sí misma una dimensión estética espectacular para promover el turismo cultural. Las profesiones también llevan ahora una impronta estética, y han aparecido paisajistas en lugar de jardineros, estilistas en lugar de peluqueros, creadores culinarios en lugar de cocineros, artistas florales, artistas joyeros, artistas del tatuaje, incluso creadores de automóviles en lugar de fabricantes. El arte se convierte así

y a los creadores de moda que rediseñen todo. Y la entronización social de los artistas da lugar a que el individuo quiera realizar una actividad profesional creativa, todos quieren ser artistas, pero resulta que la sociedad de consumo las limita.<sup>1147</sup> Pero el deseo de ser artista viene del fetichismo moderno del arte no de grandes discursos no sentidos profundos.

En la sociedad de consumo la obra de arte se ha desvanecido en el aire como un fluido que colorea todas las vivencias visuales. La conclusión de Michaud es que todo es arte porque el arte se ha volatilizado en un éter estético y está en todas partes y en ninguna.

El triunfo de la estética y la evaporación del arte significan que este proceso ha terminado con la noción de la obra de arte como objeto. Aunque sigan existiendo pintores, escultores y fotógrafos profesionales, los artistas se convierten en productores de experiencias visuales y utilizan soportes como el video, la publicidad, el sonido, y la palabra, para volcar sus ideas. Tras la transformación de las formas y las propuestas del arte con las vanguardias que inventaron el collage, el montaje, la poesía fonética, las obras multimedia, la instalación, el 'performance' y el 'happening', el arte moderno adquirió una nueva vitalidad pero al mismo tiempo se aceleró su fin. Según Michaud, ahora existe una especie de pos-posmodernismo en el que ya no existe el gran arte y tampoco las grandes obras de arte, y el arte en todas sus formas está orientado por las modas y tendencias. Así que el triunfo de la estética en la sociedad obliga a replantearse la función del arte. Michaud destaca el pensamiento visionario de Benjamin en este sentido porque ese arte ya no es la manifestación del espíritu y se ha despojado a la obra de arte de su aura.

Las obras artísticas generadas para el mercado de arte actual ya no son objetos auráticos sino mercancías que proporcionan experiencias estéticas accesibles y son expuestas en museos y galerías de arte, que cada día parecen más templos comerciales del arte. Los museos son las nuevas catedrales como lugar de culto del arte donde los espectadores viven

---

en un instrumento de legitimación de las iniciativas capitalistas. Vivimos rodeados de reclamos estéticos para el consumo, en un universo desbordante de escaparates, revistas, películas, conciertos, exposiciones, bares y restaurantes a la última, y museos. Y esta estetización del mundo nos influye a nivel individual y social., a la hora de comer, beber, vestirnos, habitar en nuestra casa, escuchar música o viajar. Nos hemos convertido en un *homo aestheticus* que parece adicto al consumo, lo desechable, la rapidez, la búsqueda de novedades y la diversión fácil. *Ibíd.*, pp. 22-24

<sup>1147</sup> *Ibíd.*, pp. 92-94

experiencias formateadas previamente. En el arte actual prima lo grande,<sup>1148</sup> el espectáculo, el entretenimiento y el mercado, y los artistas célebres producen sus obras de modo masivo para generar el deseo de obtenerlos como objetos de estatus social y para la especulación en el mercado mundial del arte. Se han multiplicado las exposiciones bienales y ferias de arte, que atraen a centenares de miles de visitantes. Pero cuanto más visitan las masas los lugares culturales más desculturizado está ese consumo porque los individuos no tienen realmente los códigos para la comprensión de las obras artísticas y las degustan como un objeto de consumo, de un modo superficial que no deja influencia en sus vidas. A pesar de los intentos de captar su atención con happenings y performances, la inmensa mayoría de personas califican a una buena parte del arte contemporáneo como incomprensible e incluso como una tomadura de pelo. En lugar de admiración genera rechazo. El arte actual ya no satisface el espíritu de las personas porque es superfluo en sí y desligado de la realidad.<sup>1149</sup>

En 2007, uno de los artistas más representativos del arte actual, Damien Hirst, tras realizar una serie de obras con animales muertos, convirtió en espectáculo artístico la representación de un ser humano muerto, cubriendo una réplica de un cráneo con miles de diamantes, a los que añadió unos dientes humanos. Lo tituló *Por el amor de Dios*, y se puede interpretar como la representación de una época en la que el ser humano desafía la muerte en una sociedad corrompida en la que prima la avaricia por la riqueza. Hirst se había convertido en el artista más rico del mundo y en 2008 decidió vender sus obras en el mercado del arte prescindiendo de sus marchantes. Se saltó las reglas del juego. Y mientras se subastaban sus obras en la casa de subastas de arte londinense *Sotheby's* consiguiendo por sus animales en formol una suma total de más de cien millones de libras, simultáneamente comenzó a hacerse evidente la quiebra del banco estadounidense *Lehman Brothers* que provocó el colapso del mercado financiero mundial.<sup>1150</sup> Un paralelismo que probablemente no es casual. Tras la crisis del 2008 se produjo un crecimiento de la inversión en arte que se considera como un valor refugio ante la falta de confianza en los títulos financieros que escondían basura hipotecaria en valores complejos que habían

---

<sup>1148</sup> Los museos son cada vez más espectaculares y se crean conjuntos culturales de dimensiones enormes como la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia o la Isla de la Alegría, *Saadiyat*, en Abu Dhabi. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 227

<sup>1149</sup> *Ibíd.*, pp. 318- 322

<sup>1150</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 406-414

vendido los bancos, sin tener en cuenta que en el mercado del arte sucede exactamente lo mismo que en el mercado financiero y objetos sin valor se disfrazan como obras de arte de movimientos artísticos nuevos avalados por los supuestos expertos.<sup>1151</sup> Veremos si se produce también un crac en el mercado del arte. Sin embargo, al final los corruptos del arte y las finanzas no se arruinan y apenas pagan por sus trampas y mentiras mientras los estafados se quedan sin poder recuperar sus pérdidas.

El arte actual se caracteriza también porque contiene abundantes contaminantes y para las exposiciones necesita importantes inversiones en montajes, iluminación, embalajes y transportes, ediciones de lujo de catálogos, etc. Las instituciones disponen de menos presupuesto por la crisis y han disminuido el número de exposiciones alargándolas en el tiempo, pero apenas han avanzado en la adopción de medidas medioambientales.

En el siglo XXI, por primera vez en la historia de la humanidad, los seres humanos viven más en las ciudades que en las zonas rurales,<sup>1152</sup> y las ciudades compiten entre sí para estimular el turismo estetizando el espacio urbano a través del arte. Existe una proliferación de obras de arte en lugares públicos que ya no tienen un fin de consagrar héroes ni la grandeza de soberanos como en épocas anteriores sino una función de seducción estética pura.

---

<sup>1151</sup> El mercado del arte también es pura burbuja. Hay un paralelismo también con el mercado inmobiliario. La venta de arte e inmuebles de gama alta tienen en común que existe un intermediario, el marchante de arte y el agente inmobiliario; el primero vende la propiedad intelectual y el segundo la propiedad inmobiliaria. Ambos tienen listados de posibles interesados en invertir. Y en ambos casos, el comprador tiene que confiar en la experiencia del marchante o el agente para fijar el precio correcto. El arte contemporáneo se ha convertido en un instrumento para obtener exenciones fiscales y para lavar dinero negro procedente de evasores fiscales y de negocios relacionados con la economía criminal. Las inversiones están exentas del Impuesto de Patrimonio si se ceden durante un tiempo a algún museo especializado. Pero para llevar con éxito la inversión es necesaria la intervención en el entramado de subastas dirigido a convencer sobre el valor de este tipo de arte, incluyendo críticos de arte, ferias, galerías y reportajes en medios de comunicación. La buena prensa de la obra ya no tienen nada que ver con las propiedades esenciales del objeto, sino que solo basta el marketing y hábiles movimientos de relaciones públicas para prestigiar y convertir cualquier cosa en obra de arte. El arte figurativo y de calidad, es caro y escaso mientras que el arte moderno se puede fabricar en serie según la demanda de especuladores, narcos y empresarios agobiados por la presión fiscal. *Ibíd.* 419

<sup>1152</sup> El año 2007 marcó un punto de no retorno de magnitud similar al comienzo de la era agrícola porque según Naciones Unidas por primera vez en la historia la mayoría de seres humanos viven en las ciudades. Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, p. 415

Los museos tienen actualmente una importancia excepcional para las ciudades como factor de atracción turística y se construyen por arquitectos estrella, siguiendo el modelo del Guggenheim diseñado por el arquitecto Frank Gehry en Bilbao, que acaban atrayendo más por la arquitectura innovadora que por el contenido. En los Emiratos Árabes hay una escalada de construcción de museos espectaculares luchando por ser los máximos centros culturales en Oriente como lo son París y Nueva York en Occidente, incluso con franquicias de sus museos más importantes como el Louvre Abu Dhabi de Jean Nouvel y el Guggenheim Abu Dhabi de Frank Gehry, que compartirán espacio con otros museos de arquitectos estrella en la isla de *Saadiyat*, generando una especie de parque temático del arte. Sin embargo, estos museos ya no tienen como fin expresar la cualidad sagrada del Arte, ya no quieren crear aura, sino que con su arquitectura espectacular y su contenido lúdico están orientados al consumo turístico.<sup>1153</sup>

Los centros históricos de las ciudades europeas también se han ido convirtiendo en museos y se han ido restaurando, e incluso reconstruyendo, como en Dubrovnik y Berlín, porque son factores clave para atraer el turismo. También se hacen esfuerzos por conservarlos como es el caso de Venecia, una ciudad que se ha ido museizando eliminando incluso la verdadera vida. El arte en las ciudades tiene como objeto teatralizar y espectacularizar el espacio urbano para generar un entorno más bello que atraiga el consumo de ocio.<sup>1154</sup>

Así pues, en la sociedad de consumo el arte ya no tiene la ambición de formar, educar en altos valores morales y elevar el espíritu de las personas, como defendían Friedrich Schiller y todos los herederos de sus ideas.<sup>1155</sup> Tampoco busca elevar el alma o comunicar con lo invisible, sólo busca facilitar el consumo y la diversión al público, aunque a menudo lo que genera es aburrimiento y decepción. Además, la estetización del mundo no ha eliminado el

---

<sup>1153</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 227-228

<sup>1154</sup> *Ibíd.*, p. 264-270

<sup>1155</sup> El arte actual sólo quiere ser experiencia, crear sensaciones, y crear lo nunca visto, lo espectacular, lo inesperado. No le interesa cambiar la vida, conmover, hacer soñar, sino suscitar reacciones primarias como conmocionar, impresionar o incluso asquear. No trata de educar el gusto, ni elevar al espectador, sino darle una experiencia lúdica espectacular. Las obras son hiperespectaculares para generar una diferenciación publicitaria de los artistas que construyen una imagen artística que sea fácilmente mediatizable. *Ibíd.*, p. 236

triste espectáculo de la pobreza, las personas que sufren, los barrios degradados, los paisajes destrozados.<sup>1156</sup>

Según Michaud, para que el arte pudiera llegar a tener alguna incidencia social no bastaría la educación como planteaba Schiller y considera que podría conseguirse a través de la persuasión en sentido publicitario.

### 5.2.2. LA ESTÉTICA CON ÉTICA Y LAS NUEVAS FORMAS DE ARTE

La reflexión de Michaud sobre el arte en estado gaseoso sólo es aplicable al arte que forma parte de la cultura de la sociedad consumista, porque existen artistas comprometidos con los problemas globales y sus obras artísticas tienen una función social que se encuentra en imaginar futuros sostenibles, reflexionando sobre la situación actual, rescatando la sabiduría antigua y se centran en la “*praxis*”, es decir, la acción, abriendo nuevos caminos hacia una sociedad sostenible con soluciones creativas, participando en procesos colaborativos y comunitarios o mostrando la belleza donde parece haber desaparecido. Estos artistas están contribuyendo a una transición sociocultural desde la sociedad de consumo a una sostenible, en un proceso que no se va a producir del mismo modo ni al mismo tiempo en todo el mundo, ni presenta una solución que sirva para todos, pero que va a generar una transformación paulatina de la sociedad.

Frente al arte por el arte o el arte como objeto mercantil de artistas empresarios como Jeff Koons y sus perritos dorados<sup>1157</sup> o Damien Hirst y sus animales en formol<sup>1158</sup>, que son una

---

<sup>1156</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 26-27

<sup>1157</sup> Siguiendo la estela del Arte Pop que convirtió los objetos de consumo en pinturas y a éstas en mercancía de consumo surgió una especie de escultura de bienes de consumo que sustituye al arte por el diseño y el *kitsch*. Se trata de un juego final del arte que a diferencia de los apocalipsis del arte acepta la imposibilidad de trascendencia del arte y continúa con el arte como negocio. En lugar de considerar como opuestas las bellas artes y la cultura de los bienes de consumo, presentan el arte y el bien de consumo como signos de intercambio. Koons llevó a cabo la compensación de la pérdida de aura de las obras de arte que preocupaba a Benjamin con el encanto postizo de un bien de consumo estrella. Sus campañas publicitarias de lanzamiento de sus obras son el sucedáneo del aura en el capitalismo financiero. Hal Foster, *El retorno de lo real*, p. 114

<sup>1158</sup> En el mundo del arte reconocido por la sociedad consumista actual mercantilmente hegemónico y el único visible en los medios de comunicación, no importan los artistas, ni las críticas, ni los entendidos, ni el

muestra del materialismo de la sociedad de consumo<sup>1159</sup> paralelo al olvido de la relación del ser humano con la Naturaleza, y opuesto a la espiritualidad del arte, que según Kandinsky es simiente del porvenir, existe un arte que puede guiar a la Humanidad como una luz entre las tinieblas del corazón humano como dijo Schumann.<sup>1160</sup> Un arte que devuelve al ser humano a la realidad y el sentido, y que, siguiendo una metáfora de Kandinsky, nos puede traer la sabiduría cual Moisés al bajar de la montaña y condenar la danza alrededor del becerro de oro, proporcionado una guía para avanzar hacia un mundo mejor.

Simón Marchán Fiz ya explicaba en su obra *Del arte objetual al arte del concepto*, publicada en 1998, que en la sociedad capitalista las obras son consideradas preferentemente como mercancía y la valoración artística se subordina a las estimaciones mercantiles, pero gracias a la superación de los límites categoriales de los géneros que tuvo lugar en el siglo XX,

---

público si quiera, sino que las poderosas casas de subastas hagan visibles marcas reconocibles por las que pujarán millonarios y responsables de museos contemporáneos, quienes, con dinero público, contribuirán a certificar el valor artístico de lo que es inicialmente una operación especulativa. La selección de artistas-marcas como Koons o Hirst, se realiza con un creciente desinterés por el talento artístico a favor de la capacidad de impacto. La consecuencia inmediata ha sido la sistemática postergación de todos aquellos que no encajaban en el prototipo u ofrecían resistencia a esta concepción artística. Así lo explica el economista y experto en arte Don Thompson en su libro *El tiburón de 12 millones de dólares*, un estudio sobre la economía del arte contemporáneo y la función de las casas de subastas internacionales, que explica el gran fraude de la especulación, tan impune como la de Wall Street. El tiburón del título es el de Damien Hirst, el mayor fabricante de productos de impacto en los últimos lustros. Thompson analiza cómo un tiburón mal disecado, al que se ha titulado *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* llega a ser valorado en 12 millones de dólares y, en consecuencia, es transformado en una obra de referencia para el arte contemporáneo. La provocación de Hirst está claro que es un puro cálculo, pero esto no evita que se incorpore al circuito de la autoridad artística, a la que se remitirán compradores particulares, museos contemporáneos y bienales de arte. Los especuladores actúan con lógica mercantil y compran productos que puedan reportarles beneficios rápidos, pero lo demoledor es que los grandes museos incorporen a sus fondos, como muestras del arte actual, las mercancías colocadas en el escaparate por los especuladores, un arte acomodaticio y servil sin inconformismo espiritual, por más que quiera presentarse como provocador y original. El verdadero escándalo no es tanto que un tiburón disecado transformado en obra de arte se valore en 12 millones de dólares, sino que los depredadores devoren cualquier talento que trate de ir a contracorriente. Rafael Argullol, *Arte entre tiburones*, El País, 18.12.2009

<sup>1159</sup> Las obras de la sociedad de consumo pierden su capacidad simbólica y se convierten en una mercancía mediadora de placer gracias al atractivo de su apariencia. Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 184

<sup>1160</sup> Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 23

Marchan consideraba que el arte había acentuado su física energética y procesual en lugar de su naturaleza objetual, y dedujo que en una sociedad futura, “el arte será una parte del sistema social y cultural que afectará a todos los dominios como configuradora del medio ambiente, creando modelos y estructuras para el espacio urbano y ambiental.”<sup>1161</sup>

La preocupación ecológica ya ha tenido cierta influencia en el capitalismo estético que en algunos casos ha comenzado a transitar por caminos compatibles con el medio ambiente, a través del diseño de productos que combinan estética, funcionalidad y sostenibilidad, utilizando materiales naturales, duraderos y reciclables. Además se aplican tecnologías avanzadas y energía ecorresponsables. Son productos con una estética ética, ya que son portadores de valores como el respeto del planeta, el imperativo de lo colectivo y la ecociudadanía responsable que poco a poco remodelan los estilos de vida.<sup>1162</sup>

La aparición de Internet y la web 2.0 y la generalización de su uso en la sociedad del siglo XXI ha originado la aparición de galerías de arte virtuales y de nuevos estilos artísticos como el Net Art y el Arte Digital, creados específicamente para su difusión en la red, que han abierto un universo de posibilidades de exploración de contenidos a partir de estructuras complejas que enlazan imágenes, textos y sonidos, y de una capacidad de interactividad nunca vista antes del artista con los consumidores de arte, que incluso pueden llegar a tomar parte en la creación de las obras artísticas, generando lo que se ha llamado “cultura colaborativa”.<sup>1163</sup> El conjunto de interacciones humanas a través de la red de ordenadores se llama Cibercultura, que supone un reencuentro entre la ciencia y la cultura y tiene entre sus manifestaciones los blogs, las redes sociales, los juegos en línea, la

---

<sup>1161</sup> Marchán explica que las propuestas avanzarán “hacia un replanteamiento utópico de una transformación del mundo real a través del mundo de las formas, apoyadas en las nuevas tecnologías.” Consideraba los “ambientes” como una estrategia planificadora similar a utopías arquitectónicas como las arquitecturas móviles o las ciudades espaciales. Y recogía la opinión de diversos medios artísticos en los que se hablaba de la transformación del medio natural como un campo de extensión del arte. Para Marchán, “la ordenación del medio ambiente, convertida en ideología, se asemeja en sus formas más evolucionadas a una “mitología naturalista”, a una verdadera “ideología del patrón”, del deber ser abstracto, contrapuesto sentimentalmente a las necesidades socio-económicas del sistema vigente. Y a esta ideología pueden abrirse con asombrosa facilidad muchas propuestas artísticas de extensión del arte.” Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 185-186

<sup>1162</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 217-218

<sup>1163</sup> Marisol Salanova, *Pensar en el arte en la sociedad post-globalización*, Revista de Filosofía Factórum 8, 2011, p. 16



televisión interactiva, los wikis, y los foros de discusión. Gracias a las nuevas tecnologías de la Cibercultura muchos artistas pueden crear y compartir sus obras sin intermediarios y se ha transformado la forma de concebir el arte, que pasa de ser estático a interactivo.<sup>1164</sup> Supone una transición de la cultura de la imprenta, en la que la sociedad se ha encontrado durante doscientos años, a la cultura electrónica, y ha generado unos cambios sociales con otros valores éticos.

Una de las consecuencias de la revolución digital de la Cibercultura ha sido que la apropiación tecnológica por el arte ha supuesto una forma de resistencia al mercado del arte<sup>1165</sup> y ha posibilitado un variado espectro social y cultural de movimientos de resistencia a las políticas neoliberales y la globalización construyendo poco a poco una sociedad post-globalización caracterizada por saber utilizar las herramientas surgidas de la globalización de un modo positivo, generando ciertas formas de resistencia como arte al tiempo que al propio arte como resistencia.

En el siglo XXI el arte ha retornado a lo real, aunque de un modo distinto a lo que supuso el arte pop tras el expresionismo abstracto, porque este arte se funde con la realidad, ya que se asienta en cuerpos reales y sitios sociales en el contexto actual, que ha dado lugar a movimientos como el 15 M.<sup>1166</sup>

Existe un nuevo rol del artista que encuentra otros usos a la tecnología estableciendo conexiones del arte con otras disciplinas científicas y humanísticas, que convierte en parte de su discurso artístico mediante el arte interactivo, la realidad virtual, la infografía 3D, las creaciones telemáticas, etc. El artista encuentra así nuevas posibilidades de crear lo que antes sólo podía ser un sueño y puede interactuar con el espectador que transforma la contemplación tradicional en actuación. Estos artistas ya no sólo muestran lo que han visto y además recuperar la meta de acercar la verdad a las personas con sus obras de arte.

Así pues, esta forma de apropiación tecnológica del Arte es un modo de resistencia que utiliza los instrumentos de la globalización para oponerse a la misma y genera formas de

---

<sup>1164</sup> Marisol Salanova, *Arte versus Globalización: Revisión filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización*, Revista de Filosofía Eikasía, año V, 31, marzo 2010, pp. 1-4

<sup>1165</sup> *Ibíd.*, p. 6

<sup>1166</sup> Marisol Salanova, *Pensar en el arte en la sociedad post-globalización*, p. 18

arte que desafían el mercado del arte por su carácter efímero o no reproducible porque su existencia está relacionada con el espectador.<sup>1167</sup>

En los últimos tiempos ha crecido el número de personas que se interesan por la creación artística y ya no se limitan a ser espectadores pasivos, así que se dedican a desarrollar su creatividad en la pintura, música o danza, hacen fotos, participan en cursos de teatro o de cocina, o tienen un blog. Gracias a la aparición de Internet y equipos de alta tecnología pueden expresarse, expandir e intercambiar sus creaciones. El artista ya no es otro, soy yo. Al mismo tiempo, estos mismos medios posibilitan la manifestación de cada uno en el ámbito moral y se utiliza para manifestar la indignación ante la injusticia, la solidaridad con toda clase de víctimas y el altruismo, de modo que se multiplican los voluntarios, las asociaciones, los movimientos humanitarios y las ONG en todo el mundo. Frente al vacío de grandes proyectos que supongan una transformación revolucionaria de la sociedad, se van generando compromisos de un modo más directo porque el individuo hipermoderno no está cerrado en su concha y a través de las imágenes mediáticas se conmueve ante las desgracias humanas. Aunque sigue reinando el dinero en la sociedad, existen personas que no han entrado en el estado de barbarie moral y no sólo respetan los derechos de los demás sino que se preocupan por otros.<sup>1168</sup>

Existen movimientos artísticos que trabajan en espacios públicos para abrirlos a la solidaridad y apoyo mutuo, en el que las personas pueden trabajar juntas transformando sus

---

<sup>1167</sup> La resistencia a la globalización se encuentra en obras de Net Art como “Turista fronterizo” creado en 2005 por la artista neoyorkina Coco Fusco, en forma de juego en línea que traza un mapa sobre los movimientos de grupos sociales que habitan en la frontera de EEUU y México, con un interfaz similar al juego de la oca, con el escenario de la frontera como tablero de juego y con opciones a elegir entre personajes estereotipados mexicanos y americanos. Es una propuesta cargada de ironía sobre las paradojas de la sociedad contemporánea. Otro proyecto Net Art es “Casas Tristes” del colectivo español Derivart, que consiste en un mapa web en el que todo el mundo puede añadir casas vacías o abandonadas. Constituye una herramienta para la visualización de una vivienda digna. También aparece la resistencia en obras del “performance art” que es un arte en vivo, que permite estudiar desde nuevos ángulos los fenómenos sociales y culturales derivados de la globalización. Un ejemplo es el artista chileno Alexander del Re cuyos proyectos de performance giran en torno a la percepción del otro en una sociedad globalizada cada vez más dependiente de la mediación tecnológica y utiliza instalaciones sonoras, elementos multimedia y su propio cuerpo. Marisol Salanova, Eurídice Cabanes, *Arte versus Globalización: Revisión filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización*, Eikasía. Revista de Filosofía, año V, 31, marzo de 2010, p. 5-8

<sup>1168</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 348

experiencias privadas en públicas, sumando el arte y la política emancipatoria para romper el consenso neoliberal, devolviendo así al espacio público su legitimidad democrática. Para unir el arte y la política se desarrollan prácticas de colaboración entre los artistas y los nuevos movimientos en talleres colaborativos, donde por ejemplo los especialistas en producción simbólica enseñan cómo realizar buenos carteles publicitarios de sus causas políticas. En el taller se ponen en común conocimientos y competencias de carácter diverso en el que todos aportan y cooperan, de modo que una experiencia privada se proyecta al conflicto público y adopta la expresión de una producción simbólica. Se trata de una rearticulación entre el arte experimental y la política de movimientos orientada al cambio social.<sup>1169</sup>

También ha aparecido de modo espontáneo un tipo de arte llamado *Street Art*, un arte callejero que ha ingresado en el canon de arte contemporáneo y aparece en espacios públicos pero no ha sido encargada oficialmente ni por ningún mecenas y no está a la venta. Es la antítesis del arte como mercancía y refleja en el propio lugar los problemas que existen con una crítica social y política. Un artista relevante de este género es el artista francés J.R., que en 2008 cubrió los edificios de un barrio de favelas de Río de Janeiro con imágenes en blanco y negro que mostraban los ojos de gente mirando fijamente como respuesta a los asesinatos de la zona. Esa misma intervención no habría generado el mismo impacto expuesta en un museo. Otro artista urbano famoso por utilizar el espacio público para sus propuestas artísticas es el estadounidense Shepard Fairey que comenzó diseñando unas pegatinas para sus amigos patinadores con las que llenó las paredes de su barrio y se convirtió en un fenómeno mundial con su campaña OBEY. Incluso colaboró en la campaña presidencial estadounidense de Barak Obama en 2008 con su retrato realizado con el estilo Pop Art y la leyenda “Hope”. En Gran Bretaña, *Banksy* se ha hecho famoso por el uso de pintadas realizadas con plantillas con una incisiva sátira sobre la sociedad. La reacción del público ha sido muy positiva.<sup>1170</sup>

Existen también diversos movimientos artísticos que resultan de la relación del arte contemporáneo con activistas medioambientales, y han generado una estética ecologista.

La tipología de arte de estos movimientos es muy amplia, desde proyectos artísticos que nacen de la interpretación de la naturaleza como material de creación plástica y como

---

<sup>1169</sup> Marcelo Expósito, *Walter Benjamin, productivista*, Ed. Consonni, Bilbao, 2013, pp. 20-26

<sup>1170</sup> Will Gomperz, *¿Qué estás mirando?*, pp. 428-432

fuentes de experiencia estética, proyectos artísticos de recuperación de territorios degradados mediante el arte, artistas que usan material reciclado, basura o interactúan con la naturaleza para promover la reflexión sobre las cantidades colosales de residuos que genera cada día la sociedad consumista, y en general proyectos artísticos que buscan señalar las agresiones al planeta Tierra con diferentes formatos y contenidos buscando la empatía emocional de la sociedad.

También estaría incluido aquí el arte de acción que hace énfasis en el acto creador del artista y su interrelación con el espectador en el momento de la creación artística, cuyas múltiples formas de expresión incluyen el *happening*, la *performance*, el *environment* y la instalación, de modo que algunas intervenciones de organizaciones ecologistas como Greenpeace pueden considerarse obras de ese arte contemporáneo por su creatividad e innovación conceptual para rebelarse contra el sistema. Por su vocación no son artísticas en puridad pero estas acciones se podrían considerar como *performances*, es decir acciones artísticas con un factor de improvisación, en la que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética, juegan un papel principal. Existe una estética propia de los grupos ecológicos que utilizan recursos escenográficos para su difusión documental, tal como haría un artista de Land Art, cuando documentan en video su experiencia personal en la Naturaleza. Las imágenes sirven para concienciar a las personas sobre la cruda realidad. Los activistas tienen aspectos de los artistas románticos en su lucha por salvar a la Naturaleza que aparece como un sujeto merecedor incluso del riesgo de vida humano para su defensa.

La relación del arte con el movimiento ecologista está reflejada también en el importante movimiento cultural denominado Permacultura cuyos principios de diseño se basan en el uso de los patrones y características observadas en los ecosistemas naturales. Algunas personas lo explican de una forma muy sencilla: un intento de recrear el Jardín del Edén.

El mundo está abierto a la creación de belleza para no caer en la desesperación porque la belleza como verdad alegra el corazón de las personas y las hace comunicarse. Como anunció Dostoievski, la Humanidad no puede vivir sin belleza, y por ello la belleza salvará el mundo. Se trata de una belleza que supera al materialismo donde el arte ha perdido su alma. Una belleza que no opone la belleza del Arte y la belleza de la Naturaleza sino que las funde. Y si el artista es el sacerdote de la belleza, ésta debe surgir de lo que es interiormente bello, porque no hay nada que tienda tanto a la belleza como la necesidad interior del alma, como dijo Kandinsky, que también vaticinó que frente al Arte como creación inútil de objetos aparecería un Arte como fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma

humana, cubriendo el hueco que quedaba porque no existe ningún poder que sustituya al Arte.<sup>1171</sup>

El desafío es desmontar el modo de pensar del mundo del capitalismo, el *ethos* de la modernidad, que tiene un propósito predatorio de la Naturaleza, mediante la construcción de nuevas cosmovisiones de unión del ser humano con la Naturaleza que supongan una bifurcación en el sistema actual. Se trata de construir otros caminos alternativos a la ruta conocida del capitalismo financiero que pueden ser prometedores aunque no se conozcan porque, al menos, evitarán el estado actual de destrucción de la Naturaleza y de burla para la dignidad de los seres humanos.<sup>1172</sup> La mal llamada Economía Verde presentada en la Cumbre de la Tierra sobre el Medio ambiente y el Desarrollo de 2012 como consecuencia de las demandas ecologistas de la sociedad es en realidad una prolongación del capitalismo depredador con una estrategia de camuflaje para su supervivencia. Los gobiernos han sido incapaces de apostar realmente por el cambio de sociedad necesario mientras las consecuencias desastrosas del capitalismo como el calentamiento global generan cada vez más señales de alerta,<sup>1173</sup> pero la Cumbre de 2012 puso de manifiesto que a pesar de la ausencia de acuerdos de los gobiernos hay esperanza porque la sociedad civil y los empresarios sí que están dispuestos a suplir la falta de decisiones gubernamentales con compromisos de acción a pesar de los obstáculos.<sup>1174</sup> Hemos constatado con consternación

---

<sup>1171</sup> Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pp. 102-104

<sup>1172</sup> Ana Esther Cerdeña, *Subvertir la modernidad para vivir bien (o de las posibles salidas de la crisis civilizatoria)*, en Raúl Ornelas (coord.), *Crisis civilizatoria y superación del capitalismo*, Ed. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, México, D.F., 2013, pp. 91-99

<sup>1173</sup> “Casi todos los científicos y científicas del clima estamos ya convencidos de que el calentamiento global representa un peligro inminente para la civilización.” A pesar de declaraciones como esta de reputados científicos no hay una reacción mundial de los dirigentes de los países más contaminantes para cambiar la situación ni aparece el peligro en los medios de comunicación principales. La explicación es que la reducción de emisiones entra en conflicto con las bases del capitalismo y las acciones que nos salvaría de la catástrofe y beneficiarían a la inmensa mayoría de la población resultan amenazadoras para la élite minoritaria que domina la economía y la mayoría de los medios de comunicación. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, p. 30-33

<sup>1174</sup> Existen grupos económicos de presión dedicados a negar el cambio climático porque les parece un Caballo de Troya que se quiere introducir en la sociedad para acabar con el capitalismo y reemplazarlo por un comunismo verde y les aterroriza perder sus privilegios. Consideran la redistribución de la riqueza como el más terrible de los crímenes intelectuales y lo comparan con el comunismo. Han entendido que si aceptan el cambio climático perderían la batalla ideológica sobre el derecho de la humanidad a dominar la Naturaleza y extraer sus recursos y sobre la magia del mercado en la que creen firmemente como solución para todo. Pero

que nuestros dirigentes no van a cuidar de nuestra supervivencia y no habrá ninguna acción desde arriba para protegernos así que la lucha contra los abusos capitalistas está en las acciones de resistencia que vengan desde abajo.<sup>1175</sup> Para lograr la transformación de la civilización es necesario que arraigue una cosmovisión que no esté basada en el dominio y contemple a la naturaleza, a las otras naciones y a las otras personas no como adversarios sino como socios colaboradores del proyecto de cambio hacia un mundo mejor. La colaboración de todos los actores sociales, de artistas y de científicos aportará nuevas estrategias para lograr el cambio de estilo de vida y el desarrollo sostenible de las sociedades.<sup>1176</sup>

---

no sólo defienden su cosmovisión sino que protegen sus intereses políticos y económicos. Por ello dedican grandes recursos económicos a laboratorios de ideas para la negación de las conclusiones científicas sobre el cambio climático. Un reportaje del periódico The Guardian de febrero de 2013 reveló que entre 2002 y 2010 una red de multimillonarios estadounidenses había donado más de cien mil millones de dólares a organizaciones dedicadas a poner en duda las bases científicas del cambio climático y aunque no hay modo de saber cómo influye el dinero en las opiniones de quienes lo reciben sabemos que el interés económico de las compañías dedicadas a los combustibles fósiles aumenta la proclividad a negar el cambio climático y de algún modo motivaron a que los políticos conservadores paralizaron el programa político de Obama en materia de medio ambiente. Como señala Naomi Klein, todos nos sentimos inclinados a la negación cuando la verdad nos resulta demasiado costosa ya sea a nivel económico, intelectual o emocional. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 51-67

<sup>1175</sup> Según Naomi Klein el cambio climático es una oportunidad para seguir la línea de históricas victorias populares para la justicia económica en momentos de grandes crisis como las políticas del *New Deal* tras el *crack* bursátil de 1929 y los programas sociales nacidos tras la Segunda Guerra Mundial. Se generaron movimientos de masas robustos que fueron capaces de hacer frente a los que querían mantener una situación caduca y se negaban a repartir el pastel económico. Algunos de los legados permanecen como la sanidad pública, las pensiones de jubilación, las viviendas de protección oficial y el patrocinio público de las artes. La crisis actual podría ser el punto de partida para dar un nuevo ímpetu a la democracia desde la base y promover políticas que mejoren el nivel de vida de las personas y se termine con el abismo que separa a ricos y pobres que ha ido creciendo hasta ahora. Algunos movimientos de masas generados por la crisis del 2008 en España, Grecia, Reino Unido, Chile, Estados Unidos o Canadá se han opuesto a la financiarización de la sociedad pero no basta con decir que no, y tendrán que plantear un proyecto que sustituya al actual sistema y las estrategias políticas para alcanzar ese objetivo. *Ibid.*, pp. 22-26

<sup>1176</sup> La competencia entre naciones ha demorado continuamente las negociaciones en las Cumbres sobre la sostenibilidad y el clima porque no quieren reducir emisiones que supongan la pérdida de su privilegiada posición económica y de poder en la jerarquía mundial, mientras nos acercamos al límite máximo del año 2017 en que el calentamiento comenzará a ser muy peligroso y ya no habrá vuelta atrás. O cambiamos ahora a

La construcción de un estilo de vida sostenible necesita de unos valores distintos de los propugnados por el consumo comercial que ofrezcan una perspectiva de la vida más cualitativa reduciendo la importancia del consumo para ser un medio no un fin. Un estilo de vida opuesto al que muestran de modo paradigmático algunas protagonistas de la película *El Diablo viste de Prada* de 2006, que no viven para otra cosa que exhibir marcas.<sup>1177</sup> Es necesario un estilo de vida en el que sin renunciar al bienestar se valoren otras satisfacciones que el consumo comercial y enriquezcan nuestra personalidad. Y para lograr un estilo de vida sostenible es importante recuperar una cultura humanista y la educación estética que proponía Schiller aunque en la sociedad actual no será suficiente. Es necesaria la evolución hacia una sociedad, una cultura y un estilo de vida en la que la hibridación de la economía sostenible y el arte llegue a la vida cotidiana de todos los ciudadanos mostrando los valores de la vida buena y sostenible. Al mismo tiempo, el modelo de sociedad sostenible tiene que permitir posibilidades de estilo de vida acorde con las diferentes expresiones culturales de cada individuo diversificando la ética estética,<sup>1178</sup> porque como decía Schiller el camino de lo estético proporciona al individuo la libertad de que cada uno explore su camino, mediante la creatividad conforme a un ideal de estética sostenible.

El arte para la sostenibilidad será una acción creativa que constituya el símbolo del contenido de la ética sostenible y supondrá un desafío para que las personas cambien su relación con la naturaleza, sientan la unidad con la misma, y cada una encuentre una solución creativa para cambiar a un estilo de vida sostenible. A pesar del avasallamiento cultural del capitalismo globalizado van surgiendo espacios socioculturales que constituyen refugios donde se genera la resistencia con visiones diferentes de la modernidad que recuperan tradiciones y potencian imaginarios utópicos que conducen a otros mundos.<sup>1179</sup>

---

un modelo económico nuevo o perderemos la oportunidad. Aunque ya ha llegado el cambio climático aún podemos evitar lo peor. *Ibíd.*, pp. 39-45

<sup>1177</sup> Rifkin explica que el desarrollo económico va unido al desarrollo empático hasta alcanzar cierto umbral de confort en el que las personas tienden a encerrarse “en una forma de vida materialista y adictiva que les hace adoptar un comportamiento más instrumental y menos sensible a las circunstancias ajenas, todo lo cual desacelera o socava la conciencia empática.” Así pues, “es en este es el umbral donde podemos optimizar la conciencia empática y crear las condiciones necesarias para el establecimiento de una sociedad global sostenible.” Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 497-499

<sup>1178</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, pp. 352-354

<sup>1179</sup> Ana Esther Cerdeña, *Subvertir la modernidad para vivir bien*, p. 114

El verdadero camino para alcanzar la sostenibilidad mundial es la transformación cultural de la sociedad que modifique el “*american way of life*” por el estilo de vida sostenible a través del arte. Ese arte para que el mundo avance hacia la sostenibilidad y evite el colapso exige que el poder de la emoción estética nos lleve a construir un futuro, donde los valores contribuyan a generar mayor belleza, y generen una sociedad sostenible. La capacidad de despertar emociones del arte le convierte en el instrumento idóneo para motivar a los ciudadanos del mundo a que abandonen los estilos de vida insostenibles, y conseguir la necesaria transformación cultural que permitirá el avance de las sociedades hacia la sostenibilidad, lo que no han conseguido hasta ahora las soluciones políticas, económicas, sociales y tecnológicas.

### **5.3. LA BÚSQUEDA DE CAMINOS SOSTENIBLES COMO RESISTENCIA CONTRA LA FINANCIARIZACIÓN DE LA SOCIEDAD EN EL SIGLO XXI**

Nos encontramos en un mundo de consumo, de globalización, de crisis, y de contradicciones, que nos ha llevado a una encrucijada crítica para nuestro futuro, porque continuar el camino actual, generará problemas cada vez mayores. La financiarización de la sociedad sumada a la revolución tecnológica genera mercados y dinero virtuales que dan lugar a gigantescos fraudes financieros desembocando en crisis difíciles de superar porque el capitalismo financiero ya no genera producción ni empleo, salvo el precario, y disminuye los servicios públicos y las libertades civiles, derivado de su falta de ética que erosiona la democracia. Los deseos de lucro sin límite de una minoría poderosa arruinan la vida de millones de seres humanos y de la vida natural en nuestra casa común, el planeta Tierra.<sup>1180</sup>

El capitalismo ha llevado a unas expectativas institucionalizadas de crecimiento económico y un nivel de vida en ascenso, que de pronto se han visto defraudadas, y además el crecimiento económico no ha acabado con las desigualdades y ha presentado nuevos problemas de carácter social y medioambiental. La actual crisis no tiene precedentes en la historia del capitalismo por su complejidad y porque también es una crisis de confianza que puede terminar arrastrándonos hacia una recesión de larga duración que destruya el estilo

---

<sup>1180</sup> Agustín Lao-Montes, *Crisis de la civilización occidental capitalista y movimientos antisistémicos*, p. 156-157



de vida actual y suponga un enorme atraso social. Como explica Daniel Bell, cuando ha sido vapuleada la confianza en la sociedad y sus instituciones, y se le suman circunstancias como que las personas tengan que soportar demasiada incertidumbre en sus vidas por la desocupación fluctuante, se forma una mezcla explosiva dispuesta a estallar.<sup>1181</sup>

Para superar la crisis, es necesario un replanteamiento epistemológico, nuevas formas de pensar, de actuar y de relacionarnos. Hay que superar la pérdida de confianza propia de la posmodernidad en los proyectos de transformación de la sociedad, que ha conllevado una pérdida de ideales, el convencimiento de que no existen posibilidades de cambiar la sociedad, y en consecuencia a que sólo se valore la realización individual y el disfrute del presente, que los individuos únicamente se preocupen por satisfacer sus deseos y no estén dispuestos a sacrificar sus intereses por el bien común. Y este individualismo ha llevado al saqueo del medio ambiente sin tener en cuenta las futuras generaciones. Por tanto, las sociedades postindustriales necesitan una revolución cultural que supere la sociedad dominada por el individualismo hedonista, generando en los ciudadanos un sentimiento de “*civitas*”, de compromiso con la comunidad, y de sentirse perteneciente a la misma, porque sin el sentimiento de solidaridad no será posible. Como dice Bell, la sociedad de consumo ya no satisface a la ciudadanía y es necesaria una nueva filosofía pública que defina el bien común al tiempo que juzgue las pretensiones en conflicto sobre la base de los derechos.<sup>1182</sup>

Y para que se genere en los ciudadanos la capacidad de compromiso con el bien común, precisamos un cambio de mentalidad que consiga transformar la sociedad de consumo en una sostenible. Una mentalidad que refuerce en los ciudadanos el sentido de pertenencia a la comunidad, y que les haga interesarse por las cuestiones públicas y no sólo por sus intereses privados, porque de lo contrario, pueden acabar perdiendo no sólo su ciudadanía sino, como señala Adela Cortina,<sup>1183</sup> también su humanidad.

No hay alma en los mercados del sistema capitalista. Resulta atroz. El “*ethos*” capitalista deshumaniza.<sup>1184</sup> Pero hay una línea de pensamiento que nos devuelve al humanismo desde

---

<sup>1181</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, p.234

<sup>1182</sup> *Ibíd.*, p. 242

<sup>1183</sup> Adela Cortina, *Ciudadanos del Mundo*, Alianza Editorial, 1997, p. 44

<sup>1184</sup> Los valores inherentes al sistema capitalista obliga a las personas a causar daños sociales y ecológicos para lograr el objetivo máximo, que es aumentar el capital al coste que sea, de modo que su única guía es el cálculo de las ganancias. El *ethos* capitalista genera en las personas que ocupan puestos directivos en el ámbito

el siglo XIX, que se rebela contra ese “*ethos*” con la conciencia de que nos necesitamos unos a otros y a la Naturaleza, y que debemos sustituir la feroz competencia y avaricia del capitalismo por la solidaridad, la cooperación y la orientación al bien común.<sup>1185</sup> Para conseguir un cambio de mentalidad tenemos que redefinir conceptos como bienestar, riqueza y progreso para darles un sentido diferente al que les otorga el “*american way of life*”, como paradigma del sistema capitalista, y sustituir las relaciones de los seres humanos con la naturaleza y entre sí, basadas en el dominio, la apropiación, la competencia y la explotación, por otras relaciones basadas en la armonía, la reciprocidad, el respeto y la complementariedad, que son principios de sostenibilidad.<sup>1186</sup> Hay que pasar de la cultura del conflicto a la cultura de la cooperación, con una responsabilidad social por el entorno. Y necesitamos una estética que no esté basada en el consumismo sino en la sostenibilidad, que sustituya la aceleración por la tranquilidad y que nos permita disfrutar de una vida verdaderamente bella, más auténtica que la belleza que nos vende el capitalismo estético.

Sólo podremos superar la compleja crisis de civilización en la que nos encontramos, mediante un cambio paradigmático de la visión del mundo, es decir del sistema de valores, el estilo de vida, y todo lo que conforma la cultura en el sentido antropológico, para conducirnos a una cultura de sostenibilidad. Siguiendo la afirmación de Einstein, no podemos resolver los problemas utilizando el mismo tipo de pensamiento usado cuando se crearon. Cambiar es promover revoluciones internas en nuestro cerebro, que nos permitan resituarnos como ciudadanos llenos de solidaridad, de respeto y de preocupación por nuestros destinos.

La civilización occidental está a punto de evolucionar a una nueva etapa más avanzada.

---

económico sociopáticas, incapacidad de sentir empatía, y personalidades adictas y narcisistas como consecuencia del efecto del sistema. Christian Felber, *La economía del bien común*, pp. 152

<sup>1185</sup> El concepto de bien común que recientemente ha recuperado Christian Felber para oponerse al capitalismo, inspirado en la línea de las propuestas de Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII y William Morris en el siglo XIX, forma parte de su teoría sobre la economía del bien común que frente a la competencia del capitalismo, se basa en el valor de la cooperación incluso con la Naturaleza, considerando que de este modo es posible un estado de bienestar material para todos incluso lujoso. Christian Felber, *La economía del bien común*, pp. 26-30

<sup>1186</sup> Agustín Lao-Montes, *Crisis de la civilización occidental capitalista y movimientos antisistémicos*, p. 161

### 5.3.1. LA RESISTENCIA CONTRA LA FINANCIARIZACIÓN DE LA SOCIEDAD

El deterioro ambiental cada vez mayor y el cambio climático de la Tierra, consecuencia del capitalismo de avaricia desmedida y corrupta que continuamos viviendo a pesar de la crisis del sistema desde el 2008,<sup>1187</sup> nos mantiene en el siglo XXI en la encrucijada de elegir entre la decadencia o la resistencia, que Jesús Ballesteros revelaba a finales del siglo XX en su libro *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Hasta el momento la humanidad ha elegido la decadencia y la aceptación del deterioro ambiental. Las advertencias de los científicos de que nos acercamos peligrosamente al límite para adoptar medidas antes de que el cambio climático sea irreversible no están siendo escuchadas por los líderes de las naciones. Sin embargo, aún estamos a tiempo de elegir la resistencia que propone Ballesteros para afrontar los retos actuales de modo creativo y con sentido de la responsabilidad.<sup>1188</sup>

El pensamiento ecológico humanista de Jesús Ballesteros apuesta por la resistencia, asumiendo la responsabilidad de la Humanidad de cuidado del Planeta, y propone un nuevo humanismo que antepone un estilo de vida sostenible en equilibrio con la naturaleza frente al estilo de vida consumista de la cultura capitalista, representado por el “american way of life”, en el que imperan la tecnociencia, el poder económico y la financiarización de la sociedad. Esta propuesta de posmodernidad resistente incluye varios aspectos complementarios entre sí.

---

<sup>1187</sup> La civilización capitalista es incapaz de resolver los problemas que crea generando crisis sistémicas cíclicas, como las de 1870, 1929, 1070 y la actual, que se ven como crisis financieras de corto plazo que pueden solucionarse mediante la megainyección de fondos por parte del Estado para restablecer las condiciones de rentabilidad del capital y por tanto la salud económica. Pero es un análisis que asume el capitalismo como única alternativa, con mirada a corto plazo y escala nacional, porque las crisis no son simplemente fluctuaciones de los ciclos de negocio sino que son producto de las contradicciones políticas y económicas del sistema capitalista, y van a seguir sucediéndose. Cada crisis ha reconfigurado el sistema económico mundial con nuevos poderes hegemónicos como Holanda en el siglo XVIII, Gran Bretaña en el XIX y Estados Unidos en el XX. Cada crisis ha generado también movimientos antisistémicos. La crisis actual, consecuencia de la financiarización de la sociedad, no tiene precedentes en la historia porque el capitalismo ya ha colonizado todo el planeta y se acaban los espacios de mercado que pueden abrir. Por tanto, tiene un comportamiento impredecible que nos lleva a una encrucijada histórica. Agustín Lao Montes, *Crisis de la civilización occidental capitalista y movimientos antisistémicos*, p. 141-156

<sup>1188</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Ed. Tecnos, S.A., Madrid, 1994, p. 101

En primer lugar, la resistencia implica impulsar el reencantamiento del mundo y la recuperación de la experiencia mística en las relaciones entre el ser humano y la Naturaleza, es decir, como complemento al cientificismo que había sido presentado como respuesta última a todos los males. Hay que cambiar el concepto de naturaleza como mera materia prima u objeto de estudio científico, y valorarla como entidad recuperando su valor sagrado.

Para la formación de esta sociedad postmoderna resistente tendrán una importancia creciente las nuevas tecnologías informáticas que aumentan las posibilidades de comunicación de los seres humanos con un mínimo coste energético. Pero no basta con la existencia de la red informática y es necesario reconocer los vínculos de interdependencia social.<sup>1189</sup> Frente al modelo decadente en el que predominan el nihilismo y el inhumanismo el modelo resistente recupera el humanismo, buscando ideas que hacen humana la experiencia siguiendo el “*ethos*” del Barroco.<sup>1190</sup> La actualidad del “*ethos*” barroco está en la capacidad de plantear una modernidad alternativa, que parte de la experiencia de la acción devastadora del capital para transformarla en una nueva sociedad a través de la imaginación.<sup>1191</sup>

Otra de las características de la sociedad resistente contra el capitalismo es que propugna la virtud de la sobriedad como desafío contra el consumismo en la línea de la filosofía de Schumacher en su libro *Lo pequeño es hermoso*, junto con otras virtudes como la justicia y la solidaridad,<sup>1192</sup> como han realizado los movimientos ecologistas.

Los caminos hacia la sostenibilidad en contra de la financiarización de la sociedad deben tener el objetivo de alcanzar la unión de la Humanidad, y que la Humanidad y la Naturaleza recuperen el diálogo para llegar a un consenso, aceptando las reglas de la Naturaleza en lugar de violentarla como ha hecho la sociedad capitalista. Para lograr un estilo de vida sostenible, la sociedad y la Naturaleza deben de dejar de ser antagonistas y estar del mismo lado, en la búsqueda de mejoras en la calidad de vida para la Humanidad.

---

<sup>1189</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad y Tercer Milenio*, Revista Persona y Derecho, Vol. 43, 2000, pp. 24-30

<sup>1190</sup> *Ibíd.*, p. 31

<sup>1191</sup> Bolívar Echevarría, *La modernidad de lo Barroco*, Ed. Era, S.A., México, D.F., 2013

<sup>1192</sup> Jesús Ballesteros, *Hacia un modo de pensar ecológico*, Anuario filosófico, Vol. 18, N° 2, 1985, pp. 169-176

En el camino hacia el futuro sostenible también se puede mirar hacia el pasado buscando experiencias que nos enseñen. Existen antecedentes de la alianza de la sociedad con la Naturaleza que pueden servir de inspiración, como Meghalaya, un estado de la India cuyo nombre significa "la morada de las nubes". Se trata de uno de los lugares más bellos del mundo y allí se encuentra el "el lugar de los puentes vivos", un caso paradigmático de alianza entre la Humanidad y la Naturaleza.<sup>1193</sup> Las culturas indígenas y las filosofías

---

<sup>1193</sup> Meghalaya tiene paisaje brumoso, situado entre cascadas majestuosas de numerosos ríos caudalosos, y una selva tropical exuberante. Las nubes cubren el terreno dándole un aire mágico. Es uno de los lugares más húmedos del mundo, con lluvias intensas que se concentran en la época de los monzones y aumentan el caudal de los ríos. Desde tiempos muy antiguos, los habitantes del lugar se encontraron con que necesitaron llegar a un modo de vida que tuviera en cuenta las condiciones de su entorno y buscaron una alianza con la naturaleza. Los puentes y diques eran tragados por los ríos en la época de lluvias, así que comenzaron a plantar árboles frondosos de raíces profundas para que no se los llevara el río, y entrelazaron las raíces de los árboles de un lado con los árboles del otro, formando puentes vivos, flexibles y fuertes, que resistían las crecidas, y conectaban sobre el río en varios pisos y direcciones. La solución al problema sólo podía hacerse de una manera comunitaria. El trabajo es enseñado a cada generación para que los puentes sigan creciendo y fortaleciéndose. Cuando el río supera el nivel de algún puente se elabora uno más alto pero el anterior no desaparece. La alianza del ser humano con el entorno natural en Meghalaya recuerda al mundo creado por la película Avatar que muestra la unión de sus habitantes con la Naturaleza. Recientemente, el científico y ecologista Stephan Harding, seguidor de la doctrina de Schumacher con su libro *Grow Small, Think Beautiful, Ideas for a Sustainable World from Schumacher College*, explicaba su sorpresa cuando fue con su hijo a ver Avatar y descubrir en Pandora un mundo increíblemente hermoso a sus ojos de ecólogo especializado. Un mundo imaginario que reflejaba hábilmente la diversidad, integridad y plenitud que tendría una ecología terrestre saludable. Los indígenas elegantes, dignos y con gran agilidad física tenían una profunda conexión y amor a su planeta madre, llamada *Eiwa*, del mismo modo que a nuestro planeta lo llamamos *Gaia*. Ellos hablaban de la inteligencia sagrada de *Eiwa*, con la que se comunicaban a través de una red viva, que para Harding es similar al micelio mundial que conecta las plantas en la Tierra con una inteligencia tan aguda que algunos micólogos se refieren a él como un cerebro en el suelo. Harding vio en Avatar un mensaje sobre la preciosidad, la inteligencia y el carácter sagrado de nuestro propio mundo, acosado por la codicia y el egoísmo de sus habitantes humanos, y al ver vivir y luchar a los indígenas por *Eiwa*, sintió un conocimiento intuitivo de que nuestra Tierra está viva, que es inteligente, y que debemos hacer todo lo posible para protegerla de nuestra ignorancia, el odio y el engaño. Incluso su instinto le planteó que esta película es un modo en que *Gaia* nos llama a despertar del sueño destructivo del consumismo masivo que actualmente impulsa a su destrucción despiadada, a través de la misma tecnología que nos mantiene adormecidos y desconectados aceptando la decadencia de nuestro mundo. Una idea que puede enlazarse con filosofías orientales milenarias como el *Feng Shui*, que considera que los seres humanos estamos unidos a la Tierra, a la que consideran como una entidad viva que ejerce una influencia sutil aunque detectable en nosotros, y ofrece un conocimiento pragmático sobre la manera de vivir armoniosamente con la Tierra. La película Avatar ofrece una visión que nos permite

orientales han propiciado una actitud del ser humano más respetuosa con la naturaleza que la cultura occidental de los últimos siglos.<sup>1194</sup> Hay una buena parte de mito en su versión sacralizada de la relación del ser humano con la naturaleza procedente de una sabiduría mística, esotérica o intuitiva pero su conocimiento cada vez se incorpora más a los nuevos planteamientos occidentales de la relación entre la humanidad y la naturaleza, y ello implica también a la relación de los seres humanos entre sí, porque ambos problemas están ligados, ya que el ser humano sólo puede actuar desde el interior de su cultura, y si se trata de una cultura en la que predomina la avaricia y la violencia, afecta tanto al ser humano como a la naturaleza.<sup>1195</sup>

Para buscar caminos hacia la sostenibilidad es necesario un replanteamiento filosófico de la cultura actual y su relación con la Naturaleza.

Estamos atrapados en los mitos culturales capitalistas, basados en la premisa del dominio de la Naturaleza, según los cuales se puede crecer hasta el infinito como si los recursos naturales fueran infinitos y que el planeta puede absorber todos los desperdicios y la contaminación. El capitalismo no cuida de los patrimonios culturales ni naturales, sino que busca la explotación de los recursos naturales y de los seres humanos para producir capital.

---

recordar que los seres humanos estamos unidos entre nosotros y también a los demás seres vivos y a la Naturaleza, y tomarla como ejemplo para que volvamos a amar a nuestra hermana y madre Tierra, como decía San Francisco de Asís, con el fin de que tomemos consciencia de que necesitamos pasar a la acción si queremos evitar el colapso total de nuestra civilización y la destrucción de la vida del planeta. Stephan Harding, *Una revisión de Avatar*, Schumacher College. Ana Esther Cerdeña, *Subvertir la modernidad para vivir bien o de las posibles salidas de la crisis civilizatoria*, pp. 103-105

<sup>1194</sup> El escritor japonés Junichiro Tanikazi indaga sobre la diferencia de pensamiento en Occidente y Oriente, preguntándose porque los occidentales buscan la belleza en la luz mientras los orientales la buscan en la sombra, y su explicación es que los orientales se intentan adaptar a los límites impuestos de modo que si la luz es pobre, lo aceptan y buscan en ello la belleza, mientras los occidentales, siempre persiguiendo el progreso que les lleve a una condición mejor que la actual, buscan más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la luz eléctrica, hasta acabar con el último refugio de la sombra. Junichiro Tanikazi, *El elogio de la sombra*, 1933. Librodot.com.

<sup>1195</sup> Durante la historia, el ser humano ha utilizado su capacidad creativa para generar desde las ideas, sistemas de pensamiento, las éticas, las expresiones estéticas y artísticas, las ciencias y la tecnología, e incluso las ciudades. Y la construcción del pensamiento ambiental ha supuesto introducir nuevos conceptos como hábitat, saneamiento, contaminación, desechos, reciclaje, etc., y además ha recuperado los conceptos de dignidad y responsabilidad de las personas. Ariel Enrique Cetina, *La reflexión filosófica desde una perspectiva ambiental*. Monografias.com

Está basado en el extractivismo que se basa simplemente en tomar de la Tierra sin dar nada a cambio, destrozando montañas, deforestando bosques, degradando suelos, ríos y océanos, e intoxicando la atmósfera. No hay relación de reciprocidad con el planeta que sería la responsabilidad de que la Naturaleza se regenere y la vida futura continúe. Y también se basa en el colonialismo porque cuando la extracción ya no da más de sí se buscan nuevos lugares donde continuar sin importar sacrificando tanto la naturaleza como los pueblos y sus culturas. En la sociedad del capitalismo financiero se busca el lucro inmediato y no existe el largo plazo, la ética, ni la responsabilidad. Es una sociedad insostenible en la que rige la cultura del pelotazo. Las inversiones del capital destruyen a la naturaleza y al ser humano. Todo basado en el relato del progreso sin fin del capitalismo, sobre el que se ha fundado nuestra civilización, y que se ha extendido por todo el mundo atrapándonos a todos.<sup>1196</sup>

Por tanto, para realizar un replanteamiento filosófico que permita a las sociedades alcanzar la sostenibilidad hay que tener en cuenta que hay que cambiar el relato actual de la dominación de la naturaleza por el de la unión del ser humano con los seres vivos, con las tierras, con las aguas, con los cielos, con todo el planeta, porque son nuestros hermanos como decía San Francisco de Asís<sup>1197</sup>. Y al mismo tiempo es necesario restablecer la

---

<sup>1196</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 214-215

<sup>1197</sup> Dada la situación crucial actual en la que urge cambiar la cosmovisión en que sustenta nuestra civilización para que la humanidad retome la cosmovisión de su unión con la naturaleza, de un modo muy oportuno el Papa Francisco alude en su reciente Carta Encíclica al hermoso cántico de San Francisco de Asís «Laudato si', mi' Signore», «Alabado seas, mi Señor», en el que cantaba: «Alabado seas, mi Señor, por la hermana nuestra madre tierra, la cual nos sustenta, y gobierna y produce diversos frutos con coloridas flores y hierba». El Pontífice retoma la idea del cántico que nos recuerda que “nuestra casa común es como una hermana, con la cual compartimos la existencia, y como una madre bella que nos acoge entre sus brazos” en estos momentos en los que resulta apremiante que los seres humanos recordemos esta unidad por los desastres que se avecinan si continuamos avanzando hacia el cambio climático de la Tierra. El Papa Francisco afirma que “esta hermana clama por el daño que le provocamos a causa del uso irresponsable y del abuso de los bienes que Dios ha puesto en ella. Hemos crecido pensando que éramos sus propietarios y dominadores, autorizados a explotarla. La violencia que hay en el corazón humano, herido por el pecado, también se manifiesta en los síntomas de enfermedad que advertimos en el suelo, en el agua, en el aire y en los seres vivientes. Por eso, entre los pobres más abandonados y maltratados, está nuestra oprimida y devastada tierra, que «gime y sufre dolores de parto» (Rm 8,22). Olvidamos que nosotros mismos somos tierra (cf. Gn 2,7). Nuestro propio cuerpo está constituido por los elementos del planeta, su aire es el que nos da el aliento y su agua nos vivifica y restaura. Santo Padre Francisco, *Carta Encíclica Laudato Si'*, puntos 1 y 2.

comunicación entre los seres humanos, así como exigir la primacía de un comportamiento ético tanto en la economía como en la política que permita superar la brecha de desigualdad producida por el capitalismo en la Humanidad.<sup>1198</sup> Y por otro lado, es necesario que los seres humanos sean conscientes de que viven en la misma casa, la Tierra.

Avanzar hacia la sostenibilidad supone conjugar los acuerdos de las instituciones de las naciones con la modificación de los estilos de vida de los ciudadanos. Los valores del capitalismo imperante generan personas con valores materialistas y cuanto más priorizan valores como el estatus social, el éxito profesional, el poder, el dinero y la imagen, menor es su preocupación por los riesgos medioambientales de un consumo no responsable ni van a tener conductas positivas para la protección del medio ambiente. Las sociedades tendrán que reflexionar sobre sus valores culturales y la manera de incorporar los valores medioambientales en los caminos hacia la sostenibilidad desde el interior de su cultura, incorporando al estilo de vida de los ciudadanos los nuevos valores sostenibles, en su cotidianidad, de modo que se vayan tejiendo poco a poco sus valores con los valores sostenibles. Frente al individualismo egoísta y codicioso, la veneración del afán de lucro y el descrédito de la acción colectiva, hay que fomentar una visión del valor positivo de la actuación conjunta para lograr un bien superior, la sostenibilidad de la sociedad, y también la visión de que es intolerable que exista tanta pobreza para que unos pocos naden en la abundancia, así que es necesario cambiar el valor de la codicia por los valores de la ayuda mutua, la solidaridad y la empatía.

Necesitamos cambiar las cosmovisiones culturales capitalistas por una visión del mundo en que el ser humano no está separado de la naturaleza sino que está unido a ella y tiene además una responsabilidad respecto a su cuidado. Como dice Naomi Klein, necesitamos fugarnos en masa de la cárcel de la ideología capitalista para tener la libertad de desarrollar todos los valores de la sostenibilidad y para ello debemos darnos cuenta del mito en el que vivimos y las cadenas que nos inmovilizan. No se trata de una cuestión de ideologías de derecha o de izquierda sino de darnos cuenta de los relatos culturales en los que vivimos y cuestionar los mitos fundacionales de la cultura occidental moderno que se han extendido por todo el planeta causando su destrucción.<sup>1199</sup>

---

<sup>1198</sup> Jesús Ballesteros, *Postmodernidad y Tercer Milenio*, Ed. Servicio de Publicaciones de Navarra, 2000, p. 31

<sup>1199</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 84-88



Para que se ennoblezca el carácter de las personas tal como decía Schiller e incorporen a sus estilos de vida los valores de la sostenibilidad, como el respeto a los demás, a todos los seres vivos, a las tierras, a los océanos, a los cielos y a toda la naturaleza en todas las regiones del planeta, el amor a la belleza natural, la justicia, la solidaridad, la sobriedad que valore lo pequeño como hermoso, la autenticidad, la armonía, así como un comportamiento ético en la economía y en la política frente a lo gigantesco, lo extravagante, la injusticia, la falta de ética, el afán de lucro sin límites y la codicia del capitalismo, raíz de todos los males que sufrimos, necesitaremos, según la expresión de Schiller, “alumbrar manantiales de cultura que se mantengan frescos y puros en medio de la mayor podredumbre política” con la ayuda de un instrumento que es el arte bello, porque “la verdad y la belleza, con indestructible energía, se abren camino hacia la luz.”

El arte no puede cambiar el mundo por sí sólo pero puede contribuir a transformar la conciencia de las personas liberando una sensibilidad rebelde contra la sociedad actual y restaurando la vida ética no sólo en el pensamiento de las personas sino también en la práctica.<sup>1200</sup> Y a través del verdadero arte, como un juego cuyo principio de acción engloba los instintos intelectual y sensible para manifestar la dimensión creadora de los seres humanos, se puede potenciar la libertad intelectual de cada uno para avanzar hacia un camino que haga posible en la sociedad el humanismo y la sostenibilidad.<sup>1201</sup>

A pesar del dominio cultural ejercido por el capitalismo todavía quedan espacios culturales que se resisten, a partir de los cuales pueden comenzar nuevos caminos sostenibles que se aparten del sistema capitalista.<sup>1202</sup>

Cada sociedad tiene sus símbolos culturales, que expresan sus ideas, creencias y valores, y se transmiten a través de las generaciones. Los símbolos pueden inspirar cambios o incluso una revolución. Por tanto, en cada sociedad, las ideas relacionadas con el desarrollo

---

<sup>1200</sup> Marcuse recogió la idea de Schiller de que el arte permite el libre juego del pensamiento y la imaginación y se crea así un ethos estético donde la sensibilidad y la razón producen un medio ambiente de libertad. Mediante el goce estético que libera la sensibilidad se llega a la liberación que no tiende a la barbarie sino a la subjetividad rebelde que rechaza la sociedad actual y restaura la vida ética. Jesús Oscar Perea, *Razón y sensibilidad en el ethos estético de Herbert Marcuse*, en Francisco Piñón Gaytán (Coord.), *Ética y política: entre tradición y modernidad*, Ed. Plaza y Valdés, México, C.F., 2000, p. 190

<sup>1201</sup> Friedrich Schiller, *La Educación estética del hombre*, 1794, Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968, pp. 41-42

<sup>1202</sup> Ana Esther Cerdeña, *Subvertir la modernidad para vivir bien o de las posibles salidas de la crisis civilizatoria*, pp. 113-

sostenible pueden tener como símbolo que las exprese el Arte para la Sostenibilidad, como lo fue el Arte en otras épocas, tal como el ágora griega, el templo romano, la catedral gótica, la ciudad renacentista, y los cuadros la Primavera de Botticelli, La libertad guiando al pueblo de Delacroix o el Guernica de Picasso.

Actualmente se está considerando que las acciones de grupos e instituciones utilizando el Arte y la cultura como instrumentos para actuar, pueden tener un papel fundamental para construir una nueva sociedad, más sostenible<sup>1203</sup>, con proyectos que utilicen el Arte por su potencial de creatividad y como instrumento para provocar emociones que motiven a las comunidades y las personas a construir el futuro.

El poder del Arte para difundir nuevas ideas, apelando a la imaginación y los sentimientos de la Humanidad, dará lugar a la acción más decisiva para seguir caminando hacia una civilización más avanzada.

### **5.3.2. EL REENCANTAMIENTO DEL MUNDO GRACIAS AL ARTE**

Es hora de reencantar el mundo.<sup>1204</sup> El proceso de racionalización del mundo desde la antigüedad griega, con la división a lo largo de los siglos entre mito y logos, y el predominio absoluto de logos con la llegada de la modernidad, no ha contemplado la complejidad del mundo. Actualmente, la humanidad se encuentra dividida entre el exceso de racionalidad de la sociedad occidental y el exceso de mitificación del fundamentalismo religioso, con un horizonte devastador de nihilismo elevado a su máxima perversidad. El ser humano occidental del siglo XXI ya no confía en la razón pura de la modernidad, porque no basta para explicar ni encontrar la solución para todo. Necesita reconquistar la unidad entre racionalidad y misticismo, y recuperar la vía del eros, el amor a toda la vida, frente al nihilismo que niega valor a la existencia. Una racionalidad más cálida que busque convencer más que vencer. No podemos volver atrás, porque la modernidad ha aportado mejoras a la humanidad de las que no puede prescindir sin regresar a estadios menos civilizados. Pero tenemos que cambiar el estilo de vida, salvando esas aportaciones de la modernidad, para

---

<sup>1203</sup> Eduardo Balas, *Arte y Transformación social. Red Latinoamericana para la transformación social.*

<sup>1204</sup> Jesús Ballesteros, Vicente Bellver y otros, *Las razones del ecologismo personalista*, Anuario de Filosofía del Derecho, n° 12, 1995.

salvar la vida humana y natural en nuestro planeta, es nuestra responsabilidad.<sup>1205</sup> Ese es el desafío del presente.

Para encontrar el camino hacia la sostenibilidad, es necesario confrontar dos mundos, el mundo desencantado de la civilización técnico-utilitaria y el mundo reencantado de la cultura utópico-humanista. La Naturaleza está siendo maltratada por la civilización técnico-utilitaria que considera la naturaleza como objeto de explotación y frente a ello es necesario reivindicar la dimensión encantada del mundo y la utopía ecológica exige avanzar hacia la colaboración entre el hombre y la naturaleza, la técnica y la cultura, el logos y el mito, la justificación argumentativa y el pensamiento metafórico, que muestra la verdad a través de la semejanza, la parábola, la metáfora y el símbolo. Esta vuelta al mito no pretende desandar el camino del logos, sino recuperar otra forma de conocimiento. El mito cuenta historias y las consagra como modelos de acción y comprensión, a diferencia del logos que explica fundamentando.<sup>1206</sup> Es necesario, por tanto sumar, al logos el símbolo. Y el arte es símbolo.

Frente al desencantamiento del mundo podemos recuperar los mitos como modelo de acción, y dada la lucha desigual del movimiento ecologista contra el imperio capitalista podríamos recuperar la historia de David contra Goliat o también Don Quijote contra los gigantes, porque algunos creen que se trata de una lucha inútil contra poderosos a los que parece imposible ganar y califican de ingenuos a los que luchan por cambiar el mundo, pero los que luchan no dejan que las dificultades les frenen y continúan con sus gestas heroicas de caballería contra los dragones económicos que destruyen todo, movidos por su deseo de salvar el mundo y alcanzar la justicia para todos.

El arte de los románticos y prerrafaelitas del siglo XIX se inspiró en estos mitos medievales de lucha caballeresca contra el mal, pero en el siglo XXI nos encontramos con una ventaja clara frente a ellos cuando, decepcionados con el racionalismo, se dieron cuenta de la crisis del logos y de la necesidad de recuperar el mito,<sup>1207</sup> porque a pesar de que reflejaron este pensamiento en sus obras artísticas, el cambio de conciencia se quedó limitado a los artistas

---

<sup>1205</sup> *Ibíd.*, pp. 667-676

<sup>1206</sup> Blanca Solares, *Un acercamiento a la antropología simbólica de Lluís Duch*, 2008, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 74

<sup>1207</sup> Pedro Cerezo, *El claro del mundo: del logo al mito*, Cuadernos de Seminario Público. Nuevo romanticismo: la actualidad del mito. Conferencias Fundación Juan March, p. 45

y no fueron capaces de hacerlo llegar al resto de la sociedad, mientras que en el siglo XXI podemos retomar las propuestas de los románticos y los prerrafaelistas y recuperar el mito a través del arte, gracias a las profundas transformaciones que ha vivido el arte durante el siglo XX, que permiten una libertad formal y de contenido enorme con un gran abanico de posibilidades.

Así pues, el arte resulta el instrumento idóneo de comunicación y experiencia para hacer partícipe al público en la transformación hacia una sociedad más sostenible y solidaria, tal como los románticos pretendían y necesitamos más aún ahora. También sabemos ahora que para lograr el objetivo de un mundo mejor con un desarrollo sostenible hay que convencer no imponer como hicieron los fascistas cuando partiendo del romanticismo buscaron su utopía de un mundo mejor, basado en la estética sin ética, y dejando a un lado algo fundamental: la unidad de la humanidad.

El mito nos ofrece un sistema de experiencia para la búsqueda de los caminos hacia la sostenibilidad en colaboración con el argumento del desarrollo sostenible, el logos, persuadiendo y urgiendo a confiar.<sup>1208</sup> Como dice Lluís Duch, “el mito es la posibilidad del ser humano para encararse con lo abierto en el horizonte que va desplegándose en función del camino que vamos caminando, como en el verso de Antonio Machado, caminante no hay camino, se hace camino al andar”<sup>1209</sup>. El filósofo, en lugar de soñar con la utopía de un estado paradisiaco, podrá inspirarse en lo que la experiencia enseña a los hombres encargados de organizar sobre la tierra una sociedad razonable.<sup>1210</sup>

---

<sup>1208</sup> Silvestre Manuel, *Mito y razón*, Iztapalata 50, enero-junio 2001, p. 464-468

<sup>1209</sup> Blanca Solares, *Un acercamiento a la antropología simbólica de Lluís Duch*, p. 23

<sup>1210</sup> Ballesteros explica que “el conocimiento de la realidad jurídica por la filosofía del derecho, introduce el sentido de la medida, de la necesidad del límite de las cosas humanas que permite evitar el dogmatismo al que tienden las filosofías no jurídicas”. En esos caminos de la sostenibilidad que el arte ayudará a construir, desde luego será fundamental el respeto a la normativa medioambiental. Jesús Ballesteros, *Sobre el sentido del derecho. Introducción a la filosofía jurídica*, Ed. Tecnos, S.A., 1997, p. 152

### 5.3.3 LA ESTÉTICA HUMANISTA SOSTENIBLE

Toda la línea filosófica que parte del pensamiento estético de Schiller y Schelling contra la modernidad, en el siglo XIX, y continúa durante el siglo XX, es el punto de partida de la propuesta de esta tesis, un camino de sostenibilidad estético que recupera la función simbólica del arte como forma de conocimiento y de comunicación de los caminos de sostenibilidad que inspire y enseñe modelos de acción y experiencias para organizar sociedades sostenibles en un mundo reencantado en el que se ha recuperado la colaboración entre la Humanidad y la Naturaleza.

Ha llegado el momento de recuperar el pensamiento de los románticos, los prerrafaelistas, trascendentalistas y las vanguardias y los movimientos de reivindicación social de los siglos anteriores, en los cuales los filósofos adoptaron los nuevos estilos de vida que propugnaban pero no lograron producir el cambio que propugnaban en la sociedad. Y de buscar nuevas vías para alcanzar sus sueños.

*Ars longa vita brevis.* Este aforismo de Hipócrates indica que esta línea de pensamiento comenzada a finales del siglo XVIII, es una obra de tal magnitud que requiere un largo tiempo de esfuerzo y dedicación, pero la vida de quienes la emprenden es corta para ello, así que requiere la sucesión de varias vidas, que a través de las generaciones se pasen la antorcha, hasta llegar al momento que nos encontramos en la segunda década del XXI, en el que el mundo está abierto a la belleza para no caer en la desesperación, una belleza que funde la de la Naturaleza y el Arte, y lleva la verdad al corazón de las personas.

Como hemos visto, la rebeldía contra el pensamiento ilustrado, el capitalismo y la industrialización a través del arte comenzó con las propuestas filosóficas de los idealistas Schelling y Schiller que dieron al arte la más alta misión: el avance de la Humanidad hacia el Bien, y constituyeron la primera oleada de movimientos ecologistas de la historia.

Schelling concibió una filosofía de la Naturaleza que recuperaba la relación del ser humano con la misma, y apostó por la mitología frente a la razón ilustrada que deshumanizaba al hombre y lo alienaba de la naturaleza. Consideraba que la mejor arma para regenerar al ser humano era el verdadero arte, cuya materia simbólica es la mitología. Siguiendo a Schelling, Schiller defendió también el poder regenerador del arte contra el materialismo y el egoísmo de la civilización occidental, y propuso la educación estética del hombre para propiciar su sensibilidad a las ideas morales y enseñarle a dominar sus impulsos y reflexionar. Planteó

una nueva ética y una estética que reconciliaran al ser humano con la naturaleza, y la razón con la sensibilidad, para llegar a la bondad, la verdad y la belleza. Schiller aspiraba a rehacer la civilización mediante la fuerza liberadora de la función estética.

El pensamiento de Schiller y Schelling influyó en los románticos del siglo XIX.

El Romanticismo también propuso la supremacía de la imaginación, la sensibilidad y la pasión frente a la hegemonía de la razón ilustrada. Frente a la concepción mecanicista de la Naturaleza reivindicó su concepto como mito, que la convertía en valiosa por si misma necesidad de completarse con la intervención humana. Mientras los ilustrados veían a la Naturaleza como un conjunto de recursos útiles para el progreso de la Humanidad, que definían en términos de avances materiales, para los románticos la Naturaleza era una fuerza creativa que se encuentra en el interior de cada persona, y consideraron a la imaginación humana como impulsora del progreso. El Romanticismo consideraba la imaginación como una herramienta que sustituía a la razón de los ilustrados para buscar un mundo mejor, y que existía una interconexión divina entre todos los seres vivos, con un concepto de fraternidad que no había existido desde San Francisco de Asís en la Edad Media, ya que era más amplio que el concepto de fraternidad surgido de la Revolución francesa. A través de esta reconciliación del ser humano con la Naturaleza, los románticos buscaron una utopía en la Naturaleza idealizada, como anteriormente los ilustrados buscaron la construcción de una utopía racional materialista.

Dentro de este ambiente romántico, a mediados del siglo XIX surgió la Hermandad Prerrafaelita que, siguiendo las ideas de Ruskin, emprendió una cruzada contra el capitalismo y la industrialización propugnando la creación de la belleza como gesto de resistencia contra la fealdad de la sociedad moderna, y el reencantamiento del mundo a través de la pintura, la arquitectura, las artes decorativas y la poesía frente a la sociedad capitalista industrial. Morris y otros artistas prerrafaelitas crearon además del movimiento esteticista Arts&Crafts, que recuperaba la artesanía frente a la industrialización. Aunque en sus inicios fueron rechazados por demasiado idealistas, terminaron alcanzando un gran éxito, e influyendo en otros artistas. Posteriormente, la corriente artística liderada por Henry Cole solucionó el problema del encarecimiento de los productos artesanales promoviendo la alianza entre arte e industria, que sirvió de base al diseño industrial que se plasmaría a principios del siglo XX en la Bauhaus de Gropius.

A mediados del siglo XIX surgió el Trascendentalismo, también inspirado en el Romanticismo, cuyos integrantes advirtieron la amenaza del capitalismo industrial para los

entornos naturales más bellos. Estableció los principios de unidad esencial de toda la Creación, la bondad innata del ser humano y la supremacía de lo intuitivo sobre la lógica y la experiencia, inspirado en cosmovisiones nativoamericanas y orientales. Para los trascendentalistas el ser humano puede desarrollar su potencial divino entrando en contacto con la Naturaleza. Thoreau y Emerson fueron sus figuras más relevantes. Thoreau fue pionero en criticar el estilo de vida consumista americano y la falta de responsabilidad individual, advirtiéndole que no era el camino para que la Humanidad encontrara la felicidad buscada por los ilustrados, mientras apostaba por el minimalismo considerando que somos ricos según el número de cosas de las que podemos prescindir. Emerson consideraba que lo bello es una manifestación de la Naturaleza y por tanto un objeto es bello cuando sugiere la belleza natural. En consecuencia, el artista sería el órgano a través del cual actúa el espíritu universal. El movimiento trascendentalista dio lugar a que, por primera vez en la historia, se separaran espacios de la naturaleza de los dedicados a la explotación humana, y se protegieran creando lo que se denominó Parques Naturales. Hasta entonces siempre había sucedido lo opuesto y se protegían los espacios colonizados por los seres humanos de la actuación de la Naturaleza.

A finales del siglo XIX, Tolstói expuso su oposición al arte por el arte que surgió en su época, afirmando que sólo el arte comprensible para todos los seres humanos era bueno porque conmueve y tiene una capacidad de influencia en las personas para “hacerles comprender cosas que en forma de argumento intelectual no serían asequibles.” Su filosofía del arte recuperaba el papel del arte para hacer un mundo mejor con la ayuda de la ciencia, que ya reclamaban Schelling y Schiller un siglo antes. Para Tolstói, el arte era un instrumento de unión entre hombres y de progreso de la humanidad hacia la dicha.

A principios del siglo XX, Kandinsky detectó que estaba comenzando un cambio de rumbo espiritual tras un largo período materialista y, frente al arte por el arte, propuso un arte espiritual cuya meta principal era fomentar la capacidad bienhechora del ser humano, a través de la sensibilización del alma humana, ya que el espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición, a la que conduce el talento del artista. Para Kandinsky, las obras artísticas con alma proporcionan la guía para el camino que se inicia, mientras el arte utilizado sólo para fines materiales no tiene contenido artístico, su alma, y el público pierde el interés.

En la misma época surgió el Distribuísmo, encabezado por Chesterton, que se inspiró en el ideal social medieval como los prerrafaelitas como base de un modelo ideal comunitario y

cuya máxima era que la economía se hizo para el hombre y no el hombre para la economía. Consideraba que sólo se podía alcanzar un orden social más justo por medio de una distribución de la propiedad mayor frente al capitalismo, en el que es una minoría la que controla los recursos, y el comunismo que propugnaba que la propiedad fuera del Estado. Los distribuistas favorecieron fuertemente las cooperativas y el modelo ha perdurado hasta la actualidad.

En los años veinte, Ortega y Gasset analizó las consecuencias para la sociedad de la ruptura entre el arte y el público, y la eliminación del elemento humano que estaba en el arte naturalista. Ortega afirmaba que el ser humano de la época había perdido la fe en la ciencia pero en lugar de pretender recuperar el paraíso perdido como los románticos, se había instalado en la desilusión. Como consecuencia, el arte de vanguardia se vació de trascendencia, para o ser otra cosa que arte, aunque consiguió ser un arte original, que no era copia del pasado. Ortega indagó sobre el sentido de este arte, y considerando que arte y filosofía eran los primeros receptores de los cambios de las sociedades, afirmó que este nuevo arte expresaba la sensibilidad vital naciente de su momento, que rompía con la anterior cultura burguesa decimonónica.

En los años treinta, Walter Benjamin sostuvo que el arte, gracias a la capacidad de reproducción técnica de esa época, podía ser puesto al servicio de las masas y ser democratizado, aunque perdiera el aura del arte único. Sin embargo, advirtió de las perniciosas consecuencias de su uso por la cultura de consumo o su uso como propaganda ideológica al servicio del poder, que condujo a la manipulación de las masas por el fascismo tal como había advertido. Para Benjamin, la cultura científico-técnica de la sociedad occidental había perdido el potencial de la espiritualidad y la función poética y estética fundadora del mundo.

En los años cincuenta, el pensamiento de Heidegger fue pionero en desarrollar la conciencia sobre la necesidad de proteger el planeta contra la sociedad capitalista y el dominio de la naturaleza por la racionalidad científico-técnica. Para Heidegger la solución era compensar la tecnología de la construcción con el arte de la construcción, la arquitectura, y aprender a habitar poéticamente el mundo, cuidando del planeta. Se trataba de una nueva alianza de la Humanidad y la Naturaleza. El pensamiento de Heidegger fue inspirador de gran parte de la filosofía crítica del capitalismo posterior, especialmente de autores como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer o Herbert Marcuse, integrantes de la denominada Escuela de Frankfurt.



Hepburn y Adorno defendieron la necesidad de recuperar la Estética de la Naturaleza abandonada por la filosofía académica durante 150 años. La causa de esa desaparición fue el racionalismo occidental que para convertir la Naturaleza en una mera fuente de recursos, mostró la belleza natural como inferior a la belleza artística, lo que llevó a su eliminación como tema digno de reflexión filosófica, y llevó a que se permitiera la instalación de fábricas, canteras y presas que afearon los paisajes. Por tanto, había que recuperar la convivencia pacífica entre la belleza natural y la belleza artística. Sus ideas generaron una amplia respuesta y un nutrido grupo de filósofos estudiaron, en colaboración con expertos en ecología, geografía e incluso ingeniería, la apreciación estética de entornos naturales, y defendieron que una mayor conciencia de la belleza del mundo natural nos dará buenas razones para protegerlo. Las ideas de la estética de la naturaleza fueron aplicadas también en la urbanización de las ciudades.

En los años sesenta, Marcuse recuperó el papel revolucionario del arte frente a la extensión del valor de la mercancía en la sociedad capitalista, inspirado en Schiller, para mostrar las posibilidades de la dimensión estética en el restablecimiento de la unión de la sensibilidad y el intelecto, que dan la armonía al ser humano. Según Marcuse el arte es la fuerza libradora que necesitamos para rehacer la civilización, con la victoria de Eros sobre Thanatos y Mammon, y la reconciliación del hombre con la naturaleza.

En la década de los setenta surgió un nuevo movimiento ecológico contra el sistema capitalista, encabezado por Schumacher que recogía la influencia del Distribuísmo, y rechazaba el “*american way of life*”. Propone que la economía y la tecnología se subordinen al ser humano, y que predomine la escala humana frente al gigantismo, la sencillez en lugar de la complejidad, la equidad, y el respeto a la naturaleza, ya que la sociedad de consumo amenaza con destruir la biosfera de la que depende la Humanidad y el resto de la vida. Schumacher fue precursor del desarrollo sostenible, que es una nueva etapa en la evolución del ecologismo, con una visión más amplia de su misión de protección del planeta. Estableció un nuevo paradigma de la relación del ser humano con la Naturaleza en la que el ser humano no la domina sino que forma parte de ella, y por tanto depende de la misma. Sus ideas fueron muy bien acogidas por la sociedad de la época y se extendieron por todo el mundo convirtiéndole en uno de los hombres más influyentes del siglo XX.

En los años setenta destacó también Hans Jonas que propuso una Ética para el futuro que abarcara tanto a los seres humanos como al resto de seres vivientes del planeta, y también a las futuras generaciones, partiendo del principio de responsabilidad del ser humano.

Además, fue pionero en advertir contra la ecología profunda y en reconocer una dignidad propia a la naturaleza. El pensamiento de Jonas no fue muy comprendido en aquella época pero posteriormente ha adquirido una gran relevancia aún vigente.

En los años ochenta, Edgar Morin, uno de los autores más influyentes en el pensamiento ecologista del siglo XX, advirtió también de la necesidad de abandonar el proyecto racionalista, que no conoce más que el cálculo, ignora a los individuos y destruye la naturaleza, porque conduce al suicidio de la humanidad, proponiendo recuperar la visión de la naturaleza de la época romántica para salvar la Tierra patria. Para Morin, la esperanza está en la unión planetaria y la posibilidad de crear una ciudadanía terrestre. Su macroconcepto de pensamiento complejo planteaba un modo de pensar capaz de diálogo, distinto al paradigma predominante de la simplificación del saber. Además, propuso que la humanidad se preparara para el nuevo milenio a través de la idea de metamorfosis, más rica que la de revolución, que aportaría la esperanza de un mundo mejor.

Otro de filósofo relevante del pensamiento ecologista de esa época es Félix Guattari, que afirmaba que la revolución ecológica tiene que realizarse a escala planetaria, unida a una revolución cultural, política y social, así que la tarea más urgente es modificar los sistemas de pensamiento que fundamentan el ataque a la naturaleza. No basta un reajuste del sistema, sino un cambio del mismo.

En los noventa, Jesús Ballesteros propuso el Ecologismo personalista según el cual los seres humanos constituyen el centro de las preocupaciones relacionadas con el desarrollo sostenible, porque la protección de la Naturaleza resulta inseparable de la protección de los individuos, y concibe al ser humano como guardián de la Naturaleza. Considera que debemos velar por que las futuras generaciones no hereden un mundo pero que el que hemos heredado. Se trata de un ecologismo humanista que propone como criterio para el necesario cambio de estilo de vida que los seres humanos vivan en armonía con la Naturaleza, basado en el pensamiento de Tomás de Aquino, Thoreau y Morris, entre otros. La necesidad de armonía con la Tierra lleva a Ballesteros a una visión de cuidar a la Naturaleza como un jardín, a apostar por la lentitud y el largo plazo para seguir el ritmo de la naturaleza, a distribuir los recursos naturales, a priorizar lo local, la agricultura ecológica, la producción artesanal, el tamaño humano de la empresa y de la tecnología.

Jesús Ballesteros puso de manifiesto que la Humanidad se encontraba en una encrucijada en la que tenía que elegir entre la decadencia, con la resignada aceptación del deterioro ambiental, o la resistencia, que supone afrontar los retos con creatividad. El pensamiento

ecológico apostó por la resistencia y propuso un nuevo humanismo que antepusiera el equilibrio con la naturaleza frente a la hegemonía del pensamiento único del “*american way of life*”, en el que imperan la tecnociencia y el poder económico. Sin embargo, la sociedad optó por la decadencia, hasta llegar a la crisis del 2008, que apremia a elegir la resistencia.

En 2015, la Encíclica sobre el cambio hacia la sostenibilidad del Papa Francisco alude a la tesis de Schiller sobre la necesidad de una educación estética de los seres humanos subrayando que no debe descuidarse la relación que hay entre una adecuada educación estética y la preservación de un ambiente sano, y afirma que prestar atención a la belleza y amarla nos ayuda a salir del pragmatismo utilitarista.

Siguiendo esta línea de pensamiento, la propuesta de esta tesis es recuperar el arte como forma de conocimiento, ignorada a partir de la Ilustración por el rechazo a las formas no científicas de verdad, para generar un nuevo pensamiento, unos nuevos valores, una nueva sociedad y una nueva mitología, en la que aflore la conciencia intuitiva y la reflexión sensible, prevalezca el símbolo sobre el concepto, y la fantasía sobre la razón calculadora, con el fin de reconciliar a la Humanidad con la Naturaleza,

Se trata de una propuesta de estética que estudia el papel del arte en la resistencia contra el capitalismo financiero como instrumento de las sociedades para avanzar hacia la sostenibilidad, en la que el desarrollo sostenible incluye cuatro pilares, el económico, el social, el medioambiental y el cultural. Es una estética de carácter humanista porque destaca la responsabilidad del ser humano de proteger la Naturaleza. Por todo lo expuesto, he considerado que la denominación Estética humanista sostenible recoge todo este significado.

Por tanto, la Estética humanista sostenible es una filosofía que estudia el arte para la sostenibilidad como símbolo de la cultura sostenible, y lo propone como instrumento para resistir a la cultura capitalista y provocar el cambio que necesitamos de un modo progresivo proponiendo nuevos modelos de relación con la naturaleza, sin imponer el nuevo estilo de vida sostenible. Frente a la imposición de la cultura hegemónica capitalista, intenta convencer al ciudadano de que la belleza está en lo pequeño, lo cercano y lo duradero, y que es posible una civilización en la que la sociedad y la naturaleza estén integradas.

### 5.3.4 LA ARTESANÍA PRODUCTORA DE ENTORNOS SOSTENIBLES

La sociedad financiarizada del capitalismo actual nos impone una cultura única que nos lleva a vivir Googlistán y nos obliga a movernos en el vacío de un sistema irreal con dinero que no es real, porque la Bolsa no crea riqueza material, no revierte a la sociedad, no crea empleo. La Bolsa no está relacionada con la economía real. Sin embargo, se quita el dinero a la economía real para darlo a la economía financiera que controlan unos pocos. Y el reflejo de este sistema irreal es un arte que no tiene significado y su valoración depende de su cifra de venta. Es un arte basura porque no crea belleza al igual que la economía especulativa no crea riqueza material. Estamos ante un arte gaseoso que refleja un dinero gaseoso, es decir, la nada. Son signos que no remiten al significado y por tanto estamos en un juego de significantes sin significado.

Miguel de Cervantes ya criticaba el uso del arte para representar algo que no vale nada pero nadie se atreve a discrepar sobre ello en su relato *El retablo de las maravillas* de 1615, similar a *El traje nuevo del emperador* publicado en 1837 por Hans Christian Andersen<sup>1211</sup> y *El Rinoceronte* de Eugene Ionesco publicado en 1959. Estos relatos buscaban sacudir a una sociedad cegada por la mentira que acepta los engaños sin atreverse a cuestionarlos mientras los que se resisten a aceptar las mentiras de los que pretenden burlarse de la sociedad están abocados a la marginación hasta que se desvela el engaño. Recientemente, unos periodistas quisieron comprobar si los entendidos en arte actual realmente tiene un criterio fiable para valorarlo, dentro de la subjetividad, así que colocaron en un museo de arte holandés un cuadro de Ikea, valorado en 10 euros, y les dijeron que era de Ikea Andrews pidiendo su opinión. Los expertos afirmaron que les sonaba el nombre, y

---

<sup>1211</sup> El relato del *Retablo de las maravillas* de Cervantes es una versión de un cuento oriental anónimo que tuvo varias versiones occidentales, como *El traje nuevo del Emperador* de Andersen. En el relato de Cervantes unos pícaros entran en un pueblo y les ofrecen una función insólita. Les explican que tienen un retablo mágico que sólo puede ser visto por gente de sangre pura, es decir, por aquél que fuese cristiano viejo y no tuviese ascendencia mora o judía. Los que no lo fueran no verían nada y quedaría probado que no eran puros. El engaño comienza y es un éxito porque cada persona dice ver lo que en realidad no ve, pero no lo muestra ante sus compañeros para no quedar en evidencia. Hasta que llega un militar que exige al poder político municipal alojamiento para sus soldados y al no conocer el supuesto poder del retablo no le importa decir que no ve nada. Ante esto los timados comienzan a mofarse de él que, afrentado, se enfada y la obra acaba con los militares dando palos al pueblo por su estupidez

comentaron que lo comprarían por dos millones y medio de dólares. Finalmente, les explicaron que el cuadro era de Ikea ante su estupefacción. Así que, lo dicho, el mundo del arte es una burla.

Como en esos relatos, vivimos en una ilusión creada por el capitalismo en la que todos podemos disfrutar de una vida llena de belleza y comodidades y progresar indefinidamente, expandida por las imágenes de la publicidad, un mundo en el que no hay referencias y la valoración del dinero irreal y del arte abstracto depende de lo que dicen algunos que se llaman expertos, pero la verdad es que ni ese dinero ni ese arte tienen valor por sí mismos, es decir que no existen, y por tanto vivimos en un estado de burla. Nadie se atreve a decir que todo es mentira porque se acabaría con el sistema. Por tanto, para la resistencia contra la financiarización de la sociedad ha llegado la hora de poner fin al estado de burla y el criterio debe ser no salirse de la realidad.

Hay que volver a la economía real frente al capitalismo financiero y generar una cultura con un arte que no vaya parejo a las finanzas sino a la ecología. Un arte sano, como reflejo de la sostenibilidad y la autenticidad, frente al arte insano derivado de la insostenibilidad y la especulación, que nos llevan a vivir en la nada. La artesanía supone una vuelta a la realidad frente al abandono de la realidad del arte actual, en el que la primacía de la abstracción es consecuencia de la primacía del dinero abstracto.

Para la postmodernidad resistente necesitamos un arte de carácter local, que sea cercano, y tenga proyección de largo plazo como sucedía con las catedrales que se construían para la eternidad. Eran obras de arte y artesanía a la vez, como era habitual hasta que en el Renacimiento se separó el concepto de bellas artes del de artesanía, aunque no fue hasta la llegada de la industrialización que se separó definitivamente el concepto de artesanía de la creación intelectual. La Ilustración todavía creía que en todas las personas hay un artesano inteligente capaz de hacer un buen trabajo, una creencia que es perfectamente asumible en la sociedad actual.<sup>1212</sup> Antes de la llegada de la industrialización, cuando todo se hacía de un modo artesanal, era fundamental el concepto de calidad para todo lo que se creaba, y las cosas se hacían perfectas hasta en los lugares más recónditos porque se partía de la premisa de que Dios lo veía todo, y era un deber hacer las cosas bien. Ahora nos ve Google y la industrialización obstaculiza los valores de la creación artesanal.

---

<sup>1212</sup> Richard Sennett, *El artesano*, p. 23

Mediante el concepto de artesanía podemos recuperar los ideales de lo real, lo local, lo sostenible, el largo plazo, la calidad y las cosas bien hechas que propugnaban el Prerrafaelismo y el movimiento *Arts&Crafts* cuando comenzó la industrialización, y que tan necesarios son ahora para luchar contra la especulación y la burla de la sociedad actual, con el fin de avanzar hacia una sociedad sostenible. En el arte y en la sociedad hay que recuperar lo pequeño y el largo plazo que defendía Schumacher para lograr una “economía como si la gente importara”, es decir que frente a las empresas colosales con tecnologías industriales y el “cuanto más grande mejor” predominen las tecnologías adecuadas<sup>1213</sup> y lo

---

<sup>1213</sup> Para avanzar hacia la sostenibilidad habría que retomar el concepto de Schumacher de tecnología adecuada, diseñada con atención a los aspectos medioambientales, éticos, culturales, sociales y económicos de la comunidad en la que se utiliza, y caracterizada por su bajo costo, la no importación de insumos, su pequeña escala, su fácil utilización por la población y su sostenibilidad, frente a la tecnología de la industrialización que devasta la naturaleza, la cultura y la sociedad de los lugares donde se instala. Esta tecnología promueve además valores como la salud, la belleza, y la permanencia, frente a la alta tecnología, los desplazamientos humanos, el agotamiento de recursos naturales y la contaminación asociados a la industrialización. Las tecnologías adecuadas pueden ser un complemento de las tecnologías tradicionales, que es importante mantener porque suelen estar muy adaptadas a las condiciones medioambientales, económicas y sociales del lugar, gracias a que se han desarrollado y utilizado durante largos períodos de tiempo. Además, suelen emplear materiales locales, lo que facilita el mantenimiento y reparación del equipamiento. Sin embargo, con frecuencia se trata de tecnologías que, en un contexto de cambios económicos en el mercado nacional o internacional, ofrecen una producción y unos ingresos insuficientes. Por ello el impulso de las tecnologías adecuadas también es importante. Schumacher tomó como base para este concepto las ideas de Gandhi sobre el uso de tecnologías a pequeña escala que permitieran mejorar el nivel de vida de la población rural en la India. La tecnología adecuada es una tecnología simple, de pequeña escala, bajo coste y no violenta con la comunidad local, cumpliendo así el objetivo de Schumacher de impulsar un desarrollo orientado más a las personas que a la obtención de beneficios. Las ONGs suelen utilizar este tipo de tecnología en sus proyectos de desarrollo y lucha contra la pobreza, como alternativa a la transferencia de tecnología sofisticada e intensiva, con todos sus problemas, que ha sido la principal forma de cooperación tecnológica practicada por los países del Norte con los del Sur, vinculada a la concepción de desarrollo del capitalismo. Habitualmente estas tecnologías diseñadas en los países occidentales no son adecuadas para las poblaciones de los lugares donde se introducían, así que las tecnologías adecuadas tienen en cuenta los conocimientos de la población local y se centran en la mejora de tecnologías ya empleadas. Por tanto, la participación de la población es imprescindible para poder desarrollar una tecnología realmente adecuadas a sus necesidades. La población toma sus propias decisiones ofreciéndoles el acceso a la información que precisen. A través de enfoques participativos, se analizan sus necesidades, la adecuación de la nueva tecnología, quién se beneficiará, quién la controlará, quien velará por su mantenimiento, qué impacto socioeconómico tendrá, y su sostenibilidad medioambiental, de modo que las tecnologías adecuadas deben reducir los residuos, incrementar la eficiencia en el uso de los recursos, y sustituir los productos y procesos dañinos para el entorno natural por otros

pequeño para la humanización de la producción de los bienes de consumo. Se trata también de volver a la humanización del arte, como expresaba Ortega y Gasset, frente a la deshumanización del arte actual. Y el arte humano es un arte cercano, local, no puede ser un arte internacional.

La artesanía tiene los valores de una sociedad sostenible porque “designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más” y representa un concepto más amplio que el trabajo manual especializado porque puede ser aplicado a cualquier oficio cualificado desde un artista a un médico o un informático, o también a una actitud como el ejercicio de la paternidad entendida como el cuidado y atención de los hijos. Sin embargo el ethos artesano de hacer bien las cosas tiene un par de límites que hay que tener en cuenta. Uno tiene que ver con la motivación porque la obsesión por hacer las cosas perfectas podría estropear el propio trabajo y otro la capacidad de poner límites morales porque Robert Oppenheimer fue un artesano que realizó la bomba atómica utilizando lo mejor posible sus habilidades técnicas. El trabajo técnico debe ir unido a una conducta ética. Por tanto, el artesano debe unir habilidad, compromiso y juicio manteniendo un diálogo entre el pensamiento y la práctica.<sup>1214</sup>

Ante las cuestiones que nos enfrentamos en la crisis actual necesitamos aprender otra forma de hacer las cosas y cómo utilizarlas para evitar la autodestrucción como en el mito de Pandora. Como señala Richard Sennet, necesitamos convertirnos en buenos artesanos del desarrollo sostenible, que implica vivir en unión con la naturaleza. Y sostenible es un concepto que implica este tipo de artesanía.

Hasta la llegada de la industrialización el trabajo de las personas era principalmente artesanal. La artesanía implica compromiso porque se funda en una habilidad desarrollada en alto grado para la que se requieren muchas horas de práctica. Y la recompensa emocional por el logro de la artesanía es la plasmación en la realidad de su idea y sentir orgullo por el trabajo realizado. Las actividades artesanales anteriores a la industrialización se caracterizaban porque formaban parte de la sociedad a través de los gremios y regían las

---

sostenibles. Es un modelo probado que se puede extrapolar a todas las comunidades locales del planeta para que cada una encuentre su camino hacia la sostenibilidad. Karlos Pérez de Armiño (director), *Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo*, Ed. Icaria y Hegoa, Instituto de Estudios sobre Desarrollo y Cooperación Internacional, 2000, versión on-line.

<sup>1214</sup> Richard Sennett, *El artesano*, pp. 20-21

costumbres y las normas que establecían las autoridades municipales. Además, las producciones se realizaban en talleres pequeños y se destinaban a mercados locales que estaban aislados, porque en aquella época predominaba lo rural frente a lo urbano y la comunicación entre los núcleos urbanos era escasa y lenta. Por tanto, los mercados eran muy diferentes de la economía de mercado del capitalismo moderno, la economía estaba integrada en la esfera social y no existía la competencia con otros talleres, así que lo importante era el saber hacer y poseer la habilidad adecuada.<sup>1215</sup>

Pero con la llegada de la sociedad industrial, la esfera económica se autonomizó de la social, los mercados dejaron de ser locales y pasaron a ser nacionales y luego internacionales con la aparición de la producción industrial y los medios modernos de transporte y comunicación que conectaron pueblos y mercados, la actividad práctica se separó de sus objetivos intelectuales y fue degradada eliminando las recompensas de la realidad tangible y el orgullo del trabajo propio, aunque ya en tiempos de la Antigüedad clásica se había ensombrecido el honor del artesano a pesar de que existía el dios *Hefestos*, al que se consideraba un artesano dador de paz y productor de civilización.<sup>1216</sup> El duro orden industrial eliminó la posibilidad de satisfacción y causó desmotivación, frustración y alienación a los trabajadores.

Los dos principales impulsores del Prerrafaelismo y el movimiento *Arts&Crafts*, John Ruskin y William Morris, se rebelaron contra la fealdad y los rigores para los trabajadores de la industrialización recuperando un concepto de artesanía que integraba tanto el trabajo intelectual como el manual. Esta concepción se reflejó en el libro de Ruskin *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* de 1849, y es totalmente aplicable hoy en día. Ruskin proporcionaba una guía al artesano, con siete lámparas para iluminarlo. La lámpara del sacrificio hace referencia a la dedicación para hacer algo bien por el simple hecho de hacerlo bien. El espíritu de sacrificio es para Ruskin el esfuerzo para hacer todo del mejor modo posible y que los trabajadores trabajen por amor a su trabajo aunque sin despilfarrar su destreza. La lámpara de la verdad debe alumbrar el corazón de los artesanos para proporcionarle dignidad a todo arte y acto humano. Es preciso que como criaturas espirituales seamos capaces de imaginar lo que no existe pero también como criaturas morales que reconozcamos al mismo tiempo que no existe. Nuestras obras deben ser honestas y nobles. La lámpara de poder de las obras del ser humano, que cuando unen el

---

<sup>1215</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 108

<sup>1216</sup> Richard Sennett, *El artesano*, pp. 32-34



trabajo manual y el pensamiento alcanzan una sublimidad que nada puede destruir y las hace ser admirables, como las pirámides y las catedrales. Para Ruskin lo sublime en la arquitectura viene de la imitación de las formas naturales junto con el poder de la mente humana, y la obra cobra sublimidad en proporción al poder expresado. La lámpara de la belleza viene de la imitación de las formas orgánicas de la naturaleza y para Ruskin hay que pedir la belleza en todas las formas vinculadas a la vida cotidiana. La lámpara de la vida hace referencia a la dignidad y deleite que proporciona a los objetos inertes la vida intelectual que se ha ocupado de su producción. La lámpara de la memoria hace referencia a otorgar belleza y dignidad a todas las cosas desde las más pequeñas a las grandes, con miras a su duración porque muestran la grandeza. La lámpara de la obediencia porque el equilibrio de la belleza de la creación está entre las leyes de la vida. Las obras deben respetar el espíritu del lugar, deben tener un estilo aceptado como costumbre. Para finalizar Ruskin habla del peligro de la ociosidad, y la importancia de buscar una ocupación y no se refiere al sentido de ganarse el pan sino al interés intelectual, porque la persona que no trabaje y no tenga medios de satisfacción intelectual es seguro que se convertirán en instrumentos del mal, y así advierte que hay “una inmensa cantidad de energía ociosa en las naciones europeas de la época presente, energía que se debería invertir en obras manuales”, de modo que habría que buscar a esos “hidalguetes” que andan perturbando gobiernos alguna ocupación porque” si no tienen otra cosa que hacer, harán daño”. Ruskin añade que “si bien la mayor parte de nuestro comercio y de nuestros hábitos naturales de industria nos protegen de tamaña parálisis, con todo, sería prudente considerar si los tipos de ocupación que adoptamos o fomentamos están todo lo bien calculados que podrían estar, para mejorarnos o elevarnos.” Y propone que en lugar de que la sociedad se dedique tan sólo a desplegar el ingenio mecánico para ir más rápido de un lugar a otro, construya obras hermosas que permitan desarrollar la imaginación y el disfrute de los trabajadores. Ruskin concluye con una reflexión sobre el esperanzado alboroto de muchos ante el nuevo alcance de la ciencia como si estuvieran de nuevo al comienzo de los tiempos, diciendo: “Truenan en el horizonte mientras amanece”.<sup>1217</sup> Ruskin tenía una gran visión cuando cuestionó los beneficios de la industrialización y previno sobre sus males. La financiarización de la

---

<sup>1217</sup> Ruskin previó que la civilización industrializada se encaminaba a la destrucción pero tenía esperanza cual Lot cuando encontró la salvación en la pequeña ciudad llamada Zoar de la destrucción de Sodoma, Gomorra y otras ciudades con fuego y azufre. John Ruskin, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, 1849, Ed. Coyoacán, S.A. de C.v., México, D.F., 2014, p. 189

sociedad la llenó de especuladores que realizan un trabajo abstracto, opuesto al trabajo real o artesanal, tanto intelectual como manual, consistente en jugar en la Bolsa con dinero abstracto sin otro propósito que el lucro, haciendo daño al planeta y a millones de seres humanos, tal como advirtió Ruskin.

La Bauhaus en los años veinte del siglo pasado siguió el camino de los Arts&Crafts tratando de aplicar los principios artesanales al diseño industrial sin lograr generalizarlos, y en los años cincuenta se extendieron los productos desechables, la política de obsolescencia programada, los objetos inútiles, lo lúdico, el espectáculo, el desperdicio, la perversión del diseño, todo lo que la Bauhaus quería eliminar, y lo que conducía a la ruina de la Tierra.<sup>1218</sup> Actualmente, los diseñadores de renombre como Philippe Starck, arquitectos prestigiosos como Rem Koolhaas, Norman Foster o Santiago Calatrava, y artistas reconocidos como Ai Wei Wei, son creadores estrella que venden sus servicios por todo el mundo y sus creaciones culturales están en todas partes de modo que se ha impuesto un estilo internacional y desaparecen los estilos nacionales. Ruskin estaría horrorizado. En todos los rincones del planeta las grandes marcas difunden un diseño internacional y dictan la moda para todo el mundo, pero al mismo tiempo hay una hibridación de estilos y se multiplica un diseño basado en la interacción de lo global y lo local, y lo vanguardista y lo étnico. Incluso en los museos más prestigiosos del mundo dedican exposiciones al diseño y algunas piezas de diseño han entrado en el mercado del arte.<sup>1219</sup>

En la sociedad actual la presión de la competencia impide aplicar al trabajo los valores artesanales de hacer algo bien sólo por hacerlo. En esta condición los trabajadores son amorales, porque no juzgan lo que hacen. Necesitamos abrir una página nueva.

Los primeros cambios han venido del resurgimiento de lo antiguo. Hay un culto a lo “*vintage*” que refleja el deseo del consumidor de recuperar posibilidad de elegir lo que le guste, no lo que impongan las modas. También ha aparecido el diseño medioambiental, el diseño multimedia e incluso el diseño sensorial, que explora las dimensiones de los objetos diferentes a lo visual, de modo que aparecen el diseño olfativo, el sonoro, el táctil y el gustativo, para favorecer la experiencia sensitiva y aportar diferenciación. La síntesis entre diseño y ecología ha llevado a la aparición del diseño duradero, las artes industriales de calidad, y los productos portadores de un valor medioambiental. De este modo hay una

---

<sup>1218</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 149-150

<sup>1219</sup> *Ibíd.*, pp. 196-200

parte del capitalismo que se adentra en la preocupación ética por el futuro. El diseño no ha contribuido a una revolución social pero ha comenzado a transformar los modos de vida hacia caminos compatibles con la sostenibilidad.<sup>1220</sup>

Es importante tener en cuenta que los pequeños pasos son también importantes para avanzar hacia un mundo sostenible. En los caminos para avanzar hacia la sostenibilidad van a aparecer resistencias que obstaculicen la consecución del objetivo, del mismo modo que sucede cuando queremos crear algo y nos encontramos con resistencias que nos impiden cumplir nuestra voluntad. La ingeniería busca seguir el camino de la menor resistencia posible y la artesanía también, pero su respuesta a la resistencia es la paciencia frente a la rapidez que puede llevar a fracasar repetidamente. En una situación difícil, un buen artesano busca el elemento que menos resistencia le ofrece en lugar de luchar contra el desafío mayor. Tanto en trabajo técnico como en el artístico es un error acometer primero las grandes dificultades para luego ir a los detalles. El buen trabajo nace del proceso inverso y de centrarse en los elementos pequeños que se pueden trabajar. Por tanto ante la resistencia lo mejor es trabajar el problema desde otros términos e identificarse con el elemento del problema que menos resistencia ofrezca.<sup>1221</sup> El filósofo John Dewey apostó por el aprendizaje positivo de las resistencias.<sup>1222</sup>

Así pues, ante la dificultad actual de lograr un objetivo superior como la Gran Transición a una sociedad sostenible es interesante ir viendo los cambios menores que permitan ir avanzando hacia la sostenibilidad aunque la transformación se realice poco a poco. Para resolver las resistencias a la sostenibilidad necesitaremos paciencia, tolerancia a la frustración e imaginación.

Los valores de la artesanía son fundamentales para avanzar hacia la sostenibilidad, y en la actualidad han empezado a calar en la sociedad modificando estilos de vida que incorporan valores de la artesanía a su trabajo y al consumo. En las revistas de moda creadoras de tendencias se aprecia un impulso de la artesanía como complemento a lo industrial. En sociedad actual se pueden conjugar ambas opciones porque en ciertos aspectos se tiende cada vez más a la conjunción que a la disociación. En las páginas de estas revistas se prestigia a los artesanos que realizan un trabajo manual de calidad y producen objetos

---

<sup>1220</sup> *Ibíd.*, pp. 211-218

<sup>1221</sup> Richard Sennett, *El artesano*, pp. 264-270

<sup>1222</sup> *Ibíd.*, p. 277

duraderos, ya sean objetos domésticos, libros o bicis, y se valora la aparición de tiendas de barrio en las que se vuelve a recuperar lo artesano en la gastronomía, recogiendo la demanda actual de la sociedad, harta de productos químicos envenenando los alimentos.<sup>1223</sup>

Existen otros ejemplos de artesanía actual como el sistema operativo *Linux* y la *Wikipedia* en Internet, que están a disposición de todo el mundo y cualquiera puede utilizarlos y mejorarlos. En ambos casos se trata de una comunidad de artesanos que se centra en el logro de la calidad y tiene un carácter impersonal porque no hay autores concretos cuyo nombre destaque, de modo opuesto a lo que sucede en Microsoft y Bill Gates. En el caso de Apple,<sup>1224</sup> a pesar de que no existe el carácter impersonal y Steve Jobs brilló en el firmamento de las estrellas, su filosofía basada en los valores de la artesanía, con afirmaciones como "lo que hagas, hazlo perfecto y que emocione a todo el mundo", se ha convertido en un mantra repetido en las escuelas de negocios de todo el mundo y aparece habitualmente en los medios de comunicación cuando se analiza su éxito. La estrategia de Apple ha sido recuperar los valores de lo bien hecho, la estética, la singularidad y la calidad,

---

<sup>1223</sup> En la revista *Vogue Living* de julio de 2015, que refleja estilos de vida que están de moda, aparece un reportaje sobre los nuevos artesanos manuales, otro sobre la producción industrial con valores artesanales y dedica otro más a una panadería de Madrid en el que ofrecen pan artesano y ecológico que ha tenido tal éxito que son habituales las colas de sibaritas de sus productos. Yo misma formo parte a menudo de las colas que se forman en una panadería cercana a mi casa, donde los productos artesanales tienen una calidad excepcional aunque precios más altos que un conocido supermercado ubicado cerca. Sin embargo, todos los días a cualquier hora hay colas mostrando el gran éxito de esa panadería artesanal. En mi barrio hay además alguna frutería de calidad y están surgiendo tiendas de productos ecológicos. El reportaje de *Vogue* incluye también una quesería en la que su encargada explica que "su preparación conlleva mucho trabajo y tiene gran valor, pero no es algo elitista. Es artesanía y valores, y hay que defenderlo como tal." Esta tendencia a recuperar lo artesanal incluye todo tipo de productos alimenticios y restaurantes que los ofrecen en sus cartas.

<sup>1224</sup> Burgaya denuncia a empresas como *Apple* como modelo de la economía capitalista sin moralidad con la codicia como valor supremo. "La magia de *Apple* se difumina en las factorías de *Foxconn*": el autor se refiere a la oleada de suicidios en esa empresa de *Apple* ubicada en Shenzhen, China, donde las terribles condiciones laborales provocaron 18 muertos y 30 intentos en 3 semanas. Apple es el paradigma del tipo de empresa que todo el mundo quisiera que surgiera en su país. Todo el mundo conoce el discurso de Steve Jobs en Stanford. Sin embargo, un informe del *FBI* realizado por la posibilidad de que asesorara al presidente George W. Bush sobre comercio internacional, describía a Steve Jobs como "superficial y cruel" en las relaciones interpersonales, y como un narcisista al que el éxito le hacía tener una visión distorsionada de la realidad y le había hecho perder "la honestidad y la integridad". Josep Burgaya, *La economía del absurdo: cuando comparar más barato contribuye a perder el trabajo*, Deusto S.A. Ediciones, 2015, pp. 33-62

generando una aceptación en la sociedad espectacular llegando incluso devoción y mitomanía alrededor de la marca Apple.

La artesanía tiene como principal cualidad la calidad, que Platón formuló como *areté*, el patrón de excelencia implícito en todo acto, y la aspiración a la calidad impulsa al artesano a progresar y mejorar en su trabajo antes que a realizarlo para salir del paso con el menor esfuerzo posible. Y ese concepto de calidad forma parte de otra aplicación moderna de los valores de la artesanía que es la teoría de W. Edwards Deming sobre el “control de calidad total” como una artesanía colectiva en la que el personal de dirección y los trabajadores tienen un compromiso compartido para mejorar su trabajo.

La realidad más habitual es que en las empresas el *ethos* artesanal del trabajo bien hecho queda sin recompensa porque la participación de los empleados en la riqueza de las nuevas compañías es cada vez menor porque se disparan los sueldos de los directivos mientras las condiciones de los trabajadores son cada vez peores, lo que lleva a la desmoralización.<sup>1225</sup>

Sin embargo, la aplicación de los valores de la artesanía a todos los sectores de la sociedad, ya sea diseño, arquitectura, trabajo, o consumo, irán modificando los estilos de vida de los ciudadanos y se convertirá en un camino hacia la sostenibilidad.

### 5.3.5 LA TERCERA CULTURA

La separación entre los saberes de los científicos y los saberes de los humanistas surgida en el Siglo de las Luces XVII, se plasmó en el concepto de "dos culturas" que Charles Percy Snow presentó en una conferencia de 1959 titulada *Las dos culturas*, que tuvo una amplia difusión y debate. Posteriormente reflejó su teoría en el libro *Las dos culturas y la revolución científica*, publicado en 1963, donde argumenta que la ruptura entre las dos culturas de la sociedad moderna, la ciencia y las humanidades, fue un obstáculo importante para la solución de los problemas mundiales, porque muchos científicos eran ajenos a la literatura y el arte, pero los escritores y los intelectuales del arte eran igualmente ajenos a la ciencia. En 1977 Snow escribió un nuevo ensayo, *Las dos culturas y un segundo enfoque*, en el que

---

<sup>1225</sup> Richard Sennett, *El artesano*, pp. 36-52

auguraba el nacimiento de una nueva tercera cultura que supondría un puente entre científicos y humanistas.<sup>1226</sup>

En las últimas décadas del siglo XX se dio un acercamiento entre ciencia y cultura con el auge de la divulgación científica, gracias a autores como Carl Sagan, Stephen Hawking o Stephen Jay Gould, que quisieron acercar la ciencia a la sociedad y sufrieron cierto desdén por parte de sus colegas científicos, pero en una sociedad en la que es tan importante la ciencia muchos ciudadanos agradecieron que estos científicos les explicaran de un modo cercano los últimos avances, al igual que sucedía en la época del Renacimiento y de la Ilustración, y convirtieron estos libros en éxito de ventas. En 1995, el libro de John Brockman titulado *La tercera cultura* explicaba que había un abismo entre la ciencia y la cultura hasta que los científicos decidieron asaltar el terreno de la cultura y comunicarse directamente con el público, algunos con gran habilidad, convirtiendo la ciencia en cultura pública, que se convirtió según Brockman en la tercera cultura, caracterizada por reunir científicos y pensadores empíricos que, a través de su obra y su producción literaria, están ocupando el lugar del intelectual clásico a la hora de poner de manifiesto el sentido más profundo de nuestra vida. Así pues, la tercera cultura incluiría a aquellos científicos comprometidos, que según Brockman son conscientes de la trascendencia de su cometido en la sociedad e intentan recuperar la ciencia accesible como una tradición intelectual honorable.

En los años noventa aparecieron las guerras de la ciencia entre los que estaban contra la culturización de la ciencia y los que la valoraban. Finalmente, entre los científicos apareció la conciencia de que la ciencia necesitaría de la intuición y el poder metafórico de las artes, mientras que las artes precisan de los avances de la ciencia. Frente a la dicotomía entre ciencia y cultura, la tercera cultura surge como una plataforma de diálogo filosófico que no consiste en discusiones internas de la ciencia sino confrontaciones metacientíficas desde fuera de ella. No se trata un lugar de encuentro entre la ciencia y las humanidades como propugnaba Snow, sino que la tercera cultura de Brockman es una plataforma filosófica de debate de las ciencias categoriales entre sí, cuyos aspectos positivos y divulgativos son notorios en la sociedad. Es una plataforma metacientífica, porque a nadie se le oculta que las disputas entre un paleontólogo como S. J. Gould y un genetista como R. Dawkins no

---

<sup>1226</sup> Evaristo Álvarez, *La Guerra de las Ciencias y la Tercera Cultura*, Cinta de Moebio, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales, Ed. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, febrero 2004.

conforman el procedimiento de las ciencias sino que constituyen un debate filosófico externo en el que los filósofos pueden participar y en el que se pueden detectar figuras filosóficas clásicas. El emergentismo vitalista de Gould y reduccionismo genético de Dawkins son posturas filosóficas, tomadas a partir de ciertos principios científicos inconmensurables porque pertenecen a categorías diferentes.

Los caminos hacia la sostenibilidad van a exigir el esfuerzo conjunto de científicos, humanistas y artistas y es interesante la creación de plataformas o redes que permitan el intercambio de ideas utilizando tecnologías como Internet y el software libre, que construyan una casa sin puertas y llena de ventanas donde se puedan interconectar artistas y científicos, pensadores, tecnólogos y artesanos del relato, en un proceso abierto que permita a la ciudadanía del mundo de hoy al derecho, no sólo de acceder a los legados culturales acumulados, sino también a incidir y modelar la cultura del contexto en el que habita. El progreso del conocimiento consiste precisamente en esto, es decir, que no se limite a un negociado de sabios que saben cada vez más sobre cada vez menos hasta acabar sabiéndolo todo sobre nada, sino en buscar una metáfora poliédrica que refleje todas las caras de la complejidad y llegue a abarcarlas, mediante el cruce constante de vectores entre artes, ciencias y otros campos del saber y la experimentación, hasta hoy considerados distantes e incompatibles. Tal como sucedió en ciudades de la Antigüedad como Alejandría, Constantinopla, Roma, Córdoba o Florencia, en las que se integraron científicos artistas e ingenieros del mundo occidental y el oriental, la red constituye un espacio en el que se intercambian ideas y capital intelectual, y se expresa una diversidad creativa y deliberativa, donde la perspectiva de encuentro de todo aquello que es diferente hace posible el avance del conocimiento y la reflexión colectiva. Mediante la implementación de estos sistemas de colaboración en línea es posible generar ecosistemas de creación de un capital intelectual para encontrar soluciones que permitan a nuestra civilización avanzar hacia la sostenibilidad.

En este tiempo de primacía económica y tecnológica, ha llegado el momento de pensar desde el hombre y para el hombre, en contraposición a la razón que primaba la innovación por sí misma y la razón práctica sobre cualquier cuestionamiento de sus objetivos.

Está claro que el siglo XXI basa gran parte de su identidad en gran parte en la tecnología y nadie duda de que tecnologías emergentes y el ciberespacio, el espacio virtual creado con medios cibernéticos, están transformando la sociedad hacia una nueva era cultural. Los avances que el ser humano ha hecho a lo largo de la historia han sido una manifestación de

su capacidad de creación, ya sean los sistemas de pensamiento, las expresiones artísticas, las ciencias o las tecnologías. Y también las ciudades y estas plataformas tecnológicas. No obstante, es necesaria una reflexión sobre su sentido para que la esencia estructural de las comunidades culturales online integre el conocimiento en el procomún y lo socialice. Esta nueva generación de científicos y tecnólogos trascienden la dimensión hermética de la ciencia, consciente de que el diálogo en red, que restablece los caminos de comunicación humana, con el cruce de relatos y de experiencias, entraña una forma poderosa de enriquecimiento que permitirá dirimir la nueva cultura sostenible.

El debate sobre los límites del crecimiento exige respuestas que trasciendan el imperio del mercado en los órdenes artístico, tecnocientífico, e incluso el del propio marketing de la red.<sup>1227</sup> Intercambiar ideas es la fase previa a proponer alternativas para abordar, de una manera conjunta, abierta, creativa y no dogmática, la creación de nuevos entornos ecoculturales que se transformen para adaptarse a la complejidad de cada sociedad. Será un apasionante reto del mundo contemporáneo idear sociedades sostenibles en las que exista una nueva convivencia con la naturaleza y una nueva ética de comportamiento económico y político de acuerdo con los principios de sostenibilidad y de responsabilidad con el resto de los seres vivos.

Una muestra de tercera cultura es el proyecto *101 obras maestras* creado en España por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que a través de una página web a puesto de relieve como dos historias, la del arte y la de la ciencia, que parecen independientes entre sí están profundamente entrelazadas y el mensaje es que el arte no hubiera podido evolucionar de la misma manera sin la ciencia y la ciencia no hubiera podido avanzar igual sin la explicación a través del arte. El proyecto ha sido posible gracias a la colaboración desinteresada de más de cincuenta investigadores que han redactado la ficha explicativa de las 101 obras. En la página web se sugieren recorridos temáticos por los más de treinta museos y bibliotecas madrileños que participan en el proyecto, incluidos el Museo del Prado, el Museo Reina Sofía, el Museo Thyssen-Bornemisza y la Biblioteca Nacional. La temática de los recorridos incluye la biodiversidad, el cuerpo humano, el cosmos, la ingeniería, la técnica, los viajes y el exotismo. Hay una gran variedad de objetos desde

---

<sup>1227</sup> Algunas grandes empresas ya han comenzado a utilizar las redes para conectar personas y generar ideas sostenibles estimulando la participación como *Creator Space* de BASF, un gigante de la industria química. El equipo interdisciplinar de *Creator Space* se instala en diferentes ciudades del mundo y buscar soluciones a temas como el consumo sostenible, la vivienda del futuro o las soluciones energéticas inteligentes.



pinturas o esculturas a maquetas, ábacos, o modelos anatómicos, que abarcan una gran amplitud cronológica. La propuesta para los visitantes es que tengan otra visión de la relación de la ciencia y el arte. En el proyecto hay obras de arte que representan motivos científicos, como *El doctor Simarro en el laboratorio* de Joaquín Sorolla, junto con instrumentos científicos realizados de manera estética como el *Globo Celeste* de Vincenzo María Coronelli. Otra interacción entre arte y ciencia es la utilización de técnicas científicas para la realización de la obra como es el caso del díptico de la *Anunciación de Jan van Eyck* que utilizó la técnica del trampantojo, la óptica y la catóptrica para crear dos figuras de apariencia tridimensional. En *Las Meninas* de Velázquez el espejo de fondo también revela conocimientos del pintor de los fundamentos de la ciencia de su época. Este proyecto quiere poner de manifiesto que la línea de separación entre ciencias y humanidades en la educación es artificial y quieren invitar a reflexionar sobre su conexión, y aunque sea necesaria la especialización en ambos casos no perder el interés por el otro campo. En Valencia, un convenio de colaboración entre la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la Facultad de Medicina generó recientemente actividades que relacionaban el arte y la medicina entre las que destacó la conferencia del artista y político Alejandro Font de Mora explicando con imágenes de pinturas de varias épocas cómo se reflejaban en las figuras humanas síntomas que corresponden a diversas enfermedades que fueron explicadas en cada cuadro.

Otras muestras de proyectos que conectan ciencia y arte son el *premio VIDA* de la Fundación telefónica que va por la edición 16 y premia los proyectos artísticos que exploran el concepto de vida artificial. Un ejemplo de proyecto galardonado en 2014 es el artista Yunchul Kim cuya obra *Effulge* gira en torno al potencial de la dinámica de fluidos y crea instalaciones que exploran las propiedades de la materia, basándose en la premisa de Heráclito “todo fluye”, acompañados de sonido. Es un artista que colabora habitualmente con científicos para abrir su creatividad mutuamente. Su forma de realizar investigaciones en los laboratorios que monta es diferente a la de los científicos y les hace cuestionarse otras opciones.

El simposio internacional *Balance-Unbalance: arte, ciencia y medio ambiente*, celebrado en Estados Unidos en 2015 plantea maneras de que una investigación interdisciplinar que combina arte, ciencia y nuevas tecnologías puedan desarrollar iniciativas que promuevan la conciencia por el respeto al medio ambiente y las prácticas sostenibles, movidos por la

preocupación porque estamos en un punto de inflexión y consideran que el arte es un catalizador que nos permite imaginar nuevas formas de interactuar con el medio ambiente.

Dentro de estos métodos de investigación que combinan ciencia, tecnología y arte se han generado nuevas posibilidades muy novedosas como el bioarte y el biowear, ropa interactiva.

El Bio Arte es una rama del arte en la que la práctica artística se vincula con el cultivo de tejidos orgánicos y con la biotecnología. También se pueden incluir cultivos in vitro. Algunos ejemplos serían los siguientes proyectos:

El *Proyecto Biosfera* es una obra artística que suma arte y biología, una relación que ya había sido plasmada en innumerables expresiones artísticas. El objetivo del proyecto es alertar sobre la fragilidad del planeta y la obra artística está formada por un ecosistema natural herméticamente sellado en una esfera transparente, basándose en el concepto de que el mundo está en nuestras manos. Algunas de las obras con biosferas se convierten en esculturas vivientes expuestas en espacios públicos y otras de tamaño más pequeño se entregan a formadores de opinión para transmitirles la idea de que el mundo está verdaderamente en sus manos. En otros casos las biosferas se utilizan para realizar estudios científicos sobre la evolución de las especies y el ecosistema en su interior.

El *Proyecto Inmortalidad* consta de un *cyborg* formado por la combinación de células de corazón vivas, un sistema robótico y sistemas multimediales. Es un conjunto orgánico que se convierte en la metáfora de un corazón y tiene como objetivo que permanezca latiendo indefinidamente.

El *Biowear* tiene como objetivo desarrollar un tipo de prendas a partir de las propias células humanas aunque ese concepto aún forma parte de la ciencia ficción y el proyecto propone que la investigación tecnológica de textiles se aborde desde una perspectiva artístico creativa para abrir caminos menos evidentes mediante la imaginación y extralimitar las funciones de la tecnología y el diseño actuales.

Por otra parte, en muchas ocasiones la práctica artística requiere de la intervención de la investigación científica para poder plasmar cierto tipo de obras artísticas que sin esa colaboración permanecerían sólo en la imaginación y la fantasía de los artistas.

### 5.3.6. LAS COMUNIDADES LOCALES PARA LA SOSTENIBILIDAD

Actualmente muchas personas intentan cambiar sus hábitos de consumo para que sean sostenibles,<sup>1228</sup> es necesario el apoyo de las políticas que hagan accesible transportes públicos, impulsen energías limpias, la restauración de los ecosistemas, y también que fomenten el espacio cívico para el fortalecimiento de las comunidades locales, las cooperativas, los negocios locales, y las ONGs.

El capitalismo por sí mismo se ha mostrado incapaz de salvar el mundo de una crisis creada por el propio sistema, y ni la economía verde, ni las innovaciones tecnológicas ni ningún multimillonario verde tipo Richard Branson lo han conseguido porque el capitalismo se basa en el ánimo de lucro, en la codicia, y ese factor no puede ayudar a la transformación.

Los movimientos sociales, como el de indignados, que se instaló en plazas públicas de todo el mundo tras la crisis del 2008 reclamando un cambio, apenas perduran. Las organizaciones ecologistas tienen un activismo más reducido que estas grandes expresiones de frustración de las masas y por tanto podrían aliarse con los activistas contra los fracasos del capitalismo financiero, pero hasta ahora su actividad se ha mostrado insuficiente.

La esperanza está en las comunidades locales.

William Morris en su libro *Trabajo y Comunismo* defendía las comunidades locales contra el capitalismo, y cuando hablaba de Comunismo no se estaba refiriendo al llamado socialismo real o estalinismo, y que su posición era contraria a cualquier forma de socialismo impuesta

---

<sup>1228</sup> Existe un movimiento denominado LOHAS, *Lifestyle of Health and Sustainability*, que propone un concepto de estilo de vida que abarca temas de salud, medio ambiente, justicia social, el desarrollo personal y la vida sostenible. Es un movimiento de consumidores global, que se caracteriza por un enfoque holístico e interconectado sobre temas económicas, ambientales, culturales y políticos. Otro movimiento más avanzado aún en consumo sostenible es el Estilo de Vida de Simplicidad Voluntaria, que se ha asociado a la creación de comunidades de consumo alternativo como las ecoaldeas. También está el Estilo de Vida con reducción del ritmo, en el que las personas cambian una carrera profesional bien pagada pero con mucha presión por una menos pagada y menos estresante, con un nivel de calidad de vida más alto y con más satisfacción personal. También está el consumo colaborativo, que desarrolla soluciones para las necesidades del consumidor basadas en el intercambio, el trueque, etc. Son formas de intercambio que siempre han existido entre familiares y amigos pero gracias a las redes sociales se han expandido de una manera nunca antes vista, como por ejemplo los sistemas de coche compartido. Josep María Gali y otros, *Marketing de Sostenibilidad*, Ed. Profit Editorial, Barcelona, 2013

desde arriba, burocrática y estatalista, sino una organización social en comunidades en la que todos los miembros tienen igual derecho a participar en la riqueza que en ellas se generan. Las comunidades serían pequeñas asociaciones de hombres y mujeres libres, con los límites de la ética social, Por tanto, el trabajo había que organizarlo en una federación de comunas, cuyo gobierno sería más bien una administración de cosas que un gobierno de personas. La federación de comunas era antagonista del estado centralizado burgués.<sup>1229</sup> Morris consideraba que el cambio de la sociedad tenía que venir desde su base, pero no como una revolución sino mediante la distribución de la riqueza entre todos. En las comunidades el incentivo de la competencia capitalista se sustituiría por trabajar en cooperación con los otros por el bien común. De este modo se lograría una sociedad verdadera en la que cesaría el ejercicio arbitrario de la autoridad en beneficio de una clase privilegiada y comenzaría la sociedad del bienestar.<sup>1230</sup> Y en esta sociedad podremos vivir una vida natural libre.<sup>1231</sup>

Las reflexiones de Morris realizadas hace dos siglos continúan vigentes, y, tal como proponía, se está empezando a poner de manifiesto la importancia de las comunidades locales para transformar la sociedad.

Uno de los campos en los que las comunidades locales han adquirido un gran protagonismo es la resistencia contra el extractivismo capitalista.

Por todo el mundo están surgiendo focos de resistencia en comunidades locales que se oponen a la actividad extractiva y la ambición de las compañías mineras y de combustibles fósiles que buscan recursos en nuevos territorios inexplorados, sin hacerse responsables de las consecuencias para la ecología local. Los activistas tienen una característica común y es que se trata de personas de todo el espectro social, a diferencia de los activistas ecologistas habituales, porque participan todos los integrantes de las comunidades locales que ven en peligro los recursos para su supervivencia. La resistencia de estas comunidades locales está consiguiendo frenar las actividades destructivas, y esto ha cogido por sorpresa a las industrias extractivas, que ya no pueden considerar de antemano que vayan a llevar a cabo sus proyectos. Así que la respuesta colectiva a los problemas medioambientales ya no se

---

<sup>1229</sup> William Morris, *Trabajo y Comunismo*, p. 30

<sup>1230</sup> *Ibíd.*, p. 112

<sup>1231</sup> *Ibíd.*, p. 136

genera en las conferencias ni en las ciudades sino en las calles, los campos y los bosques de países de todo el mundo.

Esta resistencia local tiene un precedente en el movimiento de la justicia ambiental que comenzó en Estados Unidos a finales de los setenta, que dio lugar a la Declaración de Principios de Justicia Ambiental de 1991, basada en la interdependencia entre las personas, las comunidades y la naturaleza, y la exigencia de que las decisiones políticas sobre medio ambiente no sean una imposición gubernamental sino que sean una expresión de los movimientos ciudadanos.<sup>1232</sup>

En la resistencia de las comunidades locales contra las agresiones ecológicas destaca el papel prominente de las mujeres que reaccionan por proteger a sus familias y sus comunidades.<sup>1233</sup> En Canadá, para proteger el entorno de una comunidad de las actividades extractivas, una joven madre de la tribu india *micmac* se arrodilló en una carretera ante un grupo de policías antidisturbios sosteniendo en alto una pluma de águila. Fue un acto simbólico con mucha fuerza que extendió la resistencia hasta tal punto que lograron detener las actividades. En Grecia una mujer de 74 años se enfrentó también a los policías antidisturbios entonando una canción de la resistencia griega contra la ocupación alemana. En Rumanía apareció la imagen de una anciana que se enfrentaba sujeta en un bastón y una leyenda decía “te das cuenta de que tu Gobierno ha fracasado cuando tu abuela empieza a amotinarse”. El potente instinto de proteger a los niños frente a cualquier daño es universal.<sup>1234</sup> El papel prominente de las mujeres en la ecología ha sido recogido por el movimiento ecofeminista surgido en los años setenta por la acción de las mujeres a través de luchas locales, ya que siempre son las mujeres, en todas partes, las primeras en protestar

---

<sup>1232</sup> El movimiento por la justicia ambiental comenzó a finales de los años setenta como respuesta de las comunidades locales a los problemas de salud generados por las instalaciones de tratamiento de residuos tóxicos. Era una forma de ecologismo diferente porque era más populista, liderado por mujeres y minorías étnicas cuyo objetivo primordial era preservar la salud de las personas frente a los residuos tóxicos. Se demostró que las instalaciones se ubicaban en zonas en las que vivían grupos de personas con escasos recursos económicos y minorías étnicas. Al desastre ecológico y sanitario se unía, además, la injusticia ambiental. Vicente Bellver, *El movimiento por la justicia ambiental: entre el ecologismo y los derechos humanos*. Anuario de Filosofía del Derecho XIII, 1996, pp. 329-333

<sup>1233</sup> Vicente Bellver, *Ecofeminismo y solidaridad*, en VVAA, Justicia, paz y solidaridad: libro homenaje al Prof. José María Rojo, Valencia, 1995

<sup>1234</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, pp. 363-380

contra la destrucción del medio ambiente. Las activistas se dieron cuenta de que existía una estrecha conexión entre la relación de dominio explotador entre el hombre y la naturaleza y la relación de explotación entre hombres y mujeres que impera en la mayoría de las sociedades, incluidas las sociedades industriales modernas.<sup>1235</sup>

También motiva a las comunidades locales para la resistencia la protección del agua y el vínculo profundo con la tierra. Se trata de un movimiento humanista entroncado con los movimientos ecologistas del Sur.<sup>1236</sup> En el delta del Níger se produjo el mayor ejemplo de resistencia de una comunidad local contra las actividades de una empresa petrolera. El Gobierno nigeriano arrasó las comunidades locales y los soldados torturaron, violaron y asesinaron a cientos de adultos y niños para defender las instalaciones petroleras pero los integrantes de la comunidad local siguieron luchando y consiguieron el cierre de algunas. En China la presión popular cada vez es mayor porque en algunas ciudades la atmósfera es tan tóxica que los niños no pueden jugar en la calle.

La resistencia de comunidades locales crece en todo el mundo y las compañías de combustibles fósiles ya no tratan con grandes organizaciones ecologistas a las que pueden callar con programas de reducción de emisiones o donaciones generosas. No pueden convencer con dinero a las comunidades locales porque las personas luchan simplemente por decir que no a la extracción de los recursos y la destrucción de su entorno natural, con una nitidez moral que está suponiendo un shock para las compañías.

Todos estos escenarios de resistencia están además conectados gracias a las redes sociales y esto ha permitido que comunidades locales que están geográficamente aisladas puedan contar sus historias al mundo y que se apoyen mutuamente, generando al mismo tiempo una historia transnacional de resistencia a los abusos ecológicos de las empresas extractivas. Aunque las resistencias locales están vinculadas a sus problemas concretos, con el intercambio de experiencias a través de internet se genera una conexión entre las comunidades que con el tiempo irá dando lugar a una conciencia del problema global del peligro para el planeta.

---

<sup>1235</sup> Vicente Bellver, *El Ecofeminismo entre la Deep Ecology y el Environmental Justice Movement*, en Vicente Bellver y Carmen Nuévalos (eds.), *Una mirada diferente: la aportación de la mujer en la defensa del Medio Ambiente*, Editorial Edetania, Valencia, 1998

<sup>1236</sup> Jesús Ballesteros, *Identidad planetaria y medio ambiente* y Vicente Bellver, *Ecofilosofías*, en *Sociedad y Medio Ambiente*, Madrid, Trotta, 1997, pp. 227-249.

Como dijo William Morris, el día que se le diga al poderoso “pez gordo relleno de dinero” enemigo de la comunidad que no, y se le impida transformar los campos en montones de ceniza para poder extraer una riqueza que no han pagado a costa de una masa de trabajadores mal pagados, surgirá una sociedad de semejantes que acabe con el poder que permite a los ricos gobernar “con absoluta licencia para maltratar a la comunidad todo lo que les permita su fortuna.”<sup>1237</sup>

Otra estrategia que está teniendo mucho éxito contra las empresas relacionadas con los combustibles fósiles, es el movimiento por la desinversión en la que instituciones públicas de comunidades locales como los gobiernos municipales, las universidades y las organizaciones religiosas venden sus participaciones en estas compañías, que han tenido un gran eco, y socavan la legitimación de es compañías para seguir actuando.<sup>1238</sup>

Las comunidades locales están adquiriendo también un papel decisivo en el campo de las energías renovables, en el que han comenzado a avanzar hacia un distribuísmo energético.

En todo el mundo están surgiendo movimientos de ciudadanos a favor de la energía local frente a los monopolios energéticos considerando que los recursos energéticos pertenecen a cada población donde se generan a través de programas de energías verdes renovables, principalmente eólica y solar pero también de biogás e hidroeléctrica. Las desprivatizaciones energéticas han hecho fortuna en muchas ciudades y pueblos de Alemania, Estados Unidos y Canadá. Y puede comprobarse una correspondencia entre la propiedad pública de las energías y el hecho de que sean limpias, por tanto está claro que el suministro energético no debe dejarse en manos privadas.

Existe un mito sobre la necesidad del carbón, el petróleo y el gas natural para nuestra civilización. Podría funcionar con energías renovables pero para ello haría falta un esfuerzo tecnológico comparable al que llevó a la Luna el Apolo. Es posible hacerlo pero tenemos que decidir colectivamente si queremos hacerlo porque los mayores obstáculos no son tecnológicos sino sociales y políticos. Es necesaria una transformación ideológica que cambie los fundamentos de nuestras comunidades. Pero para poder realizar el cambio resulta imprescindible que en todos los niveles de gobierno se impulse una planificación audaz que permitan que las comunidades locales del mundo cuenten con la posibilidad de

---

<sup>1237</sup> William Morris, *Trabajo y Comunismo*, Ed. Maia Ediciones, Madrid, 2014, pp. 173-174

<sup>1238</sup> *Ibíd.*, p. 436

elegir las energías renovables y que los dirigentes estén dispuestos a enfrentarse a las empresas contaminadoras que utilizan todos sus recursos económicos para interponerse cada vez que se buscan soluciones sostenibles.

Desgraciadamente las grandes empresas de la industria de los combustibles fósiles tienen demasiado poder político y es habitual que altos cargos del Gobierno y la Administración acaben en los consejos de administración de estas grandes empresas. Así que para lograr afrontar estos desafíos será necesario un movimiento social fuerte que exija la transparencia para eliminar la sumisión de la política al poder financiero.<sup>1239</sup>

Jeremy Rifkin aporta la solución para el acceso de las comunidades locales a las energías renovables, explicando que se va a producir una revolución de la distribución de las energías renovables de grandes efectos económicos gracias a la creación de unas nuevas tecnologías de información y comunicación, que nos llevan a la Tercera Revolución Industrial.

Mientras las energías basadas en combustibles fósiles sólo se encuentran en regiones geográficas concretas, las energías renovables están en todo el mundo porque el sol brilla y el viento sopla en todas partes con mayor o menor intensidad. Los habitantes de zonas rurales pueden acceder a residuos agrícolas y forestales, los habitantes de las costas pueden acceder a la energía generada por las mareas, el agua proporciona energía hidroeléctrica en todo el mundo y la energía geotérmica reside en el interior de la Tierra. Gracias a las nuevas tecnologías las comunidades locales pueden recolectar y producir su propia energía renovable y compartirla a través de redes inteligentes del mismo modo que comparten información en el ciberespacio. En cierto modo estamos volviendo a la época anterior a la industrialización porque retomamos las energías renovables, pero gracias a las nuevas tecnologías no existirá la misma dependencia de los elementos naturales.

Las energías renovables son uno de los pilares de la Tercera Revolución Industrial. Otro pilar es la construcción de las infraestructuras para almacenarlas y así adquiere protagonismo el sector de la construcción. Será necesaria la reconversión de los edificios existentes para que funcionen como plantas energéticas. Estos edificios acumularán y generarán energía local a partir del sol, el viento, la basura, los residuos agrícolas y forestales, las olas, las mareas, las fuentes hidráulicas y geotérmicas, de modo que tendrán suficiente energía para cubrir sus necesidades y generar excedentes que pueden compartir.

---

<sup>1239</sup> Naomi Klein, *Esto lo cambia todo*, 127-155



El tercer pilar será desarrollar métodos de almacenamiento que permitan convertir los suministros intermitentes de estas fuentes de energía en recursos seguros, y el medio más disponible y eficiente para almacenarlas y transportarlas es el hidrógeno. Es el elemento más abundante del Universo y sus únicos residuos son el agua y el calor. Puede extraerse de cultivos energéticos, residuos orgánicos y forestales. Las naves espaciales se alimentan de baterías de hidrógeno de alta tecnología. El cuarto pilar es la configuración de una red eléctrica inteligente siguiendo los pasos de Internet para compartir la energía a la población. Estas redes conectarán miles de edificios y facilitarán además la transición a los vehículos eléctricos.

Así pues, todas estas tecnologías de la Tercera Revolución Industrial darán paso a un Distribuidismo Energético asumiendo que está en nuestra naturaleza colaborar con los demás para contribuir al bien común. De este modo, la actividad económica deja de ser una competición para convertirse en una empresa cooperativa y frente a la economía clásica en la que la ganancia se produce a expensas de los demás, el bienestar de los demás amplifica el propio.

Pero sólo si se une el fomento de las iniciativas empresariales individuales en el mercado de las energías distributivas a la colaboración de barrios, comunidades, ciudades, regiones y naciones en la recolección, almacenamiento y distribución de la energía se podrá crear una economía global sostenible.<sup>1240</sup>

Con la llegada de las energías renovables se podrá abandonar el mito de que la actividad económica debe basarse en la competición para basarse en la cooperación. Frente a la economía neoclásica en la que la ganancia se produce a expensas de los demás, se puede fomentar la empresa cooperativa en el mercado de las energías distributivas con la colaboración de las comunidades en la recolección, almacenamiento y distribución de la energía se podrá crear una economía global sostenible. La empresa debe crear riqueza que beneficie a todos y para subsistir necesitará las virtudes sociales como la veracidad, la lealtad, la solidaridad y la justicia. Y desde luego es fundamental la subordinación de la economía como praxis social a la política y el derecho.<sup>1241</sup>

---

<sup>1240</sup> Jeremy Rifkin, *La civilización empática*, pp. 507-544

<sup>1241</sup> *Ibíd.*, p. 265

Esta revolución va a democratizar la energía y se generará una nueva visión social de la distribución. Desaparecerán los conflictos geopolíticos para lograr el acceso a los combustibles fósiles y facilitará un sentido colectivo de responsabilidad para salvaguardar los ecosistemas del planeta. La distribución justa de la energía evitará la pobreza energética y las muertes cada año en la estación invernal.<sup>1242</sup>

Las redes informáticas proporcionarán nuevas redes sociales globales y gracias al nuevo enfoque distributivo las personas se unirán a la comunidad informática para aportar su granito de arena y solucionar los grandes retos. Este nuevo modelo participativo de masas para compartir conocimientos y solucionar problemas se denomina *wikinomía* y moviliza la sabiduría de las multitudes y el aprendizaje colectivo con resultados impresionantes. Internet ha convertido al mundo en una gigantesca ágora pública.

La economía también es un campo en el que van a tener mucha relevancia las comunidades locales.

De acuerdo con la *Teoría de la Economía del Bien Común* de Christian Felber, la economía debe construirse sobre una cooperación sistemática de las personas entre sí y con la Naturaleza, basada en los valores de confianza, cooperación, aprecio, solidaridad, voluntad de compartir y relaciones humanas saludables frente al modelo capitalista basado en valores como el egoísmo avaricioso, el immoralismo, el nihilismo y la lucha feroz, en la que la financiarización de la sociedad ha llevado a que la realidad se reduzca a un juego de significantes.<sup>1243</sup>

El mito capitalista de que la codicia del individuo conducirá a un crecimiento económico a través de la competencia que generará el bienestar del mayor número de personas posible se ha demostrado ya que es falso, porque las personas que persiguen sólo su propio beneficio acaban engañando a los demás para lograr sus objetivos y causando daños graves a las relaciones entre las personas y en la sociedad, perdiendo su dignidad. Por tanto, el

---

<sup>1242</sup> Jesús Ballesteros, *Ecologismo humanista contra crematística*, ética-ambiental.org, Santander, 2014, p. 13

<sup>1243</sup> La preferencia por el dinero abstracto y lo virtual lleva a la irrealidad, a la apología de lo neutro y la dimensión de cualquiera, de modo que no importan los demás, no se respeta al otro, se utilizan por los bancos los depósitos de los clientes, y se busca el placer con cualquiera sin ninguna relación personal. Jesús Ballesteros, *Escuela Neoclásica, valores y derechos*, Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho, N° 26, 2012, p. 261

método más eficaz para lograr buenos resultados es la cooperación estructural y la motivación intrínseca. Pero no se está aplicando para proteger las estructuras de poder.<sup>1244</sup>

En la economía del bien común la dignidad humana está por delante del capital que es el medio no el fin para darnos la felicidad. Como señala Jesús Ballesteros, el hecho fundamental de la existencia de los individuos es la relación con otros individuos y por tanto el mercado no es autosuficiente porque depende de las relaciones entre las personas y sólo podrá sostenerse apoyado en las virtudes sociales.

Por tanto, hay que recuperar la comunidad como referente y el humanismo como clave de la relación entre el desarrollo y la ecología. El desarrollo sostenible nos llevará a la armonía con la Naturaleza, que tal como afirma Jesús Ballesteros conduce a “la prioridad de lo local, el cultivo de la tierra, la defensa de la agricultura ecológica, a la producción artesanal de alimentos” y a la ecotecnología y la permacultura.<sup>1245</sup> Se trata de aplicar la solución propuesta por Schumacher, inspirada en las ideas de Gandhi, de defender lo pequeño, lo local y actuar desde una alta moral,

La transformación que se está empezando a producir con la energía distributiva de la Tercera Revolución Industrial y el espíritu de colaboración que le acompaña recuerdan a las ideas de Mahatma Gandhi, sobre un ideal de economía basado en la producción en serie por parte de la gente en su propio hogar, que Schumacher definió como producción de masas frente a la producción para las masas.

Gandhi observó que la fabricación en serie de las empresas de integración vertical, que centralizaba el poder económico y monopolizaba el mercado, tenía consecuencias desastrosas ya que llevaba inevitablemente a la sustitución de las personas por las máquinas, respondiendo al principio de maximizar los beneficios. Así que paradójicamente, la fabricación en serie dejaría sin empleo a las personas y no podrían adquirir los bienes producidos. La alternativa que propuso fue la producción local por las personas en sus hogares y comunidades. Esta idea la denominaba “*swadeshi*” y consideraba que multiplicar la

---

<sup>1244</sup> Ningún premio Nobel de economía ha demostrado jamás que la competencia sea el mejor método para el crecimiento económico, que es la base del capitalismo. Sin embargo, la cooperación sí lo es, porque no se basa en el miedo de la competencia de no ser los mejores, sino que se basa en la motivación interna, porque las personas que sienten entusiasmo por realizar algo se llenan de energía para hacerlo y se entregan a realizarlo. Christian Felber, *La economía del bien común*, pp. 10-27

<sup>1245</sup> Jesús Ballesteros, *Ecologismo humanista contra crematística*, Etica-ambiental.org, Santander, 2014, pp. 10-12

producción individual millones de veces equivaldría a la producción en serie. Además propugnó el concepto de prosumidor, que une producción y consumo.

Gandhi había visto como las dos Revoluciones Industriales habían devorado los recursos naturales y empobrecido a los ciudadanos en su país, y por ello apostó por una producción económica descentralizada en comunidades locales autosuficientes, en la que predominara el valor del trabajo artesano frente al trabajo industrial y una vida económica basada más en la moral que en lo material.

Por tanto, para Gandhi la comunidad local era el antídoto contra la codicia y explotación desenfrenada. Y propugnó unas microrredes eléctricas de las comunidades que se conectaban formando redes cada vez más colaborativas. Además este poder económico local y horizontal estaba integrado en una comunidad más amplia que es el medio ambiente del planeta.

La introducción de las nuevas tecnologías de energía y de comunicación en el siglo XXI va a facilitar llevar a la práctica este tipo de economía, porque conseguirán aumentar la productividad y la eficiencia, permitiendo que los costes marginales fueran casi cero. Ello hará que muchos bienes y servicios sean gratuitos, y gracias a un modelo de producción y distribución organizado de una manera colaborativa, millones de personas podrán transformarse en prosumidores, que es un concepto similar al de la producción de las masas frente a la producción para las masas, que pensó Gandhi.<sup>1246</sup>

Gracias a la infraestructura de Internet se puede ofrecer los medios para que centenares de millones de personas puedan gozar de una calidad de vida sostenible, y además, si las actividades económicas se hacen a pequeña escala se reducirán los residuos que provoca la gran escala, y se protegerá la biosfera del planeta, que es la comunidad superior a la que todos pertenecemos y cuyo buen estado es fundamental para nuestro bienestar.

Para hacer frente a la destrucción de la Naturaleza y la desigualdad económica del capitalismo financiero necesitamos una democracia más responsable que apueste por reinvertir en sus comunidades locales presionando a las administraciones a dirigir sus inversiones políticas para el desarrollo económico local redistributivo en una dirección más orientada a la comunidad, con el propósito de lograr la prosperidad y el bienestar de la localidad.

---

<sup>1246</sup> Jeremy Rifkin, *La sociedad de coste marginal cero*, pp. 136-140

Se trata de aprovechar las características existentes en una ciudad y sus recursos locales. Las comunidades deben pensar cuál es su camino para avanzar hacia el desarrollo económico local sostenible con ideas innovadoras para crear las condiciones para el bienestar colectivo. Y abordar esta tarea de una manera democrática y participativa.

Así pues, será necesario realizar proyectos colectivos que busquen soluciones para que la distribución de las energías renovables a las comunidades locales sea efectiva.



**TERCERA PARTE. EL ARTE PARA UNA SOCIEDAD SOSTENIBLE.**





## 6. EL ARTE PARA LA SOSTENIBILIDAD

La visión del mundo a través de la estética sostenible se expresa en el arte para la sostenibilidad como “*praxis*” y “*poiesis*”, es decir, como una acción creativa que ofrece una dimensión alternativa a la racionalidad del sistema capitalista y el desencantamiento del mundo moderno. Un arte que defiende los valores sostenibles, como lo medido, lo durable, lo cercano, lo lento, el largo plazo, la protección de lo vulnerable, la lealtad, el compromiso y la solidaridad, contra el “american way of life”, que representa el consumismo, la desmesura, lo desechable, el corto plazo, el avasallamiento, el egoísmo, la codicia y el crecimiento indefinido que lleva a la devastación ecológica y humana. Para avanzar hacia la sostenibilidad el arte reflexiona sobre el presente para crear y experimentar futuros sostenibles, en procesos colaborativos, con una acción multidisciplinar, y diseñando estrategias para modificar el comportamiento social. Como decía Schiller en *Cartas para una educación estética*, es preciso tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza. La ética y la estética sostenibles reconcilian al ser humano con la Naturaleza y los otros seres humanos, y permitirán que alcance el ideal de mundo que siempre ha buscado, en el que primen la bondad, la verdad y la belleza.<sup>1247</sup>

El arte para la sostenibilidad es un símbolo que genera unión, al hacer consciente al ser humano de que vamos todos en la misma nave, el Planeta Tierra, frente al dinero adorado por el american way of life, que es el diábolo, lo que separa.

---

<sup>1247</sup> Los avances derivados de la sociedad de consumo y la tecnología han logrado el bienestar material y, una vez conquistado, el ser humano puede dedicarse a conquistar su bienestar espiritual, de acuerdo con la pirámide de Maslow, y este momento de crisis es una oportunidad para darnos cuenta que ha concluido el camino de bienestar materia y hay que comenzar la siguiente etapa, avanzando como decía Machado, haciendo el camino al andar o como un artista genial que va dando pinceladas sin un modelo concreto hasta conseguir un cuadro genial.

Mientras los organismos internacionales buscan las soluciones para avanzar hacia el desarrollo sostenible dentro del sistema, cuando el problema es el sistema en sí, el arte para la sostenibilidad dispone de la libertad de buscar soluciones fuera del sistema.

El reconocimiento del poder del arte para realizar el cambio en el mundo hacia la sostenibilidad está empezando a experimentar un auge y desde hace un año se han incrementado los artículos sobre el tema en revistas, periódicos, blogs y páginas web de organizaciones, especializados en arte o no.

En la revista especializada en temas medioambientales *Conservation*, Bill Chameides ha publicado los artículos *¿Son los artistas los ambientalistas últimos?* en 2013 y *El arte consigue un cambio ambiental real*, de 2014, en los que reflexiona sobre el papel de los artistas para cambiar el mundo, teniendo en cuenta que la información científica no ha sido capaz de convencer a un gran número de personas de la realidad del cambio climático, mientras otros tipos menos objetivos de información pueden afectar más a las opiniones de las personas, y plantea que los artistas de performance tienen la clave, en cuanto arte cuya esencia es la experiencia en lugar de la propia obra.<sup>1248</sup>

---

<sup>1248</sup> Chameides pone como ejemplo el proyecto *HighWaterLine* de Eve Mosher en 2007 que para mostrar los efectos del cambio climático creó mapas que mostraban la elevación de nivel del mar en Nueva York, pero teniendo en cuenta que para los residentes de la Gran Manzana era difícil proyectarse en una imagen bidimensional, atravesó la ciudad con un marcador lleno de tiza azul y trazó una línea a través de la ciudad que marcaba el nivel del mar a la altura que correspondería el alcance de una inundación dentro de 100 años. Desde luego, una cosa es mirar un mapa para ver donde puede ocurrir la inundación, y otra es darse cuenta de que el lugar donde estás situado estará bajo el agua algún día, por el cambio climático, y ese es el poder de la performance, el arte de acción. Pero Chameides aclara que Mosher no es la única artista que está tratando de llegar a la gente sobre el medio ambiente y hay una muy rica historia de este tipo de arte. Otros ejemplos son el proyecto *Black Cloud* de Greg Niemeyer, de 2008, un juego interactivo que recoge datos de calidad del aire y lo transmite a un sitio web, donde los jugadores pueden ver un gráfico con las condiciones del aire en un lugar determinado y pueden tratar de determinar las consecuencias de la contaminación. En 2010, Maya Lin formó parte del proyecto *Confluencia* con la instalación *Siete Círculos de Historia* que utiliza la geología, la historia local, la flora y la fauna nativas para tejer siete historias que cuentan la historia de un lugar que ha sido lugar de reunión para las personas nativas desde el principio de los tiempos. Bill Chameides, *Are the artists the last environmentalists?* (2013) y *Art gets a real environmental change* (2014), *Conservation Magazine*, University of Washington, [conservationmagazine.org](http://conservationmagazine.org)

En The Guardian, un artículo de Sally Perry de 2013 titulado *Las empresas pueden aprender del arte que cambia el mundo*<sup>1249</sup>, reflexiona sobre el poder del arte como agente de cambio y propone que las empresas aprendan del poder de la imagen para impulsar la sostenibilidad y, a través de la responsabilidad corporativa, apoyen proyectos de arte para impulsar un cambio positivo.

Fauna Zhang publicó en 2013 el artículo *¿Puede el arte cambiar el mundo?*<sup>1250</sup>, en el que habla de un experimento social del artista JR.<sup>1251</sup> En 2014, Tim Jones<sup>1252</sup> se hace la misma pregunta en el *World Economic Fórum*, y considera que el arte es un agente de cambio social, así que el mundo del arte necesita más empresas sociales y el mundo de la empresa social necesita más arte. Jones expone varios ejemplos exitosos de artes orientadas a las empresas sociales que promueven el cambio social positivo sin comprometer la integridad artística, y concluye que teniendo en cuenta que responder a nuestros mayores desafíos implica cambiar el comportamiento y la cultura humana, el arte puede jugar un papel decisivo para ayudar a inspirar un nuevo pensamiento, el diálogo abierto, mitigar los conflictos, construir economías locales, acelerar el aprendizaje e incluso jugar un papel terapéutico para los afectados por enfermedades. Y los artistas podrán desempeñar un papel mucho más significativo como herramientas para cambiar el mundo si los empresarios sociales

---

<sup>1249</sup> Sally Perry, *Companies can learn the art that changes the world*, The Guardian, 06.12.13. Perry explica que algunas empresas tienen una sección de arte comprometida con el arte por un deseo de romper con la mentalidad de torre de marfil de la oficina y comprometerse con las ideas, los eventos y los problemas de la época.

<sup>1250</sup> Fauna Zhang, *Can art change the world?*, CNN 18.06.2013. El artículo habla de JR, un artista callejero, y su proyecto *Inside Out*, que ganó el prestigioso premio TED gracias al cual su proyecto se hizo global, e invita a personas de todo el mundo a enviar sus retratos compartiendo una declaración de lo que representan, y luego los pega en carteles en sus ciudades de origen. Hasta la fecha, el proyecto ha impreso y enviado más de 130.000 carteles para sus temas en más de 100 países.

<sup>1251</sup> JR, *Inside Out*: <https://www.ted.com/participate/ted-prize/prize-winning-wishes/inside-out>

<sup>1252</sup> Tim Jones, *Can art change the world?*, World Economic Forum, 25.12.2014. Jones presenta dos ejemplos. El proyecto *Brandaid*, una empresa social canadiense que sirve de puente entre artesanos de Haití que reciben una justa parte de sus ingresos, el reconocimiento que merecen y oportunidades de negocio sostenido con los consumidores globales. El proyecto *Cape Farewell* creado por David Buckland en 2001, para ayudar a entender al mundo que el calentamiento global no sólo es una cuestión ambiental, sino cultural, y colabora con instituciones científicas y culturales para ofrecer un innovador programa sobre el clima con compromiso público.

entienden mejor cómo colaborar con ellos para fomentar el cambio, el crecimiento y la transformación de las personas, la cultura y el lugar.

En la revista medioambiental Green World, un artículo de Pippa Bartolotti de 2013 titulado *Cultura+Ecología: un nuevo arte de vivir*<sup>1253</sup>, explica que las preocupaciones ecológicas a través del arte no son nada nuevo, y dado que el cambio climático va a afectar a nuestras futuras culturas profundamente, la fusión del arte con la ecología mostrará el camino, y el arte contemplará el nuevo arte de vivir. En 2014, el artículo *Art For Change: El mundo necesita un Brizna de Hierba* de Lori Zimmer publicado en MutualArt.com un servicio de información de arte en línea,<sup>1254</sup> habla del proyecto neoyorkino *Brizna de Hierba*, un modelo sin fines de lucro creado por dos importantes coleccionistas, que se adentra en el mundo del arte que promulga el cambio, rechaza el modelo de arte comercial mundial para centrarse en el arte socialmente comprometido y apoya proyectos que utilizan la fuerza del arte como método para transformar y fortalecer comunidades.

En la red social Tendencias21, un artículo de Rosa Martín Peña publicado en 2014 con el título *El arte se moviliza contra la crisis*, refleja como desde la crisis en España son cada vez más los colectivos que utilizan el arte como acción política y social, y describe algunos ejemplos.

---

<sup>1253</sup> Pippa Bartolotti, *Culture + Ecology: a new art of living*, Revista Green World, 2013

<sup>1254</sup> Lori Zimmer, *Art For Change: The world needs a Blade of Grass*, MutualArt.com, 2014. El proyecto quiere mostrar a los coleccionistas y amantes del arte en todo el mundo el verdadero poder del arte. Confía en la capacidad de utilizar el arte para hacer la vida mejor, partiendo de que si la experiencia de una gran pintura de alcance puede mover a una persona hasta el punto de llorar, la introspección o la alegría, un proyecto de arte socialmente comprometido puede aumentar este poder para hacer cambios increíbles en las comunidades sobre temas de necesidad. Aunque las ventajas de visitar museos o la enseñanza del arte en las escuelas se reconocen culturalmente, el proyecto va más allá e investiga proyectos que fusionan el arte público con el compromiso social, mostrando resultados concretos en la mejora de vida de las comunidades y grupos en los que está realizado. Se trata de participar en la comunidad de una manera nueva que difiere del modelo social filantrópico y han llevado la filantropía al siguiente nivel, al darse cuenta de que el lenguaje del arte se puede comunicar y activar más allá de simplemente disfrute visual. Un ejemplo es el proyecto *Waterpool*, de María Manttingly que consiste en un ecosistema autosostenible flotante que es una solución potencial a los problemas futuros en relación con los modelos de vida alternativos que serán necesarios como resultado del cambio climático. El proyecto cuenta con una comunidad de colaboradores que incluyen ingenieros navales, diseñadores y activistas cívicos para una solución unificada.

William Morris declaró que hay que darle la oportunidad al arte para mejorar el mundo, frente al imperio de la ciencia, pero debe ser un arte para todos, no para unos entendidos, un arte como una necesidad de la vida humana con un espíritu artesano, un arte popular y valioso que se desarrolle a través de la libertad y el respeto mutuos.<sup>1255</sup> Y el primer paso para el renacimiento de ese arte era “oponerse al privilegio que disfrutaban algunas personas de destruir la belleza de la tierra para su beneficio privado, con lo que de este modo roban a la comunidad.” Entonces comenzaría el renacimiento del arte en el mundo moderno.<sup>1256</sup>

Sin embargo, va a suceder el proceso en dirección contraria al que explicaba Morris, y el arte para la sostenibilidad, como símbolo de la cultura sostenible<sup>1257</sup>, va a ser el instrumento para resistir a la cultura capitalista y provocar el cambio que necesitamos, sin revolución sino con una transformación progresiva, mediante la propuesta de nuevos modelos de relación con la naturaleza, y sin imponer el nuevo estilo de vida sostenible. Frente a la imposición de la cultura consumista, el arte para la sostenibilidad intenta convencer al ciudadano de que la belleza está en lo pequeño, lo cercano y lo duradero, y que es posible una civilización en la que la sociedad y la naturaleza estén integradas.

El arte para la sostenibilidad engloba todos los movimientos artísticos que contribuyen a la búsqueda de nuevos caminos hacia la sostenibilidad que opongan a la depredación de la naturaleza y de la humanidad, su contemplación.

---

<sup>1255</sup> Morris explica que existe una creencia generalizada de que la gente con mente más científica como los griegos antiguos producía buenos artistas. Sin embargo, la Alta Edad Media que era la época más supersticiosa produjo el arte más libre. William Morris, *Trabajo y Comunismo*, p. 172

<sup>1256</sup> *Ibíd*, p. 173

<sup>1257</sup> El arte para la sostenibilidad muestra una nueva sensibilidad en su relación con la naturaleza, porque muestra que tiene la fuerza de un símbolo y su capacidad de comunicar o suscitar sensaciones no tiene porqué ser proporcional a su tamaño o su complejidad técnica, frente a los earthworks del Land Art, que eran de gran escala y afectaban a la entropía del lugar, relacionando su tamaño con su potencia simbólica. José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 146

## 6.1. ARTE SOSTENIBLE / *SUSTAINABILITY ART*

El Arte Sostenible es una modalidad artística que está en consonancia con los principios de sostenibilidad y va más allá del arte medioambiental para adentrarse en las diferentes problemáticas económicas, sociales y medio ambientales que preocupan al ser humano del siglo XXI. Como señala María Novo su “producción debe estar marcada por su impacto y recepción en relación con su medio ambiente social, económico, biofísico, histórico y cultural” y el proceso artístico está orientado a lograr el cambio a un nuevo sistema más sostenible, “mediante cambios en los valores, las concepciones científicas y las actitudes de las personas, que permitan, en su conjunto, gestionar las relaciones de la humanidad, con su medio ambiente físico y social bajo criterios de equilibrio ecológico, equidad intra e intergeneracional y respeto a la diversidad.”<sup>1258</sup>

El debate profesional sobre la relación del arte contemporáneo con la noción de sostenibilidad se extendió por toda Europa en los primeros años del siglo XXI, con una serie de simposios internacionales que reunían artistas, filósofos, científicos ambientales y activistas para explorar un terreno común y tuvieron como hito el *Manifiesto Tutzingen para el fortalecimiento de la dimensión cultural-estética de la sostenibilidad*. Algunos textos clave en el campo emergente de arte sostenible son el libro *Cultura - Arte – sostenibilidad, La importancia de la cultura para el concepto de desarrollo sostenible*<sup>1259</sup> (2002) de Hildegard Kurt y Bernd Wagner, el artículo *Los principios de sostenibilidad en el arte contemporáneo*<sup>1260</sup> (2006) de Maja y Reuben Fowkes, y la tesis doctoral de Sacha Kagan *El arte y la Sostenibilidad*<sup>1261</sup> (2011).

La investigadora Hildegard Kurt defiende las dimensiones culturales y estéticas de la sostenibilidad, y plantea que el arte como sostenible como un abanico de propuestas que

---

<sup>1258</sup> María Novo, *El desarrollo sostenible, su dimensión ambiental y educativa*, Ed. Pearson Education, Madrid, 2006, p. 368

<sup>1259</sup> Hildegard Kurt, Bernd Wagner, *Kultur. Art. Nachhaltigkeit. Die Bedeutung der Kultur für die Konzept der nachhaltigen Entwicklung*, Ed. Essen, Berlín, 2002

<sup>1260</sup> Maja y Reuben Fowkes, *The principles of sustainability in Contemporary Art*, Journal article, Praesens, Contemporary Central European Art Review, Budapest, 2006

<sup>1261</sup> Sacha Kagan, *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Ed. Transcript-Verlag, Bielefeld, Germany, 2011. Global distribution outside Germany, Austria and SwitZERland: Transaction Publishers.

pueden ir desde tener en cuenta el respeto medioambiental en el mundo del arte, o la relación de las instituciones del arte con las necesidades sociales, económicas y medioambientales, hasta propuestas para solucionar problemas ecológicos.<sup>1262</sup> Los artistas asumen un papel de productores de conocimiento alternativo para el intercambio de modelos sostenibles, a menudo trabajan con comunidades, y sus proyectos tienen en cuenta los efectos adversos en el entorno. El arte sostenible ofrece alternativas tanto en el arte como en el estilo de vida.

Los historiadores de arte contemporáneo y curadores Maja y Reuben Fowkes señalan que el concepto de arte sostenible que es más amplio que el arte del medio ambiente, centrado en resolver los problemas ecológicos, el reciclaje y la recuperación de la Naturaleza, y supone un compromiso artístico con la sostenibilidad, con un cambio del modelo antropocéntrico, de modo que el ser humano incluya en su universo moral al mundo natural, la recuperación del sentido de unidad con el resto de la humanidad, y la responsabilidad hacia el resto de seres vivos<sup>1263</sup> y las generaciones futuras. Según Maja y Reuben Fowkes, los orígenes del arte sostenible se encuentran en el arte conceptual y el surgimiento de la conciencia global de los problemas ecológicos y sociales durante los años sesenta y setenta del siglo pasado, y excluyen al Land Art, un modelo antropocéntrico en el que los artistas trataban el paisaje como un lienzo gigante y consideraban la excavadora como un pincel, sin tener en cuenta las consecuencias ambientales de sus obras artísticas. También consideran como antecedente el movimiento ecofeminista, que propuso que las

---

<sup>1262</sup> Hildegard Kurt, *Ästhetik der Nachhaltigkeit Ökologische Ästhetik. Arts in Environmental Design*, Ed. Heike Strelow, Berlín, Basilea, Boston, Birkhauser, 2004, p. 238-241. Iñigo Sarriugarte, *El arte sostenible: la nueva herramienta de reflexión para el futuro*, Revista Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad, nº 9, Universidad del País Vasco, 2010, págs. 224-243

<sup>1263</sup> Una muestra del trabajo de artistas defendiendo los derechos de los seres vivos la tenemos en las obras de Denis Kraškovi, que expresa su indignación por el trato humano de los animales a partir de fotografías de avestruces que se encuentran en terribles condiciones de confinamiento en las granjas europeas, y su Monumento a la ballena en el lago Jarun de Zagreb es un símbolo contra la extinción de especies en la Tierra. Beata Veszely muestra su compromiso con los caballos y el respeto a las culturas, a través de su práctica del antiguo arte del tiro con arco a caballo en la estepa húngara. Maja y Reuben Fowkes, *The principles of sustainability in Contemporary Art*, Journal article, Praesens, Contemporary Central European Art Review, Budapest, 2006

relaciones humanas y con la naturaleza no estuvieran basadas en la jerarquía y en la dominación, sino en el amor, el respeto y la interconexión.<sup>1264</sup>

Maja y Reuben Fowkes advierten de que el capitalismo tiene una extraordinaria capacidad para absorber las ideas y la energía de sus oponentes y está aprovechando el idealismo del pensamiento ecologista como motor de un resurgimiento capitalista “verde” que promete rescatar de la crisis económica y crea nuevos mercados con productos ecologistas. En el campo del arte, la preocupación ecológica también se ha convertido en un concepto comercial para organizar exposiciones sobre arte y ecología que apenas difieren de las habituales sobre otros temas. Pero los principios de sostenibilidad son opuestos a la organización de exposiciones cada vez mayores y mejores sobre la problemática medioambiental, que contribuyen al mito del crecimiento alrededor del que gira la cultura de consumo. Tampoco sintonizan con la consideración del objeto artístico como el mayor valor civilizador ni con que las obras de arte se conserven para siempre, y que los museos tengan un arsenal cada vez mayor de obras artísticas. El arte sostenible apuesta por la apreciación de prácticas artísticas desmaterializadas con el mínimo impacto ambiental. Existen paralelismos entre dejar de considerar la naturaleza como un recurso infinito para ser explotado por los humanos y la búsqueda de alternativas para abandonar la visión generalizada del arte como mercancía.

Así pues uno de los pilares del arte sostenible es su voluntad de ir más allá de los efectos visuales o el significado de una obra de arte para interpretar su posición en contextos políticos y sociales más amplios.

Hay otras interpretaciones de la relación entre el arte y la sostenibilidad, además del concepto de arte sostenible promovido por Maja y Reuben Fowkes, como Sacha Kagan que hablan de arte para la sostenibilidad.

Sacha Kagan reflexiona sobre la necesidad de cambiar la cultura insostenible actual por una sostenible, mediante un replanteamiento de nuestra cultura, nuestras formas de pensar, y de vernos a nosotros mismos y al mundo, y en este proceso de búsqueda de la sostenibilidad, considera que el arte puede constituir un campo de experimentación. Pero no el arte como un mundo aparte de la vida cotidiana, sino el arte como búsqueda de la

---

<sup>1264</sup> La artista Renata Poljak en su obra *Ha nacido el Rey*, refleja las costumbres de la costa dálmata, según las cuales se anuncia el nacimiento de un hijo de este modo, y relaciona el exceso de construcción y la consiguiente perturbación de la arquitectura local y el medio ambiente, con el patriarcado. *Ibidem*.



estética de la sostenibilidad con una exploración colectiva, que una a artistas y científicos tanto sociales como naturales.

Kagan utiliza los conceptos de complejidad, transdisciplinariedad, estética de la sostenibilidad, autoecopoesis, y la sensibilidad animista, para establecer las características de la cultura o las culturas de la sostenibilidad. Para avanzar hacia la sostenibilidad, Kagan explica que tenemos que partir de que una característica clave de la cultura o las culturas sostenibles es la complejidad<sup>1265</sup>, de modo que cada idea de la realidad está interrelacionada con otros conceptos que a menudo son complementarios o incluso antagónicos, así que es necesaria la práctica de la transdisciplinariedad.

Por otra parte, según Kagan, nuestro modo de actuar, pensar y ver el mundo es una construcción social derivada de todo un complejo de convenciones que aprendemos a lo largo de nuestras vidas, y que podemos cambiar sustituyéndolas por otras. Esto abre un camino para cambiar la cultura actual de insostenibilidad hacia una cultura de la sostenibilidad: el cambio a través de las convenciones. Y aquí comienza el papel de los artistas como agentes de cambio, o en la terminología de Kagan, como empresarios en las convenciones.<sup>1266</sup> Después de haber analizado un gran grupo de proyectos, intervenciones, y exposiciones de arte sostenible, Kagan llega a la conclusión<sup>1267</sup> de que el grado en que los proyectos e intervenciones pueden ser transformadores, y contribuir a una sensibilidad especial a la complejidad de la sostenibilidad, sólo puede ser evaluado en cada caso y

---

<sup>1265</sup> El pensamiento de la complejidad implica que para avanzar hacia la sostenibilidad es necesario un cambio paradigmático de la lógica clásica que dice que "A es A", y nunca puede ser "no-A", es la aceptación de "la lógica del tercero incluido", es decir que son posibles distintas formas de conocimiento y de estructuración de la realidad. En el desarrollo de esta idea central, Kagan se basa principalmente en las obras de Morin y Nicoliescu. Sacha Kagan, *Art and Sustainability*, Ed. Transcript-Verlag, 2011.

<sup>1266</sup> Kagan afirma que la sostenibilidad es un proceso de búsqueda continua, y el arte, entonces, se construye como un campo de experimentación, pero para poder serlo debe expandirse más allá de los confines delimitados por el mundo del arte, que está separado de la vida cotidiana. Este tipo de arte, que se da desde los años noventa hasta ahora, sirve más bien como factor de orden que como factor de cambio y produce agentes del orden en lugar de gentes de cambio. Para definir el arte al que se refiere presenta una amplia gama de prácticas artísticas y discursos que comienzan con el *Land Art* de Robert Smithson, pasando por artistas como Alan Sonfist, Joseph Beuys, los Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Patricia Johanson, Aviva Rahmani, Lynne Hull, David Haley, Shelley Sacks; y termina con el arte chamánico de artistas como Fern Schaffer y Gilah Yelin Hirsch. Sacha Kagan, *Art and Sustainability*, Ed. Transcript-Verlag, 2011, p. 290

<sup>1267</sup> *Ibíd.*, p. 339

cualitativamente. Además, es importante que la búsqueda de la estética de la sostenibilidad no se realice a solas por los artistas sino que deben intervenir todos los actores sociales, incluido el investigador científico. Para avanzar hacia la cultura de la sostenibilidad, Kagan afirma que es necesaria una metodología realmente transdisciplinaria, que incluya arte y ciencia, como fuentes de conocimiento.<sup>1268</sup>

La evolución del arte a partir del siglo XX ha generado una libertad artística que permite ofrecer alternativas muy diversas a los paradigmas ideológicos dominantes. Además, las innovaciones tecnológicas de los últimos tiempos han permitido la creación de comunidades virtuales que permiten la comunicación transnacional y son utilizadas por artistas de todo el mundo, y han generado una herramienta creativa que es considerada más sostenible que las técnicas artísticas tradicionales.

La artista Perdita Philips considera que los artistas se encuentran en una posición única de esperar un cambio considerable y la evolución de sus carreras, teniendo en cuenta que la innovación artística y la creatividad son habilidades valiosas para lograr que nuestra sociedad avance hacia la sostenibilidad y que se trata de una práctica artística que está dispuesta a ser diversa y por tanto es más probable que sobreviva. Philips manifiesta que los artistas están en la vanguardia de proponer nuevos modelos de trabajo que reflejen los sistemas socio-ecológicos y destaca que algunos artistas están investigando ya placeres sostenibles y conceptos alternativos de la riqueza, y muchos ya han asumido obligaciones hacia otros miembros de los ecosistemas, ahora y en el futuro. Para estos artistas será fundamental tener una buena red de apoyo, y estar preparados para aprender y experimentar. Para Philips el arte sostenible es un instrumento de resiliencia que abre posibilidades para la esperanza y la acción en lugar del temor y la paralización, al hacernos más capaces de hacer frente al cambio. Las cosas cambian y es nuestra capacidad de resistencia para hacer frente al cambio que nos llevará a un futuro más sostenible.<sup>1269</sup>

Actualmente, la sostenibilidad se ha convertido en un foco de trabajo para artistas e incluso se estudia en algunas Licenciaturas de Bellas Artes. Como señalaba recientemente el escritor especializado en arte Daniel Grant, hay que tener en cuenta que el concepto de sostenibilidad está en movimiento y que su aplicación a las obras artísticas es muy variable.

---

<sup>1268</sup> Hans Dieleman, *Τέχνη και Βιώσιμης Ανάπτυξης, Art and Sustainability*, Poieinkaiprattein.org , Atenas, 2011

<sup>1269</sup> Perdita Phillips, *The problem of sustainability*, 2007, [www.perditaphillips.com](http://www.perditaphillips.com)

El arte centrado en temas de sostenibilidad no tiene una forma determinada que permita diferenciarlo como otras corrientes artísticas como el expresionismo abstracto o el Pop Art. Puede tener cualquier estilo o temática, aunque serán reflejo de aspectos sociales y medioambientales, pero sí que tiene como característica esencial que el proyecto artístico respete los principios de sostenibilidad, como por ejemplo que los materiales utilizados sean de origen local, para evitar los costos ambientales del transporte, y también biodegradables. Frente a la escala global buscada por el arte del capitalismo, primará la escala local. Otras características esenciales de las obras de arte para la sostenibilidad serán la previsión de su duración, ya sea porque sean efímeras o porque se prevean las condiciones de mantenimiento si se busca su durabilidad a largo plazo, y que fomenten la lealtad, el compromiso y la solidaridad. No se trata de un arte que se vende en galerías, así que los artistas no viven de la venta de sus obras, sino de las subvenciones para los proyectos, las conferencias y la enseñanza. Estos proyectos artísticos no resuelven los problemas de sostenibilidad, pero ponen de relieve las posibles soluciones y crean conciencia.<sup>1270</sup>

---

<sup>1270</sup> Daniel Grant pone como ejemplo algunos proyectos de arte sostenible. Sembrando la ciudad de Eva Mosher, realizado en 2011, consistía en colocar bandejas de cultivo de plantas nativas en 1000 tejados de Nueva York. Se centró en los edificios de dos barrios de Brooklyn y Manhattan. Los edificios eran identificados por banderas en el techo y a nivel de la calle. La idea de Mosher no es que esas 1000 bandejas fueran a alterar el clima de Nueva York, pero la participación de los propietarios de los edificios y la visibilidad de las banderas contribuía a despertar la conciencia entre los ciudadanos del medio ambiente urbano, y la forma en que se podía cambiar. El proyecto sigue vigente. Otro ejemplo es Conectar los puntos, realizado por Mary Miss en 2007, que consistió en la colocación de 600 grandes puntos de metal azul en los árboles y los edificios municipales de Boulder, Colorado, identificando las marcas del límite superior que identifican las marcas de límite superior de las inundaciones que han inundado la ciudad en diferentes años. La intención del proyecto de arte era recordar a los residentes la necesidad de una preparación, ya que la ciudad es muy susceptible a las inundaciones por su ubicación. Por último, otra modalidad de este campo del arte es lo que la artista Mierle Laderman Ukeles llama "el arte de mantenimiento", que combinan actividades artísticas y cotidianas. Entre sus obras de arte están un ballet coreografiado de retroexcavadoras titulado Romeo y Julieta y su Touch Sanitation que implicó darle la mano a los 8.500 trabajadores del departamento de saneamiento mientras le decía "gracias". Daniel Grant, *Attention, Sustainability has become an increasing focus of artists (and art schools)*, The Huffington Post, Arts&Culture, 04.11.2012

La producción artística del arte sostenible es enormemente variada pero Iñigo Sarriguarte distingue tres campos principales de actuación: la economía, la ecología y el reciclaje.<sup>1271</sup>

### 6.1.1. LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS EN RELACIÓN A UNA ECONOMÍA SOSTENIBLE

Son una crítica del pensamiento neoclásico de corte neoliberal, que pretende adaptarse al medio ambiente con instrumentos que no cuestionan los paradigmas fundamentales del capitalismo financiero, a través de la Economía Ambiental, mientras que para la Economía Ecológica son necesarios cambios radicales para tratar los problemas de insostenibilidad. Hay proyectos muy diversos relacionados con la economía sostenible

La empresa *Illycaffé*, se ha dedicado desde 2007 a reforzar en la comunidad artística internacional la idea del desarrollo sostenible, ofertando mayores oportunidades de mercado a todos los artistas noveles que proceden de los países productores de café donde adquiere su materia prima, es decir Brasil, India, Colombia, Guatemala, Costa Rica y Etiopía.

El proyecto artístico de la empresa *DSM*, realizado en 2010 por los artistas parisinos Lucy y Jorge Orta, se basa en su programa «*Triple P Report 2009*», sobre sostenibilidad, que lleva a cabo en diferentes lugares del mundo. Es la primera vez que un colectivo se embarca en un proyecto artístico basado en una campaña de sostenibilidad y de estrategia de una compañía. El trabajo artístico se centra en cuatro campos: clima y energía, salud y bienestar, funcionalidad y economías emergentes.

La artista *Kristina Leko* con su proyecto «*Cheese and Cream*» busca captar la atención sobre la situación alarmante que viven los productores de leche en el mercado de Zagreb, Croacia, debido a que la actuación de los mercados globales provocaron la desaparición de la producción de leche por parte del productor individual a la vez que las compañías multinacionales se iban adueñando del medio.

El director de cine *Csaba Nemes* con su película «*The Sun of Africa*», aborda la problemática de un grupo de granjeros que se ven acosados por los métodos de la agricultura intensiva.

---

<sup>1271</sup> Iñigo Sarriguarte, *El arte sostenible: la nueva herramienta de reflexión para el futuro*, Revista Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad, nº 9, Universidad del País Vasco, 2010, págs. 224-243

*Miklos Erhardt* y *Tibor Varnagy* con el proyecto «*Manamana*» buscan desarrollar una cultura alternativa generando discursos en favor de la antiglobalización económica entre artistas y activistas, a través de publicaciones actualizadas, una website y debates.

*Allan* y *Ellen Wexler* con el proyecto «*Shadow and Light*» abordan la idea de la sostenibilidad económica mediante la construcción de una turbina de viento frente al Great Lakes Science Center, para generar energía eléctrica renovable y limpia, símbolo de esperanza para un área que ha visto perder numerosos puestos de trabajo, en el norte de Ohio. De este modo, han intentado potenciar el sentido de la economía local como concepto de sostenibilidad. Los principales componentes del proyecto son dos caminos que surgen de una plaza, donde se asienta la base de la turbina. Estos senderos toman la forma de las sombras que se originan con la turbina y sus cuchillas en los días de los equinoccios. Complementando las sombras, se encuentra una estructura escultórica, que está hecha de cartones que contienen 4.400 bombillas incandescentes de tipo estándar, haciendo referencia al gasto medio de electricidad existente en un hogar americano durante un año.

*Crosby Hill* trabaja para la *Greensgrow Farm*, una firma líder nacional en el cultivo para el consumo urbano, localizado en Kensington, Philadelphia. A modo de comunidad autosuficiente, dispone de guardería, mercado para agricultores y un programa de apoyo para la comunidad agrícola. El artista construyó un *Sistema Hidropónico NFT (Nutrient Film Technique)* que permite aumentar el crecimiento, de manera biológica, de las cosechas, de la vegetación y de la flora, demostrando que, mediante la aplicación de nuevos métodos en la agricultura, se puede ayudar a acabar con la hambruna mundial.

*Survivart*, artes por el derecho a una buena vida, es un proyecto que invita a artistas de 6 países a debatir sobre la manera de lograr una buena vida cotidiana.

### **6.1.2. LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS SOBRE LA PROBLEMÁTICA ECOLOGISTA**

Aportan soluciones de sostenibilidad ambiental, tales como las que se describen a continuación.

El proyecto *Ecoarte*, realizado en Sevilla en 1986 por un grupo de científicos y artistas, tenía el objetivo de articular ciencia y arte como desarrollo del conocimiento y de coordinar visiones integradas e integradoras del mundo, para fomentar el equilibrio ecológico y la equidad social. Han desarrollado seminarios interdisciplinarios, y trabajos integrando

pinturas y poesías con conocimientos científicos. Posteriormente se convirtió en un foro internacional.

El grupo de investigación interdisciplinario «*Art and Environmental Sustainability*», tiene una filosofía similar y estudia como las interpretaciones culturales del mundo no-humano contribuyen a nuestro conocimiento del medio ambiente. Para ello, emplean diferentes prácticas artísticas que recogen temas sobre las relaciones humano-animal, cambios climáticos y pérdida de especies animales, entre otros aspectos.

El proyecto «*Beyond Green: Toward a Sustainable Art*», de 2006 fue organizado conjuntamente por el *Smart Museum of Art* de la Universidad de Chicago, y el *Independent Curators International*, ICI, y comisariada por Stephanie Smith, conservadora de la Art Gallery of Ontario. Tiene como objetivo explorar cómo la filosofía del diseño sostenible resuena en una generación emergente de artistas internacionales que combinan su sensibilidad estética con un enfoque constructivo fundamental para la producción, difusión y exhibición de arte, y pone de relieve las formas en que los artistas están construyendo caminos hacia nuevas formas de práctica, aportando soluciones sostenibles. *Beyond Green* recoge una gama muy diversa de expresión en el ámbito de la sostenibilidad, y los artistas y grupos seleccionados muestran la creatividad, el pensamiento innovador y una profundización sobre los temas que abordan. Es una colección relevante contribuye a acelerar el impulso del arte para la sostenibilidad.<sup>1272</sup>

El colectivo artístico *Transnational Temps* fundado en el año 2001, se ha centrado especialmente en la sostenibilidad medioambiental, y sus propuestas hacen uso de medios electrónicos, contextos estético-artísticos y acciones en la esfera pública. Este colectivo está buscando constantemente una participación activa del ciudadano o internauta en relación a dichas temáticas.

*Denis Kraskovic* ha centrado su trabajo crítico-artístico en el trato que da el ser humano a los animales con fotografías que reflejan su situación en las granjas.

*Eve Mosher* con su proyecto "*Sembrando la ciudad*" en Nueva York, con la instalación en el techo de 1000 edificios de bandejas con plantas nativas, y su proyecto "*Inter-relacionados*", consistente en varias esculturas de animales, como aves nativas, abejas y mariposas, hechas

---

<sup>1272</sup> Stephanie Smith, *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Libro de la exposición en la página web:

[http://smartmuseum.uchicago.edu/about/publications/assets/Beyond\\_Green\\_ebook.pdf](http://smartmuseum.uchicago.edu/about/publications/assets/Beyond_Green_ebook.pdf)

de papel reciclado y semillas de plantas de la zona, que comparten una relación simbiótica con las plantas y cuando las esculturas se degradan, las semillas se dispersan, lo que ayuda a las plantas y el medio ambiente en general, se centra en la sensibilización de la comunidad, generando su interés y participación, y además ayuda al medio ambiente sin dejar ningún tipo de huella negativa.

*Fallen Fruit* es un colectivo artístico fundado en 2004 que empezó cartografiando los árboles frutales que crecen en los espacios públicos de la ciudad de Los Ángeles, aunque su campo de acción se ha ido ampliando para incluir también otros proyectos y happenings en varias ciudades de todo el mundo. Trabajando siempre con la fruta como un material y como medio de expresión, sus trabajos e intervenciones reinventan las forma de interactuar con los márgenes establecidos por el espacio urbano, como su intervención “*Public Fruit Jams*” que invita a un público variopinto a hacer mermelada con su propia fruta o con la recolectada en los espacios públicos, mediante una interesante experiencia de colaboración comunitaria. Con “*Nocturnal Fruit Forages*” realizan excursiones nocturnas por el barrio en busca de fruta explorando a la vez los límites del espacio público y privado. El trabajo visual de *Fallen Fruit* incluye también series de fotografías, fondos de pantalla, vídeos y objetos cotidianos que exploran las implicaciones sociales y políticas de nuestra relación con la fruta y el mundo que nos rodea.<sup>1273</sup>

*Simona Rota* es una fotógrafa rumana que ofrece sus particulares visiones críticas de la arquitectura y la relación de esta con el entorno. Su obra *Instant Village* es una serie fotográfica que documenta los excesos urbanos llevados a cabo en la isla de Tenerife durante las últimas décadas como consecuencia del voraz mercado inmobiliario, como consecuencia de un sentimiento de decepción y malestar hacia la forma en la que se ha tratado el territorio en las islas canarias.<sup>1274</sup>

*Nami Yamamoto* encamina su proceso artístico a la investigación empírica del mundo que nos rodea, y traduce esa información en una experiencia estética para ayudar a entender mejor este mundo. Mediante la fusión de la ciencia y la poética, realiza una lectura informal del medio ambiente y propone respuestas que toman la forma de dibujos e instalaciones. Su instalación *Flujo Radiante* de 2009 incluye formas de hojas de pasta de papel hechas a mano y polvo fosforescente, y brillan o están en la oscuridad cuando las luces de la sala se

---

<sup>1273</sup> *Fallen Fruit*, página web: fallenfruit.org. En *Arte Sostenible*, 22 de enero de 2014, [www.artesostenible.org](http://www.artesostenible.org).

<sup>1274</sup> *Simona Rota*, *Instant Village*, página web: [www.simonarota.es](http://www.simonarota.es). En *Arte Sostenible*, 20 de enero 2014.

encienden y apagan por temporizadores.<sup>1275</sup> Otro proyecto es *Fog Catcher* realizado para la exposición “*Natural Discourse*” del Jardín Botánico de la Universidad de California en 2012, que consiste en una serie de redes anudadas a mano colocadas en los bosques de secuoyas que capturan la humedad ambiente y la transforman en agua. Cuando la niebla pasa a través de una red, la condensación y la gravedad hace que el agua caiga a una canaleta debajo de la red que recoge el agua. Incluye la imagen del mago inmortal Sennin, que según una leyenda japonesa hacía milagros gracias a la niebla que cubría las montañas y existe una leyenda similar que dice que las secuoyas californianas obtienen gran parte del agua que necesitan para vivir de la niebla que envuelve las montañas. El artista consigue atraer la atención del espectador de este modo sobre este fenómeno tan efímero.<sup>1276</sup>

*Chiara Sgaramella* desarrolla su investigación artística en torno a la posibilidad de conciliar la sensibilidad humana con la biosfera y su delicado equilibrio ecológico. *Arca* es un proyecto que pretende celebrar la biodiversidad mediante la construcción de un arca. Se trata de una escultura realizada en el parque de la Isla Borromeo con formas de embarcación. En las tablas que cubren el esqueleto de la pieza se han grabado los nombres científicos de las especies endémicas en peligro de extinción. Los espacios vacíos entre las tablas representan las especies que ya se extinguieron, subrayando la fragilidad de los equilibrios naturales y la urgencia de proteger las diferentes formas de vida que habitan el planeta.<sup>1277</sup> *Poesía Germinal* es un proyecto que vincula la escritura poética al mundo orgánico mediante un diálogo plástico entre formas alfabéticas y elementos naturales. La instalación se inspira en la sección de un tronco en el que dispone símbolos alfabéticos dispuestos según un patrón de crecimiento concéntrico sobre una base compuesta por tierra mezclada con brotes y semillas. El centro, donde se halla la medula del árbol, es un espacio vacío que permite al espectador entrar en la obra. Simboliza el anhelo de recomposición de la fractura entre cultura y naturaleza. Asimismo, la colocación metafórica de la escritura y del hombre-espectador dentro del tiempo biológico, representado por los anillos concéntricos, alude a la sedimentación cultural en el marco más amplio de la evolución natural. Por último, la germinación de las semillas alude a un potencial de renovación de la cultura hacia una nueva sensibilidad ante el mundo natural, inspirada en los valores del respeto y del cuidado.

---

<sup>1275</sup> Nami Yamamoto. Página web: [namiyamamotoart.com](http://namiyamamotoart.com)

<sup>1276</sup> Nami Yamamoto, *Fog Catcher*, en *Arte Sostenible*, 17 de enero de 2014

<sup>1277</sup> Chiara Sgaramella, *Arca*, en *Arte Sostenible*, 15 de enero de 2014



*Bosque de Palabras* es una intervención efímera, que no constituye ningún tipo de agresión para el paisaje, cuya finalidad es vestir tres árboles con símbolos alfabéticos y palabras para generar un diálogo poético y un vínculo emocional entre el público y el bosque. La obra intenta visibilizar la belleza inscrita en el entorno natural y los lazos que nos unen a él. El trabajo utiliza tipografías de distinto estilo y tamaño recortadas en tela de color blanco y dispuestas de tal modo que formen una segunda corteza para cada árbol de pino. Esta “segunda piel” contiene pequeños poemas inspirados en la naturaleza y compuestos según la tradición japonesa del *haiku*.<sup>1278</sup>

El proyecto de *Maidor López* denominado *Ataskoa* de 2005 consistió en una convocatoria pública de carácter festivo para recrear un atasco en un lugar en el que habitualmente no lo hay. Durante cuatro horas los vehículos bloquearon la carretera del monte Aralar y formaron una colorida guirnalda al pie de los montes. Una situación cotidiana descontextualizada que provoca una nueva lectura y una reflexión sobre el uso del coche.

*Ignacio Evangelista* realizó el proyecto fotográfico *Selección Natural* con una serie de fotografías tomadas en parques zoológicos de diferentes ciudades europeas. El artificio de los territorios contrasta poderosamente con lo que tienen de natural y salvaje los animales.<sup>1279</sup>

*Oliver Rossier* con *For a Completely Different Climate*, de 2008, se centra en estrategias de resistencia de los activistas climáticos que protestan por la construcción de una central energética que utiliza el carbón, considerando que las herramientas para proteger el medio ambiente como el comercio de emisiones poco tienen que ver con proteger a la naturaleza y mucho con el mantenimiento del crecimiento capitalista. Según el proyecto el cambio climático sólo puede frenarse mediante una transformación de la sociedad que pondría en entredicho la actual distribución de riqueza y las relaciones de poder.

*Ecoislands* es un proyecto global de 2012 derivado del proyecto de la Isla de Wight cuyo objetivo fundamental es reunir a representantes de las comunidades ecoisland en todo el mundo con expertos en sostenibilidad para el intercambio de conocimientos y mejores prácticas de innovación sostenible aplicadas a las islas, mientras se fortalecen entre sí para responder a los desafíos globales en el camino hacia la sostenibilidad. Las ecoislands pueden actuar como modelos a seguir, ofrecer soluciones que han demostrado crear un

---

<sup>1278</sup> *Cargo Collective*. Página web: [cargocollective.com/chiarasgaramella#bosque-de-palabras](http://cargocollective.com/chiarasgaramella#bosque-de-palabras)

<sup>1279</sup> *Ignacio Evangelista*. Página web: [www.ignacioevangelista.com](http://www.ignacioevangelista.com)

impacto positivo a otras comunidades y difundir las acciones para el resto del mundo, creando caminos para un futuro sostenible. Se invita a las comunidades pequeñas y grandes internacionales, islas, ciudades y regiones para unirse a la expedición verde y adaptar las estrategias y soluciones que y conducir hacia una sociedad sostenible.<sup>1280</sup>

*Cape Farewell* es un programa internacional sin fines de lucro que parte del proyecto que el artista David Buckland creó en el cabo Farewell en 2001, con sede en el Centro Dana del Museo de Ciencias de Londres y con una fundación norteamericana con sede en el centro de Marte en Toronto, y tiene como objetivo instigar una respuesta cultural al cambio climático. Para ello, Cape Farewell trabaja en colaboración con instituciones científicas y culturales para ofrecer un innovador programa de clima de compromiso público, y a través de expediciones al Ártico con equipos multidisciplinares, plantear cuales son las realidades científicas, sociales y económicas que conducen a la alteración del clima, y buscar soluciones que se difunden a través de varias plataformas, como exposiciones, festivales, publicaciones, y películas. El objetivo es desafiar, provocar e inspirar al público a pensar diferente acerca de nuestra relación con los demás y los sistemas naturales que habitamos, y contribuir al cambio cultural requerido para construir culturas sostenibles con el compromiso de las mejores mentes creativas para hacer frente a las causas del cambio climático y prever, el diseño y la comunicación de futuros resilientes<sup>1281</sup>.

*Mirlo Positiva Nature*<sup>1282</sup> es una compañía que invita a los ciudadanos a participar en la reforestación del planeta. Comenzó su labor a principios del 2014 con la plantación de árboles en Tenerife con la colaboración del Cabildo. Su lema es únete a nosotros y cambia el mundo en positivo. Una de las artistas participantes en el proyecto es la artista canaria ZiREja que recibió un premio de la Agencia Europea del Medio Ambiente, y opina que la reforestación es algo positivo que podemos darle al Planeta para calmar su corazón de tanto plástico, fuego y cemento.

---

<sup>1280</sup> *Ecoislands*. Página web: [brightgreenisland.com/ecoislands-global-summit-2013](http://brightgreenisland.com/ecoislands-global-summit-2013)

<sup>1281</sup> *Capfarewell*. Página web: [www.capefarewell.com](http://www.capefarewell.com)

<sup>1282</sup> *Mirlo Positiva Nature*. Página web: [mirlo.co /es/](http://mirlo.co/es/)

### 6.1.3. LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS SOBRE LA FILOSOFÍA DEL RECICLAJE

Buscan las posibilidades creativas, culturales y sociales de los desechos, intentando transformar esta problemática en una ventaja que beneficie a la comunidad. Existen algunas propuestas muy interesantes sobre este arte relacionado con el reciclaje:

La organización *Asmare* colabora desde los años noventa con Manos Unidas de Brasil, para transformar a recolectores de basura en agentes de limpieza y creadores de obras artísticas mediante la basura reciclada, en la ciudad de Belo Horizonte, en el estado brasileño de Minas, permitiendo que personas que se movían en la más absoluta indigencia puedan mejorar sus condiciones vitales, y formen parte de grupos, cooperativas y asociaciones de reciclaje con un medio de subsistencia aceptado por el resto de los ciudadanos. Además, se han creado los espacios culturales denominados *Reciclo*, con exposiciones de arte reciclado, conferencias, cursos y otros eventos culturales.

El colectivo madrileño *Basurama* es un grupo de artistas interesados en la basura bajo todas sus formas, fundado en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Sus investigaciones se centran en los procesos productivos y la generación consecuente de desechos, orientados hacia el campo de las posibilidades creativas, culturales y sociales, intentando transformar esta problemática en una ventaja y tema de estudio. Realizan eventos con la intención de generar reflexiones y cambiar actitudes ante una situación que resulta muy compleja para la sociedad.

Las esculturas de basura de *Aurora Robson* están realizadas con envases de plástico encontrados en la basura que la artista corta y pinta de forma individualizada en función de su grosor o su forma. Estos fragmentos de plástico son posteriormente aerografiados con tintes no tóxicos y unidos entre sí sin usar pegamento, creando esculturas de formas orgánicas que a veces recuerdan a criaturas abisales, plantas o microorganismos. Lleva más de veinte años trabajando con basura y desechos, pero en su obra más reciente muestra un trabajo más complejo, intrincado, y sorprendente, con instalaciones que llegan a usar más de 20000 botellas de plástico.<sup>1283</sup>

---

<sup>1283</sup> *Aurora Robson*. Página web: [www.aurorarobson.com](http://www.aurorarobson.com)

#### 6.1.4. OTRAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS DE ARTE SOSTENIBLE

Existen artistas sostenibles cuya obra es difícil de encajar en estos grupos.

*John Sabraw* realiza obras sostenibles que siguen las líneas más tradicionales de arte, ya que pinta imágenes que van desde nubes de polvo interestelar a elementos cotidianos básicos con que cada espectador tiene en conexión instantánea. Sus pinturas se producen de manera sostenible porque no pinta sobre lienzo, utiliza el aluminio y marcos de bambú que se cultivan orgánicamente, utiliza pinturas a base de agua, y son piezas ligeras para ahorrar en gastos de envío.<sup>1284</sup>

*Dread Scott* hace un arte revolucionario para impulsar la historia hacia adelante y su actividad tampoco encaja en los grupos.<sup>1285</sup> Su arte refleja la miseria de la sociedad y anima al espectador a imaginar cómo podría ser el mundo.

*Francis Alÿs* en su obra *The Loser/The winner* (1988) camina desde un museo a otro de Copenhague haciendo que su jersey se deshilache, creando una conexión. Un texto decía: “así como las sociedades extremadamente racionalistas del Renacimiento sintieron la necesidad de crear Utopías, en nuestra época, nosotros debemos crear fábulas”. Con esta fábula el artista deja un rastro en el recuerdo colectivo, en el que se rememora lo que una vez fuimos capaces de hacer.

Otro caso es la organización *Art Works for Change* que se asocia con organizaciones locales en cada comunidad donde se muestran sus exposiciones para crear programas relacionados que aprovechan la obra de arte para promover diálogos y crear conciencia de los temas que se abordan. De esta manera las exposiciones sirven como crisol donde los artistas, museos, organizaciones de defensa y comunidad local pueden organizarse como una fuerza colectiva para el cambio. Su trabajo abarca desde las instalaciones de video y de performance a las formas artísticas más tradicionales. Los artistas se consideran como visionarios y narradores que reflejan, traducen, y transforman la visión del mundo y

---

<sup>1284</sup> Gibson, A., *El artista John Sabraw realiza arte sostenible en una nueva serie de pinturas que celebran el mundo natural*, Universidad de Ohio. Publicado el 26 de enero 2013 por joeybodewig32

<sup>1285</sup> Su obra de arte denominada *¿Cuál es la manera apropiada de exhibir una bandera de EE.UU.?* fue declarada vergonzosa por el Presidente George H.W. Bush. Para oponerse a una ley que hacía obligatorio el patriotismo, quemó banderas en las escalinatas del Capitolio de los EE.UU, y dio lugar a un caso de la Corte Suprema y un hito de la Primera Enmienda de decisiones.

amplían los horizontes utilizando un amplio conjunto de herramientas, desde la ironía, la alegoría, la belleza, la provocación, la metáfora, al humor, imaginando un futuro más positivo.<sup>1286</sup>

Algunas exposiciones que han explorado sobre el papel del arte para avanzar hacia la sostenibilidad han sido «*Beyond Green: Towards a Sustainable Art*» de 2005 en el Smart Museum de Chicago; la exposición «*Los géneros. Los límites del crecimiento*» de 2007, en la Sala de Exposiciones Alcalá; «*Arte y Sostenibilidad*» de 2009, en la Lucky Gallery; en 2012, "*Amplify Acción: Sostenibilidad a través de las Artes*", que tiene como objetivo demostrar como el arte para la sostenibilidad es un poderoso catalizador para el cambio social que involucra a las comunidades en un diálogo sobre el estilo de vida sostenible. Las obras en la exposición examinaban los componentes de la sostenibilidad, tales como, la ecología, la economía, la equidad, la conciencia ambiental, la conservación y la eficiencia, la agricultura, la arquitectura, la infraestructura, la justicia ambiental y la salud de los recursos.<sup>1287</sup> La exposición *Antifashion\_3* en la Galería Hartman de Barcelona, de 2013, es la tercera edición de artistas, fotógrafos y diseñadores activistas contra la sociedad de consumo en crisis mediante la expresión de un arte vanguardista que lucha contra el sistema capitalista. Defiende el papel social de los nuevos artistas que muestran otra visión del mundo.<sup>1288</sup>

Existen varias organizaciones que impulsan el arte sostenible como *Arte Sostenible*, una asociación sin ánimo de lucro creada en 2008 por un colectivo de profesionales del ámbito del arte y la cultura concienciados con la degradación social y ambiental de nuestro entorno, el *Instituto Translocal*, que se dedica a fomentar y promover la investigación transnacional en el arte contemporáneo y que estos conocimientos a disposición del público, *Labforculture.org*, red creada Sacha Kagan que reúne a artistas, científicos y otros profesionales de la cultura que participan de las culturas de la sostenibilidad, y *Cultura21*

---

<sup>1286</sup> *Arts Works for Change*, Página web: [www.artsworksforchange.org](http://www.artsworksforchange.org)

<sup>1287</sup> El proyecto es parte del Fondo para la Aplicación de Artes del Centro Pratt, de reciente creación a través de una generosa subvención de Fondo de Innovación Cultural NYC de la Fundación Rockefeller, que, en colaboración con organizaciones de base comunitaria crea proyectos que apoyen la ejecución de obras visuales y de rendimiento de arte creadas por artistas locales, grupos de artistas, y artistas en el extranjero, que promuevan un diálogo cívico sobre sostenibilidad de la comunidad. *Amplify Action*, Amplificar Acción: Sostenibilidad a través de las Artes, Nueva York. Página web: [www.amplifyaction.org](http://www.amplifyaction.org)

<sup>1288</sup> Jean Bazaine, *El arte de vanguardia se rebela contra el consumismo desmedido*, Arteenlared.com, 14 de enero de 2013.

una red translocal constituida por varias organizaciones, que informa de noticias sobre las artes, la cultura y la sostenibilidad de todo el mundo.

## **6.2. ARTE MEDIOAMBIENTAL / *ENVIRONMENTAL ART***

El Arte Medioambiental es un arte que trata de temas ecológicos o del medio ambiente natural, mediante distintas estrategias tales como la concienciación de la fragilidad de la naturaleza, con técnicas como la fotografía basada en el paisaje, pintura, dibujos, libros o en el arte propio de un lugar. Otras estrategias son la investigación de fenómenos naturales, que incluye la ilustración científica y prácticas artísticas interdisciplinares, y evitar la degradación medioambiental en la práctica artística, lo que incluye obras “verdes” realizadas con materiales biodegradables o reciclados y las Ecoesculturas, que están integradas en un hábitat natural. Por último, hay un tipo de Arte Medioambiental llamado Arte de la naturaleza, que usa materiales naturales reunidos en el exterior, como ramas, hojas, piedras, tierra, y plumas.

El término de Arte Medioambiental también se usa de forma más específica para referirse a una obra de arte de grandes dimensiones que utiliza el entorno natural, con respeto al medio ambiente, pero que también puede relacionarse con otros aspectos del medio ambiente, tales como el contexto formal, político, histórico o social.

Hans Dieleman considera que a través del arte medioambiental se promueve el cambio de las sociedades hacia la sostenibilidad. Él plantea que para la creación de nuevas sociedades con valores sostenibles hay que reflexionar sobre sus bases éticas, y el pensamiento científico tiene grandes limitaciones para abordar el tema de la sostenibilidad porque la transformación social es un proceso emocional que tiene que vencer el miedo de las personas, motivarlas, reencantarlas y empoderarlas, para que modifiquen sus valores y sus estilos de vida, pero la ciencia busca ser racional, emplea estadísticas, análisis, propuestas, y excluye las emociones y a las personas. Por tanto, destaca el papel del arte que gracias a su capacidad de comunicar abierta y simbólicamente<sup>1289</sup> puede sensibilizar e involucrar a las

---

<sup>1289</sup> Dieleman recuerda que la capacidad simbólica del arte es utilizada por organizaciones ecologistas como Green Peace y WWF, que usan imágenes, desde el oso panda a un iceberg derritiéndose, para sensibilizar a la

personas, pero reconceptualizado como una actividad que junto con la ciencia explore la realidad, y además, puede construir y experimentar nuevas realidades, porque no está sometido a las metodologías de la ciencia. Dieleman busca precedentes en el Land Art y el arte del paisaje, y presenta el arte medioambiental como “aquel que nos facilita trabajar con nuestra imaginación y creatividad con el propósito de ver, repensar, remodelar y mejorar nuestras vidas”. Es un arte derivado de la combinación del arte del paisaje y las intervenciones socioartísticas, que son una manera de desarrollar la imaginación, y tiene como método visualizar patrones escondidos dentro de los paisajes para reflexionar sobre su significado, y facilitar que las personas entiendan los mensajes de la naturaleza. De este modo influencia a las personas, las libera y las empodera para mejorar sus condiciones de vida y su entorno, creando así un mundo mejor.<sup>1290</sup>

Según Rosi Lister<sup>1291</sup> los artistas del Arte Medioambiental tienen como denominador común su motivación para la educación y la restauración del entorno natural, y la diversidad de formas del Arte Medioambiental se puede agrupar en tres tipos de acuerdo con la

---

gente a través de las emociones que generan. Hans Dieleman, *El arte como nuevo maestro de la sostenibilidad*, Revista de Educación ambiental Los Ambientalistas, n° 1, año 1, 2010.

<sup>1290</sup> Algunos ejemplos de Dieleman son el proyecto *Península Europa*, de Newton y Helen Mayer Harrison, que trabajando con mapas representan la manera en que las civilizaciones ignoraron durante siglos las características naturales de Europa disminuyendo sus capacidades de convivencia con la naturaleza. Es una manera de hacer hablar al paisaje diferente a como lo ha hecho el arte clásico. El proyecto plantea propuestas para rediseñar Europa de acuerdo con las características naturales de Europa. Otra manera de hacer hablar al ambiente es el proyecto *Una vuelta por el lado salvaje* de David Haley, que junto con otros artistas, ecólogos, sociólogos, expertos en estudios urbanos, residentes y estudiantes, diseñaron recorridos por la ciudad en mapas, teniendo en cuenta sus características, explorando los edificios y la cultura mostrada. El objetivo era llegar a una interpretación holística del lugar. Los Harrison y Haley colaboraron en un proyecto denominado *Invernadero Britania*, perdiendo suelo, ganado sabiduría, en el que visualizan las consecuencias del cambio climático en la isla de Gran Bretaña. La instalación, que puede mostrarse en museos, deja ver la representación destacada de la isla en un gran globo terráqueo, y después se observa como sube el nivel del mar. La imagen final muestra cómo para defenderse del cambio climático se construyen diques y se ven asentamientos con diseños adaptados a la nueva realidad ambiental. El proyecto crea nuevas visiones sobre el cambio climático y la respuesta para adaptarse, de manera creativa y artística. Además, tiene una página web con materiales educativos. En cuanto a las intervenciones socioartísticas Dieleman destaca a diversos colectivos de artistas como los austríacos Wochenklausur, los brasileños Chepa Ferro, los holandeses Atelier van Lieshout, y los mexicanos Yonke Art. *Ibidem*.

<sup>1291</sup> Rosi Lister, *¿Whart's Environmental Art?*, Ecologicalart, revista on line, 2003

motivación de los artistas: el arte que observa e interactúa con el medioambiente, el arte que recupera o mejora entornos físicos en el sentido tangible y el arte que encaja con el entorno social con intención pedagógica o activista. El tercer tipo implica la participación del elemento social del medio ambiente y está muy cerca del Arte Sostenible.

### 6.2.1. LA OBSERVACIÓN INTERACTIVA

La Observación Interactiva es un tipo de arte medioambiental en el que el artista observa e interactúa con el medio ambiente. Esta categoría es la que se identifica popularmente con el arte medioambiental, y por tanto es la más conocida.

Artistas como *Andy Goldsworthy*<sup>1292</sup>, *Chris Drury* y *David Nash*, trabajan en paisajes con obras artísticas, fundamentalmente escultóricas, determinadas por la localización y el material que encuentran, como madera, piedra, tierra, hielo, flores, árboles y hojas, que son manipulados para formar signos sutiles de la intervención humana. Su naturaleza temporal se convierte en parte de su declaración. Se podría describir estas obras como comentarios ambientales temporales que llaman la atención sobre las cualidades de las materias primas naturales empleadas, y su relación con el lugar.

Un tipo de obra temporal que entra en esta categoría es el Paseo como Arte, que los artistas graban en video expresando sus experiencias sensoriales y documentando los comentarios que describen la experiencia con colecciones de objetos encontrados a lo largo del camino, diarios fotográficos y mapas. Este tipo de arte ambiental implica una experiencia personal y espiritual de la naturaleza que desean compartir con los demás. Los artistas muestran al espectador aspectos que pueden ser pasados por alto, convirtiéndose en intérpretes de la naturaleza, utilizando un instrumento diferente a los habituales paneles informativos, y capturando nuestra imaginación que aumenta nuestra capacidad de entender por nuestra

---

<sup>1292</sup> Thomas Riedelsheimer, *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time*, DVD, Germany, 2001

Ríos y Mareas: Andy Goldsworthy y la obra del Tiempo: [https://www.youtube.com/watch?v=64DJ\\_Zz5c9A](https://www.youtube.com/watch?v=64DJ_Zz5c9A)

Andy Goldsworthy Naturalist Artist - P1: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_opAMkK95gE](https://www.youtube.com/watch?v=_opAMkK95gE)

Andy Goldsworthy Naturalist Artist - P2: <https://www.youtube.com/watch?v=H60eLNgrTLQ>

Andy Goldsworthy Naturalist Artist - P3: [https://www.youtube.com/watch?v=jC-4bedyT\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=jC-4bedyT_k)



cuenta. Destacan *Richard Long*, que graba en video sus paseos por la naturaleza sublime de lugares con escasa antropización como el Himalaya o ciertas regiones de África, y *Hamish Fulton*, que también incluye sus caminatas por lugares del todo el mundo en su propio concepto artístico elaborando imágenes fotográficas y cuadernos de viaje. Un ejemplo es su obra *A Line Made by Walking* de 1967. Los escritos y las instalaciones que estos artistas producen en el camino tiene una estética minimalista y no tienen un fin escapista sino de encuentro con el espíritu interior del paisaje, con su esencia poética del mismo. Teniendo en cuenta la crisis actual y la enorme cantidad de noticias negativas por parte de los medios, las obras de Richard Long y Hamish Fulton son un bálsamo que nos recuerda que formamos parte de la naturaleza y que nuestra existencia sería más plena si se basara en un profundo respeto hacia ella.

### 6.2.2. ECOVENTION

*Ecovention* es un arte medioambiental orientado a la recuperación de ambientes degradados o amenazados en el sentido físico. En contraste con la naturaleza etérea de los "observadores interactivos", estos artistas son activistas y abarcan el paisajismo de polígonos industriales, limpieza de ríos, plantación de bosques, limpieza de los suelos tóxicos, y la reintroducción de los ecosistemas indígenas.

Los artistas participan en la naturaleza como algo más que reporteros y emplean estrategias creativas para resolver problemas y transformar físicamente una ecología local. Algunos artistas representativos son Hans Haake, Joseph Beuys, Robert Morris, Alan Sonfist, Mel Chin, Agnes Denes y la asociación Harrison.

La denominación de *Ecovention* viene de la Ecología y la invención. A diferencia de los *Earthworks* históricos, en la *Ecovention* hay una menor preocupación por la forma que con la función. La escala de estos proyectos puede ser considerable y aunque son iniciadas por los artistas, la colaboración se convierte en la clave para éxito. Son necesarios largos períodos de investigación y consulta durante las etapas de desarrollo de los proyectos, y a menudo hay que contar con conocimientos científicos y de ingeniería. No son sólo proyectos de recuperación estéticamente agradable.

### 6.2.3. ECOESCULTURAS INTEGRADAS EN HÁBITATS AMENAZADOS

Este tipo de arte medioambiental integra esculturas hechas con materiales reciclados y sostenibles en espacios naturales amenazados para crear concienciación sobre el problema.

La obra *Trash People*, el Ejército de Chatarra, creado por *HA Schult* en 1996, con sus ejércitos de miles de soldados de chatarra, causa un gran impacto visual. Se trata de una intervención artística con acción. Sus soldados de 1,80 metros recorren el mundo para advertir de la huella del ser humano en el Planeta. Han estado ubicados en las pirámides de Guiza, la Gran Muralla China, Roma, la Plaza Roja de Moscú, la catedral de Colonia, la Plaza Real de Barcelona, las minas de sal de Gorleben en Alemania y el Valle Advent en el Ártico Noruego, coincidiendo con alguna circunstancia concreta del momento. El aspecto de los soldados es cochambroso, como si se vistieran con harapos. Su cuerpo está construido con latas, trozos de electrodomésticos y desechos de todo tipo. Su obra es una continua reflexión sobre la ocupación de los espacios urbanos, los residuos símbolo de nuestro consumismo y la crisis medioambiental. Un mensaje que incide en denunciar la falta de compromiso ecológico con el planeta y que viene acompañado de acciones contundentes: en 1977 hizo estrellar una avioneta en un vertedero de Staten Island (New York).

La isla de Lanzarote alberga un museo submarino del ecoescultor británico *Jason Decaires Taylor*, donde sus obras se conjugan con la flora y fauna de los fondos marinos. Los materiales inocuos para el medio favorecen la colonización de flora y fauna en esos fondos. Existen proyectos similares en Granada y Cancún.

### 6.2.4. OTROS TIPOS DE ARTE MEDIOAMBIENTAL

El proyecto *Nine Mile Run Greenway* en Pittsburgh, Pennsylvania, (1996-presente) ha sido una colaboración a gran escala entre los artistas, académicos, científicos y de la industria. El objetivo del proyecto era recuperar 240 acres de terreno industrial, reclamarlo como espacio público y restaurarlo a nivel estético, cultural y ecológico. La metodología tenía enfoques de las tres estrategias motivacionales anteriores.

Otro caso aparte es el proyecto internacional *Yatooi.com* que utiliza una página web para mostrar las obras de todas las partes del mundo y tiene un programa de residencia interna para el intercambio de ideas y tecnologías. El proyecto funciona como una orquesta musical en la que cada miembro toca un instrumento y crean una música unificada. Así cada artista de *Yaoto-i* hace su obra de arte en el lugar que elija de la naturaleza, en sus respectivos países, con sus metodologías personales, y cuando se combinan y se ponen juntas las fotos en línea o en una galería se convierten en un todo más grande. Es un movimiento de *nature art*, que significa que la Naturaleza no sólo es utilizada como lugar o como material para hacer obras de arte, sino que desempeña una participación activa en la obra de arte o la propia naturaleza se convierte en la obra de arte.

Existen también un gran número de artistas que realizan obras artísticas que están dentro del concepto de arte tradicional pero tienen una temática ecológica, como es el caso del artista valenciano Francisco Javier Moreno que realiza proyectos en cerámica, un material que tiene gran tradición en Valencia, aludiendo a la naturaleza. Su proyecto *Nidos, cobijos y refugios* surge de la relación cotidiana de la fauna que habita en las urbanizaciones que rodean a las grandes ciudades, en las que los animales recuperan el espacio arrebatado por los humanos cuando detectan algún resquicio o debilidad en el territorio urbano, o se adaptan a las nuevas condiciones impuestas. En ambos casos realizan construcciones y estructuras a las que el proyecto les brinda un homenaje motivado por la admiración hacia las mismas.<sup>1293</sup>

Por otra parte existen artistas del mundo de la música que se declaran luchadores por el medio ambiente y hacen campaña ambiental con sus videos, como *A Beautiful Lie* de 30 Seconds To Mars, *Radioactive* de Imagine Dragons, *Earth Song* de Michael Jackson, *Hermana Tierra* de La Unión, *¿Dónde jugarán los niños?* de Maná, *Hermana Tierra* de Laura Pausini, *Cambiar el mundo* de Alejandro Lerner o *Earth Prayer* de Snatam Kaur son algunos ejemplos de vídeos musicales con el propósito para salvar al planeta, siguiendo el camino de artistas de la década de los setenta que comenzaron a preocuparse por el planeta.

La multiplicidad del arte medioambiental se resiste a ser confinado por las etiquetas. Esta es sin duda su fuerza, y si bien puede despertar en algunos la polémica respecto a la noción

---

<sup>1293</sup> Francisco Javier Moreno, *Nidos, cobijos y refugios*, 2012

<http://proyectosdeceramica.blogspot.com.es/2012/04/francisco-javier-moreno-nidos-cobijos-y-refugios>

tradicional del arte, se trata de una extensión de la mente perceptiva e inquisitiva de la creatividad artista.

El arte medioambiental está recogido también en diversas páginas web de organizaciones que apoyan este arte, como *Greenmuseum.org*, un museo en línea cuyo objetivo es el intercambio de arte que refleje sus valores, el *Center for contemporary art and the natural world*, *Arte Sella Assocation*, y las redes *Ecologicart.org* y *Artinnature.org*.

### 6.3. ARTE DE LA TIERRA / *LAND ART*

El *Land Art* es una corriente del arte contemporáneo generado a partir de un lugar, que esculpe y crea con materiales naturales. Los artistas utilizan materiales de la naturaleza, tales como arena, piedras, agua, ramas, hojas, barro, que recogen, seleccionan y reúnen durante los viajes por el mundo en las zonas más salvajes de la Tierra. Está a medio camino entre la escultura y la arquitectura de paisaje, donde juega un papel cada vez más determinante el espacio público, y se basa en la recuperación de la Naturaleza a través de formas de arte libres y espontáneas basadas en un lenguaje instintivo. Como las obras se encuentran en el exterior, están expuestas a los elementos, y sometidas a la erosión natural, interactuando constantemente con la naturaleza hasta que se reabsorben al cambiar el medio ambiente y sólo queda el recuerdo fotográfico.<sup>1294</sup> En los artistas que comenzaron el *Land Art* no había una inspiración ecologista, pero con el tiempo empezaron a surgir obras en las que ya existía la voluntad de unir arte y ecología como los proyectos para recuperar espacios degradados y revalorizarlos, tales como las antiguas canteras y minas al cielo, en los que ya que no pueden devolverles su aspecto primitivo les otorgan el valor de una obra artística que intenta enmascarar el expolio realizado, convirtiendo el arte en redentor de los actos de agresión realizados en la naturaleza. El *Land Art* pretende contribuir mediante gestos simbólicos a reparar el daño causado por la cultura de la que procede.<sup>1295</sup>

---

<sup>1294</sup> Un ejemplo de *Land Art* lo tenemos en la película *Land Art Movie - Creations in Nature 2011*: [https://www.youtube.com/watch?v=tcuf\\_tglwEg](https://www.youtube.com/watch?v=tcuf_tglwEg)

<sup>1295</sup> José Albelda, José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, p. 94

Mientras los primeros artistas se centraban en lugares inanimados, donde la Naturaleza es ante todo territorio, como es el caso de *Smithson*, *Heizer* y *De María*, los artistas posteriores consideraron a la Naturaleza como sujeto, y dio lugar a las obras vitales de *Goldsworthy*, *Udo*, *Laib*, *Nash* y *Penone*, entre otros.

Existen varios tipos del *Land Art* como exponente de la relación entre el paisaje y el arte.

### **6.3.1. LAND ART COMO EXPONENTE DEL EMPLEO DE MATERIALES DE LA NATURALEZA**

Cada material de la Naturaleza posee su propia nobleza que es reivindicado mediante el uso que realizan los artistas del *Land Art* para la elaboración de figuras escultóricas, valorando la inmersión del autor en el proceso. Están realizados con materiales naturales orgánicos e inorgánicos.

*Land Art con tierra.* Las obras realizadas con tierra paradigmáticas son las obras *Robert Smithson* que denominó con el término *Earthworks*, obras de Tierra. Sus obras son gigantescas sin ninguna función utilitaria, construidas con la ayuda de máquinas industriales, lejos de la población. Su obra *Spiral Jetty* es una obra emblemática del *Land Art*. Otro ejemplo es la obra de Michael Heizer como *Doble negativa* de 1969, con 240.000 toneladas de arenisca excavadas y desplazadas en el Río Virgen, Mormond Mesa, Nevada.

*Land Art con material forestal.* Se trata de esculturas realizadas mediante los objetos naturales como maderos, troncos, etc., que los artistas encuentran en entornos naturales, creando formas fantásticas y juegos de imágenes utópicas, en las que se transforma la Naturaleza para sacar a la luz las posibilidades que posee en su interior. Están incluidas las obras de artistas como *Nils Udo*, *Gary Rieveschl* y *Andy Goldsworthy*.

*Land Art con rocas.* Son obras artísticas realizadas con rocas y otros materiales naturales como las hojas que los artistas encuentran en la Naturaleza, con forma de amontonamientos y túmulos, que combinan tanto con el paisaje que parecen haber estado siempre allí. Sus obras desprenden armonía y respeto de la Naturaleza y proponen un regreso simbólico a la misma mediante un contacto primario como son las piedras. A diferencia de los *Earthworks* no buscan impactar con obras grandes o visualmente impactantes sino reivindicar los valores de la sostenibilidad, como lo pequeño, lo sutil, lo natural. Son habituales en obras de *Richard Long*, *Andy Goldsworthy*, *Carl Vetter*, *Alan Sonfist* y

*Dietmar Voorworld*. Un ejemplo sería la obra de *Un círculo en Islandia*, de *Richard Long*<sup>1296</sup> realizada en 1974. Por su carácter temporal muchas están hoy destruidas y sólo queda constancia fotográfica.

### 6.3.2. **LAND ART COMO ARTIFICIO Y COMO CONTRASTE O RESALTE DE LA NATURALEZA**

Este tipo de *Land Art* utiliza objetos que contrastan con los elementos naturales para ponerlos de relieve.

La instalación de *Walter de María* titulada *Campo de relámpagos*, 1974-1977, con 400 palos metálicos, de distintas alturas, colocados en una zona desértica de Nuevo México. Los pararrayos se encuentran en medio de la nada y, cuando se producen las frecuentes tormentas eléctricas de aquel desierto, atraen a los rayos como si de un poderoso imán se tratase. El artista recomienda visitas de amplia extensión temporal a esta obra para que el espectador pueda conocer a fondo las transformaciones que la Naturaleza experimenta. Esta obra ha generado incluso una industria turística.<sup>1297</sup>

Las obras de *Christo y Jeanne Claude* son grandes instalaciones artísticas, efímeras, que utilizan telas para envolver temporalmente elementos de la naturaleza, gigantescos edificios o cubrir extensas áreas públicas. Han realizado sus instalaciones por todo el mundo, como *Valley Curtain* de 1971, que consistía en un paño de 400 m de largo atravesando Rifle Gap, un valle en las Montañas Rocosas. *Islas Rodeadas*, en el que se rodearon once islas en la Bahía Biscayne de Miami con 603.850 m<sup>2</sup> de polipropileno rosado en 1983. *Running Fence* de 1976, era una cerca de 5.5 m de alto y 40 km de largo, hecha con postes y cables de acero cubierta por un velo, que se extendía por el paisaje hasta el mar. *Umbrellas*, de 1991, consistía en una instalación de 1.340 paraguas azules en Ibaraki, Japón y 1.760 paraguas amarillos en Tejon Ranch, California, al mismo tiempo. Los colores de las sombrillas fueron elegidos con el objetivo de complementar el paisaje donde fueron instaladas: el

---

<sup>1296</sup> Uno de sus artistas más representativos es Richard Long, cuyas obras se pueden contemplar en *Berlin Circle & Land Art (exhibition in Hamburger Bahnhof)*: <https://www.youtube.com/watch?v=tRTtEAT8u-o>

<sup>1297</sup> Walter de María, *Lightning Field*: <https://www.youtube.com/watch?v=5jhyGwU1XXA>

amarillo debía acentuar la hierba color ámbar presente en las colinas californianas y el azul debía realzar el exuberante follaje que rodeaba un río japonés.<sup>1298</sup>

Hay obras de Land Art que utilizan esculturas, máquinas y móviles en los que intervienen las fuerzas naturales tales como el fuego, el agua o el aire. El *Peine del Viento* realizado por *Eduardo Chillida* en 1976 es un conjunto de esculturas que están incrustadas en unas rocas junto al mar Cantábrico en San Sebastián, en las cuáles el azote de las olas y del viento interactúa con las esculturas.<sup>1299</sup>

*Nicolás García Urriburu* ha realizado una serie de intervenciones artísticas con pinturas que comenzaron en 1968 cuando tiñó de color verde fosforescente las aguas del Gran Canal de Venecia durante la Bienal de Arte, para advertir sobre su contaminación. Se trataba de una sustancia inocua que se diluyó sin producir ningún impacto. En el Día Internacional del Agua de 2010, en el marco de su acción *Utopía del Bicentenario (1810-2010) 200 años de Contaminación*, el artista se sumó a Greenpeace para reclamar el saneamiento de la cuenca del Riachuelo,<sup>1300</sup> uno de los ríos más contaminados del mundo, tiñendo de verde sus aguas. Su intención es dar una alarma contra la contaminación de ríos y mares, a través de acciones artísticas en distintos puntos del planeta. Con su arte provisto de significación política denuncia el antagonismo entre la civilización y la naturaleza.

### 6.3.3. LAND ART COMO PUESTA EN ESCENA DE LAS FUERZAS NATURALES

Son obras de arte que hacen partícipes a la Naturaleza para creación, como las que juegan con las orientaciones en solsticios y equinoccios de *Robert Morris* y *Nancy Holt*, las obras en las que participa el viento a través de la fuerza eólica, como las de *Douglas Hollis*,<sup>1301</sup> el fuego,

---

<sup>1298</sup> Christo and Jeanne-Claude, *Overview of the Work*: <https://www.youtube.com/watch?v=z057rxwJXPo>

<sup>1299</sup> Eduardo Chillida, *Peine del Viento*: <https://www.youtube.com/watch?v=maiUVope70I>

<sup>1300</sup> Nicolás García Urriburu, *Riachuelo Verde*: <https://www.youtube.com/watch?v=movaYFebjHQ>

<sup>1301</sup> Douglas Hollis, *Aeolian harp*: <https://www.youtube.com/watch?v=CtzSm76ppS4>

la luz y los reflejos de las obras de *Susumu Shingu*<sup>1302</sup> y el agua como elemento clave de las obras de *Eberhard Eckerle* y *Dominique Arel*.<sup>1303</sup>

#### **6.3.4. LAND ART COMO EXPRESIÓN DEL TIEMPO**

Este tipo de *Land Art* se centra en expresar el transcurso del tiempo, el ciclo vital e incluso la descomposición como las obras de *Jochen Duckwitz* y *Andrew Leicester*. También reflejan un cierto tipo de ciclo vital pero en objetos, las obras de *Gary Rieveschl* que muestran el ciclo de reciclaje de objetos que han dejado de usarse y se transforman en otros que vuelven a iniciar el proceso.

En España existen algunos proyectos de *Land Art* como el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas en Huesca, la Fundación NMAC en Cádiz y Sierra Centro de Arte en Huelva.

#### **6.4. ARTE RECICLADO / RECYCLED ART**

El Arte Reciclado es un tipo de arte para la sostenibilidad que utiliza el reciclaje de los materiales y las imágenes para generar nuevas formas estéticas. Los artistas realizan obras artísticas con objetos encontrados, como botellas, tapas, periódicos, cristales, plásticos, retales, cables, chatarra, telas, lanas, muebles, electrodomésticos, coches, etc., y de esta manera celebran el reciclaje como un proceso creativo. Esta corriente artística tiene como objetivo intentar cambiar el mundo con su arte, que recupera esos residuos convertidos en basura dándoles una nueva belleza.

Se diferencia del Arte Sostenible relacionado con la filosofía del reciclaje en que no trabaja sólo con desechos y que los artistas no trabajan con comunidades, pero sí utilizan el

---

<sup>1302</sup> Thomas Riedelsheimer, *Breathing Earth -- Susumu Shingu's Dream* (2012). Shot in Japan, France, Germany, Turkey and Scotland, in co-production with Filmpunkt GmbH, Cologne.

<https://www.youtube.com/watch?v=t5lkd8yCgwo>

<sup>1303</sup> Land Art: <https://www.youtube.com/watch?v=zTKb6gdCo28>



impacto en los espectadores con las obras artísticas para la concienciación ambiental de la sociedad sobre las cantidades colosales de residuos que se generan cada día.

El arte reciclado consiguió un gran protagonismo durante la *Cumbre de Río+20* en 2012, porque se realizaron esculturas con materiales reciclados durante su celebración para concienciar a la gente de la necesidad de reciclar.

La escultura que se hizo más popular en Río por su belleza fue un grupo de gigantescos peces realizados con cientos de botellas de plástico, saltando sobre una hipotética superficie del agua, en la playa de Botafogo con el Pan de Azúcar como fondo, que tienen un brillo especial gracias a los reflejos de la luz del sol, durante el día, y de focos de iluminación LED por la noche. Los peces simbolizan la amenaza del consumismo y ponen en evidencia el problema que supone el plástico para la vida marina especialmente cuando se concentran enormes cúmulos de toneladas de plástico en zonas muy sensibles para la reproducción de peces y de otros seres marinos, formándose incluso una especie de islas de plástico en algunas zonas de los océanos.

Las posibilidades del arte realizado con material reciclado son múltiples y los artistas muestran una capacidad de ingenio asombroso para crear belleza a partir de desechos muy diversos e incluso utilidad.

#### **6.4.1. ESCULTURAS REALISTAS DE ANIMALES A PARTIR DE OBJETOS DESECHADOS.**

Exaltan la relación entre el arte y la conservación de la naturaleza con el deseo de promover una conciencia conservacionista y de amor por el medio ambiente, con materiales de una gama que va desde lo clásico a las últimas tecnologías.

*Dimitar Valchev* crea esculturas que imitan animales hechas con tuercas, tornillos, bujías, cucharas y tenedores.

*Hideaki Shibata* y *Kazuya Matsunaga* transforman los residuos sólidos como trozos de plástico, neumáticos, botellas de cristal y latas de conserva, y vegetales como hojas de palmeras, cañas de bambú, y ramas largas, en esculturas de grandes dimensiones que casi siempre son peces de colores.

*Barbara Franc* hace esculturas de animales silvestres empleando latas de conserva, trozos de alambre, clavos y otros materiales desechados.

*Andries Botha* crea elefantes con materiales reciclados para la fundación “*Human Elephant*”, *David Edgar* realiza esculturas de peces de colores creados a partir de botellas de plástico desechadas.

*Sayaka Ganz* transforma utensilios de plástico desechados en bellísimas esculturas de gran dinamismo, como un majestuoso pájaro en vuelo, un brioso caballo en pleno galope, un furioso dragón sinuoso o en un frenético felino corriendo por la sabana tras su presa.

*Steve Rodrig* emplea elementos desechados de ordenadores para crear sus esculturas y figuras. Los microchips, procesadores, placas bases, etc. son aprovechados para transformarlos en una libélula o un cactus.

*Justin Gershenson* tiene una estupenda colección de artrópodos hechos manualmente con restos de bombillas fundidas y filamentos.

*Babis Cloud* realiza esculturas hechas de resina y teclas informáticas recicladas e incluso interfaces acústicas que atienden a nuestra voz. La obra “*Hedonism(y) trojaner*” evoca al Caballo de Troya como alegoría de los aspectos negativos de la tecnología: virus, programas maliciosos ocultos, la dependencia irracional en los ordenadores, aislamiento, etc.

*Bruce Monro* realiza obras con CDs, que fueron una revolución en su día y sin embargo ahora es un soporte en vías de extinción debido al auge de otros sistemas de almacenamiento más versátiles, potentes y cómodos. Construye instalaciones luminosas y reflectantes al aire libre creando bosques encantados. Una de esas instalaciones consiste en unos bonitos nenúfares artificiales realizados con hilos de fibra óptica y 65.000 CDs inservibles están colocados en la superficie del lago del parque Longwood, en Pensilvania. Monro es un entusiasta de la luminoterapia y cree en el poder de la luz para crear campos de energía capaces de quitarnos los pensamientos negativos.

#### **6.4.2. ESCULTURAS E INSTALACIONES CON OBJETOS DESECHADOS.**

Los artistas utilizan el poder del arte para transmitir sensaciones con su trabajo de reciclaje. Si abundaran los artistas como ellos no habría basura en el mundo, sólo arte. Un arte que transforma los materiales reciclados y desechados aportando belleza al mundo frente a la fealdad derivada de la basura. El resultado en muchos casos es incluso espectacular gracias a la creatividad de estos artistas.

*Anthony Ob* realiza esculturas diminutas de robots creadas con productos y materiales de electrónica desechados, como trozos de cable, circuitos, semiconductores, tornillos, lamparitas led, etc. inservibles, fundidos o quemados.

*Aurora Robson* crea impresionantes esculturas abstractas con formas orgánicas formadas a partir trozos de envases de plástico desechados, pintadas con tintes no tóxicos y unidas sin emplear pegamento.

*Joe O'Connell* y *Blessing Hancock* fabrican lámparas con acero y piezas desechadas de bicicletas. Emplean luces led de colores y su diseño esférico produce proyecciones de luces y sombras en suelos, paredes y techos.

*Studiokca* crea asombrosas estructuras con objetos desechados, como la “nube” que hicieron en Nueva York, una especie de pabellón realizado con más de 53.000 botellas de plástico, cantidad que equivale aproximadamente al número de botellas de plástico que se desechan en esa ciudad en tan sólo una hora.

*Nick Gentry* reutiliza cientos de disquetes para crear expresivos retratos de personajes anónimos de nuestro tiempo. No los cubre de pintura sino que los dispone de tal forma que, por características como el color o el tamaño, contribuyan a dar el relieve y la apariencia deseada a la figura.

*Anchalee Saengtai* crea enormes robots, réplicas de los famosos transformes, a partir de chatarra y piezas desechadas de automóviles y camiones.

*Ptolemy Elrington* hace esculturas con tapacubos de ruedas abandonadas, que el mismo recoge de las cunetas y de los bordes de las carreteras.

*Khalil Chishtee* ha encontrado en las bolsas de basura o de los supermercados la materia prima idónea para modelar sus esculturas antropomorfas, espeluznantes a la vista porque dan la impresión de ser momias o de cadáveres en descomposición. Este caso es una excepción de este tipo de arte porque el escultor no busca la belleza sino impactar sobre el mensaje de reciclado.

#### **6.4.3. RECICLAJE PARA MODA ECOLÓGICA Y OBJETOS COTIDIANOS**

Los artistas crean objetos útiles reciclando todo tipo de materiales tanto desechados como desfasados por el avance vertiginoso de la tecnología.

El colectivo *ZEREZES* tiene una colección de gafas de sol fabricadas a partir de materiales de desecho, principalmente trozos de madera extraídos de basureros y escombreras.

*OOO My Design* diseñaron la silla *Nostalgic Chair*, una estupenda idea para darle utilidad a todas las cintas casetes viejas. Está hecha de madera y casetes unidos con bridas.

*GetLoFi* usan las carcasas de la videoconsola Nintendo NES, que ha quedado obsoleta, para fabricar guitarras eléctricas.

*Emily Steel* con su proyecto *Little Slide Dress* fusiona EDS, viejas diapositivas de películas y el sistema Arduino Lilypad (microplaca o motherboard para instalar en tejidos y prendas). Cada fotograma es iluminado por un diodo y un sensor inteligente que controla la intensidad lumínica de la prenda.

*Dan Goldstein* creó la silla reciclable *Re-Ply*, con cajas de cartón.

*Atelier* ha diseñado casas de cartón aptas para circunstancias excepcionales, cuando por causa de desastres muchas personas se ven obligadas a vivir temporalmente en lugares habilitados por las autoridades como polideportivos, estadios, centros públicos, etc. Se pueden montar rápidamente y proporcionan a sus ocupantes algo de intimidad, y son baratas, portátiles, pesan poco, son reutilizables y reciclables.

Además, se pueden descargar las plantillas y fabricarte la propia, de acuerdo con una licencia del tipo *Creative Commons*.

## **6.5. ARTE DE RED / NET ART**

El término *Net Art* define un arte contemporáneo, basado en las nuevas tecnologías de la comunicación, realizado expresamente para Internet, que utiliza como medio de creación y espacio de exposición, aprovechando su capacidad de comunicación e interacción y de crear contenidos a partir de estructuras complejas que enlazan imágenes, textos y sonidos. Su concepto está en constante proceso de evolución y definición, porque ha emergido muy recientemente, y sus posibilidades creativas y tecnológicas se encuentran aún en fase de experimentación. Es heredero de varias características propias de los movimientos de vanguardia, como son su capacidad de riesgo e innovación, su interés en explorar los límites éticos, políticos y tecnológicos, el cuestionamiento del papel del autor y del carácter único de la obra, de su condición de mercancía, y el cuestionamiento de la institución.

El *Net Art* o Arte de Red se diferencia del *Web Art* o Arte en la Red, en que el primero se crea en la red y sólo funciona dentro de la misma, y es interactivo, de modo que el espectador participa en creación, mientras el *Web Art* es concebido por el artista en otro medio como la pintura, escultura, o el grafismo, y utiliza la red únicamente como medio de difusión o exhibición.

El *Net Art* tiene unas cualidades que le convierten en una herramienta valiosa para realizar prácticas artísticas que creen nuevos caminos hacia la sostenibilidad, como su naturaleza interactiva y la posibilidad de movilizar y reunir público. La autoría se difumina y cambia entre el autor y el espectador, borrando la línea de separación entre ambos, de modo que se promueve el diálogo interactivo. Es un arte que no se ve restringido al espacio de una sala o museo. El uso de la red permite la producción de un trabajo que puede oponerse al convencionalismo, porque es un espacio que no puede mercantilizarse. Es un arte efímero, que no deja huella. El *Net Art* se produce dentro de un medio en el que se manejan herramientas digitales muy potentes y los artistas son capaces de realizar imágenes y sonidos de una calidad impredecible, superior al video o el cine, con simulaciones totalmente creíbles. Sus posibilidades estéticas son enormes. Hay un enorme potencial de exploración, aunque hasta ahora se realiza más a un nivel formal que en los ámbitos sociales, medioambientales y éticos.

Las comunidades virtuales de artistas han sido uno de los elementos que más ha contribuido al desarrollo del *Net Art*, permitiendo a los *netartistas* trabajar y conversar al margen del ámbito institucional. El autor pierde su monopolio de creador individual, porque el acto creativo es fruto de la interacción de un colectivo. La función actual del artista es determinar el grado de complejidad de la interacción. La obra de arte de internet es dinámica, abierta e inacabada.<sup>1304</sup>

Aunque en un principio los artistas del *Net Art* rechazaban el mercado del arte, se han creado galerías virtuales para situar estas obras en el mercado, en el que actualmente destaca el artista brasileño Rafaël Rozendaal que en el año 2011 publicó el *Art Website Sales Contract*, un documento que utiliza para la venta de sus obras de Red y mediante el cual ha podido vender más de la mitad de su producción. Numerosos museos e instituciones artísticas han comenzado a introducir este arte, que comenzó siendo antiinstitucional,

---

<sup>1304</sup> *Net.art, Un espacio dedicado a este arte que vuela por la red*, [investigandoelnetart.blogspot.com.es](http://investigandoelnetart.blogspot.com.es)

como lo hicieron en su momento con las vanguardias, por su voluntad de mantenerse al día, exhibiendo y apoyando el arte contemporáneo.<sup>1305</sup>

## 6.6. ARTE EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS

Los espacios públicos constituyen unos lugares privilegiados para aprovechar el poder del arte como catalizador de la transformación de las sociedades hacia la sostenibilidad.

El espacio público desde la Antigüedad hasta nuestros días es un lugar de encuentro que alienta la participación de los ciudadanos y su interés por las cuestiones comunitarias. Sin embargo, el crecimiento acelerado de las ciudades y la falta de una planificación y control adecuados ha conducido a la insuficiente generación de espacios públicos, así como el déficit de áreas verdes y espacios óptimos para el tránsito peatonal. Además, en los últimos tiempos el capitalismo neoliberal ha privilegiado al espacio privado en detrimento del espacio público, y la concesión del espacio público a los promotores inmobiliarios y los publicistas.<sup>1306</sup>

Pero el espacio público es mucho más que la suma de sus partes, es decir edificios, redes viarias, jardines, etc., porque tiene un significado social en cuanto espacio cívico del bien común, frente al espacio privado. Las ciudades necesitan plazas, parques, y espacios para el encuentro de los ciudadanos, con fines ambientales y sociourbanísticos y, por tanto, es importante definir las estrategias y mecanismos para la preservación y manejo del espacio público, como lugar estratégico para que las ciudades consigan ciudadanos sensibles con su entorno, reconocedores de su historia y de los valores que para una sociedad tiene el sentido de pertenencia.

El espacio público ha sido redefinido actualmente desde la arquitectura confiriéndole nuevos valores sociales, pedagógicos y funcionales al tiempo que se ha convertido en un punto clave de la ideología moderna de lo público. Los espacios públicos han servido

---

<sup>1305</sup> Elena López Martín, *Taxonomías del arte de internet: ¿esclarecen o entorpecen?*, Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 12, marzo de 2013. Universidad de Murcia, pp. 80-94

<sup>1306</sup> Núria Ricart, Antoni Remesar, *Reflexiones sobre el espacio público*, Revista On the w@terfront, nº 25, 2013,

incluso para recuperar terrenos devastados o zonas bombardeadas. También se han convertidos en espacios que por su dimensión pública y democrática han sido ocupados para la reivindicación política, que se ha articulado en redes virtuales de comunicación. Todas estas actividades fueron contempladas en la exposición *Playgrounds. Reinventar la plaza*, que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía en 2014.

Mientras los gobiernos nacionales y organizaciones internacionales no son capaces de adoptar las medidas necesarias para avanzar hacia sociedades sostenibles, los gobiernos locales están destacando por su implicación, y un factor determinante es la interconexión dentro de las comunidades mediante espacios comunes donde las personas se pueden encontrar. Así que la creación de espacios públicos para fomentar la implicación ciudadana es una estrategia de resistencia frente a la crisis económica y medioambiental.<sup>1307</sup> El avance hacia la sostenibilidad supone recuperar esos espacios públicos para los ciudadanos con su función de debate público con la participación de artistas que sean los catalizadores de las energías sociales a través de intervenciones artísticas que promuevan el cambio sostenible.

El arte que se desarrolla en los espacios públicos engloba una tipología muy dispar. Se denomina arte público porque se desarrolla en lugares de acceso público, en especial en las calles o las plazas de las ciudades, pero también es arte público el que tiene lugar en el espacio público como lugar de debate, donde todos los ciudadanos pueden desarrollar y ejercer su voluntad política, de acuerdo con el concepto de espacio público de Jürgen Habermas, como espacio de democracia deliberativa. Así que el arte público sería un instrumento para incentivar a los ciudadanos a que participen en la construcción de su ciudad hacia un futuro sostenible, generando una vida urbana más creativa y colectiva, y la utilización del espacio público de una forma alternativa a la derivada del capitalismo neoliberal centrada en el mercado. Existe una proliferación de programas de arte público pero su trascendencia dependerá de su capacidad de generar empatía en los ciudadanos, que tenga un enfoque positivo y participativo, contrapuesto a la opacidad de la sociedad.<sup>1308</sup>

En definitiva, actualmente se han desarrollado muchas opciones de arte sostenible que realizan propuestas artísticas sobre problemática ecologista y aportan soluciones que pueden servir de herramienta para la lucha de las comunidades locales contra los abusos del

---

<sup>1307</sup> *Ibíd.*, p. 448

<sup>1308</sup> Gisele Freiburger, *La dimensión pública del arte contemporáneo. El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos*, Universidad de Barcelona, 2008.

capitalismo financiero, y con la cooperación de todos lograr objetivos que garanticen el bienestar de las comunidades.

Las manifestaciones artísticas desarrolladas en el espacio público se pueden dividir en cuatro grupos.

### **6.6.1. ARTE QUE SE EXHIBE EN UN ESPACIO PÚBLICO.**

El arte público como arte que cambia su lugar de difusión del arte desde su lugar de exhibición habitual en instituciones artísticas a espacios públicos abiertos o lugares cerrados que no tienen una función relacionada con actividades artísticas, es el más conocido porque es el más habitual.

En este caso, las calles, plazas y edificios públicos de la ciudad son concebidos como un museo de acuerdo con el enfoque de la cultura consumista, de ocio y espectáculo.<sup>1309</sup> Se mantiene el carácter elitista del arte y se reafirma el papel de dominio del artista sobre el espectador, con el que no establece ninguna comunicación inmediata. Estas propuestas de arte público no interactúan con la comunidad local y resultan ajenas al público porque no les encuentra uso ni de sentido, quedando como un mero goce estético que puede gustar o no.

Sin embargo, se están realizando propuestas nuevas que relacionan la escultura y el espacio público que han tenido mucha aceptación entre los espectadores.

La monumental escultura *Echo*, del artista Jaume Plensa, ubicada en el parque público Madison Square Park, de Nueva York, en 2011, estaba elaborada en fibra de vidrio blanca y representaba la cabeza de una niña dormida, que se adaptan armónicamente a la arquitectura del entorno. El rostro dormido representaba a la ninfa Eco, personaje de la mitología griega que amaba su propia voz y que, por castigo de la diosa Hera, fue inhabilitada para transmitir sus pensamientos, condenada para siempre a repetir la última palabra de los demás. Según Plensa, “si en el mito de la ninfa Eco fue obligada por la diosa

---

<sup>1309</sup> Mau Monleón, *Arte Público/Espacio Público*. En Internet:

[https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/mau\\_monleon\\_artepublico\\_espaciopublico.PDF](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF)



de repetir las palabras pronunciadas por otros, en mi proyecto, la cabeza se convierte en un espejo en donde los espectadores pueden verse a sí mismos”. Era una obra artística de carácter efímero que proponía introducir tranquilidad y serenidad en el Madison Square Park, y transformarlo en un lugar para descansar y soñar, “donde por fin podemos repetir las palabras reales de nuestras almas”.<sup>1310</sup> Una escultura similar denominada *Mirar en mis sueños* con la monumental cabeza de la niña *Awilda* emergiendo del mar, fue realizada por Plensa en la Bahía de Botafogo de Río de Janeiro en 2012, con motivo de la Conferencia Río+20, inspirándose en el lugar y tratando de captar su esencia para transmitir paz y hacer soñar a la gente. Plensa considera que “lo fundamental en el espacio público no es sólo que tu obra sea bella, sino que haga más bello todo lo que tenga a su alrededor. Que se conviertan en un todo indivisible.” Plensa explica que su tipo de obra busca la relación entre escultura y espacio público porque “es un territorio extraordinario en donde el arte y la comunidad comparten cosas muy próximas.”<sup>1311</sup>

#### 6.6.2. **PLACEMAKING CREATIVO**

En este grupo de arte público, con participación de la comunidad local, está un tipo de Arte Sostenible denominado *Placemaking Creativo*.

El *Placemaking creativo* deriva del concepto de *Placemaking*<sup>1312</sup> que consiste en la transformación del espacio público con la participación de los miembros de la comunidad en la planificación, siendo el diseño urbano una parte pequeña pero importante. Su objetivo es conocer los usos que quiere dar la comunidad al espacio público, cual diseño puede

---

<sup>1310</sup> *Plensa en Nueva York*, hoyesarte.com 09/05/2011

<sup>1311</sup> Ángela Molina, *Entrevista con Jaume Plensa*, El País, Babelia, 16 de agosto de 2014

<sup>1312</sup> En el año 2004, James Howard Kunstler realizó una conferencia para TED en la que comentaba que los espacios públicos deben ser centros para la actividad cívica y una manifestación física del bien común. Una de las claves de la conferencia es la relación entre la esfera pública y la capacidad de los ciudadanos para llevar a cabo las necesidades cívicas. Según Kunstler, Estados Unidos no sabe aprovechar los entornos para crear espacios creativos y adaptados a las necesidades de los ciudadanos. “Hay que tener la capacidad de crear lugares significativos con calidad y carácter”. James Howard, *The ghastly tragedy of the suburbs*, TED 2004: [https://www.ted.com/talks/james\\_howard\\_kunstler\\_dissects\\_suburbia](https://www.ted.com/talks/james_howard_kunstler_dissects_suburbia)

ayudar a lograrlo y qué medidas de gestión son necesarias para consolidar ese objetivo.<sup>1313</sup>

Los profesionales que llevan a cabo un proceso de *Placemaking* tienen el papel de ayudar a las comunidades a crear los lugares que desean, y para ello utilizan numerosas metodologías participativas.<sup>1314</sup> Las personas participan en la toma de decisiones y opinan cómo quieren

---

<sup>1313</sup> En Nueva York, la Administración comenzó a utilizar el *Placemaking* en 2009 para transformar lugares como *Times Square* o *Broadway* a base de pruebas piloto de 6 meses de duración. Actualmente, se ha institucionalizado el *Public Plaza Program*, con lo que ya no sólo es la Administración la que propone los cambios, sino que es la sociedad organizada quien solicita que su zona sea transformada. Las empresas que realizan el *Placemaking* creativo son empresas sociales que promueven el cambio social positivo sin comprometer la integridad artística, como *Artscape* una organización sin ánimo de lucro de desarrollo urbano que gestiona instalaciones con espacios asequibles para múltiples usuarios, como artistas, emprendedores y organizaciones culturales, que juntos transforman comunidades. Son catalizadores para la vitalidad de la comunidad, la sostenibilidad y la prosperidad. Amanda Burden, *How public spaces make cities work*, TED 2014: [https://www.ted.com/talks/amanda\\_burden\\_how\\_public\\_spaces\\_make\\_cities\\_work](https://www.ted.com/talks/amanda_burden_how_public_spaces_make_cities_work)

<sup>1314</sup> Para diseñar una estrategia que permita lograr el objetivo de la visión compartida de usos deseados es importante comenzar a ejecutar la visión en pequeña escala a título de prueba piloto para poder ser evaluadas y mejoradas. Una vez conseguido el objetivo hay que tener en cuenta la gestión del lugar. Por este motivo, se puede conseguir que un lugar de un diseño muy sencillo tenga vida gracias a su buena gestión, con fuentes de agua que funcionen, jardinería bien cuidada, programación de actividades, presencia de mercadillos, etc. Todas estas tareas pueden ser llevadas a cabo por la administración pública o, más interesante aún, por la propia comunidad. Dependerá de los costes que pueda asumir la administración y del grado de implicación de la colectividad que se hagan más o menos, o unas u otras. Dado que las necesidades de la comunidad son cambiantes, es importante que la gestión del espacio público sea flexible. Por tanto, los lugares públicos nunca se pueden dar por terminados, del mismo modo que una ciudad, por ello se habla de un proceso y se le llama *Placemaking*, un lugar que se está construyendo, y no *Placemade*, un lugar cosntruido. En ocasiones el coste de la gestión es asumido por las asociaciones de negocios y propietarios de una zona determinada que pagan una tasa para financiar proyectos dentro de la propia zona. La gestión flexible dará la vitalidad del espacio público en el que se reunirán diferentes tipos de personas, pero sabiéndose a la vez pertenecientes al grupo. Por tanto, el *Placemaking* es muy diferente a la creación de sitios agradables para un determinado tipo de gente. Es un proceso en el cual cada comunidad local puede desarrollar su capital social e intelectual con la participación de las personas en una visión colectiva que desarrolle las capacidades de cada lugar de acuerdo con su espíritu interior. El *Placemaking* tiene un enfoque holístico y no se limita a solucionar un problema en particular para definirse como una perspectiva guiada por un enfoque basado en los lugares y la comunidad local. En la perspectiva tradicional en los proyectos se definen objetivos poco holísticos, por profesionales que observan el espacio público desde su conocimiento técnico, invitando a participar a la comunidad únicamente después que los objetivos estén fijados. El resultado de estos proyectos es que a menudo dejan de lado aspectos importantes para el lugar por el simple hecho de que no pertenecen a la disciplina de los que lideran el proyecto. Por el contrario, en el *Placemaking* se construye una visión holística y compartida del lugar

sus barrios o sus calles.<sup>1315</sup> De este modo se logrará lo primordial que es construir un proceso que articule las observaciones de los residentes del lugar para que se convierta en un espacio físico de vínculo entre las personas y su entorno.<sup>1316</sup>

Por tanto, los espacios públicos nunca se pueden dar por terminados, del mismo modo que una ciudad, y por ello se habla de un proceso llamado *Placemaking*, un lugar que se está construyendo, y no *Placemade*, un lugar construido.

La diferencia del *Placemaking* con el Diseño Urbano radica en que tiene en cuenta lo que quiere la comunidad, mientras que el Diseño Urbano convierte el proyecto en una especie de obra de arte que quiere ser admirada pero que aporta poco al entorno, y teniendo en cuenta que se realiza en espacios públicos la decisión debe ser colectiva.

El *Placemaking Creativo* aprovecha el poder del arte para la planificación de propuestas por las comunidades locales utilizando los espacios públicos. A través del arte se impulsa la creatividad de las comunidades para encontrar soluciones a los conflictos medioambientales, con proyectos impulsados por artistas, en los que participan un equipo multidisciplinar y las personas de las comunidades. De este modo, las comunidades tienen la ayuda de artistas, que generen procesos creativos, y asesores de los ámbitos técnicos, científicos o incluso psicológicos, que les proporcionan herramientas para construir propuestas. Y el lugar idóneo para realizar estas actividades de cooperación, participación y creatividad son los espacios públicos.

---

partiendo de una evaluación y definición de objetivos colectiva. Los profesionales tienen un papel de apoyo a la comunidad, y la transformación se inicia a través de experimentos a corto plazo que se evalúan para construir una visión a largo plazo. De esta manera, se elaboran soluciones más flexibles, menos costosas y que evolucionan a lo largo del tiempo con garantías de éxito, en vez de construirse de una vez y sin saber cuál va a ser su grado de éxito o fracaso. Y lo que es más importante, esta perspectiva de trabajo favorece que las personas desarrollen un mayor sentido de pertenencia a un lugar. A menudo la visión de futuro no puede implementarse en su totalidad de manera inmediata, pero no importa porque se abre un proceso que comienza con experimentos a corto plazo que son la vía que permite a las comunidades locales experimentar con los lugares y aprender cómo la gente quiere usarlos antes de realizar cambios permanentes y costosos para construir la visión a largo plazo.

<sup>1315</sup> Cuando se deja este campo exclusivamente en manos de los profesionales tiene como consecuencia que muchas personas de la comunidad local se sientan desconectadas de los lugares que deberían servir a sus necesidades, y que los parques y plazas creados de este modo estén infrutilizados.

<sup>1316</sup> Tim Jones, *¿Can Art change the world?*, World Economic Forum, 25.12.2014

El *Placemaking creativo* es un instrumento idóneo también como catalizador de las actuaciones de resistencia de las comunidades locales contra las compañías extractivistas, que aparecen de modo espontáneo como reacción instintiva ante una amenaza del bienestar y del entorno natural de la comunidad, para que se canalicen hacia proyectos planificados de lucha contra la agresión y mejora de las situaciones. Y a través de las redes sociales se podrán compartir las experiencias y adaptar los proyectos creados a cada situación.

### 6.6.3 ARTE SOSTENIBLE EN ESPACIOS PÚBLICOS

Las propuestas de Arte Público como Arte Sostenible en espacios públicos consisten en la interacción en los espacios público entre el público y los artistas, que se denominan Agentes de Cambio Perceptual, porque colaboran en proyectos interdisciplinarios y participativos con el objetivo de contribuir en comunidades públicas a generar cambios en las actitudes sociales para mejorar el medio ambiente, estimulando la participación ciudadana y provocando la cohesión social. Los artistas públicos son activistas cuya energía social viene de los ciudadanos, y al concentrar su obra y proceso creativo en un espacio público se comprometen con la realidad. Los artistas interactúan con los ciudadanos de las comunidades locales, que dejan de ser receptores para ser coproductores del proceso artístico, en el que pueden haber intenciones diversas y los resultados son, a priori, desconocidos. Por tanto, el artista se convierte en coproductor de la intervención artística, y se disuelve su autoría, porque no importa quién realiza el proyecto si no en qué consiste. El artista actúan en la comunidad mediante comunicaciones participativas que utilizan un lenguaje creativo para cuestionar, debatir, probar y desarrollar acciones para solucionar los problemas ambientales que la comunidad, dando lugar a la producción artística, que mediante la interacción y el proceso de empoderamiento busca la reapropiación del espacio público por la ciudadanía.<sup>1317</sup> Es un arte socialmente comprometido que se acopla al entorno social con intención pedagógica o activista.

---

<sup>1317</sup> Marina Vives, *Arte Público y espacio público. ¿Arte y res pública, o arte en res pública*, masterarteactual.net

Los proyectos comienzan con consultas comunitarias abiertas y talleres de arte, y el objetivo varía. Puede incluir la acción en el medio ambiente, la sensibilización, o el desarrollo de la comunidad, o las tres cosas.

Hoy muchos artistas ponen su talento al servicio de una causa colectiva guiados por la fuerza motriz que impulsa a muchos seres humanos a trabajar por aquello en lo que cada uno cree, y estos artistas defienden el derecho de los ciudadanos a intervenir en su ciudad. Se trata de una acción social pacífica, benéfica y poética porque a través del arte en las calles y plazas se manifiestan los deseos de los ciudadanos en muchas ciudades de muchos países.

Este arte está comenzando a institucionalizarse por su creciente popularidad entre los organismos gubernamentales que apoyan iniciativas que adoptan este enfoque y se está convirtiendo en un nuevo yacimiento de empleo para los artistas. Sin embargo, no todos los artistas desean trabajar de esta manera, porque no hay autoría, y están inmersos en un ambiente impredecible.

En Colombia, la Fundación *Más Arte Más Acción* realiza desde 2005 actividades de carácter interdisciplinario con la población de Chocó, que en su mayoría es afrodescendiente, como el de la comunidad de Nuquí, un municipio de Chocó, en el que construyeron un espacio en un árbol caído para el encuentro entre los artistas y los habitantes de la región. Por su parte, *Sinfonía Trópico* es una agrupación de artistas que trabajan sobre temas medioambientales en contacto con poblaciones vulnerables y se desplazan a lugares donde existe un conflicto medioambiental, y realizan talleres de teatro y muralismo junto con los habitantes de las poblaciones, que han sufrido masacres con miles de muertos, como Necoclí, un municipio de 50.000 habitantes con un número de víctimas de la violencia guerrillera y paramilitar de 28.000 personas. También trabajan con poblaciones de la Amazonía. En Antioquía han comenzado el programa Preparémonos para la paz, que incluye la sostenibilidad ambiental, porque prevén que tras la desmovilización armada propuesta en el proceso de paz, los depredadores del medio ambiente, como las compañías de minería, ganadería y tala de árboles llegarán a esos territorios ricos en biodiversidad que se han mantenido conservados paradójicamente por la guerra.<sup>1318</sup>

Estos proyectos también pueden estar relacionados con la evolución actual de las tecnologías que se incorporan y combinan, dando lugar al Ecoartnet y el Ecovideonet.

---

<sup>1318</sup> Isabel Cuesta, *El arte genera un diálogo por la paz y el medio ambiente en Colombia*, El País, 5 de mayo de 2015.

#### 6.6.4 ARTE CALLEJERO EN EL ESPACIO PÚBLICO

Otro tipo de Arte Público conocido es el que aparece en el espacio público interactuando con los ciudadanos a través de *performances*, intervenciones efímeras, pinturas en valla, y la contra-publicidad.

Las intervenciones artísticas de este tipo de Arte Público aparecen en el espacio público interactuando con los ciudadanos con el objetivo de despertar, concientizar, señalar, cuestionar, incluso hablar por una comunidad cuando no puede expresarse. Se trata principalmente del *Street Art* o Arte Callejero que está adquiriendo un gran protagonismo por su capacidad de crítica sin temor de los poderes financieros.

Algunas intervenciones de este tipo de Arte Público destacables son la del artista callejero *Banksy* que, tras el ataque terrorista de 2005 en Londres, utilizó su Arte Callejero para promover visiones distintas en los ciudadanos de las proporcionadas por los medios de comunicación y fueron en su mayor parte conservados como consecuencia de la consulta popular realizada por el Ayuntamiento, al surgir voces de protesta ciudadana cuando la Corporación se disponía a limpiar las pintadas como tantas otras.

Otro caso es el del Muro de Cisjordania, Palestina, declarado ilegal por el Tribunal de la Haya, que ha motivado la intervención de la organización denominada Artistas sin barreras, compuesta por israelíes y palestinos, que han protestado de forma no-violenta través del Arte Público con la colaboración de *Banksy*, pintando murales sobre el muro que denuncian la situación; también intervino contra el muro el artista *JR* con su proyecto *Face2Face*<sup>1319</sup>; en Sao Paulo, Brasil, el colectivo de artistas *Integraçiao sem Rosse* difundió el trato a los pobres por la policía cuando la ciudad inició el proceso de revitalización del centro de la ciudad que generó una creciente especulación inmobiliaria.

También existen diversos ejemplos de intervenciones de Arte Público en nuestro territorio nacional, que suele presentarse de forma interdisciplinar, entre los que se encuentran *Recetas Urbanas*, *TxP*, *RE:Farm the city*, *Democracia*, *Idensitat*, *La Fundició*, etc.

---

<sup>1319</sup> *Face to Face*. Página web: [www.face2faceproject.com](http://www.face2faceproject.com)

Un artista que ha alcanzado cierta popularidad es *Vermibus* que realiza intervenciones transformando a los protagonistas de las campañas publicitarias de un modo impactante que desencadena juegos de complicidad con los transeúntes, que se detienen a contemplarlas y suelen fotografiarlas y grabarlas, consiguiendo de este modo una publicidad que consigue ir más lejos que las expectativas de grandes publicistas, ya que no es habitual que sus campañas obtengan tanta atención como para ser fotografiadas por los transeúntes. Son obras artísticas con un carácter efímero porque no son acciones autorizadas, pero *Vermibus* utiliza Internet para la difusión del proceso creativo, que documenta detalladamente, así como sus grabaciones en vídeo de las reacciones de la gente, de modo que su obra tiene visibilidad más allá del tiempo de su permanencia física.<sup>1320</sup>

La popularidad y el poder del Arte Callejero han ido creciendo de forma paralela a la expansión de los medios de comunicación digitales que prestan atención a sus manifestaciones y las da a conocer en todo el planeta con mucha rapidez.<sup>1321</sup>

#### **6.6.5. PROYECTOS INTERNACIONALES SOBRE ESPACIOS PÚBLICOS PARA EL DESARROLLO SOSTENIBLE**

El movimiento *Human Cities*<sup>1322</sup> reclama los espacios públicos para apoyar una vida sostenible y señala que el tejido urbano está surgiendo cada vez más como un campo de intervención creativa, con la colaboración entre artistas, diseñadores, arquitectos, sociólogos, escritores, filósofos, urbanistas y paisajistas. El uso de estos espacios está comenzándose a aplicar en las grandes ciudades del mundo para mejorar la calidad de vida de las poblaciones urbanas. Algunos ejemplos son el Programa de recuperación y desarrollo urbano de Valparaíso, el programa de la Comisión de Planificación Urbana de Nueva York,<sup>1323</sup> y en España, el Ayuntamiento de Madrid tiene un programa para fomentar los espacios públicos para los ciudadanos e impulsar proyectos artísticos urbanos.

---

<sup>1320</sup> Roberta Bosco, Stefano Caldana, *Desfigurando los rostros del consumismo*, Revista Digital Silicio, 11 de abril de 2011. Facultad de Ingeniería Universidad de Antioquia.

<sup>1321</sup> Will Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 430

<sup>1322</sup> Human Cities, *Celebrating Public Space As a Common Good*, [www.humancities.eu](http://www.humancities.eu)

<sup>1323</sup> Amanda Burden, *How public spaces make cities work*, TED, 2014.

El Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos, *ONU Hábitat*, promueve el desarrollo social y ambientalmente sostenible de los asentamientos humanos. Las acciones prioritarias son construir un medio ambiente urbano más sostenible, inclusivo y creativo, desarrollando la conexión entre la cultura y el espacio público.<sup>1324</sup>

*Future of Places* es un foro de ONU Hábitat,<sup>1325</sup> y su Proyecto sobre Espacios Públicos, que tiene como objetivo la planificación urbana y su propósito general es resaltar la importancia del espacio público y el *Placemaking* en la planificación de las ciudades para buscar soluciones de desarrollo urbano sostenible. El foro sobre *Espacios Públicos del Futuro* fomenta la interacción, el intercambio, la creatividad, y la transferencia de conocimiento y habilidades entre ciudades, y apoya a las capacidades de los residentes para mejorar su prosperidad, la salud y el bienestar, y para enriquecer sus relaciones sociales y el entendimiento cultural. El foro considera que los espacios públicos deben ser incluyentes, conectados, seguros y accesibles, y estos requisitos son a menudo ignorados, así que requieren reformas clave en las leyes, normas y prácticas de las ciudades.

En la Conferencia de *Future of Places* celebrada en Estocolmo, en junio de 2015, se identificaron como desafío que el buen diseño de espacios públicos no sólo contribuya a mejorar el carácter visual y espacial de una ciudad, sino que también estimule y mejore las actividades intergeneracionales, sociales y económicas, considerando que impulsar la responsabilidad compartida entre la comunidad y las entidades privadas para el mantenimiento del espacio público va lograr con mayor eficacia el desarrollo sostenible. Además, el espacio público estimula la pequeña escala en la economía local. Otra conclusión de la Conferencia fue que para lograr que el espacio público y los edificios que la rodean sean sostenibles debe hacerse un uso efectivo de las tecnologías y sistemas verdes, y una arquitectura y diseño urbano sostenibles. Y que las Artes públicas pueden ser un método eficaz para contribuir a la identidad de la comunidad en los espacios públicos. Para ello realizarán programas para sensibilizar y movilizar a las partes interesadas en construir comunidad, mediante debates, foros, talleres, proyectos emergentes y premios que aumenten la conciencia y el sentido de pertenencia.

---

[https://www.ted.com/talks/amanda\\_burden\\_how\\_public\\_spaces\\_make\\_cities\\_work](https://www.ted.com/talks/amanda_burden_how_public_spaces_make_cities_work)

<sup>1324</sup> Programa UN-Habitat, *For a better urban future*.

<sup>1325</sup> *Future of places*. Página web: [futureofplaces.com](http://futureofplaces.com)



## 6.7. DISEÑO PARA UN FUTURO SOSTENIBLE

El primer diseño para la sostenibilidad fue el propuesto por Ruskin y Morris impulsores del *Movimiento Arts & Crafts*. Morris creía en la influencia del diseño artesanal en la sociedad. Sin embargo, consideró como gran fracaso el hecho que sus productos hechos a mano no fuesen asequibles para las clases obreras sino siguieran siendo objetos de lujos para la clase alta.

El diseño moderno que tenía una voluntad utópica de construir un mundo mejor uniendo arte e industria ha intentado una síntesis entre ecología e industria buscando nuevos caminos en el mundo industrial con un diseño duradero, que ya no se ocupa sólo de la estética y funcionalidad de los objetos y tiene en cuenta su impacto en el medio ambiente. Es un diseño sostenible que ya no sólo busca realizar artes industriales de calidad para la mayoría sino que concibe productos que representan valores como el respeto por el medio ambiente y la ecociudadanía responsable.<sup>1326</sup> El diseño puede ser tanto un instrumento de mercadotecnia como un agente transformador del estilo de vida de las personas, mediante la creación de objetos que han contribuido a su bienestar mejorando no sólo sus hogares sino también la calidad de vida de las personas de modo individualizado en todos los ámbitos, y el diseño sostenible puede lograr que las personas avancen hacia estilo de vida sostenible. Es un catalizador y orientador de las propuestas colectivas para hacer un mundo más sostenible.

El diseño sostenible genera soluciones mediante el diseño de objetos físicos y servicios de acuerdo con principios de sostenibilidad y mediante la utilización de nuevas tecnologías. Abarca tanto el diseño de pequeños objetos de uso cotidiano, como el diseño de edificios, ciudades o de la superficie terrestre. Es un concepto más amplio que el ecodiseño, orientado a la mejora ambiental del producto o el servicio en todas las etapas de su ciclo de vida, desde su creación en la etapa conceptual, hasta su tratamiento como residuo.

Por su coherencia con los principios de sostenibilidad, emplea materiales de baja intensidad energética e integra los sistemas de producción y consumo dentro de un contexto de

---

<sup>1326</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 217

calidad de vida establecido por la misma comunidad.<sup>1327</sup> Los resultados obtenidos para satisfacer las necesidades deben ser sostenibles a largo plazo, entendiéndose como un proceso que permita una comunidad lograr un resultado a través de estrategias de diseño.<sup>1328</sup>

Algunos campos del diseño sostenible son los que se describan a continuación.

La *Agroecología* es el diseño de sistemas alimentarios sostenibles mediante la aplicación de los conceptos y principios ecológicos. Para alcanzar sostenibilidad la metodología agroecológica no sólo se basa en el respeto al medio ambiente sino que percibe la producción de alimentos como un proceso que involucra a los productores y consumidores interactuando en forma dinámica. Existe un importante debate sobre la utilización de pesticidas y métodos de conservación del suelo, porque no existe la certeza de que protegen adecuadamente la composición de la tierra, por tanto se está cuestionando si estos métodos podrían considerarse sostenibles.

En el campo de las infraestructuras, el *diseño sostenible de los planes de ordenamiento urbanístico* incluye los principios de sostenibilidad para planificar los trazados de las carreteras, calles, edificios y otros elementos de nuestros entornos humanos. A menudo el diseño de la planificación no tenía en cuenta las características naturales del terreno, y las consecuencias son desastres medioambientales como inundaciones, desprendimientos, erosión del suelo, y estancamientos de aguas. Emplear métodos de modelado científico puede servir para ensayar los proyectos mucho antes de su ejecución evitando posibles daños al entorno natural. Sería un enfoque más artesano que busca la calidad de los proyectos teniendo en cuenta los criterios de sostenibilidad.

El *diseño sostenible de la maquinaria doméstica* supone implica elegir materiales reciclables como el acero, el aluminio o el cristal o renovables como la madera, que aumenten el grado de sostenibilidad de los productos.

---

<sup>1327</sup> La evolución de la alta tecnología permite investigar en materiales diversos y en economías de energía como las lámparas LED, los tejidos inteligentes reguladores de la temperatura, y los embalajes procedentes de recursos renovables. Poco a poco los modos de vida se remodelan como consecuencia de la aplicación de estas tecnologías. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 218

<sup>1328</sup> Definición de diseño sostenible en [www.disost.com/2009/07/definicion-de-diseno-sostenible.html](http://www.disost.com/2009/07/definicion-de-diseno-sostenible.html)

En cuanto al *diseño sostenible de los productos domésticos para la limpieza del hogar* reduce su impacto en la naturaleza, utilizando composiciones que permitan su fácil descomposición, con precios más bajos para que compitan con otros productos similares no sostenibles.

Las *tecnologías sostenibles* permiten reducir el uso de energía, y por tanto no agotan los recursos naturales. Además, no contaminan la atmósfera y pueden ser reutilizados o reciclados al final de su vida útil. Además se adecuan a las necesidades de cada comunidad.

El *diseño sostenible* tiene como objetivo transformar el sistema capitalista en el capitalismo ecológico, basándose en los siguientes paradigmas:

1. *C2C, De la Cuna a la Cuna*: es un sistema de patrones que reconoce el sistema operativo del mundo natural como el más adecuado para inspirar los diseños humanos. Partiendo de los patrones de la naturaleza, que han sido capaces de crear la vida, los sistemas humanos diseñados para operar con las mismas reglas que rigen el mundo natural pueden alcanzar la efectividad de los distintos sistemas vivos de la tierra, en los que no existe el concepto desperdicio, entendido como material desechado incapaz de ser usado de nuevo o aprovechado por otros organismos y sistemas. En la naturaleza, no existe el gasto inservible y entender estos sistemas regenerativos permite reconocer que todos los materiales pueden ser diseñados como nutrientes que fluyen a través de metabolismos diseñados para imitar el modelo natural.

2. *Diseño regenerativo*: se refiere a procesos que restauran, renuevan o revitalizan sus propias fuentes de energía y materiales. Los sistemas regenerativos pretenden emular el funcionamiento de los ecosistemas, donde los productos se crearían e interaccionarían sin producir residuos. Estos ecosistemas artificiales creados por el ser humano pueden ser aplicados a distintos sectores y disciplinas, desde el diseño de ecosistemas a sistemas de comportamiento humano. Mientras el objetivo del desarrollo sostenible es continuar creciendo, aunque sin causar daño al entorno, el fin del diseño regenerativo es crear sistemas humanos que no tengan que ser desechados.

3. *Biomimetismo*: el diseño biomimético parte de los modelos, sistemas, procesos y elementos de la naturaleza para resolver problemas humanos. La biomimesis ha inspirado todo tipo de diseños, desde edificios que se regulan térmicamente diseñados emulando los termiteros del África subsahariana, hasta tejidos inspirados en los hilos confeccionados por arañas, como el Kevlar, empleado en chalecos antibalas.

4. *Tecnología adecuada*: es un concepto que implica el diseño de productos y sistemas teniendo en cuenta los aspectos medioambientales, éticos, culturales, sociales y económicos de la comunidad a la que se dirigen. Al tratarse de diseños concebidos para un tipo de entorno, contexto socioeconómico y realidad cultural concretos, la tecnología adecuada, según sus proponentes, ahorra en recursos, es más fácil de mantener, tiene un coste inferior, así como un menor impacto sobre el medio ambiente. Se considera a Gandhi como el precursor de la tecnología adecuada. Gandhi intuyó que el mejor modo de lograr el progreso del pueblo indio y su emancipación era a través del uso descentralizado de la tecnología, que convirtiera a los ciudadanos pobres en productores de buena parte de su bienestar material básico. El paradigma tecnológico más apropiado sería el que facilitara herramientas a las personas y reforzara las economías locales. Influenciado por las ideas de Gandhi, Schumacher defendió en su libro *Lo pequeño es hermoso*, el uso de las tecnologías adecuadas pensadas para las necesidades de las personas, junto con los conceptos de lo pequeño, descentralizado y poco aparatoso, en contraste con la cultura consumista del cuanto más y más grande, mejor.

5. *Ingeniería ecológica*: tiene como objetivo integrar las disciplinas de la ingeniería y la ecología para diseñar ecosistemas que integren las sociedades humanas en el entorno para el beneficio mutuo, en contraste con modelos de desarrollo que requieren grandes cantidades de recursos naturales y materiales, cuyo impacto es mucho mayor. La ingeniería ecológica se ha aplicado a restaurar ecosistemas degradados, crear nuevos ecosistemas sostenibles que satisfagan las necesidades de la naturaleza y la sociedad local, y proyectos urbanísticos, pero su metodología podría aplicarse al diseño industrial interdisciplinar que mejore, por ejemplo, la relación entre la carretera, los vehículos que circulan por ella y la flora y fauna que deben convivir con el tráfico rodado. Se aplican estrategias de ingeniería ecológica en prácticamente cualquier situación o reto. Durante el proceso de evaluación, el diseño de sistemas complejos debería tener en cuenta la economía ecológica para dirimir cuál es el sistema que promueve mejor la conservación biológica.

Por último, es importante destacar el papel del diseñador para consolidar el cambio de paradigmas dentro del diseño enfocado a la sostenibilidad y para motivar y orientar a la comunidad para identificar sus necesidades y generar soluciones trabajando bajo la misma visión común de un futuro sostenible.

## 6.8. ARQUITECTURA SOSTENIBLE

### **La Arquitectura como factor de Sostenibilidad**

La arquitectura sostenible es aquella que tiene en cuenta el medio ambiente y que valora, cuando proyecta los edificios, la eficiencia de los materiales y de la estructura de construcción, los procesos de edificación, el urbanismo y el impacto que los edificios tienen en la naturaleza y en la sociedad. Pretende fomentar la eficiencia energética para que esas edificaciones no generen un gasto innecesario de energía, aprovechen los recursos de su entorno para el funcionamiento de sus sistemas y no tengan ningún impacto en el medio ambiente.

Los principios de la arquitectura sostenible incluyen la consideración de las condiciones climáticas, la hidrografía y los ecosistemas del entorno de los edificios para obtener el máximo rendimiento con el menor impacto; la eficacia en el uso de materiales de construcción, primando los de bajo contenido energético frente a los de alto contenido energético; la reducción del consumo de energía para calefacción, refrigeración, iluminación y otros equipamientos, cubriendo el resto de la demanda con fuentes de energía renovables; la minimización del balance energético global de la edificación, abarcando las fases de diseño, construcción, utilización y final de su vida útil; y el cumplimiento de los requisitos de confort hidrotérmico, salubridad, iluminación y habitabilidad de las edificaciones.

La localización del edificio es un aspecto fundamental en la arquitectura sostenible. Debe buscarse una localización urbana cercana a vías de comunicación buscando mejorar y fortalecer la zona, favoreciendo el ahorro de consumo de energía en el transporte. Además, es importante, una urbanización sostenible con una cuidadosa zonificación entre áreas industriales, comerciales, y residenciales para mejorar la accesibilidad y poder viajar a pie, en bicicleta, o usando el transporte público.

Los materiales adecuados para los edificios sostenibles deben poseer características tales como bajo contenido energético, baja emisión de gases de efecto invernadero, y materiales reciclados. La construcción es una de las actividades menos sostenibles del planeta. La arquitectura sostenible tiene en cuenta también el tratamiento de los residuos en el mismo emplazamiento, así como sistemas de tratamiento de aguas residuales ecológicos que, cuando están combinados con la producción de compost a partir de basura orgánica, pueden ayudar a reducir al mínimo la producción de desechos en una casa.

John Ruskin fue el primer defensor de la arquitectura sostenible frente a la arquitectura industrial surgida a principios del siglo XIX, con la defensa del espíritu artesanal. Ruskin criticaba la arquitectura industrial por la ausencia de belleza de los edificios que sólo buscaban ser funcionales, y puso como modelo las obras arquitectónicas románicas y góticas que muestra en su libro *Las siete lámparas de la arquitectura* de 1849, donde proporcionaba siete guías al artesano moderno para el trabajo bien hecho y eligió la arquitectura como arte emblemático.<sup>1329</sup>

En *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Ruskin proporcionaba una guía al artesano, con siete lámparas para iluminarlo. La lámpara del sacrificio hace referencia a la dedicación para hacer algo bien por el simple hecho de hacerlo bien. El espíritu de sacrificio es para Ruskin el esfuerzo para hacer todo del mejor modo posible y que los trabajadores trabajen por amor a su trabajo aunque sin despilfarrar su destreza. La lámpara de la verdad debe alumbrar el corazón de los artesanos para proporcionarle dignidad a todo arte y acto humano. Es preciso que como criaturas espirituales seamos capaces de imaginar lo que no existe pero también como criaturas morales que reconozcamos al mismo tiempo que no existe. Nuestras obras deben ser honestas y nobles. La lámpara de poder de las obras del ser humano, que cuando unen el trabajo manual y el pensamiento alcanzan una sublimidad que nada puede destruir y las hace ser admirables, como las pirámides y las catedrales. Para Ruskin lo sublime en la arquitectura viene de la imitación de las formas naturales junto con el poder de la mente humana, y la obra cobra sublimidad en proporción al poder expresado. La lámpara de la belleza viene de la imitación de las formas orgánicas de la naturaleza y para Ruskin hay que pedir la belleza en todas las formas vinculadas a la vida cotidiana. La lámpara de la vida hace referencia a la dignidad y deleite que proporciona a los objetos inertes la vida intelectual que se ha ocupado de su producción. La lámpara de la memoria hace referencia a otorgar belleza y dignidad a todas las cosas desde las más pequeñas a las grandes, con miras a su duración porque muestran la grandeza. La lámpara de la obediencia porque el equilibrio de la belleza de la creación está entre las leyes de la vida. Las obras deben respetar el espíritu del lugar, deben tener un estilo aceptado como costumbre.<sup>1330</sup>

---

<sup>1329</sup> Richard Sennett, *El artesano*, p. 149

<sup>1330</sup> John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Ed. Coyoacán, S.A. de C.V., México, D.F., 2014

A finales del siglo XIX y principios del XX, el arquitecto Antoni Gaudí integró de manera sobresaliente sus edificios modernistas en su entorno natural más inmediato, y creó un estilo orgánico, inspirado en la naturaleza, como la Basílica de *La Sagrada Familia*, en Barcelona, iniciada en 1882, y todavía en construcción.

En los años treinta surgió la *Arquitectura orgánica*, propugnando la armonía entre construcción y naturaleza como crítica de la arquitectura funcional y racional de la Escuela de Bauhaus, aunque aceptaba muchas de las soluciones técnicas aportadas por ésta. La principal premisa es que las construcciones no deben desafiar a la Naturaleza, sino ser una proyección de ésta. Los materiales utilizados son del mismo lugar en donde se construyen los edificios, y están en su estado más natural posible, o si no es posible se usan materiales reciclados o que demanden un bajo nivel de energía en su fabricación. La forma de las construcciones debe estar en armonía con el entorno natural. Se trata de una arquitectura más humana porque su objetivo es responder a las necesidades de las personas.

Uno de sus principales exponentes es Frank Lloyd Wright fundador del movimiento organicista. Su obra más representativa es "*La Casa de la Cascada*" construida en los años treinta, una bella simbiosis entre Naturaleza y arquitectura, que integra el edificio en el frondoso bosque y la cascada de un arroyo, utilizando materiales locales, y priorizando el uso por el cliente en el proceso de construcción. Otro edificio representativo del organicismo y la preferencia por las curvas naturales de este arquitecto es el "*Museo Solomon R. Guggenheim*" de New York construido en los años cuarenta, con un espacio que permite ascender por una rampa de modo continuo para contemplar la exposición de obras de arte sin interrupción.

Otros importantes representantes de la Arquitectura Orgánica son Mies van der Rohe, cuya filosofía es que lo importante es lo esencial; Le Corbusier, conocido por su definición de *La machine à habiter*, la máquina de habitar, que ponía énfasis en que la arquitectura debía generar belleza para repercutir en la forma de vida de los ocupantes de los edificios; Alvar Aalto, con unos materiales naturales y unas formas esculturales y curvas; Oscar Niemeyer, que daba especial énfasis a las líneas curvas porque son las propias de las montañas, los ríos, las nubes y las personas; Frank O. Gehry, conocido por el "*Museo Guggenheim*" de Bilbao, destaca por las formas curvas y la concepción de su arquitectura como una obra de arte similar a una escultura; Santiago Calatrava y sus formas orgánicas del mundo animal como el *Palacio de la Ópera* en Valencia que recuerda una ballena que sale a flote del mar para respirar.

Shigeru Ban es un representante actual de la Arquitectura Orgánica muy especial porque sus proyectos son sostenibles y humanistas. Además de utilizar materiales locales y sostenibles, respeta el entorno y a los habitantes. Experimenta con tubos de cartón, contenedores de carga, bambú, papel, tela e incluso reciclados de plástico y otras fibras.<sup>1331</sup> Para Shigeru Ban, la sostenibilidad no es un concepto a añadir, es intrínseca a la arquitectura. Sus edificios son sencillos y respetan el entorno y a sus habitantes. Ha sido galardonado en 2014 con el premio Pritzker de Arquitectura por su contribución a la Humanidad con sus construcciones temporales, baratas y sostenibles para desastres naturales o causados por el ser humano. Son construcciones que tiene la intención de ser bellas, para contribuir al alivio psicológico de las víctimas.<sup>1332</sup> Shigeru Ban resulta así un paradigma de la estética humanista sostenible.

Uno de los arquitectos más representativos de la arquitectura sostenible es Norman Foster,<sup>1333</sup> que no sólo se centra en la Arquitectura Sostenible sino que reflexiona sobre el urbanismo sostenible, las nuevas tecnologías, y el futuro de las ciudades, cómo deben evolucionar hacia modelos más sostenibles para asegurar su supervivencia. Considera que, “a diferencia de otras profesiones especializadas, el arquitecto puede tener una visión más integral y puede desempeñar un papel más crucial dentro de los equipos multidisciplinares que se necesitarán para abordar estos temas en el futuro”. Foster ha proyectado la primera ciudad sostenible del mundo.<sup>1334</sup> Su nombre es *Masdar*, La Fuente, y está ubicada en el Emirato Árabe Abu Dhabi. El abastecimiento de energía de la ciudad se basa por completo en fuentes renovables, con cero emisiones y no genera residuos. Masdar tiene una orientación de noreste a suroeste para obtener un equilibrio óptimo de luz solar y sombra y la muralla de la zona septentrional permite la entrada de la brisa y protege del sol en verano. Esta ventilación natural se complementa con aire procedente de las torres eólicas que intercambia el aire caliente a ras de suelo. La refrigeración de los edificios se consigue con

---

<sup>1331</sup> Shigeru Ban, *Refugios de emergencia hechos de papel*, TED 2013

[https://www.ted.com/talks/shigeru\\_ban\\_emergency\\_shelters\\_made\\_from\\_paper?language=es](https://www.ted.com/talks/shigeru_ban_emergency_shelters_made_from_paper?language=es)

<sup>1332</sup> Shigeru Ban Architects: *Works and humanitarian activities*:

<https://www.youtube.com/watch?v=gpsgFuLi3tg>

<sup>1333</sup> Norman Foster, *El futuro de la arquitectura*, El País, 22.01.2011

<sup>1334</sup> Norman Foster, *My green agenda for architecture*. TED 2007:

[www.ted.com/talks/norman\\_foster\\_s\\_green\\_agenda](http://www.ted.com/talks/norman_foster_s_green_agenda)



medidas pasivas, materiales con un fuerte aislamiento y energía solar. La ciudad funciona sin coches y la red de calles favorece al peatón y desemboca en plazas con fuentes. Los desplazamientos más rápidos se efectúan en un tren ligero elevado que conecta los lugares más importantes de la ciudad con el transporte externo. Pero la gran novedad está bajo la superficie, con un sistema personalizado de cabinas sin conductor a modo de taxis cuyo objetivo es encontrar en cualquier punto de la ciudad un servicio de transporte a menos de 200 metros. Esta ciudad es una muestra de que resulta viable conseguir un desarrollo urbano sostenible.

En España, la Arquitectura Sostenible es un objetivo estratégico del Ministerio de Fomento que a través de la Subdirección General de Arquitectura y Edificación ha establecido un *Programa de Edificación Sostenible*, que tiene como criterios básicos: el fomento de la eficiencia energética y del desarrollo sostenible, la garantía de la accesibilidad para evitar la discriminación de las personas con discapacidad y favorecer su movilidad, y la aplicación de las innovaciones y nuevas tecnologías; un *Programa de Rehabilitación Arquitectónica*, que considera que la rehabilitación de inmuebles con valor patrimonial posibilita la utilización del patrimonio histórico como elemento de Sostenibilidad medio-ambiental, social y económica; y el *Programa de Conservación del Patrimonio 1,5% Cultural*, que establece la obligación de destinar en los contratos de obras públicas una partida de al menos el 1,5% a trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o al fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno.

### **El Urbanismo como factor de Sostenibilidad**

La ordenación del territorio y el urbanismo tienen un profundo impacto en la conformación de las ciudades y regiones, y por tanto constituyen unos factores imprescindibles para generar ciudades y sociedades sostenibles. No basta con construir edificios con una arquitectura sostenible, sino que hay que planificar las ciudades de modo que sigan contribuyendo al progreso teniendo en cuenta los principios de desarrollo sostenible, entendiendo que el suelo, además de ser un recurso económico, es un valioso elemento natural en cuya regulación se hace preciso conjugar una serie de factores como el medio ambiente, la calidad de vida, la eficiencia energética, y la cohesión social.

El objetivo del Urbanismo Sostenible es generar un entorno urbano que no atente contra el medio ambiente, y que proporcione recursos urbanísticos suficientes, no sólo en cuanto a

las formas y la eficiencia energética y del agua, sino también por su funcionalidad, como un lugar que sea mejor para vivir. En general, el aumento de la comprensión de la ciudad como un ecosistema ha fomentado innovaciones importantes en las que la planificación espacial juega un papel fundamental para la preservación de los recursos naturales a través de la promoción de formas urbanas que requieran menos recursos. Por tanto, el urbanismo ha de respetar los ecosistemas en y alrededor de las ciudades, causando el menor impacto posible sobre el medio ambiente y el territorio, salvaguardando los focos de biodiversidad, mejorando la conectividad del paisaje, protegiendo las tierras agrícolas y preservando las áreas de importancia ecológica.; teniendo un consumo sostenible, que implique un ahorro energético, del agua y de los recursos; una gestión adecuada de los residuos; valorando el impacto acústico y la creación de un entorno agradable a partir de una red de zonas verdes. Además, el diseño urbanístico debe minimizar las distancias de traslado entre vivienda, trabajo y equipamientos y, a su vez, promover el desplazamiento en transporte colectivo, a pie o en bicicleta. El diseño y la calidad del espacio público también son importantes.

El Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos, UN-HABITAT, la Agencia de la ONU para las ciudades, incorpora la dimensión territorial al desarrollo humano sostenible, que da prioridad a los gobiernos locales. Mediante el programa denominado "Alianza para las Ciudades", ha constituido una plataforma de apoyo al proceso de desarrollo urbano participativo y sostenible. El próximo encuentro de la ONU sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sostenible, será HÁBITAT III en Quito, del 17 al 20 de octubre de 2016. De acuerdo con el Informe Mundial sobre los Asentamientos Humanos de 2009 sobre 'Planificación de Ciudades Sostenibles', que identificó la necesidad de reinventar la planificación urbana para abordar adecuadamente los desafíos del siglo XXI y la Resolución 25 / L5 de 2015 del Consejo de Administración de ONU-Hábitat, que aprobó las Directrices Internacionales sobre Planificación Urbana y Territorial para establezcan estrategias urbanas y políticas que promuevan patrones urbanos más sostenibles, HABITAT III ha establecido como tema la Ordenación Urbana del Territorio y el Urbanismo, y considera que el proceso de planificación urbana debe ser inclusivo y equitativo con beneficios compartidos por todos.

En los países de la Unión Europea se está fomentando el urbanismo sostenible mediante los acuerdos adoptados en la *Carta de Leipzig sobre Ciudades Europeas Sostenibles* de 2007, y el desarrollo del *Marco Europeo de Referencia para la Ciudad Sostenible*, RFSC (European

Reference Framework for Sustainable Cities), acordado en Marsella en 2008.<sup>1335</sup> De acuerdo con la Carta, la Ley de Suelo española (*Real Decreto Legislativo 2/2008, de 20 de junio, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Suelo*) dedica su artículo 2 al Principio de Desarrollo Territorial y Urbano Sostenible, estableciendo lo siguiente: "Las políticas públicas relativas a la regulación, ordenación, ocupación, transformación y uso del suelo tienen como fin común la utilización de este recurso conforme al interés general y según el principio de desarrollo sostenible, sin perjuicio de los fines específicos que les atribuyan las Leyes." Asimismo, el *Libro Blanco de la Sostenibilidad en el Planeamiento Urbanístico Español* tiene como finalidad servir de guía para alcanzar una mayor sostenibilidad en el ámbito de la planificación urbanística, y pone de relieve la vinculación que deben guardar el planeamiento urbanístico y el principio de sostenibilidad, tal y como recoge la propia Ley de Suelo. De acuerdo con lo establecido en el Libro Blanco, los planes urbanísticos, como origen y fuente del crecimiento y ordenación de las ciudades, deben ser el instrumento para alcanzar ámbitos urbanos respetuosos con los entornos naturales, modelos de crecimiento que busquen la excelencia en la reducción del consumo energético y ciudades que promuevan la cohesión social, la igualdad, la innovación y una mejor calidad de vida. Por su parte, la *Estrategia Española de Sostenibilidad Urbana y Local* es un marco estratégico, que parte de la *Estrategia Temática Europea de Medio Ambiente Urbano* y de la *Estrategia Española de Desarrollo Sostenible* y el *Libro Verde de Sostenibilidad Urbana y Local en la Era de la Información*. El documento establece principios, objetivos, directrices y medidas para avanzar hacia una mayor sostenibilidad urbana y local., e instituye como áreas temáticas prioritarias los instrumentos urbanísticos; la accesibilidad, movilidad y transporte; la gestión y la gobernanza urbana; la edificación y la rehabilitación; y el cambio climático.

### **Los Jardines como factor de sostenibilidad**

Los jardines son una expresión estética de la belleza a través del arte y la naturaleza, que muestran una vida civilizada, y la expresión de una filosofía individual o cultural así como

---

<sup>1335</sup> El RFSC es una herramienta voluntaria para impulsar la sostenibilidad en las ciudades europeas, desarrollando los principios de la "Carta de Leipzig", con unos mismos criterios para definir la sostenibilidad urbana en todas las ciudades Europa, con un carácter sintético de otros marcos de referencia y herramientas existentes, y con la flexibilidad necesaria para adaptarse a la diversidad existente dentro de las ciudades europeas.

de estatus y orgullo nacional según son privados o públicos. Al igual que el arte muestran la relación del ser humano con la Naturaleza, y hay un paralelismo entre el arte y los jardines.

En las primeras civilizaciones las zonas urbanas estaban absolutamente rodeadas por la Naturaleza y por tanto eran como islas entre la inmensidad de los bosques y las selvas, así que no existían los jardines, pero con la aparición de las grandes civilizaciones los seres humanos que vivían en las ciudades comenzaron a reproducir la Naturaleza en las zonas urbanas y aparecieron los jardines, como símbolo sagrado o de grandeza, como los Jardines Colgantes de Babilonia, los jardines del Antiguo Egipto, los jardines de Grecia, en la época helenística, y los jardines romanos. En la Antigüedad clásica aparecieron por primera vez los jardines públicos en torno a los teatros y edificios públicos. Por tanto la relación con la Naturaleza ya no era tan sagrada. Las esculturas colocadas en los jardines griegos y romanos mostraban también una relación menos espiritual con la Naturaleza, y pasaron de ser representaciones naturalistas idealizadas a ser muy realistas.

En la Edad Media, los monasterios medievales se instalaban en medio de la Naturaleza para contemplar su belleza divina, pero además intentaban reproducir el Jardín del Edén en las huertas y jardines que cultivaban alrededor frente a los elementos naturales caóticos. La relación con la Naturaleza era de admiración y respeto. Los monasterios benedictinos comenzaron a extender las zonas de cultivo gracias a la tecnología de los molinos de viento y agua hasta transformar la Naturaleza en paisajes antropizados, más seguros para los seres humanos de la época que los bosques salvaje. Consideraban que contribuían al embellecimiento del paisaje ordenando la parte salvaje mediante una agricultura respetuosa con el dios interior del lugar, generando nuevos paisajes más serenos. Buscaban fusionar totalmente al ser humano con la Naturaleza, y tenían una responsabilidad de cuidado de la misma como creación de Dios. En Bizancio y Al Ándalus los jardines eran también la representación terrenal de los paraísos divinos. Como los jardines de los monasterios, tenían el fin de proporcionar una conexión divina al pasear y orar en ellos. Esa relación espiritual con la Naturaleza del Medievo se expresó de este modo en los jardines al mismo tiempo que en el arte con espíritu abstracto de los estilos de esa época.

En el Renacimiento la relación de los seres humanos con la Naturaleza cambió y dejó de ser considerada divina con el desarrollo de la ciencia para ser objeto de investigación. Al mismo tiempo que se recuperaba el arte naturalista clásico sustituyendo al medieval, los jardines dejaron de ser un símbolo divino, y mostraban el dominio de la Naturaleza por el ser humano mediante las formas geométricas que representaban las matemáticas. El jardín

renacentista buscaba el equilibrio entre la razón y la fantasía creativa. Se consideraba un lugar de inspiración para intelectuales, artistas y literatos, como lugar de recogimiento espiritual, y también de disfrute en representaciones escenográficas y momentos festivos. En el siglo XVI, la Corona española construyó los primeros espacios públicos ajardinados destinados al paseo en forma de alamedas, y también impulsó los primeros Jardines Botánicos con las especies traídas del Nuevo Mundo que se mostraban como una reproducción del Edén.

En el Barroco, los jardines representaban un cuidado máximo de la Naturaleza con sus formas racionalizadas y ordenadas frente a la Naturaleza salvaje. Había dos tendencias opuestas al concebir los jardines. El jardín racional seguía el modelo renacentista geométrico mostrando el dominio del hombre sobre la Naturaleza y tenía elementos arquitectónicos para sumar Arte y Naturaleza, dándoles teatralidad y grandiosidad, como reflejo del poder de los monarcas absolutistas. Su paradigma fue el jardín francés. La arquitectura y pintura era como los paisajes, racional y con un *pathos* que transmitía emociones máximas. Por el contrario el jardín paisajista otorgaba aparentemente más libertad a la naturaleza salvaje, aunque estaba perfectamente ordenada. Este tipo de jardín imitaba al paisaje de una pintura y su disposición irregular era un símbolo de libertad frente al dominio de la monarquía absoluta en el jardín francés. Al mismo tiempo proliferaron los Jardines Botánicos que exponían las especies halladas en los descubrimientos de las expediciones en los que se fusionaba Ciencia y Naturaleza. Estos jardines ya tenían un carácter público, y ya no expresaban lo sagrado ni la grandeza, sino lo científico.

En el Rococó, la relación del ser humano con la Naturaleza tenía lugar a través de los jardines que eran una exaltación de la belleza natural pero estaban muy antropizados para proporcionar serenidad frente a la Naturaleza salvaje de los descubrimientos del siglo XVIII. Los jardines, como la pintura, con tenían una percepción más idílica de la naturaleza, introducían elementos míticos, sumando realidad y fantasía, y con mayor libertad en las formas frente al racionalismo ilustrado.

El Romanticismo supuso un retorno filosófico a la Naturaleza que se reflejó en los jardines tanto como en el arte. Se buscaban naturalidad sin artificio barroco como oposición al absolutismo, y recuperaron lo medieval creando castillos y falsas ruinas entre caminos irregulares dentro del área ajardinada. Se volvió a una actitud de meditación y respeto ante la Naturaleza.

En el siglo XIX la destrucción de la Naturaleza era tan grave que los Trascendentalistas promovieron la creación de los Parques Naturales para proteger la Naturaleza salvaje de la industrialización. Por primera vez la Naturaleza tuvo que ser acotada para ser protegida del Ser Humano. En las ciudades se crearon los Parques Públicos como ornamentación que complementaba a la arquitectura urbana y para aumentar la calidad de vida de los ciudadanos ofreciéndoles reductos de la Naturaleza como alivio psicológico frente a la aridez urbana y espacios recreativos. De este modo los jardines se convirtieron espacios públicos destinados a la relación de los ciudadanos con la Naturaleza. Tenían un carácter más democrático que los jardines sagrados y aristocráticos, de acuerdo con el espíritu de la época tras las Revoluciones.

En el siglo XX, con la aparición de la conciencia ecológica global aumentó la creación de Parques Naturales y otras figuras de protección de la Naturaleza salvaje, cada vez más reducida por el paisaje industrial repleto de fábricas y granjas. Proliferaron también los Parque y Jardines públicos que acercan la Naturaleza a la ciudad para goce de los ciudadanos. Además, en el siglo XX adquieren una nueva dimensión ecológica porque se valoran por su capacidad de mejorar las condiciones microclimáticas de la ciudad y contribuir a reducir la contaminación ambiental. También se considera que contribuyen positivamente a la salud física y salud mental como protección frente a un entorno cada vez más urbanizado. Por tanto mejoran la calidad de vida de los ciudadanos.

Por ello surgieron movimientos que proponen ciudades fusionadas con la Naturaleza a través de los jardines integrados en la arquitectura.

A finales del siglo XIX surgió el modelo de *Ciudad-Jardín* cuyo concepto fue creado por Ebenezer Howard, influenciado por el Romanticismo ante su visión de las ciudades insalubres de su época como consecuencia de la Revolución Industrial. Su propuesta era una ciudad autosuficiente e industrial, pero al mismo tiempo higiénica y en relación estrecha con la Naturaleza. Recuerda el modelo utópico de la ciudad France-Ville, de la novela de Julio Verne, *Los quinientos millones de la Begun*,<sup>1336</sup> fundada por el doctor Sarrasin gracias a la herencia de la Begun, mientras que el otro heredero, el profesor Schutztle, construye una ciudad industrial guiado por la avaricia. El modelo de la *Ciudad-Jardín* tuvo una gran difusión mundial, y fue aplicado en función del contexto social y temporal, dando lugar a sectores perfectamente definidos en las ciudades. Vitoria-Gasteiz, es la ciudad

---

<sup>1336</sup> Julio Verne, *Los quinientos millones de la Begun*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2005

española que más ha seguido el modelo creando espacios de integración con la Naturaleza. Una derivación del modelo fue el *Barrio-Jardín*, típico de la zona modernista en el Ensanche de Valencia. Y otra más actual es la creación de *Jardines en el cielo*, que utiliza las azoteas y las paredes de las viviendas para cultivar jardines, haciendo que los espacios de las ciudades sean más ecológicos. Los jardines en las azoteas además de aportar belleza y habitabilidad a las ciudades, reducen los efectos de las inundaciones repentinas. También contribuyen a reducir la contaminación y actúan como aisladores del calor, lo que supone un ahorro de energía. Es una práctica que ya se da en muchos países pero en España aún hay poca implantación de esta práctica. En Madrid hay un conocido jardín vertical en el edificio de Caixa Fórum y en Valencia hay dos edificios municipales con jardinería vertical, la Central Operativa de Saneamiento y el Observatorio del Cambio Climático, con un impacto visual muy atractivo. Recientemente, en París se ha promulgado una ley que obliga a los nuevos edificios que se construyan a cubrir las azoteas con plantas y paneles solares, para mitigar la contaminación en la ciudad. En breve acogerá la Cumbre Mundial sobre el Clima y el Ayuntamiento está adoptando importantes medidas medioambientales, como la de los jardines en las azoteas y las subvenciones para la adquisición de vehículos eléctricos, convirtiéndose en el primer país del mundo que adopta una legislación de este tipo.

El mundo ya es más urbano que rural y los jardines urbanos son un factor importante del desarrollo sostenible de las ciudades, porque contribuyen al equilibrio ambiental y social, como espacios públicos donde se reúne la gente, y porque convierten las ciudades en lugares más saludables. Por tanto deben ser creados y gestionados asumiendo los conceptos y los objetivos de sostenibilidad para mejorar el entorno urbano.

## **6.9. LAS CIUDADES SOSTENIBLES Y CREATIVAS**

Considerando que las ciudades se enfrentan a desafíos sin precedentes demográficos, ambientales, económicos, sociales y espaciales y que se espera que residan en zonas urbanas 6 de cada 10 personas en el mundo en 2030, hace falta una planificación urbana eficaz de las ciudades con criterios de sostenibilidad, o de lo contrario las consecuencias pueden ser dramáticas. Para encontrar soluciones adecuadas para un crecimiento sostenible de las ciudades, la creatividad resulta un factor fundamental. Como reconocimiento del papel de las ciudades Naciones Unidas ha creado el Día Mundial de las Ciudades el 31 de octubre.

El *Programa de Ciudades Creativas* de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, tiene como objetivo promover la cooperación internacional entre las ciudades que han identificado la creatividad como un elemento esencial del desarrollo sostenible, y ha creado la red con el fin de que las ciudades puedan compartir experiencias, realizar capacitaciones a escala local, incrementar la diversidad de la producción cultural, y proporcionar y divulgar modelos de actuación que han demostrado su efectividad. El concepto de ciudades creativas implica que el factor creatividad debe tenerse en cuenta en la elaboración de las políticas locales y regionales que inciden en la planificación económica con el objetivo de maximizar el capital cultural, tanto material como inmaterial, educativo, medio ambiental y geográfico de cada centro urbano. De este modo, las ciudades adaptan los servicios municipales para estimular la actividad de la economía creativa local. Un elemento clave para el éxito de las ciudades creativas es la creación de modalidades de asociación público-privadas que logren activar el potencial de las pequeñas empresas. Para ello es fundamental contar con el talento innovador de los creadores, por lo que las ciudades con más éxito este proceso son las que cuentan con escuelas de arte, diseño, artesanía, música o moda.

La red de Ciudades Creativas de la UNESCO es la única organización internacional que tiene una visión global del papel sociocultural y económico de la artesanía en la sociedad. Su reconocimiento de la artesanía se debe a que es una expresión artística cuyos cimientos descansan en las tradiciones de una comunidad, y crea productos innovadores con creatividad, calidad, y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. Para fomentar la artesanía tiene un programa denominado *Reconocimiento de Excelencia UNESCO para la Artesanía*, dirigido a estimular a los artesanos a producir productos de calidad utilizando técnicas y temas tradicionales de manera original que aseguren su duración y sostenibilidad.

En 2013 la UNESCO organizó la *Cumbre de Ciudades Creativas* sobre “El *diseño creativo para el Desarrollo Sostenible*”. Se presentaron los casos de Saint-Etienne en Francia y Masdar en Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos. La conclusión fue que las ciudades deben situar la cultura en el centro de sus políticas y programas.

Teniendo en cuenta el papel tan importante de las ciudades para el futuro se han ido creando más redes de ciudades que apuestan por la creatividad y la sostenibilidad.

La *Red Española de Ciudades Inteligentes (RECI)* es una red que impulsa el progreso económico, social y empresarial de las ciudades a través de la innovación y el conocimiento,



apoyándose en las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC).<sup>1337</sup> Mediante proyectos locales hacen un testeo de iniciativas sostenibles que si resultan efectivas podrán implementarse a mayor escala, como una especie de laboratorios urbanos. El propósito final es alcanzar una gestión eficiente en todas las áreas de la ciudad en consonancia con los principios de Desarrollo Sostenible expuestos en la Agenda 21 de por Naciones Unidas, mediante la innovación tecnológica y la cooperación entre agentes económicos y sociales como los principales motores del cambio. En noviembre de 2015 tendrá lugar la quinta edición de Smart City Expo World Congress (SCEWC), la cumbre internacional sobre ciudades inteligentes, en Barcelona, para compartir conocimientos, promover iniciativas y hacer frente a los desafíos urbanos del presente y el futuro.

El *Grupo de Liderazgo de Ciudades contra el Cambio Climático* conocido como C40 es una red de grandes ciudades de todo el mundo dirigida a reducir las emisiones de gases de efecto invernadero, GEI, por parte de las mismas para enfrentarse a los riesgos del cambio climático.<sup>1338</sup> La experiencia de cada ciudad puede ayudar a los gobernantes a la toma de decisiones, a compartir retos, oportunidades y mejores prácticas. Asimismo, este trabajo en red puede proveer de una plataforma donde poner en común soluciones a problemas planteados. En 2011 C40 anunció su alianza con el Banco Mundial y con ICLEI, la Red de Entidades Locales para la Sostenibilidad.

En 2014 el *World Urban Fórum, WUF7*, la Conferencia Mundial de Ciudades, concluyó que las ciudades son la base para el desarrollo sostenible equitativo mundial y no puede haber un desarrollo sostenible sin urbanización sostenible, que es necesario un modelo de

---

<sup>1337</sup> *Red ciudades inteligentes*. Página web: [www.redciudadesinteligentes.es](http://www.redciudadesinteligentes.es)

<sup>1338</sup> Actualmente son 66 las ciudades que la componen: Adís Abeba, El Cairo, Ciudad del Cabo, Dar es-Salam, Johannesburgo, Lagos y Nairobi, en África; Pekín, Changwon, Hong Kong, Seúl, Shangái, Tokio, Yokohama, Deli, Dhaka, Karachi, Mumbai, Bangkok, Hanói, Ho Chi Minh, Yakarta y Singapur, en Asia; Amsterdam, Atenas, Barcelona, Basilea, Berlín, Copenhague, Heidelberg, Estambul, Londres, Madrid, Milán, Moscú, Oslo, París, Roma, Rotterdam, Estocolmo, Venecia y Varsovia, en Europa; Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Curitiba, Lima, México DF, Río de Janeiro, Santiago de Chile y Sao Paulo, en Latinoamérica; Austin, Chicago, Houston, Los Ángeles, Nueva Orleans, Nueva York, Filadelfia, Portland, San Francisco, Seattle, Toronto, Vancouver y Washington DC, en Norteamérica, y Melbourne y Sídney en Oceanía. Las relaciones de las ciudades en C40 se componen de grupos de trabajo con intereses o prioridades comunes. Estos grupos de trabajo cuentan con el apoyo de los expertos de la organización para facilitarles la transferencia e intercambio de conocimiento entre sí, así como el soporte para desarrollar políticas locales, programas y proyectos, frecuentemente gestionados mediante colaboraciones.C40.org

urbanización en el que los ciudadanos sean prioritarios y se fomente la cohesión social, la planificación participativa y mejorar la resiliencia urbana al cambio climático. Las ciudades bien planificadas serán una fuerza positiva para el presente y las futuras generaciones. Se trata de un Foro técnico no-legislativo que convoca el Programa de Asentamientos Humanos de Naciones Unidas, ONU-Hábitat, cada dos años para examinar los retos que enfrenta el mundo en relación a los asentamientos humanos.

También tuvo lugar en 2014 el *Foro anual global sobre Ciudades Resilientes* que es la plataforma mundial para la resiliencia urbana y adaptación al cambio climático, coordinado por el ICLEI, la Red de Entidades Locales Sostenibles.

En noviembre de 2015 tendrá lugar la vigésimo primera *Conferencia de las Partes de la Convención Marco de Naciones Unidas sobre el Cambio Climático* de 2015 (COP21/CMP11), también llamada «París 2015» que debe desembocar en un nuevo acuerdo internacional sobre el clima aplicable a todos los países, con el objetivo de mantener el calentamiento global por debajo de los 2°C. Durante la Convención, ICLEI tiene previsto un Pabellón para los gobiernos locales y regionales, con el fin de destacar la acción climática local, dentro y fuera de las negociaciones internacionales sobre el clima, como un esfuerzo conjunto de los gobiernos locales.

## **6.10. PERMACULTURA**

La Permacultura es un término genérico que engloba la aplicación de éticas y principios de diseño universales en la planificación, desarrollo, mantenimiento, organización y preservación de hábitats humanos sostenibles. El proceso de diseño holístico de la Permacultura puede ser aplicados a muchos aspectos de la vida humana, como la construcción, la educación, la economía y la organización social en general, abarcando el diseño ecológico, la ingeniería ecológica, diseño ambiental, la arquitectura sostenible, etc.

La palabra Permacultura originalmente se refería a la agricultura permanente, pero se amplió para significar la cultura de la permanencia frente a la cultura de lo efímero, debido a que se ha visto que los aspectos sociales son parte integral de un sistema verdaderamente

sostenible. Es una filosofía de trabajar con y no contra la naturaleza, de modo contemplativo frente al modo depredador del consumismo capitalista.<sup>1339</sup>

El término Permacultura fue creado por los australianos Bill Mollison y David Holmgren en 1978, para denominar a la agricultura permanente, que es la que se puede sostener indefinidamente, que surgió como respuesta al rápido crecimiento en el uso de métodos agroindustriales destructivos tras la Segunda Guerra Mundial, que estaban envenenando la tierra y el agua. A principios de los ochenta, el concepto avanzó de ser un diseño de sistemas agrícolas hasta convertirse en un proceso de diseño holístico para crear hábitats humanos sostenibles. Dado su éxito en poco tiempo se establecieron grupos de permacultura, proyectos, asociaciones e institutos en más de cien países.

El sistema de diseño de la Permacultura imita los patrones y las relaciones que se encuentran en la naturaleza. Se basa en los principios de la ecología y recupera estilos de vida que nos transforme de consumidores dependientes a productores responsables. No es horticultura ecológica, ni agricultura sostenible, ni edificios eficientes ni Ecoaldeas, pero puede ser usada para diseñar, establecer, gestionar y mejorar estos y todos los demás esfuerzos realizados por personas, familias y comunidades hacia un futuro sostenible.

La Permacultura es también una red mundial de individuos y grupos que trabajan en todos los continentes. Estas personas, sin apoyo de gobiernos o empresas, están contribuyendo a un futuro sostenible reorganizando sus vidas y sus trabajos alrededor de los principios de diseño de la permacultura. De esta forma están creando pequeños cambios locales que van afectando directamente e indirectamente a las actuaciones en el medio ambiente en general, la agricultura ecológica, las tecnologías adecuadas, las comunidades y otros movimientos para un mundo sostenible.

---

<sup>1339</sup> *Permacultura*. Página web: [www.permaculture.org](http://www.permaculture.org)



## 7. LA SOSTENIBILIDAD DEL MUNDO DEL ARTE

El tema de la sostenibilidad y el arte también puede ser abordado desde la perspectiva de considerar el impacto de las obras artísticas sobre el medio ambiente.

Para considerar la relación de un proyecto artístico con la sostenibilidad resulta determinante su impacto ambiental y para medirlo las ciencias ambientales proporcionan una serie de herramientas y técnicas como la huella ecológica y el análisis del ciclo de vida.

Así pues, cualquier intento de calcular el impacto ambiental de una obra de arte debe tener en cuenta la huella ecológica de los materiales utilizados en su producción, el impacto de su transporte, la instalación del lugar de la exposición y la eliminación de los elementos de apoyo cuando de la exposición termina. También cuenta la huella de carbono de cualquier viaje del artista o el curador en los meses previos a la exposición, o el impacto ambiental del catálogo, materiales de publicidad, o incluso mercancía de marca creada para la tienda del museo.

Al igual que otros proyectos públicos, la construcción de nuevos museos de arte, intervenciones artísticas, la organización de ferias de arte y bienales, y la conservación del legado patrimonial y cultural, también están sujetos a evaluación de impacto ambiental.

Otros factores a tener en cuenta para la protección del medio ambiente incluyen el uso de energía a través de iluminación, calefacción o refrigeración, u otros elementos mecánicos de la obra, con cálculos basados en la duración de la exposición y el consumo diario de energía.

No es sencillo decidir dónde se detiene la huella ecológica de la obra de arte individual y comienza la de la institución Arte, o dónde trazar la línea en la inclusión de los impactos ambientales. El arte contemporáneo es, en cualquier caso, difícil de medir. Es un territorio resbaladizo, con artistas en constante búsqueda de formas de burlar los intentos de clasificar o de definir su trabajo, por lo que es probable que sea visto como un peligro para

la preciada autonomía del arte cualquier intento de medir el impacto social o ecológico de una obra de arte.<sup>1340</sup>

El Ministerio de Cultura está impulsando el modelo de Museo Sostenible, con los objetivos de comprometerse con el medio ambiente, conservar el patrimonio para las generaciones futuras, y concienciar y difundir hábitos sostenibles. Para lograrlo impulsa la implantación de hábitos sostenibles basados en la reducción del consumo, la reutilización y el reciclaje y la implantación de sistemas de gestión ambiental.

También empieza a tener relevancia que los mecenas de los Museos sean irreprochables desde el punto de vista medioambiental. El mundo de la cultura británica se rebeló en el 2011 contra el mecenazgo del gigante petrolífero BP, causante del mayor vertido de crudo en el golfo de México. Colectivos como *Platform* o *Liberate Tate* protestaron enérgicamente porque consideraban que el daño hecho por BP a los ecosistemas, a las comunidades y al clima no debería recibir el apoyo público de las instituciones nacionales, y presentaron más de 8.000 firmas de visitantes, socios y artistas a la dirección del Museo Tate, con las que exigieron la cancelación de su relación con BP. La petrolera se encuentra detrás de buena parte de los fondos de instituciones como el Museo Británico, la *National Portrait Gallery*, la *Royal Opera House* y la *Tate Britain*. Chris Sands, de *Liberate Tate*, afirmó de manera contundente que "el daño que ha ni de nuestro arte".<sup>1341</sup>

---

<sup>1340</sup> Maja y Reuben Fowkes, *Reclaim Happiness: Art and Ecology Unbound*, Artecontexto n° 27, 2010

<sup>1341</sup> David Bollero, *La cultura británica se rebela contra el mecenazgo de la petrolera BP*, Público.es, 20.12.2011

## 8. LOS MUSEOS PARA LA SOSTENIBILIDAD

Los Museos tiene orígenes antiguos desde las primeras colecciones de objetos de culto y ofrendas de los antiguos templos pasando por las colecciones de objetos valiosos que los aristócratas que exhibían en sus propias casas y jardines, hasta que en el Renacimiento se crearon lugares específicos para la exposición de objetos valiosos y sentaron las bases de los museos en los siglos XVI y XVII, consolidados en el siglo XIX como instituciones idóneas para difundir la historia y la cultura nacionales.

Actualmente, la figura del museo se ha convertido en un templo del saber y un ágora moderno como productor, organizador y difusor del conocimiento, que enseña a mirar el mundo. Y en todas las ciudades e incluso en pueblos pequeños tienen sus museos como espacios públicos que impulsan la cultura y promueven el desarrollo urbano.<sup>1342</sup>

En el siglo XXI, los museos ya no son sólo instituciones que preservan colecciones de objetos valiosos a través de los cuales se producen conocimientos, y han proliferado tipos muy distintos de museos como los digitales, los museos al aire libre, los ecomuseos, y otros espacios que tienen una concepción diferente a la de museo tradicional.

Por un lado, están los museos que tienen como fin la atracción turística, tal como hemos visto anteriormente, y están vinculados al consumismo. La necesidad de atraer turistas como consecuencia de los efectos de la actual crisis, ha llevado a un replanteamiento de los museos porque su futuro de muchas depende de que mejoren su gestión aplicando estrategias propias de empresas. Se han reducido los presupuestos estatales y tienen que buscar fuentes independientes de ingresos, por lo que han adquirido un enfoque más orientado al mercado. Para ello, tienen que averiguar lo que quieren los clientes y sobrevivir a la competencia. Por tanto, son museos que funcionan con una lógica de lo espectacular,

---

<sup>1342</sup> Luz Maceira, *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita*, Cuadernos Deusto de Derechos Humanos, nº 68, Universidad de Deusto, Bilbao, 2012, pp. 32-38

lo grandioso y lo sensacional, como una película o un parque temático, y tanto la arquitectura de esos museos como las exposiciones están dirigidas a atraer la atención de los visitantes. Se cuenta con arquitectos, diseñadores y escenógrafos prestigiosos que teatralizan las exposiciones, como una exposición realizada recientemente en el Museo d'Orsay titulada *El impresionismo y la moda*, que incluía falso césped, trinos de pájaros y la reproducción de una pasarela de moda. También se utilizan nuevas estrategias de mezclar lo antagónico para llamar la atención, como la exposición en el palacio de Versalles, obra maestra del Barroco, obras ultramodernas de artistas como Joana Vasconcelos, Murakami o Jeff Koons, que son el tipo de arte como mercancía. La lógica del hiperespectáculo ha invadido los Museos, igual que en otros ámbitos como el deporte, la moda o la música.<sup>1343</sup> Esta escalada hacia el espectáculo deja a un lado lo social y medioambiental, y existen cada vez más voces que claman por rebajar la espectacularidad de un modo acorde con los tiempos de crisis económica y ecológica que vivimos. Sin embargo, es difícil que las ciudades renuncien a estos símbolos culturales de prestigio porque el capitalismo global les hace estar inmersas en la competición con otras ciudades con una “imagen de marca” que atraiga a los turistas y las empresas. Y esto incluye los museos con arquitecturas espectaculares, las altas tecnologías, la ostentación y el afán mediático. Los países con economías emergentes tratan de rivalizar con los modelos occidentales y superarlos, con lo que necesitan todavía más símbolos ostensibles que los diferencien y fortalezcan las imágenes de sus ciudades.

Por otro lado, existen museos que se definen más que como lugares de exposición como espacios de encuentro de sociedades y culturas, de mejora de la sociedad y de la calidad de vida de las personas, de ocio, de educación cívica, de contacto de disciplinas científicas, de debate y estimulación del pensamiento crítico, de conciencia social y de promoción de los derechos humanos. Se han convertido en espacios de interacción social, en los que el público ya no es sólo un receptor pasivo del conocimiento y se han generado formas de interacción entre el museo y el público, de modo que las personas se comportan como agentes del conocimiento, e incorporan su propio bagaje, experiencia e intereses. Estos museos cuentan con recursos que generan estímulos capaces de sensibilizar al público para

---

<sup>1343</sup> Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo*, p. 242



promover de la democracia. Informan, sensibilizan y educan sobre todos los aspectos de la vida, y contribuyen a la construcción de una cultura de sostenibilidad y de paz.<sup>1344</sup>

La democratización de los museos hace que miren más por las personas de la comunidad de la que forman parte y por los visitantes. Los museos han pasado de ser sobre algo a ser para alguien.<sup>1345</sup> La ponderación que hizo Mario Vargas Llosa en su artículo *El Perú no necesita Museos* de los museos como instituciones dedicadas a la difusión del conocimiento y de construcción social de significados, pone de manifiesto el gran potencial de los museos para transformar las sociedades y mejorarlas. Vargas Llosa resalta que “los museos son tan importantes para los países como las escuelas y los hospitales. Ellos educan tanto y a veces más que las aulas y sobre todo de una manera más sutil, privada y permanente que como lo hacen los maestros.” Los museos “afinan la sensibilidad, estimulan la imaginación, refinan los sentimientos y despiertan en las personas un espíritu crítico y autocrítico. El progreso no significa sólo muchos colegios, hospitales y carreteras. También, y acaso sobre todo, esa sabiduría que nos hace capaces de diferenciar lo feo de lo bello, lo inteligente de lo estúpido, lo bueno de lo malo y lo tolerable de lo intolerable, que llamamos cultura.” En este sentido, hay que destacar que en las últimas décadas se ha producido a nivel mundial un interés por promover el acceso de la población a los museos, que ha obtenido una gran respuesta porque éstos se han convertido en potentes focos de atracción turística y además son apreciados como espacios cercanos a los ciudadanos que les proporcionan conocimiento y esparcimiento. Como dice Vargas Llosa, todos los museos podrían contribuir a mejorar la sociedad, pero aún queda un largo camino para ello, y “se requiere creatividad, reflexión, participación y trabajo conjuntos para hacerlo”. Para que los museos puedan satisfacer funciones sociales no basta con la implicación de las personas que allí trabajan o de expertos, sino que es necesaria la participación de los actores sociales que se encuentran en el entorno de los museos,<sup>1346</sup> y en especial habría que tener en cuenta las

---

<sup>1344</sup> Luz Maccera, *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita*, pp. 45

<sup>1345</sup> *Ibíd.*, pp. 39-42

<sup>1346</sup> De acuerdo a los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM), del 2007, el “museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite.” Según los datos del ICOM, en 2010 se calculaban cerca de 55.000 museos repartidos en 202 países. *Ibíd.*, pp. 31-36

Asociaciones de Amigos los Museos, a través de las cuales los museos pueden hacer partícipes a los ciudadanos en los proyectos de arte para la sostenibilidad, y no limitarse a la dimensión educativa.

Un ejemplo de la colaboración entre los Museos y las Asociaciones de Amigos en proyectos para la sostenibilidad es la *Declaración del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y la Federación Internacional de Amigos de los Museos (FMAM) en pro de un turismo cultural sostenible en el mundo entero*, de 2007, en el que ambas instituciones manifestaron la convicción de que los museos y los amigos de éstos podían contribuir en el plano educativo, cultural y político al desarrollo sostenible del turismo, ayudando así a la UNESCO a alcanzar los *Objetivos del Decenio de las Naciones Unidas de la Educación para el Desarrollo Sostenible (2005-2014)*. Por tanto, se asignaron la misión ética de velar por un turismo cultural sostenible, sensibilizando y asesorando sobre las prácticas idóneas a todos los grupos de personas y entidades relacionados: los turistas, las poblaciones locales, las empresas turísticas y los poderes públicos, para proteger los museos, los sitios arqueológicos y los paisajes. El ICOM y la FMAM “estiman que los turistas que conocen mejor las culturas y reservas naturales visitadas y están más preparados para el contacto con ellas, contribuyen positivamente al desarrollo sostenible, así como a la protección de las sociedades y los paisajes que van a contemplar.” Y declaran que teniendo en cuenta que el turismo es el tercer sector de la economía mundial por su importancia, y que los museos están presentes en todo el planeta, tienen una influencia sobre las personas tanto en las regiones de procedencia del turismo como en las de su destino. Esto “ofrece a los museos grandes posibilidades de éxito en su labor educativa encaminada a sustituir las ideas rígidas sobre la cultura y el uso de los recursos naturales por una concepción dinámica de la primera y una gestión de los segundos compatible con el medio ambiente.” Además, ambas organizaciones consideran que los museos pueden ejercer influencia en los encargados de la adopción de decisiones en el plano económico y gubernamental a la hora de planear políticas sostenibles y se comprometen a colaborar en actividades a nivel mundial entre las que figura la celebración del Día Internacional de los Museos.<sup>1347</sup>

---

<sup>1347</sup> En su Declaración el ICOM y la FMAM se comprometen a sensibilizar a los museos del mundo entero y sus amigos sobre el turismo sostenible, suministrando información a todos los protagonistas de las actividades turísticas cuyo objetivo debe ser “Disfrutar sin destruir”. El ICOM y la FMAM consideran que un mejor entendimiento conduce a nuevas formas globales de preservación de los ecosistemas en los lugares turísticos y contribuye a proteger el carácter único de la cultura del conjunto de las comunidades visitadas, así

Desde 1977, el ICOM organiza el 18 de mayo de todos los años el Día Internacional de los Museos. Ese día los museos que participan planifican eventos y actividades creativas relacionadas con el lema de cada año, para conectar con su público y subrayar la importancia del rol de los museos como instituciones al servicio de la sociedad y de su desarrollo. El objetivo del Día Internacional de los Museos es concienciar al público de que “los museos son un medio importante para los intercambios culturales, el enriquecimiento de culturas, el avance del entendimiento mutuo, la cooperación y la paz entre los pueblos”. En 2014 más de 35.000 museos de 145 países participaron en el evento. El lema del Día internacional de los museos en 2015 es *Museos para una sociedad sostenible*, mediante el cual se reconoce el papel de los museos para concienciar al público sobre la necesidad de una sociedad menos derrochadora, más solidaria y que aproveche los recursos de una manera más respetuosa con los sistemas biológicos. Aplicando el concepto de sociedad sostenible a los museos, el Día Internacional de los Museos pretende “fomentar en toda la sociedad una mayor concienciación sobre las repercusiones actuales de la acción del hombre en nuestro planeta y de las necesidades imperativas de cambiar el modelo económico y social”.<sup>1348</sup>

---

como que "el patrimonio cultural no puede convertirse en un producto de consumo". *Declaración del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y la Federación Internacional de Amigos de los Museos (FMAM) en pro de un turismo cultural sostenible en el mundo entero*, 2007

<sup>1348</sup> Cuando realicé el esquema de esta tesis en 2012, tras obtener el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) que acreditaba mi suficiencia investigadora con el trabajo de investigación *La sostenibilidad del arte y el arte para la sostenibilidad*, dirigida por los profesores Jesús Ballesteros Llombart y Felipe Garín Llombart, decidí incluir el apartado Los Museos para la sostenibilidad porque había llegado a la conclusión en dicho trabajo de que “parece que la transformación cultural de la sociedad a través del arte es el único camino por el que podemos apostar para alcanzar el desarrollo sostenible” y consideré que los museos podían ser un instrumento muy valioso para lograr el objetivo de avanzar hacia una sociedad sostenible, como guardianes de la cultura de cada región, ya que desde esa misma época formo parte de la Junta Directiva de la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Valencia y había observado un papel cada vez más dinámico del museo con el público. Además, los resultados de la *Cumbre Río+20* de ese mismo año pusieron de relieve que resulta complicado que los gobiernos adopten medidas concretas para lograr una sociedad sostenible, pero la sociedad civil y las empresas están aceptando su corresponsabilidad y se unen en redes para adquirir compromisos de acción que suplan la falta de iniciativa de los gobiernos para lograr los objetivos de sostenibilidad. Por tanto, incluí el apartado Los museos para la sostenibilidad considerando que los museos como espacios públicos para la ciudadanía y las asociaciones de amigos de museos, representando la sociedad amante del arte, son, desde mi punto de vista, dos herramientas ideales para transmitir a los ciudadanos los principios de sostenibilidad a través de actividades artísticas en las que puedan participar, contribuyendo así al avance de la sociedad hacia la sostenibilidad. Por todo lo expuesto, me ha sorprendido gratamente que el

Los museos han asumido, por tanto, el reto de impulsar una sociedad sostenible, y las Asociaciones de Amigos de los Museos tienen un papel fundamental para apoyarlos en la consecución de ese reto, realizando actividades de concienciación de la sociedad a través del arte en colaboración con los museos. Con las nuevas formas de relación entre el museo y el público, las asociaciones pueden contribuir como agentes del conocimiento incorporando sus actividades de impulso del avance sostenible de la sociedad en que se encuentran y sus experiencias, contribuyendo a la construcción de una cultura de sostenibilidad.<sup>1349</sup>

De acuerdo con los objetivos del ICOM, muchos museos actuales han adoptado los propósitos de estar “más que nunca en el centro de las problemáticas culturales, sociales y económicas de nuestras sociedades”, ser “protagonistas del desarrollo” y “guardianes de los tesoros de la humanidad para las futuras generaciones.”<sup>1350</sup> En este sentido, en 2013 los museos del ICOM hicieron el llamado *Apoyar a la cultura y los museos para enfrentar la crisis mundial y construir el porvenir*, destinado al Parlamento Europeo y la Comisión europea, a los parlamentos y gobiernos de los países europeos y a los gobiernos regionales y locales. En la propuesta se incluyeron tres acciones prioritarias para abordar la crisis, entre las que se encuentran la petición de que los gobiernos y las comunidades promuevan la participación voluntaria de los ciudadanos en las actividades museísticas y fomenten la sinergia entre organizaciones públicas y privadas y las asociaciones con el fin de garantizar la gestión sostenible de los museos y del patrimonio. También incluyeron diez propuestas para

---

propio Consejo Internacional de Museos ha adoptado para el año 2015 el lema Museos para una sociedad sostenible, lo que en cierto modo confirma mi tesis antes incluso de ser publicada. En el Discurso del Presidente del ICOM, Hans-Martin Hinz, para el Día de los Museos de 2015, fue el siguiente: “Los museos, en cuanto que educadores y mediadores culturales, están adoptando un papel cada vez más vital a la hora de contribuir a la definición e implementación de un desarrollo y unas prácticas sostenibles. Los museos deben ser capaces de garantizar su función de salvaguardar el patrimonio cultural, pues es posible que aumente la precariedad de los ecosistemas, las situaciones de inestabilidad política y los retos asociados a todo ello, ya sean naturales o causados por el hombre. La labor que realizan los museos, a través de la educación y las exposiciones, por ejemplo, debe ir dirigida a crear una sociedad sostenible. Tenemos que hacer todo aquello que esté en nuestras manos para garantizar que los museos sean parte del principal motor cultural del desarrollo sostenible del mundo.” <http://icom.museum/press-releases/press-release/article/launch-of-international-museum-day-2015-museums-for-a-sustainable-society/>

<sup>1349</sup> Luz Maceira, *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita*, pp. 45

<sup>1350</sup> *Ibíd.*, pp. 48

gestionar de manera sostenible los museos y el patrimonio cultural. Así pues, los museos han mostrado su valoración de las asociaciones de amigos de los museos como un instrumento valioso para apoyar la gestión sostenible de los museos.

En las últimas décadas, las actuaciones de destrucción del patrimonio cultural de las sociedades, que habían sido una práctica continua durante siglos, han alcanzado una gravedad que nunca antes se había producido, como el reciente ataque a la cultura siria del grupo extremista Estado Islámico, mediante la destrucción de la antigua ciudad de Palmira, calificado por la UNESCO como crimen de guerra. Estos ataques tienen un alcance simbólico de destrucción de la memoria de las civilizaciones que nunca se podrá recuperar, y debe ser un punto de inflexión en la relación de las sociedades con los testimonios de las culturas. Cualquier museo es un dispositivo de la memoria social en cuanto preserva y muestra el patrimonio cultural que da sentido a una sociedad y por ello “pertenecen o sirven a quien más poder tiene en la sociedad” porque “pueden ponerse a circular ideologías, imaginarios, símbolos, discursos y servir de marco a rituales propios de los grupos sociales, por lo que ahí tienen lugar las confirmaciones, desafíos, reificaciones, constataciones o creación de relaciones de poder de la sociedad.” Y esto es así porque la “memoria implica siempre un legado, una enseñanza, que se moviliza para transmitir valores y forjar cierto tipo de personas.” Por ello es muy importante la ética en los museos, que pueden transmitir visiones acordes a los derechos humanos frente a cierto tipo de discursos que pueden dar lugar a un aprendizaje destructivo, como los de tipo étnico o racial.

Los museos han tenido un impulso importante en todo el mundo como herramientas para fomentar el diálogo de las sociedades, como la red europea *NEMO, Network of European Museum Organisations*, creada en 1991 en la Unión Europea para fortalecer los museos como foros para el diálogo europeo, fuentes para el aprendizaje, custodios del patrimonio cultural europeo y corazón de la unión entre los pueblos europeos.<sup>1351</sup> Los cambios generados en el mundo globalizado han dado lugar a situaciones para las cuales se recurre al museo como respuesta, o espacio para el intercambio, la reflexión y el encuentro.

Todavía queda una larga trayectoria en el proceso de transformación de los museos, pero cada vez se experimentan más nuevas formas de hacerlo, como el *International Institute for the Inclusive Museum*, en el que participan museos, universidades, grupos de investigación y

---

<sup>1351</sup> *Ibid.*, pp. 52-62

entidades de muchos países, y cuenta con publicaciones, plataformas gratuitas de aprendizaje, conferencias anuales, observatorios regionales y toda una serie de recursos para apoyar los procesos de inclusión que la sociedad demanda al museo, con programas y líneas de investigación y de trabajo en temas como la migración, la cohesión social, los diálogos interculturales, la creatividad y la educación. Otras aportaciones son el *Programa Ibermuseos* para fortalecer la labor de los museos en la transformación de la realidad social, y la iniciativa *Museums 2020* para analizar cómo los museos se transforman para contribuir a la promoción de los derechos humanos, la igualdad y la justicia social.

Todas estas iniciativas son avances que sirven de referencia para que otras regiones se sumen a la sinergia para lograr los cambios necesarios. Hay que destacar también el papel de los pequeños museos que en los últimos años han dado lugar a grandes novedades museológicas, en mayor medida que los grandes museos, y por tanto sería interesante crear una red de todos estos museos.<sup>1352</sup>

El abanico de funciones que pueden tener los museos sostiene la idea de que puede trabajarse en los museos en torno a la creación o fortalecimiento de una sabiduría social derivada de la cultura que, como decía Vargas Llosa, nos ayude a “diferenciar lo inteligente de lo estúpido, lo bueno de lo malo u lo tolerable de lo intolerable”. Los museos son distintos de otros ámbitos y herramientas educativas, sociales y políticas, y gracias al contexto actual, ya sea por la transformación de los museos o por los programas en torno a ellos, se están abriendo a la participación de las comunidades o sociedades. Si bien es cierto que habrá museos que no tengan ninguna apertura, otros muchos desean la interlocución con las personas y grupos a los que quiere servir.

La forma de involucrarse en las funciones del museo puede realizarse de muchas formas, y una es acudir a los museos para adquirir sabiduría, y como decía Vargas Llosa cambiar la visión pequeña y mezquina por una visión amplia, generosa y plural. Pero para adquirir esa sabiduría no basta acercarse al museo, es importante tener la voluntad de interactuar con él. Las comunidades locales y los museos tienen que tener una interacción productiva para que se construya dicha sabiduría. Y las personas dedicadas a la promoción cultural y la educación social, las personas del ámbito académico de diversas disciplinas y los activistas tendrán que asumir tareas concretas para avanzar en esa dirección. Las Asociaciones de

---

<sup>1352</sup> *Ibid.*, pp. 65-67

Amigos los Museos pueden contribuir a esa misión haciendo proyectos de colaboración con el Museo.

Otra forma de interacción de los ciudadanos con los museos que empieza a adquirir relevancia son las acciones promovidas por el museo para que los grupos sociales de su entorno social “participen en la formación de colecciones, en el diseño y montaje de exposiciones, o en la creación de museos” mediante un trabajo colectivo y también especializado. Algunas actividades para fomentar la intervención son “la reflexión crítica de aquello que se conserva y que se lega”, “la experimentación de fórmulas comunicativas eficaces”, “la elaboración de demandas o agendas que quieran incluirse en el museo”, “la asesoría profesional o técnica”, “la capacitación del personal” del museo, “la aportación de materiales e información que se sumen a la colección o que enriquezca la labor investigativa del museo”; “la participación en las reflexiones de las redes de museos”, y los “intercambios y colaboraciones entre distintas instituciones de la sociedad y el museo”, entre otros. Así pues, como señala Luz Maceira el museo “es un lugar perfecto para el trabajo inter e incluso transdisciplinar” y “un espacio público que exige la atención y la participación de diversos actores de la sociedad: personas en lo individual, comunidades, agrupaciones sociales, organizaciones civiles, asociaciones culturales y artísticas, escuelas, fundaciones, la academia o grupos de profesionistas, los medios de comunicación, el gobierno, grupos empresariales, organizaciones o instancias como pueden ser tribunales o comisiones de verdad, iglesias, y un largo etcétera”.<sup>1353</sup>

Los grandiosos museos diseñados por los mejores arquitectos del mundo con las últimas tecnologías tienen los mejores recursos para la comunicación con los ciudadanos, y subordinando su dimensión espectacular al objetivo de interactuar con los ciudadanos para realizar el trabajo inter y transdisciplinar que mencionaba Luz Maceira, se pueden experimentar fórmulas comunicativas eficaces con las tecnologías disponibles en los museos, para generar a través del arte conexiones emocionales y vínculos de complicidad con los ciudadanos que les impliquen en los proyectos de sostenibilidad, guiados por artistas, en equipos multidisciplinares. No se trata de enviar mensajes unidireccionales a un público pasivo sino de hacerles partícipes del sistema de valores sostenibles con proyectos en los que puedan desarrollar su creatividad. Incluso puede ser interesante utilizar el juego

---

<sup>1353</sup> *Ibíd.*, pp. 123-125

estético para la educación, como proponía Schiller,<sup>1354</sup> permitiendo que se rompan las amarras de la realidad y se desarrolle la imaginación, en su cualidad productiva, de los ciudadanos que generen ideas para realizar propuestas que contribuyan al avance hacia una sociedad sostenible.

Según Dubos, “el camino hacia el progreso debe sacar partido de la cultura tecnológica más avanzada, pero dicha cultura no puede determinar nuestro modo de percibir el mundo”, para progresar de modo favorable para los seres humanos hay que dejar intervenir a los sentidos.<sup>1355</sup> Ciertamente, los cambios sociales no son sólo racionales y en realidad los seres humanos tienen una vida emocional intensa que condiciona sus decisiones, por tanto es necesario integrar los sentimientos con la razón para realizar el cambio cultural de las sociedades hacia la sostenibilidad, mediante una dinámica evolutiva abierta que sume a los procesos ideológicos las emociones, la creatividad, la libre comunicación, y la reflexión crítica.

En el contexto de competencia entre ciudades por conseguir el mayor atractivo, los museos que adquieran prestigio con este tipo de estrategias de interacción con los ciudadanos que permitan avanzar a las ciudades hacia la sostenibilidad pueden ser un elemento de distinción que ennoblezca a las ciudades como modelo a conocer por su ambiente atractivo y pionero. Se constituirán de este modo en símbolos de las ciudades que les otorgan prestigio. De este modo las ciudades serán mucho más que centros de consumo y ocio, que es lo que está primando hoy en día.

La belleza del arte será el instrumento de trabajo en los museos, porque tal como expresó Schiller “sólo la belleza puede conceder al hombre un carácter sociable” y es el gusto lo que introduce armonía en la sociedad, ya que “cualesquiera otras formas de comunicación separan la sociedad”, y esto se debe a que esas otras formas de comunicación se refieren a la receptividad singular de cada persona, mientras que “la comunicación de la belleza purifica la sociedad, porque se refiere a lo que es común a todos.”<sup>1356</sup> El pensamiento estético humanista sostenible iniciado por Schiller y todos sus seguidores hasta hoy adquiere en estos momentos más relevancia porque está claro que el arte es el instrumento idóneo para comunicar con la sociedad y por tanto su capacidad de generar experiencias y

---

<sup>1354</sup> Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 132

<sup>1355</sup> René Dubos, *Un Dios Interior*, p. 248

<sup>1356</sup> *Ibíd.*, p. 68



capacidades creativas que lleven a una sensibilidad estética es fundamental para avanzar hacia una sociedad sostenible.<sup>1357</sup>

El arte tiene un aspecto simbólico que es universal y manifiesta mensajes comunes a todos que no dependen del acuerdo arbitrario de algunos, como sucede con el arte mercancía. Su poder de evocación simbólico nos conduce de un modo intuitivo a las ideas y abre las puertas del interior de las personas. Por eso el arte no sólo debe cuidar su aspecto formal sino la idea que encarna. Debe haber una comunión entre significante y significado. Al igual que el arte primitivo y la catedral de la Edad Media representaban un arte como experiencia colectiva, y constituían un escenario que propiciaba la actividad comunal, hay que recuperar las formas de arte que permiten la participación activa del grupo social y redescubrir el valor emocional de esta experiencia.<sup>1358</sup>

Los museos pueden recuperar ahora el papel de las catedrales medievales como un espacio público idóneo para la participación de los grupos sociales para la búsqueda común de soluciones por los ciudadanos que creen prácticas nuevas en las ciudades de acuerdo con sus necesidades, generando caminos de sostenibilidad para cada ciudad, manteniendo el dios interior de cada lugar, tal como ponía expresa René Dubos,<sup>1359</sup> frente a la homogeneización cultural del capitalismo, porque "la diversidad enriquece la vida humana y facilita la aparición de nuevas culturas y nuevos valores" y gracias a la tolerancia "tienen más probabilidades de producir un estado de paz real y creador que las que tendría un homogéneo y anónimo mundo único."

Además, las innovaciones tecnológicas de los últimos tiempos han permitido la creación de comunidades virtuales que permiten la comunicación transnacional y son utilizadas por artistas de todo el mundo. Las nuevas tecnologías ha hecho accesible el contenido cultural a distancia, ya sea en forma de museos virtuales o de conciertos transmitidos por Internet, que trae nuevas oportunidades al sector cultural. Y se están organizando redes que desarrollan iniciativas diseñadas para permitir las prácticas artísticas sostenibles, manteniendo la excelencia, que aportan al mundo del arte puntos de vista relacionados con la sostenibilidad a través de webs, boletines, publicaciones trimestral, bibliotecas y redes sociales, aportando múltiples convergencias que permiten a los artistas, educadores,

---

<sup>1357</sup> Sacha Kagan, *Art and Sustainability*, p. 218

<sup>1358</sup> René Dubos, *Un Dios Interior*, p. 244

<sup>1359</sup> *Ibíd.*, p. 4

estudiantes y el público en general, responder a los problemas críticos. Mediante estas redes los museos de todo el mundo pueden colaborar e intercambiar experiencias para generar sociedades sostenibles de acuerdo con su singularidad.<sup>1360</sup>

Los museos son, por tanto, las nuevas catedrales de la sociedad del futuro que unen razón y mito, racionalidad y espiritualidad, tecnología y arte, y por ello pueden constituir el símbolo del cambio hacia la sostenibilidad y el reencantamiento del mundo.

Sin embargo, la falta de apoyo estatal a las instituciones museísticas representa un problema para conseguir los objetivos explicados anteriormente. Pero el mundo de la cultura no sólo aporta un componente esencial al desarrollo social sino también al desarrollo económico, y las empresas deberían mostrar su apoyo a la sociedad mediante la responsabilidad social corporativa, como señalan Beatriz Muñoz-Seca y Joseph Riverola, quienes consideran que las agrupaciones de instituciones culturales y empresas de otros sectores, podrían ayudar a crear nuevos modelos de desarrollo, y que el crecimiento económico a través de la cultura aportará progreso a las regiones y generaciones futuras.

El arte además de un valor económico constituye un valor de estado, porque contribuye a crear su imagen y forma parte de las estrategias de comunicación de los estados. España es una primera potencia cultural mundial por su patrimonio histórico y artístico, y la cultura es su tercer sector productivo. Sin embargo, el arte sigue siendo infravalorado y por ello el Ministerio de Educación adoptó en 2010 una estrategia para incentivar el potencial de la economía cultural con el Modelo ARS. Los autores del documento, explican que la intersección entre arte, ciencia y tecnología es un sector emergente capaz de generar innovación y riqueza. Sin embargo, aún no existe suficiente concienciación sobre el potencial del campo de la cultura, y en épocas de crisis como la actual, los primeros y más grandes recortes presupuestarios van al campo de la cultura.

---

<sup>1360</sup> Un ejemplo de estas comunidades virtuales internacionales es la *Red Internacional de Cultura 21*, fundada por Sacha Kagan, que constituye una plataforma para grupos de artistas, investigadores y activistas que trabajan en temas relacionados con el papel de las artes en las culturas de la sostenibilidad, fomentando la exploración de las potencialidades de las artes de las culturas de sostenibilidad, identificando fórmulas para llevarlas a la práctica mediante proyectos de arte de las culturas de la sostenibilidad, difundiendo los conocimientos adquiridos y fomentando el intercambio. *Red Internacional de Cultura 21*. Página web: [www.cultura21.net](http://www.cultura21.net)

Actualmente, existe otro reto fundamental para el sector del arte: disminuir su impacto ambiental aumentando las prácticas sostenibles, y más aún adoptar el liderazgo en el camino del desarrollo sostenible.

Los museos también deben ser modelos en la adopción de medidas medioambientales, y ya se están poniendo en práctica de medidas que reduzcan el impacto ambiental de las exposiciones temporales. Además la adopción de estrategias de sostenibilidad permitirá ahorrar dinero y optar a las subvenciones disponibles para aquellos que son proactivos en el campo de la sostenibilidad. En general, los museos adolecen de una falta de actualización en el diseño expositivo para hacerlo sostenible, incluso aquellas instituciones con intención de implementar prácticas de eco-diseño. Todavía hay sólo un número reducido de museos integran la sostenibilidad tanto en su discurso museográfico, como en los propios equipamientos. Asimismo, hay pocos estudios sobre aspectos ambientales como el consumo de recursos o la generación de residuos en el ámbito museográfico.

Esto contrasta con el importante rol que pueden tener los museos como plataforma de comunicación ambiental, capaz de informar y sensibilizar al público. La aplicación de herramientas de mejora ambiental, como la diagnosis ambiental y la ecología de servicios, permitiría cuantificar la demanda de recursos de los museos.

Por tanto, en los museos son necesarias actuaciones de mejora ambiental que permitirán disponer de unos museos más ecoeficientes que, a la vez, se conviertan en una excelente plataforma de comunicación sobre temas de sostenibilidad a la sociedad.

El consumo masificado del arte a través de las industrias culturales y de ocio ha tenido aspectos positivos como la valoración y preocupación hacia el mismo, pero por otra parte, el impacto del actual volumen de visitas a los monumentos y obras de arte es tremendo, y tiene consecuencias sobre el patrimonio artístico que hacen necesario plantear una relación sostenible, que mantenga un equilibrio entre los intereses de la población y el cuidado que merecen esos elementos significativos de nuestro acervo cultural.

El arte es un negocio caro y global, y los artistas, curadores y las obras que se exponen generan costos ambientales en sus desplazamientos y en las instalaciones que no tienen en cuenta el costo de carbono. Además, los acuerdos sobre estándares de temperatura y humedad no tienen en cuenta que las exposiciones tienen lugar en diferentes zonas climáticas, dando lugar a un gasto de energía innecesario. Y dentro de las salas de los museos coexisten diferentes categorías de objeto que necesitan diferentes condiciones

ambientales. El sector del arte se enfrenta a problemas similares a otras organizaciones, pero hay un enfoque específico para este sector que son las condiciones ambientales necesarias para los objetos artísticos, que suelen conllevar un alto impacto ambiental.

También está la cuestión de la sostenibilidad de las estructuras del arte. En este sentido, Maja y Reuben Fowkes hacen referencia tanto al déficit ecológico de los grandes museos, como a su relación con empresas contaminadoras a través del patrocinio. En los Museos, al problema de la sostenibilidad energética de los edificios se suma la cuestión del almacenamiento cada vez mayor de obras de arte, que pone de manifiesto la discordia entre la creencia en el arte como el valor más alto de civilización concebido para la eternidad, y la idea de la sostenibilidad. El análisis de sostenibilidad de una actividad requiere alguna manera de medir su impacto en el medio ambiente. Hay muchas áreas en las que se puede ahorrar energía, pero hay que crear nuevas e imaginativas soluciones para resolver la dicotomía entre el cuidado de los objetos artísticos y reducir el impacto ambiental. Por ello resulta urgente que las instituciones culturales reduzcan su huella de carbono. La huella de carbono mide los gases de efecto invernadero emitidos por efecto directo o indirecto de un individuo, organización, proceso o producto. Otra manera de indicar los impactos ecológicos es la metodología de la huella ecológica, un método muy valioso para avanzar hacia un futuro sostenible. El análisis de la huella ecológica demuestra que el consumo de los recursos por el hombre excede la capacidad de la Tierra para generar esos recursos. Se pueden comparar las huellas ecológicas que representan la demanda del hombre con la capacidad biológica de un lugar particular o de todo el planeta. Cuando las demandas del hombre exceden la producción ecológica, el capital natural necesario actualmente y por las generaciones futuras disminuye, dando lugar a un déficit ecológico. Lo que la huella ecológica pregunta es qué extensión de tierra necesita una persona para soportar su propia demanda. En un museo, la aplicación del método de la huella de carbono o de la huella ecológica variará dependiendo de las condiciones particulares de cada centro, pero hay algunas variantes generales.

Estamos en un periodo de cambio en el que gobiernos, entidades financieras, empresas y ciudadanos van a tener que reorientar sus actividades hacia modelos bajos en carbono, y el sector cultural debería adoptar una posición de liderazgo, pero la realidad es que va a la cola en la adopción de este tipo de medidas.

Lo más importante es reducir el consumo de energía. Para la mayoría de los museos es mucho más efectivo que tratar de obtener energía de fuentes renovables, y sin duda mejor

que la compensación de carbono. La iluminación es una fuente significativa de emisiones de carbono por lo que se adoptarían medidas para la iluminación. La instalación de luces LED combinada con detectores de presencia que los enciendan, resulta muy eficiente por su bajo consumo de energía, bajo mantenimiento y bajas emisiones de CO<sub>2</sub>. Además, habría que ajustar la climatización de las salas teniendo en cuenta factores como las necesidades de la colección que se expone, el espacio donde se encuentran, los materiales que los componen, el aislamiento, o las posibilidades estructurales del edificio, buscando siempre la estabilidad ambiental. También se tendrían en cuenta determinados momentos del año o incluso del día.

En cuanto al uso de materiales de conservación, embalaje y transporte de objetos artísticos, habría que favorecer la reutilización de materiales como espumas y plásticos protectores, así como de las cajas utilizadas para el transporte. Y cuando ya no se puedan reutilizar se tratarían como residuos para reciclar. Los productos de limpieza serían ecológicos y en la administración se adoptarían medidas para reducir el consumo de papel y usar papel reciclado.

Algunos museos también están explorando las propiedades inherentes de la construcción, como la reapertura de rutas selladas de ventilación que originalmente fueron diseñados para enfriar utilizando el flujo de aire natural, o el almacenamiento en los sótanos, donde las condiciones son por naturaleza más estable. En última instancia, la huella de carbono permite a los museos a adoptar un enfoque global y reducir las emisiones globales en lugar de centrarse en las áreas problemáticas específicas.

A estas medidas de ahorro de energía habría que sumar la sensibilización y capacitación del personal ya que su comportamiento personal puede marcar una gran diferencia.

Algunos de los principales museos del mundo ya han comenzado a aplicar el método de la huella de carbono, como el British Museum desde 2004, el Melbourne Museum en 2005 o el Louvre en el 2009. La implantación de la huella de carbono en los centros de arte implica unos costos detallados y unos ahorros de los cambios que puede favorecer la inversión de capital, así que es importante que los museos comuniquen sus avances, ya sea en los medios de comunicación o mediante otras alternativas como podría ser exposición interactiva que muestre el consumo de energía en tiempo real.

El *Museo Nacional del Prado* es pionero en la defensa del medioambiente, a través de la puesta en marcha de un *Programa de gestión y eficiencia energética*, cuyos principales objetivos

son optimizar el consumo de las distintas energías utilizadas e impulsar el uso de energías renovables, reducir las emisiones contaminantes producidas por las calderas de calefacción y gases industriales utilizados en las instalaciones eléctricas de climatización y seguridad, sin menoscabo de los estándares de calidad exigidos, e implementar los procedimientos necesarios para la correcta gestión de los distintos tipos de residuos, peligrosos y no peligrosos, y vertidos que generan los departamentos y servicios del Organismo.

El *Centro de Arte Reina Sofía* también investiga las estrategias más adecuadas para conservar los bienes culturales de un modo sostenible, organizando conferencias multidisciplinares como la conferencia *Tecnologías sostenibles para la preservación de colecciones de arte contemporáneo* de junio de 2015, cuyo objetivo era tratar los problemas específicos de conservación de la obra de arte actual, reflexionando sobre los sistemas de conservación de los llamados “museos verdes”, en los que es fundamental un diseño arquitectónico sostenible, y se debatió sobre métodos biológicos para evitar el deterioro.

También parece interesante como instrumento para avanzar hacia la sostenibilidad, publicar un *reporting* integrado en el que el museo comunique su estrategia, que en este caso consistirá en la incorporación del desarrollo sostenible en sus objetivos, como un valor de futuro que incrementará el prestigio de la organización. A través de este documento, los inversores puedan evaluar el rendimiento pasado y actual de las organizaciones, su capacidad de innovación, la transparencia, la sostenibilidad de recursos o la estabilidad económica a largo plazo, así como su capacidad de adaptarse al futuro.

No sólo hay que poner remedio a los problemas ecológicos que conllevan las exposiciones de obras de arte y los museos, también es necesario un compromiso del mundo del arte con la sostenibilidad, en el sentido de responsabilidad social, y como instrumento para buscar alternativas sostenibles en el arte y la sociedad.

Se trata, por un lado, de que los artistas contemporáneos cada vez más asuman el papel de productor de conocimiento alternativo que permita la búsqueda de modelos de sociedad sostenible, y, por otro, que los museos asuman la responsabilidad del liderazgo para estimular la creatividad y la innovación, y adoptar estrategias para la sostenibilidad.

## 9. VALENCIA SOSTENIBLE

### 9.1. EL DIOS INTERIOR DE VALENCIA Y LOS VALORES ÉTICOS VALENCIANOS

Valencia tiene un importante pasado cultural, una atmósfera luminosa, y un hermoso entorno natural determinado por la presencia del mar, el lago La Albufera, el bosque de La Devesa, los arrozales, las montañas próximas, y también la Huerta valenciana,<sup>1361</sup> que le otorga una espléndida singularidad, convirtiéndola en una ciudad que proporciona una buena calidad de vida y atrae numerosos visitantes que acuden constantemente a recorrerla y admirarla.

Valencia es un lugar privilegiado por su naturaleza exuberante y un clima benigno, que le han llevado a ser considerada desde siempre la tierra de la abundancia, reflejada en la fertilidad de sus huertas, la riqueza pesquera en el mar y en La Albufera, así como de la creatividad con una admirada artesanía, en especial de la cerámica y la seda. Las telas de seda son de una belleza y calidad que ha sido apreciada desde hace siglos en toda Europa y el Mediterráneo, como refleja la Lonja de la Seda, un magnífico edificio gótico emblemático de la riqueza en Valencia durante el siglo de oro valenciano, que es patrimonio de la Humanidad.

El dios interior de cada lugar, proporciona un carácter distintivo al paisaje y sus gentes que se mantiene a lo largo del tiempo a pesar de los cambios culturales, sociales y tecnológicos,

---

<sup>1361</sup> La Huerta valenciana “es un paisaje históricamente construido, durante siglos, por la planificada y eficaz intervención humana sobre el entorno, con destacados fines agrícolas y ambientales” que enlaza la ciudad de Valencia con el Parque Natural de la Albufera como una transición paisajística. Constituye “un patrimonio a la vez natural y cultural, histórica y estéticamente relevante.” Demuestra que “las necesidades ambientales y económicas, cuando son equilibradamente sostenibles en su desarrollo, se hallan estrechamente unidas y son, de hecho, inseparables asimismo de su paralela dimensión estética.” Román de la Calle, *El Ojo y la Memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Ed. Universidad de Valencia, 2006, p. 292

como explica René Dubois, y el dios interior de Valencia, tiene como esencia la luz procedente de la unión de la ciudad con su entorno natural, en especial La Albufera que refleja como un espejo el especial brillo dorado del sol de estas tierras. El pintor Joaquín Sorolla, el artista más apreciado por los valencianos, captó maravillosamente esa luz, y la trasladó a todos sus cuadros. La exposición *Visión de España* en 2007, realizada en Valencia con fondos de la *Hispanic Society of America* fue un acontecimiento social porque acudieron más de dos millones de personas para conectar sus almas con la belleza luminosa reflejada en cada cuadro procedente de la especial visión del pintor valenciano.

Valencia tiene una belleza dinámica, vigorosa y estimulante porque es una ciudad en la que siempre ha estado muy unida la parte urbana y la agrícola, la ciudad y el campo, y por eso la relación con la Naturaleza era sagrada. El valenciano ha sido consciente de su interdependencia con la Naturaleza, cuidándola como su hogar, y la Barraca, construida con materiales naturales, es el símbolo de esa unión. El dios interior de Valencia la convierte además en tierra de gentes con enorme creatividad y capacidad de entusiasmo para realizar sus proyectos vitales, con un espíritu artesano de hacer las cosas bien hechas y un carácter emprendedor. La arquitectura gótica y la modernista en Valencia son especialmente admirables, y el conjunto le otorga un encanto enorme a la ciudad.

La seducción de Valencia viene desde la antigüedad, y comenzó a destacar en Europa desde su fundación por los romanos como *Valentia Edetanorum*, la tierra del valor. Continuó aumentando cuando se convirtió en el Reino árabe de *Balansiya*, que mantuvo y desarrolló el conocimiento grecorromano clásico, mientras el resto de Europa quedaba sumida en la ignorancia durante la Alta Edad Media, y alcanzó su época de oro como Reino cristiano en el Renacimiento,<sup>1362</sup> cuando comenzó a resplandecer gracias al progreso económico derivado de su riqueza cultural, como lugar de encuentro de culturas. Valencia se convirtió en un referente en Europa y el Mediterráneo, con la presencia en la Universidad de

---

<sup>1362</sup> La edad de oro en el Reino de Valencia tuvo lugar principalmente durante el reinado de la Virreina Germana de Foix, Reina consorte del Rey Fernando el Católico, y por tanto Reina de Aragón y Mallorca, Condesa de Cataluña, y como sobrina del Rey de Francia fue nombrada también Reina de Jerusalén. Durante su reinado siguió impulsando el desarrollo iniciado por el Rey Alfonso El Magnánimo, que convirtió al Reino de Valencia en el siglo XV en una de las más importantes capitales de Europa a nivel cultural y económico. La Taula de Canvis i Depòsits de la Ciudad de Valencia, banco municipal ubicado en la Lonja de la Seda de Valencia, el centro mercantil de la ciudad, tuvo una actividad tan intensa que generó la primera letra de cambio librada en Europa Occidental.



Valencia<sup>1363</sup> del prestigioso humanista Luis Vives y la especial vinculación del Reino valenciano con la Italia renacentista, en especial con Roma, donde gobernaron en esa época dos papas valencianos sucesivos, Calixto III y Alejandro VI.<sup>1364</sup> Ese interés de Valencia por la cultura y el arte se ha mantenido a través de los siglos hasta la actualidad con un Museo de Bellas Artes, que por las obras de arte que contiene es considerada la segunda pinacoteca de España, sólo superada por el Museo del Prado y un Museo de Arte Moderno, que es un referente internacional, como también lo es la espectacular Ciudad de las Artes y las Ciencias, cuya futurista arquitectura orgánica diseñada por el arquitecto valenciano Santiago Calatrava, ha sido reflejada incluso en la reciente película hollywoodiense *Tomorrowland* como parte de una ciudad utópica del mañana. Estos museos y otros muy interesantes, como el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, que conserva la artesanal cerámica valenciana, con sus característicos colores azul y verde, reflejo del mar y la huerta, ubicado en el precioso palacio rococó del Marqués de Dos Aguas, y muchos más, junto con instituciones culturales como la Biblioteca Valenciana, ubicada en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, y las Universidades de Valencia mantienen el prestigio cultural de Valencia.

El deseo de los valencianos de disfrutar del arte les ha llevado a la creación de las asociaciones de amigos de estos museos y también de la cultura valenciana. El entusiasmo de estas asociaciones refleja la vitalidad cultural de Valencia, y hay que recordar que el entusiasmo es fruto del amor mientras la apatía es fruto del narcisismo,<sup>1365</sup> así que la capacidad de amor es una de las características más relevantes valencianas, como dice la canción más emblemática del espíritu de Valencia. Ese amor viene de su carácter mediterráneo y la histórica convivencia pacífica entre religiones, que lleva a la ciudad a acoger con hospitalidad a los extranjeros desde siempre. Este es un valor ético valenciano modélico, frente al egoísmo propio del *ethos* capitalista actual, que motivó que Ramón y

---

<sup>1363</sup> La Universidad de Valencia fue creada en 1502, durante la Edad de oro valenciana, mediante una Bula del Papa Alejandro VI y con el apoyo de Fernando el Católico, que aparecen en su escudo oficial. La burguesía de la época tenía un gran interés por adquirir conocimientos y aprovecharon que el Papa era valenciano para solicitarlo. Desde su creación, la Universidad de Valencia se equiparó a la de Salamanca y Bolonia.

<sup>1364</sup> Poco antes, otro Papa valenciano, Benedicto XIII, conocido como el Papa Luna, gobernó durante el Cisma de Occidente desde Peñíscola. La ciudad valenciana se convirtió en sede pontificia convirtiendo su castillo Templario, en palacio y biblioteca pontificia.

<sup>1365</sup> Jesús Ballesteros, *Valores éticos en la cultura valenciana*, p. 84

Cajal llamara a Valencia la Atenas española, por su cortesía, cordialidad y tolerancia. Y esa característica es más necesaria ahora que nunca cuando las oleadas de emigrantes y refugiados huyendo de la miseria y las guerras están llegando a nuestras puertas. Sin embargo, el miedo que ha generado la crisis actual en muchas personas les lleva al rechazo. Afortunadamente, en la mayoría perdura el coraje típico del carácter valenciano, reflejado en su nombre antiguo, *Valentia*, y el valor de cuidado<sup>1366</sup> representado por la Virgen de los Desamparados, patrona de la ciudad de Valencia.<sup>1367</sup>

Un valor ético valenciano que ha destacado también desde siempre es la capacidad de los valencianos de defender sus valores mediante el ejercicio de la libertad crítica, que es una manifestación de la luminosidad en el ámbito ético,<sup>1368</sup> y lo hacen cada año a través del arte cuando llega la primavera y se plantan las Fallas, llenas de colores vibrantes, que como decía Kandinsky están cargados de simbolismo. Mediante los monumentos falleros los valencianos manifiestan en los espacios públicos de la ciudad su opinión política sobre lo que ha sucedido durante el año en la ciudad, dirigiendo su mensaje cargado de ironía a los políticos porque las críticas se aceptan más fácilmente si van envueltas en humor y mucho arte. Así que Valencia es pionera en utilizar el arte en los espacios públicos para impulsar cambios en la sociedad, por el carácter especialmente creativo y emprendedor de sus gentes que les llevó a generarlo de forma instintiva. Y ese arte se complementa con las comunidades de falleros que elaboran cada Falla. Cuando han pasado cuatro días de exposición en las calles de Valencia, se queman las Fallas con un fuego purificador que limpia los males para que Valencia pueda resurgir, como el ave fénix entre las cenizas, y vuelva a expresar el siguiente año la opinión de su sociedad sobre lo que sucede en el mundo. El ejercicio de la libertad de crítica es luminosidad en el ámbito ético, porque implica transparencia, sinceridad, rectitud, dignidad y coraje de desvelar sin miedo lo que acontece en Valencia cuando es expuesto al público en las Fallas. Todo lo opuesto al engaño, la cobardía y la deshonestidad que estamos viendo demasiado presente en la sociedad del pelotazo de nuestros días. Como señala Jesús Ballesteros, “la luz implica

---

<sup>1366</sup> Para la formación de una sociedad postmoderna resistente es necesaria una red entre los miembros de la sociedad, en la que no basta con la comunicación informática, sino que es necesario reconocer los vínculos de interdependencia social, base de las redes de voluntariado social, y de la práctica del cuidado. Jesús Ballesteros, *Postmodernidad y tercer milenio*, p. 25

<sup>1367</sup> Jesús Ballesteros, *Valores éticos en la cultura valenciana*, p. 85

<sup>1368</sup> *Ibíd.*, p. 79

desvelamiento, anhelado por los hombres de buena voluntad y temido por los de mente torcida, que prefieren el oscurantismo para que sus obras no sean conocidas.” Los beneficios de la luminosidad de la libertad de crítica en la sociedad ya eran señalados por Luis Vives, para quien “la abundancia de sabios en Atenas, Roma y en la Iglesia primitiva se debía a la existencia de una libertad de palabra que denunciaba las malas acciones. Por tanto nada debe ser más temido que la adulación del poder, o lo que es igual, la concentración de medios en manos cercanas al mismo.”<sup>1369</sup>

El espíritu interior de Valencia también se caracteriza por una importante virtud ecológica: el amor a la tierra y el cuidado del agua, un valor que puede aportar como modelo de sostenibilidad. Valencia destaca por su diligencia en el uso del agua en sus tierras desde la época árabe, en las que el clima benigno, el humus rico y la capacidad de creatividad, emprendimiento y esfuerzo de los valencianos desarrolló la magnífica Huerta de Valencia, que en la época medieval se cuidaba como reproducción del Jardín del Edén. El emblema de la diligencia en la administración de los recursos naturales y de los valores de cooperación, respeto y justicia de los valencianos es el Tribunal de las Aguas, que rige las ocho acequias mayores de la ciudad y se mantiene aún vigente.

Este modo de actuar de los valencianos es calificado como ecologismo humanista, por Jesús Ballesteros, y lleva a la visión de cuidado de la Naturaleza como un jardín por el ser humano.<sup>1370</sup> Ni la depredación del capitalismo ni la contemplación de la *deep ecology*, porque en Valencia se mantiene una relación amorosa con la Naturaleza a través de una agricultura sostenible, dentro de los cánones de cultivo ecológico responsable que defiende la Permacultura, con ecotecnología y por tanto un modelo sostenible a seguir.

Sin embargo, en los últimos tiempos esa relación de respeto y cuidado de la Naturaleza ha comenzado a perderse por la contaminación, que afecta a la luminosa atmósfera de Valencia, los residuos que se acumulan en vertederos sin ser reciclados, las basuras que se encuentran por los caminos de la Naturaleza cercana, la degradación de las aguas de la

---

<sup>1369</sup> La Estatua de Francesc de Vinatea en la Plaza del Ayuntamiento de Valencia simboliza la resistencia contra los regímenes basados en la centralización de poder, antes militar, ahora financiero y editorial. *Ibíd.*, p. 81

<sup>1370</sup> El ecologismo humanista implica un estilo de vida la armonía con la Naturaleza que lleva a la prioridad de lo local, la defensa de la agricultura ecológica, y la producción artesanal de alimentos, y tiene sus precedentes en Tomás de Aquino, Thoreau, Ruskin y Morris. Jesús Ballesteros. *Ecologismo humanista contra crematística*, p. 10

Albufera, el río Turia y el Júcar. También el mar. La sobreexplotación de acuíferos, con problemas de gestión de agua severos por la baja eficiencia del uso del agua en el regadío tradicional y los incendios forestales de los bosques de la provincia que muestran el deterioro de la tradicional relación valenciana con la Naturaleza.

## **9.2. ACTUACIONES DE LAS ENTIDADES LOCALES VALENCIANAS PARA LA SOSTENIBILIDAD**

Valencia es una ciudad con un tamaño sostenible, que no tiene los problemas de distancias y de tráfico de otras ciudades más grandes, una alta calidad de vida y una activa participación ciudadana.

El Ayuntamiento de Valencia inició en 2009 el *Plan de Acción Medioambiental de la Agenda 21 Local* que junto con el *Plan de Acción para la Energía Sostenible* forma parte de la *Estrategia frente al Cambio Climático: Valencia 2020*, un instrumento de trabajo participativo para implantar medidas para el desarrollo sostenible de Valencia.

La Estrategia propone una visión de Valencia como una ciudad ecológica con una alta calidad de vida, inspirada en los principios de responsabilidad compartida y solidaridad. Para lograr el objetivo se implantará un modelo de bienestar social y consumo responsable de bienes y servicios, a través de políticas que impliquen a la ciudadanía y adopten las últimas innovaciones tecnológicas.<sup>1371</sup> Un plan ambicioso que se encuentra en fase de

---

<sup>1371</sup> Los objetivos concretos son reducir el 20% de los gases de efecto invernadero para el año 2020, a través del fomento de las energías renovables, la eficiencia energética, la movilidad sostenible y la gestión adecuada con los residuos urbanos; mantener los usos tradicionales del suelo, preservando los enclaves naturales de Valencia y fomentando un uso racional de los recursos naturales; mantener la calidad de gestión de las aguas y optimizar su consumo; perseguir un empleo digno como camino hacia una sociedad avanzada, luchando contra la discriminación y exclusión social; prevenir los impactos sobre la salud de las nuevas condiciones ambientales para la adaptación al cambio climático; conseguir unos niveles óptimos de satisfacción personal y profesional entre la ciudadanía de Valencia; preservar el patrimonio histórico y cultural de Valencia, incluyendo en las tradiciones y costumbres la variable ambiental; aumentar el nivel de educación ambiental; y alcanzar una sociedad sensible a los retos ambientales e implicada en la toma de decisiones. Ayuntamiento de Valencia, *Estrategia frente al cambio climático. Valencia 2020*.

implantación,<sup>1372</sup> con algunos proyectos en funcionamiento con éxito como la *Bio\_Oficina*, un espacio de formación y educación ambiental, en el que los visitantes reciben asesoramiento y orientación sobre aspectos relacionados con la sostenibilidad de la Ciudad de Valencia, desde hábitos de alimentación sostenible y ahorro de agua a sumarse al programa “*Llars Verdes*”, un proyecto educativo medioambiental dirigido a los hogares, en el que se plantea a las familias una serie de retos ambientales que deben ser alcanzados de manera conjunta en los hogares participantes. Además, la Oficina mantiene un diálogo abierto con los ciudadanos para potenciar su participación, incluyendo la práctica de una iniciativa novedosa, el “*bookcrossing*” o intercambio gratuito de libros sobre temática medioambiental. También se ha creado el *Observatorio del Cambio Climático* como contribución de Valencia al desarrollo sostenible, en un edificio que llama la atención por un jardín vertical en su parte exterior.<sup>1373</sup> Otras actuaciones han sido la flota municipal de vehículos sostenibles, las cubiertas fotovoltaicas en edificios municipales, la utilización de Led en la iluminación pública, un carril bici de 140 km, un sistema público de alquiler de bicicletas, y el incremento de zonas verdes.

---

<sup>1372</sup> Para obtener información sobre los resultados de la *Estrategia frente al Cambio Climático: Valencia 2020* me entrevisté con un técnico del área de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Valencia, dirigida por la concejala María Ángels Ramón-Llin, en el verano de 2013 tras la presentación de la publicación de la Estrategia derivada de un diagnóstico medioambiental de la situación actual en Valencia. El técnico me explicó que los planes de acción de la Estrategia están en fase de implantación, y me proporcionó el documento de la Estrategia en el que ya constan importantes resultados concretos como la gestión sostenible de la Empresa Municipal de Transportes, EMT; la Ordenanza de Circulación de la ciudad de Valencia; la recogida selectiva de residuos urbanos; el saneamiento de aguas residuales a través de las Estaciones Depuradoras de Aguas Residuales, EDAR; y la gestión sostenible del agua a través de una doble red de distribución de agua, una innovación que convierte a Valencia en pionera junto a París en el ámbito de Europa.

<sup>1373</sup> El Observatorio tiene un Aula de Sostenibilidad, de carácter didáctico, un Observatorio Planetario y unos simuladores que muestran el efecto del cambio climático en el Puerto de Valencia, con la inundación de gran parte de las instalaciones, y que a nivel personal he de decir que es lo que más impresión causó en mis sobrinos de 7 y 9 años, preocupándose bastante por el tema sobre todo porque no se les planteaba cual era la solución para que no sucediera. Así que el más pequeño decidió que de mayor iba a ser inventor para idear soluciones que evitaran el desastre.

En Valencia tenemos la suerte de tener el mayor jardín netamente urbano de España, el Jardín del Turia,<sup>1374</sup> ocho kilómetros de zonas verdes que atraviesan la ciudad desde el noroeste hacia el sureste, ocupando el antiguo cauce del río Turia desviado tras la Gran Riada de Valencia. En los años sesenta estuvo a punto de ser convertido en un gran eje de comunicaciones pero el movimiento ciudadano '*El riu és nostre i el volem verd*' dio un vuelco al proyecto y se convirtió en una gran zona de naturaleza para los ciudadanos que se suma al Parque de Cabecera, donde se encuentra el parque zoológico Biopark, los Jardines del Real, el Jardín Botánico, el Jardín de las Hespérides, el Jardín de Monforte, el Jardín de Ayora, y los Jardines de La Alameda, que también recorren buena parte de Valencia, entre muchos otros.

Una entidad del Ayuntamiento de Valencia, la Fundación InnDEA Valencia, tiene como objetivo avanzar en el modelo de gestión pública que convierta a Valencia en una ciudad inteligente, sostenible, generadora de empleo, riqueza y actividad, a través de la innovación urbana como motor de progreso de la ciudad, con la participación de todos los agentes sociales. Mediante la Fundación se están realizando los proyectos necesarios para que Valencia sea una Ciudad Inteligente. El proyecto comenzó en 2013, y está integrando los establecidos en la Estrategia de Valencia 2020, además de seguir los objetivos marcados por la Unión Europea en el Horizonte 2020.

Valencia participa en diversas redes de ciudades entre las que destacan la Red Española de Ciudades Inteligentes, RECI, la Red de Ciudades de Ciencia e Innovación, The European Innovation Partnership on Smart Cities and Communities, EIP-SCC, la Red CIVITAS/CIVINET, Open & Agile Smart Cities, la Red Española de Ciudades por el Clima, la Red Española de Ciudades para la Accesibilidad, y la Red Española de Ciudades Saludables.

La Diputación de Valencia impulsó la sostenibilidad de todos los municipios de la provincia de Valencia creando la *Red de Municipios hacia la Sostenibilidad* en 2001, como consecuencia del compromiso adquirido en la Carta de Xàtiva de facilitar la implantación de la Agenda 21 Local en toda la provincia, con el apoyo de la Campaña Europea de Ciudades y Municipios Sostenibles y el Consejo Internacional para Iniciativas Medio

---

<sup>1374</sup> Vicente Bellver, *El jardín del Turia: una propuesta ecológica*, en *Creatividad en la generación de los 90*; Actas de la fase local del Congreso Internacional UNIV 90, Valencia, 1990, pp. 3-20.

Ambientales Locales, ICLEI. Actualmente 122 municipios han implantado o se encuentran implantando la Agenda 21 Local, a través del programa de auditorías ambientales cofinanciadas por la Diputación. Otros proyectos importantes para la sostenibilidad valenciana son los Huertos Urbanos Municipales, los Parajes Naturales Municipales, los Bancos de Tierras, el Plan SOS, EcoVitrum, y los programas de Prevención incendios forestales y Limpieza de playas, que han alcanzado sus objetivos con una buena respuesta de los municipios.<sup>1375</sup>

### 9.3. LA SITUACIÓN ACTUAL Y PROPUESTAS PARA IMPULSAR LA SOSTENIBILIDAD

La sociedad valenciana carece en general de concienciación ciudadana suficientemente amplia para que se produzca la transformación en una sociedad sostenible, a pesar de todas las propuestas de sostenibilidad del Ayuntamiento y la Diputación de Valencia. En los últimos años ha crecido el nivel de concienciación y se han incorporado al estilo de vida el reciclado de basuras y el uso de transporte público, pero no es suficiente, la sociedad no es sostenible. Lamentablemente, hay un predominio del *ethos* capitalista y los escándalos de corrupción han ensuciado el nombre de Valencia desde hace varios años con total impunidad, aunque afortunadamente parece que la Justicia está empezando a salvaguardar los intereses de los ciudadanos valencianos frente al grupo de depredadores que han estado saqueando la ciudad. Este grupo ha convertido a Valencia, que era famosa por su prosperidad, en el símbolo de la corrupción política y la mala gestión.<sup>1376</sup> La avaricia ha arrasado Valencia, sumada a los efectos de la crisis de 2008.

---

<sup>1375</sup> En la entrevista con un técnico del Área de Medio Ambiente de la Diputación de Valencia en 2015 me confirma el éxito de los proyectos y su aceptación en municipios, así como el compromiso de la Diputación de Valencia con la Sostenibilidad, a través del Plan SOS para ser pionera en adoptar un Plan Integral, dando ejemplo del papel de la Administración Local en el objetivo global de alcanzar un desarrollo que no comprometa el de las generaciones futuras. Además, como socia de la Red de Municipios Valencianos a la Sostenibilidad y colaboradora en su creación y puesta en marcha he podido conocer personalmente los resultados exitosos de la implantación de las Agendas 21 Locales.

<sup>1376</sup> La Comunidad Valenciana tiene en 2015 la mayor deuda de España, sin bancos ni cajas propios, y con gravísimos casos de corrupción. Mientras en 2007 parecía el símbolo de la prosperidad, y Valencia era la sede de dos grandes acontecimientos deportivos mundiales, la Copa América y la Fórmula 1, actualmente, Valencia está endeudada, empobrecida y sumida en una crisis institucional, financiera y económica. Las arcas públicas

Necesitamos recuperar nuestra cultura tradicional valenciana y avanzar hacia una sociedad sostenible con la voluntad de recuperar el liderazgo cultural, como el que mantuvo Valencia en la edad de oro renacentista, que puede convertirse en el símbolo de la capacidad de Valencia de ser una cultura avanzada que sea líder en creatividad e innovación para la creación de caminos hacia la sostenibilidad, con una valerosa voluntad de crítica de la sociedad financiarizada actual, como corresponde a la manera de ser de los valencianos que muestran en sus monumentos falleros.

Valencia tiene la ventaja de que su dios interior otorga a sus ciudadanos creatividad y emprendimiento, y mediante el arte se puede liberar el juego del pensamiento y la imaginación de los valencianos para proyectar sus potencialidades con el fin de construir un orden propio, un *ethos* estético que sea sostenible, liberando su sensibilidad a través del arte como emergencia de una subjetividad rebelde que rechaza la sociedad actual y restaure la vida ética no sólo en el pensamiento sino también en la práctica.

Hay mucho trabajo por hacer. Actualmente, el desempleo es muy grave y afecta a casi todas las familias de Valencia. El objetivo de la economía valenciana debe ser el pleno empleo de los valencianos, y para ello hay que fomentar la producción industrial y el comercio frente a la economía de casino. Es necesario volver a poner las finanzas al servicio de la economía real y apoyar a los emprendedores valencianos para que creen una economía sostenible. También habrá que apoyar a los bancos hucha y a la pequeña y mediana empresa, que han compuesto primordialmente el tejido empresarial valenciano

---

están vacías a pesar de esos grandes eventos que iban a beneficiar a Valencia. Los escándalos por corrupción se suceden ininterrumpidamente desde hace años afectando a todo el territorio. El caso Fabra, Emarsa, Brugal, Blasco, Gürtel y Noos, entre otros. Y todavía hay escándalos que no han salido a la luz. Lo peor es la imagen que se ha generado de Valencia en el resto de España. Aún colean los fiascos en Terra Mítica, La Ciudad de la Luz, o el aeropuerto de Castellón. El saqueo de las arcas públicas ha estado institucionalizado. La Comunidad Valenciana es vista desde el exterior como un territorio de escándalos políticos y corrupción, donde el despilfarro del dinero público ha sido la norma en los últimos años. El ejecutivo de Alberto Fabra intentó poner fin pero el agujero era demasiado grande. El sistema financiero valenciano ha desaparecido: Bancaja, Caja Mediterráneo y el Banco de Valencia han sido intervenidas por el Banco de España. Las causas de estos problemas han sido la apuesta por el crecimiento económico basado en la construcción y los grandes eventos y actividades de ocio, para cuya financiación utilizaron las cajas de ahorro. El apalancamiento de las tres entidades financieras por proyectos que se hundieron con el estallido de la burbuja inmobiliaria, las dejó en la ruina. Y la crisis global fue la puntilla de una política basada en la especulación inmobiliaria y en el crédito barato. La pésima gestión arruinó a todo el sistema financiero valenciano, con las consiguientes repercusiones para el mundo empresarial autonómico.



desde siempre, porque las actividades económicas que se realizan a escala pequeña y local, son más sostenibles y su huella ecológica en la Tierra es más pequeña que la huella de la producción a gran escala que provoca residuos y contaminación también a gran escala. El interés por lo pequeño y lo local es más beneficioso para el medio ambiente. Valenciana también ha destacado por su artesanía y es una ciudad creativa desde hace siglos, algo que debemos recuperar e impulsar.

Necesitamos recuperar la luminosidad en la política valenciana traducida en transparencia y valores éticos, revisar el concepto de progreso basado sólo en acciones grandiosas y espectaculares, y en la instantaneidad, como los grandes eventos, que sólo han enriquecido a una pequeña parte de la sociedad valenciana, y recuperar un enfoque duradero con acciones profundas que impulsen el crecimiento económico de la sociedad valenciana de modo que llegue a todos los ciudadanos y genere una sociedad sostenible.

Tenemos que salvaguardar la luminosidad de la ciudad protegiendo su medio ambiente, para que el cielo siga reflejando la luz del brillante sol en el espejo de La Albufera y del mar.

Hay que reconquistar la alianza de Valencia con la Naturaleza, y sumar la civilización tecnológica con el reencantamiento de la vida. La Naturaleza ha sido maltratada por la racionalidad técnico-utilitaria guiada por el afán de lucro sin valores éticos ni culturales para explotar sus recursos, dando lugar al mundo desencantado del árido paisaje industrial.

Podemos recuperar los mitos y luchar como nuestros héroes como el Palleter, para convertir Valencia en una ciudad rebelde, siguiendo la propuesta de David Harvey, y lanzar un grito de resistencia defendiendo nuestra libertad y nuestros derechos, contra los bancos, empresas y políticos que expolían las arcas públicas valencianas y los recursos naturales, tal como en otras comunidades locales del mundo han dicho basta a la depredación del capitalismo financiero. Y luchar por recuperar la ciudad históricamente prestigiosa, simbolizada por la Lonja de la Seda, para crear una nueva identidad con un papel de liderazgo real, no sólo teórico, como ciudad sostenible, guiados por valores éticos para todos los valencianos

Como hemos visto habrá que resolver cuestiones entre las que destacan los problemas de desempleo y pobreza de los valencianos, la degradación medioambiental, reconsiderar el concepto de progreso apoyando lo pequeño, lo local, lo duradero, lo artesanal, y poner límites legales a la especulación financiera. Para lograrlo estos objetivos habrá que buscar

caminos hacia la sostenibilidad respetando el dios interior de Valencia, su singularidad, y apoyando sus valores.

Para construir una nueva sociedad será fundamental la participación ciudadana, porque mientras no se restablezcan las vías de comunicación entre los valencianos no habrá camino para llegar a la unión de la sociedad con la Naturaleza, ya que es difícil hablar de proteger el medio ambiente si se mantiene la desigualdad, la intolerancia y el egoísmo. La Agenda 21 Local es un instrumento para debatir el futuro sostenible de las ciudades con la participación ciudadana que ya se está aplicando en Valencia. Sin embargo, las asociaciones de ciudades y gobiernos locales han llegado a la conclusión de que hay que dar un paso más de compromiso creando la Agenda 21 Cultural, porque consideran que la cultura determina la forma de actuar de las personas y por tanto es esencial para transformar las sociedades, y por ello debe formar parte del desarrollo sostenible. Así que consideran que es necesario cultivar la creatividad humana para la evolución de las ciudades hacia la sostenibilidad, reconociendo que el arte y los artistas pueden impulsar el desarrollo de la sociedad. Por tanto acordaron que hay que favorecer que los artistas y los ciudadanos se unan para trabajar y actuar de forma creativa, comprometiéndose a garantizar la financiación pública de la cultura.

Los espacios públicos son los lugares idóneos para el debate ciudadano con el fin de repensar de nuevo su sociedad, y con ello su ética. De este modo pueden desarrollar y ejercer su voluntad política, convirtiéndolos en espacios de esperanza para construir una sociedad nueva.<sup>1377</sup> Valencia cuenta con espacios públicos idóneos para el debate ciudadano sobre estrategias de desarrollo sostenible de la ciudad y su entorno. El más destacable es el Ágora, un magnífico edificio público de diseño orgánico y futurista, rodeado de lagos artificiales, que está ubicado junto a la Ciudad de las Artes y las Ciencias, y diseñado también por Santiago Calatrava. Es un espacio multifuncional que suele estar cerrado.<sup>1378</sup>

---

<sup>1377</sup> David Harvey, *Ciudades Rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2013, p. 137-167

<sup>1378</sup> La situación de puertas cerradas del Ágora ha sido denunciada recientemente junto con la del L'Umbracle, un precioso Jardín diseñado también por Calatrava en el que se combinan la naturaleza y el arte, pero también está cerrado salvo una parte que se explota como discoteca por una empresa privada. Al mismo tiempo, el Museo de las Ciencias, que es un continente con poco contenido. A todo esto hay que añadir la detención de la directora de la Ciudad de las Artes y las Ciencias desde su apertura, Helga Schmidt, imputada por una

Hasta ahora se ha empleado para eventos privados del mundo de la moda, como Valencia Fashion Week, el deporte, con el torneo del Valencia Open 500 de tenis, y la informática, como la Campus Party, convirtiendo el Ágora es una obra de arte sin significado, utilizado como mercancía a disposición de los consumidores que quieran alquilarlo para darle espectacularidad a las actividades. Pero este maravilloso espacio público debería tener un uso acorde a su denominación, que hace referencia al concepto griego de espacio público para los ciudadanos, y de acuerdo con el concepto de espacio público de Jünger Habermas convertirse en un lugar de debate de los valencianos aprovechando el poder del arte como catalizador para la transformación de Valencia en una ciudad sostenible. Del mismo modo que las catedrales constituían un lugar de reunión de la sociedad medieval y de educación espiritual de los ciudadanos, el Ágora reunirá a la sociedad valenciana para la más alta misión del arte, conducir a los valencianos hacia el más elevado bien, tal como lo concibió Schiller, que es construir una sociedad mejor. De este modo el Ágora se convertirá en un símbolo de Valencia como ciudad prestigiosa y sostenible.<sup>1379</sup>

En el espacio interior del Ágora se pueden plantear proyectos artísticos que desarrollen los temas que sea necesario debatir por los valencianos mediante la herramienta del arte así como los últimos avances tecnológicos que permitan una mejor comunicación con los valencianos. Schiller hablaba del juego en la educación estética y la tecnología digital puede ser un elemento que facilite el desarrollo de la imaginación para encontrar soluciones, proporcionando escenarios virtuales. Incluso los ciudadanos pueden participar con una tecnología en sus móviles para estar conectados a los proyectos durante su desarrollo y

---

presunta malversación de caudales públicos, prevaricación y falsedad documental. María José Serra, *Cajas vacías en la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia*, El País, 15.04.2015

<sup>1379</sup> El Ágora es una estructura metálica revestida de trencadís azul y cristal, con una altura de unos 70 metros que ocupa una superficie elíptica de casi 5000 m<sup>2</sup>. Su forma escultórica refleja, según el propio Calatrava, dos manos entrelazadas porque constará en su parte superior de unas alas, que serían los dedos en el símil de las manos, el cual permitirán graduar la cantidad de luz que entrará en su interior. Según la página web de la empresa pública que lo gestiona, [meetingsandevents.cac.es](http://meetingsandevents.cac.es), el Ágora es una plaza pública cubierta, rodeada por dos lagos que sirven como complemento del espacio interior. Y los usos del espacio que contempla están relacionados con el mundo del espectáculo: espectáculos acuáticos, presentaciones de producto, conciertos, cenas, desfiles de moda. Y señala que le darán un valor añadido a sus celebraciones. El edificio merece tener una dignidad mayor que ser un mero accesorio de lujo para eventos privados. Aunque no se descarte ese uso, sería un destino mucho más adecuado que el edificio sea, de verdad, el lugar de reunión de todos los valencianos.

también entre sí mismos. El uso de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, las TIC,<sup>1380</sup> en el Ágora puede ser una gran oportunidad para facilitar la participación ciudadana en la deliberación sobre el futuro sostenible de Valencia. Las posibilidades de la informática y de internet multiplican las posibilidades. Hay que restablecer los caminos de comunicación para que los ciudadanos piensen de nuevo su sociedad y su ética de comportamiento político y económico para avanzar a una sociedad sostenible. Las personas y las dinámicas sociales son las que determinan el éxito o fracaso de una ciudad. Y el triunfo de la ciudad no sólo viene determinado por sus edificios e infraestructuras, sino también por su capacidad de proporcionar a sus ciudadanos medios para que interactúen y colaboren en la consecución de mejoras en su ciudad.<sup>1381</sup>

En el proyecto, los artistas podrían participar como Agentes de Cambio Perceptual aportando su creatividad a los ciudadanos, junto con un equipo multidisciplinar que asesore sobre las materias a tratar, sumando arte y ciencia. A través de intervenciones artísticas los valencianos pueden desarrollar su creatividad para concebir soluciones adecuadas a sus necesidades dirigidas a transformar Valencia en una ciudad sostenible. El Ágora puede ser el lugar estratégico para que Valencia pueda generar proyectos que consigan que los ciudadanos sean sensibles con su entorno, conocedores de su historia y de los valores que les da el sentido de pertenencia a la sociedad. Los caminos hacia la sostenibilidad pueden ser muy variados y transformarse continuamente así que será un proceso continuo, como es el caso del *Placemaking creativo*. Estos proyectos generarán una sabiduría de la multitud sobre las mejores soluciones para Valencia. Para que emerja esa sabiduría las condiciones son que la multitud sea diversa, que la adopción de decisiones este descentralizada, que exista un mecanismo para agregar las ideas individuales y convertirlas en una opinión colectiva, y que las opiniones sean independientes. Al mismo tiempo el Ágora puede ser sede de todo tipo de muestras de arte para la sostenibilidad como acciones creativas que

---

<sup>1380</sup> La utilización de TIC en el sector patrimonial supone un acercamiento al ciudadano de las instituciones culturales. Los dispositivos móviles pueden suponer un salto cualitativo en el desarrollo y distribución de contenidos multimedia para facilitar la participación ciudadana, generando nuevos modos de relacionarse con los ciudadanos que propicien el debate. Mario Quijano, *La revolución de los Museos y las instalaciones culturales*. Revista Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación. Nº 90. Enero-marzo, 2012

<sup>1381</sup> Las ciudades favorecen el intercambio de ideas, la cooperación y la innovación que hace progresar a las sociedades. Edward Glaeser, *El triunfo de las ciudades: Cómo nuestra mejor creación nos hace más ricos, más inteligentes, más ecológicos, más sanos y más felices*. Ed. Taurus, Madrid, 2011

ofrezcan una dimensión alternativa al conocimiento racional para reconciliar Valencia con la Naturaleza y contribuir a generar cambios en el estilo de vida de los ciudadanos valencianos hacia la sostenibilidad.

Los Museos de Valencia como símbolos culturales del prestigio de Valencia pueden constituir también espacios públicos para el debate ciudadano y continuar su proceso de adaptación a los nuevos tiempos, siendo además de contenedores de obras de arte, templos del saber y ágoras que enseñen a mirar el mundo a los ciudadanos.<sup>1382</sup> Aunque mantengan su papel de atracción turística a la ciudad, por la competición con otras ciudades para atraer a los turistas y las empresas, al mismo tiempo pueden ser espacios de interacción social. Sin embargo, aún queda un largo camino para ello, y para que los museos puedan satisfacer funciones sociales no basta con la implicación de las personas que allí trabajan o de expertos, sino que es necesaria la participación de los actores sociales que se encuentran en el entorno de los museos, y en especial habría que tener en cuenta las Asociaciones de Amigos de los Museos, a través de las cuales los museos pueden hacer partícipes a los ciudadanos en los proyectos de arte para la sostenibilidad, y no limitarse a la dimensión educativa. Los museos valencianos también pueden convertirse en pioneros en ejercer influencia en los encargados de la adopción de decisiones en el plano económico y gubernamental a la hora de planear políticas sostenibles. De este modo se reforzarán como símbolos de Valencia tanto por sus valores culturales y como impulsores de la sociedad hacia la sostenibilidad, de acuerdo con lema del día internacional de los museos “*Museos para una sociedad sostenible*”.

Sin embargo, la falta de apoyo económico a las instituciones museísticas representa un problema para conseguir los objetivos explicados anteriormente, así que es necesario un cambio de política porque los Museos contribuyen al desarrollo sostenible, y además las empresas deberían mostrar su apoyo a la sociedad a través de la responsabilidad social corporativa a instituciones culturales. Sin embargo, en Valencia aún no existe suficiente concienciación sobre el potencial del campo de la cultura.

---

<sup>1382</sup> La utilización de las nuevas tecnologías de la información y comunicación, TIC, en los Museos supone una oportunidad para acercar al ciudadano a su acervo cultural, mediante contenidos informativos y divulgativos adaptados a los intereses del público de acuerdo con sus diferentes perfiles, que permite a los Museos evolucionar de ser un almacén de obras artísticas a un divulgador de cultura que supera su espacio físico. De este modo, los Museos están más abiertos a la sociedad. Mario Quijano, *La revolución de los Museos y las instalaciones culturales*.

Los Museos valencianos tiene además otro reto fundamental: disminuir su impacto ambiental aumentando las prácticas sostenibles, y más aún adoptar el liderazgo en ese campo. Aunque ya están poniendo en práctica de medidas que reduzcan el impacto ambiental como la instalación de iluminación con luces LED, todavía no integran la sostenibilidad en su discurso museográfico, ni en los equipamientos. Esto contrasta con el importante rol que pueden tener los museos valencianos como plataforma de comunicación ambiental, capaz de informar y sensibilizar el público. Por tanto, en los museos valencianos son necesarias actuaciones de mejora ambiental que permitirán disponer de unos museos más ecoeficientes que, a la vez, se conviertan en una excelente plataforma de comunicación sobre temas de sostenibilidad a la sociedad. Estamos en un periodo de cambio en el que gobiernos, entidades financieras, empresas y ciudadanos van a tener que reorientar sus actividades hacia modelos sostenibles, y el sector cultural debería adoptar una posición de liderazgo, pero la realidad es que va a la cola en la adopción de este tipo de medidas.

Valencia necesita un compromiso del mundo del arte con la sostenibilidad, en el sentido de responsabilidad social, y como instrumento para buscar alternativas sostenibles en el arte y la sociedad. Se trata, por un lado, de que los artistas valencianos asuman el papel de productores de conocimiento que permita un mayor entendimiento de la sostenibilidad de nuestras decisiones cotidianas y la búsqueda de modelos de sociedad sostenible, y, por otro, que los museos asuman la responsabilidad del liderazgo para estimular la creatividad y la innovación, y en adoptar estrategias medioambientales, que ayudarán a impulsar el éxito económico. Teniendo en cuenta que la información científica no ha sido capaz de concienciar a los ciudadanos sobre los problemas medioambientales, este tipo de información a través del arte es menos objetiva pero tiene mayor capacidad de sensibilización y puede jugar un papel decisivo para inspirar un nuevo pensamiento a través de un diálogo abierto, que fomente el crecimiento y transformación de los valencianos.

Al mismo tiempo, las Universidades de Valencia pueden asumir un papel de liderazgo para el impulso de una Valencia sostenible al transmitir una ética sostenible a sus estudiantes dando lugar así a una cultura sostenible y, por tanto, a una sociedad sostenible. La *Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas*, CRUE, ha asumido dicho liderazgo estableciendo la introducción de la dimensión sostenible tanto en la docencia y la

investigación como en la propia gestión de las Universidades,<sup>1383</sup> y el documento “*La Responsabilidad Social de la Universidad y el Desarrollo Sostenible*”<sup>1384</sup> parte de la dimensión cultural de la formación universitaria, que forma la cultura de los estudiantes y “la combinación de la cultura humanista y la cultura científica”, para establecer la misión de la Universidad relacionada con la responsabilidad social y el desarrollo sostenible como parte de su compromiso con la sociedad. Las Universidades valencianas serán por tanto un instrumento fundamental para la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible<sup>1385</sup> en Valencia.

---

<sup>1383</sup> La CRUE ha adquirido el compromiso de impulsar la sostenibilidad, considerando que “la Universidad, como institución dedicada a la transmisión del conocimiento a través de la investigación y la docencia, desempeña un papel protagonista en la difusión y aplicación de posibles soluciones y alternativas a los problemas ambientales a los que se enfrenta la sociedad actual” y resulta de gran importancia para la consecución de un cambio de modelo más acorde con la cultura de la sostenibilidad. La Comisión Sectorial de la CRUE para la Calidad Ambiental, el Desarrollo Sostenible y la Prevención de Riesgos en las Universidades, CADEP, es un grupo de trabajo cuyo objetivo fundamental de recopilar la experiencia de las universidades sobre su gestión ambiental, sus avances en la ambientalización de la comunidad universitaria y sus trabajos en prevención de riesgos, a la vez que busca el fomento constante de la cooperación entre las mismas en estas materias. CADEP tiene varios subgrupos de trabajo constituidos: Evaluación de la Sostenibilidad Universitaria, Mejoras Ambientales en Edificios Universitarios, Prevención de Riesgos Laborales, Sostenibilización Curricular, Universidad y Movilidad Sostenible, Universidades Saludables, y Urbanismo Universitario y Sostenibilidad. La Universidad de Valencia ha adquirido su compromiso mediante la Estrategia de Sostenibilidad de la Universidad de Valencia y la propuesta de julio de 2014 de fomentar los estudios de sostenibilidad en la Universidad de Valencia.

<sup>1384</sup> El documento fue elaborado por la Comisión de la Secretaría General de Universidades del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, encargada de la realización de un análisis y de propuestas de actuación acerca del concepto de responsabilidad social de la Universidad y de su relación con el desarrollo sostenible, una vez aprobada la Ley 2/2011, de 4 de marzo, de Economía Sostenible. Secretaría General de Universidades, *La Responsabilidad Social de la Universidad y el Desarrollo Sostenible*, Ed. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Madrid, 2011.

<sup>1385</sup> La participación de las Universidades en la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible tendrá lugar a través de la Red de Soluciones para el Desarrollo Sostenible, creada por Naciones Unidas en 2012 con el fin de buscar soluciones para el desarrollo sostenible del planeta, mediante la movilización de la experiencia técnica y científica del mundo de la academia, de la sociedad civil y del sector privado para buscar soluciones para un desarrollo sostenible. Se trata de una red global que incluye Universidades, Centros de investigación, Organizaciones de la sociedad civil y otros centros de Conocimiento, y de la Red Española para el Desarrollo Sostenible (REDS).

Si la solución para cambiar a una sociedad sostenible es, como dice Daniel Bell, que las personas se rehagan a sí mismas y a la sociedad sin necesidad de líderes carismáticos ni doctrinas ideológicas, partiendo de su herencia del pasado, reconociendo los límites de los recursos y la equidad de todas las personas, para que Valencia pueda convertirse en una ciudad sostenible es necesario que la sociedad cambie el *ethos* capitalista, que genera afán de lucro, egoísmo, falta de escrúpulos, abuso, intolerancia, opacidad, mentira, insolidaridad, falta de dignidad, desprecio absoluto de la naturaleza, nihilismo, hedonismo, instantaneísmo, el afán lúdico por encima de todo, el predominio *kitsch*, el abandono de lo artesanal, el desprecio de otras culturas, injusticia, el robo de los recursos públicos, y una cultura del pelotazo que han destrozado el prestigio de la sociedad valenciana. Necesitamos recuperar el *ethos* valenciano, que ha prevalecido desde la antigüedad y se ha manifestado en las civilizaciones que se han sucedido en la ciudad de acuerdo con su dios interior, con los valores éticos tradicionales valencianos de tolerancia, cordialidad, cortesía, hospitalidad, coraje, libertad de crítica, transparencia, sinceridad, rectitud, respeto, justicia, esfuerzo, creatividad, espíritu emprendedor, responsabilidad, diligencia en la administración de los recursos naturales, el espíritu artesano de lo bien hecho y el amor a la cultura, a otros seres humanos y a la Naturaleza. Unos admirables valores éticos que una parte demasiado amplia de la sociedad de Valencia ha olvidado. Como dijo Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, “la meta principal es fomentar esta capacidad bienhechora en lo hombres”. Y todo se puede resumir en la frase, predicada por el patrón de la Comunidad Valenciana, San Vicente Ferrer: “*fes ve*”.<sup>1386</sup>

---

<sup>1386</sup> San Vicente Ferrer solía predicar citando el Salmo 36: Confía en el Señor y haz el bien. En la Plaza del Ayuntamiento de Rubielos de Mora, una monumental localidad de Teruel a la que estuve vinculada un tiempo, me llamó la atención que una casa medieval tiene tallado en su portada el lema de San Vicente Ferrer en valenciano: “Fes Be”, y así descubrí que Rubielos de Mora formó parte del Reino de Valencia entre finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, porque las fronteras del Reino tuvieron en esa época varias modificaciones.



## **CONCLUSIONES FINALES**



## **CONCLUSIÓN 1. *RADIX OMNIUM MALORUM AVARITIA.***

La avaricia es el origen de todos los males, tal como fue identificada durante la decadencia del Imperio Romano hasta que llegó a su fin, y en el siglo XXI, la avaricia está extendida por todo el planeta por el Imperio Capitalista guiado por el afán de lucro, con unas consecuencias más devastadoras aún que en la época romana porque ha puesto en peligro la supervivencia de toda la Humanidad y la vida en el Planeta, aunque una gran parte de los seres humanos no es consciente del riesgo en que se encuentra porque están cegados por la irrealidad de la sociedad de consumo. Desde la caída del Muro de Berlín, el pensamiento del capitalismo financiero aparece en todo el mundo como la verdad única, según la cual el sistema capitalista financiero nos va a llevar a todos los seres humanos a un mundo mejor. Pero las consecuencias desastrosas de la globalización de esta mentalidad han puesto de manifiesto que la promesa del capitalismo es una mentira colosal <sup>1387</sup> con la que un reducido grupo de seres humanos, que constituye el 1% de la Humanidad y controla la mayoría de la riqueza mundial, se ha burlado del resto de seres humanos. Las graves crisis del sistema capitalista provocadas por la avaricia de ese grupo han reforzado su poder mientras se empobrecían millones de personas. Tanto los que controlan las grandes compañías como los poderosos ludópatas que hacen apuestas en esa ruleta que es el sistema financiero, movidos por un afán de lucro sin ningún límite ético, han abusado del resto de seres humanos del planeta, expoliándoles sus recursos naturales y tratándoles también como simples recursos que explotar, sin respeto a su dignidad. Además sus actuaciones han llevado a la destrucción de la Naturaleza y provocado el cambio climático. Paradójicamente, con sus actuaciones han provocado que el propio sistema que les sustenta haya entrado en una crisis profunda, sumado a una peligrosa crisis medioambiental, que le precipita hacia su fin. Por fin ha quedado claro que la Naturaleza no se puede dominar, que es la base del sistema capitalista, y por tanto el sistema tiene que cambiar. La Humanidad abrió la Caja de Pandora creyendo que desentrañando los secretos de la Naturaleza a través de la ciencia e

---

<sup>1387</sup> Según el Informe “*Gobernar para las élites. Secuestro democrático y desigualdad económica*” de Intermon Oxfam de 2014, casi la mitad riqueza mundial está en manos del 1% más rico de la población, y la otra mitad se reparte entre el 99% restante. La desigualdad económica crece en la mayoría de los países y los gobiernos sirven abrumadoramente a los poderosos que controlan el capital financiero en detrimento de la ciudadanía, olvidando que los ciudadanos les han elegido y son a quienes deben servir y proteger sus derechos.

impulsando la economía con el afán de lucro lograría un mundo mejor y extendió todos los males en la Tierra. Pero quedó la esperanza.

## **CONCLUSIÓN 2. LA CRISIS ES UNA OPORTUNIDAD PARA EL DESARROLLO SOSTENIBLE**

La Crisis Mundial resulta ser entonces una oportunidad para avanzar hacia una nueva sociedad sostenible. La transición no va a ser fácil porque las élites financieras van a ejercer todo su poder para mantener su situación privilegiada. Las soluciones aportadas en las sucesivas Conferencias Internacionales sobre desarrollo sostenible no han logrado el objetivo porque no han abordado lo más importante: la necesidad de cambiar la cultura consumista por una cultura sostenible, con un nuevo sistema de valores y un nuevo estilo de vida, frenados por los países capitalistas liderados por Estados Unidos, que se ha negado a cuestionar el “*american way of life*”. En la reciente Cumbre de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible se ha continuado ignorando el papel de la cultura en el desarrollo sostenible. Sin embargo, tenemos la ventaja de que el sistema capitalista financiero es insostenible, porque parte de una premisa que es falsa, que los recursos naturales son infinitos. Y por tanto necesariamente tendrá que cambiar.

Para avanzar hacia el desarrollo sostenible la sociedad necesita unos nuevos valores, como el aprecio de lo local, lo pequeño, el largo plazo, y el respeto a los demás, que constituyen la ética sostenible. Y necesitamos una estética sostenible para evitar que la ética se convierta en un manual de instrucciones, y se puedan redefinir sus realizaciones concretas desde la libertad, de acuerdo con la idiosincrasia de cada lugar y situación. La estética sostenible implica un arte como acción de crear para encontrar los caminos sostenibles. Un arte como alumbramiento, en términos de Heidegger, para descubrir nuevas posibilidades. Y la búsqueda de soluciones locales de cada sociedad estará guiada por la búsqueda de la belleza en el sentido platónico de un ideal superior, que serán los valores de protección de la naturaleza y los seres humanos de la ética sostenible.

No hay una fórmula general así que cada individuo y cada comunidad debe decidir su camino hacia la sostenibilidad dejándose guiar por el sentimiento de la más alta responsabilidad posible hacia otras formas de vida.

### **CONCLUSIÓN 3. HAY QUE RECUPERAR LA UNIÓN DE LAS DOS FORMAS DE CONOCIMIENTO, LOGOS Y MITO, Y SUMAR CIENCIA Y ARTE PARA AVANZAR HACIA LA SOSTENIBILIDAD**

El arte ha sido el primer instrumento por el ser humano para conocer el mundo y relacionarse con él, a través de la imaginación y del mito, de lo narrado. La capacidad de narrar de los seres humanos es única entre los seres de la naturaleza y deriva de su necesidad de relacionarse entre sí y el mundo que le rodea. La civilización occidental comenzó a sustituir las narraciones mitológicas por la explicación racional y la demostración a partir de la civilización griega hasta que en la Ilustración se produjo una brecha abierta entre el mito y la razón, el arte y la ciencia. Pero hay que recuperar el arte como complemento de la ciencia para comunicar y de explorar la realidad, que es compleja y holística porque todo está conectado. Como propuso el Romanticismo hay que recuperar el mito como forma de verdad y el arte como símbolo cargado de significado. Con la justificación argumentativa y la demostración de la razón pueden colaborar el mito y el arte con un lenguaje que enseña mediante la metáfora y los símbolos.

Para alcanzar la sostenibilidad, las soluciones basadas en la tecnociencia son insuficientes así que serán necesarias nuevas ideas de personas creativas. Se trata de un desafío que necesita de una audacia que sólo puede esperarse de un temperamento artístico, capaz de salirse de los límites de la razón y explorar con la intuición. Los artistas pueden comunicarse con la sociedad generando experiencias estéticas que le inspiren a pensar de un modo diferente sobre su relación con los demás y con su entorno natural, que tendrán más incidencia en su cosmovisión que proporcionarles sólo datos científicos.

Por tanto, el poder del arte para explorar nuevos caminos empodera a las personas sensibilizándolas para que puedan reflexionar y experimentar emociones que transformen su visión del mundo y despierten su intuición para encontrar soluciones que les lleven a construir su camino hacia el desarrollo sostenible, y también contribuye a crear un diálogo abierto con la comunidad científica y con los ciudadanos para generar soluciones y la acción para el cambio de las sociedades hacia la sostenibilidad.

#### **CONCLUSIÓN 4. EL ARTE ES UN SÍMBOLO DE LA RELACIÓN DEL SER HUMANO CON LA NATURALEZA Y UN INSTRUMENTO PARA LA SOSTENIBILIDAD**

El Arte es el símbolo de la cosmovisión del ser humano y desde el principio de los tiempos los artistas han sido portavoces del espíritu de su época, y toda obra de arte es una expresión del mundo en que nace, por ello es fuente de verdad.

La relación del ser humano con la Naturaleza en cada lugar y época ha determinado el Arte que aparece a lo largo de la historia en las civilizaciones, y ha ido alternando entre la tendencia a la abstracción y al naturalismo. La abstracción denota una relación con la Naturaleza de espiritualidad mientras el naturalismo expresa un interés científico del ser humano en la Naturaleza. En el primer caso hay una voluntad de respeto de la Naturaleza como algo sagrado o divino, mientras en el segundo una voluntad de dominio de la Naturaleza porque a través del conocimiento científico se la considera como una máquina u objeto que se puede investigar. Cuando hay respeto a la Naturaleza el ser humano aprovecha sus recursos con responsabilidad, de un modo sostenible. Cuando hay voluntad de dominarla se expolian sus recursos sin responsabilidad. Así que un arte más espiritual y abstracto implica respeto y un arte más natural y realista implica dominio. Esto fue así hasta el siglo XX en que apareció un nuevo tipo de arte que no se parecía a ningún otro en la Historia. Un arte sin límites formales ni de contenido que deriva entre la gran abstracción y el gran realismo. Y ese arte refleja el desvanecimiento del significado en la sociedad y la destrucción de la Naturaleza.

La relación con la Naturaleza se mantuvo dentro un equilibrio hasta el siglo XIX y el Arte osciló entre la tendencia a la abstracción y el naturalismo. Las dos tendencias evolucionaron desde la Prehistoria al siglo XIX, con un predominio progresivo de la figuración que pasó por épocas más abstractas por su simbolismo y otras más naturalistas por el realismo de las figuras, según la relación del ser humano con la Naturaleza era más espiritual o más científica. Mientras tanto, a través de los siglos las sociedades fueron adquiriendo más dominio sobre la Naturaleza conforme progresaron la ciencia y la tecnología. Cuanto más predominaba la razón en las sociedades, más se alejaban de la Naturaleza. Por eso los Románticos quisieron recuperar en el siglo XVIII la relación con la Naturaleza como reacción contra la industrialización apostando por la mitología frente a la razón. Hasta el siglo XIX la relación de la Humanidad con la Naturaleza fue sostenible aunque en el siglo XVI, con el predominio de la razón, la ciencia, el capitalismo y el colonialismo había comenzado ya la explotación de la Naturaleza que acabó con bosques enteros, socavó

montañas y contaminó ríos. Pero los campos eran cultivados de modo sostenible, la producción era artesanal, y predominaba una economía de mercado. Durante esa época el arte fue principalmente figurativo.

En el siglo XIX la relación con la Naturaleza sufrió una transformación trascendental como consecuencia de la industrialización primó el dominio tecnocientífico para la explotación de sus recursos con afán de lucro, sin ningún tipo de reciprocidad ni responsabilidad. La resistencia de los Prerrafaelitas se reflejó en un arte figurativo muy simbólico. A finales de siglo, en plena colonización de los Imperios, surgió un arte cada vez más abstracto porque los artistas se centraron en su interior buscando la espiritualidad como protección del exterior. Surgió el Expresionismo, más cercano a la abstracción expresando la angustia existencial ante la alienación de las ciudades industriales. Al mismo tiempo otros artistas manifestaron su amor a la Naturaleza observándola de un modo tan científico que se dedicaron a captar el instante. De este modo acabaron dando más importancia al significante que al significado, pero expresaron los sentimientos de su alma cuando contemplaban la Naturaleza con los colores de sus cuadros.

En el siglo XX predominó el desequilibrio en la relación entre la Humanidad y la Naturaleza, y surgió el Arte definitivamente abstracto. Al principio se mantuvo un simbolismo pero al avanzar el siglo apareció la abstracción total sin simbolismo, sin significado, un arte por el arte, coincidiendo con el nacimiento del dinero abstracto en la Bolsa, que tuvo su primer crac antes del primer tercio de siglo. A partir de entonces la destrucción de la Naturaleza comenzó a adquirir unas proporciones tan preocupantes que surgió un movimiento filosófico siguiendo el camino comenzado por Schiller y Schelling que se opuso al sistema a través de una estética humanista sostenible que apostaba por el arte como instrumento a través del cual se podía transformar la sociedad. Pero lejos de este destino, el arte moderno se convirtió en mercancía, oscilando entre la gran abstracción y el gran realismo sin significado, mientras el mercado del arte se dedicó a la especulación con las obras de arte como un reflejo del mercado financiero que especula con dinero abstracto. Al igual que los títulos financieros están vacíos porque son sólo apuestas, las obras de arte actuales están vacías porque son puramente autorreferenciales y no significan nada. El único criterio de valoración es el precio que alcanzan en el mercado del arte establecido por algunos especialistas como sucede en el financiero.

En el siglo XXI La sociedad está llena de significantes sin significados. Al mismo tiempo que se habla de volatilidad de los mercados financieros, el arte se volatiliza en un estado

gaseoso que se extiende por toda la sociedad impregnándolo todo de una estética sin significado. Y el Estado Islámico volatiliza la historia de Siria mientras especula con su arte para conseguir dinero para el terrorismo de compradores avariciosos sin escrúpulos.

La sociedad actual tiene una característica que nunca antes se había dado en la historia y es que está absolutamente condicionada por los juegos de apuestas en el mercado financiero. Y el arte, como reflejo de la sociedad, también está sometido a las apuestas en el mercado del arte. Y ambos mercados están controlados por especialistas cuyo único criterio de valoración es el afán de lucro. Un engaño que ha creado la crisis actual. Mientras tanto la Naturaleza es destrozada y también aparece el vacío. Se protege en Parques como si pudiera compartimentarse pero no es posible. La Naturaleza tiene un carácter volátil que impregna todo incluso las ciudades. Los biorritmos nos afectan. Y la Naturaleza está respondiendo con el cambio climático poniendo en crisis el sistema que la destruye.

El arte moderno no está en condiciones de crear emociones y vivencias para oponerse al dominio incontrolado de la técnica y de la crematística, como propone la estética humanista sostenible, porque es un puro objeto de consumo y de especulación. Por tanto, hay que sustituir el arte moderno parejo a las finanzas por el arte para la sostenibilidad parejo a la ecología convirtiéndose en símbolo de la lucha contra la financiarización de la sociedad para recuperar la relación de la Humanidad con la Naturaleza y avanzar hacia la Sostenibilidad.

## **CONCLUSIÓN 5. LOS JARDINES SON TAMBIÉN SÍMBOLOS DE LA RELACIÓN DEL SER HUMANO CON LA NATURALEZA Y CONTRIBUYEN A LA SOSTENIBILIDAD**

Los jardines muestran al igual que el arte la relación del ser humano con la Naturaleza a través de la historia, y se puede observar cierto paralelismo entre el arte y los jardines.

Los jardines de las primeras civilizaciones tenían un carácter sagrado o eran expresión de grandeza como reflejo de la relación de respeto con la Naturaleza, hasta que a partir del Renacimiento surgieron los jardines con carácter estético y formas ordenadas expresando la nueva relación de los seres humanos con la Naturaleza, como objeto de investigación y dominación. El Romanticismo supuso un retorno al respeto de la Naturaleza como reacción frente a la industrialización que se manifestó en jardines que buscaban la naturalidad frente al artificio anterior. Sin embargo, en el siglo XIX la destrucción de la Naturaleza por la industrialización llegó a ser tan grave que los Trascendentalistas



promovieron la creación de los Parques Naturales para proteger la Naturaleza salvaje de la industrialización. Por primera vez la Naturaleza tuvo que ser protegida del ser humano. También aparecieron los Parques Públicos que le dieron un carácter democrático a los jardines reflejando el espíritu revolucionario de la época.

A partir del siglo XX y ya en el XXI, la destrucción generalizada de la Naturaleza en todo el mundo ha generado que los Parques Naturales se conviertan en lugares cada vez más importantes para la protección y cuidado de la Naturaleza. También se han desarrollado los Jardines y Parques públicos que favorecen la calidad de vida de los ciudadanos a nivel social, medioambiental y de salud, convirtiéndose en un importante factor para el desarrollo sostenible de las ciudades. Algunas iniciativas ciudadanas están aprovechando cada vez más el valor de los jardines para avanzar hacia la sostenibilidad.

#### **CONCLUSIÓN 6. HAY QUE RECONOCER QUE LO PEQUEÑO ES HERMOSO Y CAMBIAR EL *ETHOS* CAPITALISTA POR UN *ETHOS* SOSTENIBLE**

Ante la barbarie generada por el capitalismo financiero en el tercer milenio ha resurgido una necesidad de espiritualidad frente al materialismo de la sociedad consumista, de volver a los valores éticos frente a la avaricia, y de recuperar el contacto con la Tierra derivado del pensamiento ecologista. Necesitamos cambiar a una sociedad sostenible en la que prevalezca lo pequeño, lo duradero, lo local, lo artesanal y el largo plazo, siguiendo la línea del pensamiento de Schumacher, frente a lo grande, lo desechable, lo global y la instantaneidad de la sociedad actual. El modelo tecnocrático capitalista dominante no puede seguir siendo el paradigma universal. Hay que terminar con el extractivismo, las compañías gigantes, la usura y la ludopatía bursátil y defender las empresas pequeñas, la artesanía, el microcrédito, y la subordinación de las finanzas a la economía real, protegiendo la dignidad de las personas.

El capitalismo no es sólo un modo de producción sino una forma de ver el mundo, una cosmovisión que hay que cambiar para transformar los esquemas de la civilización. Frente a los mitos culturales capitalistas basados en la premisa del dominio de la Naturaleza es necesario el reencantamiento del mundo y la recuperación mística en las relaciones del ser humano con la Naturaleza. Abandonar el concepto de Naturaleza como mero objeto de estudio científico y materia prima, y recuperar el concepto sagrado.

Pero no será posible transformar la sociedad consumista en una sostenible sin modificar el *ethos* de los ciudadanos desde hace doscientos años. Será necesario un cambio paulatino para que se generen nuevos estilos de vida con sus propias cosmovisiones con un fin común que es recuperar una relación con la Naturaleza no predatoria. Serán nuevos caminos que generen un cambio a la sostenibilidad.

Los valores imperantes del *ethos* de la cultura capitalista generan personas materialistas, egoístas y codiciosas, y cuanto más priorizan el estatus social, el éxito profesional, el poder, el dinero y la imagen, menor es su preocupación por las consecuencias medioambientales y sociales de su consumo. Por tanto hay que fomentar un *ethos* que ennoblezca el carácter de las personas, como decía Schiller, e incorporen a sus vidas un valor positivo de la acción conjunta para lograr un bien superior que es el desarrollo sostenible y la visión de que es intolerable tanta pobreza y destrucción medioambiental generando valores como el respeto, la ayuda mutua, la solidaridad, la empatía y el amor a la Naturaleza, frente al egoísmo y la avaricia. Necesitamos huir en masa del mito capitalista hacia la libertad de desarrollar nuestro propio mito, a través del cual podamos construir historias como modelos de acción para que todos busquemos nuestros caminos hacia la sostenibilidad.

## **CONCLUSIÓN 7. LOS DIVERSOS CAMINOS HACIA LA SOSTENIBILIDAD**

Están surgiendo caminos muy diversos para el cambio hacia la sostenibilidad como resistencia contra la financiarización de la sociedad y todos pueden resultar válidos para confluir en el objetivo común que es alcanzar la unión de la Humanidad y su diálogo con la Naturaleza para avanzar hacia el desarrollo sostenible.

Hay pensadores que proponen el desarrollo imaginario de alternativas plausibles para el futuro con el fin de vislumbrar los peligros y oportunidades potenciales que podemos encontrar en el camino hacia la sostenibilidad para guiar nuestros pasos. Otros siguiendo las propuestas de los Prerrafaelistas apuestan por la recuperación de la artesanía como productora de entornos sostenibles. Además se elaboran teorías como la tercera cultura para integrar ciencia y arte. Y cada vez es más importante de las comunidades locales para la sostenibilidad. La propuesta de apoyar las comunidades locales como alternativa al capitalismo ya fue realizada por William Morris y sus reflexiones realizadas hace dos siglos continúan vigentes.

Uno de los campos en los que las comunidades locales han adquirido un gran protagonismo es la resistencia contra el extractivismo capitalista en el que están consiguiendo grandes victorias en la defensa de su entorno natural que está suponiendo un shock para las compañías. También están adquiriendo un papel decisivo en el campo de las energías renovables, en el que han comenzado a avanzar hacia un distribuísmo energético. Y para construir una economía del bien común alternativa al capitalismo, en la línea de las ideas de Morris, es necesaria la participación de las comunidades locales porque debe construirse sobre una cooperación sistemática de las personas entre sí y con la Naturaleza. Por tanto, hay que recuperar la comunidad local como referente y el humanismo como clave de la relación entre el desarrollo y la ecología. Y las comunidades deben pensar cuál es su camino para avanzar hacia el desarrollo económico local sostenible con ideas innovadoras para crear las condiciones para el bienestar colectivo. Así pues, será necesario realizar proyectos colectivos que busquen soluciones mediante la participación de las comunidades locales.

Y de acuerdo con la propuesta de la estética humanista sostenible el arte es un instrumento fundamental para explorar los caminos sostenibles y lograr la transición cultural de la sociedad consumista hacia la sociedad sostenible.

#### **CONCLUSIÓN 8. EL ARTE ES UN INSTRUMENTO PARA LA SOSTENIBILIDAD**

Hay diversos hay autores que exploran sobre el Arte como instrumento para avanzar hacia una sociedad sostenible. Algunos investigan sobre el lenguaje simbólico del Arte como forma de conocimiento complementaria de la ciencia, y reivindican el Arte como portador de una verdad tan auténtica como la científica como Han-George Gadamer. Otros, como Sacha Kagan y su tesis Arte y Sostenibilidad, apuestan por el concepto de Arte Sostenible, más amplio que el Arte del Medio Ambiente porque supone un compromiso artístico con la sostenibilidad, de modo que el ser humano incluya en su universo moral al mundo natural, la recuperación del sentido de unidad con el resto de la Humanidad, y la responsabilidad hacia el resto de seres vivos y las generaciones futuras.

En el proceso de búsqueda de caminos hacia la sostenibilidad, el Arte constituye un campo de experimentación, pero no el Arte como un mundo aparte de la vida cotidiana, sino el Arte como búsqueda de la estética de la sostenibilidad, con una exploración colectiva que una a artistas y científicos para establecer la cultura o las culturas de la sostenibilidad.

Entre las propuestas internacionales del Arte para la Sostenibilidad hay una amplia gama entre las que se encuentran el Arte Sostenible, el Arte Medioambiental, el Arte de la Tierra más conocido como *Land Art*, el Arte Reciclado, el Arte de Red, el Arte Público, el Diseño Sostenible, la Arquitectura Sostenible y la Permacultura. La profunda transformación que ha vivido el Arte desde el comienzo del siglo XX ha permitido una libertad formal y de contenido enorme con un gran abanico de posibilidades y son idóneas para responder al reto de transformar la conciencia ciudadana porque logran emocionar y conectar con el alma de las personas. Todas estas propuestas de Arte tienen un poder regenerador de la sociedad propiciando la educación estética que propugnaba Schiller con una sensibilización del alma humana sobre los valores sostenibles. Gracias a la comunicación mítica estas propuestas ofrecen una mayor comprensión e identificación de los ciudadanos con las propuestas de desarrollo sostenible y un sistema de experiencias para hacerles partícipes en la transformación de la sociedad. Por supuesto el arte para la sostenibilidad debe corresponderse con la sostenibilidad del propio arte y todas las propuestas deben tener en cuenta su impacto ambiental.

Los Museos también van a tener un papel fundamental junto con el arte como instrumento para lograr una sociedad sostenible. En las últimas décadas han aumentado su presencia en el mundo de una manera significativa y se han convertido en las nuevas catedrales de las ciudades con unas funciones renovadas que ya no les limitan a ser contendores de obras artísticas. Por tanto, serán espacios públicos idóneos para el debate público sobre los caminos sostenibles y para apoyar proyectos de arte para la sostenibilidad. Para ello no basta la implicación de las personas que allí trabajan o de expertos, sino que es necesaria la participación de los actores sociales que se encuentran en el entorno de los museos y las Asociaciones de Amigos de los Museos pueden ser un instrumento idóneo para hacer partícipes a los ciudadanos en los proyectos de arte para la sostenibilidad.

## **CONCLUSIÓN 9. VALENCIA PUEDE SER SOSTENIBLE**

Valencia es una ciudad cuya esencia es su luz procedente del dorado sol reflejado en el mar y el lago de la Albufera. Por su tamaño, su rica cultura, el clima benigno y el contacto cercano con una exuberante naturaleza, proporciona una buena calidad de vida a sus ciudadanos y tiene muchas características que la pueden convertir en una ciudad sostenible. Disfruta de una amplia variedad de jardines y parques públicos, incluyendo el mayor jardín netamente urbano de España, y es una ciudad muy conectada con su entorno natural, en

especial con la Huerta valenciana. Tradicionalmente el valenciano ha sido consciente de su interdependencia con la naturaleza y destaca por su diligencia en la administración de los recursos naturales así como sus valores de cooperación, respeto y justicia cuyo emblema es el Tribunal de las Aguas, que rige las ocho acequias mayores de la ciudad y se mantiene aún vigente. El carácter habitual de los valencianos tiene valores que son propios de la sostenibilidad, como el amor a la tierra, el espíritu artesano de las cosas bien hechas, la hospitalidad, y la defensa de los valores mediante el ejercicio de la libertad crítica, que es una manifestación de su luminosidad en el ámbito ético. Y además, Valencia es pionera en utilizar el arte en los espacios públicos de la ciudad para expresar su opinión política sobre lo que sucede en la ciudad. Sin embargo, en los últimos tiempos todos esos valores han comenzado a perderse. Aunque el Ayuntamiento de Valencia ha adoptado recientemente medidas contra el cambio climático y creado instituciones para impulsar la concienciación ciudadana sobre los principios de desarrollo sostenible y avanzar en un modelo de gestión pública que convierta a Valencia en una ciudad inteligente y sostenible, no es suficiente. Lamentablemente, la avaricia ha arrasado Valencia, antes conocida por su prosperidad, sumada a los efectos de la crisis de 2008. Así que es necesario recuperar nuestro liderazgo cultural como en la edad de oro renacentista para convertir Valencia en el paradigma de sostenibilidad. Hay mucho trabajo por hacer para recuperar la transparencia, los valores éticos y la alianza de Valencia con la Naturaleza que integran la luminosidad de la ciudad, y la ciudad cuenta con espacios públicos y museos como lugares idóneos para el debate ciudadano sobre estrategias de desarrollo sostenible de la ciudad y su entorno, apoyados por proyectos de Arte para la Sostenibilidad. La meta principal es, como dijo Kandinsky “fomentar esta capacidad bienhechora en lo hombres” que se puede resumir en la frase del patrón de la Comunidad Valenciana: “*fes be*”.



## **BIBLIOGRAFÍA**





- ACHA, Juan. *Hacia una teoría americana del arte*. Ed. Del Sol, Buenos Aires, 1991
- ADORNO, Theodor - HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2007
- AGUIRRE, Felipe. *A la luz del romanticismo alemán. El poder simbólico del arte*, Revista El mundo de Sophia.
- AGUIAR, Maravillas, *Los árabes y el pensamiento griego: las traducciones del siglo VIII en Bagdad*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia. Actas del Seminario Orotava de Historia de la Ciencia. Ciencia y cultura en la Edad Media. Actas VIII y X, noviembre de 2007
- AGUILERA, Vicente (Coord.) *Historia del arte valenciano*, Ed. Consorci de Editors Valencians, S.A., Valencia, 1987
- ALBELDA, José - SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Ed. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia. Valencia, 1997
- ALCOBERRO, Ramón. *Introducción a Han Jonas*. [Alcoberro.info/V1/jonas0.htm](http://Alcoberro.info/V1/jonas0.htm)
- ALMAGRO, Martín. *El arte actual ante el arte primitivo*, Ed. Digital Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, 1965
- ALCINA, José. *Arte y Antropología*, Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1982, 1988
- ALCOY, Rosa. *Creadores de estilo en el arte medieval*, Materia, revista D'Art, L'Estil, Departament d'Historia de l'Art, Ed. Publicacions Universitat de Barcelona, 2001
- ALONSO, Luis Enrique. *Crisis, indignación ciudadana y movimientos sociales*. Dossieres Economistas Sin Fronteras nº 6, septiembre 2012
- ALTAVER, Elmar, *El precio del bienestar*, Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1994
- ÁLVAREZ MUÑOZ, Evaristo, *La Guerra de las Ciencias y la Tercera Cultura*, Cinta de Moebio, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales, Ed. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, febrero 2004.

ÁLVAREZ, Raquel. *Felipe II, la ciencia y el nuevo mundo*. Revista de Indias, vol. LIX, nº 215, Centro de Estudios Históricos, CSIC, 1999

ANZORENA, Horacio, *Arte y Naturaleza: el mensaje de las formas. Una revisión del mundo cotidiano y el arte*. Ed. EDIUNC, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, República Argentina, 1997

ARCAS, Pablo. *Hans Jonas y el principio de responsabilidad: del optimismo científico-técnico a la prudencia responsable*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada, 2007

ARGAN, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco. II. De Miguel Ángel a Tiépolo*, 1976, Ed. Akal, Madrid, 1999

ARGULLOL, Rafael

- *Tres miradas sobre el arte*, Ed. Icaria Editorial, S.L., Barcelona, 1985
- *Arte entre tiburones*, El País, 18.12.2009

AULLÓN DE HARO, Pedro. *Barroco*, Ed. Verbum, Madrid, 2013

AZNAR, Pilar - ULL, M<sup>a</sup> Ángeles. *La responsabilidad por un mundo sostenible*, Ed. Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao, 2013

BALAS, Eduardo. *Arte y Transformación social*. Red Latinoamericana para la transformación social.

BALLESTEROS, Jesús.

- *Hacia un modo de pensar ecológico*, Anuario filosófico, Vol. 18, Nº 2, 1985
- *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Ed. Tecnos, Madrid, 1989
- *Ecologismo personalista*, Ed. Tecnos, Madrid, 1995
- *Ecoperonalismo y Derecho al Medio Ambiente*, El Derecho Humano al Ambiente, Suplemento Humana Iura de Derechos Humanos, nº6, 1996
- *Sobre el sentido del derecho. Introducción a la filosofía jurídica*, Ed. Tecnos, S.A., 1997
- *Identidad planetaria y medio ambiente*. Sociedad y Medio Ambiente, Madrid, Trotta, 1997

- *Postmodernidad y Tercer Milenio*. Revista Persona y Derecho, Vol. 43, Ed. Servicio de Publicaciones de Navarra, 2000
- *Escuela Neoclásica, valores y derechos*, Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho, N° 26, 2012
- *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche, Volumen I, Número 8, 2012
- *Contra la financiarización de la economía y a mercantilización de la sociedad*, Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña, N° 17, 2013
- *La insostenibilidad de la globalización existente: de la financiarización a la ecologización de la economía y de la sociedad*. Revista de Sociales y Jurídicas, Universidad Miguel Hernández de Elche, N° 8, Derecho, Política y Justicia, Enero 2012 – Enero 2013
- *Ecologismo humanista contra crematística*, ética-ambiental.org, Santander, 2014

BALLESTEROS, Jesús - BELLVER, Vicente, y otros. *Las razones del ecologismo personalista*, *Anuario de Filosofía del Derecho*, n° 12, 1995 Ed. Ministerio de Justicia, Boletín Oficial del Estado, Sociedad Española de Filosofía Jurídica y Política.

BARROS, Carlos. *La humanización de la naturaleza en la Edad Media*, Ponencia presentada en el congreso Mensch und Natur im Mittelalterlichen Europa, organizado por la Academia Friesach (Universidad de Klagenfurt, Austria), 1997. *Edad Media*, Revista de historia, n° 2, Valladolid, 1999, [www.h-debate.com](http://www.h-debate.com)

BARTOLOTTI, Pippa. *Culture + Ecology: a new art of living*, Revista Green World, 2013

BARTRA, Armando. *Crisis civilizatoria*, Raúl Ornelas (Coordinador), *Crisis civilizatoria y superación del capitalismo*, Ed. UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas, México D.F., 2013

BAUR, Eva-Gesine *Rococó*, Ed. Taschen, Madrid, 2007

BAUER, Hermann - PRATER, Andreas. *Barroco*, Ed. Taschen, Madrid, 2006

BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1961

BAZAINÉ, Jean. *El arte de vanguardia se rebela contra el consumismo desmedido*. Arteenlared.com,

14 de enero de 2013.

BAZIN, Germain. *Barroco y Rococó*, 1964, Ed. Destino, S.A., Barcelona, 1992

BEARDSLEY, Monroe C.; HOSPERS, John. *Estética. Historia y fundamentos*. Ed. Cátedra, Madrid, 1990

BELL, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2010

BELLVER, Vicente.

- *El jardín del Turia: una propuesta ecológica*, en *Creatividad en la generación de los 90*; Actas de la fase local del Congreso Internacional UNIV 90, Valencia, 1990
- *Ecología: de las razones a los derechos*, Ed. Comares, Granada, 1994.
- *El futuro del Derecho al Ambiente*, *El Derecho Humano al Ambiente*, Suplemento Humana Iura de Derechos Humanos, nº6, 1996
- *Ecofilosofías*. Jesús Ballesteros y José P. Adán (ed.), *Sociedad y medio ambiente*, Ed. Trotta, Madrid, 1996
- *El movimiento por la justicia ambiental: entre el ecologismo y los derechos humanos*. Anuario de Filosofía del Derecho XIII, 1996.
- *El Ecofeminismo entre la Deep Ecology y el Environmental Justice Movement*. Vicente Bellver y Carmen Nuévalos (eds.), *Una mirada diferente: la aportación de la mujer en la defensa del Medio Ambiente*, Editorial Edetania, Valencia, 1998

BENASSAR, Bartolomé. *La Europa del siglo XVII*, Ed. Anaya, Madrid, 1995.

BENEDICTOW, Ola J. *La Peste Negra, 1346-1353: la historia completa*. Ed. Akal, S.A., Madrid, 2011

BENTANCOURT, Fernando. *Derecho Romano Clásico*, 1995, Ed. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2007

BERDSLEY, Monroe C. – HOSPERS, John. *Estética. Historia y fundamentos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990

BEUCHOT, Mauricio, *Historia de la Filosofía Medieval*, Ed. Fondo de Cultura Económica,

México, D.F., 2013

BLANNING, T.C.W. *El siglo XVIII*, Ed. Crítica, S.L., Barcelona, 2002

BOERI, Marcelo D. *Los estoicos antiguos*, Editorial Universitaria, S.A., Santiago de Chile, 2003

BOURDIEU, Pierre. *Sobre el poder simbólico*, en *Intelectuales, política y poder*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 2000

BOROBIO, Luis. *Notas de Historia del Arte*, Ed. T6 ediciones, S.L., Pamplona, 1996

BOSCO, Roberta – CALDANA, Stefano. *Desfigurando los rostros del consumismo*, Revista Digital Silicio, 11 de abril de 2011. Facultad de Ingeniería Universidad de Antioquia.

BRAND, Ulrich – WISSEN, Markus. *Crisis socioecológica y modo de vida imperial. Crisis y continuidad de las relaciones sociedad-naturaleza en el capitalismo*, Saskab, Revista de discusiones filosóficas desde acá. Cuaderno 7, 2014

BRAVO, Carlos (Coord.), *La caída del Imperio Romano y la Génesis de Europa: cinco nuevas visiones*, Ed. Universidad Complutense, S.A., Madrid, 2001

BURDEN, Amanda. *How public spaces make cities work*, www.ted.com, abril 2014.

BURGAYA, Josep. *La economía del absurdo: cuando comparar más barato contribuye a perder el trabajo*, Deusto S.A. Ediciones, 2015

CABEDO, Salvador. *Filosofía y cultura de la tolerancia*, Ed. Publicaciones de la Universitat Jaume I, D.L., Castellón de la Plana, 2006

CABOT, Mateu (Ed.), *El pensamiento de Theodor W. Adorno, balance y perspectivas*. Ed. Universitat de les Illes Balears, UIB, Palma, 2007

CAÑO, Antonio. *El fin del poder*, Entrevista a Moisés Naím, El País, Opinión, 17.11.2013.

CARAÑANA, Juan Pedro. *La misión de la Universidad en la Edad Media: servir a los altos estamentos y contribuir al desarrollo de las ciudades*. Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, nº 34, Revistas Científicas Complutenses. Ed. Universidad Complutense de Madrid, 2012

- CASTEX, Jean. *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*, 1990, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2009
- CASTRO, Sixto J. *En teoría es arte; una introducción estética*, Ed. San Esteban, Salamanca, 2005
- CERDEÑA, Ana Esther. *Subvertir la modernidad para vivir bien o de las posibles salidas de la crisis civilizatoria*, Raúl Ornelas (Coord.), Crisis civilizatoria y superación del capitalismo, Ed. UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas, México D.F., 2013
- CEREZO, Pedro. *El claro del mundo: del logo al mito*, Cuadernos de Seminario Público. Nuevo romanticismo: la actualidad del mito. Conferencias Fundación Juan March
- CETINA, Ariel Enrique. *La reflexión filosófica desde una perspectiva ambiental*. Amigos protectores de Letras-Uruguay, letras-uruguay.espaciolatino.com
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *El Espíritu Abstracto*. Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1993
- CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS. Documento de Orientación Política “*La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*” aprobado el día 17 de noviembre de 2010, en el marco de la Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - 3er Congreso Mundial de CGLU, celebrado en la Ciudad de México.
- CLARAMONTE, Jordi. *Estética y teoría del arte: Nulla ethica sine aethetica*. Publication Estetica modal, Plataforma de blogs de investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, noviembre 2008, esteticamodal.hypotheses.org/28, Openedition, Ressources électroniques et communication scientifique.
- COLOMER, Eusebi. *Movimientos de Renovación. Humanismo y Renacimiento*. Historia del Pensamiento y la Cultura. 21. Ed. Akal, S.A., Madrid, 1997
- COLORADO, Arturo. *Introducción a la Historia de la pintura. De Altamira al Guernica*, Ed. Síntesis, S.A., Madrid, 2010
- CONTI, Romina, *La desalienación estética en Schiller y Marcuse. Un retorno sobre el problema de la racionalidad mutilada*. Tópicos n° 21, Santa Fe, 2011.
- CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*, 1899, Alianza Editorial, Madrid, 2008
- CORTINA, Adela. *Ciudadanos del Mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1997

CHAMEIDES, Bill.

- *Are the artists the last environmentalists?*, Conservation Magazine. University of Washington, conservationmagazine.org, 22 de octubre de 2013.
- *Art gets a real environmental change*, Conservation Magazine, University of Washington, conservationmagazine.org, 2014

CHARLES, Victoria. *El Renacimiento*. Ed. Sirocco Empresa Editorial y Periodística, S.L., Barcelona, 2012

CHECA, Fernando - MORAN, José Miguel. *El Barroco*, Ed. Istmo, S.A., Madrid, 2001

CHESTERTON, G.K. *San Francisco de Asís*, Ed. Juventud, S.A., Barcelona, 1925

CHILVERS, Ian. *Diccionario de arte*, Ed. Alianza, Madrid, 2007

CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS. Documento de Orientación Política “*La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible*” aprobado por el Bureau Ejecutivo de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos el día 17 de noviembre de 2010, en el marco de la Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - 3er Congreso Mundial de CGLU, celebrado en la Ciudad de México.

CLARK, Kenneth. *El arte del humanismo*, Ed. Alianza, Madrid, 1989

CROCE, Benedetto. *España en la vida italiana del Renacimiento*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2007

CUENCA Bonilla, M<sup>a</sup> Jesús. *Arte y Espacio Público*, Revista Red Visual, nº 7.

CUESTA, Isabel. *El arte genera un diálogo por la paz y el medio ambiente en Colombia*, El País, 5 de mayo de 2015.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2002

DEAR, Peter. *La revolución de las ciencias: el conocimiento europeo y sus expectativas*, Ed. Marcial Pons, S.A., Madrid, 2007

DE BRUYNE, Edgar. *La estética de la Edad Media*, La balsa de la Medusa, 15, Ed. Visor Dis.,

S.A.

DE INSAUSTI, Pilar - VIGIL, Adolfo. *Mito y Naturaleza: Del Paraíso al Jardín Medieval*, Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Núms. 4 y 5, 2010

DE LA CALLE, Román.

- *El paisaje como síntesis*, Ed. Aitana, Valencia, 1993
- *El Ojo y la Memoria. Materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Ed. Universidad de Valencia, 2006

DE LA TORRE, Héctor, *Cultura y civilización*, Red científica, 2002.

DE PEDRO, Antonio E. *Historia de la ciencia y de la técnica. El diseño científico. Siglos XV-XIX*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 1999

DIELEMAN, Hans.

- *El arte como nuevo maestro en la sostenibilidad*. Los Ambientalistas, Revista de Educación Ambiental, nº 1, año 1, 2010.
- *Τέχνη και Βιώσιμης Ανάπτυξης, Art and Sustainability*, Poieinkaiprattein.org, Atenas, 2011

DOMÍNGUEZ, Martí. *Goethe y la divulgación científica*. Quark. Ciencia, Medicina, Comunicación y Cultura, Número 26, 2002

DUBOS, René. *Un Dios Interior*, Ed. Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1986

DURÁN, José María. *Trabajo y comunismo en William Morris*. Introducción de Trabajo y comunismo, William Morris, Ed. Maia Ediciones, Madrid, 2014

ECHEVARRÍA, BOLÍVAR. *La modernidad de lo Barroco*, Ed. Era, S.A., México D.F., 2013

ECO, Umberto. *Arte y Belleza en la estética medieval*, Ed. Lumen, 1999

EFLAND, Arthur. *Una historia de la educación del arte*. Ed. Paidós, 2002

ERLANDE-BRANDERBURG, Alain. *El Arte Gótico*, 1983, Ed. Akal, Madrid, 1992



ESCUADERO, Manuel. *Un nuevo paradigma y el nuevo rol de la empresa*, El País Negocios, 01.09.2013

ESTERMANN, Josef. *Crisis civilizatoria y Vivir Bien*, Polis, Revista Bolivariana, vol. 11, nº 33, 2012

EXPÓSITO, Marcelo. *Walter Benjamin, productivista*, Ed. Consonni, Bilbao, 2013,

FELBER Christian, *La economía del bien común*, Ed. Deusto, Barcelona, 2012

FERNÁNDEZ, Manuel. *España y los españoles en los tiempos modernos*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979

FERNÁNDEZ, Sergio. *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*, Ed. UNAM, México, D.F., 1996

FERNÁNDEZ, Antonio. *El trascendentalismo norteamericano y R. W. Emerson en la producción poética de Emily Dickinson*, Universidad de Granada, 2013, [afferrer.files.wordpress.com](http://afferrer.files.wordpress.com)

FERRERES, Jacqueline. *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Ed. Universidad de Murcia, 2003

FISCHER, Wolfgang. *Natur und Zivilisation: Eine tödliche Konflikte und Lebenschancen, Emanzipation ad Humanum*, versión: 12, Munich, 2001

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo, 1996*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2011

FOWKES, Maja y Reuben,

- *Reclaim Happiness: Art and Ecology Unbound*, Artecontexto, nº 27, 2010
- *The principles of sustainability in Contemporary Art*, Journal article, Praesens, Contemporary Central European Art Review, Budapest, 2006

FREIBERGER, Gisele. *La dimensión pública del arte contemporáneo. El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos*, Universidad de Barcelona, 2008.

FREITAG, Vanessa. *Sobre a arte e seus "estados físicos": considerações sobre a arte livro em estado gasoso. Ensaio sobre o triunfo da estética*, Revista Digital do LAV, vol. 4, núm. 6, marzo, 2011,

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

FÓRUM DE AUTORIDADES LOCALES PARA LA INCLUSIÓN SOCIAL DE PORTO ALEGRE IV. *La Agenda 21 de la Cultura*. Servicio de Comunicación y Publicaciones, Universidad Jaime I, 2006.

GADAMER, Hans-George, *Mito y razón*, Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1997

GAGIN, François. *¿Una ética en tiempos de crisis?: ensayos sobre estoicismo*, Ed. Universidad del Valle, Santiago de Cali, 2003

GALI, Josep María y otros. *Marketing de Sostenibilidad*, Ed. Profit, Barcelona, 2013

GARCÍA , José María. *La naturaleza reanimada. Del desencantamiento del mundo en la racionalidad tecnológica al reencantamiento de la vida en la utopía ecológica*. Revista Filosófica de Coímbra - 2, 1992.

GARCÍA DUAL, Carlos. *Mito, historia y razón en Grecia: del mito al logos*. Cuadernos de Seminario público. Nuevo Romanticismo: la actualidad del mito. Ed. Fundación Juan March, D.L., Madrid, 1998.

GARÍN, Felipe María. *Historia del Arte de Valencia*, Ed. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, 1997

GARRIDO, Francisco y otros. *El paradigma ecológico en las ciencias sociales*, Ed. Icaria, S.A., Barcelona, 2007

GILSON, Etienne. *El espíritu de la filosofía medieval*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 2004

GIORGIO, Rosa. *El siglo XVIII*, Ed. Electa, Barcelona, 2007

GLASEAR, Edward. *El triunfo de las ciudades: Cómo nuestra mejor creación nos hace más ricos, más inteligentes, más ecológicos, más sanos y más felices*. Ed. Tau rus, Madrid, 2011

GOETHE, Johann Wolfgang, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 2003

GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*, 1979, Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1987

GÓMEZ, Galo. *La Universidad a través del tiempo*, Ed. Universidad Iberoamericana, México

D.F., 1998

GOMPERZ, Will, *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Ed. Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid, 2013

GONZÁLEZ-CARVAJAL, Luis, *Ideas y creencias del hombre actual*, Ed. Sal Terra, 1996

GORE, Al. *La Tierra en juego: ecología y conciencia humana*, 1992, Ed. Planeta, Barcelona, 2009

GOZALBES, Enrique - GARCÍA, Inmaculada. *Una aproximación a las pestes y epidemias en la antigüedad*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, t. 26, Ed. UNED, Madrid, 2013

GRANT, Daniel. *Attention, Sustainability has become an increasing focus of artists (and art schools)*, The Huffington Post, Arts Culture, 04.11.2012

GRILLO, Antonio Carlos D. *La Arquitectura y la naturaleza compleja. Arquitectura, Ciencia y Mimesis a finales del siglo XX*. Tesis doctoral dirigida por Marta Llorente Díaz, Universitat Politècnica de Catalunya, 2005. TDR, Tesis doctorales en red, coordinado por el Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya (CSUC).

GINBERG, Miguel. *Edgar Morin y el Pensamiento Complejo*. Pensamiento complejo.com.ar

GUASCH, Ana María. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Editado por Ed. Akal, Madrid, 2000

GUATTARI, Félix. *Las Tres ecologías*, 1989, Ed. Pretextos, Valencia, 1996

GUERRA, Juan. *Hacia una vuelta del 'Logos' al 'Mythos'*, Mito. Revista Cultural, 19 diciembre, 2013

HARTT, Frederick. *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*, 1985, Ed. Akal, S.A., Madrid, 1989

HARVEY, David. *Ciudades Rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2013,

HATEE, Úrsula. *Historia de los estilos artísticos I, El arte bizantino*, Ed. Istmo, S.A. (Akal), Madrid, 2005

- HAUSER, Arnold. *Historia de la literatura y el arte*. Ed. Labor, Barcelona, 1988
- ESTHER, Peter. *La caída del Imperio Romano*, Ed. Crítica, Grupo Planeta, Barcelona, 1999
- HEIBERG, Richard.
- *Beyond the limits of growth*, Richard Heinberg and Daniel Lerch (Ed.) "The Post Carbon Reader: Managing the 21st Century's Sustainability Crisis, Ed. Watershed Media, Healdsburg (EEUU), 2010
  - *El fin del crecimiento*, Blog del Proyecto Lemu, Epuyen, Chubut, Argentina, 2013
  - *El fin del crecimiento*, Ediciones de Intervención Cultural, SL, Vilassar de Dalt (Barcelona), 2014.
- HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel. *Mito y razón*, Iztapalata 50, enero-junio 2001
- HERNÁNDEZ-SAMPELAYO, María. *El camino de Santiago, como vía de intercambio cultural y religioso*, Revista Arbil nº 85
- HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier. *Hypokeimenon: origen y desarrollo de la tradición filosófica*, Ed. Encuentro, Madrid, 2003
- HIDALGO DE LA VEGA, María José. *Algunas reflexiones sobre los límites del oikoumene en el Imperio Romano*, Gerión, Revista de Historia Antigua, Universidad Complutense de Madrid, 23, núm. 1, 2005
- HOBBSAWM, Eric. *Historia del Siglo XX*, Ed. Grijalbo Mondadori, S.A., Buenos Aires, 1999
- HOLLINGWORTH, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, 1999, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2002
- HONOR, Hugh - FLEMMING, John. *Historia del Arte*, Ed. Reverté, S.A., Barcelona, 1987
- HOWARD, James. *The ghastly tragedy of the suburbs*, [www.ted.com](http://www.ted.com)
- ICLEI, *La Agenda 21. Guía de Planificación Local: Una introducción a la Planificación del Desarrollo Sostenible*, 1996
- IGLESIAS, Carmen. *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*, Ed. Real Academia de Historia,

Madrid, 2001

JACOB, Mary Jane. *Arte en la era de Reagan, 1980-1988. Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Ed. Akal, Madrid, 2000

JAFFÉ, Aniela. *El simbolismo en las artes visuales*. Carl Jung, *El Hombre y sus símbolos*, 1964, Ed. Paidós Ibérica, 1995

JAVIER PUERTO, Francisco. *Historia de la ciencia y de la técnica. El Renacimiento*. Ed. Akal, S.A., Madrid, 1991

JONAS Hans, *El principio de responsabilidad: Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, 1973, Ed. Herder, Barcelona, 1975

JONES, Tim. *Can art change the world ?*, World Economic Forum, 25.12.2014

JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*, 1964. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 1995

KAGAN, Sacha.

- *Kunst und Nachhaltigkeit. Verbindungsmustern für eine Kultur der Komplexität*. Ed. Leuphana University, Lüneburg, 2011
- *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Ed. Transcript-Verlag, Bielefeld, Germany, 2011. Global distribution outside Germany, Austria and Switserland: Transaction Publishers.

KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*, 1912, Ed. Paidós Estética, Barcelona, 2012

KJAER, Anne Lise. *Imaginar el futuro. A la vanguardia de un mundo cambiante. Tendencias de consumo para el futuro*, Comunidad digital OpenMind, Grupo BBVA, 2015

KLEIN, Naomi. *Esto lo cambia todo: El capitalismo contra el clima*. Ed. Espasa Libros, S.L.U., Barcelona, 2015

KRUGMAN, Paul. *Who Cooked the Planet?*, The New York Times, 25 de julio de 2010

KUMAR, Satish, *Tierra, Alma, Sociedad: una nueva Trinidad para nuestro tiempo*, Ed. Kairós, Barcelona, 2014

KURT, Hildegard. *Ästhetik der Nachhaltigkeit Ökologische Ästhetik. Arts in Environmental Design*, Berlín, Basilea, Boston, Birkhauser, 2004

KURT, Hildegard - WAGNER, Bernd. *Kultur. Art. Nachhaltigkeit. Die Bedeutung der Kultur für die Konzept der nachhaltigen Entwicklung*, Ed. Essen, Berlín, 2002

LAFUENTE, Enrique. *Arte, comercio, especulación e inflación*. Colección Ensayos, Fundación Juan March, Madrid

LANCHESTER, John.

- *Cómo hablar de dinero*, Ed. Anagrama, S.A., Barcelona, 2015
- *Huy!! Por qué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar*. Ed. Anagrama, S.A., Barcelona, 2010

LAMO DE ESPINOSA, E. (coord.), *Europa después de Europa*, Ed. Academia Europea de Ciencias y Artes, 2010

LAO-MONTES, Agustín. *Crisis de la civilización occidental capitalista y movimientos antisistémicos*, Revista digital Nexus Comunicación, nº 9, Universidad del Valle, Cali (Colombia), 2011

LEE, Rensselaer W. *Ut pictura Poiesis. La teoría humanística de la pintura*. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1982

LE GOFF, Jacques - SCHMITT, Jean Claude. *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, 1999, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2003

LEONARD, Annie. *La historia de las cosas*, Ed. Fondo de cultura económica de España, S.L., 2010

LETTIS, Rosa María. *El Renacimiento*, Ed. Universidad de Cambridge y Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 1985

LIPOVETSKY, Gilles - SERROY, Jean. *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Ed. Anagrama, S.A., Barcelona, 2015

LISTER, Rosi. *¿What is Environmental Art?*, Ecologicalart, revista on line, 2003,

LONG, Anthony A. *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1984

LONGARES, Esteban. *La representación de especies vegetales americanas en la pintura española del siglo XVII*, Revista digital Los Ojos de Hipatia, Valencia, 2012.

LÓPEZ BARJA DE QUIROGA, P. - LOMAS SALMONTE, F.J. *Historia de Roma*, Ed. Akal, Madrid, 2004

LÓPEZ, Elena. *Taxonomías del arte de internet: ¿esclarecen o entorpecen?*, Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 12, marzo de 2013. Universidad de Murcia

LÓPEZ, María Carmen. *Arte como conocimiento en la estética hermenéutica*, Éndoxa: Series Filosóficas, n.º 10, UNED, Madrid, 1998

LORETO, José Salvador. *Reseña de "El método 6. Ética" de Edgar Morin*, Cátedra, Madrid, 2006. Revista interinstitucional de investigación educativa, Tiempo de Educar, vol. 10, núm. 19, enero-junio, 2009

LLADÓ, Albert. *El Walter Benjamin de la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Revista de estudios sociales nº 34, 2009.

LLORENTE, María. *El saber de la arquitectura y de las artes: la formación de un ámbito de conocimiento desde la antigüedad hasta el siglo XVII*, Ed. Universidad Politécnica de Cataluña, 2000

MACEIRA, Luz. *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita*, Cuadernos Deusto de Derechos Humanos, nº 68, Universidad de Deusto, Bilbao, 2012

MACHADO, Horacio. *Crise ecológica, conflitos ambientais e ordem neocolonial. Paradoxos da Nossa América às fronteiras do extrativismo*. Rebelo, Revista Brasileira de Estudos Lationoamericanos, v. 3, n. 1, Brasil, 2013.

MAINSTONE, Madeleine y Rowland. *Siglo XVIII. Barroco*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1985

MALPAS, James. *Realismo. Movimientos en el Arte Moderno*. Serie Tate Gallery. Ed. Encuentro, 2000

- MARAVALL, José Antonio. *Los factores de la idea de proyecto en el Renacimiento español*, Ed. Real Academia de Historia, Madrid, 1963
- MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*, Ediciones Akal, S.A., 1988
- MARCUSE, Herbert. *La Dimensión Estética*, Ed. Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, 2007
- MARÍAS, Julián. *Historia de la Filosofía*. Ed. Alianza. Madrid, 2001
- MARTIN, Gregory. *Roma Sancta*, Ed. Di Storia e Letteratura, 1969.
- MARTIN GONZÁLEZ, J.J. *Historia del arte*, Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1996
- MARTÍNEZ, Amalia. *Arte y arquitectura del siglo XX: la institucionalización de las vanguardias*. Volumen II. Ed. Literatura y ciencia, S.L., 2001
- MARTÍNEZ, Antonio. *El Barroco en Europa*, Ed. Historia 16, Madrid, 1989
- MAYOR, Beatriz. *Atlas histórico*, Ed. Grupo Libro, Madrid, 1989
- MEDIALDEA, Bibiana - SANABRIA, Antonio. *La financiarización de la economía mundial: hacia una caracterización*. Revista de Economía Mundial, nº 33, 2013
- MEDINA DEL RÍO, Juan Manuel - CASSINELLO, Mª Josefa. *La luz gótica. Paisaje religioso y arquitectónico de la Época de las catedrales*. Hispania Sacra, LXV, Extra I, enero-junio 2013
- MICHAUD, Yves. *Filosofía del arte y estética*, 2009. Disturbis nº 5, 2009.
- MIHM, Stephen. *¿Por qué falla el capitalismo? Hyman Minsky, el economista que vio venir el desplome aún veía otro problema en el horizonte: su repetición*, Revista Sinpermiso, 15.11.09
- MOLINA, Ángela. *Entrevista con Jaume Plensa*, El País, Babelia, 16. 08. 2014
- MOORE, Jason W. *Nature and the Transition from Feudalism to Capitalism*, Review XXVI, 2, 2003
- MORAZA, Juan Luis. *Una política cultural para una cultura política*, HTMHHC. Hibridación y Transculturalidad en los modos de habitación contemporánea, Hibridacionesandalucia.net, Universidad de Sevilla, 2009



MORIN, Edgar.

- *La vía para el futuro de la humanidad*, Ed. Fayard, Paris, 2011
- *El pensamiento ecologizado*, Texto recopilado en: E. Morin, G. Bocchi y M. Ceruti, *Un nouveau commencement*, París, Seuil, 1991, 179-193. *Gaceta de Antropología*, 12, 1996, Departamento de Filosofía del Derecho, Moral y Política de la Universidad de Granada.
- *Elogio de la Metamorfosis*, El País, 17 enero 2010.

MORRIS, William.

- *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*, Ed. Pepitas de calabaza, Logroño, 2013
- *El arte bajo la plutocracia*, Ed. Pepitas de calabaza, Logroño, 2013
- *Trabajo y comunismo*, Maia Ediciones, Madrid, 2014

MUÑOZ, Blanca. *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*. Ed. Anthropos Editorial, Barcelona, 2005

NACIONES UNIDAS.

- Informe de la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano, Estocolmo, 1972*. Publicación de las Naciones Unidas.
- Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo: *Nuestro Futuro Común*, 1987. Publicación de las Naciones Unidas.
- Informe de la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, Río de Janeiro, 1992*. Resoluciones aprobadas por la Conferencia. Publicación de las Naciones Unidas.
- Informe de la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible, Johannesburgo, 2002. Publicación de las Naciones Unidas.
- Informe del Grupo de Alto Nivel sobre la Sostenibilidad Mundial “*Desarrollo Sostenible: desde Brutland a Río de Janeiro 2012*” de 19 de septiembre de 2010
- Resolución 65/1 de la Asamblea General “*Cumplir la promesa: unidos para lograr los Objetivos de Desarrollo del Milenio*” de 19 de octubre de 2010.
- Resolución 65/166 de la Asamblea General relativa a la Cultura y el Desarrollo de 28 de febrero de 2011.

- Informe del Grupo de alto nivel del Secretario General de las Naciones Unidas sobre la sostenibilidad mundial, *Gente resiliente en un planeta resiliente: un futuro que vale la pena elegir*. Sinopsis, Nueva York, Publicación de las Naciones Unidas, 2012.
- Informe final de la Conferencia sobre Desarrollo Sostenible Río+20 “*El futuro que queremos*” de 22 de junio de 2012.
- Resolución 66/208 de la Asamblea General sobre Cultura y Desarrollo aprobada el 15 de marzo de 2012.
- *El Futuro que queremos*. Resolución de la Asamblea General de la ONU de 27 de junio de 2012.
- UN-Habitat, United Nations Human Settlements Programme, *For a better urban future*.

NAVARRO, Francesc (Ed.)

- *Historia del Arte. Rococó, Neoclásico y Romántico*, Ed. Salvat, S.L., Madrid, 2006
- *Historia del Arte. El Realismo. El Impresionismo*, Ed. Salvat, S.L., Madrid, 2006

NAVIA, Mauricio. *Arte sin arte*, Red de Arte Vereda. Universidad de Los Andes, Venezuela.

NOEL LAPOUJADE, María. *Filosofía de la imaginación*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988

NOVO, María. *El desarrollo sostenible, su dimensión ambiental y educativa*, Ed. Pearson Educación, Madrid, 2006

OVEJERO, Félix. *El compromiso del creador. Ética de la Estética*, Ed. Galaxia Gutenberg, S.L., Barcelona, 2014

PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1991

PAREYSON, Luigi. *Dostoiesky: Filosofía, novela y experiencia religiosa*. Ed. Envuetro, S.A., Madrid, 2007

PASCUA, Juan Francisco. *El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado*, 2006. ArqueoWeb. Revista sobre Arqueología en Internet, 7(2), sept./dic., 2005

- PASTOR, José Antonio. *Corrientes interpretativas de los mitos*, Mito y Arte, Universidad de Valencia, 1988.
- PEDRAGOSA, Pau. *Habitar, construir, pensar en el mundo tecnológico*, Investigaciones Fenomenológicas, vol. Monográfico 3: Fenomenología y política, 2011
- PERALTA, Eduardo. *Los cántabros antes de Roma*, Ed. Real Academia de Historia, Madrid, 2000
- PEREA, Jesús Oscar. *Razón y sensibilidad en el ethos estético de Herbert Marcuse*, en Francisco Piñón Gaytán (Coord.), *Ética y política: entre tradición y modernidad*, Ed. Plaza y Valdés, México, C.F., 2000
- PÉREZ-AGOTE, Alfonso. *Medio Ambiente e ideología en el capitalismo avanzado*. Ed. Encuentro, Madrid, 1979
- PÉREZ DE ARMIÑO, Karlos (Dir). *Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo*, Ed. Icaria y Hegoa, Instituto de Estudios sobre Desarrollo y Cooperación Internacional, 2000, versión on-line.
- PÉREZ IBARRA, Irene. *Dimensión social de la conservación de la fauna*. Ed. Universidad de Murcia, 2010
- PÉREZ, Héctor Julio. *La Evolución de la Naturaleza en el Arte de la Edad Media*, Revista Alpha nº 36, julio 2013
- PÉREZ, Alicia. *Genealogías del Arte Contemporáneo*. Revista Religión y Cultura, LVII, Madrid, 2011
- PERRY, Sally. *Companies can learn the art that changes the world*, The Guardian, 06.12.13
- LAGO, Eduardo. *Hacia el fin de la crueldad*, El País, Babelia, 10.11.2012.
- PHILLIPS, Perdita. *The problem of sustainability*, 2007, [www.perditaphillips.com](http://www.perditaphillips.com)
- PIZARRO, Francisco Javier - GARCÍA, Jose Julio. *La visión de la naturaleza en los emblemistas del siglo XVII*, Repositorio Institucional de la Universidad da Coruña.

- PLAZADA, Juan. *Introducción a la estética*, Ed. Universidad de Deusto, Bilbao, 2007
- PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, Ed. Universidad de Deusto, Bilbao, 2008
- PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL MEDIO AMBIENTE. PNUMA
- *La Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano*, 1972
  - *El decenio de los setenta: la creación del ambientalismo*
  - *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo*, 1992.
- QUESADA, Francisco Javier. *Aproximación a la metodología de la ciencia. Las ciencias sociales y la contabilidad*. Ed. Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004
- RAMÍREZ, Antonio (coord.), *Historia del Arte. La Edad Media*. Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1999
- RAMÓN GUERRERO, Rafael. *Historia de la filosofía medieval*, Ed. Akal, Madrid, 1996, 2002.
- RAMONET, Ignacio. *La crisis del siglo: El fin de una era del capitalismo financiero*, Fírgoa, Universidad pública digital, 8 de septiembre de 2003, Universidad de Santiago de Compostela.
- RASKIN, Paul D. *Un cambio en el sistema: el viraje hacia la sostenibilidad*, Comunidad digital OpenMind, Grupo BBVA, 2015
- REPOLLÉS, Jaime, *Genealogías del arte contemporáneo*, Ed. Akal. S.A., 2011
- REY, Germán. *Cultura y Desarrollo Humano: Unas relaciones que se trasladan*, Pensar Iberoamérica, Revista digital de Cultura de la Organización de Estados Iberoamericanos, OEI, Número 0, 2002
- RICART, Núria - REMESAR, Antoni. *Reflexiones sobre el espacio público*, Revista On the w@terfront, nº 25, 2013
- RIECHMANN, Jorge.
- *Un mundo vulnerable: ensayos sobre ecología, ética y tecnología*, Ed. Los libros de la catarata, Madrid, 2005

- *Perdurar en un planeta habitable: ciencia, tecnología y sostenibilidad*. Ed. Icaria Editorial, S.A. Barcelona, 2006.

RIFKIN, Jeremy

- *La civilización empática: La carrera hacia un mundo global en un mundo de crisis*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2010.
- *La sociedad de coste marginal cero*, Ed. Paidós, Barcelona, 2014

ROCCO, Valerio. *Función y estructura del Imperio Romano en la filosofía hegeliana*, Revista Bajo Palabra, nº II, 2007

RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Alejandro. *Los orígenes de la Universidad: las piedras y las almas de las Universidades medievales*. Revista Arbil, Anotaciones de Pensamiento y Crítica, nº 85, Ed. Foro Arbil, Zaragoza.

ROMÁN, Ramón. *Del arte con fronteras a las obras nómadas. Si el arte ha muerto ¿qué es el arte? A propósito de Arthur C. Danto*, Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, nº 6, noviembre 2007

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *La estética nazi. Estéticas del arte contemporáneo*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002.

RUSKIN, John

- *La lámpara de la memoria*, Ed. Santillana Ediciones Generales, S.L., Madrid, 2014
- *Las siete lámparas de la arquitectura*, Ed. Coyoacán, S.A. de C.V., México, D.F., 2014

SACHS, Jeffrey D. *Un mundo a la deriva*. El País, 2012.

SALANOVA, Marisol. *Pensar en el arte en la sociedad post-globalización*, Revista de Filosofía Factótum 8, 2011

SALANOVA, Marisol - CABANES, Eurídice. *Arte versus Globalización: Revisión filosófica de los recursos del Arte Contemporáneo frente al proceso de Globalización*, Eikasía. Revista de Filosofía, año V, 31, marzo de 2010

SAN MARTIN, Francisco Javier. *Una estética sostenible: Arte en el final del Estado del bienestar*, Ed.

- Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007
- SAN PABLO, *Primera Epístola a Timoteo*, 6:10.
- SANROMÀ, Manuel (coord.), *La cosmología en el siglo XXI: entre la física y la filosofía*, Ed. Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2012
- SANTO PADRE FRANCISCO. *Carta Encíclica "Laudato Si" sobre el cuidado de la casa común*, Libreria Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano, 2015
- SARRIUGARTE, Iñigo. *El arte sostenible: la nueva herramienta de reflexión para el futuro*, Revista Fabrikart: Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, nº 9, Universidad del País Vasco, 2010
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph
- *Filosofía del arte*, 1802, Ed. Tecnos, Madrid, 2006
  - *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Ed. Alianza, Madrid, 1996
  - *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Scribd.com, 1802,
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 1794, Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1968
- SCHINDEL, Estela. *William Morris: la belleza, la técnica y la revolución*, Introducción de *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir* de William Morris, Ed. Pepitas de calabaza, Logroño, 2013
- SCHUMACHER, E. F. *Lo pequeño es hermoso: Un estudio de la economía como si la gente importara*, 1973, Ed. Akal, S.A., Madrid, 2011
- SCHWEITZER, Albert. *Filosofía de la Civilización*, 1923, Editorial Sur, Buenos Aires, 1962
- SEBASTIARI, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1985
- SENECAE, *Dialogorum Liber Consolatione ad Helvetiam Matrem*, XIII, 2.
- SENETT, Richard. *El artesano*, 2009, Editorial Anagrama, S.A., Barcelona, 2010
- SIGNES, Juan. *Ciencia y técnica en Bizancio*, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia. Actas del Seminario Orotava de Historia de la Ciencia. Ciencia y cultura en la Edad Media. Actas VIII y X, Noviembre de 2007

SOLARES, Blanca. *Un acercamiento a la antropología simbólica de Lluís Duch*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2008

SORDO, Jesús. *Danto y el fin del arte, los nuevos manifiestos post-modernistas*. Revista antropológica Homo Homini Sacra Res, 2012.

STIGLITZ, Joseph E. *Inequality is not inevitable*, The Great Divide, The New York Times, 27 de junio de 2014

SUÁREZ, Luís. *La crisis de la hegemonía española, siglo XVII*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 1991

SUREDA, Joan (Dir.), *El siglo del Renacimiento*, Ed. Akal. S.A., Madrid, 1998

TAMAMES, Ramón, *Este mundo que vivimos: globalización y ecoparadigma*. Ed. Institución Alfons El Magnánim. 2003

TANIKAZI, Junichiro. *El elogio de la sombra*, 1933. Librodot.com.

TATARKIEWICZ, Władysław.

- *Historia de las 6 ideas*, Ed. Tecnos, Madrid, 2001,
- *Historia de la estética I. La estética antigua*. Ed. Akal, Madrid, 2000
- *Historia de la estética, II. La estética medieval*, Ed. Akal, Madrid, 1989
- *Historia de la estética III, La estética moderna 1400- 1700*, Ed. Akal, Madrid, 2004

TOLSTOI, Leon. *Qué es el arte*, 1898, Libro digitalizado por Librodot.com,

TRÍAS, Eugenio. *Ética y Estética*. Novenas Conferencias Aranguren, 2000

TRIADÓ, Juan Ramón (Coord.), *Historia del Arte. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Ed. Rueda, J.M. S.L., 2008

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA. UNESCO.

- *Nuestra Diversidad Creativa*, Javier Pérez de Cuéllar, Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. 1996.
- *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*, 2 de noviembre de 2001.

- *Informe sobre cultura y el desarrollo* A/66/187, sobre la aplicación de la resolución 65/166 de la Asamblea General.
- *Ética ambiental y políticas internacionales, 2010*
- Declaración “*La cultura: clave para el desarrollo sostenible*”, aprobada en el Congreso Internacional de la UNESCO en Hangzhou (República Popular de China), el 17 de mayo de 2013.

#### UNIÓN EUROPEA

- Comunicación de la Comisión Europea, *El medio ambiente en Europa: Hacia dónde encauzar el futuro. Evaluación global del programa comunitario de política y actuación en materia de medio ambiente y desarrollo sostenible: «Hacia un desarrollo sostenible», 1999* \* COM/99/0543 final.
- V Programa comunitario de política y actuación en materia de medio ambiente y desarrollo sostenible «Hacia un desarrollo sostenible», aprobado por la Comisión Europea el 18 de marzo de 1992.
- Decisión 1600/2002/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 22 de julio de 2002 por la que se establece el Sexto Programa de Acción Comunitario en Materia de Medio Ambiente.
- Resolución del Parlamento Europeo sobre la Estrategia Europa 2020. 17 de febrero de 2011.
- Informe de la Comisión de Medio Ambiente, Salud Pública y Seguridad Alimentaria, de 8 de marzo de 2012, sobre la revisión del Sexto Programa de Acción en Materia de Medio Ambiente y establecimiento de prioridades para el Séptimo Programa de Acción en Materia de Medio Ambiente - Un medio ambiente mejor para una vida mejor. (2011/2194(INI))

VALDEARCOS, Enrique. *El Renacimiento: Quattrocento italiano y arte flamenco*, Revista Clío nº 34, 2008

VAN BEGIN, Gino. *Clean-Water Strategy in the World's Highest Capital*, TheHuffingtonPost.com, 16 de septiembre de 2015

VELA, Ludovico. *E.F. Schumacher: un profeta olvidado*. Depósito académico digital de la



Universidad de Navarra (DADUN).

VVAA, *Historia del Arte*. Ed. Rueda, J.M. S.L., Madrid, 2008

VVAA, *Historia del Arte*, Antonio Ramírez (coord.), Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1999

VVAA, *La caída del Imperio Romano*. Monografias.com, S.A. Centro de Tesis, Documentos, Publicaciones y Recursos Educativos de la Red.

VIDAL, John. *Rio+20: Earth summit dawns with stormier clouds than in 1992*, The Guardian digital, 19 de junio de 2012.

VIDAL, Gerardo. *Retratos del Medievo*, Ed. Rialp, S.A., Madrid, 2008

VIDELA, Ludovico. *E.F. Schumacher: un profeta olvidado*. Revista Empresa y Humanismo, Vol. 4, Nº. 2, 2001

VIVAQUA, Flavia. *Resiliencia y cambios sistémicos*. ISSUU. Arte Contexto, Nº 27, 2010

VIVES, Marina. *Arte Público y espacio público. ¿Arte y res pública, o arte en res pública?*  
<http://www.masterarteactual.net/spip.php?article146>

VOZMEDIANO, Elena. *¿Se evapora el arte?*, Revista de libros nº 150, 2009

WEBER, Max.

- *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Ed. AKAL, Madrid, 1998
- *Introducción Max Weber y el ethos del presente*. Ensayos sobre sociología de la religión. Ed. Taurus, Madrid, 1984

WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*, 1908, Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1953

WICKHAM, Chris. *La otra transición: del mundo antiguo al feudalismo*, Studia historica. Historia medieval, Nº 7, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989

XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*, 1964, Ed. UNAM, México, D.F., 2000

YARZA PLOTINO, I. - FERNÁNDEZ LABASTIDA, F. - MERCADO, J. A. (Edit). *Philosophica:*

Enciclopedia filosófica on line.

ZHANG, Fauna. *Can art change the world?*, CNN 18.06.2013

ZIMMER, Lori. *Art For Change: The world needs a Blade of Grass*, MutualArt.com, 2014.

## ÍNDICE DE NOMBRES

A21L: Agenda 21 Local

C40: Grupo de Liderazgo de Ciudades contra el Cambio Climático

CADEP: Comisión Sectorial de la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas para la Calidad Ambiental, el Desarrollo Sostenible y la Prevención de Riesgos en las Universidades.

CDS: *Credit Default Swap*, es una modalidad del *Swap*, el Contrato de Permuta Financiera, por el cual dos partes se comprometen a intercambiar una serie de cantidades de dinero en fechas futuras. Aplicado a los préstamos hipotecarios, lo que se intercambia es el riesgo de que un prestatario no pueda devolver el dinero prestado. En los CDS, para reducir el riesgo de que la persona a la que se le presta dinero no pueda devolverlo, reúnen en un solo paquete estos préstamos confiando en la seguridad estadística y la ley de promedios, de modo que si algunos préstamos no son devueltos otros sí lo serán y así el riesgo se difumina y minimiza.

CGLU: Ciudades y Gobiernos Locales Unidos

CMNUCC: Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático

CNUMAD: Conferencia de Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo

CPR: Comité de Composición Abierta de Representantes Permanente

CRUE: Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas

DOUE: Diario Oficial de la Unión Europea

EAU: Emiratos Árabes Unidos

EDAR: Estaciones Depuradoras de Aguas Residuales

EMT: Empresa Municipal de Transportes en Valencia

FMAM: Federación Internacional de Amigos de los Museos

GEI: Emisiones de gases de efecto invernadero

HÁBITAT III: Conferencia de la ONU sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sostenible

ICI: Independent Curators International

ICLEI: Gobiernos Locales para la Sostenibilidad

ICOM: Consejo Internacional de Museos.

LOHAS: Estilo de vida saludable y sostenible

LOVOS: Estilo de vida de simplicidad voluntaria

NEMO: Red de Organizaciones Nacionales de Museos de los Estados miembros del Consejo de Europa.

OCDE: Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico

ODM: Objetivos de Desarrollo del Milenio

ODS: Objetivos de Desarrollo Sostenible

ONG: Organización No Gubernamental

ONU: Organización de las Naciones Unidas

OTAN: Organización del Tratado del Atlántico Norte

PMA: Programa de Acción de la Unión Europea sobre Medio Ambiente

RECI: Red Española de Ciudades Inteligentes

REDS: Red Española para el Desarrollo Sostenible

RFSC: Marco Europeo de Referencia para la Ciudad Sostenible

RSC: Responsabilidad Social Corporativa

SPV: *Special Purpose Vehicle*, es una empresa tapadera denominada “Vehículo con fines especiales” que se crea por un banco en un paraíso fiscal, para se haga cargo del dinero del riesgo de los CDS, al venderlo a los inversores en forma de títulos de deuda con diferentes tasas de interés.

UNCTAD: Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo

UNEA: Asamblea de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente

UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

UN-HABITAT: Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos

WMCCC: Consejo Mundial de Alcaldes para el Cambio Climático

WUF: Foro Urbano Mundial

YUPPIE: acrónimo para "*young urban professional*" es un término para referirse a un estereotipo de joven profesional urbano en Estados Unidos, dedicado a las inversiones en Bolsas de Valores, que tiene ingresos altos y una marcada tendencia materialista.