



BIBLIOTECA U.C.M.



5307736862

**CONCIENCIA ECOLÓGICA EN EL ARTE.
PINTURA Y ECOLOGÍA EN LA ACTUALIDAD
MADRILEÑA**

TESIS DOCTORAL:

Julio Romero Salvachúa.

DIRIGIDA POR:

Ana Macarrón Miguel



R^o T 229

**Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura y Restauración
Universidad Complutense de Madrid.**

Madrid 1998.

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que de una u otra manera han colaborado conmigo para que pudiera hacer esta tesis y muy especialmente por su apoyo, paciencia y trabajo a Ana Macarrón, a mi esposa Ana y a toda mi familia.

ÍNDICE

	<u>Página</u>
1.- Prólogo	1
2.- Introducción	5
3.- Objetivos	21
4.- Metodología	23
CAPÍTULO I.- DEL CONCEPTO DE ECOLOGÍA Y SUS ANTECEDENTES...25	
1.1.- Ecología	27
1.2.- Ecologismo	32
1.3.- Algunas versiones críticas con el ecologismo	38
1.4.- Ecología, política y sociedades	41
1.5.- Los grupos ecologistas	46
1.5.1.- Orígenes	46
1.5.2.- Grupos ecologistas en España	48
1.6.- Antecedentes históricos	54
1.6.1.- Feng-Shui e influencia en Occidente	55
1.6.2.- Popol Vuh	62
1.6.3.- Pitágoras e Hipócrates	65
1.6.4.- San Francisco de Asís	67
1.6.5.- Leonardo da Vinci	70
1.6.6.- Filosofía alemana del siglo XVIII	71
1.6.7.- La verdadera carta del indio Seattle	75
1.7.- Conclusiones	78

	<u>Página</u>
CAPÍTULO II.- BÚSQUEDA DE CRITERIOS DE ECOLOGÍA EN EL ARTE A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS	82
2.1.- Paleolítico	82
2.2.- Neolítico	89
2.3.- La civilización egipcia	91
2.4.- La cultura celta - Introducción	97
2.4.1.- Los dioses	97
2.4.2.- Los héroes	98
2.4.3.- Los chamanes	99
2.4.4.- Algunas obras	101
2.5.- Arte primitivo	105
2.5.1.- Arte africano.....	106
2.5.2.- Arte oceánico	110
2.5.2.1.- Australia	111
2.5.2.2.- Melanesia	115
3.5.2.3.- Arte Polinésico	117
2.6.- América Precolombina	119
2.6.1.- El valle de México	120
2.6.2.- Las culturas de América Central	123
2.6.3.- Las culturas de América del Sur	123
2.7.- Extremo Oriente	128
2.7.1.- La civilización del Indo	128
2.7.2.- Arte Indo-musulmán	129
2.7.3.- El Imperio Chino (de la dinastía Shang a la dinastía Ming) ..	130
2.7.4.- Japón	136
2.8.- Mitos de la Creación	143
2.8.1.- El arte al servicio de la idea de la creación	152

	<u>Página</u>
2.9.- De la pintura de Naturaleza a la pintura de ecología (Desde el año Mil hasta Cézanne)	158
2.9.1.- Románico	158
2.9.2.- Gótico	159
2.9.3.- Renacimiento	162
2.9.4.- Barroco	164
2.9.5.- Neoclásico y Romanticismo	167
2.9.6.- Realismo	173
2.9.7.- Cézanne	176
2.10.- Conclusiones	182
CAPÍTULO III.- DIFERENTES FÓRMULAS ARTÍSTICAS QUE MANTIENEN RELACIÓN CON LA ECOLOGÍA	188
3.1.- La fotografía	188
3.1.1.- Técnica y materiales	188
3.1.2.- Evolución de las técnicas y las temáticas	190
3.1.3.- Concursos fotográficos y normas a seguir por el fotógrafo ...	204
3.2.- Dibujo e ilustración	209
3.2.1.- Test al dibujo ecológico	210
3.2.2.- Test (comentarios e ilustraciones)	210
3.2.2.1.- A partir de la interpretación de la ecología como un problema de carácter planetario	211
3.2.2.2.- Energía nuclear	216
3.2.2.3.- Los residuos	223
3.2.2.4.- El medio urbano	227
3.2.2.5.- Energía y energías alternativas	233
3.2.2.6.- Dinero, política y sociedad de consumo	235
3.2.2.7.- El árbol como elemento emblemático	339

	<u>Página</u>
3.2.2.8.- El hombre inmerso en el entorno natural	243
3.2.2.9.- El hombre agrade al entorno	247
3.2.2.10.- El hombre y el animal	249
3.2.2.11.- La contaminación	253
3.2.2.12.- El esquema	256
3.2.3.- Algunos dibujantes españoles	257
3.3.- El cine ecológico	263
3.3.1.- Cine, televisión y documental	264
3.3.2.- Festivales	266
3.3.3.- Largometrajes	268
3.4.- El jardín	274
3.4.1.- El jardín en la historia	276
3.4.2.- El jardín japonés	278
3.5.- Otras formas artísticas de especial relación con la naturaleza	282
3.5.1.- Algunas ideas aborígenes en torno a su relación con la naturaleza	282
3.5.2.- Los poemas Tang	285
3.5.3.- El batik y el kilim	287
3.5.4.- El kilim	289
3.5.4.1.- El árbol	290
3.5.4.2.- La figura femenina	291
3.5.4.3.- El pájaro	291
3.5.5.- Totems	292
3.6.- Arte ecológico contemporáneo	295
3.6.1.- Postminimalismo	295
3.6.2.- Arte Póvera	300
3.6.3.- Arte ecológico	303

	<u>Página</u>
3.6.4.- Land art	305
3.6.4.1.- Luis Ortega.....	309
3.6.4.2.- Toni Bover y Toni Casassas	314
3.6.4.3.- Nancy Rubins	315
3.6.4.4.- Fernández Armán	316
3.6.5.- Land art y Earthworks	317
3.6.6.- Obras de Land art	321
3.6.7.- Otros ejemplos destacables en torno al arte y la naturaleza	328
3.6.7.1.- Art Eco	328
3.6.7.2.- Andy Goldsworthy	330
3.6.7.3.- Yorkshire Sculture Park	331
3.6.7.4.- Agustín Ibarrola	333
3.6.8.- La pintura al servicio de la ecología	336
3.6.8.1.- Moebius	336
3.6.8.2.- Los Niños de Chernobyl	338
3.6.8.3.- Georgia O'keefc	339
3.6.8.4.- Artistas por la naturaleza	340
3.6.8.4.1.- Regla Alonso Miura	343
3.6.8.4.2.- Joaquín López Rojas	345
3.6.8.4.3.- Rosalía Martín Franquelo	347
3.6.8.4.4.- Juan Varela Simó	350
3.7.- Conclusiones	352
CAPÍTULO IV.- DE LA ECOLOGÍA EN LA LEGISLACIÓN	355
4.1.- Conservación y restauración	355

	<u>Página</u>
4.1.1.- Carta del Restauo	355
4.1.2.- Carta de Atenas	360
4.1.3.- Carta de Venecia (Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de Monumentos y de Conjuntos Histórico Artísticos	362
4.1.4.- Carta de Florencia 1981 (Carta de los jardines históricos)	363
4.1.5.- Recomendación relativa a la protección de la belleza y del carácter de los lugares y paisajes	364
4.1.6.- Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural	366
4.1.7.- Conclusiones del coloquio sobre la preservación de los Centros Históricos ante el crecimiento de las ciudades contemporáneas	368
4.1.8.- Convención de Ramsar	369
4.1.9.- Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico	370
4.1.10.- Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa (31 sesión ordinaria. Recomendaciones 880 y 881 (1979))	372
4.2.- Entorno al Código Penal	374
4.2.1.- Capítulo I. (Título XVI)	376
4.2.1.1.- La montaña de Tindaya (Chillida)	376
4.2.2.- Capítulo II (Título XVI)	380
4.2.3.- Capítulo III (Título XVI)	381
4.2.3.1.- El caso Puigneró	383
4.2.4.- Capítulo IV (Título XVI)	386
4.2.5.- Capítulo V (Título XVI)	388
4.3.- Materiales y productos utilizados en pintura	390
4.4.- Conclusiones	393

CAPÍTULO V.- DE LA ECOLOGÍA EN LA PINTURA; SU PERSPECTIVA DESDE MADRID	395
5.1.- Propósitos del capítulo	395
5.2.- La ecología en la ciudad y algunas observaciones de Madrid	397
5.3.- Algunas consideraciones sobre el posterior desarrollo del capítulo	407
5.3.1.- Generales	407
5.3.2.- Criterios de selección	408
5.3.3.- Las fuentes	408
5.4.- En torno a nuestros pintores. Hacia la pintura y la ecología desde Madrid en los últimos años	413
5.5.- Cuatro versiones más, radicalmente distintas, que atienden a la sensibilidad ecológica	473
5.5.1.- Lourdes Parente	473
5.5.2.- Pablo Peinado.....	478
5.5.3.- Planet Art.	480
5.5.4.- Ricardo Cristóbal y entrevista a Fernando Giner	494
5.6.- Conclusiones	503
CONCLUSIONES FINALES	511
BIBLIOGRAFÍA	513

1.- PRÓLOGO.

¿Es posible entender el arte de una manera tan absolutamente artificial y sofisticada que tuviera escasa o nula relación con la naturaleza, con la vida?

El mundo del arte resulta ser tan amplio y tan agradecido que es capaz de dar cabida a infinidad de actitudes; en su universo pueden convivir sin problemas los que dicen que sí y los que dicen que no, los que matizan y los que tratan de generalidades, los que agreden, los que se enfrentan, los que se dejan arrastrar por las corrientes ...

Mi opción personal está en la línea de los que piensan que el arte y la vida, el arte y la naturaleza son partes de un todo indivisible. Naturalmente, cada persona mantiene una relación con el entorno y participa de una serie de experiencias que lo van diferenciando no sólo de los demás, sino incluso de sí mismo, y de esta manera cada uno, con conciencia de su individualidad, es capaz de evolucionar o de transformarse.

Posiblemente, desde que el hombre como especie adquirió conciencia de sí mismo, o incluso antes, de entre las muchas necesidades que le acuciaban una de ellas sería la necesidad de crear, y en este sentido, no me refiero sólo a la idea de creación artística, sino a la de creación en un amplio sentido.

Hay que crear una vivienda, hay que crear herramientas, hay que crear una familia, hay que crear sistemas sociales, económicos, políticos, religiosos. La creación siempre va de la mano de la necesidad.

Por otro lado, siempre ha habido conciencia de la diferencia que hay entre la creación humana y la creación de la naturaleza pero, y porque ésta es anterior a la humana y la engloba, el hombre siempre la tuvo a aquélla como modelo.

Diferentes creaciones humanas se corresponden con diferentes necesidades, pero si nos fijamos en la creación de la naturaleza, aún hoy no podríamos abstraernos a una pregunta: ¿para qué es la creación? ¿cuáles son sus metas intermedias y cuál su objetivo final?.

A lo largo de los tiempos se ha intentado dar respuesta a estas preguntas y de esta manera, han surgido como teorías más generalizadas, las diferentes religiones, dándose en casi todas las existencias de una figura singular o plural que es Dios.

Se puede pensar que el hombre, al elegir a la Naturaleza como modelo, no hace sino jugar a ser Dios, pero mantiene su ejercicio constante de creación teniendo casi siempre claras las metas, los objetivos.

Al margen de las que pudieran ser necesidades vitales, de supervivencia o de bienestar, el hombre siempre ha manifestado otras, como lo es la del conocimiento del mundo que le rodea y la del conocimiento de sí mismo. Muchas veces el conocimiento del mundo no es sino algo imprescindible para dar respuesta a sus necesidades vitales, pero el conocimiento de sí mismo o el de la naturaleza, sin intentar rentabilidades inmediatas, parece ser en nuestra sociedad positivista falto de interés, y se encuentra sumido en gran desprestigio.

Quizás para el artista la creación es un método y no un fin en sí mismo. Cada artista dará una orientación, encontrará un motivo para crear. Algunos incluso pueden buscar en su quehacer efectos y repercusiones más inmediatas, más tangibles, pero si nos fijamos en el conjunto de la historia del arte, nos damos cuenta de que nada ha sido definitivo, de que cada singularidad, cada etapa, no es sino parte de un proceso evolutivo incompleto aún y del que por lo tanto desconocemos su final, su destino.

La meta no está clara, ni siquiera sabemos ni intuimos su forma esquemática, por no saber, no sabemos ni de su existencia.

Es como si el conjunto de los artistas de todos los tiempos y lugares hubieran trazado un plan y hubieran emprendido una cruzada en busca del "gran Desconocido". Esta estrategia, al igual que las de los científicos se basa en el conocimiento y aprovechamiento de los "descubrimientos" anteriores, manteniendo de ellos lo que se interpreta como positivo y rechazando lo erróneo, además de incluir las novedades de cada momento.

En este camino recorrido hemos visto que en algunos momentos se creía haber encontrado el "Desconocido" y el trabajo se enfocaba de tal manera que aquél quedase lo más nítidamente concretado. La belleza, la espiritualidad religiosa, la realidad de lo visible, el reflejo de los sentimientos, .. metas que se situaban fuera o dentro del hombre, pero que finalmente se desvelaban como incompletas, cuando no erróneas.

Inmersos en su momento histórico los creadores artísticos debían profundizar en aquello que se entendía como "la verdad universal" y algunos lo hacían con más acierto que otros, de tal manera que su obra adquiría mayor relieve y proyección.

En la actualidad las cosas son bastante diferentes. No se quiere ver la existencia de una línea a seguir, no se valora a quien profundiza en una tarea demasiado compartida, sino que se entiende como más provechoso el abrir las puertas del propio camino. Se busca la diferencia con los demás, la originalidad, el cambio, la distancia, algunos incluso piensan que el objetivo último es la plasmación de lo original.

Una forma de producir la diferencia es la plasmación del individuo en su propia obra. Efectivamente cada individuo es distinto de los demás y tiene en sí mismo una eficaz arma con la que mostrarse con validez ante el mundo. El conocimiento de uno mismo desde la reflexión y la búsqueda en el interior es una estrategia bastante aplaudida y, de esta manera, hay muchas ocasiones en las que la obra no se explica por sí misma sino que necesita de la colaboración de su creador, quien en la mayor parte de las veces aplica una lectura en la que podemos ver un perfecto reflejo de su biografía.

Creo que no es acertado pensar que sólo es el hombre quien se hace a sí mismo y creo que cada vez se es más consciente de que infinidad de circunstancias externas lo van modificando y, en definitiva, lo construyen.

Sin olvidar que el hombre también es parte de la Naturaleza y teniendo en cuenta que las circunstancias que lo rodean forman parte del medio natural (modificado o no), concluiremos en que de ninguna manera el concepto de naturaleza puede ser obviado por parte de quien se estudia a sí mismo.

De una u otra manera el artista siempre ha tenido la necesidad de tener presente a la Naturaleza en su trabajo, tanto si sus pretensiones eran la imitación del mundo, como si su interés se centraba en otras esferas, a las cuales no podía acceder sin la utilización del modelo conocido, es decir, del modelo de la naturaleza previo a cualquier modelo creado por el hombre, más completo y del que el artista forma parte, es decir, sin capacidad de abstraerse de él.

Desde hace ya algunos años los hombres hemos profundizado peligrosamente en una dinámica también evolutiva, como lo es la de la Creación, pero de sentido opuesto, esta es la dinámica de la Destrucción. Lo que se destruye es la línea evolutiva que la naturaleza mantenía por sí misma, y se distorsiona a través de una intervención forzada y desequilibrada.

El artista no puede abstraerse a esta realidad, su fuente y modelo se transforma, sufre cambios espectaculares y toma direcciones antes nunca vistas. Puede alinearse con la dinámica de la Destrucción con unos u otros fines, puede pretender ser indiferente y no tener en cuenta estos datos o puede aferrarse a la dinámica de la Creación.

Me pregunto de qué manera los artistas pueden mantener esta última opción, qué discurso producen, qué forma adquiere su discurso, qué matices, con qué intensidad, con qué repercusión. ...

2.- INTRODUCCIÓN.

Desde siempre, y como no podría haber sido de otra manera, el hombre ha estado íntimamente ligado a la naturaleza, aunque el concepto que de ésta se ha tenido a lo largo de los años haya ido variando. Las transformaciones de esta relación lo han sido en todos los terrenos: ideológicos, religiosos, científicos, artísticos, etc., pero siempre una idea ha prevalecido: la necesidad que el hombre tiene del medio natural. Esta idea parece haber sido zarandeada en este último siglo y de ahí que la naturaleza haya sido tan maltratada, como si su destrucción no tuviera nada que ver con la propia destrucción del hombre.

No obstante, parece ser que todo no está perdido, que aún estamos a tiempo de mantener lo que durante tantos años fue creándose y evolucionando.

Un concepto, la ecología, es lo que parece que aún nos mantiene con alguna esperanza y en torno a esa idea los últimos años han visto nacer ilusiones, esperanzas, esfuerzos, estudios, las más variopintas iniciativas, y también en función de esa idea de ecología, desde algunos sectores de nuestra sociedad algunos han visto la manera de rentabilizar económicamente sus proyectos.

De entre las muchas cosas que el pasado nos ha dejado hay una de especial interés para nuestro país: son las Cañadas Reales, auténticas vías ecológicas, de las que se destaca su papel fundamental como corredores ecológicos para la fauna, al conectar entre sí espacios de alto interés natural.

España, que cuenta con un patrimonio natural único, aunque no exento de problemas, necesita conservar estas vías pecuarias que constituyen una red de caminos rurales de unos 125.000 kilómetros y de alrededor de 420.000 hectáreas no sólo por su interés sentimental como legado del pasado y de una actividad ganadera trashumante ejercida durante siete siglos, sino por el servicio que estos espacios prestan al equilibrio natural uniendo grandes territorios de España principalmente el Norte y el Sur.

La problemática medioambiental por supuesto no se limita a las vías pecuarias, otras causas nos hacen ver que el problema va más allá de las fronteras de las legislaciones de los países. La cantidad de formas en las que el mundo puede llegar a su fin nunca fue tan elevada como ahora. Algunos piensan en la superpoblación como uno de nuestros grandes problemas, y aunque la capacidad de nuestro planeta fuera muy superior a la actual, el aumento de personas sobre el globo ya ha empezado a obligarnos a apropiarnos de una amplia porción de luz solar, de energía en sus muchas

formas, de agua y de tierra, de tal forma que hemos empujado a otras especies al aislamiento e incluso a la extinción.

Las causas naturales, que por supuesto a niveles macrocósmicos darán lugar a la desaparición de todo lo existente, no parecen resultar amenazantes ya que las medidas de tiempo que se manejan a este respecto son inmensas.

Otras cuestiones tenidas en cuenta por algunos podrían tener un carácter un tanto discutible o próximo a la ciencia ficción: nos referimos a agresiones de tipo espacial, que dan lugar a todo tipo de especulaciones e incluso a elaboración de literatura o cine - recordemos a este respecto al película *Independence Day*.

De otras agresiones espaciales como meteoritos, asteroides, etc., a los que se echa la culpa de la desaparición de los dinosaurios las probabilidades, según los expertos, parecen ser muy pequeñas, y en cualquier caso, poco o nada tendríamos nosotros que hacer en contra.

Pero si hay otras amenazas de las que como culpables de su existencia o favorecedores de ella, los hombres tenemos que reflexionar y, de manera urgente, ponernos en acción y solucionar.

Una de ellas es la contaminación, que en el último siglo se ha visto incrementada hasta cotas escandalosas y que afecta de forma residual a nuestros propios alimentos, al suelo, al aire y las aguas. Pocos seres escapan al problema de la contaminación y, lo que es más grave, continuamos emitiendo sustancias, productos químicos que se cuentan por decenas de miles, de los que sólo de un 20% de ellos tenemos alguna información sobre su toxicidad.

En gran parte, como consecuencia de esta frenética actividad industrial y consumista en la que nos desenvolvemos, otros problemas además de la contaminación tienen lugar en nuestro globo. Las alteraciones climáticas sufridas en forma de grandes sequías, o inmensas trombas de agua, tormentas, etc., tiene uno de sus orígenes en el recalentamiento global, es decir, la subida de temperatura atmosférica ocasionada por la quema de combustibles fósiles. La sequía amenaza ya a grandes zonas de nuestro planeta. El uso del agua se ha triplicado desde los años 50. Los seres humanos emplean ya la mitad de los recursos de agua dulce del mundo.

La erosión del suelo, la expansión del desierto, la desaparición de las zonas húmedas y el descenso en el nivel de los lagos y ríos no sólo son una amenaza para el hombre sino para el resto de los seres que nos acompañan en este planeta y a los que necesitamos en función del carácter de interconexión que existe entre todas las formas animadas e inanimadas.

Quizá uno de los ejemplos más destacados sea el del mar de Aral (Asia Central) que ha perdido ya tres cuartas partes de su volumen a causa de la desviación de los ríos.

Por no abundar más en los desastres que nos amenazan y para no convertir esta introducción en un documento centrado en el caos y en aquello que es negativo, mencionaremos sólo al hambre, la enfermedad o la guerra como posibles causas de destrucción.

La guerra, a la que no daremos más espacio en nuestros comentarios, no es un tema secundario, es posiblemente uno de los mayores riesgos a los que nos vemos sometidos, un riesgo que se sufre diariamente y en el que se invierten muchos millones de dólares que sólo desemboca un lugar, el de la destrucción, la muerte, el sufrimiento, no sólo de hombres (que ya sería excesivo), sino también de otras muchas criaturas que viven al margen de las cuestiones - absurdas -, que conducen a la tragedia.

En este sentido, algunas imágenes mostradas por televisión, como la guerra del Golfo, servirían para ilustrar nuestras palabras. Un grave problema a que nos enfrentamos, es el de que la muerte y la tragedia ajena es utilizada como en el caso de la guerra, para lucro y beneficio de algunos.

En algunos casos, los autores se llaman empresas, y sirven a fines - digamos- legales, en otros casos se llaman delincuencia y mafias, y contra ellos combaten los gobiernos y otras instituciones como los grupos ecologistas, denunciando o promoviendo medidas legislativas, educativas, sociales, ...

Un problema ecológico de orden mundial lo constituye el tráfico ilegal de animales y plantas. Animales en peligro de extinción: aves, primates y otros mamíferos (como elefantes) y también plantas como algunas especies de orquídeas o de cactus.

Los elefantes se ven en peligro por su marfil, producto perfectamente reemplazable por otros materiales, los gorilas sirven como trofeo, o para decoración. La afición por las maderas exóticas en países occidentales, y sobre todo en Japón, ponen en peligro grandes extensiones arboladas. La moda del animal exótico, fomenta sus capturas en países subdesarrollados como forma de subsistencia.

La captura masiva de especies como la ballena o el atún ponen en peligro a estas especies y a aquellas otras que dependen directamente de ellas.

Pero los problemas medioambientales no solo hay que verlos en la lejanía geográfica, muy cerca, tan cerca como lo puede estar la M-50 el entorno natural necesita su protección a juicio de grupos como Aedenat. **Santiago Martín Barajas**¹ portavoz de este grupo, declara en torno al proyecto de construcción de la M-50 *“Los trazados cortan zonas protegidas, en buen estado de conservación y parques regionales”*.

El concepto de ecología invade nuestra sociedad, y así surgen gran cantidad de grupos que hacen con mayor o menor fortuna su labor en defensa de la naturaleza. Como veremos más adelante, en el desarrollo de nuestro trabajo, algunos de estos grupos están especializados en una parte concreta de la naturaleza (las aves, las rapaces, etc.) y otros poco conocidos, aprovechan circunstancias llamativas y ocasionales para dar sus versiones. Este es el caso de ADASEC (Asociación de Ayuda Social Ecológica y Cultural de España) que utilizó la aproximación del cometa Hale-Bopp para darse a conocer y mostrar sus ideas en forma de conferencias.

Las instituciones públicas también sienten ya la necesidad de trabajar en favor de un medio ambiente más saludable y así se promueven iniciativas como la declaración del día Mundial del Medio Ambiente, que en el 1997 fue el 5 de junio bajo el lema “Por la vida en la Tierra”.

Otra iniciativa, en este caso de carácter municipal, es la de la Patrulla Verde del Ayuntamiento de Madrid, que es vista de forma positiva por asociaciones y grupos ecologistas, pero a la que se critica por su falta de recursos, planificación y la disminución de sus presupuestos en los últimos tiempos.

Esta patrulla consta de 70 agentes que en el último año han advertido de gran cantidad de infracciones medio ambientales obligándoles a extender unas 28.000 denuncias, la mayor parte de ellas relacionadas con emisiones de gases, ruidos, distribución incorrecta de propaganda y mal uso de zonas verdes en actividades de ocio.

Existen lugares de debate sobre temas de ecología, como las “tertulias ecológicas” organizadas por Aedenat los jueves en Madrid, bajo temáticas concretas como “La bicicleta en Madrid” o “El medio ambiente en el nuevo Código Penal”.

Otros como el “Congreso Nacional de Medio Ambiente” que en noviembre del 96 tuvo su tercera edición organizada por el Colegio Oficial de Físicos y donde 44 grupos de trabajo abordarían temas como: la erosión y repoblación forestal, los envases y embalajes, el delito ecológico, la degradación del litoral, el turismo y el medio ambiente entre otros.

¹ “El País”, 29 de junio de 1997, p. 5.

Se hacen "ferias verdes" como Biocultura que en noviembre del 96 vería su duodécima edición y donde, entre otras cuestiones, se deja bien patente la importancia de la defensa del medio ambiente y de la salud a través de mostrar y apoyar temas como: la agricultura biológica, la cosmética, la higiene y los alimentos naturales, la bioconstrucción, el reciclaje, la música para combatir el estrés, la ropa y el calzado fabricados sin tintes o con tintes naturales, etc.

Pero muy posiblemente el foro más importante del medio ambiente lo será la llamada Cumbre de la Tierra que por segunda vez reunirá a Presidentes y Jefes de Estado de todo el mundo en la sede de la ONU el 23 de junio de 1997.

La primera Cumbre de la Tierra se había reunido cinco años antes en Río de Janeiro, y en ella se pretendía sentar las bases para un consenso ecológico compatible con el desarrollo sostenido.

No obstante, había demasiados intereses en juego para que este consenso no pasara de las palabras a la acción y ahora las perspectivas, tras esta segunda cumbre, no parecen ser mucho más halagüeñas. El desencanto parece ser el adjetivo más acertado para calificar el estado de ánimo de los concurrentes. Los problemas son conocidos y admitidos como graves pero los acuerdos tardan en llegar y nadie está dispuesto a adquirir compromisos serios. "*Está en juego el futuro del Planeta*"² y junto a esa idea, medidas sorprendentes como la siguiente:

W. Clinton prometió mil millones de dólares para ayuda a que el Tercer Mundo reduzca paulatinamente sus emisiones de CO₂. Mientras tanto Norteamérica no asume el compromiso para reducir sus emisiones a la atmósfera de Dióxido de Carbono.

Tengamos en cuenta este contrasentido como ejemplo de la falta de seriedad con la que los responsables del planeta abordan estos problemas. Como dato destacaremos que los Estados Unidos son los responsables de la cuarta parte de la contaminación procedente de combustibles fósiles.

Otro espacio en el que también se advierte la presencia del tema de la ecología es en la educación y a este respecto hay que destacar la existencia de Cátedras de ecología en las Universidades de Madrid y Sevilla de las que

² Palabras de Jacques Santer (Presidente de la Comisión Europea) de 23 de junio de 1997, "ABC", de 24 de junio de 1997, p. 52.

formó parte el **profesor Fernando González Bernández**³ al que destacamos por su personalidad en el campo de la educación, del activismo en los movimientos sociales por sus muchas publicaciones y por ser especialmente querido en los círculos ecologistas, lo que le llevó a ser elegido para recoger el premio Nacional de Medio Ambiente que el Ministerio de Obras Públicas y Transportes concedía todos los años y que, en concreto en 1992, fue otorgado a los grupos ecologistas españoles.

En otras escalas de la educación, como la secundaria, las iniciativas son numerosas, y adquieren la forma de excursiones a lugares de especial interés natural, cursos de reciclaje de papel y aprovechamiento del mismo, elaboración de casetas de madera para pequeñas aves, recogida de pilas, charlas-coloquio, recogida de basuras en parques, acampadas protesta por la destrucción de nuestro entorno, mantenimiento de huertos ecológicos, creación de agrupaciones ecologistas de alumnos, elaboración de revistas de contenidos ecológicos, etc.

Otro gran territorio de nuestra sociedad en el que el concepto de ecología está presente, en un sentido o en otro, es el campo de la industria o de las empresas. Algunos ejemplos confirmarán esto.

La red de tiendas Body Shop, que comercializa productos básicamente naturales para el cuidado de la piel y el cabello, lleva a cabo desde hace cinco años campañas nacionales de reciclaje. Su mensaje es "*Devuélvanos nuestras botellas*". La empresa se compromete a que los envases de plástico recuperados serán enviados a diversas plantas de reciclaje y por cada seis envases devueltos el cliente recibirá un obsequio simbólico de Body Shop.

Este es un ejemplo en el que no es difícil advertir el hecho de que "la ecología vende", sin embargo es al mismo tiempo una manera de aportar algo positivo en este sentido.

La multinacional Coca-Cola utiliza la idea de la conservación del Medio Ambiente a través de iniciativas como el Concurso Escolar de Medio Ambiente organizado junto con el ICONA.

El grupo empresarial BASF⁴ hace de su lucha por la conservación de la naturaleza su bandera y se anuncia con eslogans como "*conservando los bosques hacemos un buen papel*".

³ La revista "Quercus", en su número 88 de junio de 1993, hizo un homenaje al ecólogo González Bernández.

⁴ Grupo BASF en España: BASF Española S.A. - BASF Pinturas S.A. - COMPARES Sistemas Informáticos, S.A. - Laboratorios Knoll, S.A. - BASF Custex, S.A. - Elastogran, S.A. - BASF Sistemas de impresión S.A. - BASF Labiana S.A. - CRITESA- Chemany Ibérica, S.A.

BASF trabaja para descubrir nuevos y más eficaces tratamientos de fibras para la eliminación de los ácidos en los procesos de fabricación, y para la reutilización de las aguas residuales procedentes de la fabricación del papel.

Otra relación de empresas con el entorno es la de aquellas que hacen de este su objetivo. HIGITEC es una empresa que se dedica a la consultoría de Higiene Ambiental. El título es sugerente, pero tras éste lo que hay es una especialidad en control de plagas. Se ocupan de eliminar los seres molestos que nos acompañan y se anuncian como eficaces (rapidez y durabilidad) y como usuarios de productos que no alteran el medio ambiente.

Quizá uno de los ejemplos en los que más claramente las industrias chocan con los intereses ecológicos, y de manera que no es muy conocido o tenido en cuenta por el gran público, es el de la industria cosmética. Muchas empresas de cosmética⁵ siguen utilizando animales en la experimentación de sus productos, no obstante, como para casi todo, existen alternativas. Así la cosmética natural, utiliza ingredientes vegetales y en algún caso minerales, como aceites, esencias, ceras vírgenes, frutas, plantas medicinales, maceraciones en aceites con flores, etc., excluyendo los ingredientes animales. En sus preparaciones no se emplean conservantes, colorantes ni perfumes sintéticos. Otras características de un "cosmético ecológico" son: un sistema de envasado que no confunda el contenido del producto, el respeto a otras culturas y civilizaciones, garantizar que todo el proceso no pone en peligro a ecosistemas o personas y no utilizar ninguna forma de publicidad engañosa.

Otro dato importante, además de la utilización de productos animales son los tipos de pruebas que con ellos se hacen una vez elaborado el producto (casi cualquier producto de droguería) y que suelen ser de tres tipos:

- De toxicidad: El objetivo es establecer la dosis mortal.
- De irritación cutánea: Determinar cualquier reacción cutánea negativa.
- Irritación ocular: Algunas de estas pruebas necesitan que el animal esté consciente para analizar también sus reacciones.

⁵ En el número 133 de "Integral" se facilita una lista de empresas y productos que emplean la experimentación animal.

En el número 5 de la revista "Cuerpo Mente" se publica un reportaje sobre las marcas de cosmética de nuestro país que no utilizan animales en la experimentación de sus productos.

En otro orden de cosas veremos que la bibliografía sobre temáticas ecologistas es amplísima, y por supuesto no nos detendremos ahora a detallarla, ya que parte de ella tendremos oportunidad de ir refiriéndola en el desarrollo de esta tesis. Sólomente comentar a este respecto dos curiosidades que nos muestran como hay ediciones desde lo más sencillas y generales hasta otras más especializadas y acompañadas de recursos audiovisuales.

En el primer caso, el *Diccionario de ecología* (Acento Editorial) realizado por **Luis Centurión**, ofrece unas 100 páginas temáticas variadas que van desde la Amazonía, la Antártida, el cambio climático, la desertificación, el efecto invernadero, hasta el agujero de ozono, etc.

Del segundo caso, podríamos citar *Los instantes del bosque*, obra más especializada que trata de 12 tipos de bosque autóctono español durante los doce meses del año. Esta obra está ilustrada por doce artistas de la naturaleza y se acompaña por un compact-disc de **Carlos Hita** que recoge sonidos de la naturaleza. El texto es de **Joaquín Araujo** y lo edita el Ministerio de Agricultura, en colaboración con el Consejo de Seguridad Nuclear.

De este libro extraemos una idea: la naturaleza puede ser observada también desde una perspectiva plástica, pictórica.

Hay exposiciones de pintura cuyo fundamento es la naturaleza. El carácter que a esta se le de será muy variado, muchos serán los factores que entrarán en juego (dependerá del artista, las circunstancias).

Un ejemplo en el que los pintores nos muestran su inquietud por escuchar a la naturaleza nos lo dan **M^a. José Bro, Luis Sauce, Amador Calvet y Fernando Mastretta** en su exposición de la galería Arco Romano de Medinaceli en junio de 1997.

De esta exposición, cuyo encabezamiento es "Así me habla la naturaleza", la principal enseñanza que extraemos es que el número de lecturas que suscita un paisaje es enorme y que éstas van incluso más allá de la luz, del color o de la propia realidad ya que la última decisión depende del artista.

El paisaje como una parte más de la naturaleza ha sido durante muchos años un punto de atención privilegiado para el artista y así lo muestran exposiciones como "En torno al paisaje", (de Goya a Barceló), Paisajes de la Colección Argenteria - mayo - junio de 1997. Sala de exposiciones del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

O también "El siglo de Oro del Paisaje Holandés" exposición realizada en el Museo Thyssen-Bornemisza y patrocinada por el Banco Central Hispano quien editó un magnífico catálogo.

No es la pintura la única forma de arte en la que se puede destacar el importante papel que tiene la naturaleza, o las sabias enseñanzas que de ella el hombre puede extraer. Así el teatro también se expresa en este sentido y un ejemplo en el que además vemos cómo esta sabiduría es observada ya desde antiguo puede ser *Las bacantes*, una obra clásica, representada con gran éxito en este año 97, en el teatro Galileo por la compañía Thiassos.

También la arquitectura es una fórmula creativa con una conexión muy especial hacia lo natural. El urbanismo afecta al entorno como pocas otras actividades pueden hacerlo. **Le Corbusier**⁶ señalaba cual es la relación entre el hombre y la arquitectura, y dice a este respecto:

“Las claves del urbanismo se contienen en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse (en las horas libres), circular. Los planes determinarán la estructura de cada uno de los sectores asignados a las cuatro funciones y señalarán su emplazamiento respectivo en el conjunto.

El urbanismo debe organizar, en función del ritmo de las actividades cotidianas de los habitantes, las relaciones entre los lugares destinados a la habitación, al trabajo y al disfrute de tiempo libre”.

Visto desde este punto de vista, la arquitectura se pone más al servicio del hombre y de sus actividades que en función de una correcta adaptación al entorno.

El arquitecto **Frank Lloyd Wright**⁷ (1867-1959) tiene otras versiones sobre la arquitectura:

“... El concepto del espacio en la arquitectura es orgánico, y orgánico, tal y como empleamos el término, significa natural, significa esencial. Significa perteneciente a, en lugar de encima de.

... La ciudad de nuestros días tendrá que agotar su ciclo vital. Está llegando ya a término debido a sus excesos. Los excesos la están arruinando. Cuando necesitemos un modelo de ciudad nueva, lo encontraremos en términos orgánicos y será más una

⁶ Le Corbusier, citado por HILPERT T. *La ciudad funcional. Le Corbusier y su visión de la ciudad.* IEAL, 1983, pp. 379 y 432.

⁷ Ha sido uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX. Su concepción naturalista y orgánica de la construcción ha dejado obras inolvidables que han marcado el estilo de varias generaciones de profesionales de todo el mundo. Resucita el concepto de artista completo en la era postindustrial. Obras suyas son, entre otras muchas, el Capitolio del Estado de Arizona o el Museo Guggenheim de Nueva York, “El País Semanal”, 8 de junio de 1997, pp. 125-130.

agronomía. Formará parte de la tierra y estará prácticamente en todas partes. Las grandes concentraciones que son hoy las ciudades son vestigios del feudalismo. Tenemos que seguir adelante y hacer mejor uso del suelo ...

Si recurrimos a la arquitectura adecuada no violentaremos el paisaje como hacemos ahora. Me horrorizaría que el tipo de arquitectura que hacemos hoy día saliera al campo. En la arquitectura orgánica la naturaleza de la cosa sugiere su forma. Los edificios así contruidos harán más bello el campo en vez de afearlo. Por supuesto aún queda mucho camino por recorrer a lo largo de una línea cultural de la que aún carecemos."

Otro ejemplo más próximo a nosotros, tanto en el tiempo como en lo geográfico, es el del español **Oscar Tusquets** quien en su diseño para una casa unifamiliar⁸, destaca la importancia que tiene el tener en cuenta los condicionamientos del clima, del terreno y de la cultura concreta a la que se dirige la vivienda.

Entre otras cuestiones destaca su convencimiento de que en nuestro clima la protección térmica y lumínica es absolutamente imprescindible o la necesidad de que el jardín sea fácil de mantener y tenga un bajo consumo de agua.

En el campo del diseño, tanto el arquitectónico como de cualquier otro carácter, se hace necesario cambiar los hábitos de las poblaciones consumistas y llevar a cabo una profunda revolución tecnológica. Es necesario un tipo de diseño innovador, que permita pasar de una sociedad despilfarradora a otra de consumo moderado, de una civilización nuclear a otra solar, de la química agresiva a la química blanda, de la cultura de lo superfluo a la de lo duradero.

El diseño denominado verde apuesta porque los materiales empleados en la producción y en el producto final sean lo menos venenosos posible o al menos no liberar sustancias tóxicas. Tiene que generar la menor cantidad posible de desechos o cuando menos que estos sean reciclables.

También la duración del producto ha de ser alta y fácil de reparar. Los objetivos de un producto diseñado con intencionalidad ecológica debe tender a: Reducir residuos, ahorrar energía, mantener una escala adecuada, tener el máximo de duración y tender a lo sencillo, a lo silencioso.

En el terreno de la pintura, de la arquitectura, del teatro, del diseño ... pueden existir controversias, matizaciones, opiniones, desacuerdos, afinidades

⁸ Diseño de casa unifamiliar para "El País", 30 de junio de 1996, pp. 24-33.

... pero resultaría extraño que se diera un cuestionamiento de la actividad. Es decir no se cuestiona la pintura sino como mucho parte de ella, no se cuestiona la arquitectura sino que se entiende como necesaria. Pero existe una forma artística, un procedimiento que tiene sin lugar a dudas algunas consecuencias plásticas y que permanentemente es puesto en tela de juicio, nos referimos al toreo.

Concretamente son grupos ecologistas quienes destacan que esta actividad atenta contra parte de la naturaleza, y así podemos encontrar ejemplos, como el de la Asociación para la Defensa de los Derechos del Animal - Euskadi cuyo objetivo es erradicar las corridas de toros y cualquier otro espectáculo cruento y sanguinario en Gasteiz.

En España hay más de doscientas poblaciones que celebran sus fiestas con ceremonias del maltrato a los animales: Gallos, cerdos, cabras, patos..., entre otros son los animales elegidos en algunos lugares, pero uno, el toro, despierta en nuestro país un especial interés.

No sólo son las corridas de toros los espectáculos en los que estos animales son utilizados; otras fiestas como el "Toro del aguardiente" en Paterna de Rivera y Puerto de Santa María (Cádiz); el "Toro embolado" muy practicado en el País Valenciano, Castilla y Sur de Cataluña, el "Toro de la Vega" en Tordesillas (Valladolid), el "Toro de Coria" en Cáceres, etc., también centran su atención en este animal.

No cabe duda de que "los toros" es un tema que provoca el debate, la discusión. En cualquier caso, el roce entre dos campos que a nosotros nos interesan, el arte y la ecología.

De todas formas, y sin la intención de decantarnos aquí ni en favor ni en contra de este tema, nos parece interesante incluir un punto de vista nuevo que podría dar a cada uno motivo para reflexionar.

Las palabras son de **Luis Francisco Esplá**⁹:

"Si alguna vez desaparecen (los toros) no será por las campañas que denuncian su crueldad sino por un cambio en la relación del hombre y la naturaleza, una transformación en nuestra economía social. Y esto querría decir que, a cambio de ser más europeos, se habrán perdido raíces, tradiciones, esa relación directa que se da en el mundo rural entre el hombre y el animal. El urbano sufre un shock ante el animal moribundo que el hombre de campo acepta como algo natural en su medio. ¿La caza?.- Si es verdad, no solo soy matador de toros sino que encima me gusta cazar. La caza es menos cruel, y tan innecesaria como los toros. Innecesarios pero imprescindibles como

⁹ Entrevista a Luis Francisco Esplá, "El País" 17 agosto 1997, p. 8.

el arte, como las religiones, mecanismos ficticios y muy tenaces para luchar contra la muerte”.

Hay otros artistas cuya relación con el mundo de la ecología les lleva a ser invitados en acontecimientos tan importantes como lo fue la Cumbre de la Tierra. Nos referimos a **Ranschenber, J. Kosuth, Christo o Kounellis**. Entre los invitados a aquella Cumbre de Río de Janeiro estuvo **Fernando Casás**, quien al contrario que los anteriormente citados optó por no estar presente. Sus motivos para tomar esta decisión serían, por una parte el no sentirse identificado con ese tipo de acontecimientos y por otra para reivindicar así una independencia del arte.

Sin embargo, como la obra de pocos, la de Fernando Casás es tremendamente ecologista y esto queda perfectamente claro en los comentarios que **José Luis Lorenzo García**, y **Antón Castro** hacen sobre el artista en el catálogo que editó la Galería Afinsa, Almirante de Madrid en octubre de 1992.

En estos comentarios se pueden leer frases como las siguientes, que nos dan una idea más precisa de las intenciones del artista.

“... un artista formado en el seno de la naturaleza brasileña y para quien el arte es más un proceso que inquiere a aquélla que su propia materialización visual. Desde hace más de veinte años Casás está interesado en desvelar la conciencia oculta de los procesos que emergen de la naturaleza para restituírle su primigenia dignidad frente a los instintos agresivos y depredadores del ser humano.

... Pero su arte no se hizo al andar a la manera de los land. Muy al contrario sus posiciones refrendaban el valor crítico de la mitología natural y la toma de conciencia del que es capaz de asumir el arte como proceso transformador o como centro neurálgico de un debate dirigido a las conciencias de aquellos a quienes se permiten verlo: no de otra manera podríamos comprender su implicación reivindicativa de los ecosistemas, manifiesta, desde 1970 en diferentes series. Series que se centrarán, muchas veces, en el clamor destructivo de un Amazonas vivido y simbólico, la destrucción emblemática y real de un fragmento imprescindible de nuestro planeta.”...

Por otra parte la observación de la naturaleza nos permite acceder al conocimiento y muchas veces esta observación desde lo meramente contemplativo o desde lo científico adquiere formas plásticas cargadas de interés visual, táctil, acústico ...

Los fractales son un buen ejemplo de la obtención de plasticidad desde las matemáticas, ayudadas por los ordenadores. Un fractal es un objeto que presenta siempre una estructura igual, cualquiera que sea la escala considerada. El objeto que se obtiene de esta forma se compone de una

infinitud de puntos repartidos conforme a una estructura lagunar bien definida. Desde su creación se está comprobando que en el mundo natural abundan los objetos cuya mejor representación matemática son fractales: rugosidad en la superficie de algunos materiales, porosidad de algunas rocas, distribución de los defectos en las estructuras vítreas, etc.

En otras ocasiones la naturaleza nos muestra curiosas estructuras que se repiten y de gran calidad plástica y mística como lo es la espiral, por ejemplo. A nivel macroscópico, la espiral es la forma que adquieren infinidad de nebulosas similares a la que contiene a nuestro sistema solar. A nivel microscópico, encontramos ejemplos como el de las moléculas de ADN (ácido desoxirribonucleico) que se organiza a través de dos espirales entrelazadas. A nivel visible, plantas y animales se organizan desde estructuras espirales, incluso en nuestro cuerpo la espiral es una forma que organiza algunas de nuestras zonas como el torbellino piloso apreciable en la cabeza de muchos individuos, ...

Otras muchas estructuras organizan de forma nada caótica a otros elementos de la naturaleza: formas arbóreas, radiadas, lagunares, estrelladas, seriadas, etc., produciendo bellos efectos. Se puede ver el Tao en un corte de una col, el Sol en el centro de una naranja o se puede hallar la aritmética del corazón de una manzana.

También la naturaleza puede además de hacer sus creaciones plásticas echar una mano al hombre, al artista para que este consiga bellos efectos. Nos referimos con esto al Estampado de papel, simulando vetas que recuerdan las creaciones de la naturaleza. Esta forma de arte nació en Japón y llegó a Europa en el siglo XI a través de los turcos. Hoy todavía quedan artesanos que mantienen viva esta tradición como es el caso de **Einen Miura**.

Ciertamente, el tema se presenta como algo muy amplio, y nos damos cuenta de que casi cualquier aspecto que tenga que ver con las actividades humanas es susceptible de ser observado desde el punto de vista de su relación con la ecología. Algunos otros ejemplos, ilustrarán, sin la intención de ser definitivos, otras cuestiones que podrían ser estudiadas.

- Respecto a la política:

- ¿Cuándo surgen las primeras inquietudes?
- ¿Qué personajes han sido más sensibles y cuáles han resultado más nefastos por su desinterés?
- Dinámicas nacionales e internacionales a nivel de gobiernos.
- Legislación al respecto y estudios comparativos.
- Repercusiones positivas y negativas producidas por decisiones políticas.

- Evolución de la conciencia ecológica en la política.
- Estado actual.
- Etc.

- En la sociedad:
 - Relaciones entre sociedades distintas y su visión de la problemática.
 - Evolución de la sociedad respecto al problema medioambiental.
 - Capacidad de la sociedad para ser manipulada.
 - Costumbres y hábitos sociales.

- En la enseñanza.
 - El estado actual de la situación, en los distintos niveles.
 - Propuestas alternativas.
 - Ejercicio comparativo de los diferentes sistemas educativos.
 - Carreras universitarias medioambientales.

- En investigación, propuestas de estudio:
 - Ecología humana.
 - Química del medio ambiente.
 - Geología del medio ambiente.
 - Gestión y conservación de los recursos ecológicos.
 - Estudios de contaminación.
 - Química de la contaminación.
 - Antropología ecológica.
 - Sociología del medio ambiente
 - Psicología ecológica.
 - Arquitectura ecológica.

- Las energías:
 - Energías utilizadas y su repercusión en el entorno.
 - Energías alternativas.
 - Uso tradicional y actual de los recursos energéticos.
 - La energía y la economía o el mercado.
 - Energía e investigación.
 - Creación sustracción y transporte de energías.

- Los materiales:
 - Materiales tradicionales y materiales tecnológicos.
 - Materiales biodegradables.
 - Concepto de reciclaje y de reutilización.
 - Investigación de nuevos materiales ecológicos.
 - Conocimiento y uso de los materiales no agresivos para el medio ambiente por parte de:
 - Pintores.
 - Fotógrafos.
 - Arquitectos.
 - Textiles.
 - Fabricantes relacionados con la alimentación.
 - Ingenieros.
 - Restauradores.

- El trabajo y la industria:
 - Procesos de fabricación no contaminantes.
 - Trabajos especializados de conservación medioambiental.
 - Residuos industriales.
 - Localización de las industrias.
 - Hábitos de trabajo orientados al aprovechamiento de los recursos.
 - Hábitos de trabajo perniciosos.

- El ocio.
 - Actividades de ocio que perjudican al entorno.
 - La caza.
 - Repercusiones de las actividades al aire libre en el medio natural.
 - Elección de los espacios de ocio.
 - Alternativas constructivas para nuestro tiempo de ocio.

- Los otros habitantes de nuestros países:
 - Descripción del estado de situación.
 - Los cambios producidos en los últimos años.
 - Reservas naturales y espacios no reservados.
 - Relaciones de conflicto entre los derechos de los animales y los de las personas.
 - La conservación de las especies y su repercusión en el hombre.

- Los medios de comunicación:
 - Revistas especializadas.
 - El tratamiento del medio ambiente en la prensa diaria.
 - La televisión.
 - Noticiarios.
 - Programas esporádicos.
 - Documentales.
 - Películas.
 - La publicidad medioambiental en los medios de comunicación de masas.
 - Materiales y energías de los mass-media y su repercusión en el medio.

- Problemáticas en el entorno causadas por la acción directa o indirecta de las actividades humanas:
 - Incendios forestales.
 - Urbanizaciones incontroladas.
 - El problema costero.
 - El problema de las aguas marinas y fluviales.
 - La tala de bosques.
 - Construcción de carreteras.
 - Vertederos.
 - Contaminación atmosférica.
 - Desertificación.

Todo lo referido hasta ahora nos hace pensar que la naturaleza se manifiesta de muchas maneras, que nuestra relación con ella se da de infinidad de formas, que el cuidado de la naturaleza es importante, que de ello también depende nuestra existencia y que el arte, entre sus múltiples maneras de ser enfocado, también tiene algo que decir a este respecto.

Sería extraño que el arte no se ocupase de la naturaleza y una vez que esta es el objeto del artista ¿cómo puede ser que no se de cuenta de la necesidad que hay de protegerla contra un ser - el hombre - que ha desarrollado los mecanismos capaces para destruirla?.

3.- OBJETIVOS.

A.- Generales.

A lo largo de la historia del arte éste se ha aprovechado de la naturaleza haciendo ésta la función de referente formal con inagotables posibilidades, o de referente simbólico al servicio de la narración, o como telón de fondo de lujo, como marco ideal para la presentación de obras de arte, entre otras muchas posibilidades.

Sin embargo no es la naturaleza lo que a nosotros nos interesa estudiar sino la ecología, y pese a ser términos que pueden a veces llegar a confundirse entre sí, no son sinónimos, y es un objetivo general para nosotros no utilizarlos indistintamente.

Es por tanto el objetivo más general estudiar el arte cuando éste se encuentra relacionado con el concepto de ecología. Nos preocuparán entonces cuáles son las características del arte en estas circunstancias, quiénes son sus protagonistas, además de investigar sobre las dimensiones que esta relación es capaz de desarrollar.

Y como todo ejercicio de investigación, éste no sólo se preocupa por la recopilación de datos e ideas propias o ajenas, o por el mero conocimiento, sino que pretende tener algunas utilidades más como:

- Poder servir como una referencia más para el debate artístico.
- Poder ser utilizado, aprovechado o discutido por otros investigadores plásticos o teóricos.
- Servirme a mi mismo como espacio de estudio y reflexión con la intención de utilizarlo para el desarrollo de mi posterior ejercicio creativo.

B.- Específicos.

De acuerdo con el objetivo general expresado, nos proponemos dar respuesta a algunas cuestiones más concretas, detalladas en los siguientes objetivos específicos:

- Encontrar argumentos en la historia que nos permitan entender si el espíritu de la ecología es característico exclusivamente de la

civilización del siglo XX o si, por el contrario, ya estaba presente en tiempos pasados y en culturas diferentes.

- Detectar cuáles son los problemas que inciden sobre el equilibrio ecológico y aportar datos con los que se demuestre que estos desequilibrios también afectan a las obras de arte. Analizaremos si la legislación nacional o internacional tiene en cuenta esta circunstancia y buscaremos cuáles son las soluciones que se ofrecen al respecto.
- Comprobar también si existe la posibilidad de que el arte pueda producir desequilibrios en el natural equilibrio del medio ambiente.
- Ofrecer datos que nos lleven a tener una idea del arte a través de los tiempos desde una perspectiva ecológica.
- Comprobar si en la actualidad la ecología sólo puede ser objeto de trabajo para una técnica o tendencia creativa muy concreta o si, por el contrario, existe la posibilidad de que cualquier fórmula creativa pudiera adquirir un compromiso ecológico.
- Comprobar si desde el ejercicio de la pintura se puede tomar o se toma en consideración la relación arte y ecología.
- Si el ejercicio anterior se demostrase como posible, se buscarían las características y la incidencia de esa relación en nuestro entorno de Madrid.

4.- METODOLOGÍA.

La metodología que se ha seguido debe ser diferenciada en dos grupos:

- 1.- Una metodología que se encarga de organizar y estructurar el desarrollo argumental de la investigación.
- 2.- Una metodología instrumental.

Respecto de la primera cabe decir que se ha optado por un orden que nos conduce desde lo más general hasta lo más particular, necesitando por tanto analizar primeramente el significado y repercusión del concepto de ecología.

Una vez extraídas las conclusiones de este estudio la investigación se organiza de forma cronológica atendiendo, primeramente, a las características del arte en su relación con la ecología a lo largo de la historia y en diferentes culturas más significativas y después a las posibilidades actuales de la creatividad.

El carácter de particularidad lo encontraremos en el último capítulo en el que la relación arte y ecología se circunscribe a un espacio cultural concreto, Madrid y a un momento histórico reciente.

Por otra parte, refiriéndonos a la metodología de carácter instrumental, hemos de recordar que ha sido necesaria la búsqueda documental de información a través de:

Fuentes bibliográficas como obras de investigación, de divulgación general, informes de cursos, seminarios, congresos o de la propia administración, revistas especializadas en el terreno de la ecología, en el del arte de carácter nacional e internacional y de la legislación, B.O.E. y Constitución Española, periódicos locales y nacionales, catálogos de artistas de exposiciones, de colecciones, folletos, pasquines, tebeos, mapas, diccionarios y enciclopedias de carácter general o especializado, archivos municipales y de asociaciones ecologistas o artísticas.

Ha sido necesario entrevistarse con profesionales del comercio del arte, artistas o grupos de artistas, estudiosos del tema, profesores, responsables de organizaciones ecologistas...

Radio y televisión han sido permanentemente fuentes de información así como el visionado de documentales, largometrajes, cortos, fotografías, dibujos, carteles, esculturas y las visitas a salas de exposiciones, galerías, museos, ferias, comercios y la propia calle, en la que la referencia a la plástica y a la ecología es también constante.

CAPÍTULO I

DEL CONCEPTO DE ECOLOGÍA Y SUS ANTECEDENTES



Las ilustraciones de esta primera parte, están seleccionadas de la obra de **Ron Cobb**: *¿Y que es eso de la ecología?*, que es a su vez, una selección de sus tres álbumes antológicos (*Man fellow americans*, Real Free Press. Amsterdam; *Cobb again*, Wild and Wolley. Sidney, Australia y *The Cobb Book*, Big o' Publishing. Londres) que recogen la mayoría de los dibujos publicados por Cobb en prensa underground y alternativas.

Sobre Ron Cobb, muy sintéticamente, cabe decir que nació en Australia en 1937 y trabajó en los estudios Disney de Burbank (California).

Ha realizado gran cantidad de dibujos en blanco y negro, y también trabajos al óleo. Ha diseñado cubiertas de discos, libros, posters, postales, etc ... y dibujos de cómix.

En 1972 dejó de dibujar y regresó a Australia, pero fue su sensibilización con la problemática medioambiental la que le empujó a la creación plástica de nuevo.

Un trabajo destacable en su obra, es su colaboración en la película *Alien el 8º pasajero*, donde trabajó en la creación de naves espaciales y en la ambientación general del film.

Se ha elegido a este artista para ilustrar las primeras páginas, ya que Cobb está como pocos artistas sensibilizado con las problemáticas medioambientales, lo que le ha llevado a producir gran cantidad de imágenes que, con un carácter u otro, crean un discurso acorde con el tema que nos ocupa.

Su obra es profundamente crítica, unas veces a través de fina ironía, y otras de forma directa, con dureza. Se puede advertir en algunos casos, un cierto grado de fatalismo, en otros la mera descripción de lo absurdo. Su temática gira en torno a:

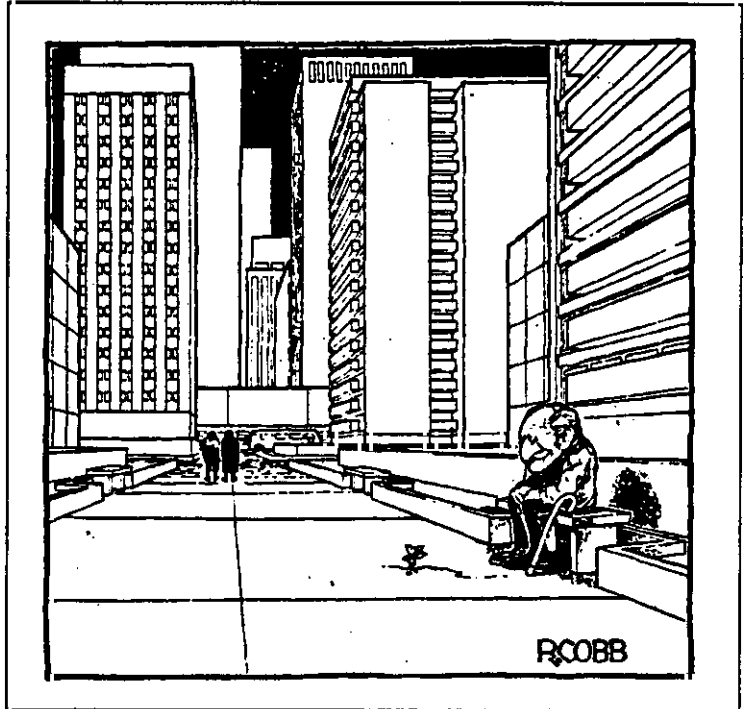
Nuestra capacidad por construir sobre desastres anteriores, la carrera armamentística y sus consecuencias, el concepto de progreso, el dinero, la explotación de unas personas por otras, la intolerancia, la política, la preocupación por nuestro futuro, la religión, los ataques a las diferentes etnias, etc. ...

1.1.- ECOLOGÍA.

Etimológicamente esta palabra significa, ciencia o discurso sobre la casa; es decir, ciencia de la vivienda; proviene del griego "oikos" que significa casa¹.

La ecología² entendida como tal, es un conjunto de ciencias que estudian las relaciones de los seres vivos entre sí, y con el medio en que se encuentran.

El concepto es creado con este sentido por **Ernst Haeckel** en 1866.



Los hombres como seres vivos que son, mantienen una relación con su medio ambiente, que también es objeto de estudio para esta disciplina, y se observa en torno a dos vertientes:

- Por una parte, la influencia del medio en el hombre y la adaptación de la comunidad humana al medio.
- Y por otra, la acción del hombre sobre el medio.

La ecología en su concepción actual de ciencia, que trata de sistemas, coincide con una tendencia general de la ciencia a buscar enfoques integradores, y es el ecosistema, o sistema formado por organismos de distintas especies y el medio ambiente que les rodea, la unidad básica del estudio ecológico.

Puede decirse que el objeto último de la ecología, es el estudio de la estructura y funcionamiento de la naturaleza.

¹ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, Barcelona, Integral Ediciones, (en adelante "Integral"), nº 2, p. 22.

² Larousse, Tomo 8, pp. 3.501 y 3.502.

En todo ecosistema se distinguen los que se llaman niveles tróficos, que pueden sintetizarse: en un nivel de productores (formado por vegetales autótrofos), un nivel de heterótrofos (constituido principalmente por animales) y un nivel de descomponedores (formado esencialmente por bacterias y hongos).

El paso de unos niveles tróficos a otros lleva consigo una transferencia de materia y energía, con degradación de parte de la energía en cada transferencia. De este modo, a medida que se asciende en los niveles tróficos, el flujo de energía decrece, lo que limita el número de niveles posible.

El conjunto de relaciones de alimentación entre las distintas especies de un ecosistema, se plasma en una compleja trama de relaciones que recibe el nombre de cadena trófica.

Uno de los aspectos que más han influido en los últimos tiempos en esta ciencia, es el desarrollo de los sistemas informáticos, que han permitido por ejemplo, la construcción de modelos de simulación para el estudio funcional de poblaciones y ecosistemas. Estos modelos básicamente producen dos tipos de ejercicios, los descriptivos y los predictivos.

En los últimos años, se han desarrollado diversas técnicas de automatización de la toma de datos mediante aparatos usados generalmente desde aviones o satélites artificiales constituyendo ésto una rama de la ecología denominada: aplicación de sensores remotos.

La fotografía, que ha experimentado en los últimos años grandes avances técnicos, ha visto aumentar sus posibilidades y aplicaciones, siendo un medio útil para ingenieros forestales, geólogos y geógrafos.

Se usan imágenes aéreas estereoscópicas, fotografías con longitudes de onda distintas a las de la luz (como es el caso de la radiación infrarroja, etc. ...) que permiten, por ejemplo, detectar diferencias de temperatura en la biosfera de hasta 0,01° C. el radar o el sonar.

A partir de la aparición de la obra de **E.P. Odum** *Fundamentos de ecología*. (1959)³ se ha generalizado el concepto de que el hombre debe ser considerado como una especie más en la dinámica de la biosfera.

³ Cf. ODUM, E.P., *Fundamentos de ecología*, México, D.F., Nueva Editorial Iberoamericana, S.A. de C.V., 1984 (Tercera edición).

Sin embargo, el hombre, y tanto más cuanto más progresa técnicamente, no puede ser considerado como una especie más, ya que es evidente su enorme capacidad para influir sobre el equilibrio ecológico en cualquier lugar de la tierra.

El hombre ha modificado en su provecho el medio ambiente, provocando incluso situaciones y reacciones en cadena, que han resultado ser perjudiciales incluso para él mismo.

El resultado general, es la disminución de la estabilidad, cuyos efectos más importantes son: la extinción de especies, la destrucción de ecosistemas naturales sustituyéndolos por otros artificiales y la contaminación de aire, agua y tierra.

Por su parte **Luc. Ferry**⁴, profesor de filosofía de la Universidad de Caen, nos propone su visión del tema, diferenciando entre tres ecologías diferentes:

- 1.- A partir de la naturaleza; de lo que se trata es de proteger al hombre incluso de sí mismo. Al destruir el entorno, se corre el peligro de destruir al hombre.

En este punto, tiene en cuenta a la naturaleza de forma indirecta.

- 2.- Con un fondo más moral, atribuido a determinados seres no humanos, se pretende producir en el mundo el mínimo de sufrimientos, y el máximo de bienestar.

Aquí Ferry, equipara al hombre y a los animales, dejando en entredicho la concepción antropocéntrica, que situaría al hombre como centro de todas las cosas, como fin absoluto de la naturaleza.

- 3.- Donde incluye los derechos, para vegetales y minerales y advierte que tiende a ser ésta la ideología dominante.

Advierte, el autor, de los derechos de la naturaleza contra el antropocentrismo, donde el Universo se convierte en sujeto de derecho; no es el hombre el centro del mundo al cual hay que proteger, sino que es el cosmos al que hay que defender del hombre.

Greenpeace⁵ esquematiza de la siguiente manera ofreciéndonos las tres

⁴ FERRY, LUC, *El nuevo orden ecológico, el árbol, el animal, el hombre*, Barcelona, Tusquets Editores 1994, pp. 27-28.

⁵ GREENPEACE. *Declaración de interdependencia*, "Integral", nº 48, pp. 12 y 13.

leyes que rigen la ecología:

- 1.- *Todas las formas de vida son interdependientes.*
- 2.- *La estabilidad de los ecosistemas es mayor cuanto mayor es la diversidad y complejidad.*
- 3.- *Todas las materias primas son limitadas y también hay límites en el crecimiento de los seres vivos.*

Es posible distinguir también dos visiones complementarias de la ecología⁶: a partir del concepto de macroecología que supondría una toma de conciencia planetaria (internacional) a base de medidas y grandes líneas de intervención y la microecología, que afecta a la porción del espacio vital que es el cuerpo humano, a través de una alimentación natural y un modo de vida más armónico. Esto supone la percepción integral del concepto de bienestar.

Jaume Roselló⁷ advierte que para las sociedades occidentales de nuestros días la palabra ecología nos hace pensar en el concepto de movimiento ecologista y en la protección del entorno dentro de una perspectiva de temor, de tal manera que, en nuestra conciencia, crece una duda sobre la infalibilidad del hombre como dominador de la naturaleza y destaca como uno de nuestros ancestrales errores la consideración del entorno, de la naturaleza, como algo "aparte" de los humanos, como un "enemigo" al que enfrentarse.

Añade que la ecología debe ser considerada como una ciencia pero también como una práctica y un concepto de actualidad en los debates sobre la evolución del hombre, de las sociedades y de su entorno natural.

En tanto que ciencia, forma parte de las ciencias biológicas y se interesa por las poblaciones, los grupos de especies, los ecosistemas y la biosfera. Se puede dividir en tres grandes grupos:

- a) La autoecología. Que estudia las relaciones de una sola especie con su medio ambiente. Define esencialmente los límites de tolerancia y las preferencias de la especie vis a vis de los diversos factores, examina la acción del medio ambiente sobre la morfología, la fisiología y el comportamiento y no se interesa por las interrelaciones de esta especie con las otras.

⁶ *La vivencia de lo ecológico; Informe cualitativo 1993*, Madrid, Formulación de Futuro, S.A., 1994, p. 12.

⁷ ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, "Integral" nº 2, p. 22.

b) La dinámica de las poblaciones.

c) La sinecología, que estudia las relaciones entre los individuos que pertenecen a especies diferentes de un grupo con su medio ambiente. Puede describir la evolución de los grupos y analizar las causas.

Según Roselló, se ha llegado a afirmar que la ecología no es una ciencia concreta, sino un *"punto de vista"*, un *"estado anímico"*.

Asimismo, advierte, que no debe confundirse la ecología, con disciplinas que le son cercanas como la etnología o la biogeografía, estudiando la primera costumbres y comportamientos y la segunda la repartición de los seres vivos dentro de la naturaleza.

1.2.- ECOLOGISMO.

El ecologismo⁸ es una corriente de pensamiento o doctrina que denuncia el pillaje irracional de los recursos naturales y el creciente desequilibrio entre el hombre y su entorno natural, y subraya la urgencia de una nueva orientación del crecimiento económico y energético.

Surgió en los años sesenta, de los movimientos a favor de la naturaleza y del medio ambiente. El ecologismo apareció como la total forma de conciencia de la ruptura entre el hombre y su medio natural, ruptura inducida por la civilización industrial. Ésta tiene como objetivo principal asegurar un aumento progresivo de bienes de consumo, por lo que destruye sin remedio una parte de los recursos no renovables, acumula fuentes de contaminación y pone en peligro la propia supervivencia de la especie.

Frente a esta constatación, el ecologismo preconiza la búsqueda de formas de desarrollo equilibradas con la naturaleza; formas que sólo deben utilizar energías renovables no contaminantes, y asegurar la satisfacción de las necesidades fundamentales del hombre. Esto sólo se podrá poner en práctica mediante la máxima descentralización de los centros decisivos y la aplicación de medidas autogestionarias para que cada individuo se sienta plenamente responsable de su porvenir.

La solución se halla en el movimiento de la conciencia ecológica, y ésto, a juicio de Roselló⁹, se caracteriza por:



⁸ Cf. Larousse, Tomo 8, p. 3.502

⁹ ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, "Integral", nº 2, p. 24.

- La visión de la tierra como un conjunto orgánico donde todo va unido. Se considera que es necesaria la solidaridad mundial entre las personas para impedir la destrucción del planeta.
- La negativa a dejar que las cosas evolucionen de modo tan negativo y la necesidad de desarrollar y utilizar las facultades creativas.

A este respecto, cabe citar dos frases que subrayan las ideas anteriores, a modo de slogan, intentando implicar a todos en una tarea común:

"Nadie puede ocupar tu lugar. Cada uno de nosotros teje la hebra en la tela de la creación. Nadie puede tejer esa hebra por nosotros".
(Duane Elgin)¹⁰

"El optimismo de la creación es preferible al pesimismo del pensamiento".
(Harold Zindler)¹¹

Pensando a nivel global, planetario, algunos ¹² son de la opinión de que para salvar la tierra debemos adoptar un modo de vida que sea sostenible, es decir, que no mengüe recursos naturales y que sea universalizable, o sea, capaz de ser practicado por todos los seres humanos.

Se añade a ésta, la idea de que no podrá haber sociedad sostenible mientras subsistan dos mundos: Norte y Sur o si la población mundial sobre-



¹⁰PIGEN, JORDI, *Nueva conciencia; plenitud personal y reequilibrio planetario para el siglo XXI.* (extra monográfico, nº 22 de "Integral", p. 7 (citando a Duane Elgin).

¹¹ BROWN, MICHAEL y MAY, JOHN, *Historia de Greenpeace*, Madrid, Editorial Raíces, S.A., 1989 p. 1 (citando a Harold Zindler).

¹²PIGEN, JORDI y RAMIS, SERGI (varios autores), 1992 *Un año para salvar la tierra*, "Integral" nº 145, p. 51.

pasa los 8.000 millones de personas.

Algunos datos, solo para España en 1.990¹³, dicen que cada año de nuestras vidas quemamos el equivalente a tres toneladas de carbón, consumimos 400 m³ de agua y producimos casi media tonelada de basuras.

La felicidad consiste en consumir sin cesar; ese sistema de valores que hace ya bastante tiempo empezó a extenderse por todo el mundo, amenaza hoy la supervivencia del planeta.

Sin embargo el lazo entre "más" y "mejor" se ha roto en la realidad.

"Se vive peor consumiendo más" nos dice Michael Bosquet¹⁴, y para apoyar esta frase, nos aporta los ejemplos de las repercusiones de los desastres del Amazonas, el caso de New York, o el de

Tokio, donde los mismos policías que regulan el tráfico, han de tomar oxígeno de vez en cuando para poder soportar las terribles condiciones atmosféricas en las que se ven inmersos ...

En el mismo sentido, están dirigidas las palabras de M. Bosquet¹⁵ cuando dice: "La utopía no consiste hoy en día en preconizar el bienestar por decrecimiento y la subversión del actual modo de vida, la utopía consiste en creer que el crecimiento de la producción social puede aún aportar el bienestar ya que es materialmente posible".

¹³ALONSO MILLÁN, JESÚS, *Una tierra abierta: Materiales para una Historia Ecológica de España*, Madrid, Compañía Literaria, S.L. 1995, p. 1.

¹⁴GROZ, ANDRÉ y BOSQUET, MICHAEL, *Ecología y política*, Barcelona, Ediciones 2001, S.A., 1982, p. 21.

¹⁵DA CRUZ, HUMBERTO, *Ecología y sociedad alternativa*, Madrid, Ediciones Miraguano, 1979, p. 5 citando a Michael Bosquet.



Daniel Bonet¹⁶ afirma que actualmente padecemos una crisis ecológica, que es consecuencia directa del tipo de tecnología aplicada y que ésta a su vez deriva de una determinada concepción de la existencia.

Añade, que detrás de cada comportamiento individual o colectivo descubriremos siempre una actitud mental característica y que por lo tanto la denominada "conquista de la naturaleza", la inconsciente degradación del entorno, son prueba de que algo falla en nuestra conciencia.

Mantiene también que el sentido de la justicia es una importante condición para conseguir el equilibrio, de tal forma que hay que recibir y dar al mismo tiempo; partiendo de esta idea es evidente para él que estamos en deuda con la naturaleza.¹⁷

En torno al tema de la conciencia, podemos leer¹⁸, pero en un tono más optimista, que es importante que se haya dado la toma de conciencia de la población de los países desarrollados, de ser habitantes de un planeta con delicados sistemas de equilibrio.

En el mismo informe, se dice también: "*Ya no es suficiente la información, la sociedad está saturada de informaciones, es pertinente trabajar sobre la información para proponer soluciones, modelos, iniciativas y formu-*



¹⁶BONET, DANIEL, *Hombre y naturaleza: necesidad de equilibrio*, "Integral", nº 2, p. 6.

¹⁷ Sobre nuestro destructivo modo de entender la vida y sobre nuestros desastrosos resultados, dice **Charles Darwin**, en *El viaje del Beagle 1839*: "Donde quiera que los europeos han husmeado, parece que la muerte persiga a los aborígenes. Las grandes extensiones de América, Polinesia, Cabo de Buena Esperanza y Australia nos muestran idénticos resultados.", Citado por **Alfred W. Crosby** en p. 5 de *Imperialismo ecológico, la expansión biológica de Europa 900-1900*, Editorial Crítica, S.A. Barcelona 1988.

¹⁸FORMULACIÓN DE FUTURO: *La vivencia de lo ecológico, Informe cualitativo 1993*, Madrid, Formulación de Futuro, S.A., 1994, p. 11.

laciones que ayuden a transformar la realidad social". Lo cual me parece que es más adecuado a nuestro tiempo que la observación anterior, que supone que ya se ha dado una toma de conciencia.

Mas adelante, en la página 21 una frase remata sin lugar a dudas, el punto en el que nos encontramos.

"Para que la ecología se transforme en conducta de consumo se necesita una mayor concienciación ..." y ésta bien podría venir de la mano del siguiente slogan *"piensa globalmente y actúa localmente"* que nos recuerda que lo que hagamos en nuestro entorno inmediato, repercutirá en el entorno del planeta.

Como ya queda claro, la visión global del planeta y de la humanidad en su conjunto son fundamentales en toda la argumentación ecologista, no obstante, añadiré tres citas más que remarcan estas ideas:

¹⁹ *"La pérdida de esos recursos (fitogénicos) puede llevar a consecuencias desastrosas para la producción de alimentos y para la misma vida del hombre. Es necesario cooperar en un esfuerzo mundial para preservar lo que es una herencia de valor incalculable e irremplazable"*

²⁰ *"La humanidad se ha tornado tan dislocada, tan separada de la Tierra y de la relación orgánica con esta, hay tanto aislamiento entre sus componentes, que tiene poco de lo que la vida en este planeta requiere. Estamos en camino de destruir nuestro hogar y de perder el juego de la realidad."*

... Si pretendemos llegar algún día a restaurar el paraíso en la Tierra, habremos de indagar en nosotros mismos, y no confiar en padres improvisados situados en el espacio. La psicología profunda ha mostrado que los padres del niño son sus primeros dioses. El crecimiento y la madurez nos exigen que abandonemos tal ilusión, y con ella los sueños y las esperanzas de invocar poderes mágicos que satisfagan nuestros deseos. Tendremos que llevar a cabo la tarea lenta, dura y a menudo dolorosa de asumir la responsabilidad de nuestras acciones."

Por último, añadiremos que según la perspectiva de **John M. Ragtery**, a la ecología se le presentan dos alternativas: la opción cultural, basada en la belleza o la opción empírica racionalista y reduccionista. Sin embargo, esta diferenciación, no parece hacerla todo el mundo y así hay quien pensó que estas dos opciones han de ir de la mano y complementarse. Ésta es la idea

¹⁹ Varios autores: *Ecología y culturas*, Madrid, U.P.C.M. 1988. Cita de Itziar Aguinagalde (2ª ponencia), p. 56.

²⁰ STEIGER, BRAD y WHITE, JOHN, *Otros mundos, otros universos*, "Integral", nº 10, p. 3.

que **Ortega y Gasset** presenta cuando dice: "*La cultura requiere que poseamos un concepto total del hombre y la naturaleza ... No podemos postergar la vida hasta que estemos preparados para entenderla*".

Algunos son más optimistas como se deduce del siguiente comentario de **Michael Alaby y James Lovelock** en *La gran extinción (el fin de los dinosaurios)*. Sin embargo, este "optimismo" no resulta ser suficientemente tranquilizador para muchos de nosotros.

Hablando de la catástrofe que destruyó a los dinosaurios, y que junto a ellos se perdieron el 70% de las especies:

"La catástrofe fue inmensa, muchísimo mayor que la que el hombre moderno pudiera producir, incluso si utilizara simultáneamente todas las armas nucleares del arsenal mundial".

Lo cual tiene sus implicaciones, y a éso se debe que una vieja historia cobre relevancia en nuestros días. Si el mayor desastre del que tenemos clara evidencia no consiguió destruir la vida en nuestro planeta ¿hasta qué punto debemos considerar seriamente las amenazas que mucha gente cree que suponen hoy la industria y la guerra?

¿Podemos destruir nuestra propia especie dejando en paz al resto de la vida?. Si no podemos conseguir ni éso: ¿Cuán resistente es la vida misma?, ¿Qué haría falta para convertir la Tierra en un mundo poblado sólo por fósiles, ruinas y fantasmas?.

1.3.- ALGUNAS VERSIONES CRÍTICAS CON EL ECOLOGISMO.

En el pensamiento tradicional se daba importancia a la interdependencia y a la interrelación de todas las cosas, sin embargo, actualmente vivimos momentos de un exagerado pragmatismo, que curiosamente nos da como resultado toda una serie de incomodidades nada pragmáticas, como son: la contaminación, los ruidos, stress, etc.

Pragmatismo, ciencia y progreso son hoy día nuestros grandes dioses, pero al mismo tiempo y sorprendentemente observamos cómo la ecología es un fenómeno de moda.

Inicialmente se podría pensar que existen contradicciones insuperables entre aquellos principios y esta moda, pero parece ser que no es así, existe otra vertiente del pragmatismo que entiende que es más práctico unirse al enemigo que enfrentarte a él y de esta manera, nuestro "mal entendido progreso" se alía con la ecología otorgándole ese carácter de "moda" y por lo tanto provocando su comerciabilidad.

Vemos por tanto, como una parte de nuestro ecologismo no hace sino agravar uno de los problemas contra el que debería estar en todo momento en lucha, que no es otro que el del consumismo.

Jaume Roselló²¹ destaca el siguiente contrasentido; *"mientras la ecología está "de moda" (fenómeno que se pone de manifiesto por la insistencia sobre el insostenible deterioro de la calidad de vida), se aumenta a diario una increíble cadena de comodidades. Tras esta carrera desenfrenada hemos de padecer los costes del progreso, y es este en su opinión, uno de nuestros grandes dioses de la actualidad"*.

Añade, que *"nuestro actual sistema de vida occidental no aborda los problemas, sino a través de parches y soluciones inmediatas que no hacen sino complicar la situación a largo plazo."*

El ecologismo²² es un valor de cambio, un valor de consumo, una moda, un código de comunicación más que una alternativa real de vida diferente".

A este respecto, podemos destacar tres niveles encontrándose, en cada uno de ellos, algunos datos que nos hacen sospechar que el valor de lo natural frente a lo tecnológico, ha sido deformado en gran medida en función de la

²¹ ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, "Integral", nº 2, p. 22.

²² FORMULACIÓN DE FUTURO, *La vivencia de lo ecológico*, p. 12.

moda, creada ésta más por "intereses" que por un análisis objetivo de la realidad actual.

1^{er} nivel individual:

- Mitificación de la salud y del cuerpo.
- Consumo de productos "SIN, LIGTH, ECOLÓGICOS" no siempre correspondiente a su realidad del proceso de fabricación, consumo, utilización y desechamiento.

2^o nivel grupal:

- El campo, espacio de libertad.
- 2^a residencia.
- Mayor categoría social.
- Calidad de vida/calidad de ocio.
- Vacaciones naturales.
- Deportes naturales.

3^{er} nivel sociopolítico:

- Promesas de programas electorales.
- Difusión del discurso ecologista en los medios de comunicación.
- Las acciones simbólicas.
- Plantar un árbol.
- Campañas de reciclaje.

A esto podríamos añadir la venta del ecologismo en función de la calidad de vida, según los tres apartados siguientes:

- a) Tranquilidad; supone la ausencia de stress y ruidos, no habría lugar para la depresión.
- b) Comunicación; se daría en todos los escenarios: familias, laboral, grupal ...
- c) Autenticidad; en todos los sentidos: en el trabajo, la alimentación, la salud. ...

En una línea similar a la anteriormente expuesta, **Tibaldi** deja "*patente*" la *facilidad que existe, para producir una mala conciencia en el ciudadano, un sentido de la culpabilidad, que es fácilmente explotable*".

Se pregunta Ettore Tibaldi²³ "*¿Porqué «este espacio» y «este tiempo» se muestran tan abiertos para escuchar las mil y una palabras de la ecología?.*"

Afirma, que la campaña ecologista se basa en la crónica desigualdad entre «especialistas» y no especialistas para consolidarla o fijarla.

Asimismo, dice que "*La ecología, como pseudo ciencia del ambiente, es muy reciente; hija del capitalismo avanzado, forma parte de una amplia constelación de ideologías que tienden a presentar a todos los hombres iguales; todos somos asesinos, todos consumidores, todos estamos contaminados, todos somos contaminadores. Pero dado que es evidente que todos no somos iguales, entre una de las muchas fábulas que la clase dominante nos cuenta encontramos también una fábula ecológica*".

Por el contrario, una postura menos crítica respecto al concepto de ecología nos viene dada en la revista "Nueva Conciencia"²⁴ donde se recogen propuestas para un mundo mejor realizadas por pensadores escritores, psicólogos, físicos, biólogos y antropólogos que buscan una nueva relación del ser humano consigo mismo y con el planeta.

Allí se plantea como sólo un cambio en nuestra manera de ver el mundo, una conjunción de la ecología y nuestro crecimiento personal permitirá superar las múltiples crisis en que hoy nos debatimos.

Animo a leer esta revista en la que se pueden leer artículos de **Capa, Fregtman, Grof, Spangler**, etc... sobre la nueva conciencia y la posibilidad del advenimiento de un mundo nuevo. El cuerpo central de la obra resume treinta propuestas relacionadas y a continuación se describe la nueva visión que empieza a emerger en cada una de las áreas del conocimiento: un mundo interconectado, a la vez armonioso y sorprendente, en el que nuestras vidas adquieren un sentido más pleno.

²³TIBALDI, ETTORE, *Anti-ecología*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1980, pp. 26 y 27.

²⁴ PIGEN, JORDI, *Nueva Conciencia, plenitud personal y equilibrio planetario para el siglo XXI*, Extra monográfico nº 22 "Integral", 1991.

1.4.- ECOLOGÍA, POLÍTICA Y SOCIEDADES.

Desgraciadamente, en muchos lugares de la tierra, no se tiene en cuenta, la importancia anteriormente expuesta, que tiene el desarrollo de una cultura, o una conciencia dirigida al mantenimiento de nuestro entorno, de nuestro planeta, en las mejores condiciones posibles.

No se tiene en consideración, el coste que conlleva el actual estado de despilfarro pero no me refiero en este punto a un nivel de conciencia individual, sino más bien a un nivel de conciencia de Estado, más dirigido a las grandes estructuras del poder que a los ciudadanos individuales.

Así podemos leer²⁵ *"En el tercer mundo o en los países del Este, las necesidades del desarrollo económico, relegan a un segundo plano las cuestiones medioambientales"*.

La comprobación de ésto se puede hacer casi a diario en cualquier periódico y sin embargo, un análisis no muy profundo de esta situación, nos daría como resultado el hecho de que esta relajación de las cuestiones medioambientales, no suponen en absoluto creación de riqueza sino más bien todo lo contrario, un inmediato futuro caótico y empobrecido, que se manifiesta en principio por altos índices de radiación, y o desertificación por talas abusivas, o desastres ecológicos con próximas repercusiones en el hombre a través de exportaciones ilegales de especies protegidas ... y después se traduce en muerte, desertificación, éxodos a gran escala.

Si ésto sucede en los lugares anteriormente citados, no es menos ni distinto lo que sucede en los



²⁵FERRY, LUC, *El nuevo orden ecológico*, p. 31.

países llamados "desarrollados", donde el capitalismo también está obligado a despilfarrar (riquezas propias y ajenas) si quiere evitar la tan temida crisis económica.

Los mismos poderes, en pro de mantener su propia seguridad, son capaces de promover por ejemplo programas nucleares a nivel mundial (como nos dice Michel Bosquet)²⁶ a sabiendas de que son caros, dadores de mayores desigualdades entre los países, peligrosos, no rentables, etc... y que no dan más empleo ni ofrecen mejor nivel de vida.

Este es el ambiente en el que nos encontramos y así hay quien llega a afirmar lo siguiente²⁷:

"Pero el ecologismo, naturalismo contemporáneo es, al mismo tiempo, la expresión del poner en tela de juicio la sociedad industrial y es inseparable de su medio: el occidente pleotórico de la segunda mitad del siglo XX. Se caracteriza ante todo por su oposición al determinismo²⁸ del progreso occidental".

Es decir, que al tiempo que el ecologismo como estructura es presa de su tiempo, sociedad y circunstancias, estamos inmersos en un momento histórico en el que no somos capaces de reconocer como sociedad las repercusiones del "progreso" más aún, nos negamos a tenerlas en cuenta.

Por otra parte, hay quien conduce estas problemáticas al ámbito de lo político (partidista), llegando a construir la siguiente frase:

²⁹"*Sólo una ecología socialista puede permitirnos sobrevivir*".

O argumentando la siguiente idea³⁰: "*Es necesaria una nueva ética social, entendida ésta como una actitud activa y comprometida socialmente*"

Se entiende que los problemas de la naturaleza son de una manera u otra problemas sociales y por lo tanto la idea se debe ampliar a otros grupos

²⁶GROZ, ANDRÉ y BOSQUET, MICHAEL, *Ecología y política*, pp. 48 y 49.

²⁷SIMONET, DOMINIQUE, *El ecologismo*, Barcelona, Gedisa, S.A. 1980, p. 184.

²⁸Determinismo. Teoría filosófica según la cual los fenómenos naturales y hechos humanos son causados por sus antecedentes. Relación de causa a efecto entre dos o varios fenómenos.(GEL), Tomo 7, p. 3.228.

²⁹ DUMONT, RENÉ, *Ecología socialista*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A. 1980.

³⁰ FORMULACIÓN DE FUTURO, *La vivencia de lo ecológico*.

sociales marginados o segregados y a otras problemáticas como son los drogodependientes, el SIDA, la xenofobia, deportaciones, guerra, hambre, los ancianos, etc.

Existe el planteamiento del ecologismo como recuperación, en este contexto de la responsabilidad social que permite a los ciudadanos demandar medidas políticas que controlen el "antiecologismo" de la mayoría de las industrias, además, de una demanda de su más corriente significado como es la recuperación de todas las basuras que generan contaminación, es decir la depuración de residuos y reciclaje de desechos.

Me parece interesante incluir las siguientes ideas extraídas del artículo "El día del medio ambiente" de la revista "Integral" nº 139, p. 110.

Allí se dice que "todo empezó en los años cincuenta, cuando los primeros técnicos en publicidad, que trabajaban con los políticos diseñaron una estrategia para mostrar a los ciudadanos que la Administración se tomaba en serio los problemas: se trataba de dedicar un día emblemático que los rememorase.

Con esta idea se conseguían dos objetivos: en primer lugar y gracias al apoyo de los medios de comunicación oficiales hacer creer a los ciudadanos que la administración controlaba el problema; en segundo lugar, mostrar que era la administración, y no tanto las organizaciones no gubernamentales y grupos de protesta, los que realmente realizaban los esfuerzos más efectivos para solucionarlos.

Con esta premisa se instauró el Día del Trabajo, luego el Día Mundial de la Mujer, el Día del Niño y el Día del Tercer Mundo. Con estos antecedentes era de esperar que las élites económicas que gobiernan Occidente creasen el Día Mundial del Medio ambiente, que desde hace unos años se celebra regularmente en los países desarrollados".

A continuación se argumenta que no parece que este acontecimiento conlleve grandes ayudas para la conservación de la naturaleza.

Un ejemplo sobre la hipocresía que rodea a estas celebraciones nos lo ofrece la absoluta censura que con motivo de la guerra del Golfo ha habido sobre su impacto en la naturaleza. Con todo, la gravedad de la situación ha llevado a distintas instituciones internacionales (UICN, PNUMA, FAO, ICOMOS, UNESCO, etc, ...) a principios de los 80 a elaborar conjuntamente una estrategia mundial para la conservación³¹.

³¹AGUINAGALDE, ITZIAR, *Ecología y culturas*, Madrid, U.P.C.M., p. 57.

La conservación de la Biosfera aparece en esta Estrategia como una respuesta nacional, ya que de ella depende nuestra propia supervivencia, pero también como un imperativo ético, ya que *«no hemos heredado la tierra de nuestros padres, sino que la hemos tomado prestada a nuestros hijos.»*³²

Actualmente la Administración de la CEE, la del Estado Español, la de las Comunidades Autónomas y los Ayuntamientos, reconociendo el papel que las organizaciones no gubernamentales juegan en el terreno del medio ambiente ofrecen a las asociaciones de conservación de la naturaleza la posibilidad de que se financien gestionando proyectos conservacionistas por valor de miles de millones de pesetas.

Tan solo en los años 1991-95 la Dirección General XI de la CEE tiene un presupuesto, para financiar estas iniciativas, de unos 6.000 millones de pesetas para grupos ecologistas españoles.

El Ministerio de Agricultura, en 1991 a través de ICONA financia hasta el 50% de cualquier proyecto conservacionista vinculado a un espacio natural de reconocido valor ecológico.

Otros organismos o instituciones apoyan estas iniciativas, como el Instituto de la Juventud del Ministerio de Asuntos Sociales.

La empresa nacional de ferrocarriles RENFE también apoya programas de restauración y replantación para los taludes de sus líneas férreas, y en parecida dirección se mueve el MOPU.

El Instituto Nacional de Empleo del Ministerio de Trabajo, se movió en la línea de financiación de Escuelas Taller promovidas por asociaciones conservacionistas.

El Ministerio de Justicia acepta en su listado de entidades colaboradoras para el desarrollo de actividades del Servicio Civil Sustitutorio del Servicio Militar a grupos ecologistas.

Bancos, Ayuntamientos, Comunidades Autónomas están deseosas de incorporar a su imagen pública la faceta de protección de la naturaleza y del medio ambiente.

El Ministerio de Hacienda exime del pago del IVA y de otros impuestos a aquellas asociaciones que reuniesen una serie de requisitos.

³² Ibid., p. 57.

Estos son los optimistas datos que se dan en "Las organizaciones no gubernamentales de Europa Occidental". Aunque si se me permite dar mi opinión, a la vista de los resultados, no es ni mucho menos suficiente.

Actualmente en España existe el Ministerio de Medio Ambiente y es de esperar que no se repitan las palabras con que **Robert Poujade**³³ (Primer Ministro de Medio ambiente francés cuyo Ministerio fue creado en Enero de 1971) calificaba a aquella nueva institución: «*Ministerio de lo imposible*». Ya que las prioridades económicas del Estado reducían efectivamente las consideraciones ecológicas a simples declaraciones de propósitos.

Recordamos también que en nuestro país la política y la ecología han sido motivo de grandes debates, y un ejemplo que ilustra mejor que ninguno esta afirmación es el de la autovía de Valencia y las Hoces del Cabriel, enfrentando a miembros de un mismo partido alegándose por una parte motivos ecológicos y por la otra motivos económicos.

Durante mucho tiempo parecieron ser estos dos factores asuntos irreconciliables. Queda tras su desenlace la duda de si el fin no estuvo también influido fuertemente por cuestiones de estrategias políticas de partido.

³³SIMONET, DOMINIQUE, *El ecologismo*, Barcelona, Gedisa, S.A. 1980, p. 161.

1.5.- LOS GRUPOS ECOLOGISTAS.

1.5.1.- Orígenes.

Jaume Roselló³⁴ introduce la actual toma de conciencia ecológica refiriéndose al movimiento contracultural de los años sesenta como impulsor. Es a final de los años 50 cuando los libros de la generación beat influyen a la juventud americana. El padre de la generación beat es **Jack Kerouac** que escribió *En el camino* y *Los vagabundos del Dharma*, interesándose prematuramente por las culturas orientales. Fue el padre de los hippies y su obra literaria inicia la llamada «prosa espontánea».

Poco después, la juventud occidental redescubre el sentido profundo de las grandes fraternidades al margen de la historia; toda una corriente que se identifica con el anarquismo místico de los hermanos del Libre Espíritu y otros movimientos revolucionarios clásicos; Lecturas de *Siddharta* (**H. Hesse**), *Un mundo feliz* o *La isla* (**Huxley**) son lugares comunes entre muchos otros, así como la música y costumbres procedentes de culturas orientales como eficaz antídoto para paliar los efectos de gran número de enfermedades psíquicas.

Esta toma de conciencia, se sitúa al margen de los aparatos políticos y se manifiesta a través de infinidad de pequeños grupos en los que tanto la investigación como sobre todo la creatividad son posibles. Este movimiento que carece de cabeza, que no tiene consigna posible y que tiene un marcado carácter descentralizado no sólo se ocupa de los problemas del medio ambiente sino también del descubrimiento interior de las posibilidades contenidas en lo más recóndito de nosotros mismos.

El primer documento ecologista de carácter y alcance internacional es, probablemente, el célebre mensaje de Menton, aparecido en 1971, firmado por 2.200 científicos, entre los cuales aparece la figura de **Jacques Monod**, premio Nobel de Medicina. Este documento hace balance de:

- El deterioro del medio ambiente.
- La disminución de los recursos naturales.
- La superpoblación y el problema de la alimentación.
- Los inevitables conflictos bélicos, resultado de la política militarista internacional.

Este documento (que no puede ser impugnado por ningún gobierno) fue dirigido al Secretario General de las Naciones Unidas.

³⁴ ROSELLÓ, JAUME, *Ecología y ecologismo*, "Integral", nº 2, pp. 22-25.

1.5.2.- Los Grupos ecologistas en España.³⁵

Ya en nuestro país, el Instituto de la Juventud organiza³⁶ en colaboración con la revista "Quercus" unas jornadas de conferencias y coloquios bajo la denominación de "Crónicas de los ecologistas", donde participaron algunos de los más destacados protagonistas del movimiento ecologista que presentaron las actividades y planteamientos de los grupos que desde 1968 han luchado contra la degradación del medio ambiente.

Se señala en estas jornadas, que cronológicamente nuestros antecedentes conservacionistas de la naturaleza podrían remontarse a 1871 con la Real Sociedad de Historia Natural, a 1880 con el Centro Excursionista de Catalunya, a la Institución Libre de Enseñanza, o a la corriente del pensamiento anarquista español.

Todas estas raíces quedaron cortadas totalmente por los efectos de la Guerra Civil Española, y posteriormente las primeras iniciativas están relacionadas con el singular espacio de Doñana en la lucha por evitar su destrucción.

En cuanto a las organizaciones, que se destacan se pueden citar, AEORMA (ya desaparecida), AEPDEN, AEDEN o ADENA, asociación esta última, que adquirió gran desarrollo en pocos años, gracias a la participación en la misma de una figura tan relevante y conocida por todos como es la de **Félix Rodríguez de la Fuente**.

Se incluye en esta revista³⁷ un directorio de grupos ecologistas en España, con el símbolo de 31 de estos grupos. En total, son recopilados los datos de 251 asociaciones distribuidas en nuestro territorio de la siguiente manera:

³⁵ Para profundizar en el pasado y presente de los movimientos ecologistas es recomendable la lectura de obras como:

- *Crónicas de los ecologistas 1968-1985* (Edición especial nº 20 de la revista "Quercus", realizada para el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura, 1985).
- *Los movimientos ecologistas* ("Cuadernos de Historia 16", nº 131, autor Benigno Varillas), donde se detallan las primeras asociaciones en Gran Bretaña (RSPB, 1889) o en Alemania (DBU 1899) y donde aparecen interesantes artículos como *Del conservacionismo al ecologismo o ecologismo y política*.
- BROWM, MICHAEL y MAY JOHN, *Historia de Greempeace*, Madrid, Editorial Raíces. S.A., 1989.
- *Las organizaciones no gubernamentales de medio ambiente en Europa Occidental*, Varios autores, dirigido por Benigno Varillas, editado por Asociación CODA/"Quercus", Madrid 1991.

³⁶ En Madrid, del 29 de abril al 4 de mayo de 1985.

³⁷ *Crónicas de los ecologistas 1968-1985*, Edición especial del nº 20 de la revista "Quercus".

Andalucía 64
Castilla y León 27
Madrid 24
Cataluña 24
Murcia 16
Comunidad Valenciana 16
Euzkadi 11
Asturias 11
Castilla la Mancha 11
Galicia 10
Aragón 10
Canarias 8
Baleares 6
Cantabria 4
La Rioja 4
Navarra 4
Extremadura 1.

Para aproximarnos a la idea de que la preocupación por la conservación de nuestro medio ambiente es un fenómeno ciertamente creciente, basta con pensar que los datos anteriores son de 1985 y que en estudios posteriores, ya de 1991,³⁸ **Benigno Varillas** apunta que en España hay unas 300 asociaciones activas. Incluso se advierte que hay quien eleva esta cifra a más de seiscientas organizaciones al incluir entre estas aquellas que aún no siendo directamente ecologistas, están cercanas a este movimiento.

Si se consideran las organizaciones que actualmente tienen un peso específico en los medios de comunicación o participan en foros internacionales, el abanico quedaría reducido a ocho grandes entidades conservacionistas de ámbito nacional, todas ellas con sede en Madrid: CODA, GREENPEACE, ADENAWWF, FAT, SEO, CPN, FPNE, AEDENAT.

Las organizaciones internacionales en las que participan son:

BEE (Oficina Europea para el Medio ambiente) Bruselas.
UICN (Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza) en Gland Suiza).
ICBP (Consejo Internacional para la Protección de la Aves).

³⁸ VARILLAS, BENIGNO y varios autores, *Las organizaciones no gubernamentales de medio ambiente en Europa Occidental*, Madrid, Asociación CODA "Quercus", 1991.

Las principales organizaciones son:

CODA (Coordinadora de Organizaciones de Defensa Ambiental).
ARANZADI (San Sebastián).
GOB (Grupo Ornitológico y de Defensa de la Naturaleza de Baleares).
SGHN (Sociedad Gallega de Historia Natural).
DEPANA (Liga para la Defensa del Patrimonio Natural de Cataluña).
SILVEMA (Málaga).
FAPAS (Fondo en Asturias para los Animales Salvajes).
AEDNAT (Asociación Ecologista de Defensa de la Naturaleza).
Asociación Quercus Asociación para el Estudio y Defensa de la Naturaleza.

Estas suponen el 80% y unos 36.000 asociados de los afiliados de CODA, por lo tanto, hasta los 86 que la conforman, el resto son pequeños grupos repartidos por toda nuestra geografía.

Otras organizaciones, ya de ámbito regional pero con participación en algunas de las anteriores organizaciones internacionales y de gran prestigio, son:

ADENEX (Asociación para la Defensa de la Naturaleza de Extremadura).
ANDALUX (Asociación para la Defensa de la Naturaleza de Andalucía).

De forma paralela a este conglomerado de asociaciones, funcionan en España 6 grandes asociaciones de ámbito nacional, siendo casi todas ellas secciones de organizaciones internacionales.

- GREENPEACE 40.000 socios.
- ADENA/WWF España 30.000 socios.
- FAT (Amigos de la Tierra).
- Comité de Protección de las Aves de la SEO (Sociedad Española de Ornitología, que es la más veterana asociación de estudio y defensa de la naturaleza de España, fundada en 1953 y miembro de ICBP desde finales de los años 50, con 3.000 socios).
- CPN (Clubes Juveniles de Conocer y Proteger la Naturaleza) de origen francés.
- FPNE (Fondo Patrimonio Natural Europeo) (de origen alemán).

Fundaciones más importantes:

- Fundación FEPMA (Fundación para la Ecología y la Protección del Medio Ambiente).
- Fundación José María Blanc.

- Fundación ATIS (Fundación para el Fomento de la Conciencia ambiental, del PSOE).

Otras fundaciones:

- FONDENA- Relacionada con ADENA para captación de fondos.
- BIOS- relacionada con ANDALUS para captación de fondos.
- Fundación Gowdana- con intenciones de creación de un partido verde que sea capaz de llevar al parlamento el debate ecologista.

Intentos federativos:

Además de la CODA:

- CAME (Coordinadora Asamblearia del Movimiento Ecologista).
- CIDN (Consejo Ibérico para la Defensa de la Naturaleza).
- CEAN (Coordinadora Estatal Antinuclear).

Puntos de encuentro del ecologismo español.

Comité español del BEE (FAT, CODA, ADENA, ADENEX, ANDALUX, SEO, ADENAT, ADEGA, CEA).

Comité Español de la UICN (con el respaldo de WNF y PNUMA se compone de más de 30 asociaciones).

Comité Español del ICBP.

Los fines de los grupos ecologistas están dirigidos a la conservación de la naturaleza y al restablecimiento de aquellas partes de ésta que ya han sido afectadas. Para conseguir estos fines, utilizan todos los mecanismos a su alcance y estos pueden ir desde la acción directa con carácter de protección o de reparación, hasta su interés por promover leyes favorables al medio ambiente.

Otro de los mecanismos que utilizan es el de la publicidad y ésta se consigue de muy variadas maneras. Editando libros, haciendo folletos, carteles, introduciendo sus mensajes en los medios de comunicación de masas, llevando a cabo acciones que resultan ser noticia o promoviendo proyectos de carácter plástico como es el caso de ADENA/WWF de los que más adelante tendremos ocasión de comentar.

Estas formas propagandísticas utilizan de forma muy clara la estética o representación con fines de concienciación, reivindicativas o críticas, con el



sistema o con alguna de sus partes.

Greenpeace por ejemplo nos ofrece en su publicación *Historia de Greenpeace*, algunos ejemplos de lo dicho, entre los que destacamos:

- Ilustración de **Randolph Holme** en la página 49, con la que Greenpeace "se apuntaría un buen tanto" en torno al tema de la protección de ballenas.

Randolph colaboró en el "Georgia Straight", una publicación marginal que recogería las primeras acciones de Greenpeace.

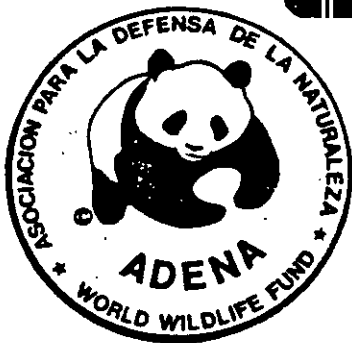
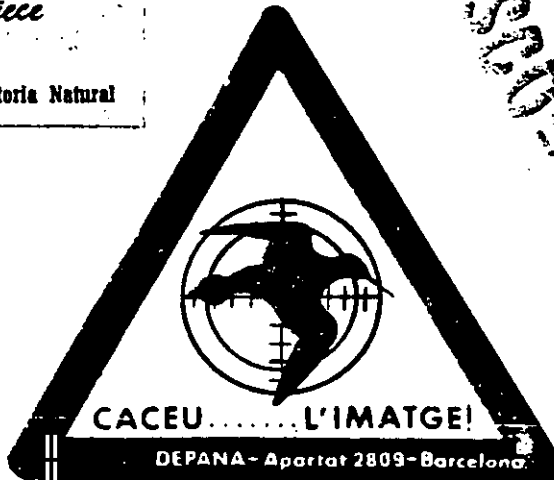
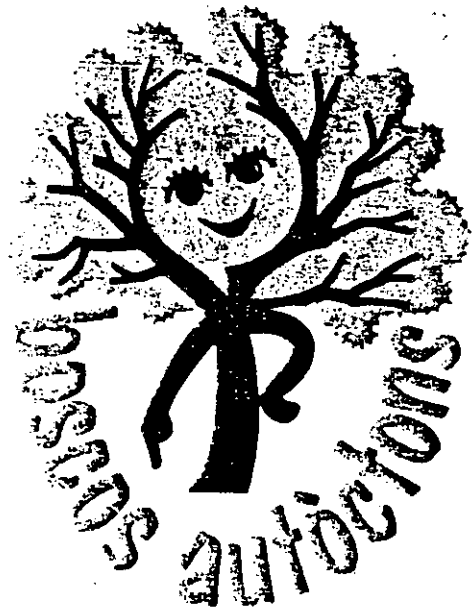
- Con caracteres de ilustración de cómic Greenpeace promueve la protección de cachorros de foca en Groenlandia y Terranova, con una ilustración en la que se puede leer "over my dead body" ("tendrás que pasar sobre mi cadáver") en un número especial del tebeo *slow death* (*Muerte lenta*), (*Historia Greenpeace*, página 44).
- En la página 49 se muestra un dibujo de **Mike**, que se convertirá en la pegatina de la campaña *Salvad a las focas* del Reino Unido.
- Artistas de renombre como **Moebius**, también pondrán su arte al servicio de la defensa de las focas, como se puede comprobar con su ilustración *Inversión de papeles* en la página 51, o en la página 64 con la ilustración del dibujante francés **Alain Goutal**, bajo la temática de los vertidos de residuos nucleares al mar.
- Es interesante también el dibujo de **Giraud**, por su carga irónica, titulado *retrato oficial del presidente Hermu* dibujo que se muestra en la página 124 y que apareció también en la revista satírica francesa "Canard Enchiné", el 6 de noviembre de 1985.

Además de estas propuestas gráficas, otras acciones como la llevada a cabo en 1984 por el activista de Greenpeace, **Michael Nielsen**, nos muestran de que manera las fórmulas propagandísticas de los grupos ecologistas mantienen connotaciones estéticas destacables y muy próximas a algunas obras artísticas de los happenings, environments, etc. Este activista, vendó los ojos de la *Sirenita* de Copenhague con una bandera de los Estados Unidos (en señal de protesta por la negativa de este país a imponer sanciones a Japón por sus capturas de ballenas). Sujetó a un lado una bandera japonesa ensangrentada y una pancarta que decía: "ella también trató de salvar a las ballenas".

Otras actividades de innegable carácter plástico pueden ser:

- *Escenificaciones sobre los riesgos del agua contaminada* (p. 130).
- *Despliegue de banderas* (p. 132).
- *Cortina humana (colgándose sobre un puente del Rhin)*, p. 136.
- *Despliegue de pancartas* (p. 139).
- *Pancarta Humana* (p. 138).

Los grupos ecologistas utilizan también algunos recursos plásticos, para la elaboración de sus emblemas, como se puede ver en estos ejemplos.



1.6.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS.

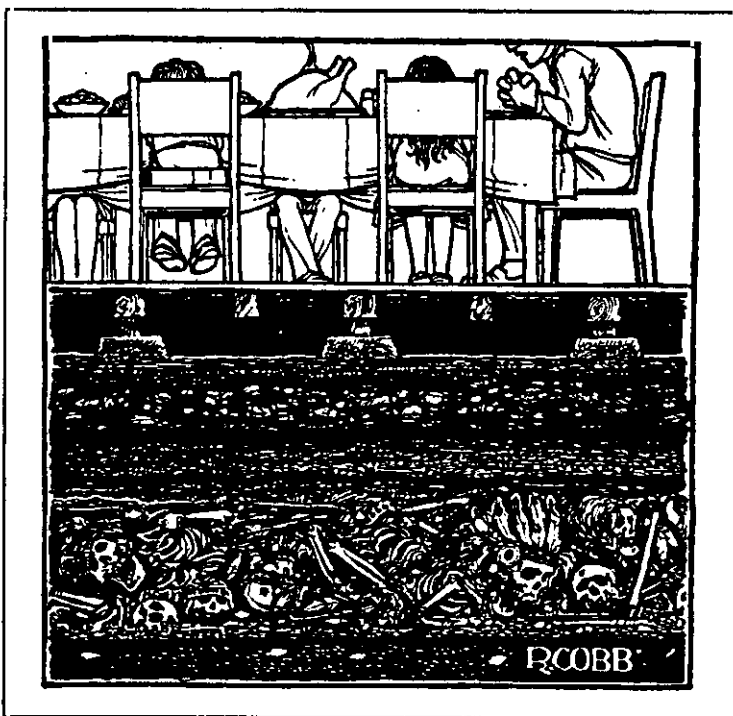
El sentimiento del hombre por mantener una relación en armonía con la naturaleza no es exclusivo de nuestros días, la diferencia está en que nuestro actual poder de destrucción transforma ese ancestral sentimiento en una necesidad.

Según Daniel Bonet³⁹ "lo que caracteriza a toda civilización tradicional, es la comprensión de que es más fácil adaptar al hombre a la naturaleza que hacer lo contrario".

El pensamiento de tipo tradicional deriva de la profunda intuición de la interdependencia e interrelación de todas las cosas en el Universo. En ningún caso, pretende darnos una imagen de estas civilizaciones, como ejemplos de perfección a seguir en todos los sentidos, lo cual resultará absurdo ya que es por todos conocido que a lo largo de la historia, se han producido grandes injusticias y errores.

Continúa citando a Frithjof Schuon que comenta al respecto:

"La naturaleza intacta tiene por sí misma un carácter de santuario, y es considerada como tal por la mayor parte de los pueblos nómadas y seminómadas, especialmente por los Pielas Rojas; entre los antiguos germanos, sedentarios primitivos, es decir que rechazaban la arquitectura propiamente dicha, los santuarios estaban localizados, pero siempre en la naturaleza virgen. El bosque de Brocelianda, entre los celtas y el de Dodona entre los griegos, son dos ejemplos de una perspectiva tradicional análoga, a pesar de la presencia, entre estos pueblos de una arquitectura sagrada y de una civilización ciudadana. Entre los hindúes el bosque es el refugio natural de los sabios.



³⁹ BONET, DANIEL, *Hombre y naturaleza: necesidad de equilibrio*, "Integral", nº 2, p. 6

La lucha de los Pielas Rojas contra la invasión blanca y ciudadana tiene un carácter profundamente simbólico: es una guerra santa por un santuario y este santuario es la naturaleza en toda su virginidad y grandeza. La civilización ciudadana, con su mezcla inevitable de refinamiento y corrupción, es como una enfermedad que roe la tierra y que hace retroceder cada vez más las fronteras de la naturaleza intacta. El indio de las llanuras y los bosques de América del Norte era un hijo de esa naturaleza y un sacerdote de ese santuario primordial".

1.6.1.- Feng-Shui

El Feng-shui⁴⁰ es el estudio de los chi o energías sutiles de la naturaleza, a fin de favorecer el equilibrio entre los seres humanos y la tierra. La ciencia que estudia la interacción entre el hombre y la tierra se llama geomancia, literalmente "adivinación por la tierra" o en chino, feg-shui "viento-agua", las influencias superiores que actúan sobre cualquier lugar.

La mayoría de los chinos podrían definir el "feng-shui" aunque puedan no conocer ya la forma en que actúa. Los taoístas chinos, en particular han conservado intacto cierto sentido del lugar, una actitud reverente hacia el paisaje y hacia la Madre Tierra, es decir, una tradición de feng-shui. Si se habla de feng-shui no es porque sea el único, sino porque más que cualquier otra tradición geomática en el mundo, se conserva todavía relativamente intacta.

Llegado el caso, el geomante también puede ser consultado como médico, pues la enfermedad es consecuencia del entorno como puedan serlo los gérmenes, emociones o estilos de vida. El talmud judío⁴¹ se hace eco del feng-shui cuando dice: *"Duerme con la cabeza al norte"*.

Las antiguas ciudades chinas estaban completamente rodeadas de murallas que las preservaban tanto de los invasores como de las influencias malignas.: Leones de piedra o dragones de arcilla colocados en las puertas o en el punto culminante de los tejados servían a un propósito similar.

La geomancia no es simplemente ecología, es más bien la antigua ciencia de vivir en armonía con la tierra mediante la comprensión de las influencias

⁴⁰ KENNETH S. COHEN, *Feng-shui; la ciencia del viento y el agua*, "Integral", nº 137, pp. 172-177

⁴¹ Talmud es un término hebreo que significa estudio. Es el libro más importante del judaísmo postbíblico considerado como la interpretación auténtica de la Torá o Ley escrita.

El Talmud es una vasta compilación de comentarios sobre la ley mosaica que refleja la enseñanza de las grandes escuelas rabínicas de los primeros siglos de la era cristiana.

sutiles de cada aspecto del paisaje. Es el arte de encontrar el lugar adecuado para una casa, una sepultura o cualquier otra cosa. El aula de clase del geomante es la Naturaleza, y así los espacios en los que desarrolla su experiencia, son las montañas, asociando el "yang" a lo masculino y a los montes escarpados y el "yin" a lo femenino y al terreno suave y redondeado, el agua, el suelo, los árboles, el clima, las estrellas, el viento, etc.

El geomante observa cinco direcciones en el Universo, que son: Norte, Sur, Este Oeste y el Centro.

“Al comprar una tierra, al construir una casa, al derribar una pared o fijar el asta de una banadera, quienes residían en los puertos concertados encontraron numerosas dificultades, todas ellas debidas al Feng-shui. Cuando se trataba de plantar unos cuantos postes telegráficos, cuando se animaba al gobierno chino a construir un ferrocarril o cuando se sugería la utilización de un simple tranvía para aprovechar las minas de carbón del interior, los oficiales chinos hacían invariablemente una reverencia cortés y declaraban que éso era imposible debido al Feng-Shui ...”⁴²

En el mismo texto, y tras argumentar sobre las características de la ciencia china, que no es como la occidental contemporánea, minuciosa, comprobadora, metódica, árida, técnica y positivista en resumen, dice:⁴³

“Por deplorable que resultase esta ausencia de investigación práctica y experimental, que abría sus puertas a todo tipo de teorías basadas en conjeturas, sirvió, no obstante, para preservar en la ciencia natural china un espíritu de sagrada reverencia hacia los poderes divinos de la naturaleza”.

Más adelante⁴⁴ se enlazan la idea oriental de la naturaleza con la occidental de la siguiente manera:

“Ellos observan cómo la cadena áurea de la vida espiritual está presente en cualquier forma de existencia, uniendo, como en un organismo vivo, todo lo que subsiste arriba, en el cielo, con lo que yace en la tierra, abajo. Lo que con tanta frecuencia se ha admirado en la filosofía natural de los griegos - que dieron vida a la naturaleza; que vieron en cada piedra y en cada árbol un espíritu vivo; que poblaron el mar de náyades y el bosque de sátiros - , es decir, esa manera de mirar los objetos naturales tan poética, emotiva y llena de reverencia, también es una de las características de la ciencia natural china”.

⁴² FITZ-JAMES STUART, JACOBO, *El paseante*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 1993.

⁴³ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 187.

Todas las culturas tradicionales, en los cinco continentes, han percibido las condiciones especiales que se dan en determinados lugares y han edificado sobre ellos sus monumentos más preciados.

Europa tiene una antigua tradición geomántica, como se pone de manifiesto en las catedrales (muchas de las cuales fueron levantadas sobre antiguos Clugares paganos de poder. La Catedral de Chartes, por ejemplo, se edificó sobre un enclave celta). Existen también piedras sagradas, o monumentos de especial significación que los relaciona con el mundo de lo natural como el de Stonehenge.

Incluso algunas festividades como la Navidad o el Día de Mayo utilizan elementos extraídos de la naturaleza y los elevan a categoría de símbolo como así hacen con el árbol que adquiere el significado de poste o axismundi. Una vieja costumbre⁴⁵ española era arrancar una mata de malva al amanecer del día de San Juan para esperar que floreciera en la media noche de la Navidad. De esta manera, simbólicamente lo que se pretendía unir los dos solsticios anuales.

Poco a poco festividades como la Navidad han ido perdiendo algunos de sus sentidos astronómicos y naturales. Tengamos en cuenta que la localización de esta fiesta parte del año 345 cuando el Papa Julio I movió el nacimiento de Cristo del 6 de enero al 25 de Diciembre, pudiéndose superponer la Navidad al dies Invicti Solis en el que los romanos adoraban al Sol.

La exaltación del solsticio invernal, cuando el Sol empieza su curso ascendente, siempre supuso un climax para las religiones y culturas.

En realidad el Sol Invictus de Aureliano databa del siglo III antes de Cristo y absorbía a su vez a un culto anterior, el mitráico.

Ciertamente el objetivo no es acumular festividades, sino sacralizar con cierta coherencia todo el ciclo anual lo mismo que hacen también otras religiones. En la tradición hindú el solsticio invernal es "devayana" (vía de los dioses) y se diferencia de "pitriyana" (vía de los antepasados) que empieza en el verano. Otras veces la Navidad (que es una forma organizativa del curso anual) es la de Krisna, o Buda, la del hijo de Shiva o la de otro salvador, el papú Akeanga que nadie sabe cómo y cuando nació, pues no podían recordarlo los hombres que fueron creados por él como renacuajos en una poza.

⁴⁵ "El País Semanal", (extra de Navidad), 15-diciembre de 1996, pp. 12-18.

Volviendo al aspecto geomántico de la cultura occidental, podemos señalar la especial relación de algunas de las edificaciones románicas que existen en España, con sus entornos naturales.

La abundancia de ejemplos que podemos encontrar en los que el enclave geográfico de las edificaciones religiosas es enigmático, espectacular, curioso, así como su entorno natural más inmediato nos hace pensar en que la elección de determinados solares no es casual.

Pensemos entonces en obras románicas como las siguientes:

- Ermita de San Frutos en el Olmo, entre Bocequillas y Sepúlveda en Segovia y situada al borde de un acantilado del río Duratón.
- Iglesia de Santa Magdalena, en Valdefuentes (Burgos) que es parte de un priorato y hospital cisterciense fundado en el siglo XII, y localizada al lado de una fuente llamada de El Carnero.
- Ermita de San Bernabé en Cueva de Sotoscueva (Burgos), que se localiza en una de las bocas del gran complejo kárstico de "Ojo Guareña" y que posee además otro singular encanto por sus pinturas rupestres de los siglos XVII y XVIII.
- Ermita de San Saturio en Soria, levantada en el siglo XVII en una cueva sobre una roca al borde del río Duero, donde vivió un ermitaño, del que se destaca precisamente su voluntad de vivir en perfecta armonía con la naturaleza a la que veneraba y respetaba como madre de la vida y obra a su vez del Creador.
- Ermita templaria de San Bartolomé, construcción románica del siglo XII y situada frente a una cueva y rodeada de un excepcional entorno natural que ha merecido la catalogación de Parque natural Protegido. Este es el Parque Natural del Cañón del Río Lobos en la provincia de Soria, escenario al que algunos grupos exotéricos como Planet art conceden la capacidad de poseer unas especiales condiciones míticas y misteriosas.
- Por no abundar en más ejemplos, recordaremos solamente la Iglesia de San Pedro de Tejada en el pueblo burgalés del mismo nombre, de la primera mitad del siglo XII y asentada sobre un monasterio del siglo IX; o las ermitas del Santo Cristo y Santa María de la Hoz del siglo XIII en Tobero (Burgos), enmarcadas también en espectaculares y sugerentes espacios naturales.

Algunos de estos edificios, y por supuesto muchos otros más, como la

Catedral de Burgos, San Martín de Frómista, Iglesia de San Tirso (Sahagún) y un larguísimo etcétera, están no sólo instalados en entornos especiales sino que a su vez configuran un recorrido tan singular como lo es el Camino de Santiago, el cual no solo tiene un sentido religioso, sino que se le asocia a éste una particular observación de la naturaleza en su dimensión astronómica.

El Camino de Santiago, sigue una orientación que reproduce en tierra el recorrido de la Vía Láctea, a la que también se llama Camino de Santiago. Constituye uno de los más importantes conjuntos turísticos y culturales de la mitad Norte de España y ha sido convertido en Patrimonio de la Humanidad.

La Orden del Temple, a la que se atribuyen algunas de las construcciones mencionadas como la del Cañón del Río Lobos, o la estratégica plaza del Castillo de Peñíscola, entre otras muchas que podrían ascender a unas 9.000 fortalezas y encomiendas repartidas por toda la cristiandad, tenían propiedades no sólo en los espacios del Camino de Santiago sino en otros puntos de España y de Europa. Respecto al entorno europeo no sólo hay que localizar los países centrales sino también en otros como Dinamarca, Irlanda o Chipre. Su radio de acción abarcó también otros puntos geográficos como Tierra Santa en Oriente próximo, lo cual les acercó a culturas como la musulmana y otras orientales con las cuales no sólo guerreaban e incluso comerciaban sino que de ellas extraerían inevitablemente algunos aprendizajes.

Los templarios han sido objeto de múltiples especulaciones y envueltos en un misterio a lo largo de los años, que según **Martin Walker** "*posiblemente no les haga justicia*". A este respecto el mencionado autor escribirá⁴⁶:

"Con independencia de los mitos que después pudieran crearse a propósito de sus riquezas, lo cierto es que se puede afirmar que no hubo Orden Caballeresca alguna - afirma Fernández Urresti - que se les pudiera comparar en posesiones y en oro, por lo cual no han faltado quien les haya relacionado directamente con el secreto alquímico, lo que hubiera permitido la fabricación de oro a granel. ¡Han sido tantas las historias escritas sobre los templarios!"

Mito, leyenda, hechos asombrosos, pero también realidad y hechos históricos es lo que construye la historia del Temple y con todo ello es posible escribir obras con sugerentes títulos como el de **Alejandro Vignati** *El enigma de los templarios*.

⁴⁶ WALKER, MARTÍN, *La historia de los Templarios*, Barcelona, Edicomunicación, S.A., 1993, p. 126.

No obstante Martin Walker⁴⁷ afirmará dirigiéndose al lector directamente:

“Aquella utopía, irrealizable aún en nuestros días, más que su poder, con ser mucho, más que sus riquezas con ser grandes, más que sus saberes ocultos, que debieron ser considerables, constituyó el motivo que precipitara su infortunio ...”

Dejando a un lado a los templarios observamos que la época del Románico estaba influida, como no podía ser de otra manera, por épocas pasadas, y se profundiza en aquellas cuestiones que anteriormente ya afectaban al hombre. Una de estas es el interés y el peso que tiene la naturaleza, que arrastra al hombre y lo envuelve. La geografía y la geología son, según **Raymond Oursel**⁴⁸, grandes factores que determinan en gran medida el sentir del hombre románico.

Así lo explica el mencionado autor⁴⁹:

“Con los espacios traidores y solitarios y la sinfonía cambiante y tumultuosa de los cielos han modelado temperamentos conservadores, introvertidos, maravillosamente imaginativos, en los que es difícil adivinar qué parte hay en ellos de imaginación creadora, de ensueño, de superstición provocada por el entorno natural, y qué parte de religión pura y profunda, sólida como el granito, amalgama que historiadores y sociólogos han destacado en todas las edades.

Fenómenos climáticos absolutamente específicos nutren o acentúan, además, esos sortilegios y esas elevaciones místicas engendradas por el espacio ...”

Las leyendas de los lugares, probablemente con algún fundamento, aunque este se proponga como oculto, aumentan el sentido mágico de los espacios naturales y de las edificaciones que en ellos se levantan.

Raymon Oursel recoge algunas leyendas como la del Monte Turveón, la de la montaña del Dum, la del Mont Saint-Cry, la del monte Saint-Rigaud, etc., ... y en estas se mezcla lo real con lo imaginativo, lo mágico y sobrenatural, lo religioso y por supuesto lo natural, a lo que se le concede especial importancia y por ello el autor no escatima esfuerzos en las descripciones de los entornos de los que trata. Valga este ejemplo.⁵⁰

⁴⁷ Ibid., p. 198.

⁴⁸ OURSEL, RAYMON, *Peregrinos, hospitalarios y templarios*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1986, (volumen 10 de la serie “Europa Románica”).

⁴⁹ Ibid., p. 21.

⁵⁰ Ibid., p. 124.

“La leyenda de Tourveón no fue consignada hasta finales del siglo XVI por los historiógrafos Louvet y Sévert. Es muy posible que estos se limitaran a recoger una tradición anterior, aderezada sin duda por los años, pero que se plasmó en aquellos lugares. Hay que reconocer que esos parajes, por su carácter salvaje y su soledad se envuelven en ese halo de fantasía tan peculiar de los parajes graníticos, que parece emanar de la propia roca, mezclado con los olores del musgo, de las aguas estancadas y con los jirones de brumas que ascienden hasta en pleno verano, giran y se insinúan en torno a sus rocas. La subida a la guarida señalada por los troncos de los pinos, derechos como lanzas, resulta fácil al principio, pero pronto se hace agotadora, en medio de esa penumbra que el Sol no atraviesa nunca y de la opresión de un silencio absoluto ...”.

El contrapunto a algunas de estas observaciones lo encontraremos en dos datos que pasamos a comentar a continuación.

Al igual que el Feng-sui oriental otras culturas como la musulmana, daban a sus edificaciones una orientación espacial, en el caso que nos ocupa, no tendrá nada que ver con la interrelación hombre naturaleza, y la búsqueda del bienestar y de la salud, sino que sus objetivos serán en mayor medida religiosos.

Las mezquitas estaban orientadas en nuestro país hacia el S.E., por ser el lugar donde se sitúa la Meca lugar de peregrinación y mirada obligatoria. Cuando una mezquita era cristianizada, y con la intención de diferenciarse en lo posible de la realidad precedente, la orientación de la cabecera se hacía hacia el N.E. y ésto, no por cuestiones que respondieran a ningún fundamento especial, sino porque no era posible orientarlas hacia oriente como fue la costumbre hasta el siglo XVI sin un derribo total del edificio del que se disponía.

Es pues más una cuestión de economía de esfuerzo y de aprovechamiento de medios que otra cosa.

Así lo entiende también **Joan Sureda**⁵¹ cuando dice:

“Los lugares elegidos para la fundación de los cenobios, casi siempre inmersos en una atmósfera serena y cercana a fuentes y manantiales, poseían por lo general una tradición religiosa, no necesariamente cristiana. La elección no se debía, sin embargo, a una concepción simbólica o a un sentimentalismo arqueológico: las ruinas y en especial las romanas, eran una buena cantera de materiales de obra nada despreciables si se considera los escasos recursos económicos con que solían contar a veces las comunidades”.

⁵¹ SUREDA, JOAN, *Historia Universal del Arte, Vol. IV, (la Edad Media)*, Editorial Planeta, p. 80.

1.6.2.- Popol Vuh ⁵²

El *Popol Vuh* es el libro sagrado de los indios quichés, que es una de las etnias más importantes dentro de la civilización maya. Los supervivientes de los indios quichés, constituyen en la actualidad un alto porcentaje de la población guatemalteca.

Esta obra, el *Popol Vuh*, se nos presenta como un ejemplo más en el que nos damos cuenta de la existencia en los pueblos tradicionales, en las culturas antiguas, de dos ideas fundamentales y comunes a partir de las cuales el hombre es capaz de dar una explicación al universo, al entorno, a la naturaleza, en definitiva a la realidad. Estas ideas son el Centro y el Origen.

- El Centro se relaciona directamente con la idea de lo sagrado, del Creador, de la máxima figura, imagen o ente sobrenatural, que es el eje y punto de referencia de todo lo existente.
- El Origen es una necesidad que muchos pueblos han tenido que explicarse. Dado que las cosas existen, que la sucesión de acontecimientos cotidianos y la temporalidad es una experiencia cotidiana, el hombre ha tenido que responderse a la cuestión: ¿Desde cuándo todo ésto? ¿Y antes?.

El *Popol Vuh* resuelve estas cuestiones a través de explicaciones que nos resultan tremendamente familiares a aquellos que estamos inmersos en la cultura cristiana; para los mayas entonces la tierra surge del mar en los orígenes del mundo, la gestación de la mujer se produce durante el sueño del primer hombre, el diluvio acaba con una civilización, etc. ...

Curiosamente la relación entre la vida y el agua no es una coincidencia que se produce entre las dos culturas mencionadas, sino que esta se relata en las historias de la creación de culturas de los cinco continentes, y también, la muerte de las culturas, por parte del agua, es una idea bastante extendida.

El diluvio, que para los cristianos nos remite al mito de Noé, es también una imagen recogida en el *Popol Vuh* y en otras tradiciones orientales, y es entendido como acto provocado por la divinidad con la intención de purificar el mundo una vez que éste ha sido desvirtuado, en la mayor parte de las veces por la mala gestión de los recursos naturales previamente puestos a disposición del hombre.

⁵²ALBERTO GÓMEZ. G., "Integral", nº 103. pp. 96 y 97.

En algunos lugares de oriente, donde la jungla es densa y de enormes proporciones, y donde habitan animales como el tigre, éste asume la categoría de Ser quasi sobrenatural y con una función muy concreta, la de salvaguardar la vida del bosque. Al bosque se le sacraliza, se le venera, pero al mismo tiempo se le teme y entre otras razones este temor viene de la mano de algunos de sus habitantes, los tigres.

Cuentan algunas leyendas que el Creador era consciente de la amenaza que para los árboles (el bosque) suponía la existencia del hombre y para protegerlos dio vida a los tigres. Se cuenta también que el hombre primeramente consiguió destruir al tigre, y después de ello se dedicó a talar los árboles con total impunidad y tranquilidad sabedor de que ya de nada había que temer. El creador, enfadado por tal dinámica destructiva, envió a la tierra el agua purificadora en grandes cantidades, es decir, en forma de diluvio, el cual serviría para paralizar las terribles dinámicas del hombre, para castigar a este y para permitir la posibilidad de un nuevo comienzo de la vida que habría de ser mejor, una vez aprendida la lección.

Los indios quichés, entienden que el bosque es un ser vivo, como lo es el hombre, el mono, el águila o el pez, entienden a través de su mitología reflejada en el *Popol Vuh* que todo lo existente es obra sagrada y por lo tanto hay que cuidarla, venerarla y convivir con ella en armonía. Entienden que cada parte de la naturaleza es importante para el desarrollo o la vida de las demás. Entienden que la ruptura del equilibrio podría enfadar a la divinidad o en cualquier caso, constituiría el principio de una larga cadena de sufrimientos para todos.

La cultura maya resulta ser una curiosa mezcla entre el espíritu cientifista, tecnológico que nos invade en la actualidad y el espíritu simbólico, mitológico y religioso, que se supone caracteriza a los pueblos más primitivos.

Es decir, que junto a lo anteriormente expuesto, que tiene apariencia exclusivamente mitológica (aunque también puede entenderse como puramente metafórico) sabemos que los mayas constituyeron una civilización bastante avanzada en la que la observación (con carácter científico) de la naturaleza les permitiría poseer un calendario anual bastante ajustado a lo que actualmente entendemos que es lo correcto o tener conocimientos matemáticos entre lo cuales se incluye la utilización del cero, de tal manera que eran capaces de tener una percepción del Universo similar a la pitagórica, es decir, una concepción del mundo susceptible de ser expresada a través de las matemáticas.

De forma inevitable estos conocimientos tendrían consecuencias que se materializarían en el trazado de los templos y las ciudades o en sus creaciones plásticas, esculturas, etc.

Después de esto cabría pensar que la ideología reflejada en el *Popol Vuh* mantendría características bastante modernas ya que una cultura que integra el mundo de las ideas y el del conocimiento científico en un sólo cuerpo es una cultura con bastantes similitudes a la occidental en la que vivimos.

Cuando la observación de la naturaleza conduce a un buen conocimiento de la misma y este conocimiento convive con un sentimiento de protección hacia ella y de necesidad de equilibrio entre todas las partes, el espíritu ecológico llámese como se llame en cada caso, o adquiera la forma que se quiera, es una realidad que se percibe con sus características más modernas, más contemporáneas.

Lo que sucede muchas veces, y éste es un buen ejemplo, es que la anécdota, lo metafórico, adquiere tanta importancia que eclipsa su propio fundamento, su verdadera razón de ser y entonces se pasa a venerar la imagen literaria, plástica o mitológica interpretando que es ella y no la realidad que la produce el objeto fundamental, el principio y el final del acontecimiento.

Esto es sin lugar a dudas lo sucedido con la *Biblia* de los cristianos y lo que pudo pasar con el *Popol Vuh*; pudiera haberse entendido éste en su sentido más literal, en lugar de ser interpretado como un perfecto manifiesto en clave literaria de la necesidad de proteger el entorno por una parte porque la destrucción y el sufrimiento que ésta lleva consigo no tiene en sí ningún sentido y por otra porque tampoco tiene ninguna utilidad sino más bien todo lo contrario.

En relación directa con el *Popol Vuh* diremos que existía una versión escrita que quedó destruida tras el incendio de la ciudad de Uxatlán. Un autor anónimo del siglo XVI escribió otra vez el relato a partir de la tradición oral y posteriormente, a principios del siglo XVIII, **Francisco Ximénez**, párroco de Chichicastenango lo tradujo al castellano llamándolo *Libro de las Láminas Desplegadas y Pintadas que había antiguamente y ahora se ha perdido*.

Los conquistadores españoles ya habían quedado impresionados por la literatura maya y un buen ejemplo de esto lo demuestra el siguiente comentario de **Antonio de Herrera**⁵³, cronista mayor de Felipe II:

⁵³ De Antonio Herrera, reproducido en "Integral", nº 103, p. 184 por Alberto Gómez en el artículo *El Popol Vuh, relato Maya de la creación del mundo*.

“Conservaban las Naciones de Nueva España la memoria de sus antiguallas: En Yucatán, i en Honduras, había unos Libros de Hojas, encuadernados, en que tenían los Indios la distribución de sus tiempos, i conocimientos de las plantas i Animales i otras cosas naturales”.

1.6.3.- Pitágoras e Hipócrates (Precursores del naturismo).

El naturismo según leemos en el diccionario, no es ni mucho menos sinónimo de ecologismo, ya que más bien aquél se refiere a un sistema de comportamiento que influye fundamentalmente en aspectos como alimentación, vida al aire libre, higiene, en definitiva un determinado tipo de vida, pero se parece a éste en que tiene a la misma naturaleza como objeto fundamental de su existencia, llegándola a tomar como guía.

Frederic Viñas médico naturalista, en un artículo sobre Pitágoras e Hipócrates nos dice que : *“fue Pitágoras, el padre del vegetarianismo en Europa y que había aprendido sus virtudes en los años que había pasado en la India y Egipto”.* También y en el mismo artículo, podemos leer que *“sus enseñanzas estaban guiadas por el conocimiento de las leyes de la naturaleza, idea ésta que ya se acerca mucho más a lo que hoy entendemos por el concepto de ecología (no de ecologismo)”.*

Pitágoras escribió incluso un libro sobre el poder curativo de las plantas, y se cuenta de él que no sólo censuraba la matanza de animales sino que en ocasiones había comprado a campesinos algún animal para salvarlo de la matanza o a pescadores sus capturas para devolverlas al mar. Asimismo, sus seguidores, aglutinados en una Orden Científico-político-religiosa que él mismo fundó en el año 545 a.C. y que gozó de gran prestigio en su época, se juraron entre sí combatir el sacrificio, maltrato y matanza de animales.

Por su parte Hipócrates, quien es considerado como el fundador de la medicina occidental, y además padre de la medicina naturista, también nos aproxima a similares nociones que las expuestas sobre Pitágoras. Consideraba factores determinantes de las enfermedades: la constitución de los pacientes, el tipo de alimentación, la forma de vida (costumbres higiénicas), la profesión, el clima y el tiempo atmosférico. Ideas todas ellas perfectamente compatibles con nuestro actual concepto de naturismo.

Y como consecuencia de estos planteamientos dice:

“Las enfermedades no se ciernen sobre nosotros sin más ni más, sino que se desarrollan por nuestros pequeños pecados diarios contra la naturaleza. Estos se van acumulando hasta llegar un momento en que se manifiestan ostensiblemente”.

Si a éstos (los "pecados" contra la naturaleza y sus consecuencias) añadimos la siguiente frase también escrita por él: "*Quien sigue las leyes de la Naturaleza tiene en su mano el bienestar de su cuerpo...*", concluiremos en que el concepto de ecologismo, o parte de él, expuesto en páginas anteriores, ya estaba en alguna manera entendido por Hipócrates.

Con ésto Hipócrates hace buenas las palabras de **Goethe**, cuando afirmaba que en un principio, ciencia y arte marchaban unidas, o incluso se confundían, así como las normas de conducta y principios dictados para sus colegas (los médicos) podemos leer:

"El arte de la medicina es el más noble que existe ...", o también, "la medicina es el arte de imitar los procesos curativos de la naturaleza".

A partir de estos planteamientos, tan claramente expresados, tendría uno la tentación de incluir a Hipócrates entre los artistas que tuvieran como fundamento a la propia naturaleza, si no fuese porque en la actualidad, la realidad médica y el arte son campos perfectamente diferenciados.

No pretendemos con ésto, asegurar que ciencia y arte en nuestros días no posean ciertos puntos de contacto, que sí los tienen, pero la relación no es del todo bidireccional, es decir, la ciencia, se aprovecha en muy escasa medida de las especulaciones artísticas, aunque en la otra dirección, sí están más claras las repercusiones.

Así podemos comprobar, como el arte sí que se aprovecha de los descubrimientos técnicos o científicos, que en principio le pudieran llegar a ser ajenos. En este sentido se pueden poner gran cantidad de ejemplos, entre los más sobresalientes, los que se pudieron comprobar en la 7ª edición de Art Futura 96" celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 22 al 27 de octubre de 1996, con el subtítulo de Robots & Knowbots, que son los robots inteligentes de la red Internet.

En esta edición compuesta por conferencias, mesas redondas, exposiciones, proyecciones de cine, performances, instalaciones virtuales y música, participaron artistas como **Andy Warhol, Chico Mac Murtrie, Yoichiro Kawaguchi, John Lasseter** (director de *Toy Story*), etc... Y es importante reseñar que entre los participantes de anteriores ediciones se pudieron encontrar a: **Moebius, William Gibson, Timothy Leary, Javier Mariscal, Monika Fleishamn, Laurie Anderson, La Fura dels Baus, Peter Gabriel**, etc.

Otros espacios en los que la tecnología colabora de forma clara con el campo del arte es en la fotografía, el cine o la arquitectura; en este sentido

baste recordar simplemente la construcción del museo Guggenheim (Bilbao), de **Frank O. Gehry** donde la tecnología más avanzada ha sido imprescindible desde su fase de diseño hasta la construcción de su cubierta de titanio.

En el campo de la restauración, los rayos X, la microscopía y las ciencias físico-químicas, etc. juegan también un papel de primerísimo orden en la detección de problemas, análisis de la situación y propuestas de resolución.

1.6.4.- San Francisco de Asís

A juicio de **Eduardo Sierra**⁵⁴, Francisco de Asís, "*es un precursor del ecologismo radical*". Podría decirse de **Giovani Bernadone** que era una persona con un profundo sentido de la naturaleza y como un ecologista radical, hasta el punto de llevar a cabo acciones como la de acudir al mismo emperador en demanda de una revocación de la ley que permitía a los cazadores que matasen a sus "*hermanas las avcillas*".⁵⁵

Asegura Eduardo Sierra, que "*hay en este personaje elementos más que suficientes para convertirlo en uno de los inspiradores de la mentalidad contemporánea por su actitud ante la naturaleza, y que sintió por el mundo natural un impulso que será solo comparable al experimentado antes que él por Buda y por los padres del desierto*".

La propia noción de naturismo está íntimamente ligada a la de nudismo⁵⁶ y es Francisco de Asís, en parte, un militante naturista, en tanto que conservó durante "toda su vida" al desnudo, aquella parte que le permitía la tradición religiosa en la que nació y vivió: los pies.

Como Abraham, como Moisés y como los grandes gurús orientales, se quita las sandalias y pisa con sus pies la piedra viva porque "sabe" que el lugar que pisa es sagrado. Esto nos recuerda a algunos de los naturistas de nuestra época, que ven, entre otras cuestiones, en la falta de contacto de los pies con la tierra, el origen de desequilibrios y enfermedades.

Es este detalle, en mayor medida que su pública desnudez cuando es denunciado por su propio padre por desprenderse de sus bienes materiales, lo

⁵⁴SIERRA VALENTÍ, EDUARDO, *Francisco de Asís: precursor del ecologismo radical*, "Integral", nº 69, pp. 64-70.

⁵⁵GONZÁLEZ, JUSTO L., *Una historia ilustrada del Cristianismo. Tomo 4 La era de los altos ideales. Capítulo VI. Las órdenes mendicantes*, p. 126

⁵⁶G.E.L. Tomo 16, p. 7.676 y p. 7.874.

que nos aproxima al concepto de nudismo-naturalismo⁵⁷. Además, su reacción contra la sociedad opulenta ya consumista, (parte de la concepción moderna del ecologismo) le conduce a adoptar otras actitudes, como la de vivir en el bosque, en una pequeña choza, carente de las más elementales condiciones higiénicas y con un sistema alimentario poco adecuado, en ocasiones inexistente. Actitudes estas que chocan frontalmente con las ideas naturistas ya expresadas por Pitágoras o Hipócrates.

De alguna manera, donde vemos desaparecer los fundamentos de conciencia natural es cuando aparecen sus tan frecuentemente arraigadas características místicas o religiosas.

Su concepción de la sociedad se consideraba utópica, en cuanto que propugna la sencillez, la pobreza. El destierro de toda mentalidad conducente al dominio de la naturaleza y al anhelo de poder; básicamente aboga por la armonía plena con la naturaleza que evitará todo artificio.

En cuanto a su concepción de los animales, no será justo reducir su filosofía, a la idea de que era un "*santo que amaba los animales*", sino que será más acertada aquella que pretendía suprimir las diferencias entre hombres y animales, de ahí que como dice Celano "*A todas las criaturas las llamaba hermanas*"⁵⁸. De aquí que Francisco no tiene animales sino que vive con ellos de forma "*fraternal*".

Tenía el deseo de salvar las vidas siempre perseguidas de los animales, incluso por medio de la ley, concepción inaudita en un hombre que vivía setecientos años antes de las primeras normas legales de protección de la naturaleza. Pedía que las autoridades de las ciudades y los señores, estuvieran además, obligados a mandar a sus subordinados a que cada año, el día de Navidad, echaran grano de trigo o de otros cereales por los caminos del campo para que pudieran comer las hermanas alondras y otras aves en fiesta tan solemne⁵⁹.

Algo así como lo que hoy llamaríamos en nuestro actual lenguaje técnico, medidas especiales para especies protegidas. Evidentemente, la necesidad de protección no tiene el mismo sentido en nuestros días, ya que las actuales especies protegidas no lo son por amor a ellas o por gusto, es decir, por un

⁵⁷ GUERRA, JOSÉ ANTONIO, (Celano: Vida primera 8.9), Madrid, B.A.C. (Biblioteca de Autores Cristianos), La Editorial Católica, S.A., 3º Edición, 1978, pp. 146-147.

⁵⁸ Ibid., Celano, *Vida primera* 8.1, p. 190.

⁵⁹ Ibid., *Espejo de perfección*, p. 114.

ejercicio altruista, sino porque peligran no su individual supervivencia sino la de la especie entera.

Por último destacar que no sólo la actitud humana y su relación con plantas y animales era el único objeto de su forma de entender la vida, sino que añadía a esto su fraternidad con la naturaleza globalmente entendida, incluyendo en ésta a todo el Universo, también al fuego, al agua, al aire, a la tierra, al sol, las estrellas, etc. ..., como se puede comprobar en el *cántico de las criaturas*⁶⁰ al cual de alguna manera le podemos encontrar grandes parecidos con la sensibilidad mostrada en los poemas de los aborígenes australianos⁶¹ o en la misma carta del Indio Steattle, en la que nos centraremos más adelante.

Con todo esto, se puede concluir en que el actual desastre ecológico muestra ataques al medio en general y a cada una de sus partes; nos debe hacer reflexionar, y sería no sólo interesante sino casi imprescindible que

⁶⁰Ibid., p. 49-50.

⁶¹ Para los aborígenes australianos, todos los elementos de la naturaleza son sagrados; para el hombre blanco la naturaleza es algo que hay que dominar y transformar en dinero.

Bill Nedjie es uno de los últimos representantes de su linaje y ante la situación límite que vive hoy su pueblo dictó al antropólogo **Stephen Davis** una serie de poemas recogidos en *Katadu Man*.

En un artículo de "Integral", nº 133, pp. 108-113, se recogen algunos de estos poemas, y algunas obras pictóricas de australianos que se expusieron en la madrileña Galería Alfredo Megar, obras de **Jampijimpa**, **M. Nabaljari**, **W. Tjungurrayi** y otros, cuyos nombres no nos resultan conocidos, pero que abordan bajo una estética un tanto tradicional, temáticas muy en relación con el tema que nos ocupa; la naturaleza, el respeto a la misma y a la mitología que de ella surge.

Así dice parte de uno de estos poemas:

*"Mi cultura es dura,
pero consigue ser y mantenerse.
Si tú desprecias algo ahora, el año que viene ... no podrás tener tanto,
porque ya desperdicias"*

Más adelante se puede leer:

*"Queremos ganso, queremos pescado
otros hombres quieren dinero.
¡millones de dólares!
Pero sólo duran un año.
Al año siguiente quieren otro millón
hasta que muere.
Los millones no son buenos para nosotros.
Necesitamos la tierra para vivir porque
cuando muramos
nos convertiremos en tierra..."*

tomásemos lección de estos pensamientos de Francisco de Asís, para evitar en la medida que aún se pueda, el dolor de la catástrofe que se nos avecina y que en gran medida ya estamos padeciendo.

1.6.5.- Leonardo da Vinci⁶².

Leonardo es la figura en la que como nunca, ciencia y arte aparecen íntimamente unidos. Sus abundantes dibujos y detalladas notas y escritos abarcan prácticamente todos los campos de las ciencias naturales, la medicina, la ingeniería, la teoría del arte y la filosofía.

Además, a Leonardo hemos de reconocerle a partir de sus comportamientos ético-morales y de su concepción de la vida como una destacada figura dentro de la historia del Naturismo, de tal modo que al igual que para Pitágoras, Hipócrates, Goethe ... la religión de Leonardo es la religión de la Naturaleza y ésta le conduce como a los anteriores a ser un vegetariano convencido. Al igual que Tolstoi, Francisco de Asís, y otros grandes personajes de la historia, consideraba a los animales como amigos del hombre, de manera que su vegetarianismo habría que atribuirlo a motivos éticos.

No es difícil pensar que Leonardo, con esta actitud, se situaba fuera de las normas reinantes de su tiempo (lo cual lo hacía incomprensible para sus contemporáneos) y era su tremenda personalidad la que le permitía superar esta adversa situación sin tener que renunciar a sus ideales.

Para mejor comprender la filosofía de Leonardo en el campo que aquí nos ocupa citaremos algunas de las reglas elaboradas por él para llevar una vida sana:

- Nunca comer si no se tiene hambre.
- Masticar bien.
- Evitar, a ser posible, las medicinas.
- Cuidar en llevar una vida ajena a la violencia.
- Evitar en lo posible cualquier tipo de enojo o disgusto, así como el aire enrarecido.
- Andar mucho y subir montañas.
- Practicar moderadamente ejercicios gimnásticos y tratar siempre de penetrar en los secretos de la naturaleza.

Y tras estas normas, que no necesitan mayores comentarios, concluiremos algunas proféticas palabras tuyas que como las anteriores rehuyen de toda matización:

62 VIÑAS, FREDERIC, *Leonardo da Vinci*, "Integral", nº 17, pp. 48-49.

"Te aconsejo que pienses más en conservar tu salud que en tratar de curar después tu salud dañada."

"La naturaleza produce suficientes vegetales como para que tu hambre no pueda dar abasto con todos".

"Llegará un tiempo en que los seres humanos se contentarán con una alimentación vegetal y se considerará la matanza de un animal como un crimen, igual que el asesinato de un ser humano".

1.6.6.- Filosofía alemana del siglo XVIII.

SCHELLING (El filósofo romántico de la naturaleza).

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (Leonberg Würthemberg 1775 - Bad Ragaz, Suiza, 1854).

Es el máximo filósofo del movimiento romántico europeo, es el gran propagador de que la felicidad humana reside en la intuición estética, es el pensador del arte por antonomasia. Como anécdota, podemos señalar que fue el primer traductor de la Marsellesa del francés al alemán.

El punto de partida de Schelling es la pregunta por lo divino. Schelling y sus amigos no aceptan la teología protestante que se les transmite en Tubinga, que parte de la existencia de Dios omnipotente separado del mundo y del hombre, y que toma los libros bíblicos como dogma.

Por consiguiente **Schelling, Hegel⁶³, Hölder⁶⁴, Schiller⁶⁵, Novalis⁶⁶** o

⁶³HEGEL . Stuttgart 1770. Berlín 1831.

Fue en Jena, donde se encontraba el centro del movimiento romántico, donde Hegel dedicado a la enseñanza universitaria inició la construcción de su sistema, que se articulaba ya en torno a la lógica, filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu.

En 1816 fue llamado por la Universidad de Heidelberg donde publicó su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817) exposición sintética del conjunto de su sistema y en la que desarrolla un esbozo de la filosofía de la naturaleza y del espíritu, que deberían completar la lógica. Con ello pone de manifiesto que la lógica no es un sistema abstracto del pensamiento.

La filosofía de Hegel aparece como una construcción grandiosa que es fruto de la primera intuición del autor, que afirmaba una coherencia originaria entre los mundos de la naturaleza y de la racionalidad, o de la contingencia y del concepto.

Fichte⁶⁷ se orientan hacia la filosofía de **Espinoza**, el pensador holandés con antepasados españoles que en el siglo XVII elaboró una filosofía basada en la unidad de la sustancia, de carácter panteísta, donde lo divino se manifiesta en el plano terrenal y se halla unido a la misma naturaleza.

Para construir su teoría del Absoluto, Schelling empieza por querer entender la estructura de la Naturaleza y en menos de dos años asimila el nivel máximo de conocimiento de la época en física, química, medicina, biología y geología,

⁶⁴**HÖLDERLIN**. Octavi Piulats (Dr. en filosofía), "Integral", nº 91, p. 16.

Fue un poeta romántico alemán, que nació en 1770 en Lauffen, junto a río Neckar. Sus obras más importantes fueron *Hiperión* y la obra de teatro *La muerte de Empédocles*.

Según Piulats, la fascinación que el pensamiento de Hölderlin ejerce hoy sobre la nueva juventud europea y en especial sobre el movimiento ecologista y proteccionista se halla en estrecha relación con la ardiente defensa que llevó a cabo de la naturaleza, la religión y la espiritualidad.

Comenzó con la poesía desde muy joven y entabló amistad con Hegel y Schelling compartiendo con ellos la fascinación por la revolución francesa y el entusiasmo por la cultura griega clásica y por la naturaleza y junto con los cuales, desaprobando el riguroso reglamento del seminario (Seminario protestante que estaba en la ciudad de Tubinga donde Hölderling entró a los 18 años). Plantan un "árbol de libertad" en conmemoración por el triunfo republicano en París.

Se trasladó a Jena, ciudad donde se relaciona con la intelectualidad del romanticismo alemán, entre otros con Schiller, Goethe, Novalis y sobre todo Fichte.

⁶⁵**SCHILLER**.- (Friedrich von) escritor alemán (Marbach 1759 - Weimar 1805).

Ya sus primeras obras anunciaban el tema de la fuerza del espíritu y de la libertad que habrá de presidir toda su obra.

También fue historiador y escribió obras (Baladas) como *El guante*, *El buzo*, *El anillo de Polícrates*, *Las grullas de Íbico* ... inspiradas en su mayoría en temas de la Antigüedad y de la Edad Media.

⁶⁶**NOVALIS**.- Friedrich.- Llamado Barón Handenberg (Wiederstedt, condado de Mansfeld 1772- Weissenfels 1801). Poeta alemán al que su idealismo influyó profundamente en su pensamiento.

En 1798 comenzó un fragmento poético filosófico, *Los discípulos de Sais*, meditaciones a menudo herméticas que intentan dar una explicación alegórica de la naturaleza.

⁶⁷**FICHTE**.- Johann Gottlieb, filósofo alemán (Rammenau, Sajonia, 1762- Berlín 1814).

No confundir con Fichte (Immanuel Herman von) también filósofo alemán e hijo el anterior.

En su pensamiento no se puede disociar la exigencia teórica de la preocupación por la práctica.

y realiza una teoría de la Naturaleza no mecanicista. Así en 1797 aparece *Ideas para una Filosofía de la Naturaleza* (F.W.J. Schelling, *Won Ich als Prinzip der Philosophie*. München 1927) mucho más allá de la visión físico-matemática del Positivismo.

Dice Octavi Piulats⁶⁸ *"La naturaleza y el cosmos no son el resultado de un acto creador efectuado por un dios externo al mundo, sino el primer escenario donde partiendo de una Unidad original el Absoluto se manifiesta según ideas o Potencias. Esta fuerza vital crea la naturaleza con un finalismo que es el de la evolución hacia la perfección y la aparición del pensamiento humano. Así la naturaleza no es algo inorgánico sino que está viva, en el sentido de que cada piedra, nube o mar es una muestra de la estrecha unión entre Sujeto y Objeto.*

En última instancia la naturaleza se presenta como una Totalidad donde cada parte sólo puede entenderse por su relación con el Todo y por su función finalista en este Sistema.

De alguna manera su filosofía veía en la Naturaleza a la Divinidad.

Schelling apunta que el uso de un criterio agresivo y dominador sobre la naturaleza sin comprenderla en su totalidad, conducirá a la deshumanización y destrucción; palabras que sólo han adquirido su plena significación en la actualidad con la crisis ecológica que vive hoy el planeta.

*Ni la Historia ni la cultura ofrecen una vía de emancipación del individuo para superar sus contradicciones y conectar con lo Divino o Absoluto. Por ello Schelling culminará su sistema con la Filosofía del Arte. Afirma que el hombre puede tener acceso a la superación de todas sus contradicciones e intuir la divinidad y la felicidad plena a través de la obra de arte. Por medio de la "Intuición estética", el ser humano puede llegar a reconciliar la oposición final entre Naturaleza y Pensamiento, volviendo así a la Unidad original con la Naturaleza de donde partió."*⁶⁹

GOETHE

Johann Wolfgang Von, "escritor" alemán, nació en Frankfurt en 1749 y murió en Weimar en 1832, y es considerado como el precursor de la teoría del desarrollo orgánico de Darwin.

El propio Ernst Haeckel (biólogo) lo consideró junto con Jean Lamarck, a la cabeza de todos los grandes filósofos de la naturaleza que formularon la teoría

⁶⁸PIULATS, OCTAVI, *Schelling el filósofo romántico de la naturaleza*, "Integral", nº 134, pp.102-106.

⁶⁹Del mismo artículo de Octavi Piulats.

del desarrollo orgánico y que son ilustres "colaboradores" de Darwin (británico 1809-1882).

Acabó cansado por los despreciables antagonismos de los sabios universitarios e inmerso en una sensibilidad por la naturaleza que le llevó a escribir sus primeros versos alusivos a ella. Pronto pasó a buscar el saber en otra parte, estudiando con gran interés el galvanismo⁷⁰, el mesmerismo⁷¹ y siguiendo los experimentos eléctricos de Winckler.

Enlaza perfectamente con nuestro tema la idea de Goethe que se resume diciendo que los tesoros de la naturaleza no pueden descubrirse sino se está en armonía con ella.

Y es a partir de su especial sensibilización y armonización con ella desde la que llega a plantearse que acaso era posible que todas las plantas derivasen de una sola. Esta pequeña intuición iba a transformar la ciencia de la botánica y hasta el concepto completo del mundo: encerraba la idea de la evolución.

Pero mientras Darwin iba a suponer que son las influencias externas las causas mecánicas que operan sobre la naturaleza de un organismo modificándolo, para Goethe las alteraciones eran expresiones distintas del organismo que posee la capacidad de adoptar formas múltiples y que, en un momento particular toma la que mejor se armoniza con las condiciones del mundo externo que lo rodea.

Goethe expresó sus pensamientos sobre el papel en una primer ensayo titulado *Sobre la metamorfosis de las plantas*⁷².

Goethe no fue bien comprendido por el público de su época y llegó a decir:

"El público exige a cada individuo que no se salga de su campo. Nadie es capaz de reconocer en ninguna parte que la ciencia y la poesía pueden ir unidas. La gente ha

⁷⁰Galvanismo.- (de L. Galvani, médico y físico italiano). Acción de la corriente continua sobre los organismos vivos.

⁷¹Mesmerismo.- Teoría expuesta por F.A. Mesmer en el siglo XVIII que introdujo un sistema propio de curación de las enfermedades a base de métodos que él denominaba, magnéticos, y que en realidad eran sugestivos. Elaboró su doctrina del magnetismo animal, basada en la hipótesis de que cada organismo poseía un fluido magnético que podía ser transmitido a los demás.

⁷²Existe una traducción escrita a máquina de *La metamorfosis de las plantas* editada en México (Boletín de Metodología para maestros Waldorf). Puede conseguirse fotocopias en: Associació d'escoles Waldorf. Ap. 1102 de Barcelona.

olvidado que la ciencia se ha desarrollado de la poesía y no es capaz de tomar en consideración que, con el movimiento oscilatorio del péndulo, pueden volver a reunirse las dos en un nivel superior y para beneficio mutuo".

1.6.7.- La Verdadera carta del Indio Seattle.

Noah Sealth fue un guerrero indio que nació hacia 1786 probablemente en la isla de Bainbridge y que el final de su vida se convirtió al catolicismo adoptando el nombre de Noé.

Murió el 7 de junio de 1866 y contrariamente a la tradición india de dejar su cuerpo en una canoa sobre las ramas de los árboles, se le enterró en el cementerio de Suquamish.

A este personaje se le atribuye una carta escrita al presidente de los EEUU, Franklin Pierce, que ha

sido fuente de inspiración para todos los amantes de la Naturaleza. Pero a mediados de los años 80 se desveló la verdadera autoría de esta carta. Se dijo entonces que era obra de un guionista cinematográfico llamado Ted Perry (guionista de la película *Home*). Este guionista, en realidad se habría basado en un discurso pronunciado por el jefe indio Sealth en 1854 con motivo de las negociaciones de Point Elliot para crear una reserva; aquel discurso habría aparecido en la revista "Seattle Sunday Star" en 1884 y posteriormente lo habría publicado W. Arrowsmith en 1969.

Una de las versiones más difundidas de entre todas las que después de Ted Perry se han hecho fue la que editó el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA).

Aunque las metas medioambientales no aparecen como centrales en el discurso, sí que hay una clara denuncia del genocidio que sufrían y que siguen padeciendo las comunidades nativas.



Un aspecto importante en el discurso y en la carta es el tratamiento de la religión, refiriéndose al dios del hombre blanco como un dios no favorable al pueblo indio.

Por su parte, "la carta", ha sido esgrimida como una declaración prematura del romántico ecologismo y ha sido editada reiteradamente por muchos grupos ecologistas, entre otros, Greenpeace en Francia con una imagen de Totanka Yotanka (Toro Sentado).

En realidad, el contenido de la carta responde más a nuestras preocupaciones de fin de siglo que a las que podían tener los indios nacidos hace 140 años.

Entiendo el interés de esta carta en este tema que nos ocupa no sólo para mostrar que otras culturas, otras personas del pasado ya eran capaces de sensibilizarse con su entorno, y de buscar en la naturaleza el equilibrio, sino además para advertir el hecho de que, como elemento propagandístico (que ha llegado a ser) resulta creíble para la mayor parte de los ciudadanos de nuestros tiempos, quienes no reciben esta información en ningún caso como una caricatura de los indios ni como un concepto descabellado.

Las que se exponen a continuación son las palabras del jefe indio Seattle pronunciadas en 1854⁷³:

“Esto sabemos: la tierra no pertenece al hombre; el hombre pertenece a la tierra. Esto sabemos. Todo va enlazado, como la sangre que une a una familia. Todo va enlazado. Todo lo que le ocurra a la tierra le ocurrirá a los hijos de la tierra. El hombre no tejió la trama de la vida, él es sólo un hilo. Lo que hace con la trama se lo hace a sí mismo.

Ni siquiera el hombre blanco, cuyo Dios pasea y habla con él de amigo a amigo, no queda exento del destino común. Después de todo, quizá seamos hermanos. Ya veremos. Sabemos una cosa que quizá el hombre blanco descubra un día: nuestro Dios es el mismo Dios. Ustedes pueden pensar ahora que Él les pertenece, lo mismo que desean que nuestras tierras les pertenezcan; pero no es así. Él es el Dios de los hombres y su compasión se reparte por igual entre el piel roja y el hombre blanco. Esta tierra tiene un valor inestimable para Él, y si se daña provocará la ira del creador. También los

⁷³ El texto presentado ha sido recogido de la revista "Integral", nº 23, p. 3.

Sin embargo en la misma revista, pero en su nº 145, pp. 77-81, en un artículo escrito por Jordi Bigas titulado *La verdadera carta del indio Seattle*, se presenta un texto como Discurso del jefe Seattle, publicado en el "Seattle Sunday Star" en 1886 y claramente se ve que no son las mismas palabras. Las presentadas aquí tienen mayor contenido ecologista y las otras, son más descriptivas de la vida e ideas de los indios además de hacer mayores críticas de orden político o social.

blancos se extinguirán, quizá antes que las demás tribus. Contaminen sus lechos y una noche perecerán ahogados en sus propios residuos. Ustedes caminarán hacia su destrucción, rodeados de gloria, inspirados por la fuerza del Dios que les trajo a esta tierra y que por algún designio especial les dió dominio sobre ella y sobre el propio piel roja. Ese destino es un misterio para nosotros, pues no entendemos por qué se exterminan los búfalos, se doman los caballos salvajes, se saturan los rincones secretos de los bosques con el aliento de tantos hombres y se atiborra el paisaje de las exuberantes colinas con cables parlantes. ¿Dónde está el matorral? Destruído. ¿Dónde está el águila? Desapareció. Termina la vida y empieza la supervivencia.”

1.7.- CONCLUSIONES.

- La ecología es consciente de la interconexión de todas las partes de la naturaleza (incluido el hombre) y de la importancia del equilibrio y de los procesos.

- El concepto de ecología no implica en principio ideología alguna, sino que persigue el conocimiento.

- Existe un parentesco muy cercano entre el concepto de ecología y otros como ecologismo, naturismo, nudismo o panteísmo; estos términos (aunque con matices y diferencias respecto de la ecología) pueden llegar a ser incluso tomados como sinónimos en determinadas circunstancias.

- La ecología, como ciencia, posee dos características fundamentales: la descriptiva y la predictiva.

- El ecologismo es una corriente de pensamiento, y sus estrategias fundamentales son la acción y la denuncia y encuentra en el carácter predictivo de la ecología su argumento más importante.

- El mayor problema que observa el ecologismo es el alejamiento del hombre respecto de la tierra y su meta es recobrar el equilibrio entre ambos para permitir la mutua supervivencia.

- Para conseguir éstas metas el ecologismo debe apoyarse en la función descriptiva de la ecología y, de esta manera, desde el conocimiento, será capaz de proponer alternativas.

- El ecologismo no sólo se nutre de la ecología y de aquellos otros conceptos emparentados con ella, sino que también se asocian con él otras actitudes como la solidaridad entre personas y pueblos, la lucha anticapitalista y anticonsumista, el vegetarianismo, el pacifismo, el gusto por culturas antiguas y primitivas ...

- Al ecologismo se incorporan también posicionamientos o criterios morales. Por eso cuestiones como la guerra o la violencia son tenidas en consideración por los ecologistas:

En tanto que problema moral, esto parece evidente.

El problema ecológico se evidencia en dos frentes:

- En tanto que supone la destrucción y el desequilibrio de especies animales y vegetales, y de espacios naturales a través bien del armamento convencional o el armamento químico, biológico, atómico, etc.
 - Porque la ecología como ciencia biológica es decir, como autoecología, también se interesa por la dinámica de cada especie (también de la humana) y debe estudiar los motivos que le llevan al autoaniquilamiento.
- El ecologismo es susceptible, pese a sus planteamientos de independencia, de ser explotado o utilizado como valor de consumo a nivel político, económico o ideológico.
 - La ecología como ciencia, como sentimiento, estado de ánimo, o el ecologismo como corriente de pensamiento y de acción, tienen un carácter vivo y dinámico, evolucionando en cada momento y ofreciéndonos continuamente nuevos datos.
 - El mero conocimiento del problema ecológico, en el que estamos inmersos y al que hemos llegado por una mala gestión de los recursos, no supone que se de un cambio de actitud en las personas.
 - La ecología, el ecologismo y otros términos afines a ellos, pese a ser como términos relativamente modernos, no son conceptos exclusivamente atribuibles a la cultura occidental o a las sociedades del siglo XX.

El sentimiento del hombre y su necesidad de mantener relaciones armónicas y en equilibrio con todas las partes de la naturaleza lo podemos encontrar en muchas culturas y en muchos lugares a lo largo de toda la historia.

- Cuando la observación de la naturaleza (entendiendo por ésta no sólo a los seres vivos sino también a los elementos geográficos y los procesos orgánicos, evoluciones estacionales...) conduce a un conocimiento de la misma por una parte y, por otra, este conocimiento convive con un sentimiento y una necesidad de protegerla desde el equilibrio ya que lo contrario supondría "el castigo" en forma de destrucción y estado caótico pleno de incomodidades y riesgos, nos encontramos con las funciones o los objetivos claros de la ecología, la función descriptiva y la predictiva.

Estas dos funciones ya fueron tomadas en consideración por muchas culturas anteriores a la nuestra.

En estas culturas, se podía entender al bosque como un ente divino, al agua como elemento purificador, a la tierra como una madre, como un Dios o como algo creado por Dios, en cualquier caso digno y necesario de ser cuidado ... El deterioro de la creación supondría el enfado de los Dioses y el consiguiente castigo en forma de Fin del mundo.

- En los pueblos primitivos lo científico, lo tecnológico, lo simbólico, lo artístico, lo mitológico, lo religioso podían entremezclarse, perdiéndose los límites entre unos y otros, pero en la base estaba de forma clara el espíritu de la ecología.
- Algunas realidades culturales de nuestro tiempo han perdido para nosotros su complicidad con la naturaleza, pero fue ésta la que les dio origen en tiempos pasados.
- La actitud histórica frente a la naturaleza, junto con ideas y actividades (hoy bien delimitadas) es lo que permitía realizar lo que hoy llamamos obras de arte con una clara intencionalidad ecológica e incluso ecologista. Desde esta perspectiva podrían ser analizadas obras literarias, arquitectura, medicina, dibujo, escultura, pintura, urbanismo etc. ...

En la actualidad, la relación arte y ecología también es posible, como nos lo demuestra el dibujante Ron Cobb.

- Los grupos ecologistas, en su orientación conservacionista que se refleja fundamentalmente en sus acciones directas y en su interés por una legislación favorable al medio ambiente, adoptan algunas veces formas

estéticas muy próximas a fórmulas artísticas como Land-art, environment, happening, arte de acción ...

También hay artistas que se ponen al servicio de estos grupos, en ocasiones de manera más o menos anónima, en la creación de carteles, diseños de logotipos, etc., u ofreciendo su nombre y obra abiertamente como es el caso entre otros de Randolph Holme, Georgia Straight, Mike, Moebius, Alain Goutal, Giraud, etc....

- El arte puede tener, como la ecología, la necesidad del conocimiento, como el ecologismo la intención de transformar una realidad con la que no está de acuerdo.

El arte también puede ser un estado de ánimo, y también puede ser entendido desde diferentes corrientes de pensamiento.

La vida, la realidad, el mundo, no son para el arte extraños conceptos sino más bien, al contrario, necesita de ellos para seguir vivo.

- El arte y la ecología no han de mantener líneas comunes ni han de contemplar los mismos objetivos obligatoriamente, pero sí tienen la posibilidad de coincidir, de apoyarse, de crecer juntos, desde la utilización de la fórmula temática, desde actitudes más vitales, o de necesidades comunes.

CAPÍTULO II

BÚSQUEDA DE CRITERIOS DE ECOLOGÍA EN EL ARTE A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS

2.1.- PALEOLÍTICO

En mi opinión el intento de fusión entre arte y ecología pasa obligatoriamente por tener en cuenta la relación del hombre, como artífice de la obra de arte, con el entorno o con la naturaleza que le rodea, que es el objeto básico de la ecología.

Puede ser que la relación más íntima entre hombre y naturaleza se produjese precisamente en los momentos en los que el hombre empezaba a existir como tal, diferenciándose de forma irreversible del resto de los animales. Dice **Juan G. Atienza** en "Integral", nº 136, página 392:

"Si llevamos a cabo un análisis teológico de la evolución de la conciencia, no creo que puedan plantearse dudas respecto a la existencia de un estadio primitivo en el que los seres humanos se sintieron totalmente identificados con su entorno".

Y en el encabezamiento del mencionado artículo, titulado *La religión de la Tierra (El antiguo culto a la madre naturaleza)*, se puede leer también:

"Hasta hace apenas cinco mil años la humanidad rindió culto a la Gran Diosa, que recibió entre otros los nombres de Isis, Astarté, Ishtar e Inanna, y que fue destronada con el advenimiento del patriarcado y sus dioses: Zeus, Yahvé, Alá, ... La Gran Diosa expresaba los aspectos femeninos de nuestro psiquismo, e iba asociada a la veneración de la Madre Tierra como fuente inagotable de fertilidad. Los dioses patriarcales, en cambio, expresaban el afán de dominio que se asocia con lo masculino y convirtieron la Tierra y sus habitantes en objeto de explotación. Hoy el patriarcado y sus dioses han empezado a declinar: lo que habrá de sustituirlos no es la vuelta a la Gran Madre, sino una síntesis de lo masculino y lo femenino que los trascienda a ambos, y que ya empieza a manifestarse con la conciencia ecológica".

Este proceso de hominización¹ culminaría hace 1,8 millones de años, en lo que se ha llamado el Plioceno, o última parte de la era Terciaria. Atendiendo al desarrollo humano, esta época es llamada Paleolítico Inferior que ocuparía en el tiempo entre dos y tres millones de años.

El Paleolítico Medio, que sucedería al anterior periodo, ocuparía el tiempo que transcurre entre hace 1.000.000 de años hasta 40.000 o 35.000 años, fechas en las que desaparece el Hombre de Neanderthal. A este periodo le sucede el Paleolítico Inferior, dominado por el Homo Sapiens durante unos 25.000 años, es decir, hasta hace unos 9.000 años antes de J.C.

En este último periodo citado, es en el que se entiende que el hombre comienza su creación de obras de arte, no obstante es posible que los fundamentos de nuestro concepto de arte sean muy distintos a los que manejaban aquellas personas de muy limitados recursos técnicos.

De todas formas conviene tener presente que el concepto de arte no es definible objetivamente, y que en cada momento de la historia se redefine y adquiere nuevos fundamentos y significaciones en función de la ideología producida por los grupos dominantes.

Se puede pensar que es arte todo aquello que en cada momento ha sido realizado con esa intencionalidad, y resultaría difícil o inadecuado intentar introducir nuestra noción de arte a los objetos producidos en otros momentos de la historia. Así el objeto artístico habrá que entenderlo desde el punto de vista de la Antigüedad o de la Edad Media, como el resultado que se ha logrado a partir de un conocimiento "adecuado" de la técnica. El buen hacer en esta línea permite concluir en objetos bellos y útiles.

A partir de esta ideología sería inadecuado pretender entender el arte paleolítico ya que el arraigo que aún tenía el homo sapiens a su propia biología hacía que el arte fuese más bien aquello que se fabrica para poder tener una capacidad de enfrentarse al mundo e incluso intentar hacerse con el.

La ciencia y el arte eran entonces ideas en estrecha relación. La capacidad técnica (concepto asociado a la ciencia) y el objeto creado, al ser éste de características tan básicas, se convierten prácticamente en una misma cosa.

Es a partir de un cierto grado de fluidez en la manufactura cuando podríamos encontrar algunas otras implicaciones extrafuncionales, entendiendo esta funcionalidad como totalmente primaria o de subsistencia.

¹ Se puede hacer un seguimiento de los antecedentes históricos recientes más importantes sobre los descubrimientos de las obras prehistóricas en H.U.A. (Historia Universal del Arte), tomo I, Barcelona, Editorial Planeta, 1988 (quinta edición) en las pp 13, 14, 16 y 17.

No obstante, según **F. Boudier**² en pleno Paleolítico Inferior, en el periodo Musteriense, el hombre gustaba de apropiarse y de coleccionar objetos que la naturaleza producía, como conchas, piedras, etc., considerando al mundo como "*un inmenso almacén de objetos fabricados*".

Esto supone por parte del hombre una capacidad de selección importante, ya que no todo aquello que se encontraba a su alcance era susceptible de ser coleccionado, sino sólo algunos elementos que tuvieran o bien cualidades formales concretas o significaciones especiales para él. Por ejemplo, el hombre del Paleolítico Inferior, no coleccionaría acantilados o amaneceres, por más que éstos sean elementos que la naturaleza le ofrece; pero sí coleccionaría corales, moluscos o dientes de animales. Posiblemente porque no había desarrollado la capacidad para coleccionar los primeros y sí podría apropiarse fácilmente de los segundos. En este caso la "coleccionabilidad" de los objetos es una cualidad que determinará la selección de unos y no de otros. Por otra parte encontraremos que la mayor parte de las piedras elegidas están vinculadas al grupo del cuarzo (sílex, calcedonia, jaspe, obsidiana, etc.), sin duda por sus cualidades físicas, entre ellas su gran dureza y su isotropía (idénticas cualidades físicas en todas las direcciones) muy útiles en el momento de la talla.

Da la impresión al observar este hecho que es cierta la frase de que "los opuestos se encuentran" porque si bien este detalle es posible advertirlo en unas personas tan primitivas, tan básicas, tan apegadas a su propia naturaleza y a la que les rodea, también es posible advertirlo en otras personas muy alejadas culturalmente a aquéllas, como lo puede ser el hombre del siglo XX, el cual ha llegado a construir obras de arte con una concepción hipercomplicada del concepto artístico a partir de conferirle al objeto encontrado todo un valor y una significación. Me refiero, como es fácil de entender, al arte póvera que utiliza objetos y materiales no construidos por el artista, al ensamblaje, al arte objetual, de concepto o al art-trouvée.

El hecho de seleccionar objetos que son producto de la naturaleza, se complejizaría posteriormente, en el Paleolítico Medio periodo en el cual se desarrolla la capacidad de abstraer de los objetos algunas de sus cualidades, siendo posible separar una parte del todo y provocando por lo tanto un proceso de simbolización.

En gran medida, la simbolización tuvo como punto de referencia aquello que, aún siendo natural, escapa a la común física de los objetos, es decir, aquello que al ser más intangible como lo es la muerte, necesita de ser

² Cf. H.U.A.. Vol. I, p. 26.

observada a partir de elementos que contuviesen no solo presencia sino características inmateriales.

El "color" ocre, rojizo (sin tener en cuenta la forma del material que lo contiene) en torno a los difuntos o los lechos de flores suponen una abstracción de los elementos, de consecuencias funcionales, alejadas de las propias de la supervivencia, y más próximas al mundo de los conceptos que posiblemente en el entorno cultural al que nos referimos fueran identificados con el mundo de la magia y de la espiritualidad.

Nuevamente encontramos claras referencias, posibles comparaciones, entre lo que estamos diciendo y el arte del siglo XX: así muchos de los artistas póvera tenían como fundamento para la creación artística el estudio y extracción de las cualidades de la materia. La extracción de una parte del todo, y la elevación de éste a categoría de arte por sí misma. El color, la forma, la capacidad de cambio, la energía, ... son algunas capacidades de los objetos o de la materia que tendremos oportunidad de estudiar más adelante refiriéndonos al arte póvera.

En estas comparaciones no hemos de ver un intento de argumentación que pretenda equiparar las intenciones de aquéllos hombres con las que movilizan a los artistas contemporáneos, sino simplemente advertir algunas relaciones, que sí las hay, y que vienen dadas por el esfuerzo de algunos artistas actuales por abordar aspectos más básicos, formales y conceptuales con la esperanza de comprender desde el origen de las cosas su autenticidad.

Hay que tener en cuenta que el hombre siempre ha pretendido interpretar no sólo su presente sino también su pasado y que por tanto cada grupo humano, cada civilización, ha recreado, recordado y reinterpretado su pasado más próximo o más lejano, otorgándole inevitablemente una concepción de la realidad a partir de la suya propia. No podemos saber hasta que punto nuestra interpretación de épocas anteriores y menos de épocas prehistóricas es errónea.

De esta manera algunos estudiosos influidos por las teorías de Darwin pensaban que los actos y, por supuesto, los objetos realizados por los hombres primitivos obedecían a finalidades puramente inmediatas.

Otros como **E. Lartet** y **H. Christy** comenzaron, a partir de mediados del siglo XIX, a pensar en que el hombre paleolítico tenía una verdadera necesidad y ejercía la búsqueda de la belleza, por lo tanto las bases del arte estaban servidas. Estas teorías eran secundadas por autores como **P. Graciosi** y **A. Van Gennep**. **E. Piette** llegaba más lejos definiendo el arte paleolítico como exclusivamente artístico, al igual que pensaba **H. Breuil**. De

esta manera el arte, aún con su plena relación con el entorno y con la vida, era diferenciado por completo del concepto de obra realizada con función de uso inmediata con implicaciones de supervivencia.

A principios de nuestro siglo, estudios etnográficos y culturales como los de **E. B. Tylor**, **J. Frazer** y **E. Durkheim** conducen a **S. Reinach** a realizar comparaciones entre arte y magia, afirmando que las motivaciones de las pinturas rupestres eran esencialmente mágicas.

Esta funcionalidad mágica, que fue aceptada por muchos, es la que promovió las conocidas ideas sobre la función de las "Venus" como símbolos mágicos de la fertilidad humana. Ésta se amplía en muchos casos a la fertilidad de las especies animales, necesaria para la vida de los hombres; el concepto de fertilidad daría lugar al origen de una divinidad, la "Diosa Madre".

Otros intentos para entender el significado de las obras del homo sapiens los llevaron a cabo **A. Laming-Empeaire** y **A. Leroy-Gourhan**, intentando agrupar y organizar los elementos de las representaciones, queriendo ver en la disposición de los mismos las claves para entender el secreto que ocultan.

K. J. Narr y **Müller-Karpe**, estiman que las representaciones pueden ser de carácter conmemorativo y por último mencionaremos a **A. Marshack** que argumenta a favor de implicaciones astronómicas. Sin embargo sería importante tener en cuenta las palabras de **A. Querol**³ refiriéndose al Paleolítico Inferior en la península Ibérica:

"... Hay que ser prudentes a la hora de efectuar interpretaciones. Los datos que conocemos sólo permiten realizar reconstrucciones de tipo general a cerca de algunas cuestiones; otras como el tipo de enterramiento, de economía o de organización social entran de lleno en el campo de la conjetura."

Al margen de estas observaciones, podemos concluir en que ciertamente, la representación, es decir, la substitución de la realidad por otra de distinta naturaleza, es la gran aportación del arte paleolítico a la historia del arte.

Este ejercicio no sólo supone abstraer de la realidad su aspecto más formal o visible sino que conduce directamente a la consciencia de abstracción total, confiriendo a la obra una función de uso distinta de la de su referente. En tal medida esta consciencia es cierta, que la propia forma creada es susceptible de ser transformada para acomodarla a sus nuevas funciones y así, además de pasar (en el caso de la pintura) de las tres a las dos dimensiones, es

³ QUEROL, A., *Arqueología y Prehistoria. Vol. I*, Dirigida por Martín Almagro Basch, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992, p. 19.

posible huir del naturalismo y esquematizar, reinventar, identificar, recrear la nueva realidad, etc.;...ejercicios que suponen un elevado grado de conciencia artística.

Las representaciones que pueden, como vemos, ser más o menos fieles al natural, son generalmente de animales, caballos, bisontes, uros, con más abundancia y ciervos, elefantes, cabras en menor número, pero no es despreciable el interés que se tenía por la representación humana, a la que tanto en el caso de la figura femenina como de la masculina les eran destacados en muchas ocasiones los órganos sexuales primarios, lo que por lo general ha conducido a pensar en el especial interés que había por la continuidad de la especie o, dicho de otra manera, por el culto a la fecundidad. En términos generales podemos entender que la supervivencia y la procreación como un método más para conseguir aquélla, es el fundamento de todo sistema ecológico, por lo tanto, no ha de entenderse el culto a la fecundidad como un dato carente de interés en nuestro tema.

El equilibrio ecológico sería imposible si cada especie no tuviese como fin último su propio progreso, entendiéndolo éste como está claro, en armonía con el progreso del resto de los elementos del sistema.

Creo que en la representación prehistórica la interrelación entre unas y otras partes de la naturaleza, incluyendo al hombre como parte de la misma, queda del todo patente.

Por otra parte, los soportes utilizados nos remiten al medio natural y a la realidad de manera clara.

El hecho de representar sobre objetos de uso habitual, nos hace pensar en una función del arte directamente conectada con la realidad y no alejada de ésta, como puede suceder en concepciones artísticas más próximas a nuestros tiempos, en las que el arte es capaz de crear un mundo del cual es necesario salir para especular o ejemplificar artísticamente.

Además de los objetos de uso común, otros soportes utilizados son los que ofrece la misma naturaleza, como rocas o cuevas, bien en sus zonas más exteriores donde la luz del día es capaz de entrar o bien en lugares recónditos de aquellas donde la luz de la llama se hace necesaria, posiblemente envolviendo de un mayor misticismo al acto creativo y al lugar que alberga las representaciones

Como en el caso de los objetos, los espacios construidos especialmente para el desarrollo artístico, nos remiten directamente a la realidad, a la autenticidad, a la huida del intermediario, o el distanciamiento de lo vital.

Curiosamente acudir a la propia naturaleza para hablar de ella es una importante característica de la obra ecológica o del Land-art de nuestro siglo XX, del que como es natural nos ocuparemos más adelante.

Resulta algunas veces un poco frustrante pensar que todo está ya pensado o inventado, pero confirmar que hace ya tanto tiempo se trabajaba con ideas que se pretenden modernas resulta si cabe aún más frustrante, aunque se recubran nuestros actos de matizaciones, tecnología y complicación.

A todo ésto añadamos el siguiente texto:

*“En el pensamiento occidental ha arraigado la creencia de que el objeto artístico tiene que perdurar a lo largo del tiempo y en consecuencia que es más importante lo creado que la propia creación” “A juzgar por el propio carácter de las figuraciones podría decirse que lo que interesaba al hombre paleolítico no era tanto la existencia en un espacio dado, de determinados animales, sino el acto en sí de pintar o de grabar las figuras. En el hacer en el representar y no en el resultado de tales acciones puede estar la significación del arte paleolítico”.*⁴

Si ésto fuese cierto, el arte de acción o las constantes transformaciones de las obras que algunos artistas póvera llevaban a cabo, no serían en absoluto conceptos tan novedosos.

Hay muchos ejemplos en nuestro arte actual en el que el gesto, el momento de la creación, se proponen como la auténtica valoración de la obra, que se convierte en unos casos en obra perdurable sin importar demasiado este detalle, o en obra de carácter efímero, en mayor o menor grado.

Beuys, Christo, Gilbert y George, André, Dibbets, Hitchinson, R. Morris etc., ... son perfectos ejemplos en los que observamos una especial preocupación por la faceta procesual, y coincide que en muchos de ellos tiene además especial relación con la ideología ecológica dentro del terreno artístico. Pensemos, por ejemplo que muchas de las obras del land-art son realizadas en el espacio real de la naturaleza, que esta ejerce sobre ellas su acción a lo largo del tiempo llegando a destruirlas, algo con lo que el artista ya contaba.

⁴Cf. H.U.A., Vol. I, p. 51.

2.2.- NEOLÍTICO

Aun cuando el paso del periodo Paleolítico al Neolítico supondría innegables avances tecnológicos y por lo tanto de formas de vida, no podemos pensar en un brusco desapego de la naturaleza ni de muchas de las creencias y motivaciones de periodos anteriores.

El Neolítico se entiende que se desarrolla a partir del X milenio antes de J.C. cuando los bosques empiezan a cubrir nuevos espacios tras la última glaciación y tras el llamado Mesolítico que resulta ser una fase de transición de uno a otro periodo.

En el Paleolítico y el Mesolítico el hombre dependía totalmente del medio natural para su supervivencia y en este nuevo periodo su relación con el medio se transforma al pasar de un estado de vida nómada a otro sedentario, y al cambiar su labor recolectora y de cazador por las actividades agrícolas y domesticadoras.

Con el fin de situarnos geográficamente diremos que la transformación técnica, económica, etc., se desarrolla inicialmente en la zona del Próximo Oriente, en lo que hoy es Irán, Turquía y sus entornos. Hacia el XIII milenio se extendió esta revolución hacia las costas de Mediterráneo y a las zonas de influencia de los grandes ríos como el Danubio, el Egeo y los Balcanes.

Esta "Revolución neolítica", como la denomina **V. Gordon Childe**⁵, se organiza básicamente en tres grandes periodos, el Neolítico Antiguo hasta el VII milenio, el Neolítico Medio hasta el V milenio y el Neolítico reciente hasta el IV milenio y una de las grandes aportaciones al terreno técnico-artístico es el desarrollo de las antiguas técnicas del trabajo en piedra, llegando al pulimentado de las tallas. Otras novedades destacables son la aparición de la cerámica y el espectacular desarrollo de la vivienda, que llega a organizarse como espacio definitivo y con características de poblados.

Arte y vida, creencias y realidades, continúan siendo conceptos tremendamente entrelazados, hasta el punto de que en algunos casos es difícil llegar a determinar cual es la vivienda y cual es el espacio destinado al culto.

Un culto importante era el relacionado con la muerte y en función de ésta se desarrolló la mayor parte de la escultura neolítica antigua.

⁵ H.U.A. Vol I, p. 78.

La necesidad de apartar los espacios destinados a los enterramientos de los centros urbanos, obligó a protegerlos o señalizarlos y ésto se llevó a cabo en algunas ocasiones por medio de losas o alineaciones de piedras, llegando a construir monumentales conjuntos megalíticos en los periodos Calcolítico y Eneolítico, fases de transición hacia la edad del Bronce.

He de señalar el tremendo parecido de este tipo de obra con algunas realizadas en nuestro siglo por artistas como **Jean Amado**, o **Mario Merz**, entre otros, de innegable relación con el medio natural y con la realidad a través de su forma de entender el arte, o con algunas mucho más antiguas pero de más fácil valoración como el círculo de rocas de Callanish, Lewis, Escocia de 1.500 a J.C. o el dolmen de Lanyon, Penwith, Cornualles en Inglaterra del segundo milenio a. J.C., alrededor del cual el chamán de la tribu llevaba a término unos rituales cuya última función consistía en identificarse con las fuerzas de la naturaleza.

No sólo a través de la muerte se conectaba con el conjunto de la naturaleza sino también a través de la preocupación por la vida, como queda de manifiesto en las abundantes figuras que transcriben los diferentes y cruciales estadios de la existencia humana, como es la concepción, la gestación, el nacimiento o la cotidiana subsistencia representada ésta en cerámicas como "mujer y carnero" que transportan el agua en vasijas de barro o las conocidas escenas pintadas de caza que se pueden encontrar entre otros lugares en el Levante español.

Por otro lado, la evolución de la escultura neolítica y también de otras formas de arte se dirige, en mayor medida que el arte paleolítico, hacia la abstracción.

Es posible apreciar desde una preferencia por el esencialismo geométrico, hasta incluso la pérdida del carácter organicista de lo representado.

Pudiera parecer que el empleo del mínimo de elementos expresivos en las formas plásticas tiende hacia una voluntad de distanciamiento del hombre neolítico de aquello que le ata a lo inmediato, es decir a la tierra, a la realidad. Sin embargo, podemos encontrar algunos autores que nos advierten de que ésto puede ser síntoma del intento de mantener una relación simbólica más profunda con lo natural.

También en esta idea advertimos grandes relaciones con aquellos artistas contemporáneos que pretenden, desde la síntesis de las formas, una estrecha relación a través del simbolismo con lo natural. Para ilustrar esta idea basta recordar: *Sun Tunnels* 1973-76 de **Nanci Holt**, o *Complex One City* 1972-74 de **Michael Heizer**, entre otros.

2.3.- LA CIVILIZACIÓN EGIPCIA.

Es necesario, quizá más que en el estudio de otras civilizaciones, tener en cuenta a la geografía y el clima del País del Nilo para entender cual es la realidad egipcia. Así ya en la segunda mitad del siglo XIX, **A. Taine**⁶ afirmaba que uno de los condicionantes básicos de la producción artística egipcia es el medio físico.

El Nilo es asociado inevitablemente al agente dador de vida, ya que fuera de su zona de influencia se extiende el desierto. El río se eleva a categoría de dios en una civilización que vive como tan real el mundo de lo físico como el de lo inmaterial. Esto nos hace pensar que en las representaciones donde se cantan las exuberancias de la vida producidas por el río no hemos de ver una mera representación paisajística de exclusivo carácter decorativo, sino más bien la constatación de un pueblo que vive las creencias de su dependencia del entorno natural que les rodea.

Otro dato que nos aproxima a la relación de la civilización egipcia con la naturaleza es la necesidad que tenían por controlar el tiempo, lo cual no ha de entenderse como un ejercicio de pura curiosidad sino como una exigencia ineludible que tenían para prever fenómenos climatológicos, estacionales o las propias crecidas del Nilo.

Así desarrollaron un sistema de cronología bastante preciso en el que entran en concurso Astros como Sirio (asociado a la diosa Isis) o el Sol entre otros, dando como resultado no sólo la posibilidad de previsión sino facilitando a los estudiosos actuales la posibilidad de establecer cronologías bastante exactas sobre los acontecimientos acaecidos hacia 3.000 años a. J.C. cuando surgieron las primeras dinastías.

Evidentemente el concepto de arte de la civilización egipcia no es en muchos aspectos comparable al nuestro. Este es un principio que hemos de tener en cuenta siempre que tratemos de las manifestaciones plásticas de pueblos pertenecientes a diferentes entornos medio ambientales, también a aquellos que pertenecen a entornos históricos muy distantes en el tiempo.

De esta manera la cultura egipcia no distinguía entre otras actividades cotidianas y la misma actividad plástica, además de no diferenciar (no había vocablo que lo demuestre), entre las diferentes manifestaciones plásticas como pueden ser pintura, escultura, orfebrería, etc.

⁶ Cf., H.U.A., Vol. I, p. 121.

La relación que la obra plástica mantiene con la naturaleza es la que viene dada por la función de uso que ésta tiene, y que es lo fundamental en esta cultura. No sólo la función de uso ha de someterse a las reglas dictadas por las necesidades de vida sino muy fundamentalmente a aquellas que determina el complejo mundo de los difuntos, al cual se prestaba más atención que al mundo de los vivos. Esto resulta claro al pensar que este pueblo creía en la vida tras la muerte y además se le atribuía a aquélla no sólo la característica de eterna sino de más placentera y mejor en todos los sentidos.

Así la obra plástica y su función de uso, casi siempre en estrecha relación con acontecimientos funerarios, ha de estar primeramente bien construida y bien realizada⁷ y posteriormente será adornada con la intención de producir placenteras sensaciones al observador.

En tanto que el sentido del gusto y del placer por la observación de la obra adquieran un peso en la creación, podemos hablar de la obra de arte y como consecuencia de la existencia de artistas.

La religiosidad estaba tan arraigada en la mentalidad de los habitantes del Nilo que todos sus actos se encontraban en una u otra forma conectados con las creencias. Por ésto es por lo que se daba la existencia de numerosas divinidades, como Atum-Ra, el padre de los dioses, Su, el dios de la luz, Tefnut, la diosa de las tinieblas, Gelo, la diosa del cielo, Osiris, Set, Isis, Neftiset, ... todos ellos con directa relación con el mundo real y las cosas de la naturaleza.

Osiris por ejemplo, que es el dios que gobierna a los habitantes de las regiones infernales, es de los pocos dioses que son representados con forma humana, los demás por lo general, además de por su significado natural son representados en función de características animaloides como ibis, vacas, gatos, cocodrilos, chacales etc.

Y la propia creación del mundo, que es el mayor culto a la existencia de la naturaleza que se puede hacer, es también en las creencias egipcias motivo de especulación y conocimiento a través de la propia religiosidad.

El faraón, posible nexo de unión entre el mundo sobrenatural y el visible, era en muchas ocasiones representado como un halcón, divinidad egipcia

⁷ El afán de los artistas egipcios por construir bien sus obras, tanto en lo representativo como en la elección de los materiales y sus ensamblajes, puede tener su origen en la necesidad de que la obra perdure durante muchísimo tiempo. La obra destinada a ritos funerarios debe acompañar al protagonista por la eternidad, y este intento, es lo que ha producido el buen estado en el que nos han llegado muchas de las obras egipcias, circunstancia que celebrarán no sólo los arqueólogos sino también los restauradores.

llamada Horus, y como ser todo poderoso y divino que tiene como misión primordial la renovación de la primera creación y el restablecimiento del equilibrio de la naturaleza.

Parecidas funciones adquiriría el clero, que como resulta claro gozaba de grandes poderes, y que por delegación real debía velar por el mantenimiento permanente de la creación y del equilibrio universal obtenido desde el primer día del mundo, momento histórico en el que el caos se alejó del mundo y se hizo posible la vida.

Esto es, pensado fríamente, el fundamento de cualquier movimiento ecologista. Es decir, asociar el equilibrio natural con la posibilidad de existencia de la vida, y la idea de que la creación, es decir, la naturaleza en su conjunto no es un sistema que se mantiene por sí mismo sino que necesita del hombre como principal agente poseedor de capacidades destructivas, para su mantenimiento.

Partiendo de un importante grado de ingenuidad habríamos de concluir que si las obras plásticas, tengan el formato que tengan, han de verse en función de su utilidad; si la utilidad real se establece tanto en el reino de los vivos como en el de los muertos, y que toda la vida circula en función de la religiosidad, si además la religiosidad se sitúa en una posición tendente al mantenimiento del equilibrio, del universo, tendremos que toda la obra egipcia adquiera la forma que sea, tiene como última función, estar al servicio del culto a la naturaleza y a su equilibrio.

Así es, pero la ingenuidad anteriormente mencionada cobra sentido si pensamos que tras esa fachada de innegable autenticidad para la mayor parte del pueblo egipcio, la obra plástica obedecía a razones extrarreligiosas. Me refiero a la importantísima función propagandística de la mayor parte de la obra egipcia.

Ya sabemos lo que esa propaganda pretendía vender, pues con ella se pretendía alcanzar nuevas y diferentes metas como lo es la permanencia, la perpetuación de un sistema social que favorecía indudablemente a las clases dominantes.

La temática que para la consecución de estos fines se nos plantea abarca un amplio abanico de manifestaciones y así podemos apreciar desde escultura exenta con personajes de la realeza en posición sedente o de pié, hasta la representación de la unidad familiar.

Es importante la temática de lo cotidiano a través de personajes que trabajan en cualquier oficio, artesanos o barqueros, actividades de caza,

pesca, banquetes con músicos y bailarinas, actividades bélicas en las que el faraón resulta victorioso y una abundante animalística.

El orden del cosmos se representa salvaguardado por el faraón, quien es capaz de luchar y vencer a los agentes distorsionadores, como sequías, inundaciones, epidemias, etc., y que normalmente son representadas por animales tales como leones, o toros.

Con estas acciones el faraón restaura la paz y la confianza en la continuidad de la vida, además de afianzar la permanencia de la estructura social del país.

Creo que es imposible agotar en tan poco espacio el tema de la cultura egipcia, y que incluso el mismo intento es una insensatez, pero no cabe duda de que por escaso que sea el repaso a esta civilización hay un fenómeno que no puede dejarse sin mencionar y menos aún en nuestro ejercicio, en el que pretendemos encontrar algunas claves para la obra que tiene a la naturaleza como objeto y como objetivo, éste, es el fenómeno de las pirámides. Me refiero a éstas como un fenómeno de manera intencionada, ya que han resultado ser algo más que construcciones colosales restos de una civilización pasada; más que motivo de estudio para historiadores, arqueólogos, arquitectos, astrónomos, astrólogos, matemáticos o místicos y visionarios de toda clase.

Pueden ser observadas como simples construcciones funerarias, pero aún así esta idea no evita el hecho de que en torno a las pirámides se sigan haciendo infinidad de preguntas, unas más fáciles de ser contestadas con cierta credibilidad y otras de difícil solución.

¿Que conduce o motiva su construcción?

¿Cómo fueron construidas?

¿Que recursos técnicos e intelectuales son necesarios para su desarrollo?. O

¿Cuál es su significación profunda?

En torno a estas preguntas parece que se destacan dos teorías, la de los positivistas y la de los simbolistas.

Los primeros apuestan por entenderlas como el resultado de una serie de conocimientos alcanzados hasta un determinado momento. Sería el fruto de la necesidad de reflejar, como se podría hacer en un libro, todo un cúmulo de sabiduría.

La otra teoría, que no puede negar el uso del amplio conocimiento de esta civilización, añade a él una significación que va más allá de la (para ellos) simple demostración de "fuerza".

Así **Ernesto Schiaparelli**⁸ asocia la forma piramidal con una simbología que tiene como referencia el disco solar que surge entre dos montañas. Habría que considerar a la pirámide entonces dentro de un contexto más amplio, que tuviera como centro de estudio las construcciones y las formas naturales.

Plinio⁹ citado por Schiaparelli, entiende a los obeliscos como rayos de sol petrificados, irradiados desde la pirámide que constituye su extremo superior, y que desciende verticalmente para dar calor y fertilidad a la tierra.

Las pirámides serían en consecuencia, tanto las escaleras que permiten a los faraones su ascenso a las regiones del mas allá como el símbolo de la energía que hace posible la existencia de la vida.

El sol ha sido entendido por muchas civilizaciones como el gran dador de vida, a través de su enorme energía y, como tal, ha sido elevado a categoría de Dios.

Sin ir más lejos en la cultura occidental de nuestro siglo XX, también ha servido con característica de símbolo, para permitir la reflexión sobre el tema de la energía y la relación de ésta con la vida sobre la tierra, claro que con la matización de que en nuestros días se le propone en oposición a otras formas de energía de características destructivas hacia la posibilidad de la vida, lo cual en mi opinión refuerza su papel. Me refiero al símbolo del sol que sirve para la lucha antinuclear y del que tendremos noticia más adelante.

Otra característica que no puede por menos que ser mencionada de las pirámides es su monumentalidad y ésta, y sin hacer demasiado esfuerzo, puede asociarse al esfuerzo por la monumentalidad de obras con significaciones ecológicas de nuestro tiempo como las de **Michael Reizer**, **Walter de María**, **Robert Morris**, etc., o la forma de pirámide truncada de sal mineral espejos y vidrios *Closed Mirror Square* (1969), de **Robert Smitson**.

Por último, recomendaremos de entre otras muchas fuentes en las que se podría recoger información sobre las pirámides el documental que sobre este tema realizó el Dr. Jiménez del Oso en el que se plantean, entre otras cuestiones, las relaciones no sólo con el sol sino con otros astros, la instalación y orientación de las pirámides, de importantes implicaciones geográficas y técnicas y la defensa de la forma estrellada de la planta de la gran pirámide con una clara utilidad sobre la constatación de determinados equinoccios.

⁸ SCHIAPARELLI, ERNEST., *Artículo II (significato simbolico delle piramidi egiziane)*, (1884), H.U.A., p. 164.

⁹ PLINIO.- Citado en H.U.A., p. 165.

En nuestro siglo, como veremos, artistas del Land-art, manejan similares conceptos y relaciones astrológicas en obras de grandes dimensiones.

2.4.- LA CULTURA CELTA.

Introducción.

La cultura celta, como veremos, tiene grandes implicaciones con el mundo natural y no sólo a un nivel puramente físico, primario, sino a un nivel conceptual que les lleva la creación de todo un universo de deidades y leyendas que, como no, mantienen su reflejo en el terreno de lo artístico.

La tradición celta no contemplaba la transmisión cultural a través de la escritura, sino a partir del medio oral, configurándose un complejo sistema de leyendas de tradición oral que pasaban de generación en generación.

Parece ser que los celtas surgieron como grupo diferenciado del tronco indoeuropeo entre los siglos XI y VI a. de J.C. en la zona de Renania pero los restos más antiguos encontrados datan de los años 800 al 450 a. J.C. en la cultura Hallstatt en Hallstatt (Austria) y a esta fase le seguiría la de La Tène en Suiza.

Es característico del mundo celta la facilidad para la imbricación entre el mundo de lo físico y el mundo de lo sobrenatural, lo cual no resulta extraño si pensamos que la principal característica de la mitología (sea de la zona y época que sea) es la de explicar lo inexplicable. Esta imbricación mencionada da como resultado el hecho de que todas sus deidades estaban sometidas a los ritmos y avatares de esta vida.

2.4.1.- Los dioses

Es también característico que cada región celta tuviera su lugar sagrado, adquiriendo para ellos el carácter de centro del mundo, lugar donde se podía dar fácilmente el máximo grado de relación entre el cielo y la tierra, entre la tribu y su dios. Estos lugares eran incluso considerados como parte del útero de la Tierra Madre, a la que se adoraba. El terreno tenía una aura sobrenatural, no siendo de esta manera necesaria la construcción de panteones para la adoración del Gran Espíritu, y de los elementos. Esta realidad fue transformada con la llegada del cristianismo, el cual no sólo aportó la necesidad de las construcciones para uso sagrado sino que degradó a los elementos, seres fantásticos de dudosa credibilidad como hadas o duendes, habitantes de los bosques (que para los celtas eran espacios sagrados) con la característica de ser seres que vivían en estadios intermedios entre este mundo y el otro, lo cual para la tradición celta tiene un especial atractivo.

La consciencia de que el agua es sin duda necesaria para la consecución del sustento, les condujo a considerarla como el principio de toda vida para aquellos que habitan en la tierra. Así, siendo el río y el arroyo expresiones vivientes de la Tierra Madre¹⁰ son sacralizados por ésta, la cual les confiere poderes curativos en combinación con algunos minerales, ciertos entes etéreos y relaciones cósmicas determinadas.

La Luna, envuelta en misterio y nocturnidad, y con poderes espectaculares sobre mareas y demás acontecimientos es quien a modo de ser vivo pero divino preside los rituales nocturnos, que son relacionados con parte de la amplia animalística celta, como pueden ser los gatos, serpientes o lobos.

La vida y la muerte son relacionados con la luna al igual que lo era en la tradición griega a partir de su triple diosa Perséfone, Deméter y Hécate con su celta diosa en Irlanda que resulta ser Mórrigan, Macha y Dadh.

Algunas figurillas galas, con dos o tres cabezas recuerdan simbologías celtas en estrecha relación con el sentido cíclico de la mencionada tríada y la relación que los celtas tienen con antiguos pueblos guerreros indoeuropeos la podemos observar en la representación de la diosa como Madre Devoradora de parecidas características a las de la sanguinaria diosa hindú Kali, que por otra parte mantiene similitudes conceptuales con la distante diosa Coatlicue de la cultura azteca.

Esta diosa devoradora que se encarna en esfinges de piedra, en iglesias y castillos medievales, es llamada Sheela-nagig y sus características formales son: rostro horrible, facciones cadavéricas, boca enorme de gesto malhumorado, costillas esqueléticas, gran órgano genital abierto y manos y piernas dobladas.

2.4.2.- Los héroes.

Es antigua y arraigada en el pueblo celta la idea¹¹ de que los hombres son los guardianes del planeta, y que la tierra pertenece a toda la tribu y por poderes, a la divinidad.

¹⁰ Los celtas dedicaron los principales ríos de Europa Occidental a la diosa de la fertilidad. El Mame debe su nombre a las Matronas o el Sena a Sequana, diosa de su manantial.

¹¹ *Esta idea queda explícita en las toponimias que proceden del dios del Sol Lugh "Puede que su nombre tenga algún parecido con el latino lux, luz o lucum arboleda. Laon y Lyon en Francia, Leiden en Holanda y Carlisle (Caer Lugubalon) en Gran Bretaña, deben su nombre a este dios. Lugnasadh uno de los grandes festivales deportivos de Irlanda, se celebra en su honor el 1 de agosto. Otras deidades como Bel y Og también personificaban aspectos de los poderes sobrenaturales para las tribus celtas esparcidas por los valles y mesetas del norte de Europa. Pero Lugh representa un vínculo esencial*

Así, por ejemplo, Miguel ¹² (San Miguel con la llegada del cristianismo) resulta ser un héroe celta que con una entidad solar es la fuerza primaria que mantiene nivelados los elementos sobrenaturales y los terrenales. Busca el equilibrio entre todas las partes de la naturaleza, sin necesidad de encontrarlo, como en la tradición cristiana a partir de la oposición del bien y del mal.

Otro héroe celta es el rey Arturo, que debe su importancia a su imagen como mítico guerrero del Sol y es por ser el más romántico de los héroes del sol, por lo que la literatura Británica rescató su leyenda para algunos grandes romances medievales.

2.4.3.- Los chamanes.

Los chamanes celtas mantenían una estrecha identificación con los espíritus y con las fuerzas de la naturaleza, hasta el punto de que el escritor griego **Sotian** ¹³ llegaba a compararlos con los magos persas y los brahmanes de la India. La conversión en naturaleza animal como toros, ciervos, caballos, jabalíes, gatos, pájaros o peces parece con frecuencia en los relatos celtas, y en relación con los animales sabemos, gracias a relieves galo-romanos, que existía un dios llamado Cernunnos, que tiene sus origen en la deidad que los antropólogos llaman el Señor de los Animales.

Esto dice sobre los chamanes John Sharkey¹⁴:

“Asociar a los druidas con los robles, el muérdago y la peregrinación anual a Stonehenge constituye posiblemente la idea popular acerca de este poderoso grupo de sacerdotes administradores y poetas. La adoración de los “bosques sagrados de robles”, los ritos del muérdago y los demás cultos en bosques o cimas de colinas sin la utilización de templos era parte de una extendida creencia animista de que los árboles, al igual que los grandes monolitos de piedra, eran reencarnaciones de los espíritus de

entre la toponimia, los festivales y las leyendas e historias irlandesas”. (SHARKEY, JOHN, *Misterios celtas*, Madrid, Editorial Debate, 1994, p. 9).

¹² “En la tradición islámica Miguel era el ángel a quien Dios dió el poder de cumplir su voluntad en el Universo del viento y la lluvia”. *Ibid.*, p. 10.

- San Miguel es el Señor de la Luz, al destruir los poderes de la oscuridad del dragón, pero también se le pueden encontrar similitudes con Tot, el dios egipcio del mundo de los muertos.

¹³ Citado en la p. 12 de *Misterios Celtas* de John Sharkey.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

los antecesores muertos, identificados, con las fuerzas de la naturaleza. Los druidas eran chamanes”.

Dos obligadas referencias es necesario advertir en este párrafo que conectan lo dicho con el arte de ideología ecologista contemporáneo: Por un lado la utilización del bosque como lugar para realizar la obra de arte y a los árboles mismos como elementos casi de culto para configurar un conjunto que se ha llegado a llamar “el bosque animado” obra del bilbaíno Ibarrola, del que más adelante tendremos tiempo para reflexionar.

Por otro lado, la directa relación que encuentro entre el texto y la obra de Josef Beuys de los 7.000 robles. Como dice J. Sharkey,¹⁵ la identificación de los bloques de piedra y los robles, justamente el fundamento de la obra citada, que es además de un marcado carácter ecológico contemporáneo.

A continuación, transcribiré una poesía, conservada en Irlanda que data del siglo IX pero que recoge la ideología celta, del gran amor que este pueblo tenía por la naturaleza y donde se refleja el influjo que ésta tenía en todos los órdenes de la vida¹⁶.

*“Tengo noticias para ti: el ciervo brama
el invierno nieva, el verano ha pasado.
El viento es fuerte y frío, bajo está el Sol,
su curso es corto, el mar está alto.
Los helechos son de un rojo profundo, han perdido su silueta;
el ganso salvaje eleva su acostumbrado graznido.
El frío ha hecho presa en las alas de los pájaros; tiempo de
hielo estas son mis noticias”.*

El bosque, además de servir como lugar de culto sirve como marco para innumerables festividades, reuniones, fiestas; la palabra “nemetón”¹⁷ sirve para comunicar estas dos funciones.

¹⁵ Ibid., p. 15. Para los celtas no todos los árboles gozaban del privilegio de ser los más nobles, y así se establecen tres diferentes jerarquías.:

Ocho árboles nobles, ocho árboles plebeyos ocho arbustos. Los ocho árboles nobles son abedul, aliso, sauce, roble, serbal, avellano, manzano y fresno.

¹⁶ Cf., Ibid., p. 14.

¹⁷ Ibid., p. 14: Drumemeton- Lugar de reunión del consejo galaico.
Medionemeton. En Escocia.
Nemetobriga.- En Galicia.



Por otra parte, la idea del camino, el transitar, el viaje, no es sólo un concepto apto para la realización de obra de arte contemporánea con intenciones ecologistas, como tendremos ocasión de mostrar, sino que ya para el pueblo celta, el concepto de viaje era entendido desde el punto de vista simbólico con su implicación en el terreno de lo natural y de la evolución de la vida misma.

El hombre celta tenía una incesante necesidad¹⁸ de movimiento y las salidas del centro articulaban una visión de la vida en la que el relato de los viajes adquiría un carácter tan importante, incluso a nivel religioso, como las propias ceremonias.

En nuestros tiempos el relato adquiere las más variopintas formas, cartas, mapas, pedazos del camino recogidos, incluso dispuestos en la galería, etc.,

2.4.4.- Algunas obras.

Como resultado de este universo celta, sus obras no podían ser sino realizadas en la naturaleza, con especial amor y respeto a ella y con características que por básicas han sido necesariamente recogidas por aquellos que han pretendido realizar obra ecológica.

El poeta irlandés **W.B. Yeats**, aseguraba que la energía de nuestras mentes y la de la naturaleza podían evocarse a través de símbolos. Y los principales símbolos de la antigua tradición ancestral de la magia y la religión en Europa son los misteriosos monumentos megalíticos que parece ser se construyeron como observatorios solares y lunares.

Tengamos el caso de *Stonehenge*¹⁹ que como dice J. Sarkey, al igual que la gran pirámide, continuará siendo un enigma hasta que la raza humana aprenda a vivir en armonía con el espíritu del mundo.

Otro ejemplo podría ser el círculo de piedra precéltico de *Casterigg*, con un diámetro de 30,5 metros compuesto por 39 piedras.

¹⁸ Ibid., p. 18. Esta "necesidad" fue la causante de las migraciones celtas desde el sur de Alemania y Bohemia a través de Galia que llegaron a España antes del 450. a. J.C. Por estas fechas otros grupos, a través de los Alpes ocuparon el valle del Po y llegaron a Roma e incluso a Sicilia. Hacia el 279 a J.C. otras tribus se movieron hacia el este e invadieron Grecia.

La más importante migración por el norte de Europa los condujo hasta el sur de Britania e Irlanda.

¹⁹ Stonehenge en Wiltshire, Inglaterra (construcción circular a base de piedras verticales enormes).

La cabeza humana tenía gran importancia como fuente suprema del poder universal, y por ello era representada en muchas ocasiones, una veces con mayor grado de naturalismo y otras veces con mayor intención de asociarla a lo calaveresco, a la muerte, o a la vida, cuando se les hace adquirir forma fálica.

El símbolo fálico es representado en todo el territorio celta con grandes rocas como la de Minions en Cornualles (Inglaterra) o en madera como la cabeza humana con forma fálica de Ralagan, en el condado de Cavan en Irlanda. En este último ejemplo se tiene en cuenta la posible importancia del material (madera) con el que se construyen, tanto como la representación.

La idea del árbol, la madera y la importancia del material, hasta el punto de que por sí sólo puede configurar la obra, conecta de forma precisa con parte de la obra postminimalista de nuestro siglo, y con la de carácter más ecologista.

Otra obra *El Gigante de Cerne Abbas* (Inglaterra) de más de 55 metros de largo cuya maza y pene erecto son entendidos como atributos del dios de la fertilidad, Hércules. Por alguna razón que nos es desconocida, el gigante era limpiado cada siete años, en la víspera de mayo y las parejas dormían dentro de él para combatir la esterilidad. Nos recuerda sin gran esfuerzo a las representaciones del desierto del Perú de la cultura Nazca y de la obra de **Herbert Boyer** *Mirada hacia el este a lo largo de uno de los numerosos dibujos lineales hechos por la cultura nazca en el desierto de Perú*.

Una obra de similares características formales es la figura del caballo blanco de la *Colina del Dragón* en Oxfordshire (Inglaterra), y obras como los llamados templos celestiales²⁰ que pudieran servir para predicciones de eclipses, nos conectan formalmente con obras contemporáneas como las de **R. Morris** *Observatorium* 1971/77, o funcionalmente con obras como *Sun tunnels* 1973/76 de **Nancy Holt**.

El agua resultaba de tal importancia para el pueblo celta que tanto los pozos como los centros de curación eran considerados como sagrados y todos ellos se encontraban bajo la protección de la triple diosa madre.

²⁰ Los templos celestiales surgen con naturalidad en pueblos que dependen de los propios ritmos de las estaciones de la tierra, y de los movimientos solares y lunares, convirtiéndose un eclipse, por ejemplo, en un perfecto momento de significación religiosa. Algunos templos son: Averbury (Inglaterra) quizás anterior al pueblo celta; alineaciones de rocas de Le Menec (Carnac) Francia, el pequeño círculo de rocas de Callanisch en Escocia, o la montaña Tindaya en Tenerife donde los aborígenes majoreños crearon sus famosos podomorfos.

El Chamán era el encargado, entre otras cuestiones, de conectar e identificarse con las fuerzas de la naturaleza como representante de la tribu.

La relación cósmica parece quedar bien de manifiesto en los menhires de Carnac y el propio Sol era considerado como un guerrero celestial que paseaba por el universo en un carro de guerra, y de esta manera, un carro tirado por un caballo es como se le representa en obras como *el carro solar de Trundholm* en Dinamarca.

El caballo mismo, era tenido en cuenta como un símbolo de las deidades de la tierra y así lo demuestra la gran representación que se les hace en la colina de Uffington en Oxfordshire, Inglaterra, en el siglo I, de medidas colosales (unos 111 metros de longitud) y con probables relaciones con fuerzas ocultas del interior de la tierra, que los geománticos y adivinadores detectan.

Esta es un buen ejemplo de relación entre la geomancia y la representación artística. Recordemos que la geomancia, que proviene del Feng-shui oriental, tiene una especial implicación con el mundo y la sensibilización con la naturaleza.

Otros detalles que se pueden tener en cuenta en al arte celta son su fascinación por la cabeza humana, la atracción por el color azul, el carácter casi puramente ornamental. La presencia del espíritu en la materia, la fusión de ésta para dar lugar a nuevas formas son características del arte celta que quedan bien de manifiesto en obras escultóricas como *la jamba de piedra con trofeos de cabezas*, en Roquepertuse de Francia, (de los siglos III a II a J.C.) *empuñaduras de bronce para espadas* encontradas en Yorkshire (Inglaterra); *arneses de caballo*, etc.,

Una curiosa incursión en el mundo celta hecha desde nuestro momento histórico es la producida por Asterix.

Según señala **Enric González**²¹, "*El éxito de Asterix y Obelix se debe a que encarnan valores como el amor, la libertad, la amistad y el valor. Sin embargo son muchos los que han visto en la tribu de Asterix a una buena asociación de defensa de al Naturaleza*".

Como curiosidad señalaremos un caso de utilización de la cultura celta en nuestros tiempos, con finalidades claramente ecologistas y precisamente desde el terreno del arte, entendiendo el tebeo como una manifestación artística. Este es el caso de las aventuras de Asterix.

²¹ GONZÁLEZ ENRIC, "País Semanal", 13 de octubre de 1996, p. 36.

En la revista "Integral"²² se detalla el siguiente caso que pasamos a resumir:

Un grupo ecologista alemán confeccionó un tebeo con los personajes de Asterix y dibujos escogidos de publicaciones originales anteriores, los titularon *Asterix y la Central Nuclear*. Esto servía de protesta contra la decisión de los "romanos del siglo XX", es decir, el Gobierno francés y la empresa Electricité de France de imponer contra la voluntad de los bretones una Central Nuclear.

En España esta iniciativa tuvo su eco en grupos ecologistas de Cataluña y del País Vasco produciéndose así tres ediciones distintas aunque muy parecidas.

En este artículo se dice también:

¿Porqué Goscinny escogió Bretaña como marco de tan pintoresco cuadro?

Porque constituye una región ancestral, poblada de robledales y salpicada de menhires colocados "como por descuido" donde los druidas celtas aconsejaban, y cubierta toda ella de un manto verde volcado a un mar activo e infinito. Un lugar donde el hombre ha vivido durante milenios de otra forma ...".

Este pudo ser el motivo que arrastrase a **René Goscinny** a seleccionar estos parajes, sin embargo, de ser así no dejará de sorprendernos el enfado de su compañero, el dibujante **Albert Udezzo** que reprocha la utilización de viñetas originales y sin permiso (en lugar de sentirse satisfecho) y que ha delcarado, que "no le gusta que Asterix se meta en política", como si esta forma de meterse en política no fuera perfectamente legítima y plausible. ¿Será cierto lo manifestado por los jóvenes ecologistas responsables de la publicación?. "Es mas fácil que Asterix anuncie Coca-Cola que no una causa popular".

²² "Integral", nº 23, p. 62.

2.5.- ARTE PRIMITIVO.

El arte primitivo, que no hay que confundir con el "arte prehistórico"; es el que se realiza en la actualidad, o en un pasado más o menos próximo, por parte de los diferentes pueblos que tienen un nivel tecnológico y cultural marcadamente inferior al alcanzado por la cultura occidental.

Normalmente los pueblos primitivos desarrollan un arte de claro carácter funcional, y esta utilidad se relaciona en muchas ocasiones con prácticas rituales, ceremonias, actos de prestigio social, y en otros, con actividades cotidianas y de necesidades vitales como pueden ser algunas muestras "arquitectónicas".

Las resoluciones plásticas de estos pueblos han llegado a interesar no sólo a los arqueólogos, historiadores o antropólogos, sino también a artistas occidentales, los cuales encontraron en estas propuestas fuerza expresiva, fuente de inspiración o incluso alguna afinidad espiritual entendida ésta con las cautelas necesarias, ya que muchos de los hallazgos más recientes, (de mediados de nuestro siglo) han aportado datos reveladores y algunas concreciones que evidentemente no pudieron ser tenidas en cuenta por los artistas **de Die Bruke, Der Blaue Reiter**, (algunos fauvés o cubistas) que son quienes se aproximaron y obtuvieron influencias claras de los pueblos africanos u oceánicos a los que nos estamos refiriendo.

A partir de aquí, daremos un repaso a estas culturas atendiendo fundamentalmente a su aspecto artístico, con la esperanza de encontrar datos que nos puedan relacionar su arte y la naturaleza, que de forma tan directa les rodeaba en toda su virginidad.

En unos casos, el entorno será más exuberante y propicio para el disfrute, aportará mayores facilidades al desarrollo de la vida humana, y en otras ocasiones, el medio ambiente será hostil y difícil, favoreciendo un estilo de vida muy distinto y por ello un arte distinto al anterior, adaptado a las circunstancias.

Este repaso, que como se ha expuesto, pretende establecer la relación entre arte y vida, ha de servirnos para extraer algunas conclusiones que nos ayuden a establecer los argumentos que rigen el arte ecológico.

También hemos de conseguir diferenciar entre lo que es arte ecológico y lo que no lo es, ya que no todo arte que tiene a la naturaleza como centro, como inspiradora, puede ser tenido en cuenta como arte ecológico.

2.5.1.-Arte Africano.

Las representaciones de motivos de la naturaleza ya eran un hecho en épocas prehistóricas, lo cual ha colaborado con los estudiosos a la hora de fechar determinadas obras que en el caso de algunas realizadas en determinadas zonas del Sahara representan animales ya extinguidos. Es por el conocimiento de las fechas de desaparición de estos animales por lo que se puede llegar a pensar en las fechas de realización de estas obras, que en muchos casos son similares a las representaciones europeas en las que se desarrollan escenas de caza.

Incluso en fechas relativamente recientes (hacia 1860) aún los bosquimanos continuaban pintando estas escenas con la creencia de que colaboraban con la buena fortuna de las acciones reales.

Es una forma de relacionar el arte y la vida, la propia subsistencia a través de las propiedades sobrenaturales que se le otorga al campo de la creación plástica.

De todas formas, y como veremos más adelante en otros ejemplos, habrá que tomar con cautela la significación artística que nosotros damos a estas creaciones plásticas, ya que muy posiblemente, para estos "artistas" pudiera más la función de uso conectada a la utilidad y a la realidad, que la conciencia artística tal y como hoy la entendemos, cuya función de uso o utilidad real es motivo de continuo debate, discusión y cuando menos objeto de estudio y precursor de las más variopintas respuestas por parte de los artistas.

Nuestros contactos más claros con el arte africano, nuestro conocimiento de él, proviene posiblemente de los siglos XVI y XVII, cuando los portugueses intentaron la cristianización de los reinos congoleños. En aquellos momentos Europa fue consciente de la habilidad que tenían algunos pueblos africanos para el trabajo de algunos materiales como el marfil.

El marfil, un material extraído de su entorno, como no podía ser de otra manera, era tallado por los pueblos negroafricanos para dar presencia a determinados objetos relacionados con sus religiones; sin embargo la demanda europea por estos objetos produjo el efecto de que la función de uso en muchos casos fuese alterada y se convirtiera su arte en producto de mercado, algo mucho más próximo a nuestro concepto de arte, pero que indudablemente desnaturalizaba a aquél, negándole la misma motivación por la que la obra debía de ser concebida.

En su origen, en su autenticidad, el arte africano está relacionado casi en su totalidad con la religión, por ejemplo, los yorubas (que son una cultura

nigeriana) creadores de una notable estatuaria, ponían a ésta, en función de sus dioses que eran entre otros, Shango, Olodumare o también llamado Olorum que era el Dios supremo. Es pertinente atender a estos dioses, ya que se relacionan muy directamente con fenómenos de la naturaleza tales como accidentes geográficos, estaciones, agentes climatológicos, etc., y así el mencionado Shango resulta ser el dios del trueno.

Otras temáticas utilizadas son los animales y los hombres que podían ser utilizados en sus representaciones a nivel de fetiches, dándole así al arte un carácter mágico, con poderes sobrenaturales. De esta manera se llega a practicar sobre la estatuaria punzamientos y demás tropelías, en la creencia de que ésto afectaría a los referentes directos de las representaciones de forma simpática, para causarles daños o para protegerse de aquellos.

La muerte y la representación de los difuntos también era una temática importante, como lo es en toda cultura animista y, entre otras, se adoptará la forma de la máscara que capta las fuerzas sobrenaturales, de los espíritus, para ser empleada en beneficio de la comunidad²³.

Las tallas de madera se hacían con la madera verde y ésto obligaba a cortar parte de un árbol vivo. En la creencia de que el árbol tenía como el resto de los seres, un espíritu y para que éste "no se enfadase con los hombres", se hacía necesario llevar a cabo una serie de rituales, en los que a veces se llegaba al sacrificio de animales en ofrenda y señal de amistad.

Es síntoma ésto, de que se tiene una gran consideración por todo lo que es vivo y parte de la naturaleza y pretende estar con ella en armonía y buena disposición, hecho que contrasta con la actitud occidental desarrollada que considera de hecho la naturaleza como algo al servicio del hombre, pudiendo éste coger o dejar en ella lo que necesite sin ningún temor ni remordimiento, aunque las acciones sean agresivas en extremo para el entorno.

No es difícil, en el contexto de la mentalidad cultural a la que nos estamos refiriendo, tener la tentación de pensar que el espíritu de la naturaleza se

²³ Las máscaras son utilizadas en África de forma muy diversa: Por una parte existen ceremonias en las que la máscara es un vehículo para que el individuo capte la fuerza de determinado espíritu y una vez realizado ésto, y desde un estado de trance se manipulen estas fuerzas, para que el resultado sea beneficioso en algún sentido a la comunidad, o para que no continúe entorpeciendo las actividades de aquélla.

Pueden también formar parte fundamental de sociedades secretas, o de carácter gremial, de sociedades encargadas de la iniciación de los niños en las costumbres de la tribu, o de asociaciones criminales como la de los hombres-leopardo muy extendida antaño en África y con inclinaciones caníbales y de magia negra e incluso extorsionadoras.

revela contra el hombre por su falta de consideración, proporcionándole a éste unas condiciones de vida cada vez más hostiles, desagradables y amenazantes contra la propia supervivencia.

Encontramos también en el momento de la realización un dato que nos conecta con la naturaleza de forma muy especial; éste es, que el artista para trabajar los materiales se aísla de los hombres y poblados, eligiendo un lugar apartado en algún claro del bosque.

El influjo del medio natural en estas condiciones no puede ser sino total, y a esto hay que añadir que las herramientas utilizadas también pertenecen directamente a él, de esta manera, por ejemplo, el pulido de las tallas se hace con hojas rugosas encontradas en los alrededores.

En cuanto a otros materiales utilizados que dependerán evidentemente del nivel tecnológico desarrollado por una cultura, podemos hablar del hierro utilizado por los Ioruba en sus esculturas, el bronce en Ifé y en Benín, el bronce y latón, usado para máscaras-retrato de sus reyes y para objetos rituales por los Banun de Camerún, y el oro con el que los Baulé de Costa de Marfil y los Ashanti (de Ghana) hacían sus joyas.

Los animales, como parte fundamental del entorno cotidiano de los hombres, son para numerosos pueblos motivo de especulación artística, y así encontramos representaciones de animales en Nigeria trabajados a partir de técnicas muy naturalistas.

En otros lugares, como en Benín, encontramos ejemplos como el de las puertas de madera policromada del Palacio Real, del siglo XIX en el que se representan varios animales con las siguientes significaciones: El elefante, labrado sobre la puerta, es una alegoría de la divisa del rey de Dahomey que se llamaba Ghezo (1818-1858); viene a decir: *"Todas las bestias rozan el suelo pero el elefante las pisotea"* y junto al elefante, el tucán de gran pico evoca la siguiente leyenda: *"Todas las aves tienen pico, pero el mío es enorme"*. Estas puertas, que están en el Museo del Hombre en París, son de arte Bariba de la zona de Abomey.

El hombre y el reino animal, pueden no sólo ser relacionados de esta manera, sino que pueden llegar a ser unificados en una misma imagen. Tal es el caso del *"Pilón en forma de cálao"*, en madera policromada, que se encuentra también en el Museo del hombre de París, perteneciente al pueblo Senufo (de Costa de Marfil).

Nos encontramos también con los Baribara, que hacen máscaras muy imaginativas, representando animales de la selva, aunque las más

espectaculares están destinadas a ceremonias de significación agraria, enfocadas a pedir o valorar la fecundidad de la tierra.

En el mismo sentido, del culto a la fertilidad, se pueden destacar las máscaras para ceremonias de los Dogon de la sabana sudanesa.

Otras técnicas que desarrollan los pueblos africanos son: la cerámica, que es muy primitiva por desconocer el torno y que se cocía al sol, o el tejido, que con los Ashanti de Ghana tiene especial relevancia, realizándose excelentes muestras en algodón y seda.

En cuanto a la arquitectura es difícil establecer criterios unitarios, ya que se trata de un espacio en el que hay unos 1.500 pueblos diferentes. No obstante, le une una característica común, que es la integración en el medio y en el paisaje, además del interés por la adaptación a las necesidades y a las creencias. Es natural que careciendo de una tecnología avanzada, las condiciones de vida vengan impuestas por el medio ambiente, y ésto en arquitectura se hace especialmente palpable.

Por el contrario, en nuestra cultura, el medio ambiente afecta cada vez menos a nuestras respuestas arquitectónicas, y así las construcciones tradicionales que hasta mediados de este siglo podíamos encontrar fácilmente en cualquier lugar y que respondían a unas exigencias climáticas en gran medida, son marginadas en pro de un modelo constructivo estandarizado, que unifica los más diversos espacios geográficos en función de la unificación cultural que nos obliga a tener necesidades similares independientemente del lugar en el que vivamos.

En la arquitectura africana, es frecuente el empleo de los vegetales. Su carácter dependiente del medio que les rodea resulta ser un importante dato que pone de manifiesto la relación entre arte y vida, y el respeto de estos hombres por un entorno que se les propone como todopoderoso, no dándose en él ni el pillaje ni la destrucción y cogiendo de él lo que estrictamente resulta necesario, incluso teniendo en cuenta las diferentes circunstancias climáticas y estacionales. Es una forma de mostrar la consciencia de que el hombre depende de la naturaleza y queda condicionado por ella, y de que la acción desordenada del hombre en ésta puede condicionar negativamente el normal desarrollo de la vida sobre un hábitat determinado²⁴.

²⁴ El arte africano contemporáneo ha podido ser observado en la exposición "Otro país: Escalas africanas" en el Palau de la Virreina (La Rambla, nº 99, Barcelona) en el verano de 1995. Allí se expusieron 80 obras pertenecientes a 24 creadores africanos de entre los que destacan, **Willie Bester, Nal Vad, Abdoulaye Konaté o Stanford Watson**. La muestra se organizó según tres apartados. "El mito", "El Sople" en busca de las raíces y "La otra orilla", reivindicando el nexo existente entre las culturas de ambos lados del Atlántico ("Altair", nº 21, julio-agosto 1995, p. 105).

2.5.2.- El Arte Oceánico.

En un primer momento, las realizaciones artísticas de los pueblos que componen el amplio espacio del Océano Pacífico, fueron estudiadas desde el punto de vista etnográfico, sin atender especialmente a sus valores plásticos, y fueron en este terreno los artistas expresionistas y surrealistas los que encontraron este tipo de valor en las obras encontradas en zonas como Micronesia, Polinesia, Nueva Guinea, Nueva Zelanda, Islas Hawai, etc.

Los pobladores de estos territorios, procedentes de culturas e incluso grupos raciales muy diversos, y ésto unido a que la distribución geográfica es amplia y de características muy diversas, medioambientales, climatológicas, etc., a las que los pueblos han de adaptarse, da como resultado un amplio abanico de formas de entender la vida, el arte, la naturaleza, etc....

También el Ayuntamiento de Mallorca en su quinta edición de "Cultures del mon" muestra arte africano, concretamente del País Dogón (Mali). A este arte se atribuye la capacidad de haber modificado las corrientes europeas de principios de siglo en creadores como **Pablo Picasso, Juan Gris, George Braque, Alberto Giacometti** e incluso en la actualidad en pintores como **Miquel Barceló** ("Altair", nº 16, septiembre-octubre 1994, p. 111).

Fuera de España, en Londres, hubo una gran exposición de arte africano en noviembre - enero de 1995, con más de 600 piezas fechadas entre los años 27.000 a J. C. y en nuestro siglo. "África: The art of a continent" en la Royal Academy of Arts. Picadilly-Londres. ("Altair", nº 23, noviembre - diciembre de 1995, p. 105).

Y en Madrid es destacable la exposición "Arte tribal africano" de la Galería Cristóbal Benítez en enero de 1996. ("Altair", nº 24, enero - febrero de 1996, p. 105).

Resulta también interesante el artículo Pep Bernadés en "Altair" nº 1, primavera 1991, pp. 84-88, donde se destaca que los artesanos y artistas del continente negro se han alejado de sus orígenes para satisfacer la demanda de los turistas ávidos de "souvenirs".

Sin ser pretendido, el efecto de la producción industrial destaca Pep Berdadés, conduce a los artesanos a un ejercicio ecológico de reciclaje posiblemente involuntario. Y así dice:

"Pero quedan muy pocos orfebres y fundidores. Sólomente el herrero mantiene su rudimentaria fragua reciclando todo tipo de metales de desecho. Alambres, botes de conserva y chatarra de automóviles inservibles le permiten seguir su viejo oficio, convirtiendo los desperdicios en hachas, cuchillos, lámparas y embudos. Conserva, ciertamente, un prestigio social, aunque su actividad quede eclipsada por los procedimientos industriales. Lo mismo sucede con los artículos de piel y los tejidos ...".

En otro momento de su argumentación nos introduce en lo que quizás sea la clave fundamental del hombre y del arte africano:

"Consigue una armonía interior entre el hombre y el objeto portador de un mensaje de vida escrito en líneas, en formas, en colores y símbolos, asociando el fruto de su trabajo con la vida íntima de un hombre que se sabe integrado en le cosmos".

La migración más antigua parece ser la Australiana y el lugar de procedencia viene a situarse en la India, por el contrario, la última gran migración se entiende que es la de los polinesios de características raciales más próximas a las de los europeos y con una cultura claramente más evolucionada que la anterior.

2.5.2.1.- Australia.

La cultura australiana es reconocida como una de las más primitivas, siendo comparable en su antigüedad a las culturas neandertales, incluso las personas que la componen se entiende que pertenecen a una raza diferenciada.

Para aproximarnos a su realidad hay que mencionar que desconocen la agricultura, la ganadería, los metales, la rueda e incluso la cerámica. Gran parte de las obras que realizan están construidas con o sobre corteza de árbol, con madera o piedra tallada, aunque utilizan otros materiales naturales como semillas, o incluso pelo humano para la realización de su escaso ajuar personal, en el que cualquier elemento queda decorado, tallado o pintado casi siempre siguiendo esquemas geométricos.

Los temas que más frecuentemente se trabajan son los animales o plantas, como no podía ser de otra manera en el caso de una civilización que tiene esos motivos como más próximos en su entorno, y el tema de la fecundidad que como estamos viendo es característica bastante común entre los pueblos que tienen una muy directa relación con el entorno natural.

No es extraño tener en cuenta el fenómeno de la fecundidad, si pensamos que es éste el aspecto en el que posiblemente la naturaleza gasta el máximo de energías, procurando a través de ella la perpetuación de las especies y del sistema en general. Prácticamente el objetivo fundamental de la naturaleza es la supervivencia y una forma de supervivencia es además de la individual, la que tiene en cuenta la proyección en el futuro.

Muy relacionado con la fecundidad y la supervivencia está sin lugar a dudas el tema de la muerte, y éste es otro de los que desarrollan los aborígenes australianos, sobre todo visible en sus recientes realizaciones del norte del continente, de postes totémicos policromados destinados a su utilización en ceremonias funerarias.

También están presentes en su iconografía las escenas de caza, a las que por supuesto hay que concederles un sentido mucho más ligado a la vida que el que se puede dar a las escenas de caza que fueron producidas en nuestra sociedad occidental, siendo estas últimas conectadas con funciones

demostrativas de prestigio social, deportivo de divertimento, o simplemente estético.

Por lo general las representaciones adquieren una forma geométrica, a base de círculos, puntos, medias lunas, líneas rectas y onduladas, forma de espina, etc., ... y entienden al trazar estos diseños que, a través de ellos, pueden llegar a influir con buenos o malos propósitos sobre la vida y los actos de otros seres. Con ésto añadimos a todo lo anterior un sentido mágico de sus obras que conecta con una creencia en los poderes sobre naturales, que es la esencia de su religión.

Las pinturas, por ejemplo, se realizan en cuevas donde habitaron antiguamente, las hacen aún, siguiendo temáticas mitológicas (narraciones de los orígenes de la Tierra, del hombre, de los animales), mitos de los antepasados totémicos y representaciones de sueños o motivos mágicos.

En definitiva, es justo reconocer que el arte de los aborígenes australianos es el reflejo de sus modos de vida tradicionales y se realiza con los escasos medios que les proporciona su hábitat.

Por otra parte, resulta muy reciente la talla de pájaros y otros animales, como resultado de la influencia occidental que habiendo adquirido una imagen no muy acertada de sus características, se lo demanda, produciendo un giro en su forma de entender el acontecimiento plástico, bastante más superficial y comercial .

Para ellos, todos los elementos de la naturaleza son sagrados contrastando claramente con la idea de gran parte de los "blancos", para los cuales la naturaleza es algo que hay que dominar y, en lo posible, transformar en dinero.

Durante más de 40.000 años han mantenido un modo de vida casi idéntico, recordando la época mitológica a la que llamaban "Era del Sueño" y ajustando sus actos a lo que ocurrió entonces. Desde aquellos tiempos transmiten sus relatos y tradiciones. Así, por ejemplo, una hendidura en el paisaje puede ser el lugar donde un héroe se sentó en la "Era del Sueño" o una cueva puede ser el lugar donde surgió el hombre blanco hace dos siglos.

Podría ilustrarnos bastante bien **Bill Nedkie**, que es uno de los últimos representantes de su linaje, y que dictó al antropólogo **Stephen Davis**, una serie de poemas recogidos en el libro *Kakadu Man*.

La galería Alfredo Melgar²⁵ de Madrid realizó una exposición de pintura, en la que se recogían algunas obras de la más antigua tradición australiana, donde destacó sobre todo la dimensión mitológica. Estas obras se realizan en el suelo, y han de ser contempladas por el espectador desde arriba:

- El *Sueño de dos serpientes* de **A. Jampijimpa**, describe los viajes de dos serpientes de cabeza negra hacia el oeste de Australia.

Estas serpientes son venenosas y viven en montículos de arena.

- En *El sueño de Yarla*. de **M. Nabaljan** se ven unos círculos concéntricos que también aparecen en las otras obras. Su significado varía según el contexto: lugar de acampada, pozo, piedra, fuego
- *El sueño del Agua* de **T. Tjakamarra**, forma parte de un ciclo de enseñanzas secretas. Sólo sabemos que se desarrolla en el Sitio de los Tingari, un grupo mitológico de la Era del Sueño que viajaba por Australia celebrando rituales y configurando sitios especiales. La historia de los tingari se imparte a los jóvenes iniciados y explica muchas costumbres de los aborígenes contemporáneos.
- *El Sueño de Tinjani* obra de **W. Tjungurrayi**, describe el lugar de Kaakarantintja (lago Mac Donald) y también pertenece a un ciclo secreto, por lo que no se dan más detalles.
- *El Sueño de la cebolla Yelka* de **D. Napangardi** representa un Sueño de mujeres (formas en U) asociado con la recolección de Yelka. Las formas ovales son sus cuencos (coolamons), con los que transportan este apreciado manjar hacia los campamentos (círculos concéntricos).

Los colores del fondo representan el terreno donde crece la yelka: los cauces de riachuelos en Kurrin-Yerna o Central Mount Wedge.

Es posible que la selección de poemas que acompañan a algunas de las imágenes en la revista *Integral*²⁶ nos ofrezcan una visión más cercana a los contenidos ecológicos que éstas.

Así, los temas tratados en los poemas hablan de la ley de la naturaleza, de la ley de los hombres y su relación con aquélla, de la cultura, su

²⁵ Galería Alfredo Melgar, c/ Lope de Vega, nº 57, Madrid. Citada en "Integral", nº 133, pp. 108-113.

²⁶ "Integral", nº 133, pp. 108-113.

cultura, enraizada en un entorno natural, de lo negativo que resulta ser el desprecio a las cosas del mundo, de las connotaciones negativas que se pueden advertir en el dinero y en la avaricia, a la que conduce aquél, del ciclo de la vida, de la tierra, el árbol, el agua y en definitiva, de la propia consciencia de pertenencia al mundo.

*El agua es tu sangre ...
El agua ...
tú no puedes estar sin agua.
No importa que no comas en dos días, tres
días, cuatro días si tienes agua.
Si no tienes agua ...
te debilitas poco a poco ...
y te vuelves duro.
El agua es importante.*

*Este suelo nunca se mueve.
Yo seré enterrado aquí.
Estaré con mi hermano, mi madre.
Si yo pierdo ésto,
¿donde seré enterrado?
Estoy agarrado a este suelo.
Me convertiré en tierra de nuevo.
Pertenezco a esta tierra.
Y la tierra debería quedarse con nosotros.
La tierra debe permanecer,
siempre estar igual.
No importa hacer un pequeño sendero ...*

*La hierba todavía crece,
los arbustos pueden crecer.
Pero tan pronto como se asfalta allí,
todo acabado.*

*La hierba no crece.
Puede que un poco a los lados,
pero en el centro ... nada.
Mira donde había madera.
Ida, arrancada.*

*La roca permanece,
la tierra permanece.
Muerdo y pongo mis huesos en la cueva o en la
tierra.*

*Pronto mis huesos se convierten en tierra ...
todo igual.
Mi espíritu ha vuelto a mi país ...
mi madre.*

*Esta historia es importante.
No cambiará,
es ley.
Es como esta tierra,
no se moverá.*

*La tierra y la roca ...
no pueden moverse.
La cueva ...
nunca se mueve.
Nadie puede trasladar esta cueva,
porque es sueño,
historia,
ley.*

2.5.2.2.- Melanesia.

Melanesia, que significa "islas negras" debido al color de la piel de sus habitantes, es junto con Micronesia otra gran zona en la que se puede dividir el gran espacio oceánico.

Melanesia es una agrupación de islas y archipiélagos donde nos encontramos con Nueva Guinea, Nueva Caledonia, Archipiélagos de Bismark, Islas Trobriand, etc., y sus habitantes, más evolucionados que los australianos tecnológicamente, conocen aunque rudimentariamente la agricultura, crían animales domésticos, conocen la cerámica y son bastante hábiles cesteros.

En lo que a nosotros respecta un dato muy destacable es que los elementos naturales como son las elevadas montañas, erupciones volcánicas, terremotos, grandes mareas, vegetación lujuriante, calor sofocante, cocodrilos, serpientes venenosas, insectos peligrosos, vivos colores en flores y pájaros, etc., ... determinan en gran medida su forma de ser, en este caso violenta sus creencias y por supuesto, sus manifestaciones artísticas.

Por lo general, y teniendo en cuenta que el espacio que tratamos es amplio y por tanto diverso, produciendo grandes diferencias entre unos grupos y otros, se puede extraer como común denominador la gran fuerza expresiva y la

utilización de colores vibrantes, características perfectamente entendibles teniendo en cuenta el entorno anteriormente descrito.

Algunos de los objetos son producidos para ser utilizados en ritos iniciáticos y sus características son las comentadas anteriormente a las que se les podría añadir en cierto modo la de aterrizantes.

En Nueva Guinea un motivo muy usado es el de aves de gran pico, cabezas de cocodrilo y los motivos decorativos como por ejemplo el río, se asocian a elementos del cuerpo humano, o animalísticos, distorsionados o exagerados con la intención de producir efectos fantásticos.

Los ritos iniciáticos utilizando objetos de gran plasticidad, también son usados en las islas Salomón, orientados a ceremonias relacionadas con el mar y la navegación y allí el tema básico de las piezas es la cabeza humana o incluso el cuerpo entero.

También en el archipiélago de Nuevas Hébridas y en el de Nueva Irlanda, se utilizan en los rituales máscaras y otros objetos que en el primer caso se construyen con materiales naturales llenos de significados como madejas de tela de araña y cortezas de árbol y en el segundo son más frecuentes los fragmentos de concha, nácar, caracoles marinos, figuras vegetales o serpientes enroscadas, colmillos de jabalí, etc., Y es destacable en esos dos archipiélagos una característica común: ésta es la introducción del concepto de obra temporal, no exactamente efímera pero su durabilidad estará en función del tiempo que dure el ritual para el que fueron creados.

Con la destrucción de los objetos pretenden evidenciar el desprecio por la posesión de objetos y en definitiva por la riqueza y todas las connotaciones que esta lleva consigo.

El desprecio por la riqueza y la posesión material y la relación que éstos tienen con el concepto de la sociedad de consumo y la utilización en pro de esta ideología del recurso de la temporalidad de las obras, es observado también en lo que más adelante llamaremos arte ecológico, conectado como veremos con el arte povera y en land-art. Estos movimientos posminimalistas, añaden en su similitud con el modelo de arte que tratamos en este momento, la valoración de los materiales naturales utilizados, sus características y significados y la inmersión en el caso del land art de las obras en un entorno también natural.

Otro dato que conecta el arte de Nueva Irlanda con los movimientos contemporáneos citados es que en ambos casos se entiende la obra como

única, no dándose nunca la repetición de la misma o del modelo que la hace realidad.

2.5.2.3.- Arte Polinésico.

Pese a la homogeneidad cultural de Polinesia, las obras realizadas en los grandes centros artísticos que son Hawai, Nueva Zelanda y la Isla de Pascua, mantienen algunas diferencias que vienen provocadas una vez más por las distintas condiciones de los hábitats, y ésto no sería posible si no hubiese una muy estrecha relación entre arte y vida, entre el hombre y sus actividades y su entorno.

Así por ejemplo, en Nueva Zelanda, existen grandes árboles como los Kauri (una especie de pinos) que facilitan la construcción de robustas construcciones y tallas en madera. En muchas ocasiones en estas tallas se presentan rostros amenazadores de sus antepasados.

Sin embargo en la Isla de Pascua, cuyas obras más representativas son las famosas figuras (de hasta 10 metros de altura) y de significación desconocida, la madera es muy escasa, lo cual obliga en muchos casos, a usar otros materiales y con ellos posibilidades distintas.

Otro condicionante es el clima, y es éste el que aconseja en el caso de Hawai a mantener una desnudez total o parcial, y permite que el tatuaje sea la decoración o adorno personal.

En Nueva Zelanda el clima no es tan benigno y es el frío el que obliga a vestirse más, con lo que se desarrollan las técnicas textiles, que en gran medida recuerdan a las de la cestería. El material de trabajo es el lino, pero a éste se le añaden otros que aportan además de vistosidad, cierta capacidad calorífica como el pelo o las plumas.

Las plumas en Hawai no se emplean con estos fines, sino con otros más decorativos, y así el arte plumario se desarrolla en objetos como capas, cascos, etc., que no tienen evidentemente función de abrigo.

El sentido religioso y mágico, también está presente en estas culturas y observamos, que también su religiosidad tiene que ver directamente con la naturaleza, de esta forma, en la Isla de Pascua una divinidad es el hombre pájaro, o en Hawai hacen representaciones de dioses como el dios del mar.

Además de las representaciones, otros objetos se añaden a las ceremonias sagradas como esterillas y vestidos realizados con lino como comentábamos antes y con la "tapa", que es una tela a base de fibra de corteza de morera.

Pese a su culto a los antepasados, que nos remite al tema de la muerte y a todo lo que ésta conlleva dentro del contexto de la naturaleza, la cultura polinésica valora muy especialmente la renovación, la vida, la novedad, la juventud.

Estos son aspectos que el mundo natural, las plantas y los animales se encargan también de favorecer y utilizar para sus fines de supervivencia, han resultado ser para los polinésicos motivo de la pérdida de su entidad cultural.

Su creencia de que lo nuevo ²⁷ es siempre mejor que lo viejo les hace enormemente receptivos a toda posibilidad de cambio. No creo que sea necesario abundar en las consecuencias que tiene esta forma de ser cuando lo nuevo proviene de una cultura capitalista como lo es la occidental.

²⁷ Resulta tan fuerte y segura su apuesta por lo nuevo, que por ejemplo entienden que un jefe, lo es porque tiene "mana", que resultan ser poderes sobrenaturales, pero su hijo, más nuevo, más joven, ha de tener más mana que aquél y por éso en el momento en el que el hijo del jefe alcanza la edad mínima para gobernar, sustituye a su padre incluso aunque éste no haya muerto.

Mana y tabú son dos conceptos estrechamente relacionados.

Taboo es la transcripción inglesa de donde procede "Tabú" y mana es un poder sobrenatural del que pueden estar dotados tanto seres como objetos, incluso es contagioso.

Los dioses tienen mana en cantidades inimaginables.

Los seres dotados de mucho mana pueden ser incluso dañinos si se acercan mucho a seres normales, así estos seres resultan tabúes para los demás.

- Otra perspectiva del mana (G.E.L. tomo 14, p. 6879) dice que: Según **Levis-Strauss** "el mana es el reflejo de una determinada actitud de los hombres frente a un universo que no comprenden".

2.6.- AMÉRICA PRECOLOMBINA

Las grandes culturas americanas se pueden situar en un relativamente pequeño espacio del continente, que comprende México, América Central, las Antillas y el sistema Andino de América del Sur, desde Colombia hasta el norte de Chile.

El conocimiento de algunas de estas culturas, como la olmeca o la cultura nazca, resulta para nosotros bastante reciente, ya que han sido estudiadas desde hace 50 años hasta nuestros días.

Todas las culturas precolombinas, parten de una concepción cosmológica del mundo, en la que el hombre, los dioses y la naturaleza forman un todo indisoluble y profundamente imbricado.

Mientras tanto en Europa se vivían momentos de avances, tecnologías, pragmatismo y de una cultura encaminada al laicismo, donde el hombre con su voluntad de dominio de la naturaleza cada vez se situaba más como el centro del universo.

La expresión estética precolombina se articula siempre en torno a un conjunto de mitos, ritos y un conjunto de ideas, que en parte quedan reflejadas en el *popol-Vuh* del que hablábamos en el capítulo anterior, que hacen depender directamente de las actividades de los hombres, el mantenimiento del buen funcionamiento del Universo.

Esto da como resultado, que el arte precolombino no exista si pretendemos entenderlo de acuerdo con nuestra herencia griega, que es ciertamente menos mágica, que delimita más claramente el campo de desarrollo del arte y admite a éste una menor capacidad de repercusión.

Sus creaciones plásticas, que posiblemente no eran realizadas con intenciones artísticas, tenían la función de servir a los dioses o de ayudar mágicamente a los hombres en los momentos difíciles de la vida o de la muerte.

La función de uso de estas obras, conecta más con la realidad, o con su realidad que otras fórmulas artísticas, a las que se les introduce un tipo de ideología o conceptos de utilidad exclusiva dentro del campo de la plástica.

2.6.1.- El Valle de México.

A este espacio pertenecen culturas como las de Teotihuacán, toltecas, aztecas, olmecas y mayas y una muestra ilustrativa de que sus obras artísticas conectan al hombre con su entorno y la necesidad de supervivencia, son las figurillas de cerámica encontradas en las tumbas de Tlatilco, que representan formas humanas a las que se les ha dado el significado de culto a la fecundidad.

Sin embargo no parece ser un culto a la fecundidad humana el sentido verdadero con el que se concibieron, sino más bien relacionado con la fertilidad de la tierra y las cosechas de maíz del cual dependía en gran medida su supervivencia.

Los habitantes de Teotihuacán, que por los restos encontrados parece ser que eran un pueblo pacífico, representan con frecuencia a una figura mítica que llamaban Quetzalcóatl, a través de una serpiente emplumada, y cuyo significado tiene que ver con las aguas terrestres.

No obstante, el principal dios de su panteón es Tlaloc, el dios de las aguas, que era el dios supremo bajo el cual se encontraban todas las fuerzas de la naturaleza, las aguas terrestres, del mar y del cielo, el rayo, la vegetación y el reino animal.

La pintura mural, y otras artes que nosotros denominaríamos menores, se crean y organizan casi siempre en función de la arquitectura.

Por ejemplo, el mural del Paraíso Terrenal, de la pirámide del Sol, se articula para decorar parte de ésta y en él se incluye todo el universo del Tlaloc, mostrando la bienaventuranza que supone todo su reino en el que todos creen y al que todos conocen. En este mural no hay simbolismos sino realidades, atendiendo a la mentalidad de sus creadores y sus observadores, ya que la pintura de Teotihuacán, no representa lo que se ve sino lo que se sabe acerca de las cosas.

Esta pirámide es una de las más imponentes creaciones de la antigua arquitectura americana y en ella se pueden observar detalles que nos conectan con el Universo y lo que de él se conocía. Así está adornada en su exterior con 366 serpientes y cabezas del Dios que simbolizan, de alguna manera, a cada uno de los días en los que dividían el año.

Este detalle, en una construcción de grandes dimensiones, nos hace recordar sin esfuerzo la obra que realizó **Charles Ross** y que tituló *Star Axis*, obra de gran tamaño construida en tierra y con claras relaciones cósmicas que

se pueden apreciar en los proyectos. La dirección básica de la obra apuntaba a la estrella Polar. Desarrolló para este proyecto algunas consideraciones astrológicas como los movimientos de la Osa Mayor, determinadas órbitas descritas por las estrellas y el estudio de algunas constelaciones.

Otra obra que nos conecta con las implicaciones astrológicas es *Observatory* (1971) de **Robert Morris** o *Sum tunnels* (1973-76) de **Nanci Holt**. Esta última obra plantea cuatro grandes tubos de 2,5 metros de altura y a los que se les hacen algunos agujeros para permitir el paso de la luz del Sol. Se instaló en Great Salt Lake Desert, y resulta ser una especie de reloj de sol que marcará horarios, solsticios, etc. El Sol es un elemento más que configura esta obra tanto como lo pueden hacer el hormigón de los tubos, o el propio suelo donde estos descansan.

Nanci se inspira para estas obras en observatorios arqueológicos que nos enseñan, entre otras cosas, a volvernos a medir ante el infinito del universo.

También los toltecas en su ciudad, Tula, realizaron una pirámide (con implicaciones cósmicas), destinada al culto a la Estrella Matutina.

Tiene el conjunto monumental donde se instala la pirámide un muro y en su parte posterior se instalan unas serpientes de piedra orientadas, en este caso al este y al oeste y de cuyas bocas salen esqueletos humanos. Se ha llegado a la conclusión de que esta imagen simboliza el planeta Venus.

Otra importantísima cultura es la de los aztecas, que procedían de un lugar mítico llamado Aztlán, que se situaría al noroeste de México. En el año 325 se instalaron en México-Tenochtitlán.

Los aztecas, al igual que otros grupos precolombinos, vivían inmersos en un Universo trascendente en el que los dioses y las fuerzas sobrenaturales y todopoderosas convivían habitualmente con los hombres y los actos de éstos influían en el orden o el caos del cosmos.

Esta última idea es algo que el hombre de hoy con sus impresionantes posibilidades técnicas ha de tener muy en cuenta ya que posiblemente en nuestros días, más que en ningún otro momento de la historia, es cierto que nuestro uso de los recursos a nuestro alcance, en definitiva, nuestros actos influyen en el orden o el caos del universo, como pensaban las culturas precolombinas.

Para la mentalidad precolombina la naturaleza no es independiente del obrar humano y por lo tanto cada acto de la vida, por insignificante que parezca está imbuido de un contenido universal.

Obviamente su forma de reflejar estas ideas es bien distinta a la nuestra y así ellos desarrollaban una serie de ritos y sacrificios, incluso humanos, que se situaban en función de su particular mitología de la creación del hombre y la necesidad de relación con los dioses. A ésto añadían su creencia en que la muerte y la vida no sólo son estadios por los que hay que pasar sino que poseen significaciones más complejas que el mero hecho del paso de un estado biológico a otro.

Una civilización como ésta, que descansaba sobre una red de interrelaciones universales, debería tener por necesidad la capacidad de conocer la naturaleza al máximo y por éso los aztecas desarrollaron los conocimientos necesarios para conocer el curso de los astros, el transcurso exacto de las estaciones, etc.

De la misma manera nuestra actual visión del entorno como una red de relaciones en la que unas partes influyen notablemente en las demás nos obliga al conocimiento profundo de la naturaleza, no por el mero conocimiento sino para aplicar éste e intervenir si es necesario de la manera menos distorsionadora posible.

Las construcciones fundamentales de los aztecas en función de las que se realizaban mosaicos, pinturas, cerámicas, etc. eran los templos y palacios, alrededor de los que se articula la ciudad. Sin embargo, al contrario que otras culturas de similares mentalidades, sus representaciones, que lo son básicamente de los dioses, no son naturalistas sino que tienen un carácter más abstracto y simbólico.

La Civilización maya, aunque con diferencias con la anterior también necesita el conocimiento de la naturaleza y de la astrología ya que se sabe inmersa y con estrechas relaciones con su entorno. De ahí que desarrollaran sistemas jeroglíficos muy complejos que junto con sus progresos en aritmética, les permitía cálculos astronómicos muy exactos. Conocían el número cero y su año tenía 365 días.

Sus ciudades no tenían fortificaciones ni murallas, se unían con otras por medio de calzadas y ésto hace pensar en sus buenas relaciones con otros pueblos. Sus representaciones en este contexto no podían ser agresivas ni de características terroríficas como otras ya estudiadas y muestran a sus personajes en actitudes relajadas y desenfadadas.

La localización cronológica de los mayas se sitúa en fechas anteriores al 1.000 a. de J.C. pero su historia clásica se entiende desde el 292 d. J.C. hasta el 889 en que desaparecen por razones aún nada claras.

Otras culturas de características básicas similares a las mencionadas son las totonacas, los huastecas y los olmecas, que son considerados como la cultura madre de todas las demás del ámbito precolombino y a los que se ha llegado a relacionar con los chinos de los siglos XV-XI a J.C.

Las principales restos se encuentran en la Venta, espacio rodeado de pantanos, de unos 4,5 kilómetros de extensión, donde se han encontrado sus célebres esculturas gigantes de hasta 6,5 m. de perímetro y 2,5 metros de altura y sus figurillas de jade.

2.6.2.- Las culturas de América Central.

En esta parte del continente nos encontramos con las zonas de Nicaragua y Costa Rica, donde como ya viene siendo habitual las culturas que allí habitaron, desarrollaron en sus cerámicas, pinturas, etc., diseños de hombres y animales en máscaras, utensilios, colgantes, etc. de relación con el medio natural, la fertilidad, etc.

Parecidas representaciones y conclusiones extraeríamos en culturas panameñas como la de los Verageras cuyas piezas más importantes están en torno a la orfebrería.

2.6.3.- Las culturas de América del Sur.

El área incluye los territorios de Colombia, Ecuador y Perú fundamentalmente. Veamos sus características.

El centro arqueológico colombiano más importante es el de San Agustín, en la provincia de Huaila, y aunque son aún muy desconocidos sus datos precisos en cuanto a la cronología, sí se pueden observar elementos de significación mágica en objetos de características humanas y animaloides.

Un lugar de especial importancia en este momento es el Santuario de Lavapatas, dedicado al culto al agua y resulta ser una piedra con una inclinación tal que el agua al deslizarse por ella describe surcos y recorridos cuyo significado está relacionado con la vida a las orillas de los ríos.

Otra cultura de este área es la Qimbaya, compuesta como las demás de varias tribus y en la que hay que destacar la utilización de la esfera como elemento decorativo, y de nuevo la representación naturalista del hombre y formas animales, que son recursos temáticos a su vez de culturas como la Sinú, la Tolima, Tairona, etc....

En Ecuador, se desarrollaron entre el 3.900 a de J.C. y el 1.530 d. J.C. culturas como la Valdivia que es la más antigua y otras como la Machalia o la Chorrera.

De la primera son típicas las llamadas Venus, que son figuras femeninas de complicados y cuidados tocados, rostros realizados mediante incisiones, (lo que nos remite a un modo de trabajar muy arcaico), piernas y brazos insinuados o inexistentes, y sobre todo un sexo muy claramente expresado, lo que nos conduce a observaciones que relacionaran estos elementos con el culto a la fertilidad, etc., sobre las cuales ya se han hecho algunas observaciones refiriéndonos a otras culturas, de las que éstos no se distanciarían ideológicamente demasiado.

Respecto a las otras culturas mencionadas, además de los objetos decorativos, orfebrería y jarrones de dudosa utilidad, es destacable su afición a las representaciones antropomorfas y zoomorfas, de las que extraeríamos conclusiones en las que no abundaremos más por su proximidad ideológica a otras culturas y expresada en páginas anteriores.

En Perú la cultura Chavín, al igual que la Olmeca, tiene en el jaguar un animal de especial significación, y es representado con insistencia en arquitectura, tumbas, alfarería, orfebrería, etc. Resulta ser este animal su primera deidad y destacan de él su fuerza y poder a través de la representación bien visible la sus garras y dientes.

La elevación de un animal a la máxima deidad, siendo éste el que ocupa el lugar más alto de la cadena alimenticia nos hace pensar en una cultura de profundo enraizamiento en su entorno, pero éste se limita a entorno terrestre y ya no al universal como lo entendían otras culturas que establecían relaciones con astros y estrellas del mundo exterior. No obstante, esto no debe hacernos pensar que hablamos de culturas de escasos conocimientos, ya que tanto la Chavín, y sobre todo la Mochica, se caracterizan por amplios conocimientos técnicos, agrícolas, etc., que nos son revelados por su escritura en elementos arquitectónicos, orfebrería, cerámica, etc

Los mochicas concretamente, que se sitúan en la costa norte del país, nos muestran en sus vasijas, temáticas tales como la caza y la pesca, la arquitectura, la enfermedad y la medicina, lo horrible y el erotismo con determinadas funciones rituales.

El búho, el cui y la rana eran también temas preferidos entre sus representaciones animalísticas, y es el último es decir, la rana, la que nos resulta de significación más clara siendo ésta un símbolo de la humedad, y por lo tanto de la fertilidad. Aves y otros animales son temas incluidos en la

iconografía Paraca, aunque con formas esquemáticas y rudimentarias en sus realizaciones textiles.

Los Paracas de la costa sur del país, realizan tejidos con rudimentarios telares y con materiales naturales a su alcance como el algodón, lana de llama, de alpaca, guanaco, vicuña, fibras de mangüey, pieles de murciélago, cabellos humanos, plumas de ave, etc. ...

Es característico suyo la producción de imágenes esquemáticas que se relacionan unas con otras dando lugar a una interrelación tal que da como resultado el surgimiento de nuevas formas a partir de las anteriores, en un efecto similar al utilizado en nuestros tiempos por artistas como Kichner.

La cultura de Nazca, resulta similar a las anteriores por su utilización del felino como principal divinidad. Al puma, se le llega a transformar hasta hacerle parecer un dragón. Su iconografía en torno al felino les conduce a diferenciarlo en torno a dos importantes significaciones que serían el gato demonio y el gato manchado, asociado este último a alguna constelación y relacionados los dos de alguna manera con el astro Sol.

Que el Sol sea tenido en cuenta como dios no ha de sorprendernos ahora, ya que en otras culturas ya lo habíamos visto. El Sol resulta para las culturas primitivas un fenómeno de especial importancia ya que son conscientes de la repercusión que tiene sobre todas las cosas de la naturaleza. De esta manera estos pueblos elevan su figura a calidad de Dios con capacidad de transformar y repercutir no sólo en las actividades humanas sino en la dinámica universal.

Tengamos en cuenta que también en nuestra cultura, el sol ha resultado ser el símbolo más universal de los movimientos conectados con la defensa de la naturaleza y más concretamente ha sido utilizado como símbolo de la lucha antinuclear.

De nuevo refiriéndonos a la cultura nazca, hemos de reseñar que otros elementos de la naturaleza son elevados a categoría de dioses, como el mar, que aparecerá representado en forma de pez.

Por otra parte, esta cultura nos ofrece en los alrededores de la zona de Nazca y en el Valle de Virú unas extrañas obras en forma de gigantescos grafismos trazados en el desierto. Están realizados por el levantamiento de las piedras del terreno dejando a la vista la arena que hay bajo ellas.

Los dibujos sólo se pueden ver en su conjunto desde el aire porque ocupan grandes extensiones con líneas, en algunos casos extremadamente rectas, que pueden llegar a medir entre 500 y 800 metros de longitud.

Son representaciones geométricas de animales como por ejemplo el famoso colibrí, y su destino bien podría ser el de ser observadas por las divinidades o el de tener sentidos astronómicos ya que algunas de estas líneas señalan con bastante exactitud equinoccios y solsticios como si de un calendario se tratase.

No se puede por menos que recordar ante estas obras otras más contemporáneas como las realizadas por **Walter de María** en el desierto de las Vegas y *Long Drawing* (1968) en el desierto de California o aún mejor, la obra de **Herbert Bayer** *Mirada hacia el este a lo largo de uno de los numerosos dibujos lineales hechos por la cultura Nazca en el desierto de Perú.*

Estas obras, de las que más adelante hablaremos, están directamente conectadas con el arte ecológico y el Land-Art y recogen, es de suponer, el espíritu de aquellas otras realizadas por anteriores civilizaciones, a las que ahora nos estamos refiriendo.

Continuaremos con otra importantísima cultura en la que observaremos especiales relaciones con la naturaleza. Esta es la Inca que llegó a suponer un gran imperio de más de 4.000 km. de norte a sur, y cuyas principales formas artísticas las podemos observar entorno a la arquitectura, destacando su refinado trabajo de la piedra.

Cuzco resulta ser la principal capital de este imperio y llegó a tener más de 60.000 habitantes hacia 1.533. En esta ciudad la fiesta más importante era la de la primavera, momento en el que como todos sabemos la naturaleza resulta ser más exuberante y vitalista.

También los incas tienen una especial complicidad con el Sol y es el templo homenaje a este astro el punto de referencia central de la ciudad. Asocian el Sol al oro, con el que lo representaban y acrecentaban su valoración, y la Luna, a la que también se rendía culto, la representaban a través de la plata.

Su implicación con el cosmos en su conjunto les conduce a destinar no sólo un templo al Sol y otro a la Luna próximos entre sí, sino también a Venus, a las estrellas y al Illapa que significa el rayo, el relámpago y el trueno, incluso a otro fenómeno como el arco iris también le rendían culto y le destinaban un templo para su adoración.

Su refinamiento les conduce también a observar a la naturaleza en una forma más conceptual que la que pudiera conducir la misma selva que les rodea y así, articular jardines con toda una significación religiosa de lo natural entorno a los recintos sagrados.

Por último destacar que sus observaciones astrológicas eran llevadas a cabo desde un lugar privilegiado y céntrico de la ciudad (llamado por esas características intibuatana).

2.7.- EXTREMO ORIENTE.

Hay realmente pocos contactos entre Europa y Oriente, a pesar de que desde siempre y sobre todo los mercaderes medievales establecieron algunos vínculos importantes entre ambas culturas.

Una influencia importante es la prestada por la estatuaria helénica al arte búdico, el cual adquiere únicamente las formas externas, pero en ningún modo los contenidos.

Realmente no es hasta el siglo XVI cuando los europeos, a través de los portugueses y holandeses, establecerán vínculos más fuertes y posteriormente, hacia el siglo XVIII, será la cultura oriental la que fascinará la sensibilidad de los europeos sobre todo a través de sus lacas y porcelanas.

También en la pintura, en el siglo XVIII y XIX observaremos algunas importantes relaciones con artistas como **Katsushika Hokusai**.

2.7.1.- La civilización del Indo.

El valle del Indo ha rivalizado con el Tigris, el Éufrates y con el Nilo como regiones en las que se asentaron las más antiguas civilizaciones de la humanidad.

La práctica desaparición e las antiguas culturas del Indo puede datarse en torno al segundo milenio antes de Cristo, y parece que la teoría más admitida es que la causa de su destrucción fueron las invasiones arias.

El Dios creador, y del que surgen posteriormente las castas es Brahma, mientras que Siva es el Dios destructor.

Del brahmanismo surgieron en la segunda mitad del siglo XI a J.C. dos importantes religiones que convivirían durante largo tiempo y serían el budismo y el jainismo, que nacieron con intenciones reformistas.

Las culturas de esta región a la que nos estamos refiriendo, aun manteniendo importantes diferencias con otras que hemos visto antes, se pueden relacionar con aquellas por su apego al mundo material que inevitablemente les rodea, aunque en el caso de estas su carácter marcadamente urbano pueda dar la impresión que las aleja de la naturaleza.

Por lo tanto una vez más estamos ante culturas que representarán a sus dioses, que tendrán complicidades con la naturaleza y también a animales y plantas, con diferentes valores y sentidos en cada caso.

La figura humana se suma a las posibilidades representativas junto con animales de su entorno como toros, monos, cocodrilos, ardillas, pájaros, búfalos, etc....

Las imágenes hindúes adoptan posiciones muy libres, exóticas e incluso lascivas, pero lejos de tener connotaciones negativas se les reconoce un sentido religioso que en la conciencia hindú se confunde con la vida y cualquier peripecia de la cotidianidad.

El budismo es la primera religión conocida que utiliza el arte para la propagación de sus ideas y éstas tienen su fundamento en la búsqueda del perfeccionamiento humano, sin olvidar que este perfeccionamiento no puede darse en su plenitud sin mantener una complicidad y estrecha relación con el entorno.

Por eso los templos tienen una inspiración no sólo profundamente teológica sino también cosmológica. Los stupa, son construcciones funerarias de marcado significado religioso, budista y jainista pero en los que se incluye en su parte central una cúpula en forma de huevo, que simbolizan al Universo, del que surge toda la vida.

La montaña, como fenómeno destacable del entorno, elevada a divinidad en Indonesia (hecho que ya se podía observar en los templos de Ankor a finales del siglo IX y principios del X), creándose los templos-montaña, sobre pirámides escalonadas.

En el periodo medieval la India se expande por el Sudeste asiático y coloniza religiosa y culturalmente Birmania, Indochina, Indonesia, Tailandia ... espacios que asimilan su arte y que lo hacen evolucionar a partir de características regionales.

2.7.2.- Arte Indo-musulmán.

La expansión del Islam alcanzó también a la India desde el siglo VII pero más fuertemente entre el X y el XI, comenzando a notarse estas influencias en el norte del país.

Existe un importante choque de concepción de la vida y de la religión, así por ejemplo los templos hindúes han de ser reducidos, son la morada de los

dioses y su estructura ha de mostrar un simbolismo cósmico que conectará vida y religión, que conecta de hecho arte y vida, arte y religión.

Mientras tanto el Islam necesita grandes espacios de oración, y se aleja de la representación de cualquier ser vivo, lo que el arte hindú fomentaba con especial interés.

Esta es de todas las culturas vistas hasta ahora la única que se niega la capacidad de representar su entorno, sus plantas, animales y hombres.

La religiosidad, para nada animista ni cosmológica, es más conceptual, menos cómplice con la tierra que se pisa y por éso, sus representaciones se convierten en geometrías y composiciones decorativas que ciertamente recuerdan a algunas culturas precolombinas, pero que en el fondo nada tienen que ver con aquéllas.

La difícil coexistencia del hinduismo y el islamismo terminaría a fines del siglo XV con la conquista de la India por parte de los mongoles que conllevó la hegemonía absoluta de los islámicos.

Prueba de esto es el Tag Mahall de Agra (1646-1653) que resulta ser el máximo exponente de la arquitectura mongola islámica en la India, pero aún siendo islámico no puede sustraerse totalmente a las características hindúes.

2.7.3.- El imperio chino.

El conocido refinamiento chino proviene de antiguo y ya se detecta en las excavaciones de la corte Ngan-yang (Ho-man) a fines del segundo milenio a. J.C., al norte de China, en el valle de Huang-ho. Esta corte pertenecía a la dinastía Shang.

Algunas representaciones reflejan cómo cérvidos y aves evolucionan desde su estado natural hasta adquirir fantásticos aspectos de carácter terrorífico y monstruoso que a veces toman las típicas formas de los dragones.

Resulta ser una observación de la evolución de los seres vivos desde un punto de vista más mitológico que científico, sin embargo sus conocimientos no eran escasos, ya que conocían la escritura, el sistema decimal, y tenían conocimientos astronómicos bastante precisos de eclipses, año solar y lunar, etc.

Tras esta dinastía, vino la de los Cheu (1028-a. J.C. 257 ó 221 a. J.C.) y con ellos aparecen grandes pensadores como **Lao-Tsé** quien definió al Tao²⁸ como "el principio de todo movimiento sobre la tierra" y **Confucio**, coordinador y reformador del taoísmo.

La ideología taoísta nos propone una vida en estrecha relación con nuestro entorno y con el cosmos, así algunas representaciones, inspiradas por estas ideas cosmogónicas, plantean en piezas de jade formas redondas que han de interpretarse como simbolizaciones del cielo, y otras cuadradas que se referirán a la tierra.

²⁸ Tao significa el verdadero camino que lleva al cielo.

GEL, p. 10.599 "El tao del que se puede hablar no es el tao absoluto". Estas palabras son de Lao-Tsé-Kng anteriores al siglo III a. J.C. Para poder alcanzar dicho tao es preciso vivir de conformidad con la naturaleza.

El tao trata de una realidad metafísica y es el sustrato inmutable de la vida y de la muerte, de la naturaleza entera que se encuentra en perpetuo proceso de cambio.

- Una aproximación al taoísmo nos la ofrece *El libro del equilibrio y la armonía* **Li Dagquin**. Recogido en *El paseante*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A. 1993, pp. 20-29.

El libro del equilibrio y la armonía es una célebre miscelánea del siglo XIII de textos filosóficos, poemas y prácticas taoístas escritas y compiladas por Li Daguin, maestro de la escuela de la Realidad Completa, un movimiento que se inició hace más de mil años con el fin de restaurar los principios sapienciales del taoísmo. En él se puede leer (p. 32):

"¿Qué es dejar? Dejar significa que el cuerpo esté sereno, dejar que la mente esté clara, dejar que la sociedad esté integrada, dejar que los acontecimientos sean espontáneos. ¿Que es seguir? Significa seguir el orden de la naturaleza, seguir el camino de la naturaleza, el ritmo de la naturaleza, el diseño de la naturaleza.

Cuando el cuerpo sigue el orden de la naturaleza, uno puede, en consecuencia, responder a los demás. Cuando la mente sigue el camino de la naturaleza uno puede, en consecuencia, responder a las cosas. Cuando la sociedad sigue el ritmo de la naturaleza, es posible, en consecuencia, responder al cambio.

Cuando los acontecimientos siguen el diseño de la naturaleza, es posible, en consecuencia, responder a las oportunidades.

Cuando uno puede dejar, puede seguir y puede responder, entonces es libre y tiene la mente clara en las cuatro condiciones. Aquellos que ven este camino siempre responden en calma, siempre son claros y siempre son puros".

- Resulta así mismo muy interesante la lectura de *El sentido Taoista de la naturaleza* de **Joseph Needham**, también en *El paseante*, p. 36-47 donde se profundiza en la relación hombre-naturaleza.

La iconografía china se enriquecería e incluso adquiriría nuevas direcciones a partir de la introducción del budismo que provendría de la India. Este tránsito será evidente a partir del año 61 de nuestra era.

El carácter sagrado de la naturaleza conllevó la representación de la montaña como una divinidad más. Esto ha de hacernos recordar los templos-montaña de Indonesia o el tratamiento sagrado del Machu Pichu por parte de la cultura Inca donde a aquellos instalaban el intibuatana.

En China la montaña sagrada será el Kuen-lun donde reside la diosa Si Wang-mu. Así, aunque los orígenes del paisaje chino pudieran ser bastante más complejos, e incluso no estén muy claros, no cabe duda de que el sentimiento religioso ante el Universo decide que el arte lo asuma como tema y surja de ahí un paisajismo, que si bien es simbólico en sus comienzos se irá haciendo cada vez más naturalista hasta concluir en la simple anotación evocadora de un lugar.

Se puede establecer como momento de gran florecimiento del arte chino el que tiene lugar en la dinastía Suei con la familia T'ang (618-907) siendo estos años de aperturismo, extensión y auge en el arte.

En esta época surgen importantes pintores como **Li Ssê-hium**, al que se atribuyen paisajes en los que incluía el oro para realzar determinados detalles.

Otros pintores son el hijo del anterior, **Li Chao-tao**, **Wu Tao-Tsé**, de la primera mitad del siglo VIII y **Wang-wei**, poeta y pintor al que se le considera fundador de la escuela del sur y especialista en los paisajes monocromos, que tanta repercusión tendrían más adelante en pintores como **Ching Hao** y **Li Ch'eng**.

Tras esta época, será la dinastía Song la que ostentará el poder durante trescientos años, hasta 1279. En estos años, es destacable la generalización del uso de la imprenta. También gracias a la caligrafía, la literatura quedará estrechamente asociada a la pintura, siendo ésta la técnica de mayor apogeo en la era Song.

Los artistas más académicos abandonaron el espíritu de épocas anteriores y se tornaron cada vez más realistas en la representaciones, que lo eran fundamentalmente de pájaros y flores de vivos colores, dejando los paisajes monocromos, para aficionados o artistas más alejados del poder.

En la línea monocroma destacan dos vertientes, la del pintor **Li Long-mien** con sus figuras y caballos dibujados a partir de línea continua, y otra, la de **Su**

Che, Wen T'ong y Mi-Fei a través de técnicas más impresionistas de lavados y manchas.

Estos últimos muestran entre sus temas principales, visiones de montañas, cascadas, árboles y plantas de bambú minuciosamente observadas.

El principal maestro del norte es **Li-Cheng** y en el sur destacan **Tong-yeran** y **Kiu-jan**, sin embargo, al mismo tiempo, se desarrolló una pintura más idealista, realizada en los monasterios Ch'an y son importantes en este sentido, **Mu-K'i** y **Leang-K'ai** del siglo XIII.

En este siglo, en el XIII, **Hia-Kuei** y **Ma-yuan** refunden estas tendencias y las hacen llegar hasta un estadio manierista.

Es compleja y repleta de artistas la evolución de la pintura en el periodo Song, pero habría que situar en el origen de ésta a **King-hao**, del siglo X, del que sólo se conserva un paisaje pintado en seda.

A finales del X, el misterio y la ensoñación se adueñan del paisaje chino, que tiene entre sus máximos exponentes a **Li-Cheng** pintor de las llanuras del norte y a **Tong-yuan** y **Kiu-jan** en el sur del país.

Seguidor de **Li-Cheng** es **Fan K'uan** que establece, a través de la superposición de planos, la representación de la profundidad, incluyendo figuras humanas que en la comparación con el entorno refuerzan la sensación de grandiosidad de éste.

Se realizan obras en largos rollos horizontales que obligan al espectador a recorrerlos, tal y como lo tendría que hacer el viajero que caminase por aquellos parajes.

A fines del siglo XI estas fórmulas habrían llegado a su fin y pintores, letrados, funcionarios y poetas optan por una pintura de mayor libertad y simplificación pero mayor agudeza en el tratamiento de la luz para expresar, en definitiva, como los anteriores, sus sentimientos a partir de la naturaleza.

Al realismo de estas formas se opone el subjetivismo y simbolismo que encuentran en los elementos otros artistas menos oficiales.

Como nota ilustrativa destacaremos que en la era Song, la cerámica (que también se decoraba con elementos de la naturaleza) alcanza un especial auge y éste se debe por una parte al perfeccionamiento de los hornos y tornos y por otra a la demanda de piezas por la popularización del consumo de té.

DINASTÍA MING.

Continuaremos observando la trayectoria de la pintura china a partir del siglo XIII, momento en el que se produjo la invasión de China por Gengis Kan, el cual junto con sus seguidores, implantaría la dinastía Yuan en la que la pintura girará en torno a las formas del pasado, dándosele más importancia al rasgo que al lavado.

En el siglo XIV cuatro son los pintores más representativos de la escuela Yuan:

Wang-meng, que pinta paisajes altos con opresivas montañas.

Huan Kong, mucho más horizontal que el anterior y de espacios abiertos.

Nit'san que es más intimista y sencillo planteando paisajes de grandes vacíos que sugieren la inmensidad

Wu-chen, de ideología taoísta y cuya pincelada caligráfica para la representación de bambúes revela intencionalidades simbólicas y espirituales.

En 1368 los mongoles fueron expulsados y se fundó la dinastía Ming que con un gobierno absolutista y capital en Man kin logró subsistir hasta 1644. Esta dinastía trasladó la capital a Pekín en 1403.

Son momentos de cerrazón a las novedades tanto en el terreno del arte como en cualquier otro aspecto de la vida y ésto conduce a profundizar una vez más en las prácticas y las formas del pasado.

Para la pintura el dirigismo imperial resultó funesto, y la utilización de las antiguas formas decorativas a base de flores y paisajes académicos consiguió aburrir a los artistas dejándolos faltos de la ilusión necesaria para establecer una verdadera sensibilización entre ellos y el paisaje real.

Esto, hace pensar en que la mera utilización de un motivo formal relacionado con la naturaleza no es obligatoriamente una forma de relacionarles con ésta, sino que pudiera ser la utilización de una excusa, más o menos aceptada, que permite trabajar en función de las más variopintas intencionalidades

Así resultaría de todas formas difícil distinguir por la mera observación de un paisaje, entre aquellos que se realizan con verdadera implicación con el medio y aquellos que resultarán copias de éstos.

Los pintores con inquietudes artísticas y que obviamente pretendían reencontrarse con el verdadero espíritu que condujo al trabajo con el paisaje, tuvieron que refugiarse en el sur, llegando a crear incluso una forma de resistencia frente al poder. Convirtiéndose el arte, además en una forma de protesta, en un mecanismo apto para el enfrentamiento político. Esta utilización del arte la encontraríamos incluso en nuestro siglo XX en algunos ejemplos de la Alemania nazi o en otras dictaduras occidentales y americanas.

Se trató entonces el paisaje desde posturas laboriosas a otras más rápidas, casi como apuntes del natural y las técnicas más usadas eran la tinta en monocromía y el lavado con ligeros toques de color.

Tai-tsin, de principios del siglo XV, fue uno de los pintores que se decantó por perseguir su libertad artística y llegó a superar los paisajes song utilizando la perspectiva caballera oblicua.

Otro sería **Lu-Che**, especialista en flores y pájaros y en la segunda mitad del siglo XV sobresalen **Wu-wei** con su nerviosa anotación y trabajos de manchas, **Lieu-K'íue** de rigurosas construcciones y **Wen Po-jen** de exquisitos rasgos caligráficos.

Siguiendo con el relato de la pintura ming no podemos dejar de destacar la importante escuela Wu, o también llamada de Su-Cheu, de la cual su máximo representante es **Sen-cheu** que realizó obras en las que se deja patente el interés por el equilibrio, trabajando en torno a las masas y los vacíos, y estableciendo curiosas relaciones entre los primeros términos y as lejanías.

Discípulo suyo es **Wen Cheng-ming**, delicado y vibrante al crear con líneas curvas y quebradas los fragmentos de la naturaleza.

De la misma escuela es **Tong K'i-Ch'ang**, del siglo XVII, que dejó escritos que codificaban el estilo de la escuela y servirían a futuros artistas como orientación de gran valor.

La dinastía Ming, desaparece en 1644 cuando los manchúes toman el poder, y aunque estos anexionaron territorios nuevos como Vietnam del norte y otros, la decadencia china se da como un hecho.

2.7.4.- Japón

El budismo hace su aparición en Japón con la dinastía Asuka, (552-645) y en el siglo IV empieza a adquirir importancia el sintoísmo²⁹ que es una religión de marcado carácter animista³⁰.

Algunos idolillos encontrados en Tokyo, que datan de principios del siglo IV, adquieren formas animales, lo cual nos indica la idea de la importancia que daban al mundo animal e incluso al espacio natural o al paisaje integrando en él. En muchas ocasiones se representa la recurrente imagen de la "tigresa hambrienta" que devora a Mahasattva³¹, quien por caridad permite su muerte.

De todas formas este periodo, el Asuka, desarrolla escasamente la pintura, y en gran medida sus características evocan el arte chino de la época Tuen-huang.

No sería hasta el siglo XIV cuando el arte japonés adquirirá una verdadera estética propia en la que, además, es destacable el profundo sentimiento de enraizamiento con la naturaleza y su divinización.

Pero con el fin de seguir un relato cronológico y aportar cuando menos el dato de los sucesivos períodos que nos conducen desde la era Asuka hasta la fecha antes indicada, mencionaremos los tres periodos que median entre estos dos momentos.

El siguiente periodo importante ocuparía entre el 710 y el 794, su nombre es Nara recogido de la capital del mismo nombre, floreciendo la pintura en esta época hasta el punto de que llegó a haber hasta 60 pintores dependiendo de un departamento ministerial. Este numeroso grupo de artistas compuesto además de japoneses, por chinos y coreanos, trabajaban en la decoración de varios templos y santuarios construidos en Nara en el siglo VIII.

²⁹ Sintoísmo.- Es una antigua religión japonesa de marcado sentido animista. Para el sintoísmo los dioses son la personificación de las fuerzas de la naturaleza: el sol (Amaterasu), la tempestad (Susanoo), la luna (Tsu Kiyomi), etc., ... Los espíritus de los antepasados son considerados igualmente como dioses (Kami). A partir del siglo VI los contactos entre el sitoísmo y el budismo modificarían profundamente a ambas religiones. (G.E.L. Tomo 21, p. 10.216).

³⁰ Animismo. El término se debe al médico fisiólogo alemán **Georg Ernst Stahl** (1660-1734). Es una concepción general que atribuye a los seres del universo, orgánicos e inorgánicos, un alma análoga al alma humana. (G.E.L. tomo 2, p. 595).

³¹ Mahasattva. Es una forma de llamar a Buda.

Si en la época anterior era frecuente la pintura sobre madera, con fondo lacado en negro y colores al aceite, en este periodo es destacable la pintura mural, aunque no bajo las normas del fresco, ya que se aplicaban los colores minerales en seco sobre tierra blanca. El conjunto mural más notable es el de Horyu-ji que en sus cuatro paredes representaba un programa iconográfico de *los cuatro paraísos*³².

Tras este periodo sobreviene otro con capital en el actual Kyoto, pero que entonces se llamaba Heina y que dio nombre a una época que discurriría junto con el avance del budismo entre 794 y 1185.

El periodo Kamakura se prolongará tras el Heina hasta 1338, y en éste el "Shogun" o generalísimo tomó el poder delegado del emperador en la ciudad de Kamakura. Este periodo en términos artísticos viene a ser una continuación del periodo Heina y en estos momentos es característico la copia de las formas t'ang tanto en la representación de los budas austeros, duros e imponentes, como en la iconografía sintoísta.

En ambos periodos la pintura es una forma de arte de especial relieve y se distinguen claramente dos direcciones temáticas: la religiosa y la profana.

A partir del siglo X Japón empieza a desmarcarse cada vez más de las fórmulas chinas.

Las dos tendencias anunciadas, recogerían los siguientes nombres, Kara-e y Yamato-e.

El primero, introduciría el género llamado mandara, en el que aparecerán dioses encasillados o sobre aureolas, de éstos se conservan pocos, pero aún queda alguno, pintado sobre telas violetas.

El Yamato-e, que obviamente es el que trabaja una pintura de carácter profano, también nos ha dejado pocos restos y fundamentalmente éstos corresponden a ilustraciones de carácter literario.

Estas ilustraciones se llevaban a cabo sobre hojas de álbum llamadas sohi o en rollos que se conocen con el nombre de e-maki, en éstos últimos es característico el desarrollo de largas escenas que estarían en función de sus correspondientes narraciones.

³² *Los cuatro paraísos.* En ellos se ve a los dioses en el papel principal, acompañados por bodhisattvas, guardianes, ángeles y ermitaños.

No se puede dejar de advertir en este rapidísimo repaso el desarrollo de otros géneros como el retrato que corresponde a las escenas de la vida cotidiana.

Dos importantes periodos sucederían a los anteriores, el Muromachi y el Tokugawa. El primero a partir de 1338 con Ashikaga Takauji quien implantó un nuevo régimen militar con capital en Kyoto que duraría hasta 1573. En esta época de esplendor económico se mejoraron las relaciones con China y el budismo Zen se erige en religión oficial.

La figura de los bonzos es fundamental en esta época y aquéllos, que eran los guardianes de la cultura en un pueblo de marcado carácter guerrero, fueron quienes elaboraron una estética propiamente japonesa y que tiene como fundamento y punto de partida la observación de la naturaleza, procurando encontrar en ella la huella de lo divino.

Una vez más la naturaleza es considerada al más alto nivel, encontrándose en ella u otorgándole las mayores cualidades que cualquier hombre puede asociarle.

Con el natural culto a las divinidades y asociando la imagen de éstas a la propia naturaleza, entramos en un periodo en el que se rinde culto a la naturaleza más allá del puro formalismo o de la mera estética.

Así la arquitectura, aunque se mantiene en principio bajo el influjo de las formas chinas, incorpora el concepto de la jardinería zen, cuyo planteamiento básico supone disponer a escala diminuta una imitación de la naturaleza.

Naturalmente, la imitación no se supone fiel, con la salvedad de la escala, sino que se carga de religiosidad y conceptualismo incorporando; éso sí, los accidentes y elementos que se observan en la naturaleza, como rocas, arroyos, montañas, etc.

No obstante, la pintura permanece como la fórmula artística de mayor interés, desarrollándose el *siboku-e*, siendo su máximo representante **Sesshu**, quien tras pintar durante mucho tiempo en China adaptó esta técnica al paisaje japonés. **Sesshu** había sido discípulo del monje **Tensh** o **Shubun** que había establecido algunas normas para la pintura del paisaje enfocadas a conseguir efectos de profundidad a partir del escalonamiento en dos o tres planos encadenados.

Un modelo de la representación paisajística pasa por la observación y plasmación del concepto de tiempo y transformación del entorno en función de las estaciones del año.

Al margen de la espiritualidad y el conceptualismo del paisaje, la pintura se utilizaba como elemento decorativo de biombos y otros objetos, impregnando así la sensibilidad de las personas a través de los elementos de uso cotidiano y favoreciendo sin lugar a dudas esa importante relación entre arte y vida a través de un arte que, como vemos, ya establece la relación entre arte y vida desde el mismo momento de su creación.

El auténtico estilo Muromachi tendría con la escuela Kano su máximo esplendor, protegida incluso por el mismo emperador. **Kano Masanobu** practica como procedimiento técnico el lavado, prescinde de la simbología zen y tendría en su hijo **Motonobu** su más fiel seguidor entre los siglos XVI y XVII.

En 1614 Tokugawa Yeyasu inicia un nuevo periodo en Japón, aunando el poder político y militar en Tokyo. Se rodeó de samurais o nobles guerreros y al mismo tiempo que se da un auge de la burguesía, el mecenazgo artístico se vió empobrecido. Este periodo duró hasta 1867, año en el que Mitsu-Hito, emperador Meiji recogió los poderes en torno a una dinastía que supondría la apertura al resto del mundo y el inicio de la historia contemporánea de Japón.

En la era Tokugawa la pintura queda desligada de la religiosidad anterior y surge la estampa como procedimiento para la representación del paisaje y la observación de la vida cotidiana a través de numerosas escenas.

So tatsu reelaboró los elementos característicos de la pintura nipona que había de ser a través de pincelada larga y difusa, recobrando temáticas épicas antiguas y olvidándose de la minuciosidad narrativa de tiempos pasados. Su escuela conoció un nuevo impulso en el siglo XVIII con **Okata Korin** quien abandonó en parte las temáticas literarias de su antecesor y profundizó en mayor medida en las características de la naturaleza.

Korin conceptualiza la plástica de la naturaleza, a través del procedimiento creativo, ya que éste supone un minucioso trabajo del natural, a partir de la observación exhaustiva de la naturaleza y concluye en un tipo de obra en la que las formas se simplifican y esquematizan en amplias, rápidas y certeras manchas de color.

Pero es **Katsushika Hokusai** (1760-1849) el gran promotor de la vuelta al arte del paisaje. Según **Mario Satz**³³ Hokusai es una figura comparable en Japón a lo que puede suponer **Tiziano** en Venecia o **Rembrandt** en Holanda. Al tener la oportunidad de contemplar la obra holandesa que llegó a Japón desde Europa, fue influenciado por la misma y llegó a aplicar a su pintura la perspectiva y el claroscuro.

³³ MARIO SATZ, "Integral", nº 105, pp. 90, 91, 92 y 93.

No es un ejercicio mimético de lo que hablamos, sino de una adaptación en la que se consigue abandonar la tradicional perspectiva caballera por la cónica, mucho más real, y adaptarla a su hábil y simplificado naturalismo que mantiene su irrenunciable y encantador carácter poético.

También según Mario Satz, la influencia se dió en el sentido contrario, y así el mismo **Van Gogh** sufriría un aprendizaje de Hokusai a través de sus estampas que le proporcionarían un nuevo sentido del color para sus óleos.

Sus estampas fueron expuestas en París en 1867 y consiguieron afectar a otros artistas del impresionismo como a **Manet**, quien las llegó a representar en un cuadro suyo colgadas de la pared.

Hokusai llegó a realizar casi 3.000 dibujos, y por consiguiente alcanzará un espectacular dominio del trazo veloz, que se plasmará incluso en su faceta de dibujante de caricaturas.

Con el siguiente comentario suyo, que procede del prefacio de su famosa obra *Las cien vistas del Monte Fuji*, realizada a los setenta y cinco años, entenderemos mejor cuál es el motivo por el que nos hemos detenido en este excepcional artista nipón, que no es otro que su interés por el conocimiento y la implicación profunda con la naturaleza. Este interés y su trabajo ha hecho que sea considerado como un artista glorioso y destacable de primer orden en el amplio mundo del dibujo de la naturaleza.

*“Desde los seis años tengo la manía de dibujar los objetos. Cuando frisaba los cincuenta ya había publicado una infinidad de bocetos, pero lo que hice antes de los setenta en realidad no vale la pena. Es a la edad de setenta y tres cuando comencé a comprender un poco la estructura de la naturaleza, la de las hierbas, los árboles, los pájaros y los insectos. Consecuentemente, cuando llegue a los ochenta, habré aprendido algo”.*³⁴

Su pretensión más obsesiva era dar vida a cada línea que saliera de sus manos

Evidentemente la estructura formal de las formas de la naturaleza y del resto de los objetos del mundo es algo que cualquier artista aprende ya desde sus inicios, pero la consciencia de que tras muchos años de trabajo comenzaba a comprender la estructura de la naturaleza supone la persecución a través del tiempo y con mucho trabajo, del conocimiento profundo del entorno.

³⁴ Del prefacio de *Cien vistas del Monte Fuji* que aparece en "Integral", nº 105, pp.90-93.

Más allá de las formas, de los colores, de la texturización, del grafismo, de la pincelada, más allá de lo descriptivo, Hokusai advertía una verdad superior, que de ninguna forma, fuera de la sensibilización con la naturaleza y el trabajo constante por adquirir conocimiento sobre ella, sería accesible.

No es extraño que llegase a considerar al cielo y a la tierra como su propia casa, y esta consideración es la que atendiendo al término ecología, que también significa casa, es la que me conduce a tenerlo en cuenta como un auténtico pintor ecologista, despreciando por supuesto las implicaciones políticas que este término tiene y que en el capítulo anterior se ponen de manifiesto.

Por último destacar no sólo su influencia ya anunciada anteriormente en la pintura europea de su tiempo, sino el hecho de que incluso sus olas suspendidas del cielo con curvadas garras de espuma han llegado a ser motivo de inspiración y copia por parte de algunos artistas contemporáneos de comics, lo que hace que esa imagen resulte hoy día familiar a muchos que incluso desconozcan la existencia del pintor Hokusai.

Sus formas, colores y encanto plasmado en planchas, papel o grabados, determinó en gran medida el gusto japonés por el degradé cromático, por los ocres rojizos, y los pálidos celestes, e influyó de especial manera en pintores como **Ichiyu-sai Hiroshiga** conocido como **Ando**, joven rival del anciano Hokusai y autor en 1833 de las *cinquenta y tres etapas del gran camino del Tokaido* además de pintar flores, pájaros, etc.

Dejando a un lado a Hokusai merece la pena advertir que el gran éxito de la estampa japonesa resultó ser a la vez el motivo de su desnaturalización, ya que se hacían grandes tiradas, se pretendía acceder a todo el público y ésto, como suele pasar en estos casos, conduce a la pérdida de originalidad y lo que es más importante, a la pérdida de la autenticidad.

Así el paisaje por sí mismo no ha de suponer obligatoriamente una complicidad con el medio natural. La representación de la naturaleza puede llegar a ser una excusa para la creación, un medio decorativo sin más pretensiones o una fórmula que, como otras tantas, puede hacer que el artista desarrolle conceptos artísticos cuyo referente esté en el mundo del arte y no en el exterior.

Entre tanto otros artistas se distancian de la estampación como **Maruyama Okyo** (siglo XVIII) que trabaja con gran virtuosismo y realismo temas florales y animales muy del gusto de la burguesía, que como en otras partes del mundo, gusta de la obra que refleja dificultades manuales más que contenidos de interés.

Discípulos de Okyo fueron **Matsumara Goshum, Kishi Ganki y Morisosen**, especializados en animales con tigres y monos.

Desde mediados del XVIII y hasta la mitad del XIX se desarrolla un estilo más erudito pero menos naturalista por parte de los letrados, que se llama nan-ga.

Es a comienzos del siglo XIX cuando de una forma más clara los artistas nipones empiezan a relacionarse con la pintura europea, esto junto con la apertura a Occidente de mediados del XIX en actividades económicas y de otros órdenes, da como resultado la integración de los artistas japoneses al mundo artístico y a los movimientos de carácter universal.

2.8.- MITOS DE LA CREACIÓN.

*Rig Veda*³⁵ X.129

*“No existían entonces ni el Ser ni el No-ser.
NI EL Aire ni el Espacio que se extiende más allá.
¿Qué era lo que se agitaba con violencia? ¿Dónde? ¿Bajo qué poder?
¿Era el Agua, profunda hasta apagar el sonido?.*

*No existían entonces ni la Muerte ni la Inmortalidad.
Nada que distinguiera el día de la noche.
Sin aliento, el UNO respiraba por propia iniciativa:
aparte de Aquello, no existía nada.*

*Primero: Tinieblas sobre tinieblas.
El Universo era una onda invisible.
Después, por el poder del Calor llegó el UNO.
Vacío y procedente del Vacío.*

*Desde el principio, el deseo le hizo crecer;
el deseo, la primera joya de la Mente.
Los poetas, buscando en el interior de sí mismos
forzaron la trama del Ser en el seno del No - Ser.*

*Sus hilos se extendieron hacia los lados.
¿Qué hay arriba? ¿Qué hay debajo?.
Había sembradores y poderes,
agitándose por debajo, sacrificándose por arriba.*

*¿Quién puede estar seguro, quién podría decir
de dónde salió, cómo nació esta realización?.
Los dioses llegaron después, como resultado de esta producción ...
¿Quién sabe de dónde procedía Aquello?.*

*De dónde vino esta creación,
si tiene bases o no
sólo lo sabe Aquél que vigila desde lo alto del cielo,
a menos que El tampoco sepa nada.*

Dice David Maclagan³⁶: *“Del mismo modo en que el hombre es el foco del cosmos en ciertos mitos del origen, completándolo y dándole un sentido, también podríamos*

³⁵ MACLAGAN, DAVID, *Mitos de la creación*, Madrid, Editorial Debate, S.A. 1994. Versión castellana de Juan Manuel Ibecas, p. 32.

considerar al artista como colaborador en el proceso creativo El arte, como la alquimia, es una creación en dos planos diferentes: una nueva formación del yo y la formación de un objeto. En cierto modo el artista dedica su arte a elaborar su propia mitología individual: por ello las imágenes recurrentes de su obra tienden a revelar los temas que se vislumbran en los mitos sobre el origen. Las más frecuentes son las de desintegración del yo: un cierto <<caos>>, o lo que es lo mismo, una ruptura con las convenciones sociales, sexuales y culturales que conduce a una identificación con el mundo o con cualquiera de sus partes, nueva <<original>>”.

Existe una estrecha relación entre el arte, el artista y los mitos, las leyendas e historias que versan sobre la creación del mundo, del cosmos, del hombre y todos los seres vivos. Por una parte, por la propia identidad creativa del artista, como veíamos en las palabras anteriores y por otra, porque estos mitos han dado lugar a numerosas manifestaciones plásticas a lo largo de los tiempos.

Enlaza perfectamente la temática de los mitos con la que aquí nos ocupa, porque la creación del mundo es casi siempre tenida por acto divino y por esto mismo quienes admiten este acto se ven obligados a proteger el resultado.

Un ejemplo que puede ilustrarnos ésto es el caso de los gorgojos de Saint-Julien³⁷. Se trata de un juicio que se les abre a los gorgojos, que atacaron ferozmente las plantaciones de la mencionada ciudad. Por esta acción estos animales eran odiados y atacados, encontrando como único defensor al cura del pueblo. Finalmente el pleito es ganado por los gorgojos, que fueron defendidos con el argumento de que no se les puede destruir, ya que también ellos, como nosotros, han sido creados por Dios y por ello han de tener sus derechos y se les debe un respeto.

Todos los relatos que abordan la creación se ocupan y explican los aspectos cosmológicos (entre otros el *Génesis* hebreo, el *Enuma Elish* babilónico, el *Popol Vuh* maya, etc.), pero también se ocupan de la creación del ser y el no ser, o de los seres en general. Tratan de conjugar la complicada relación que existe entre el cuerpo y la mente, entre el lenguaje y el mundo, y entre cada una y las demás partes de éste.

Posiblemente se intenta explicar lo inexplicable, y ésto es además tarea de la ciencia moderna, que se convierte, en alguna medida, en un “mito “ más de la creación. Recordemos a este respecto las teorías del big bang.

La ecología resulta ser el prototipo del concepto totalizador de la ciencia: una ciencia que ha de reconocer las metáforas inconscientes del conocimiento

³⁶ Ibid., p. 8-9.

³⁷ FERRY, LUC, *El nuevo orden ecológico, el árbol, el animal, el hombre.*

y que debe ser capaz de aceptar, como el resto de los mitos, el carácter simbólico y sobre todo simbiótico de nuestro espacio terrenal.

La ecología es una conjugación de disciplinas científicas basadas en la idea del mundo como un todo, en un ecosistema global. Si esta idea se lleva un poco más lejos, se llega al concepto de que la tierra y todas sus formas vivas constituyen un solo organismo con su propia alma incluso.

Esta es una imagen propia de muchos mitos de la creación, en los que este organismo único, del que formamos parte, adquiere incluso forma humana, la forma del Dios creador, de quien estamos hechos a imagen y semejanza. Y estos mitos son conscientes de que cada parte de ese cuerpo repercute en las demás y por ello hemos de cuidar aquello que pudiera depender de nosotros, incluso para buscar nuestra propia supervivencia.

Existe una diferencia entre el mago y el científico, entre el chamán y el hombre occidental contemporáneo, y es que mientras el primero pretende dejarse penetrar por el mundo, haciendo viva la consciencia de ser parte del cosmos, el científico pretende relacionarse con el entorno situándose en un plano de desigualdad e intentando dominarlo.

Sin embargo, parece absurda la postura de superioridad adoptada, y según los conocimientos son mayores y se descubren nuevos "entes" vemos que las fronteras de los hechos y de las teorías cada vez son más próximas.

Esto supone que se tiende a un límite en el que el conocimiento llegará a ser puramente teórico y sin aplicación tecnológica, lo cual equipararía a la propia ciencia con el resto de las mitologías, en este caso sobre la creación.

Veamos a continuación algunas características de los mitos de la creación, y algunos ejemplos de mitologías. Esto nos conducirá, a advertir algunas plasmaciones artísticas sobre este tema, y seguramente la curiosidad nos conducirá a observar con algún detalle algunas culturas que produjeron estos mitos, con la intención de encontrar en ellas plasmaciones artísticas de un carácter que podríamos llamar ecológico, en tanto que son capaces de entender el mundo que les rodea a partir de un profundo respeto.

Algunas mitologías sobre la creación observan grandes semejanzas entre la creación del universo y la propia gestación del individuo, por ejemplo en el *Shatapatha Brahmana* indio, que deja patentes las correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos, además de considerar a la creación como un proceso continuo (nosotros diríamos evolutivo) y no como un acontecimiento instantáneo y terminado.

Atendiendo al paralelismo citado entre los procesos vitales del individuo y los procesos generales de la creación y teniendo en cuenta la importancia que se le otorga a la figura del hombre, parece claro que el entorno que a éste le rodea ha de tener un carácter igualmente sagrado y elevado, digno del más elevado respeto y cuidado.

Algo parecido es lo que se refleja en el "Árbol de la Vida" de la *Cábala* judía, donde el paralelismo entre el mundo y el hombre es claro, y se articula para cada uno en torno a cuatro principios: su ser puro y no creado, su espíritu, su alma y su cuerpo.

Sin embargo no todos los mitos plantean esta situación de la misma forma, y así, por ejemplo, en el *Génesis* cristiano el hombre resulta ser una parte del todo, con características diferenciadoras y una peculiaridad es que el hombre es la cúspide de la creación, es decir, el objetivo, sin el hombre la creación no está terminada.

El papel del hombre en el Universo no es tampoco el mismo para las diferentes culturas, y así por ejemplo para los aztecas, el universo es tremendamente vulnerable e inseguro, y es el hombre quien ha de contribuir a sostenerlo ofreciendo incluso su propia sangre. De ahí los sacrificios aztecas a las divinidades que lejos de constituir un drama para la víctima supone un motivo de orgullo y alegría por ser el elegido para ser penetrado por los dioses y contribuir al honorable ejercicio de la salvación del Universo.

Parece que esta idea tiene cierta similitud con la tradición cristiana: ¿No fue Dios (el Dios cristiano) quien tuvo que hacerse hombre para ser sacrificado, y así salvar al mundo y al hombre?. ¿No fue aquel sacrificio un acto premeditado revestido de imagen accidental en el que la sangre de un individuo ha de suponer, como en los sacrificios aztecas, la vida y el bienestar del resto de los hombres?.

Realidad, leyenda, en cualquier caso es una pequeña prueba más de que en el fondo las diferentes culturas son más parecidas de lo que a simple vista la fachada de éstas nos hacen creer.

Sin embargo, no para todas las culturas el mundo natural es el objeto del máximo interés, y así los indúes trascienden del mundo de lo físico observando el drama de la creación como un acontecimiento teatral (en el sentido de la acción), que se convierte en innecesario una vez se ha llegado a comprender el mensaje.

La transmisión de los mitos que adquiere normalmente forma de narración, se presenta bajo la forma de tradición oral o escrita, y en ambos casos es

posible la modificación, deformación, transformación de los relatos, que en ocasiones resultan ser complejos en sus conceptos, o en las relaciones que se dan entre sus diferentes partes.

La mitología griega es un ejemplo en el que podemos ver claramente la complejidad y amplitud de la narración, en la que además de otros muchos acontecimientos también son relatados los momentos de la creación del mundo y de los seres que lo habitan.

No siempre el argumento original ha sufrido malentendidos y cambios a lo largo de los tiempos, como se puede ver en el caso de los indios zuñi, quienes para asegurar la transmisión no contaminada se han provisto de una figura específica en la tribu que es depositaria de los "relatos de origen" directamente de kiaklo, dios de la creación.

La vulnerabilidad de los mitos, proviene además de otros aspectos importantes, y es que las lenguas primitivas son especialmente complejas y en ocasiones muy distintas las unas de las otras, lo que hace casi imposible el transvase de determinados conceptos de una leyenda a otra.

La lengua resulta ser más que un medio de comunicación, una forma de entender el mundo y engloba conceptos que a veces son específicos de un pueblo. Así, lo que las lenguas tienen de común facilita un trasiego horizontal de imágenes, es decir una traducción en la que es posible el seguimiento de una narración de acontecimientos, pero resulta difícil una traducción vertical que implica la comprensión exacta del carácter metafórico de un determinado lenguaje.

Al igual que en el *Shatopatha Brahmana* indio, ya mencionado, la creencia cristiana medieval participaba de la idea de la creación como un proceso permanente y no terminado aún, de tal forma que se suponía que Dios en cada momento creaba nuevas criaturas y así continuaría esta creencia hasta el siglo XVII cuando **John Buridan**³⁸, sugiriera que una vez Dios hubo puesto en marcha el mundo en el momento de la creación, éste siguió su camino por sí solo.

En este sentido nuestra cultura científica actual, que también añade sus explicaciones sobre la creación, consigue hacer convivir estas dos posturas que en principio pudieran parecer excluyentes. Por un lado la teoría del big bang nos dice que existió un momento inicial, justo antes del segundo primero en el que el universo, el tiempo y el espacio no existían, y a partir de ese

³⁸ Citado en *Mitos de la Creación*, p. 13.

instante surgió la gran explosión que es el decisivo momento de la creación, que seguiría su curso expandiéndose de manera irreversible.

A la vez que ésto parece concordar con la idea de John Buridan, los científicos especulan con la posibilidad de que a cada momento se están creando ingentes cantidades de nueva materia, siendo éste un proceso que tendrá lugar hasta que el universo comience a sufrir una disminución paulatina de sus proporciones e implosione finalmente.

El segundo cero constituye un punto clave para la teoría cientifista de la creación, no resuelto aún, sin embargo otras teorías, lo tienen más claro.

La distinción, u oposición, entre el ser y el no ser, entre algo y nada, es una idea típicamente cristiana, mientras que otras religiones, como el taoísmo, entienden ambos conceptos como realidades que cohabitan complementándose. Así, ellos son capaces de concebir la nada, cosa que a nosotros nos resuelta bastante inaccesible, así como nos suscita inquietud y vértigo, el solo hecho de intentar comprender el concepto de infinito.

Puede entenderse la creación como la anulación del caos, y ésto puede ser entendido en términos cosmológicos o en términos artísticos ya que a partir de la "existencia" latente, informe y sin leyes tangibles, es decir del caos, el acto de crear supone posibilitar la "existencia" ya sea esta más o menos cristalizada o evolucionada.

Para el rabino **Bunam**³⁹: *"El Universo siempre está inconcluso, tal y como empezó necesita que las fuerzas creativas lo remueven sin cesar: si a caso estas dejasen de actuar un solo segundo, el mundo volvería a su caos original"*.

La tensión de los contrarios puede convertirse en la fuerza que destruye el caos, y así queda reflejado en una mitología japonesa "El Nihongi"⁴⁰ que dice:

"En el principio el cielo y la tierra no estaban separados y el In y el Yo (el yin y el yang) no estaban divididos. Formaban una masa caótica semejante a un huevo, de límites imprecisos, repleto de gérmenes. La parte más pura y ligera se desgajó para dar origen al cielo, mientras que la más pesada y densa se depositaba formando la tierra".

También en el *Rig Veda*, hay una leyenda en la que el cielo y la tierra no son precisamente creados sino separados por la acción de Indra. Son otros

³⁹ Ibid., p. 14.

⁴⁰ Ibid., p. 16.

elementos los que si se crean a partir de los anteriores, como el sol, o el propio hombre, bajo la supervisión de otro dios que es Varuna.

El cielo y la tierra son motivo de creación en otra mitología como la china que tiene como gran hacedor al gigante P'an Chu⁴¹ y en la que es el impacto entre los contrarios el ying y el yang la fuerza motriz que posibilita el gran acto.

Otra mitología como el relato del origen de los ng dju dyak nos presenta el nacimiento del sol, la luna, las nubes, las colinas, etc., como consecuencia del choque de dos montañas, e incluso, en nuestra religión cristiana, los contrarios existen posibilitando el uno la existencia del otro, y así se da la figura del dios, que representa todas las cosas buenas, y la figura del demonio, que representa todo lo contrario.

Algo similar en el fondo es lo que representan los gemelos en la mitología iroquesa,⁴² situándonos a uno de ellos, Brote de Arce como el creador del bien, y a su opuesto, Tawis Karon, quien incluso llega a causar en su maldad la muerte de su madre al nacer.

En estos relatos los opuestos resultan ser necesarios el uno para el otro y por esa necesidad, ambos son aceptados. Esto en la cultura cristiana ha tenido su reflejo en lo que se ha entendido por el "culto al diablo".

Entendiendo que la causa de la vida es la existencia de los opuestos "complementarios" se puede entender como en el mundo natural, que la muerte de unos supone precisamente la vida de otros, o dicho de otra manera en palabras de Heráclito "*El fuego vive la muerte del aire, el aire la muerte del fuego, el agua vive la muerte de la tierra y la tierra vive la muerte del agua*".

Por otra parte, se observa en las diferentes mitologías un esfuerzo por ordenar el mundo, y así en algunas de ellas el hombre es el vértice superior de la pirámide de todo lo creado.

En la mitología más antigua conocida sobre la creación, el *Enuma Elish* babilónico⁴³, el hombre ocupa el mencionado lugar de privilegio, y se sitúa por eso mismo al servicio del bienestar de los dioses y de la protección de todo lo creado por ellos. Esto indudablemente supone una actitud conservacionista muy importante, que contrasta con los relatos del *Génesis* en los cuales el hombre, por ocupar el privilegiado puesto en la escala de la creación, ha de

⁴¹ Ibid., p. 17.

⁴² Ibid., p. 19.

⁴³ Ibid., p. 20.

ser quien domine al resto de las criaturas y ésto, al contrario que la teoría anterior, supone una ideología que me atrevo a llamar de "riesgo" si es mal conducida o mal entendida, ya que evidentemente si se abusa del puesto que se ocupa no sólo se fomentaría el sufrimiento del resto de los seres sino que pudiera conducirnos finalmente a la autodestrucción.

Y ya que se menciona el tema de la destrucción, cabe citar el mito Ragnarök escandinavo⁴⁴, en el que se asegura que la creación está condenada a la destrucción, concepto que en el ámbito del cristianismo no resulta extraño ya que queda perfectamente patente en la figura del juicio final, y por cierto, es un concepto incorporado también a las teorías científicas, que están de acuerdo con la teoría del big bang, que entre muchas otras cuestiones, supone implosiones y explosiones continuadas e indefinidas.

No es la ciencia sin embargo el único "mito" que encuentra en la sucesión de creación y destrucción continuada la forma de sucederse los acontecimientos, sino que otras teorías también estarían de acuerdo con ésto (aunque en un ámbito bastante más místico), pero hay una que es especialmente curiosa, porque añade la idea de que en una destrucción del mundo no todos sucumbieron, sino que algunos "elegidos" consiguieron salvarse dando nuevamente la posibilidad de un desarrollo, de un crecimiento, me refiero al mito hebreo de Noé del que creo que no es necesaria su descripción.

La estructura del mundo, es para la cosmología navajo una realidad que ha de ajustarse a un plan espacio-temporal muy concreto, y que reflejan en sus típicas representaciones pictóricas a base de arena sobre el suelo. Esta estructuración encierra complejas correspondencias entre los cuatro puntos cardinales, las "horas" del día, y otras circunstancias como la purificación, la subsistencia o la fertilidad, e incluyen también plantas y animales con significaciones metafóricas de gran calado en su cultura.

Es importante para nosotros observar cómo para muchas mitologías la propia creación de la naturaleza demuestra la existencia de Dios, aunque después este dios adquiera diferentes valoraciones a lo largo de los tiempos, que es lo que sucede con la tradición ortodoxa cristiana, la cual si bien en un principio hacía hincapié en el Dios creador, posteriormente transformará su imagen hasta convertirlo en un Dios redentor una vez advertida la paulatina degradación humana.

El árbol, símbolo por excelencia de la naturaleza, es para la cultura mixteca quien representa la Creación del hombre dejándose así total constancia de

⁴⁴ Ibid., p. 22.

que procedemos de la propia naturaleza, y es por ser ésta nuestra madre, por lo que no sólo le debemos un respeto sino protección y la necesidad de realizar el esfuerzo necesario para llegar a encontrar el máximo de armonía con ella.

Tampoco los indios, o la mitología hopi⁴⁵, entendería la creación del hombre sin estar en estrechísima relación con la creación del resto de la naturaleza y por su puesto, la existencia de todo lo creado, es inherente a la existencia de dioses que en unos casos serán la "Madre del Grano" o en otros Taiowa, Sotuknany, quienes además de creadores son en muchos casos los responsables del mantenimiento del orden del mundo.

La ordenación del mundo, se da incluso asociando la forma de aquél, que es en definitiva el propio dios, con la forma humana, como hacen los indios Thompson de la Costa Noroeste de los Estados Unidos.

Y ésto en definitiva resulta ser una idea en la que se entiende el cosmos como un organismo vivo y único, compuesto por diferentes partes interconectadas de tal forma que las unas influyen o afectan a las demás.

Así se mantiene por parte de las teorías ecológicas y con características más religiosas por parte de otras culturas que le otorgan a ese organismo la capacidad de la razón y la característica de poseer alma.

Esta interconexión de las diferentes partes de ese cuerpo nos recuerda una vez más el concepto de la muerte, ya mencionado, como necesario para la vida, pero no por ello deja de ser el reverso del instinto de conservación de todos los seres vivos.

Por ésto, el concepto de la muerte ha dado lugar a muchas especulaciones, conectándolo con la idea de la necesidad de fertilidad, y con ésta, a la sexualidad o sublimándola hasta el punto de ser motivo de ofrenda en sacrificios humanos o no, que demuestran, por la contundencia de su naturaleza, el tremendo respeto que a Dios, a la creación y a la naturaleza en definitiva se le tiene.

Por otra parte, la muerte se conecta sin necesidad de buscar artificios especiales, con el concepto de tiempo presente en muchas mitologías que subrayan la provisionalidad del mismo, o la creación de él.

En el *Génesis*, por ejemplo, la pauta temporal surge desde el momento en el que se divide la creación en el primer día, el segundo día, etc., ..., pero a nivel

⁴⁵ Ibid., p. 25.

humano o mensurable, surge precisamente en el tercer día al ser creados los cuerpos celestes que son quienes anuncian el paso del tiempo y de las estaciones, etc., ... y el mismo *Apocalipsis*, supone la renovación de la creación y el fin de los tiempos, instante que será anunciado por extraordinarios movimientos de los cuerpos celestes.

2.8.1.- El arte al servicio de la idea de la Creación.

El arte, resulta ser un concepto en estrecha relación con el de creación, sin embargo, no siempre nos muestra esta característica como el motor que le da sentido sino que puede ser también la descripción o la representación plástica de estas ideas que aquí se presentan en torno a la creación.

No obstante al hacerse eco de las ideas planteadas anteriormente nos sirve para darnos cuenta de que no es un mundo ajeno la problemática de la creación, de dios, del orden, del universo, del tiempo, de la muerte, etc., en definitiva, de la constitución de la propia naturaleza y a continuación expondremos algunos ejemplos que nos mostrarán de qué manera el artista plasma sus inquietudes en este sentido:

1ª.- Una obra por todos conocida es el *Triptico del jardín de las delicias*⁴⁶ (Madrid - Museo del Prado) pintado por **El Bosco** 1503-1504. En estas tablas la creación de todo lo existente, incluido el hombre, pasa por ser obra divina tal y como lo explica la tradición cristiana.

El relato de El Bosco cuenta también el tránsito de la creación del orden, a un estado anárquico, tremendamente surrealista y con escenas de destrucción, todo ello envuelto en una trágica atmósfera que es consecuencia o castigo recibido por los pecados carnales del hombre y representados espléndidamente en la tabla central.

El Bosco habría trabajado en el tema de los pecados en el tríptico de *Las tentaciones* o en *Los siete pecados capitales*, por no citar otros ejemplos. En *Los siete pecados capitales* representados en el espacio central incluye cuatro esferas más que no sólo ilustran la idea del premio y el castigo, sino que intentan reflejar un estado de orden superior, en este caso no dependiente del hombre, y son la Muerte, el Juicio, el Infierno y el Paraíso.

⁴⁶ *Los Genios de la Pintura* Tomo (El Bosco), Valencia, Ediciones Rayuela, 1992, pp. 8, 12, 13, 18, 31.

2ª.- *La búsqueda del chamán*, pintura a la cera sobre lana, del chamán **Ramón Medina**. México, siglo XX.

Esta obra de caracteres esquemáticos, colores básicos y gran simbolismo, nos relata el camino que el mago ha de seguir para encontrar la fuente de la creación.

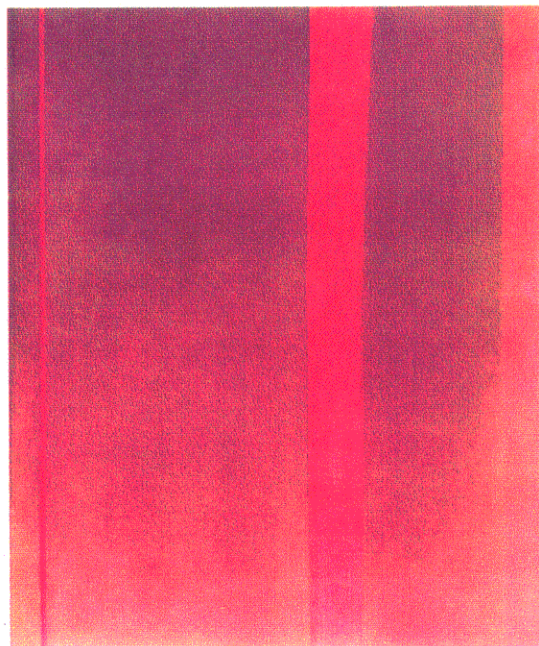


Ramón Medina: *La búsqueda del chamán*.

3º.- *Adán* obra de **Barnett Newman** (EEUU), 1951-52.

En esta obra, como en otras del mismo autor, hay una alusión a los momentos del génesis y el mismo colorido rojizo y terroso de la obra nos habla del material básico de la creación, que es el barro.

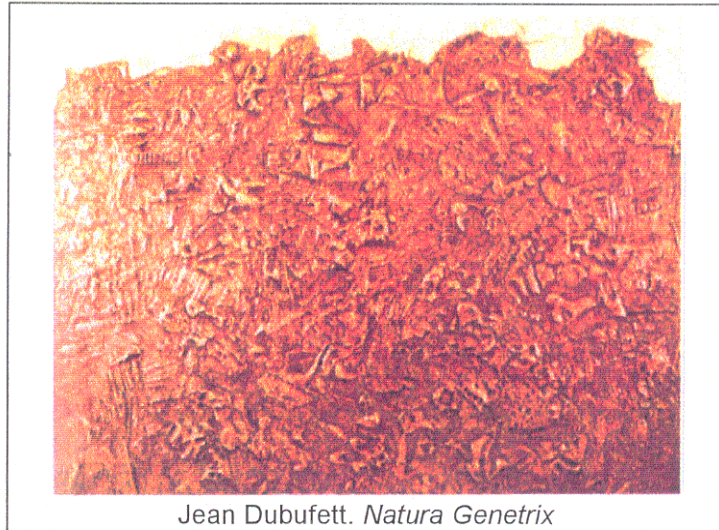
En esta obra no hemos de ver sólo un discurso temático sobre la creación del hombre sino al mismo tiempo también, un esfuerzo por dejar patente la cualidad creativa del arte.



Barnett Newman. *Adán*

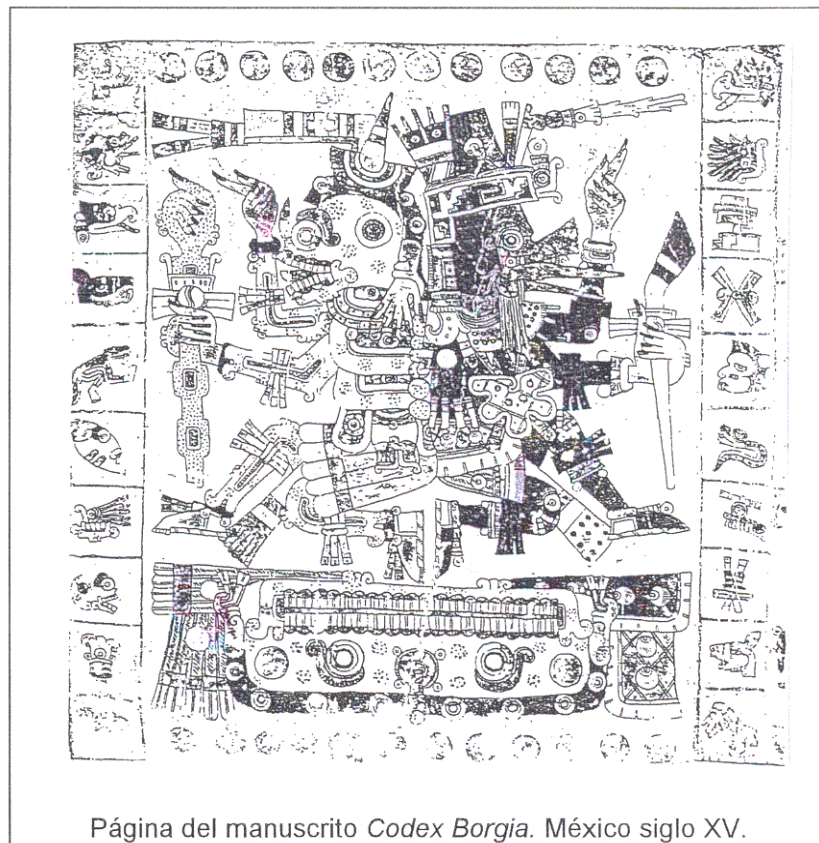
4º.-*Natura Genetrix* de **Jean Dubuffet** (Francia. 1952).

Nos habla de la tierra como base de la creación y lugar de encuentro de las formas vivas y muertas. La tierra encarna la idea de fertilidad, y permite que en ella se desarrollen los seres vivos y se reciclen los muertos permitiendo el ciclo de la vida.



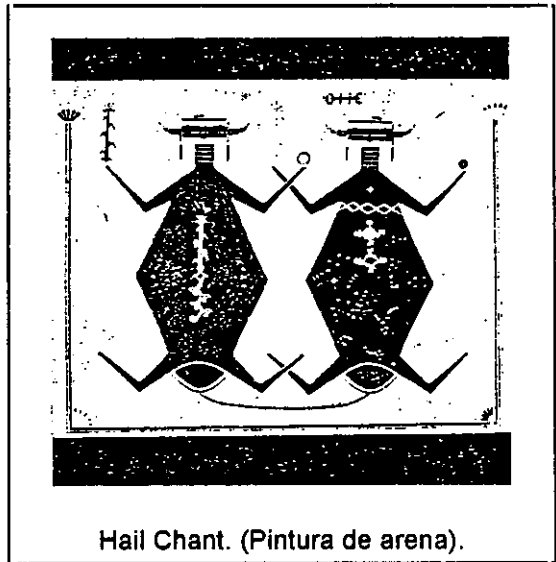
Jean Dubuffet. *Natura Genetrix*

5º.- En una página del manuscrito *Codex Borgia* (México siglo XV) se representa a Qetzalcóatl y a Mictlantecuhtli como encarnaciones de la vida y de la muerte, pero lejos de ser entendidas como fuerzas distintas son interpretadas con facetas del mismo proceso.



Página del manuscrito *Codex Borgia*. México siglo XV.

6º.- La pintura realizada por el navajo **Hail Chant** EEUU siglo XX. en la que aparece la madre y el padre, resulta ser una representación a escala cósmica del acoplamiento de los opuestos, de los que depende la creación de la vida humana.



7º.- **David Maclagan** realiza una performance en 1975 en Inglaterra, en la que unas acciones corporales acompañadas del recitado de unos textos van produciendo una obra de características efímeras al tiempo que se van representando sobre una lona unas formas pictóricas de significaciones cósmicas.

La obra se estructura en veinte actos, que se reagrupan en cuatro bloques respondiendo a los titulares:

- Tierra aguándose.
- Agua aerificándose.
- Aire ignificándose.
- Fuego terrificándose.

Si se consulta el texto de *Mitos de la Creación*, de David Maclagan, se tendrá la oportunidad de comprobar además las imágenes correspondientes a:

- La representación del cosmos como un todo intercomunicado (Miniatura del manuscrito Scivias de Hildegarde de Bingen, Alemania, 1150) Página 44.
- El mandala, que es un esquema sagrado en el que se representa la estructura del universo. Página 45.
- Visnu, Drughasyany, Brahma (indúes) como soportes del mundo y creadores del hombre, animales, y plantas. Página 49.

- Una obra del artista australiano **Mawallan** en la que se deja constancia de que la ordenación del mundo y las jerarquías surgidas de la creación mantienen un marcado carácter sagrado. Página 50.
- Un tapiz que se encuentra en Gerona, del siglo XII en el que al igual que en el ejemplo anterior queda patente, pero en versión cristiana, el orden cósmico instituido por Dios. Página 51.
- Una pintura de Jaipur (India, hacia 1810) en la que Visnú-Krishna con forma humana representa al mundo identificando no sólo las formas sino el concepto de Dios y la creación. Página 54.
- Similares características se observan en un dibujo de **Opinicus de Canistris** de 1340, pero en versión cristiana. Página 55.
- Pinturas de arena de los navajos de EEUU de principios del siglo XX donde se utiliza también, harina, polen, plantas y flores, que son sustancias separadas con las que se representan las diferentes etapas de la creación. Páginas 56 y 57.

En estas obras, las moscas son mensajeras, el pájaro azul es la felicidad, las montañas que son sagradas mantienen al mundo anclado, el árbol es un símbolo sagrado al igual que lo es la planta del maíz.

- *El origen de las especies de Darwin* despierta la curiosidad, y la crítica que en casos llega a ser maliciosa, como en el caso de la serie de litografías *Los orígenes*, de **Odilón Redón** (Francia 1883). Página 66.

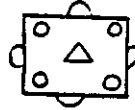
Para el poeta **Henri Michaux**, la pretendida o inevitable falta de fluidez en el dibujo, le conduce a experimentar sobre la lucha de algo por surgir de la nada y así, realizar obras en 1950 a tinta china, tituladas *Movimientos* en las que el caos deja espacio al surgimiento de un orden, de unos ritmos, de unas formas simples pero expresivas en las que el orden de lectura es cambiante e impreciso pero no por ello falto de sentido plástico e intención. Página 68.

- Según David Maclagan, la sensación de identificación cósmica es frecuente en los niños y aparece también en las obras de las personas "locas", de las que nos propone un ejemplo en la página 69.

Los niños tienen capacidad y facilidad para distanciarse de complejos y prejuicios y por ello les resulta fácil crear e imaginar elementos básicos para la práctica artística además de las capacidades técnicas.

- El Walam Olum, o Libro Rojo de los indios lenape o delaware, es una serie de dibujos nemotécnicos que relatan, entre otras cuestiones, los orígenes de la creación a cargo del Gran Manitú.

Es destacable de entre los demás signos, el número 16 de los traducidos en este texto, por lo que supone de armonía entre los diferentes seres de la creación, y que se propone como algo positivo.



16 En aquel tiempo, todas las criaturas eran amables con las demás.

“En aquel tiempo todas las criaturas era amables con las demás”.

- En muchos mitos, la Creación se lleva a cabo mediante técnicas artísticas como modelar, tejer, tallar, etc.

Y así es posible encontrarlo en Ptah (dios creador egipcio en la versión menfita) modelando al hombre con barro igual que si fuera un alfarero, o modelando el huevo del mundo. Es curioso que por esta razón a Ptah se le considere el fundador e inventor de todas las artes.

- También en el *Génesis* Adán es creado en un proceso artesanal, a partir del polvo de la tierra y así se muestra por ejemplo en un relieve del pórtico norte de la Catedral de Chartres del siglo XIII. Página 93.

2.9.- DE LA PINTURA DE NATURALEZA A LA PINTURA DE ECOLOGÍA (DESDE EL AÑO MIL HASTA CEZANNE).

2.9.1.- Románico.

El año Mil, por aquello del fin de un milenio, suscitó en el hombre de la época un sentimiento de terror, miedo al Apocalipsis y así se profetizaban abundantes calamidades que después la realidad se encargará de ir desmintiendo progresivamente.

La muerte y no el nacimiento, era lo que movilizaba en gran medida al hombre europeo poseído por el sentimiento trágico de lo inevitable.

La misma Naturaleza se encargará de aumentar los temores y el pánico a través de acontecimientos como el gran eclipse de sol de 1033, que según se cuenta, ensombreció la Tierra por completo.

El arte que se desarrollaba en aquellos momentos tenía como objetivo conmover desde la estupefacción y la belleza de Dios, de un Dios Todopoderoso al que principalmente habrá que temer.

Las imágenes que se creaban tenían como función de uso la pedagógica, sirviendo así al pueblo llano de la misma manera que los textos sirvieran a los sabios. Además de ésta otras funciones pudieran ser la decorativa y aquella que procurase perpetuar importantes acontecimientos.

Memoria, razón y afectividad; instruir, deleitar y emocionar con imágenes que tendrían su validez, siempre y cuando se supeditasen a simbolizar un mundo espiritual y trascendente.

La mentalidad de la época admitía la existencia de tres tipos de obra: por un lado la del Creador, por otro la de la Naturaleza y por último la obra humana que realizarían los artesanos y que procuraría imitar a la segunda con cierto aire derrotista, por la dificultad que entrañaría la mera aproximación a una obra perfecta.

La relación del hombre con la naturaleza se establece entonces en términos de desigualdad, de inferioridad por parte de un hombre cuya contemplación del Universo que le rodea supone una magnífica experiencia, sólo equiparable a la contemplación del otro infinito, del otro trascendente, que es la divinidad.

Desde esta perspectiva, la obra románica tendría una relación con la naturaleza tal que permitiera, en alguna forma, entenderla como intermediaria

para una aproximación a Dios. Así, pese a ser la obra de la Naturaleza superior a la del hombre, estará al servicio de éste, interpretando de esta manera las intenciones del Creador. Una obra, *Tapiz de la creación del mundo*, de la Catedral de Gerona, ilustra visualmente estas relaciones.

El Creador estará representado en el Centro, en su papel de arquitecto del mundo y eje alrededor del cual se sitúan todas las demás cosas y criaturas: el Sol, la Luna, las Aguas, la Luz, los monstruos y otros animales marinos, aves etc. El hombre tendría su papel dominador de todo esto, y en los ángulos del círculo los vientos. El tiempo, con una concepción anual, también será representado sobre el rectángulo terrestre.

Si esta obra se entiende como imponente, mucho más lo será la que Dios habrá de hacer al construir el Nuevo Mundo, al cual aspiraba el hombre, un Paraíso del fin de los tiempos "La Jerusalén Celeste" descrita por Juan en el *Apocalipsis*, de perfección y belleza suma, y representada en forma de pintura mural a fines del siglo XI en el pórtico oeste de la Iglesia de San Pietro al Monte en Civate (Italia).

La pintura mural, la vidriera, el mosaico, la pintura sobre tabla, la escultura, ... que eran las artes figurativas del periodo románico, no pueden ser observadas como hechos artísticos independientes, sino que se subordinan al acontecimiento arquitectónico, procurando alcanzar sus fines, sin servirse nada más que en lo esencial de la realidad visual, ya que no la tenían a ésta como objetivo, sino que éste se sitúa en lo sobrenatural, en aquello que escapa a la contemplación por los ojos humanos o la percepción por otros sentidos.

2.9.2.- Gótico.

A lo largo del siglo XII en Occidente se fue pasando del teocentrismo y transcendentalismo que había marcado al Románico a otra forma de entender el mundo, con los ojos más puestos en la realidad y en la naturaleza, es decir, más preocupada por la vida terrenal.

Se da un importante impulso al desarrollo del urbanismo y una marcha a la ciudad en detrimento del campo, al tiempo que la riqueza adquiere un cierto laicismo aunque sin perderse la hasta entonces casi exclusiva tutela eclesiástica, produciéndose una estética distinta a la románica o la cisterciense, que por la austera forma de vida que propugnaba dejó pocas muestras pictóricas.

Ahora el hombre se sentía más atraído por la recopilación del saber y por adquirir nuevos conocimientos en torno a la naturaleza, la ciencia, la moral, la historia etc, sin abandonar por ello lo relativo a Dios. Prueba de ésto será la aparición de Universidades como las de Palencia, Salamanca, Bolonia, Reims, Chartes, París, etc. Este cambio de mentalidad se orientaría hacia un mayor disfrute de la vida, de la contemplación estética y diferentes consideraciones en torno a la creación artística.

Los siglos XIV y XV fueron especialmente problemáticos, en ellos se darían importantes epidemias y pestes, crisis económicas, se lanzarían grandes empresas militares (Guerra de los Cien años), etc. Sin embargo, lejos de sumirse en el caos o en la decadencia la desgracia fue aprovechada para promover importantes renovaciones, dándose lugar un nuevo modo de vida más moderno donde el hombre ya no se encontraría totalmente subyugado a la Divinidad, teniendo mayor libertad de decisión en su destino.

Dios Omnipotente pasa a ser Dios-Hombre con capacidad de sufrimiento y con la posibilidad de morir en la cruz. Esta nueva concepción religiosa tendría como consecuencia también una nueva concepción de las artes, que reflejarían realidades más próximas a lo cotidiano que no estaría exento de sufrimiento y de muerte, pero ésta, estaría entendida como un paso a una nueva vida. Sentimientos o preocupaciones humanas y mayor referencia a la realidad, desde una pintura que en lo técnico estaba bastante próxima al románico que le precedió. La miniatura, la ilustración de manuscritos, pintura vitral o sobre tabla, que ya existían antes, serán potenciadas y por contra, la pintura mural perdería terreno al no tener el muro la relevancia del pasado.

El arte se entendía como un proceso en el que la materia sería transformada a través de ideas que remitirían a la realidad, a la naturaleza. **Roberto Grosseteste**⁴⁷ concluiría en que la obra bella debería cumplir los principios de la Naturaleza y entendía por estos principios, lo más simple, lo más económico formalmente, lo más directo y adaptado.

Esta relación entre Hombre y Naturaleza mantiene una clara dirección, que es la que irá de la segunda al primero, y no se tiene muy presente la dirección contraria, de tal forma que entre la conciencia de ambas podría dar la posibilidad del sentimiento ecologista. Se imitará a la naturaleza, se aprenderá de ella, se procurará armonía en la composición, claridad y mantenimiento de proporciones adecuadas, búsqueda de la belleza y esto tanto en la representación de personajes como en la composición del conjunto, a través de una estética que valorará con cuidado los ritmos lineales y curvilíneos.

⁴⁷ Citado en Historia Universal del Arte (H.U.A.), Tomo 4, p. 316.

A finales del XIII la armonía lineal irá dejando paso a lo volumétrico, a lo tectónico, prefiriéndose más la consecución de la imitación de la realidad que la de lo ideal. Para esto es fundamental intentar representar la profundidad, efecto que se buscaba tanto en composiciones de aire libre con paisajes, como en las de interiores representando la arquitectura. Hay que decir que en no pocas ocasiones el entorno queda más en lo escenográfico y secundario que con categoría principal.

Esto no fue así durante todo el periodo gótico y así tendremos obras del siglo XIV en las que la introducción del oro en los fondos - monocromáticos - aproximará la pintura a concepciones más espiritualistas. Esto se apoyará también por la estilización y maleabilidad de las figuras, características que podrían responder mejor a exigencias expresivas. El oro en sustitución de lo referencial tendrá también un sentido simbólico, relacionado con aspectos como la luz, la nobleza, la perfección, la riqueza.

El tomismo⁴⁸, corriente ideológica inspirada en el sistema doctrinal de Santo **Tomás de Aquino**, suponía a juicio de algunos una claudicación de la fe cristiana ante el aristotelismo, lo cual supone una valoración naturalista de las criaturas y en particular del hombre. Propugna además que todas las cosas están en armonía con la esencia de Dios y a partir de ellas el hombre puede alcanzar el conocimiento divino.

La concepción franciscana del mundo suponía que el hombre no era el ser privilegiado de la Creación y así todas las demás criaturas serían sus hermanas, sin jerarquía alguna. Así la Naturaleza y todas sus partes son dignas de ser representadas pictóricamente o escultóricamente si se pretende que aquellas representaciones sean fieles crónicas de los acontecimientos de los hombres.

El sentimiento de la Naturaleza en el gótico es más profundo que en el románico, sin perder de vista que ésta es el espejo del pensamiento divino. En lo positivo la bondad se representará a través de los jardines del Paraíso, hierbas aromáticas, árboles frutales, etc., y en lo negativo que también existe, la maldad, la representación será oscura, con tenebrosos valles, páramos infernales, espinos ...

Pero el canto a la vida humana y a su entorno sería considerado desde vertientes un tanto simbólicas y decorativas. Para los pintores de los siglos XIII y XIV lo aparente no explica toda la realidad y por eso, la cotidianeidad no les hizo olvidar la admiración por lo fantástico. En este sentido el repertorio de monstruos, extraños lugares y objetos (anillos y espadas con poderes

⁴⁸ GEL. p. 10875, Tomo 23.

sobrenaturales), apariciones, leyendas, etc., era tan amplio como el concerniente a lo religioso. El **Bosco** es un buen ejemplo, ya próximo al Renacimiento, de artista empeñado por explotar la realidad desde un amplio abanico de posibilidades, rechazando incluso algunos convencionalismos de la época.

2.9.3.- Renacimiento.

El Renacimiento, término cuyo contenido bien puede interpretarse como "volver a nacer", encierra la intención de reencontrarse con una estética y experiencias de la Antigüedad Clásica, entendiendo a aquélla como un momento cumbre de la humanidad, de suficiente interés como para redescubrirlo, reinterpretarlo, actualizarlo.

El interés que se advertía en el siglo XV por el hombre y la obra de los antiguos clásicos hacía que la percepción del tiempo que mediaba entre aquellos brillantes periodos y el presente fuera despojado de interés y entendido prácticamente como un lapsus de tiempo de caracteres baldíos.

El epicentro de esta concepción del mundo y del arte hay que instalarlo en Italia y son, a juicio de **Vasari**, sus iniciadores algunos artistas como **Arnolfo di Cambrio**, **Nicola Pisano**, **Cimabue** y **Giotto**. El desarrollo del arte en este periodo suele dividirse en tres momentos: el primero, que comenzará con las primeras obras de **Brunelleschi** (1401), será el primer Renacimiento; el segundo periodo, o alto Renacimiento, que serán los momentos álgidos del movimiento y el Renacimiento tardío que coincidirá con el llamado Manierismo, cuyo final se puede establecer en torno a la muerte de **Tintoretto** (1584).

A diferencia de los estilos precedentes (románico o gótico) el arte del Quattrocento no mantiene caracteres unificadores en lo referente a los distintos espacios geográficos: expresará realidades diferentes de acuerdo con los condicionamientos propios de cada sociedad; así será distinto el quattrocento toscano del de Italia meridional o septentrional, francés; español o el alemán. Incluso es de destacar la tardía influencia de la nueva concepción del mundo fuera de Italia, en la que se observa cómo Europa asimilará el quattrocento italiano con un siglo de diferencia.

En términos generales se puede entender que el cambio traerá consigo, desde la autoridad conferida a los clásicos, un abandono del idealismo y el trascendentalismo medieval, en favor de un esfuerzo por una mayor imitación de la naturaleza.

El carácter científico estará por encima de los ideales divinos en lo que se refiere a la búsqueda de la belleza, es decir, en lo concerniente a la creación plástica. Se denota una mayor confianza en el hombre y en sus posibilidades para la resolución de problemas, para enfrentarse a la realidad o para tomar la iniciativa en torno a cuestiones relativas al pensamiento y a la conciencia.

El hombre, con inquietud interdisciplinar, es casi en nuestros días sinónimo de hombre renacentista, idea que proviene del periodo histórico que ahora nos ocupa, en el que el artista y el científico (entendidos estos términos como aglutinadores de un amplio espectro de la realidad) son actitudes que conviven en una misma persona, que intentan con todas las "armas" a su disposición entender empíricamente el mundo con el ánimo de "dominar" la naturaleza. Al referirnos a las "armas" estamos hablando del arte o de las ciencias como matemáticas, geometría, óptica, perspectiva, mecánica, anatomía, filosofía o teoría de la luz y de los colores.

En cuanto a lo representativo es muy importante el estudio del cuerpo humano en su aspecto anatómico, y en lo referente a la capacidad de movimiento a las proporciones. Los estudios científicos cooperarán a estos fines tanto como lo harían los que se hacían con modelos vivos y maniqués articulados, o los hallazgos arqueológicos (sarcófagos romanos, y esculturas que se sacarían a la luz después de muchos años).

No hay que olvidar en lo representativo, el esfuerzo por plasmar en dos dimensiones el espacio que en la realidad se presenta en tres.

Tanto como este afán de mimesis, ocuparía a los artistas la consecución de la belleza. La belleza como concepto superior dará lugar a críticas por parte de **Alberti** en su tratado *De Pictura* en relación a pintores de la antigüedad como **Demetrio**, advirtiendo en éste un exceso de intencionalidad mimética en detrimento de la búsqueda de la belleza.

La interpretación de la belleza habría que hacerla (al no estar en su máximo grado en la realidad) a través de un ejercicio objetivable - no subjetivo y dependiente de cada persona - que tendría como fundamento las leyes de las matemáticas y desde éstas, la búsqueda de la armonía de proporciones o cromática; armonías que estarían en buena concordancia con las encontradas en antiguas estatuas.

El éxito definitivo de la obra se conseguiría a través de un buen empleo de las leyes de la perspectiva, a las que nos referíamos antes, que deberían permitir el paso de las tres a las dos dimensiones y que en ningún momento habrá que entender este esfuerzo como exclusivo del Renacimiento. En épocas anteriores la pintura ya se había ocupado de este tema, si bien cabe

destacar que con menor éxito dado su menor carácter científico, incluso hay muchos ejemplos pictóricos precedentes en los que se evidencia una reivindicación clara de la bidimensionalidad en el ejercicio representativo.

En el Renacimiento se tendrá una percepción del espacio con caracteres de infinitud, continuidad y homogeneidad advertidas desde el ojo, único e inmóvil, que conseguirá que la superficie de representación se convierta en una "ventana" a través de la cual se podrá mirar lo que acontece tras su supuesto vidrio. A esta perspectiva, de carácter geométrico, se unirá en busca de mayor verosimilitud la perspectiva atmosférica, que supone tener presente el aire que hay entre el observador y los objetos, y que transformará a éstos según su posición, desdibujando sus contornos o variando la intensidad de los colores de forma gradual, según estén mas alejados.

El alto Renacimiento olvidará estas inquietudes conceptuales y plásticas para conseguir reconstruir el Universo de lo visible, desde la mayor fidelidad posible, en favor de la exaltación del hombre y la figura humana. Esto se conseguirá desde cánones de grandiosidad, monumentalidad y rotundidad; la naturaleza - no humana - quedará entonces en segundo plano, a modo más bien de escenario en el que se desarrolla una escena, como sucede ya en algunas obras de **Leonardo** que ilustrarían esta idea *La Gioconda, La Virgen de las Rocas, Santa Ana, la Virgen, el Niño y San Juan, etc....*

2.9.4.- Barroco.

Otro momento histórico de máximo interés en el terreno del arte y en los demás ámbitos de la vida es el comprendido entre el siglo XVII y los primeros años del XVIII que denominamos Barroco⁴⁹, término utilizado con cierto sentido peyorativo hasta principios de nuestro siglo.

En este periodo occidente sufre importantes cambios sobre todo en lo relativo a términos políticos, reafirmandose las nacionalidades, apareciendo nuevos sistemas económicos como el incipiente capitalismo e iniciándose nuevas fórmulas parlamentarias en países protestantes como Holanda e Inglaterra.

Se acentúa la tensión entre la Reforma y la Contrarreforma, y al contrario de lo mencionado para los países protestantes, en los católicos se produce un ascenso en el poder absoluto de monarca.

⁴⁹ El término Barroco procede del término portugués "Barruecas" que se refiere a las perlas deformes.

En lo referente al arte, en líneas generales, se puede decir que a las características renacentistas de equilibrio, razón y belleza, sucederán ahora dos posturas bien diferenciadas que tendrán sus fronteras en los mismos lugares antes mencionados en relación a temas políticos o económicos.

La referencia general a la realidad entendida por lo inmediato y cotidiano, tendrá en los países católicos características de aproximación al hecho religioso y a la sensibilidad de los fieles. La otra vertiente, la de los países protestantes, adquirirá un mayor interés por los aspectos sensibles de la realidad circundante y se dirigirá, en gran medida, a la sensibilidad de una burguesía creciente y adinerada.

También el interés por lo monumental, lo sorprendente, lo rico y deslumbrante serán características del arte, que atenderán a éste como reflejo del poder y la autoridad. Una función propagandística que estará sometida a la grandeza del monarca y de la iglesia como grandes soportes de la vida pública.

En lo técnico o compositivo las características del Barroco serán, sintéticamente, la búsqueda del movimiento y la tensión dramática y, concretamente en la pintura, el perfeccionamiento de la perspectiva atmosférica que ya había iniciado sus pasos en el periodo anterior - el Renacimiento -.

En España el siglo XVII es conocido en pintura como el Siglo de Oro y en él se muestran grandes personalidades en las que, por lo general, se echa en falta el desarrollo de pintura profana o mitológica, hecho que tiene relación directa con el tipo de clientela hacia la que se dirigen los artistas: religiosa y más concretamente monástica.

Lo devocional va ligado por tanto a nuestros grandes pintores, excepto en casos como el de **Velázquez**⁵⁰ (pintor de la Corte) que actuará con mayor libertad por su condición de hombre inquieto y de gran personalidad, y por su carácter de viajero que le permitiría nuevas perspectivas y el empleo de temas diversos.

Otros géneros trabajados serán el bodegón y el retrato. En la segunda mitad del XVII dos fenómenos darán lugar a un cambio importante: Por un lado la difusión de los modelos rubenianos y por otro la transformación de la Iglesia.

⁵⁰ En Velázquez tendremos temáticas como la de carácter histórico, de la vida cotidiana, obra cortesana, mitológica, religiosa, de paisaje, retratos de los que en muchas ocasiones la intencionalidad de penetración en la psicología del personaje convertirá a estas obra, tanto como el afán de fidelidad al modelo, en un género casi independiente.

Se pasa entonces del realismo y el tenebrismo a posturas más coloristas, luminosas y de una teatralidad más optimista que reflejarán el nuevo sentido triunfal y opulento de la Iglesia, dando como resultado las formas más reconocibles, el pleno Barroco.

Geográficamente Valencia, que había sido un centro de primerísimo orden en lo artístico, cede su interés en favor de dos centros, Madrid y Sevilla como espacios de desarrollo artístico de primerísimo orden.

El siguiente texto⁵¹ puede ilustrarnos bien sobre la concepción de la realidad del Barroco:

“A finales del siglo XVII nos encontramos con el sentido barroco de universalidad colaborando con el infinito en el campo de las matemáticas como base para los cálculos de tipo práctico. En pintura y en arquitectura la impresión del infinito - el infinito en un sentido lineal como una perspectiva que se prolonga indefinidamente - ha sido utilizada con el propósito de lograr efectos artísticos. Así pues, a principios de aquella centuria, los pintores de paisaje holandeses introdujeron en sus obras una “atmósfera de infinito”; algo más tarde, los arquitectos romanos lograron idéntico sentimiento místico del infinito, a menudo en iglesias sorprendentemente reducidas de espacio, poniendo en juego simultáneamente todos sus recursos en pintura, escultura, arquitectura y teorías ópticas. Con los paisajistas franceses de finales del siglo XVII aparece el uso artístico del infinito en la Naturaleza (algo muy parecido, aunque en menor escala, había sido ensayado previamente en Italia y en Holanda). Por primera vez en la historia sus jardines contenían grandes avenidas como partes esenciales de una expresión arquitectónica y por este medio se situaban en relación obvia y directa con la extensión infinita el espacio. Versalles, con su gran y majestuosa avenida que conduce del castillo a París, es el gran ejemplo de tales creaciones. Estos jardines, en su efecto de conjunto, quedaron como modelo del universo barroco y conservaron este carácter de lo infinito”.

El carácter de monumentalidad del barroco, en su mayor parte ligado a la manifestación del poder, junto con la noción del infinito como concepto aplicable a la naturaleza observable desde la ciencia y con gran aplicación en las artes figurativas a través de la perspectiva, son argumentos, que anularían la posibilidad del carácter ecológico, ya que el concepto de Naturaleza, estaría más ligado al conocimiento de la misma para su aprovechamiento que el de un sentimiento desde el que el hombre sea entendido como participe de la naturaleza, e integrado en ella debiera tener una especial consideración - protectora, - o en cualquier caso se tuviera la noción de que la actividad humana repercutirá en todas las partes del ámbito natural.

⁵¹ GIEDIÓN, S., *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Barcelona, Hoepli, 1968 (4ª edición).

Luis Menéndez, del que conocemos buenas muestras en el género del bodegón, emprendió la representación de las cuatro estaciones o los cuatro elementos. Casi medio centenar de estas referidas a los frutos de la tierra, decorarían las habitaciones de Rey en Aranjuez.

El énfasis en retratar lo que de sensitivo tiene la realidad y el destino decorativo con el que se concebían las obras, nos hace pensar que más que un intento por desarrollar una teoría presocrática de los elementos, o de desmenuzar científicamente la realidad de la naturaleza con fines que trascendieran del ámbito de la pintura, se trataba de una estrategia de trabajo que permitiese organizar un amplio número de representaciones ilustrando el tema de las especies comestibles que ofrece el clima español.

2.9.5.- Neoclasicismo y Romanticismo.

En los primeros años del siglo XVIII la Naturaleza en forma de paisaje cobra fuerte impulso en artistas como **Watteau** (1684 - 1721) o **Fragonard** más tarde; al primero le serviría para introducir un nuevo género - la fiesta galante- en la que refinamiento y carácter poético serán características que estarán por encima de la propia naturaleza; y en el segundo caso, la naturaleza le servirá para introducir conceptos como el amor, el intimismo afectivo o el juego de la diversión galante, en definitiva un concepto placentero y de disfrute de la vida.

Tristeza y melancolía serán el reflejo de la personalidad de **Hércules Seghers** (Haarlem 1589) más que un tratamiento específico que surja de la naturaleza, en el que se entiende como el iniciador de la pintura holandesa de paisaje. Otros tratamientos del paisaje tendrán más presente el hecho artístico - **Jan van Goyen** (Leiden 1596) - preocupándose por la luz, la disposición cromática y la composición, conceptos que preocuparán también entre otros artistas a **Jacob van Ruysdael** en sus frondosas panorámicas.

Con el neoclasicismo, y en mayor medida con el Romanticismo, estaríamos frente a un modelo de arte que procurará olvidarse del presente y mirar hacia tiempos pasados entendiendo que aquellos fueron mejores; también se caracteriza por un rechazo de la razón, proponiendo como concepto fundamental aquello que tuviera que ver con el mundo de los sentimientos y las emociones humanas.

El respeto al arte de la Antigüedad clásica y su imitación se convertirá a mediados del XVIII en un culto que caracterizará a una serie de obras que serán consideradas neoclásicas. Por su parte, la ideología romántica supondrá el descubrimiento y desarrollo de las dimensiones sentimentales entendidas como valores únicos e individuales de todo ser humano.

La naturaleza es un aspecto importantísimo en la obra pictórica del Romanticismo. Paisajistas como **Constable** y **Turner** pueden ser buenos ejemplos a estudiar en busca de esta sensibilidad.

Constable.- Lejos de parecerse a **Leonardo**, en el que hay que reconocer grandes inquietudes científicas (una manera de aproximarse a la naturaleza que dejaría huella en su obra pictórica) analizará el hecho artístico en relación con la naturaleza desde una postura sublimadora. Con algún rasgo de religiosidad y con ausencia de dramatismo el artista entenderá el paisaje como un medio idóneo para ir al encuentro, desde la sinceridad, de la verdad interior.

Dice el propio artista⁵²:

“Cuando contemplo la hermosura de la bóveda azul del cielo, salpicada de constelaciones de orbes brillantes, la perspectiva inunda mi espíritu y experimento la mayor de las satisfacciones ante tal exhibición de omnipotencia”.

Esta actitud nos recuerda mucho a la de otro gran pintor que es **C.D. Friedrich**. En **Constable** se da la circunstancia de que el entorno en el que vivió resultaría determinante para la realización de su pintura, hasta el punto de que él mismo pensaría que la impresión de los paisajes vistos en su niñez eran los “culpables” de que él fuera posteriormente pintor.

Su visión de la naturaleza que presenta en las pinturas será armoniosa, apacible y doméstica y no estará de acuerdo con el paisaje idealizado en función de temáticas mitológicas, bíblicas, como el paisaje convencional. Uno de sus objetivos será ser lo más fiel posible a la naturaleza, objetivo difícil o imposible a juicio de **Schelling**, pero al que es imprescindible aspirar, según dice en su *Discurso de las artes plásticas* (1807):

“La obra de arte aparecerá excelente en la medida en que nos haya mostrado en esbozo la pura forma creativa y operante de la Naturaleza”.

Turner, el otro ejemplo inglés, utilizará de forma recurrente en su obra el mar, elemento que será el protagonista de una obra de juventud: *El puerto de Calais*, de gran espectacularidad y con la que intentaría imitar obras de artistas como **W. van De Velde**, muy popular en los siglos XVIII y XIX.

Turner es más dado al dramatismo que nuestro anterior ejemplo, y anunciará al mar en obras como *El naufragio* como un ente natural cargado de

⁵² Según Erika Bornay, H.U.A., Vol. 8, p. 169.

capacidad destructiva y de fuerza, a esto colabora tanto como el tema, el ritmo de la pincelada y la soltura con la que trabaja.

Al poderío del mar y de agentes atmosféricos, de la naturaleza en definitiva, les acompaña la debilidad del hombre, su pequeñez e impotencia frente a tan magníficas fuerzas. En el romanticismo en general, no sólo en las figuras que aquí señalamos, estos temas eran frecuentes (catástrofes marinas, tormentas, ...) pero la lectura tendrá dos direcciones bien diferenciadas. Una estará en el terreno de la provocación de las emociones, lo más violentas posibles, permanecerá del lado de la teoría de lo sublime, mientras la otra optará por un carácter más simbólico y encontrará en el alemán **Friedrich** a uno de sus más destacados intérpretes.

Turner estará en el lado de la estética, de lo sublime, de lo tempestuoso, de lo extraordinario, de los diluvios, aludes, del mantenimiento de luchas titánicas del hombre frente al entorno en una clara postura pesimista del hombre en el que se advierte su carácter efímero, transitorio, temporal, instalado en la desesperanza y la omnipotencia, que **Turner** pretendería simbolizar a través de la figura del torbellino.

De su frase "*cada mirada a la Naturaleza se traduce en un refinamiento del arte*" hemos de entender sobre todo el profundo respeto por lo natural, la confianza en la sabiduría de la naturaleza, la necesidad de imitarla si pretendemos algo que merezca la pena y sobre todo la directísima relación que ha de haber entre el arte y la naturaleza. La apreciación de la Naturaleza con un poderío de dimensiones inimaginables es lo que hace que su pintura no adquiera características ecológicas. Un rasgo de debilidad en lo natural, la posibilidad de que algo tan extraordinario corriese peligro, la necesidad de proteger sería la que habría necesitado **Turner** para poder realizar obra de carácter ecológico, pero los tiempos en los que el hombre tuviera en sus manos tal capacidad como para competir con la fuerza de la naturaleza estarían aún por llegar.

En Alemania será la música, el arte por excelencia, y figuras como **Bethoven** las que eclipsaron en cierto modo a las demás concepciones del arte, aunque, sin embargo, habrá en pintura buenos ejemplos del modelo romántico, destacándose como los más radicales en sus planteamientos, elevando la espiritualidad a cotas de exaltación importantes. En el norte del país los artistas serán muy sensibles a interpretaciones incluso panteístas.

El acusado misticismo y una nueva forma de mirar al mundo medieval dará como resultado un tipo de obra muy sugestivo que culminará en el llamado grupo de los Nazarenos.

El interés que despertará este estilo haría que Hegel proclamara en su estética que el arte empezaría en el simbolismo, se determinaría en el clasicismo y vería su culminación y conclusión en el romanticismo. Hölderling⁵³ en su *Hiperión* (1797-1799) se expresaría de esta manera ilustrándonos la ideología romántica alemana:

“Aún en tinieblas, sin encontrar nada, pregunto a las estrellas, pero enmudecen; pregunto al día y a la noche, pero no me responden. Me interrogo a mí mismo y surgen de mí frases místicas, sueños que no puedo descifrar. A veces mi corazón se encuentra bien en este crepúsculo. Desconozco lo que sucede en mi cuando contemplo esta insondable naturaleza, pero son sagradas y bienaventuradas lágrimas, las que derramo verdaderamente ante la visión de la amada. Todo mi ser enmudece y escucha atento cuando el suave secreto del soplo de la noche me acaricia. Perdido en el ancho azul, dirijo a menudo la mirada hacia arriba, hacia el éter, hacia el sagrado mar y me sucede como si de golpe me abriesen las puertas de lo desconocido y me alejo con todos, lo que ocurre hasta que un rumor en los arbustos me arrebatara la bendita muerte. Y mi voluntad llama de nuevo al lugar de donde vengo. Mi corazón se encuentra bien en este crepúsculo.”

Uno de los más conocidos nombres de la pintura alemana de este periodo es **Caspar David Friedrich**, en el cual influirían en gran medida los conocimientos y la ideología que le enseñara el teólogo y poeta **G.L. Kosegarters**, de pensamiento antirracionalista y panteísta. También estaría influido por la religión luterana, mística, subjetiva e intimista y en sus obras, por lo general paisajes con un cierto fondo religioso, no se mostrará tanto el espacio geográfico, que posiblemente no le importaría mucho, sino un estado místico-poético al que el pintor daría forma de espacios naturales.

El pintor, que al trabajar se convierte en una especie de medium y rechazará todo intelectualismo, lo expresará de la siguiente manera⁵⁴:

“Cierra tu ojo corporal a fin de ver tu cuadro con el ojo del espíritu, y haz surgir a la luz del día lo que has visto en las tinieblas”.

Algunas de sus obras - visiones interiores de procedencia espiritual - adquirirían forma de paisajes en los que la iluminación tendrá procedencia divina formalizada en una cruz que presidirá una colina de algún silenciado, misterioso e incluso desolado paraje.

⁵³ H.U.A., vol. 8, p. 200

⁵⁴ H.U.A., vol. 8, p. 203.

Si el artista, como decíamos, es un médium, es porque a diferencia de los mencionados Constable y Turner el arte es el mecanismo intermediador entre Dios y el Hombre, y el papel al que éste queda relegado en sus dramáticos paisajes es el de mero espectador. Espectador de la Naturaleza, como ejercitante de la que para él será el más alto concepto de religiosidad que es la contemplación del Universo. El Universo es como un templo en el que el artista se autorretrata de espaldas y en solitario. A este concepto de soledad Friedrich le dará gran importancia para conseguir la espiritualidad buscada, es decir su comunión con la Naturaleza.

En este sentido, ante la invitación del poeta **Shukowski** para marchar con él a Suiza, Friedrich le contesta - según **Jensen**⁵⁵ -

“ Tengo que estar solo para saber que estoy solo para poder contemplar y sentir plenamente la Naturaleza. Tengo que entregarme a lo que me rodea, unirme a mis nubes y rocas para ser lo que soy. Necesito la soledad de mi coloquio con la naturaleza.”

El tema de la muerte es uno de sus grandes temas, representado a través de cementerios, ruinas, sepulturas, cuevas, robledales, Abadías, inviernos, soledades, etc., alusiones claras a la finitud y a la muerte con la que estuvo casi obsesionado, pero desde una perspectiva humana, no desde un perspectiva de finitud del Universo, concepto que en ese momento histórico no existía; la amenaza de la naturaleza y menos en manos del hombre, sería una realidad que en ese momento no era tenida en cuenta.

Prerrafaelistas.

En torno a las fechas de la publicación del Manifiesto comunista de 1848, un grupo de jóvenes artistas fundaron en Londres la Hermandad Prerrafaelista. De entre estos destacarían, **William Holman Hunt**, **Dante Gabriel Rossetti** y **John Everett Millais**, que serían en principio ajenos a inquietudes de tipo social y con la intención de inspirarse en un pasado pictórico y en la búsqueda de una vida pesonal más virtuosa y cristiana como respuesta a la corrupción y a la falsedad en al que estimaban que había caído el arte de su época.

Los prerrafaelistas tenían como fundamento de su quehacer el estudio y la fidelidad absoluta de la Naturaleza y el propósito de recurrir a *“temas serios y elevados”* llevándolos al lienzo tras una rigurosa selección de los acontecimientos visibles en la realidad.

⁵⁵ H.U.A., vol. 8, p. 205-206.

Uno de los teóricos más importantes de este movimiento y defensor del mismo, sería **John Ruskin**, del que destacamos su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*⁵⁶ por encontrar en ella datos suficientes como para no advertir en la ideología prerrafaelista un simple propósito de imitación de la naturaleza en su simple apariencia externa.

Las siete lámparas en las que argumenta sus pensamientos son: Las lámparas del sacrificio, de la verdad, de la fuerza, de la belleza, de la vida, del recuerdo y de la obediencia, se nos presentan siempre desde una perspectiva moralizante y cristiana, en la búsqueda de la verdad y de lo auténtico, despreciando lo imitativo y lo superfluo.

Como **William Morris**⁵⁷, artista muy próximo al movimiento prerrafaelista, John Ruskin, despreciará en bastante medida el concepto de la industrialización (corriente en esta época) y el empleo incluso de materiales metálicos como el hierro en las estructuras arquitectónicas.

En su "segunda lámpara"⁵⁸, fe, moral y naturaleza se entremezclan en función de un discurso estético en frases como:

"Pero Dios nos muestra en Él, por extraño que esto pueda parecer, no sólo la perfección de la autoridad, sino lo perfecto de la obediencia, - obediencia a sus propias leyes - "

Son efectivamente las leyes de la naturaleza a las que se refiere, y a las que hay que comprender y seguir no sólo en favor de una formulación correcta de la obra de arte sino también en la acción cotidiana de la vida.

Lo expresa también así en su "tercer lámpara":

"Lo que en arquitectura es bello o espléndido, se consigue imitando formas naturales". Y más adelante dirá: "He aquí las dos grandes lámparas intelectuales de la arquitectura. Consiste la primera en una justa y humilde veneración de las obras de Dios sobre la Tierra; estriba la segunda en la inteligencia de la autoridad cual el hombre ha sido revestido sobre estas obras".

⁵⁶ RUSKIN, JOHN, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1988.

⁵⁷ WILLIAM MORRIS, pintor artesano, diseñador y político, que en su intento por alejarse de los procesos industriales de producción, organizaría un taller en el que se trabajarían de forma artesanal, vidrieras, papeles pintados, mosaicos, telas, tapices encuadernaciones, etc...

⁵⁸ *Las siete lámparas de la arquitectura*, p. 77.

Más allá de al propia arquitectura, que es la que motiva su trabajo, propone a la naturaleza como modelo a seguir incluso en otros órdenes de la vida, y así dirá en su "tercera lámpara"⁵⁹.

" Ahora quisiera insistir particularmente sobre el hecho - y tendría ejemplos para llamar la atención de mis lectores - : todas las bellas formas y bellos pensamientos están tomados directamente de los objetos naturales, me vería autorizado con gusto a asegurar que todas las formas que no estuviesen tomadas de dichos objetos naturales son necesariamente feas".

"Es necesario sentir la naturaleza desde su contacto, desde su vivencia directa, desde la observación y la inteligencia para entenderla y producir belleza", dice John Ruskin, en un ejercicio permanente de comparaciones a los paisajes terrestres y marinos, a partes concretas de ellos, a agentes climáticos o estacionales, a seres animados e inanimados y en un ejercicio constante de alabanza al arte del pasado en el que advertía mayor verdad, equilibrio y sensibilidad con a naturaleza.

2.9.6.- Realismo.

La Revolución de París de 1848 dará paso a la Segunda República, pero además extendería por toda Europa una corriente revolucionaria. Las nuevas transformaciones sociales, junto a otras que se darían en el terreno científico y técnico repercutirían de forma notable no sólo en la vida de aquellos años, sino que se convertirían en el comienzo de un modo de vida que aún continúa en la actualidad. El mundo del pensamiento a través de autores como **A. Comte** resaltaría el valor de la ciencia hasta el extremo de entenderla como el único procedimiento por el que se podría dar el progreso humano.

El arte inmerso en esta nueva realidad y sensibilidad no podía quedar al margen y su transformación en la segunda mitad del siglo XIX se dejaría notar.

Por una parte, el rápido desarrollo económico que sufrió la burguesía, lo orientaría hacia una estética de la ostentación y la opulencia. Gustaría de obras aparatosas e historicistas, y en las arquitecturas y en los interiores preferiría el abigarramiento, la cantidad, la acumulación de mobiliario y de obras de arte buscando, por encima de otras consideraciones, el decorativismo.

⁵⁹ Ibid., p. 117.

De la pintura se esperaba lo decorativo, la muestra de habilidad técnica e imitativa, el pulido y acabado de la obra y los contenidos nobles y amables.

Y frente a esta postura, seguida como no podía ser de otra manera por muchos pintores, se encontraría la de las minorías intelectuales y artistas con afán creativo y patrocinadores de nuevas propuestas de lenguajes plásticos.

En el anterior contexto - mayoritario - no había demasiado espacio para estos creadores independientes, investigadores y con ánimo vanguardista, así es que obras como las de **Courbet**, serían vistas como toda una provocación.

La complejidad de una época de transformaciones en todos los órdenes de la vida animaba a algunos artistas a buscar la forma de compatibilizar la herencia artística recibida, de indudable valor, con las nuevas realidades que inexcusablemente deberían estar presentes en una u otra forma en sus creaciones.

Estas nuevas realidades tendrán en **Courbet**, **Daumier** o **Millet** los máximos representantes de la sensibilidad artística que se denominará realismo.

Otro artista, **Delacroix**, será considerado como exterior al grupo de los realistas. Sin embargo una obra suya *La libertad guiando al Pueblo* (1830) contendría un mensaje de lectura política incluso más clara que las obras de Courbet y sus compañeros.

Los picapedreros (1849) de Courbet son buenos ejemplos de obras realistas, que estarán orientadas hacia ideas socialistas a las que el artista se sentía próximo, sin embargo en torno a la verdadera intención del motivo que inspirase tales cuadros quedarán algunos interrogantes.

El entierro en Ormans (1849) provocaría también en la época grandes críticas, no en relación a lo que de político se pretenda extraer, sino por la destrucción de los órdenes jerárquicos que se advierten en las figuras. Una obra de similar temática como *El entierro del Conde de Orgaz* (El Greco) tendría mucho más claro el concepto de jerarquía de los personajes en función del emplazamiento en la representación.

Sería un intento sobre todo, de plasmar la escena, tal y como se producía en la realidad, sin manipulación compositiva que respetase el cargo o grado social diferenciador de cada retratado.

El hombre, la miseria, incluso la tortura, serán algunos de los temas que se encierran en otras escenas representadas por el artista que a mediados del 1850 vería una transformación en su obra, en la que se perdería esta postura

de cierta combatividad, en favor de temáticas menos comprometidas como el desnudo, el retrato o el paisaje.

La naturaleza será abordada desde lo tempestuoso del mar y su cualidad salvaje o desde el conocimiento del maltrato a los animales reflejado en su pintura de caza. El sufrimiento de los animales será tratado más que en el frente proteccionista, en el romántico, (influencia del pasado); desde este tema pretenderá transmitir fuertes emociones pero posiblemente sin otra trascendencia.

En su pintura de género, advertiremos vigor y fuerza en el gesto, en la pincelada, en el color; características que tendrán gran influencia en pintores como **Manet** o **Cézanne** entre otros.

Daumier, perteneciente al entorno realista, será un cronista de su época y serán abundantes sus representaciones de la vida urbana, de una era industrial en la que ya estaba inmerso totalmente.

Se destaca en Daumier un mayor interés por lo moral, hecho que lo diferenciará de Courvet más preocupado por la constatación de la forma de la realidad visible.

Millet, también nos dejará obras de campesinos y trabajadores fatigados, encorvados, con importantes grados de sufrimiento, en lo que ha sido para algunos un intento de superar la realidad, personificando la idea de lo que es el proletariado moderno.

En otras obras muy conocidas de él, *El Ángelus*, *Pastora con su rebaño*, se reconciliará más que con la sensibilidad religiosa, con aquella que unifique al Hombre con la Naturaleza. Este dato no es de extrañar al conocer que Millet, desde niño, había tenido un enorme y directo contacto con la Naturaleza, contacto que perdería durante algunos años y que quedaría recuperado al tomar contacto con los paisajistas de la Escuela de Barbizon, quienes le animarían a abandonar París, una ciudad caótica y lúgubre, que como es fácil entender nunca fue del completo agrado de Millet.

Con los artistas de la Escuela de Barbizón, (**Rousseau**, **Díaz de la Peña**, **Daubigny**, **Dupé**, **Troyon**) la pintura se aproximará a la naturaleza a la búsqueda de nuevas soluciones plásticas y el interés por el naturalismo será creciente. El culto a la Naturaleza tendrá caracteres románticos, sin embargo será primordial en el trabajo la apariencia externa. Observada cuidadosamente, será entendida como en transformación permanente; la luz, el color de los objetos, la atmósfera, darán lugar a una expresión de la realidad

a la que se le extraerá lo abstracto, lo intelectual, lo místico y el paisaje se convertirá en tema único.

El paisaje impresionista, del que serán grandes intérpretes **Monet, Pissarro, o Sisley**, no se caracterizará por el intento de captación de la naturaleza de forma corpórea, sino por la disolución cromática que la luz del sol y el aire provoca en los objetos. Se ocupan entonces de la captación de los fenómenos efímeros y de los elementos evanescentes de la Naturaleza.

La luz se convierte en el objeto por excelencia y para ellos es superior a la propia materia en su capacidad de definición de los objetos.

El afán de superación, la necesidad de cambio, o la propia dinámica de progreso permitirá que rápidamente otros artistas busquen nuevas repuestas, soluciones o puntos de vista más satisfactorios y será el postimpresionismo, (término que no unifica una forma de entender la pintura sino que aglutina a una serie de artistas con inquietudes artísticas de evolución, como **Cézanne, Gauguin o Van Gogh**) quien aportará nuevas mentalidades que superarán a los impresionistas.

2.9.7.- Cézanne.

Cézanne no busca ya la captación de lo cambiante de las cosas, y en torno a la Naturaleza lo que le interesa es poder materializar las sensaciones que le producía. Esto lo conseguirá transformando la relación entre la experiencia visual y objetual del natural en armonía pictórica. A través de la lógica de la mente y con las herramientas del pintor (los colores y las formas) producirá una realidad diferente.

El cuadro no invita a entrar en un paisaje (que no está), como si fuese la ventana renacentista, sino a contemplar una pintura, lo cual supone una clara reivindicación de la bidimensionalidad de la obra, perfectamente puesto de manifiesto en sus múltiples versiones de *la Montaña de Sainte-Victoire*.

La armonía del cuadro está por encima de las formas y colores de los objetos, pero esto no indica en ningún momento que la pintura no tenga como un objetivo y como referente a la Naturaleza.

Con **Cézanne** la pintura puede empezar a considerarse como un mundo propio.

Cézanne vivió entre 1839 y 1906 y es muy significativo el cúmulo de acontecimientos que tendrían lugar entre estos años, que por un lado nos

permiten entenderlo como una persona muy próxima a nuestro tiempo y por otro y como consecuencia, es posible interpretarlo, en cierto modo, como nuestro primer ejemplo de artista con una sensibilidad decididamente ecologista.

Enumeraremos algunos de los sucesos más importantes que tendrían lugar entre estos años:

- Francia se vio sacudida por numerosas revoluciones sociales y políticas. El desconcierto popular contra la monarquía de **Luis Felipe de Orleans** desembocaría en la violenta revuelta de 1848
- Se proclamará la Segunda República y las reacciones conservadoras llevarían al poder a **Luis Napoleón Bonaparte**.
- Crítica al sistema capitalista que conducirá, tras la ideología de los socialistas utópicos, a la formulación del *Manifiesto Comunista* publicado por **Carlos Marx** y **Federico Engels**.
- Transformaciones urbanísticas gigantescas y apertura del Canal de Suez.
- Desastre de México en 1870 tras el intento de imponer en este país americano una monarquía bajo protectorado francés.
- Derrota francesa de Sedán poniéndose fin al Segundo Imperio y caída de Luis Napoleón en 1870.
- Apertura de otra nueva época de crisis aconteciendo la experiencia de la Comuna, derrotada en mayo de 1871 lo que a nivel internacional provocaría grandes problemáticas entre las organizaciones obreras llegando a disolver la Primera Internacional.
- Los difíciles años en los que Europa estaba inmersa traerían consigo una profunda crisis espiritual.
- Las guerras coloniales entre las grandes potencias exasperaron los espíritus nacionalistas y se llegaron a dar preocupantes indicios de racismo.
- En Rusia, gobernada por los Zares, se daban los primeros fermentos revolucionarios y en 1898 **Lenin** fundaría el primer partido obrero ruso.

- En medicina, los avances fueron notables, descubriéndose por ejemplo en 1882 el bacilo del tifus, o en 1881 **Pasteur** tendría sus primeros éxitos con la vacuna contra el carbunco.
- La Exposición Universal de París de 1867 se convertiría en el símbolo de la época industrial; hierro y el cristal se utilizarían para ilustrar a esta nueva era.
- La Exposición Universal de París de 1878, estaría concebida bajo el signo de la ciencia.
- El progreso y el hombre moderno verán reflejado este espíritu en el *Palacio de Cristal Paxton*.
- El desarrollo técnico de la arquitectura, junto a la tecnología del hierro y el cristal, permitirá construir los primeros rascacielos en los años 1870.
- Los descubrimientos científicos, producirán logros como la dinamo de **Siemens**.
- Desarrollo de las comunicaciones telefónicas.
- Desarrollo de la fotografía que competiría con la pintura en algunos aspectos.
- **Darwin** indaga buscando los caminos de la evolución biológica en su obra *El origen de las especies*; sosteniendo la teoría de la selección natural como consecuencia de la lucha por la vida, en la cual únicamente permanecen los mejor adaptados.
- En los primeros años del siglo XX los descubrimientos científicos y la especulación filosófica prolongaron enormemente el horizonte de la experiencia humana.
- **Sigmund Freud** abre los inquietantes horizontes de la dimensión del subconsciente.
- **Einstein** revolucionará las nociones de espacio y tiempo enunciando en 1905 la Teoría de la Relatividad.
- La industria automovilística se revolucionará a partir del ejemplo de **Ford**.
- Se dará en 1903 el primer experimento de éxito relevante de vuelo aéreo a cargo de los hermanos **Wright**.

- En 1898 España es derrotada por Estados Unidos en la Guerra de Cuba y en 1905 Rusia es derrotada por Japón. Así pues, al alborear el nuevo siglo, nuevas potencias extraeuropeas empiezan a ser tenidas en cuenta por primera vez desde hacía siglos.

Son algunos de los elementos claves que han permitido nuestra actual situación, nuestra actual dinámica en el mundo, la relación con él, y significa el principio de una sociedad industrializada, especializada, tecnologizada, cuya relación con la naturaleza obligatoriamente habría de cambiar, empezando a ser posible entender al mundo no como la Creación puesta al servicio del hombre sino la Creación en peligro por la acción humana.

Anunciábamos a Cézanne como un pionero desde la pintura de la sensibilidad ecologista, reproduciremos algunos párrafos de un artículo de Juan Pedro Quiñonero⁶⁰ titulado *Cézanne (el profeta de la abstracción)*.

“Rilke quizá sea el primero o uno de los primeros en advertir que Cézanne instaura un diálogo de nuevo cuño entre el hombre, su amenazado espíritu y la naturaleza. De este modo explora en dos textos que fueron escritos en Ronda hacia 1913, la relación espiritual existente entre la palabra del artista, la contemplación y la preservación de la naturaleza y las fuerzas del espíritu que es necesario anteponer para luchar contra las titánicas fuerzas de la historia y la destrucción del hombre”.

En otra parte del artículo, se advierte que Cézanne dice angustiado:

“Todo desaparece, es necesario apresurarse si deseamos ser capaces de ver algo todavía”. El artista en su madurez y soledad finales se ha transformado en profeta que teme el Apocalipsis: el paisaje, los objetos, los hombres, su mirada están amenazados por las fuerzas del mal, que se aproxima inexorable, fatal; está en juego nuestra existencia misma como seres dotados de espíritu y principios morales.

Cézanne comenzó pintando a la manera de Coubert, reinstalando el caballete ante la naturaleza. Pero terminó pintando como un evangelista del color y la palabra pictórica: repitiendo sin cesar, incansable, distintas visiones de una misma aparición, en forma de montaña, en forma de paisaje amenazado por las furias de la industrial.

Rilke contempla en el mismo Cézanne el profeta de una nueva relación espiritual con la obra de arte: cuando la Tierra y el Hombre corren el riesgo de perder el espíritu y su antigua alma, el color y sus metamorfosis, nos proponen la preservación moral de esa identidad incorpórea, sugiriéndonos la creación urgente de nuevas realidades

⁶⁰ QUIÑONERO, JUAN PEDRO, “Blanco y Negro”, 24 de septiembre de 1995, pp. 32-37.

espirituales para luchar precisamente contra las endemoniadas fuerzas que destruyen los paisajes y encadenan a los hombres”.

En 1910, sólo cuatro años después de la muerte de Cézanne, Kandinsky escribiría *De lo espiritual en el arte*, verdadero manifiesto de la abstracción. Sin embargo, Kandinsky siempre mantuvo (como Cézanne) la necesidad de que la Naturaleza tuviese algún tipo de presencia en el arte, de no ser así se correría el peligro de que la obra (pictórica) se convirtiera en un mantel o una corbata.

Kandinsky⁶¹, en comentarios que relacionan el arte de ese momento y las formas de periodos pasados, encuentra grandes diferencias.

Respecto al arte preocupado por lo externo, advierte “no tiene futuro”, mientras el otro, preocupado por lo espiritual “Contienen el germen el futuro”.

Dice: “Después del periodo de la tentación materialista, en la que aparentemente sucumbió y que sin embargo rechaza como una mala tentación, el alma se eleva afinada por la lucha y el sufrimiento. Los sentidos más toscos como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., que podrían servir en este periodo de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Este intentará despertar sentimientos más sutiles que actualmente no tienen nombre. El artista vive una vida compleja, sutil y la obra nacida de él, provocará necesariamente en el espectador capaz de sentir las emociones más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar.”

Dos frases apoyarían este último eslabón que Kandinsky adivina en la cadena del arte: “La obra de arte ha de expresarse (o se expresa) por sí misma”.

“Si se pudiera decir con palabras aquello que pinto no me esforzaría por hacerlo de esta manera”; estas son ideas muy corrientes en nuestros días, y así artistas como Ouka Lele⁶² dice “Me dicen que hable de mi fotografía y yo sólo se hablar de tu pelo”, es una forma más poética de decir algo similar.

El eclecticismo de nuestra época permite en el caso de Ouka Lele (como ejemplo) por una parte, hacer esa afirmación - en clara referencia a las ideas que recogíamos de Kandinsky (muy inmateriales, muy incorpóreas) y al tiempo mantener como aquel la importancia que la Naturaleza tiene en el arte, en su arte.

El extremo del eclecticismo, de la contradicción en la que vivimos, se pone claramente de manifiesto al interpretar a la naturaleza como espacio de

⁶¹ Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, pp. 22-23.

⁶² Ouka Lele *Naturaleza viva, naturaleza muerta*, p. 55 (2 febrero 1987).

sabiduría y modelo, y al mismo tiempo hacer cantos a la contaminación, que no es sino una forma de destrucción de ese modelo necesario.

Ouka Lele *“Es la fotografía, para mi, un precioso instrumento para acercarme a la Naturaleza.*

Es la Naturaleza mi mejor maestra. Hay árboles que quizá estaban ya creciendo cuando todavía no se había escrito ningún libro. De una siesta de Lewis Carrol debajo de la cariñosa sombra de un árbol nació Alicia, en el país de las maravillas.

No hay para un gran maestro ningún material estéril, no hay nada, ni la peor desgracia, que no le sirva para algo. Así la vida y el trabajo, la vida y la fotografía, la vida y el arte se entremezclan, tejiendo un lenguaje poco a poco”.

Véase junto a esto el siguiente texto que aparece en el mismo libro, en la página 57 escrito el 1 de julio de 1984, y compárese con los últimos versos:

*“Me mira de frente,
para mí es Madrid,
tras los visillos se ve, velada del blanco
la Gran Vía y sus coches
y uno de esos ángeles que hay por los tejados de Madrid.*

*Me mira de frente,
es la cara de Madrid,
pones flores en un jarrón
y en la radio suena “Blanca y radiante
va la novia” o “Cachito, cachito, cachito
mío, pedazo de cielo que Dios me dio.*

*Y al fondo, otro visillo de otra ventana
revolotea y se llena de reflejos, de esa
luz que sólo hay en Madrid a las doce de la mañana.*

*Y entra ese olor delicioso, fresco,
entrañable, infantil como de calle contaminada.*

La ciudad, es el lugar donde nos movemos a diario y donde se evidencian gran parte de las problemáticas medioambientales, ya de forma directa o indirecta, como la acusada transformación del entorno natural, la capacidad del ciudadano para caer en las redes del consumismo, su necesidad de transporte, de espacios y tiempos de ocio ...

2.10.- CONCLUSIONES.

- La plena identificación del hombre con la naturaleza produce formas de actuación y de pensamiento de claro contenido ecológico, incluso sin necesidad del conocimiento consciente de este concepto.
- La comprensión de algunas cuestiones básicas que el hombre primitivo manejaba con naturalidad supone aún en nuestros días un esfuerzo.
- Algunas formas de entender el "mundo plástico" en la prehistoria, suponen importantes dosis de conceptualización. Por ejemplo, la representación no es sino un ejercicio de comprensión y abstracción de la realidad y una traslación de unos caracteres en otros.

Ejercicios como la representación, y otros, han superado el paso del tiempo y han llegado hasta nuestros días con total vigencia.

- La fusión arte - vida, que en nuestros tiempos es objetivo de debate y experimentación para muchos artistas y naturalmente para aquéllos que pudieran tener intencionalidades ecológicas, lleva al hombre primitivo a reflejar temáticas como, el arte y la creación, la sexualidad, la fecundidad, la maternidad, la vida y la muerte y a asociar el terreno plástico con la magia la religión o la supervivencia.
- Las formas que adquieren sus trabajos van de la pintura o la escultura, a la arquitectura, diseños de armas u objetos varios, adornos, cerámica, grabados, etc.
- Teniendo como punto de partida lo representativo, lo procesual, abstracto o geométrico, se pueden plantear cuestiones como lo efímero, lo perdurable o lo funcional.
- Otras características pueden ser la utilización de la plástica para llegar al conocimiento del mundo que les rodea, la coleccionabilidad, la selección de objetos procedentes de la naturaleza, la utilización de soportes naturales o

la extracción a los elementos sus cualidades físicas, simbólicas o inmateriales de cualquier tipo.

- Algunas culturas como la egipcia eran totalmente conscientes de su pertenencia al mundo de la naturaleza, y de la necesidad que tenían del buen funcionamiento de ésta.
- Muchos de sus esfuerzos estaban encaminados a mantener el necesario equilibrio.
- Eran conscientes del antagonismo entre caos y creación, o entre equilibrio asociado a la posibilidad de vida, y desequilibrio o imposibilidad de vida.
- Para ellos la interrelación entre el mundo físico y el espiritual era total, no advirtiéndose clara la frontera entre el uno y el otro.
- La religión es por lo tanto un pilar fundamental en esta cultura y los dioses estaban íntimamente unidos a la naturaleza y a sus procesos.
- La frontera entre el arte y otras actividades era posiblemente inexistente, por lo que la actividad creativa se convierte en una necesidad más de vida.
- En estas circunstancias, el arte como actividad de vida y tomando como referencia al mundo de lo natural y al de lo sobrenatural, puede ser entendido como una manifestación de la ideología "ecológica".
- Algunas características del "arte" que podemos resumir serían:

Referencias cósmicas (al Sol, a Venus, ...), apropiación de formas de la naturaleza, culto a la energía natural, culto a la vida y a la muerte, importancia de lo procesual, evolutivo, estacional, en ocasiones dimensiones gigantescas, búsqueda de la verdad, lo imperecedero, lo inmutable, y funciones simbólicas, mágico - religiosas, literarias, descriptivas, propagandísticas, comunicativas, decorativas.

La cultura celta, mantiene algunas similitudes con la egipcia:

- Su filosofía de la vida es consciente de la necesidad de equilibrio hombre - naturaleza.
- Existen estrechas y abundantes conexiones entre el mundo de lo físico y el de lo sobrenatural siendo entendidos ambos como los componentes de la realidad.
- La tierra pertenece a la divinidad, y son los hombres a quienes pertenece por poderes estando obligados a guardarla y protegerla.
- Los celtas identifican la idea de Tierra y de Madre y se divinizan los conceptos de madre y de fecundidad.
- El agua es un elemento de inapreciable valor.
- La vida y la muerte adquieren importantes significaciones.
- Lo cósmico es tenido en cuenta, y algunos elementos como la Luna y el Sol, tienen el poder de equilibrar lo natural y lo sobrenatural.
- Algunas construcciones, como los megalitos, pueden tener (como otras construcciones egipcias) importantes implicaciones cósmicas.
- Para los celtas, el árbol, (roble, muérdago, ...) adquieren significaciones simbólicas y divinas al igual que el bosque, ecosistema en equilibrio y soporte físico de algunas manifestaciones plásticas.
- La simbología se extiende a todas las formas de vida, no sólo vegetales sino también animales, dando lugar a creaciones "artísticas" y también simbólicas.

- Se da importancia al material, por sus cualidades físicas (algunos minerales o maderas) pudiendo ser constituida la obra, desde el propio material sin mayor modificación de este.
- Percepción de lo procesual como se demuestra en el interés por el tránsito, el caminar, ejercicio que podía tener un sentido más próximo a lo espiritual y a la consciente relación con el medio espacial - geográfico que a lo puramente funcional o vital. El viaje podría mantener caracteres de ceremonia.
- El Arte primitivo no debe ser confundido con el arte prehistórico, pero guarda con aquél algunas similitudes
- El arte perteneciente a culturas primitivas conoce también la necesidad de conservar el medio natural.
- Son conscientes de que la naturaleza no les pertenece a ellos sino que ellos pertenecen a la naturaleza.
- Se establecen fortísimos lazos, que llegan a unificar la idea de arte, magia - religión y vida.
- La ritualidad es un lenguaje con el que se pretende contactar con lo sobrenatural de existencia implanteable y dado que lo sobrenatural y lo natural son prácticamente una misma cosa, los mensajes pueden ser también entendidos hacia el mundo de la naturaleza.

Dado que en los ejercicios rituales es necesaria también la presencia de "artefactos", a estos se les puede otorgar bien una función de uso inmediata o vital, bien función de uso, necesaria también, pero relacionada con lo trascendente

- Es característica común a estas culturas, la adaptación al entorno, siendo este quien determina su forma de ser, creencias y caracteres formales de sus manifestaciones artísticas y el respeto a la naturaleza.

- Las aportaciones de las culturas primitivas en el arte de occidente se hizo notar claramente a principios de siglo, pero fue más importante la apropiación estética y formal que la ideológica que habría producido un claro mensaje ecologista entre nuestros artistas.
- En la última parte de nuestro siglo algunos artistas como Barceló han profundizado más en el aspecto ideológico, produciéndose no una adaptación de su estética a nuestro arte sin una aproximación de nuestra forma de entender el arte a su ideología de vida.
- El ejemplo de Hokusai nos hace pensar que cuando una cultura como la oriental perdura en el tiempo durante muchísimo tiempo sus fundamentos pueden ir perdiendo sentido, se puede llegar a un estadio manierista en el que lo superficial cobra importancia frente a las raíces. Pero es posible recobrar como lo demuestra el ejemplo citado aquéllo que daba verdadero sentido a la creación plástica, que no es la copia del paisaje sino la toma de la naturaleza que hay frente a nosotros desde una perspectiva más poética, más sentida, sofisticada, equilibrada, con la necesidad del conocimiento de cada una de sus partes y con el intento, en resumen, por comprender la estructura del mundo.
- La repercusión de la filosofía oriental en la ecología es clara, y también artistas como Hokusai han influido en esta dirección en el arte occidental.
- El arte primitivo utiliza temáticas como la fecundidad humana o de la tierra, la muerte y la vida, la animalística, el cosmos y elementos emblemáticos de este como el Sol.
- Los materiales con los que se trabaja son abundantísimos; semillas, cortezas, maderas, plantas de todo tipo, polen, flores, piedra, pelo, plumas, barro, arena, pigmentos naturales, grasas, etc.
- Las formas que adquieren las obras son variadas en sus proporciones, desde lo más pequeño hasta dimensiones monumentales, y es posible advertir formas simbólicas, sígnicas, esquemáticas, geométricas, naturalistas, representativas a las que bien se añade color o se aprovecha el color natural propio del material.

- La variedad de manifestaciones creativas es también enorme, y se pueden encontrar postes totémicos, poesías, literatura escrita o de transmisión oral, cerámica, cestería, tatuaje, objetos de adorno con significaciones cotidianas o de uso ceremonial, máscaras, técnicas textiles, mosaico, arquitectura, jardinería, grabado, pintura mural, sobre objeto, tela, papel cerámica, madera, con tintas, lacas, colores al aceite, frescos.
- El análisis de las mitologías de la creación, no sólo nos pone de manifiesto que la creación de la naturaleza es algo que ha preocupado al hombre en todos los tiempos y lugares en la historia, sino que nos hace formar parte de esa misma historia, al tener en cuenta que el siglo XX tiene sus propios mitos sobre la creación y la destrucción.
- La idea de la creación del mundo (de la naturaleza) es un dato importantísimo para adquirir un sentimiento de protección.
- La creación, como tema, ha dejado huella en el arte a través de todos los tiempos y culturas.
- Tanto los dioses como el hombre tienen la capacidad de creación, sin embargo la comparación con aquéllos deja a éste en clara inferioridad. De esto, el hombre ha sido siempre consciente, por lo que ha venerado la perfección de la Gran Creación pero sin desanimarse en el desarrollo de sus propias capacidades buscando permanentemente mayor grado de perfección.

ABRIR CAPÍTULO III

