

# Los 'apocalipsis silenciosos' del arte contemporáneo como dispositivos transformadores de conciencia para la reparación de una memoria ecológica degradada

## THE 'SILENT APOCALYPSE' OF CONTEMPORARY ART AS TRANSFORMING DEVICES OF CONSCIOUSNESS FOR THE REPAIR OF A DEGRADED ECOLOGICAL MEMORY

### ABSTRACT

As a symbolic gathering of conscience, every great artwork is a silent apocalypse that, with its significant impressions or interactions, can transform the social structure. Transfiguring the world through its spaces of representation, it is capable of acquiring a prophetic capacity that denounces situations in order to, as in the specific case offered here; restore the balance of ecosystems degraded by the footprint that human beings have printed on them. This same anthropocenic imprint, sponsored by the idea of progress that confers the utopia of unlimited growth proposed by the capitalist system, paradoxically could lead the human being to attend the end of his own species. For this reason, part of contemporary art has been extremely concerned about raising awareness in society and, thus, curbing the arrival of a catastrophic future scenario. Due to the urgency of this pressing situation, we complaints various complaints established in artistic practices to change the attitude of its spectators. To do this, we proposed two aspects here: that of works that show dystopian scenarios and that of other more activists which try to tackle the situation from specific environments.

### Keywords

Silent apocalypse, Contemporary art, Device, Consciousness, Ecological memory.

### RESUMEN

Como una reunión simbólica de conciencia, toda gran obra de arte es un apocalipsis silencioso que, con sus significativas impresiones o interacciones, puede llegar a transformar la estructura social. Transfigurando el mundo mediante sus espacios de representación, es capaz de adquirir una capacidad profética que denuncia situaciones a fin de, como en el caso específico aquí ofrecido, reestablecer el equilibrio de los ecosistemas degradados por la huella que el ser humano ha impreso sobre ellos. Esta misma impronta antropocénica, auspiciada por la idea de progreso que confiere la utopía del crecimiento ilimitado propuesta por el sistema capitalista, paradójicamente podría llevar al ser humano a asistir al fin de su propia especie. Por esta razón, parte del arte contemporáneo lleva tiempo sumamente preocupado en concienciar a la sociedad y, así, frenar la llegada de un catastrófico escenario futuro. Debido a la urgencia de esta acuciante situación, se abordan diversas denuncias establecidas en las prácticas artísticas para cambiar la actitud de sus espectadores. Para ello, se proponen aquí dos vertientes: la de obras que muestran escenarios distópicos y la de otras más activistas que tratan de atajar la situación desde entornos concretos.

### Palabras clave

Apocalipsis silencioso, Arte contemporáneo, Dispositivo, Conciencia, Memoria ecológica.

## 1 INTRODUCCIÓN

La facultad del ser humano para recordar acontecimientos pasados permite repensar situaciones presentes para proyectar, en la medida de lo posible, un porvenir más alentador. La memoria, por tanto, nos aporta identidad y otorga sentido a nuestro transcurrir vital, suponiendo su pérdida un hecho de consecuencias desastrosas. Por otro lado, la interconexión e interacción de subjetividades creadas mediante el recuerdo dan lugar a lo que podría considerarse como una gran memoria global próxima a la idea del inconsciente colectivo propuesto por Carl G. Jung (1970, p. 135) cuando, para el caso que nos ocupa, explica que la aparición de “luminosidades múltiples” puede basarse en “la existencia de ciertas imágenes y en las fantasías visuales de individuos modernos o en documentos históricos y que deber ser interpretados simbólicamente”. Guías que puedan servirnos para caminar entrelazados y asegurar nuestra pervivencia. Una memoria social diferente, aunque a la vez complementaria, de aquella otra de mayor escala espacio-temporal que posee la Naturaleza. Porque la Tierra también almacena las evidencias de los cambios producidos por todos los sucesos que le han acontecido a lo largo de su evolución, en la memoria que poseen los ecosistemas; una memoria ecológica que, a modo de herencia o inventario abierto a la revisión, refiere a procesos más o menos transformadores, más o menos devastadores, bien de origen natural, bien de origen antrópico, como los cambios climáticos o el movimiento de placas tectónicas. Avatares a escala global que, como podemos comprobar al observar la historia del planeta Tierra, acabaron por trazar el destino de muchas especies, pudiendo originar desplazamientos migratorios y, en muchos casos, el fin de muchas de ellas.

El crecimiento ilimitado parece la utopía que el actual sistema capitalista pretende inculcarnos con una economía basada en la explotación exhaustiva de unos, por el contrario, limitados recursos naturales, lo que nos acaba convirtiendo, como sociedad consumidora, en partícipes de un perverso engranaje. Así, la degradación ecológica por acciones humanas es cada vez más agresiva, creando un estado insostenible y alarmante que empieza a determinar el devenir de nuestra propia especie. Ante esta peligrosa situación que nosotros mismos hemos creado, y si no empezamos a reaccionar ante el ritmo arrasador que impone nuestro actual sistema económico, algunos científicos como David Spratt e Ian Dunlop (2019) prevén, a corto plazo, un colapso de los ecosistemas y, como consecuencia, el advenimiento de un caos social. La crisis medioambiental general en que estamos inmersos, y la problemática relación hombre-entorno, se convierten de esta manera en problemas de carácter social, a los que se procura dar respuesta desde diferentes sectores. Entre todos estos, el arte como construcción cultural, y en atención a su capacidad de incidir en nuestra comprensión del mundo, también intenta tomar posición ante la problemática medioambiental contemporánea con diversas estrategias, y combatir, desde sus propias trincheras, un desencanto provocado por cierta cultura nihilista que parece haberse instalado en la sociedad de nuestros días.

A través de diferentes realizaciones que aquí contemplaremos y analizaremos, diversxs artistas pretenden crear conciencia del desastre ecológico que hemos provocado, apuntando a nuestra responsabilidad como sociedad; poniendo de manifiesto cómo la suma de nuestras acciones diarias puede seguir agravando la situación o, por el contrario, reconvertirse en solución para atajarla. Dentro de esta labor de concienciación, existen manifestaciones artísticas actuales que, conscientemente, replantean la olvidada conexión del ser humano con la Naturaleza recuperando una estética romántica para recordar la dimensión universal y absoluta de aquella, en oposición a la contaminación que produce nuestra acelerada y tecnológicamente determinada sociedad.

En cambio, otras prácticas artísticas proponen un acercamiento más dinámico a la Naturaleza que, aunando mensajes simbólicos y posturas más activistas, desarrollan intervenciones que involucran a la comunidad a fin de restaurar el daño producido en ecosistemas de entornos específicos.

## 2 La huella antropocénica, desequilibrio medioambiental y cosmovisión artística

Los desafíos que suscita la actual crisis medioambiental multifactorial a nuestra existencia como especie, plantea como urgente la necesidad de un replanteamiento de nuestra manera de habitar el planeta y de relacionarnos con él (Riechmann, 2005, p. 100). A lo largo de su historia, la actividad del ser humano ha producido diversos impactos y distintas transformaciones en el medio natural. Esta alteración se agudiza con la aparición de una concepción utilitarista de la Naturaleza, que desequilibra la relación entre humanos y espacio natural a favor del dominio de los primeros, y se acelera por los cambios en la producción económica tras la Revolución Industrial iniciada a finales del siglo XVIII. La consecuencia de todo ello es una crisis ecológica, en la que los recursos naturales no se crean al ritmo que los demandamos, ni la Tierra es capaz de asumir la cantidad de residuos que generamos. La evidente huella ecológica de la acción humana sobre el planeta, es lo que caracteriza a la nueva era geológica que la comunidad científica ha dado en denominar Antropoceno. La idea no es nueva, pues ya en 1873 el geólogo y paleontólogo italiano Antonio Stoppani alude a “una nueva fuerza telúrica, con un poder y universalidad que podían equivaler a las fuerzas más potentes que existen en la Tierra” (Baquedano y Donoso, 2018), a la que denomina con el término Antropozoico, refiriéndose directamente al hallazgo de capas geológicas modificadas por los continuos envites de la humanidad, lo que ya inaugura una nueva etapa provocada por nuestro propio transitar. Pero habrá que esperar hasta el año 2000, para conceptualizar esa fuerza transformadora del ser humano bajo el término Antropoceno, que acuña el premio Nobel de Química Paul J. Crutzen (Crutzen y Stoermer, 2000), como aviso, entre otras cosas, de que la creciente necesidad de combustibles fósiles de los asentamientos industriales degenera y degrada un Planeta cuya atmósfera, bioesfera, geosfera y crioesfera están sufriendo radicales transformaciones que ya están afectándonos.

Aunque el concepto y la definición de sus límites, han sido objeto de debate y controversia entre los expertos en ciencias geológicas y ambientales, el hecho de que se produzcan, como argumenta Helmuth Trischler (2017), “es una buena oportunidad tanto para superar la división temporal, ontológica, epistemológica e institucional entre naturaleza y cultura que ha dado forma a la visión del mundo occidental desde el siglo XIX, como para explorar nuevas formas de colaboración interdisciplinaria y transdisciplinaria”. Desde este punto de vista, el concepto Antropoceno, desde la ciencia, se ha trasladado, como objeto de interés y de discusión, a otras disciplinas de carácter más social y humanístico, así como ha resultado muy bien acogido por los medios de comunicación. Tanto es así que ahora muchos foros atienden de forma conjunta cuestiones que atañen tanto a la cultura como a la naturaleza, estableciendo posibles redefiniciones entre la relación que la sociedad actual mantiene con el medio ambiente. Un destino compartido que “no se puede seguir, documentar, decir y representar mediante el uso de cualquiera de los atributos más viejos asociados con la subjetividad o la objetividad”, según Bruno Latour (2014, p. 17).

Posiblemente la conciliación entre naturaleza y sociedad sea ya imposible, pero no deja de ser una tarea política. Por eso, a partir de ahora el objetivo es: “distribuir la agencia –entendida como intervención mediadora que persigue un efecto concreto– tan lejos y de una forma tan

diferenciada como sea posible, hasta que hayamos perdido por completo cualquier relación entre estos dos conceptos de objeto y sujeto, que no son más de interés, excepto patrimonial”, desterrando, así, interesados argumentos que niegan que la huella del ser humano sea la responsable del cambio climático. Transformaciones ambientales que algunos ponen en relación con el capitalismo, de ahí que también se hable de Capitaloceno (Head, 2014; Moore, 2016), o de Chthuluceno (Haraway, 2016) como medio de volver a cohabitar, coevolucionar o sociabilizar con otras formas de vida sabiéndonos que la Tierra está ya dañada.<sup>1</sup>

Es dentro de este contexto de debate socio cultural, donde el arte quizá pueda ayudarnos, como señala Carmen Flys (2018, p. 186), a “encontrar y matizar modelos para nuestras emociones y percepciones”, pues al hacernos conscientes de la escala y el alcance de la problemática a la que nos enfrentamos, nos pueden aportar “nuevos conocimientos o mejor comprensión para desarrollar un sentido ético”, pudiendo ser los cuestionamientos que aportan los espacios de representación artística los encargados de dotar a nuestra existencia diaria de nuevos significados.

### 3 El arte, su carácter profético y la futurabilidad

En el ensayo *La obra de arte del futuro* (1849), Richard Wagner (2000, p. 29), inspirado por la obra del filósofo Ludwig Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro* (1843), comienza diciendo: “El arte se relaciona con el ser humano tal como este se relaciona con la naturaleza”. En un momento donde las disciplinas tratan de aunarse, tal y como soñó Wagner mediante la obra de arte total, es significativo reconocer, a través de sus palabras, la fuerte conexión que posee el arte, la naturaleza y el ser humano en lo que él pronostica como obra de arte del futuro. Esta vinculación entre arte y naturaleza, sin embargo, parece distanciarse poco después tras la Revolución Industrial y, sobre todo, después de la Primera Guerra Mundial, momento en el cual los artistas de las primeras vanguardias artísticas del siglo XX comprueban, con sus propios ojos, el alcance devastador que puede provocar un llamado progreso que, ante la matanza provocada por la maquinaria utilizada en la contienda, parece en realidad una total involución.

Será años más tarde, entre 1936 y 1940, cuando Walter Benjamin, en su celeberrimo texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” –tantas veces mencionado posteriormente desde la crítica artística–, ya manifiesta una consciencia de lo determinante que supone, también para la concepción de la obra de arte, una reproducción técnica de la imagen cuya acción repetitiva acaba por desgastar el aura que, anteriormente, podíamos atribuir a la singularidad de una obra original. Sin embargo, esta concepción del aura será reformulada por el propio Benjamin en otros textos, pasando a vincularla a una experiencia perceptual relacionada con la memoria y la forma en que cada época, desde sus propias coordenadas, recupera para sí una obra determinada. En esta línea, Didi-Huberman (2011), propone que el aura constituye un régimen de visualidad capaz de convocar y conjugar distintas temporalidades en un mismo objeto, a partir de un trabajo de memoria que desafía la concepción de una serie de hechos organizados en un tiempo lineal y progresivo. Este mismo concepto sobre el tiempo y la historia, lo desarrolla Benjamin en un escrito último, “Sobre el concepto de historia” (1939-1940), en plena persecución del régimen nazi. Partiendo de una radicalización del materialismo crítico, y haciendo uso de distintos aspectos de la teología, realiza una crítica a la idea hegemónica del tiempo, como lineal, homogéneo, y construcción ideológica sin base, pero dirección definida. En palabras del propio autor: “La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento [*Fortgang*] como un avanzar por un tiempo

homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general” (Gandler, 2006, p. 1). Se hace, por tanto, necesario mirar hacia atrás, hacia el pasado, porque es una cuestión inevitable para entender el presente, e imprescindible para acometer, mediante la acción política, una ruptura en la lógica de ese tiempo lineal de la ideología dominante, y luchar por un futuro sin renunciar a las herencias de la tradición (Gandler, 2006, p. 40). Se esconde, por tanto, bajo esta conexión pasado-presente cierta redención mesiánica que, ahora, toca hacer por el total del colectivo social, pues ya no vendrá nadie a salvarnos, como ocurre con los “enviados” de las religiones, sino que ha de ser el propio ser humano el que se autodetermine para posibilitar una salvación propia que, en contra de lo que hizo creer el socialismo, no viene por la vía del trabajo.

Para Benjamin, el progreso destruye la vida convirtiéndose en una inevitable patología que contamina todo lo que toca. Para demostrarlo, y desde cierta sombra judeo-cristiana que recorre todo su ensayo y que califica de incapaz, él recurre a la contemplación del *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee:

Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad (Benjamin, 2008, p. 310).

Como remedio a esta situación, Benjamin pone todas sus esperanzas de transformación en el tiempo revolucionario del *ahora*, como momento que ha de posibilitar cualquier cambio. Una revolución no cimentada sobre la marxista conciencia de clase, sino en una conciencia eminentemente histórica.

Para dar lugar a esta, Benjamin defiende su concepción de imagen dialéctica como la vía para realizar una lectura crítica de la historia al margen de las ideas de continuidad temporal, causalidad histórica, y del progreso como camino hacia la perfección. Aquí la función del investigador sería la de confrontar ruinas y fragmentos, analizar lo abandonado en los márgenes del discurso triunfante, para visibilizar y desplegar una imagen más completa del pasado, evitando que esa riqueza de un presente que prepara el porvenir, se pierda. Esta forma de ver el pasado permite a Georges Didi-Huberman concebir la historia del arte de un modo anacrónico en su ensayo *Ante el tiempo* (2000), adhiriendo alternativas epistemológicas al valor que poseen las imágenes del arte. Esta forma de considerarlas enlaza con el carácter profético que, tanto para Benjamin como para Aby Warburg, esconde siempre el arte:

La historia del arte es una historia de profecías [*die geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien*]. Sólo puede ser descrita desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia [*unvererbbar*], que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene. No hay tarea más importante para la historia del arte que descifrar las profecías, lo que —en las grandes obras del pasado— les daba valor en la época de su redacción (Didi-Huberman, 2011, p. 145).

Desde esta aseveración, no es que las imágenes del arte vayan a determinar un “futuro completamente determinado”, sino que, en realidad, “no hay nada que esté más sujeto a transformaciones en la obra de arte que este sombrío espacio del porvenir donde fermenta” (*Ibid.*).

Por la razón expuesta, el arte tiene la capacidad de servir de aviso y de crítica sobre acontecimientos del presente y proponer posibles escenarios no deseados que pueden aparecer si no aprovechamos la posibilidad que ofrece cada momento de nuestra vida. Desde este sentido, el arte vibra en la onda de las inquietudes y anhelos de la sociedad que le da lugar. Según avisa Didi-Hubermann (2011, p. 146): “Como cada época realiza solamente las profecías de las cuales es capaz –como cada obra hace de su ‘espacio sombrío del porvenir’ un campo de posibilidades siempre ‘sujeto a transformaciones’–, es necesario deducir que la historia del arte siempre está por recomenzar. Cada nuevo síntoma nos reconduce al origen”. A partir de estas premisas, se puede señalar que existe una antropología inserta en las imágenes, extratemporal, de carácter anacrónico, que es capaz de abordar cierto desdoblamiento de la historia de la humanidad hablándonos de nuestra propia esencia y condición. Un paralelismo del que Fred Polak (1973, p. 19) es consciente al señalar:

El auge y caída de imágenes preceden o acompañan el auge y caída de las culturas. Mientras la imagen de la sociedad es positiva y floreciente, la flor de la cultura está en su madurez. Una vez que la imagen decae y pierde su vitalidad, en cambio, la cultura no sobrevive más.

Si el arte posee el poder que aquí se ha venido considerando, extraer una respuesta de lo descrito en este apartado nos lleva a reflexionar en qué medida una imagen de futuro positiva nos puede llegar a activar para cambiar el futuro o bien, ocurre lo contrario. Si la imagen positiva de un grupo de personas es causante de su éxito o, si bien, es el éxito el que da lugar a su positiva imagen del futuro. Posiblemente podamos decantarnos por la primera posibilidad, por lo que, finalmente, la responsabilidad de lo que pueda llegar a pasar es nuestra, del conjunto de la sociedad.

Sabernos responsables, pero, al tiempo, protagonistas de un mundo de tal complejidad, condicionados por los algoritmos propios de los automatismos informáticos, y por otras muchas circunstancias que escapan a nuestro control, nos vuelve incapaces de ejercer el cambio que, en el momento de posibilidad que es el *ahora*, necesitaríamos, si queremos reconducir el rumbo de una humanidad que camina hacia sus postrimerías. Como se pregunta Franco Berardi (2019, p. 31), ante este deficiente panorama, ¿es aún posible imaginar una nueva visión emancipatoria? Una proyección que, en definitiva, libere al individuo de los designios del progreso y la fatalidad para la especie que trae consigo. Pues, como señala: “Lo posible es inmanente, pero no logra evolucionar hacia un proceso de realización. La inercia de las posibilidades inscritas en la actual composición del cuerpo social es resultado de la impotencia de la subjetividad”. Por esta razón, aunque la era de la hipermediación digital ofrezca multitud de opciones de consumo y acción, supone esa misma superestimulación la fuente de confusión, debilidad y merma de capacidad de pensamiento crítico que sufre el ser humano en la actualidad, reduciéndose drásticamente la fuerza potencial que, como colectivo, podría poseer para actuar dirigiéndose hacia una dirección concreta. Este mismo síntoma que padece la sociedad, conecta con la imagen de futuro anteriormente descrita, pudiéndose establecer el hecho de que si la subjetividad colectiva es capaz de imaginar un futuro positivo quizá pueda llegar a cambiar el mismo al movilizar las posibilidades inscritas en el presente. Caminos por los que, en la actualidad, transita el arte

contemporáneo y que pasamos a analizar a continuación.

#### 4 Los escenarios distópicos apocalípticos del arte contemporáneo

Podemos encontrar en la actualidad, de la mano de gran parte del arte contemporáneo, un extenso imaginario distópico de tintes apocalípticos que ha proliferado mucho en los últimos años, debido a la alarma provocada por el desequilibrio causado a los ecosistemas o el cambio climático. Lo que, en resumen, se traduce en pérdida de la memoria ecológica y una incertidumbre generalizada en la sociedad respecto a qué nos deparará el futuro con estas circunstancias. Desde la conciencia histórica anteriormente comentada, emerge desde la posmodernidad la necesidad de cuestionar el sentido del final, arrastrándonos a situarnos ya en un plano de contingencia posthistórico y observar, desde un más allá que es ahora mismo, el fin de la historia, del arte y de las disciplinas, entre otros fines. El escepticismo posmoderno alcanza ya todos los resquicios sociales trastocando la conciencia histórica y cualquier concepción lineal del tiempo. Esto obliga, conscientemente o no, a retomar el mito apocalíptico para ofrecer nuevas exploraciones del mismo. Estos escenarios emergen ante la crítica del fracaso del modelo capitalista, y unas políticas neoliberales que han sumido a la sociedad en una crisis económica que apaga las ilusiones y las esperanzas del individuo al ver que, además, todo ese proceso está acabando también con su propio hábitat, con lo que el colapso puede llegar en cualquier momento.

Esta era por la que atraviesa el ser humano puede que esté causando ya toda una “mutación antropológica” –término proveniente de Pier Paolo Pasolini– que, sin duda, también afecta a su sensibilidad. Más allá de un apocalipsis bíblicamente entendido, se apunta aquí a todas las transformaciones que la humanidad va a tener que afrontar a partir de ahora. Cambios derivados del desarrollo tecnológico, y de la mediación digital de la comunicación, que trastocan la forma en que las personas experimentan al otro, amputando, de algún modo, una capacidad de sentir que ahora se somete a los designios de la máquina con la que, progresivamente, se hibrida. Esta, cada vez más intensa, interrelación del sujeto con la máquina, lleva a reflexionar lo que significa “ser humano”, puesto que nos pone ante una nueva materialidad que trastoca la fibra de su misma esencia, como ya cuestionan las corrientes de pensamiento posthumanista. De ahí las inevitables preguntas que, en la actualidad, lanza el arte contemporáneo al espectador. Por ello, atendiendo a este momento de cambio sin precedentes, el arte puede ofrecerse como ejercicio de resistencia y de experiencia desde donde apelar a la sensibilidad de las personas para plantear nuevas cuestiones relativas al presente y al futuro, en este contexto de determinismo tecnológico y comunicación digital que parece conducirnos a esa mencionada mutación. Si bien, puede que sus espacios de representación tengan que enfrentarse a universos emocionales del individuo cada vez más impersonales. En ese sentido, parece que en este mediatizado escenario lo que se ha de sentir viene previamente determinado, tal y como traza la teoría sensológica de Mario Perniola (2008, p. 28) cuando asevera que “para nosotros, los objetos, las personas y los sucesos son algo ya sentido, que nos absorbe con una nota sensorial, emotiva y espiritual determinada de antemano”. Aunque esta mutación referida parezca anunciar una situación límite o definitiva, Franco Berardi (2016, p. 10) habla de la *Fenomenología del fin* para señalar que, aunque se hable constantemente del fin, “nada está llegando a su fin en realidad, más bien se está disolviendo en el aire y sobreviviendo en una forma diferente, bajo apariencias mutadas”.

A partir de sabernos en un estado mutante en permanente transformación, también de

nosotros mismo, podemos analizar qué imaginario construye el arte contemporáneo alrededor de las consecuencias que trae la devastadora huella antropocénica, así como las nuevas consideraciones sobre lo humano y su relación con lo artificial. Prácticas artísticas que poseen el objetivo de mostrar nuevas ideas, o modos de interpretar el mundo actual, y reflexionar sobre la cultura actual en función del florecimiento o no de nuestra civilización, tal y como señala Polak. En ese sentido, los espacios de representación que ofrece el arte contemporáneo pueden aparecer como dispositivos que originen la consciencia necesaria en el espectador, para que se haga eco del desequilibrio medioambiental que experimentamos debido a los profundos cambios comentados. En esa línea, los discursos que ahí se encuentran pueden llegar a catalizar una acción de reposicionamiento de una colectividad, que puede llegar a optar por trabajar unida con el objetivo de atajar o reorientar la presente situación. En esa onda estarían los artistas analizados a continuación:

- Mandy Barker (Reino Unido, 1964) posee un profuso discurso ecologista a través de imágenes de fragmentos de residuos plásticos que va recogiendo por playas del globo terráqueo. Paradójicamente, conforma con estos detritus de nuestra civilización bellas composiciones que impactan a la vez que conciencian sobre el problema medioambiental que estamos generando con nuestros desperdicios. Por ejemplo, con su serie *Soup* (2012), alerta de que la contaminación plástica en los océanos posee un efecto muy nocivo para las especies que ahí habitan. Esto, además de matar a muchas de ellas, acaba por repercutir en nosotros mismos. Las imágenes incluidas en esta serie, por tanto, muestran una suspensión de desechos a modo de composición cósmica sobre fondo negro para disparar un estado emocional contradictorio en el espectador, al contraponer el atractivo estético que poseen a la concienciación social que desencadenan.
- Bárbara Fluxá (Madrid, 1974) se centra, desde una perspectiva multidisciplinar, en el paisaje para indagar sobre nuevas formas de representación y, así, abordar la crisis medioambiental a fin de sensibilizar a la población de la problemática que supone. Critica, con su obra, un sistema capitalista de producción insostenible e irresponsable que empuja al consumo ilimitado. Con su serie *Objetos encontrados* (2002-2005), a modo de arqueóloga contemporánea reintroduce en el contexto expositivo fragmentos de objetos de consumo que aparecen como residuos. Con esta acción nos recuerda el uso diario que hacemos de estos, y recalcar la gran irresponsabilidad con la que actuamos, pues acaban contaminando el medioambiente.
- Edward Burtynsky (St. Catharines, 1955) muestra imágenes, tomadas desde una perspectiva aérea en la mayoría de las ocasiones, de extensos territorios donde la globalización, representada por las grandes plantas industriales, ha hecho aparición transformando, con ello, todo el paisaje y su ecosistema. Como muestra, su serie *Antropoceno* (2018) establece significativas metáforas abiertas que, al igual que pasa con las fotografías de Barker, ejercen un efecto contradictorio en el espectador al conjugar una seductora belleza compositiva, por un lado, y la consecuente repulsión que nos produce al comprobar que, en realidad, todo lo representado es producto de un comportamiento desmesurado y atroz del cual participamos de un modo más o menos directo.
- En una línea similar al anterior, Alejandro Durán (México, 1974) nos hace partícipes de la contaminación que provoca cada uno de nuestros asentamientos, pero de una manera irónica. Su serie *Washed Up* (2018) alude a todos aquellos desperdicios que arrastran las

olas cuando rompen en las zonas costeras. Para demostrarlo, los objetos recogidos tras la limpieza de la reserva ecológica Sian Kaán, le sirvieron para realizar intervenciones en la misma área y, posteriormente, fotografiarlas.

- Con piezas de gran escala, Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) trabaja a veces también con elementos naturales para lanzar cuestionamientos sobre el cambio climático al público. Con *Tu pérdida de tiempo* (2006) instala grandes trozos caídos del glaciar más grande de Islandia en el interior de una galería refrigerada. En un guiño a la temporalidad contrastada de estos pedazos de hielo, cuya permanencia data de unos 800 años, y el tiempo de nuestras propias vidas, invita al público a que ocupe un poco de su tiempo para resolver un problema medioambiental de tal magnitud. De ahí que la pérdida de tiempo a la que refiere, pueda ser comprendida desde un doble sentido: si en realidad no se trata de atajar el cambio climático porque la sociedad estima que pierde el tiempo al hacerlo o si, a estas alturas del desastre provocado, ya se pierde el tiempo al tratar de remediar algo para lo que no hay vuelta atrás.
- Chris Jordan (San Francisco, 1963) aborda los comportamientos que la humanidad adopta diariamente de forma inconsciente, los cuales operan ocultos a la conciencia y solemos negar. Todos estos comportamientos inconscientes son capaces de llevarnos a situaciones catastróficas que, conscientemente, nadie anhela en realidad. Por eso trata, a través de su obra, de que la gente salga de la anestesia generalizada en la que parece sumida y encontrar cómo cambiar la actual cultura. Con su obra *Albatross* (2017), por ejemplo, ofrece imágenes acerca de las amenazas que conlleva el plástico que se arroja al mar, como peligros a los que se enfrenta una colonia de albatros de las islas Midway, en el Pacífico Norte. Desde un mensaje poético que aglutina escenas emotivas con otras de gran crueldad, ofrece este vídeo como metáfora de nuestro propio tiempo.
- El grupo de artistas denominado Superflex, fundado en 1993, con base en Copenhague y formado por Bjørnstjerne Reuter Christiansen (1969), Jakob Fenger (1968) y Rasmus Nielsen (1969), considera su actividad artística como una integración socioeconómica que ofrece multitud de posibilidades experimentales para abordar problemáticas de diversa índole. Con su vídeo *Flooded McDonald's* (2009) muestran la inundación de un McDonald's para aludir, mediante la subida del nivel del mar que puede traer consigo el cambio climático, a cómo el ritmo acelerado de producción y consumismo que imponen las grandes empresas capitalistas, además de impactar en la sociedad y la naturaleza, acabará también con ellas mismas.
- A partir del concepto de memoria y su pérdida, Daniel Canogar (Madrid, 1964) ubica su obra en una perspectiva temporal para concienciar al público de diferentes situaciones que le atañe. Con su videoinstalación *Vórtices* (2011) se inspira en la acumulación de desperdicios plásticos que hay en las aguas del Pacífico, una gran isla flotante de dimensiones cercanas ya a las del continente europeo. Mediante su tecnológica poética expositiva avisa de que el estilo de vida consumista actual necesita urgentemente nuevas formas de reciclaje, para frenar un problema que comienza a asfixiarnos.

En todos los casos referidos, las obras pretenden una toma de conciencia ecológica, tratando de hacer hincapié en el hecho de que no vivimos en un hábitat de recursos ilimitados, sino que todas las acciones más o menos conscientes que ejecutamos en nuestra vida diaria poseen consecuencias, que pueden llegar a adquirir tal magnitud que acaben revirtiendo negativamente

en nuestra existencia. Ante ello, se barajan posibles vías para frenar la catástrofe que anuncian estas prácticas. Entre las mismas, algunas se centran en la posibilidad de un desarrollo más sostenible, ejerciendo la crítica a la voracidad de nuestro actual sistema económico. Un ejemplo de esto último es el escenario del cisne negro poscapitalista que, constituyendo una economía estacionaria, detenga el crecimiento del consumo de recursos, como programa oficial del ecosocialismo, tal y como comenta Emilio Santiago (2016) a partir de del ideal de Stuart Mill y que también teoriza Herman Daly. En esa misma, onda Jorge Riechmann (2017), con su ecosocialismo descalzo, aboga por una gran descomplejización que conlleve expectativas modestas respecto a lo material, reduciendo drásticamente el consumo de recursos naturales. Un socialismo ecológico "libre de prometeísmo, que se hace cargo de los límites biofísicos del planeta y los determinantes de la condición humana".

## 5 El activismo artístico en la restauración de ecosistemas y la concienciación social

En 1865 Josep-Pierre Proudhon (1980, p. 36), en su obra *Sobre el principio del arte y su destinación social*, reivindica que la misión del arte debe poseer un horizonte sociológico que estribe en un público participativo. Desde ese mismo momento, la parte crítica del arte será algo a tener muy en cuenta, entendiendo la creatividad artística como resultado del impulso que transmite la colectividad. Esta nueva forma de concebir el arte se aleja, por tanto, de una retroalimentación ensimismada de carácter romántico para pasar a una acción efectiva que aborde los problemas reales por los que atraviesa la sociedad. Este germen iniciado por Proudhon para el arte conduce a un arte participativo, colaborativo y contextual que, como en el caso que nos atañe, acabará por afrontar las problemáticas de cada comunidad en el mismo sitio donde suceden, desde un plano más real que imaginario. En ese sentido, la causa de este tipo de intervenciones artísticas no se basa en sí mismo de un modo tautológico, sino en lo que sucede allí donde se desarrolla haciendo partícipe al colectivo. Es destacable, respecto a ello, la semilla que planta Proudhon para la creación artística de carácter activista pues, antes de que Joseph Beuys promulgue su celebrada sentencia "todo ser humano es un artista", Proudhon (1980, p. 36) ya señala que "a todos, en tanto que somos, la naturaleza nos ha hecho, en cuanto a la idea y al sentimiento, más o menos igualmente artistas". Una condición asumible por la sociedad para abrir las posibilidades del momento presente, anteriormente comentadas; para reconducir el futuro pues "a través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino" (Negri, 2000, p. 37).

Una vez que notamos que "el agua nos llega al cuello"; que nuestra huella impresa en los ecosistemas comienza a afectarnos a nosotros mismos, quizá la denuncia que se ejerce desde los marcos de representación tradicionales del arte contemporáneo no sea suficiente y se torne necesario mitigar la situación desde posturas más activistas. La tendencia que se ha venido denominando arte ecológico, y que en multitud de ocasiones se solapa con el primer bloque de artistas aquí tratado, procura crear con sus acciones una "consciencia ecológica" en la mentalidad de la sociedad (Raquejo y Parreño, 2015). Para conseguir tal fin, una de vías más recurrentes es revitalizar formas de vida o recursos ecológicos involucrando, para ello, a la comunidad cercana para cuestionar y debatir acerca de las decisiones políticas, culturales o económicas que toma el poder. Así, desde la década de los 70 del pasado siglo comienzan a emerger artistas especialmente sensibilizadxs por cuestiones ambientales, como son Hans Haacke, el matrimonio Harrison o Joseph Beuys. Relacionadxs en ocasiones con el Land Art, podemos encontrar artistas como lxs siguientes:

- Preservando la memoria de las pérdidas naturales mediante el arte, Alan Sonfist (Nueva York, 1946) centra su obra en los valores históricos y culturales que relacionan a la humanidad con la naturaleza a través de la creación de sinergias que comuniquen restauración ecológica y arte. Ejemplo de ello, es la obra *Lost Falcon* (2004), situada cerca de la ciudad alemana de Colonia. Una silueta de un halcón como un claro en el bosque que destaca, desde una visión aérea, sobre el resto de árboles adyacentes. Esta forma primigenia, que está realizada a partir de especies arbóreas autóctonas, se alza como defensa de la sostenibilidad ecológica del propio lugar.
- Las intervenciones artísticas de Agnes Denes (Budapest, 1931), en cambio, poseen un carácter ritual y simbólico de clara tendencia medioambiental que pretenden contagiar un significativo compromiso ecológico al espectador. Con su obra *Wheatfield: A Confrontation* (1982), planta un triguero en una zona de Battery Park de Manhattan que se mantenía como solar a la espera de recibir una construcción arquitectónica. Con esa acción, trata de hacer reflexionar sobre las políticas destinadas a la regulación de la producción del sector alimentario, cómo se mercantiliza y las desigualdades que se crean a partir de ese libre comercio. Partiendo de algo tan elemental como pueden ser estos acres de trigo que, en principio, se destinan a abastecer las necesidades humanas, demuestra el grado de especulación al que se expone el sistema. La consecuencia de ver unas prioridades básicas totalmente alteradas, es que puede aparecer también dañada la escala de valores que asignamos a las cosas.
- Nikolaus Lang (Oberammergau, 1941), por su parte, trata de guardar la memoria de los ecosistemas que analiza mediante meticulosos y objetivos inventarios pseudocientíficos. Explora su evocación a un lugar, y las especies o comunidades relacionadas. En su obra *Colour Field, Ochre and Sand* (1987) recoge tierras de distintas capas geológicas de la cantera situada en las inmediaciones de la playa de Maslin Beach, en Australia, para recordar a las culturas aborígenes del lugar.
- Harriet Feigenbaum (Nueva York, 1939) es una artista muy sensibilizada por la degradación que provocan las instalaciones industriales, de ahí que recurra a la intervención en explotaciones mineras en busca de su rehabilitación medioambiental. Proyectos ambiciosos que, debido a su gran escala, deja a veces inacabados. En cambio, su obra *Willow Rings* (1985) supone uno de sus proyectos que más lejos llegó, en cuanto a alcanzar los objetivos regenerativos que se proponía. Su intervención consta de la instalación de tres círculos de sauces en una mina de seis hectáreas situada en Scranton (Pensilvania). Una de las características de esta especie de árbol es que absorbe grandes cantidades de agua, lo que favorece el crecimiento de diversas especies vegetales, lo cual también es positivo para frenar la erosión. Actualmente esta zona es una reserva destinada a fauna y flora diversa.
- Asumiendo la complejidad que conllevan los ecosistemas, la recuperación de espacios medioambientales degradados mediante diferentes estrategias y proyectos es el objetivo primordial del colectivo formado por Helen Mayer Harrison (Nueva York, 1927) y Newton Harrison (Nueva York, 1932), ofreciendo interesantes alternativas de adaptación a los cambios que se producen en nuestro globalizado mundo contemporáneo, como puede ser la subida del nivel del mar y la disminución de la cantidad de agua dulce. Ejemplo de ello es *Castling a Green Net: can it be we are seeing a Dragon?* (1996-1998), donde proponen un diseño para crear toda una línea de biodiversidad en la zona costera del norte de Inglaterra

que va desde Hull a Liverpool, asegurando su valor ecológico y la sostenibilidad. Esto acaba por convocar la colaboración de personas, provenientes de distintas disciplinas, que se preocupan por el tema planteado.

- Poner de relieve el impacto ambiental que produce la actividad del ser humano sobre los ecosistemas es el objetivo de muchxs artistas seguidorxs del arte ecológico. Tal es el caso de Hans Haacke (Colonia, 1936), quien con su práctica artística pretende sensibilizar al espectador y que compruebe la contaminación que producimos cada día con nuestras acciones. En el caso de su obra *Rhine-Water Purification Plant* (1972), mediante el diálogo entre un ecosistema extremadamente contaminado extraído de las aguas del Rin, que hace agonizar la vida de los peces que ahí habitan, y su mismas aguas purificadas que van a un depósito expuesto en el Museo Haus Lange en Krefeld, denuncia el deplorable estado en el que se halla el río aludido mostrando, a su vez, su capacidad regenerativa y las posibilidades que ofrece para la vida un ambiente totalmente purificado y limpio.
- Con toda su obra, la pretensión de Joseph Beuys (Krefeld, 1921) es acabar con una concepción aislada del arte. Así, que pretende abrirlo en todo momento a la interacción con el colectivo social. Desde esa perspectiva, el arte supone el medio idóneo para transmitir las ideas más fundamentales que necesita la sociedad para su mejor convivencia. Según su concepción relativa a la comunión arte-sociedad, toda persona ha de verse totalmente emancipada para colaborar de un modo activo en la tectónica y determinaciones que erigen sus vidas, de ahí que piense que toda persona es convocada a ser creativa dentro de la construcción de la estructura social. Por tanto, considerando que existe una creatividad implícita en todas las labores del ser humano, estima de máxima importancia la creación de un “nuevo proyecto para conducir a la sociedad en su conjunto hacia una nueva forma” (Lamarche-Vadel, 1994, pp. 79-80). Esta es la base fundamental de su *concepto ampliado de arte y la plasticidad social* que siempre defendió. Aunque posee obras de toda índole, Beuys se mantiene durante toda su carrera artística muy comprometido con la ecología. Ejemplo de ello fue su proyecto *7.000 robles* (1982-1987) que realiza para la Documenta 7, en la ciudad alemana de Kassel. En este se ocupa de los lazos que atan al ser humano con la naturaleza centrándose en el símbolo de la regeneración, como revulsivo que nos haga despertar ante aquellas rutinas perjudiciales que, más o menos conscientemente, acabamos realizando en nuestro transitar vital. Convocando a la importancia que supone la participación del colectivo social en los ecosistemas, a través de una acción literal de regeneración conciencia de su valor para procurar la transformación de la estructura social al completo, a partir del cambio de conciencia de cada individuo.

En definitiva, con estas acciones regenerativas que conllevan lxs artistas citadxs y otrxs muchxs, se constata que estas suponen unos de los retos primordiales que se presentan a la humanidad en la actualidad, si pretende asegurarse un porvenir armonioso y respetuoso con el medioambiente. Porque en este crucial momento, como señala Carmen Marín Ruiz (2018, p. 106-107): “urge cambiar el actual modelo hegemónico de sociedad: los cambios han de ser grandes tanto en el plano económico como en el tecnocientífico, pero, sobre todo, en el plano ético y político, precisamente en el que el arte debe desempeñar su papel”. En ese sentido, una adecuada gestión política de esta delicada situación, aquí tratada, se torna crucial, requiriendo de lxs artistas, a su vez, “imágenes que ilustren no solo los escenarios posibles en la transición, sino especialmente los escenarios deseables y los cauces para alcanzarlos” (*Ibid.*).

## 6 CONCLUSIONES

Es una realidad constatable ya desde un punto de vista científico, que la Tierra vive, y ha vivido, grandes transformaciones técnico-científicas como consecuencia de la acción del ser humano que la habita. De hecho, desde el siglo XVIII se evidencia un crecimiento económico y el desarrollo progresivo de innovaciones tecnológicas, que aun cuando han ido facilitando y mejorando la vida de las colectividades humanas, han llevado aparejados procesos y fenómenos de desequilibrio ecológico que han ido amenazando, progresivamente con mayor intensidad, la vida de los diversos ecosistemas terrestres al tiempo que la nuestra propia como especie. Desde el siglo XX se han venido construyendo discursos alrededor de esta crisis ecológica, convertida en objeto de estudio y debate desde distintas perspectivas. Sin embargo, el deterioro del espacio es cada vez mayor, ya que por una parte trata de responder a nuestras necesidades de recursos para el desarrollo, y por otra debe intentar asumir la cantidad de residuos que este desarrollo produce. A pesar del abordaje de esta problemática desde parámetros tecnocráticos, el pesimismo se ha instalado sobre la idea de revertir la actual situación. Y es que quizás ante este tipo de fenómeno multifactorial, haya que realizar valoraciones y análisis más profundos, que incluyan una reflexión sobre nuestros modos de vida tanto individual como colectiva que también, en palabras de Félix Guattari “evolucionan en el sentido de un progresivo deterioro” (1996, p. 7). Es nuestro modelo económico dominante en gran parte responsable de que, en nuestra sociedad, la producción, la distribución y el consumo de bienes estén unidos a ese deterioro ecológico. Los modos de valoración supremos en este sistema son los criterios económicos de un mercado mundial que sitúa en un mismo plano los bienes materiales, los bienes culturales, los espacios naturales y las relaciones personales e internacionales bajo el dominio de las máquinas. Estos valores hegemónicos influyen decisivamente en la manera en que se ocupan y se adaptan los espacios a nuestras necesidades.

Es por ello que, “La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes. Así pues, esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo” (Guattari, 1996, p. 9-10). Es en el terreno de la sensibilidad donde el arte, con sus propuestas y discursos, puede actuar como vector de cambio y creación de empatía en la transición hacia sociedades más sostenibles, en las que se establezcan otros valores de interrelación en la colectividad.

En las prácticas artísticas analizadas existe un claro posicionamiento de compromiso ecológico y, a modo de “apocalipsis silencioso”, intentan crear conciencia en la colectividad de la amenaza que se cierne sobre la especie humana, si esta renuncia a una nueva conexión con la Naturaleza de la que formamos parte, alejada de criterios puramente mercantilistas. Como se ha comentado, desde los años sesenta podemos encontrar ejemplos de artistas que han representado, denunciado o revisado la relación del ser humano con su entorno, activando nuevas formas de mirar y actuar sobre el espacio. El arte, como construcción cultural del ser humano, no es ajeno al desarrollo y evolución de la colectividad, formulando y reforzando cosmovisiones de la misma, en cada momento y lugar, a través de construcciones estéticas. Así pues, la creatividad artística y su capacidad de poner todo ello en cuestionamiento, da pie a la reflexión y, en ocasiones, a la acción de reformular y transformar relaciones lógicas, de apelar a las sensaciones, o de dialogar con otras disciplinas y movimientos culturales a fin de

constituir una positiva vía para crear conciencia sobre las tectónicas actuales que soportan nuestra sociedad, sobre la herencia de la historia y sobre la posibilidad de elegir en qué futuro queremos vivir.

## 7 REFERENCIAS

Baquedano, S. y Donoso, C. (2018). Antropoceno y cambio climático: la ausencia de lo común en actividades y hábitos humanos que componen el ambiente. *Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*, año V, núm. 3.

Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras*, libro I, Vol.2, Madrid: Abada.

Berardi, F. (2016). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

Berardi, F. (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Crutzen, P. J. y Stoermer, E. F. (2000). The 'Anthropocene'. *Global Change Newsletter*, 41, 17-18.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Flys, C. (2018). En el principio era la palabra: la palabra y la creación de imaginarios ecológicos. En J. Albelda, J. M. Parreño y J. M. Marredo (Coords.), *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba* (pp. 182-200). Madrid: Libros de la Catarata.

Gandler, S. (2006). ¿Por qué el Ángel de la Historia mira hacia atrás? Sobre el concepto de historia en Walter Benjamin. *Revista de história y estudios culturais*, 3(3), 1.

Guattari, F. (1996). *Las Tres Ecologías*. Valencia: Pre-Textos.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Drham: Duke University Press.

Head, L. (2014). Contingencies of the Anthropocene. Lessons from the 'Neolithic'. *The Anthropocene Review*, 1(2), 1-13.

Jung, C. G. (1970). *Arquetipo e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

Lamarche-Vadel, B. (1994). Entrevista de Joseph Beuys con

Elizabeth Rona, octubre 1981. En *Joseph Beuys* (pp. 79-82). Madrid: Siruela.

Latour, B. (2014). Agency at the Time of the Anthropocene. *New Literary History*, 45(1), 1-18.

Marín Ruiz, C. (2018). Acerca de las vinculaciones del arte a la ecología. En J. Albelda, J. M. Parreño, J. M. y J.M. Marredo, (Coords.) *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba* (pp. 89-108). Madrid: Libros de la Catarata.

Moore, J. W. (ed.) (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.

Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Trotta.

Perniola, M. (2008). *Del sentir*. Valencia: Pre-textos.

Polak, F. (1973). *The image of the future*. Amsterdam: Elsevier Scientific.

Proudhon, J.-P. (1980). *Sobre el principio del arte y su destinación social*. Buenos Aires: Aguilar.

Raquejo, G. T. y Parreño, J. M. (eds.) (2015). *Arte y ecología*. Madrid: UNED.

Riechmann, J. (2005). ¿Cómo cambiar hacia sociedades sostenibles? Reflexiones sobre biomimesis y autoalimentación. *Isegoría*, 32, 95-108.

Riechmann, J. (2017). Ecosocialismo descalzo en el Siglo de la Gran Prueba. *Viento Sur*, 150, 49-58.

Santiago, E. (2016). Cuatro décadas perdidas. Los límites del crecimiento y sus escenarios de futuro. *Revista de Occidente*, 25, 49-75.

Spratt, D., Dunlop, I. (2019). Existential climate-related security risk: A scenario approach. Melbourne: Breakthrough – National Centre for Climate Restoration. [Recurso en línea]. Disponible en: [https://docs.wixstatic.com/ugd/148cb0\\_b2c0c79dc4344b279bcf2365336ff23b.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/148cb0_b2c0c79dc4344b279bcf2365336ff23b.pdf)

Trischler, H. (2017). El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos? *Desacatos*, 54, 40-57.

Wagner, R. (2000). *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de Valencia.

## NOTAS

---

1. Según Jason W. Moore, es la presión del trabajo sujeto a la ilimitada acumulación de capital la causante de un desequilibrio medioambiental de escala global, de ahí que denomine Capitaloceno a la era actual. Atendiendo al concepto Chthuluceno, Haraway lo utiliza para hacer referencia a los poderes abisales de la Tierra en encuentro con todas las formas posibles de vida. Acuñando el término "simpoiesis", como un hacer juntos desde lo biológico, se enfrenta al individuo como ser excepcional y a las diferentes categorías en las que lo vivo puede tener lugar.