



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE ARTE  
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ARTES

EN LA BREVEDAD DEL INSTANTE

La experiencia estética en —y desde— el paisaje natural chileno

POR

M<sup>a</sup> CAROLINA VILDÓSOLA PACHECO

Memoria de Obra al Programa de Magíster en Artes de la Pontificia Universidad  
Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Arte

PROFESOR GUÍA:

FRANCISCO SCHWEMBER

COTUTORA:

CLAUDIA LIRA LATUZ

Marzo, 2015  
SANTIAGO, CHILE

© 2015, CAROLINA VILDÓSOLA PACHECO

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita a su autor.

*En Senda hacia tierras hondas se lee:  
“Subiendo el monte, a unos veinte cho (dos kilómetros)  
de distancia hay una cascada. Se despeña desde lo alto de una cueva,  
cayendo unos cien pies a un abismo de mil rocas,  
lleno de verdor. Me refugié en la oquedad y miré el panorama  
desde detrás de la cascada, comprendiendo por qué se le llama  
cascada de Urami (ver desde detrás).*

*Me quedo un rato  
detrás de la cascada.  
Entra el verano”*

Bashô

*“Lo esencial de toda exploración  
será volver al propio jardín  
y ver las cosas por primera vez”*

T.S. Eliot

Dedicada a mi Abuelo, Colomba y Philippa.

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar agradezco a mis tutores Claudia Lira y Francisco Schwember, por guiarme generosamente, permitiéndome un desarrollo más profundo en la investigación en —y desde— la experiencia estética del paisaje natural chileno. Así como a los profesores que me apoyaron desinteresadamente al entregarme herramientas tanto teóricas como plásticas con las que profundizar mi obra. En especial, a través de los talleres de Magdalena Atria, Alejandra Wolff y Luis Prato.

Finalmente, a Colomba y Alejandro, por su apoyo incondicional, paciencia y cariño durante todo el proceso de realización de esta memoria de obra.

Y a ti Philippa por toda la energía que me has mandado desde tu plano superior.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| RESUMEN   | 9  |
| INTRODUCCIÓN  | 10 |
| <b>CAPÍTULO I: PAISAJE</b>  | 13 |
| 1.1 EL PAISAJE NATURAL Y SU RELACIÓN CON LA IDENTIDAD   | 13 |
| 1.2 PAISAJE NATURAL E IDENTIDAD VISTOS POR CHILENOS EN LA COLONIA Y LOS INICIOS DE LA REPÚBLICA | 18 |
| 1.3 EL PAISAJE NATURAL DE CHILE VISTO POR LOS “OTROS”   | 23 |
| a) La mirada del poeta español Alonso de Ercilla sobre el paisaje chileno durante el siglo XVI  | 24 |
| b) La mirada del paisaje chileno por los expedicionarios y botánicos en el siglo XVIII y XIX    | 25 |
| c) El paisaje chileno visto por algunos viajeros alemanes y austríacos en el siglo XIX          | 26 |
| 1.4 EL PAISAJE NATURAL CHILENO VISTO POR NUESTROS POETAS  | 28 |
| a) Pablo Neruda   | 29 |
| b) Gabriela Mistral   | 32 |
| c) Vicente Huidobro   | 35 |
| d) Raúl Zurita  | 38 |
| <b>CAPÍTULO II: ESTÉTICA DEL PAISAJE</b>  | 39 |
| 2.1 EXPERIENCIA ESTÉTICA DESDE EL PUNTO DE VISTA TEÓRICO  | 39 |
| a) Definición de experiencia estética   | 39 |
| 2.2 MI APRENDIZAJE PERSONAL DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA  | 46 |
| 2.3 REFERENTES OCCIDENTALES EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE                              | 51 |
| <b>CAPÍTULO III: REFERENTES TEÓRICOS DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE</b>                 | 57 |
| 3.1 HENRY DAVID THOREAU: <i>Walden</i> , la vida en los bosques                                 | 57 |
| 3.2 JOHN DEWEY  | 59 |
| 3.3 YI-FU TUAN  | 61 |
| 3.4 TETSURO WATSUJI   | 65 |
| 3.5 JAVIER MADERUELO  | 67 |
| 3.6 SHITAÔ  | 71 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>CAPÍTULO IV: TRES CONCEPTOS QUE GUÍAN LA CONCEPCIÓN DEL PAISAJE EN ORIENTE</b>                     | 73  |
| 4.1 MARCO TEÓRICO DEL PERÍODO EDO EN ORIENTE (CHINA Y JAPÓN)  | 73  |
| a) Concepto del <i>qí</i> en Oriente  | 73  |
| b) Concepto del <i>tao</i>  | 76  |
| c) Concepto de <i>gueidô</i> : El camino del arte   | 80  |
| 4.2 EL CAMINAR: ¿POR QUÉ PRACTICAR EL CAMINO DEL ARTE?  | 85  |
| 4.3 POR QUÉ ES IMPORTANTE PARA EL ARTISTA IR A LA NATURALEZA  | 88  |
| <b>CAPÍTULO V: REFERENTES PLÁSTICOS ORIENTALES DEL PAISAJE NATURAL EN —Y DESDE— LA NATURALEZA</b>     | 91  |
| 5.1 MATSU BASHÔ   | 91  |
| 5.2 MONJE CALABAZA AMARGA, SHITAÔ   | 94  |
| <b>CAPÍTULO VI: REFERENTES PLÁSTICOS OCCIDENTALES DEL PAISAJE NATURAL EN —Y DESDE— LA NATURALEZA</b>  | 97  |
| 6.1 ANDY GOLDSWORTHY  | 97  |
| 6.2 CHRIS DRURY   | 100 |
| 6.3 HAMISH FULTON   | 101 |
| <b>CAPÍTULO VII: MIS PRIMERAS APROXIMACIONES A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE CON MI ABUELO</b>  | 104 |
| <b>CAPÍTULO VIII: MI EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE EN RELACIÓN A MI OBRA</b>                       | 108 |
| 8.1 LA TRAYECTORIA DE MI OBRA “En –y desde – el paisaje”  | 108 |
| a) Los viajes   | 108 |
| b) Los viajes por Chile   | 108 |
| c) Caminar el paisaje   | 113 |
| 8.2 MI CAMINAR CON EL PAISAJE: La poética de la experiencia estética en el paisaje o desde el paisaje | 116 |
| 8.3 TRAYECTORIA DEL MAGÍSTER  | 121 |
| 8.3.1 TRABAJOS DEL MAGÍSTER   | 123 |
| a) I SEMESTRE 2012. SEMINARIO I DICTADO POR ALEJANDRA WOLFF   | 123 |
| a.1 Primera entrega   | 123 |
| a.2 Segunda entrega   | 127 |
| a.3 Tercera entrega: <i>Cascada</i>   | 128 |
| b) II SEMESTRE 2012. SEMINARIO II DICTADO POR PROFESOR LUIS PRATO Y AYUDANTE MATÍAS LABBÉ             | 129 |

|   |     |
|---|-----|
| b.1 Primera entrega   | 129 |
| b.2 Segunda entrega: <i>El Laberinto</i>                                      | 131 |
| b.3 Tercera entrega   | 133 |
| b.4 Cuarta entrega  | 134 |
| c) SEMINARIOS I Y II 2013. DICTADOS POR CLAUDIA LIRA L. Y FRANCISCO SCHWEMBER | 138 |
| c.1 Primera entrega – Primer semestre   | 138 |
| c.2 Segunda entrega – Segundo semestre  | 141 |
| CONCLUSIÓN  | 158 |
| REFERENCIAS   | 161 |

## RESUMEN

En esta memoria de obra que culmina mi Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, me propuse realizar un análisis de la experiencia estética en —y desde— el paisaje natural chileno, *En la brevedad del instante*, a partir de mi obra y desde mi propia experiencia intransferible, teniendo en cuenta el paisaje chileno y nuestros procesos de identificación con el mismo. Ello implicó analizar y reflexionar sobre la percepción y experiencia estética que se ha desarrollado en —y desde— el paisaje, y el proceso creativo, tanto en Chile como en especial aquel desplegado en la teoría del arte asiático, homologado con la trayectoria de mi obra. Esta percepción y experiencia personal sienta como base el recorrido que he realizado en el espacio territorial chileno y de los circundantes latinoamericanos, y cómo esta relación se expresa, tanto en la creación de paisajes personales, como en el trabajo de mi obra.

La percepción estética en mi trabajo es elemental, ya que toda mi obra plástica anterior, así como la desarrollada en el Magíster en Artes, gira en torno al proceso de conceptualizar mi trabajo: Cómo hacer ver plásticamente la importancia y el poder de la experiencia estética del paisaje chileno natural en —y desde— él. Aquí la percepción tiene un lugar preponderante, tomando conciencia de sí misma gracias al entorno; en este caso, dentro del paisaje, en —y desde— el paisaje natural. Como nos señala la profesora de Estética, Claudia Lira (2013): “La experiencia la definimos como algo que nos pasó que fue importante y genera un recuerdo perdurable. Una experiencia tiene unidad que le da nombre. La unidad de la experiencia no es ni emocional, ni práctica, ni intelectual, porque estos términos denominan distinciones que la reflexión puede hacer dentro de ella” (s/p).<sup>1</sup>

Se trata ahora de la experiencia en —y desde— este paisaje con tanta diversidad y riqueza estética, en un territorio tan largo y angosto como el que constituye Chile.

---

<sup>1</sup> La profesora Lira tiene Magíster en Teoría e historia del arte por la Universidad de Chile, es Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile (en el año 1992), y fue profesora de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en 1991. Actualmente cursa el doctorado en filosofía en la Universidad de Chile.

## INTRODUCCIÓN

El siguiente texto conforma la Memoria de Obra para optar al grado de Magíster en Artes, en el área de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El desarrollo de esta propuesta creativa corresponde a un análisis práctico-teórico que observa y reflexiona sobre la experiencia estética en —y desde— el paisaje; realizando durante el magíster obras con distintos materiales naturales y plásticos, y recogiendo la experiencia estética vivida principalmente en mis viajes por el territorio chileno, los que me motivaron a desarrollar este estudio.

Para componer esta propuesta creativa desplazaré algunos conceptos desde la teoría de la estética oriental a la disciplina de las artes visuales en el contexto del paisaje chileno. Analizaré los conceptos de la filosofía china *Gueidô* (camino del arte), *Tao* (proceso) y el concepto japonés *Qi* (energía); como también a los artistas Matsuo Bashô del siglo XVIII; el pintor chino de paisajes Yuanji Shih, Tao Shitao, del siglo XVII y parte del siglo XVIII; y el teórico japonés Watsuji, del siglo XVIII parte del siglo XIX.

La propuesta artística consiste primero en desprenderme de todo lo que ya he experimentado y realizado, para adentrarme en el uso de metodologías, técnicas y materiales desconocidos. Me propongo contemplar y caminar por el paisaje para la recolección de materiales y elementos de la naturaleza, para encontrar una forma diferente de expresar la sensación del entorno natural, y el resultado inesperado de esta vivencia personal es la propuesta de una puesta en escena, con códigos que antes no he experimentado en mi trabajo. Allí se articulan los materiales, las formas geométricas, aludiendo a las que están presentes en la naturaleza, que percibo como perfectas, unidas a la atmósfera lograda.

También me he valido de ejercicios coadyuvantes, como la meditación trascendental, el yoga, las caminatas por senderos y lugares inexplorados (montañas, desiertos, bosques y ríos); estableciendo una conexión, por medio del cuerpo y los sentidos, con el entorno natural. Todo ello para reafirmar la importancia de la vivencia permanente de estar en —y desde— la naturaleza, en forma consciente, para reivindicar la profunda necesidad de ir a ella, convivir con ella en forma

directa y concreta. Además, cabe mencionar que el eje que estructura este escrito está compuesto por los conceptos de viaje, artista y caminante, en Oriente y Occidente.

El territorio, el paisaje y la naturaleza serán conceptos abordados a lo largo de esta reflexión, ya que interesa revisar la relación entre territorio e identidad.

Espacio, paisaje, territorio e identidad son temáticas de una profunda discusión en el ámbito de la historia, la historia del arte, la geografía, la sociología y la antropología, ya que abordan la problemática de la identidad nacional o comunitaria. En este sentido gran parte de las naciones, nacidas después del colapso del imperio español en América, definieron su espacio geográfico como un elemento importante a la hora de demarcar una identidad distinta. Chile no fue la excepción en estas definiciones tempranas, y desde los años 30 del siglo XIX el poder político propició la elaboración de cartografías y expediciones que dieran cuenta del territorio, a lo que se sumaron las expediciones europeas y norteamericanas con sus consiguientes imágenes realizadas por viajeros y artistas, que formularon en diferentes lenguajes plásticos, un imaginario que construyó *el paisaje chileno*. (Martínez, 2014, p. 191).

En este sentido, el paisaje en cuanto construcción cultural, se transforma en un elemento central en la concepción del territorio, en el entendido que construye representaciones significativas de los rasgos históricos y culturales.

El mundo es una carga o una distracción. No nos hacemos cargo de vivir más conscientes para sentir el golpe de los sentidos, para que nos mueva a pensar o reflexionar. Nos reprimimos por las circunstancias que nos oprimen y nos hacemos insensibles a ellas. El arte y la experiencia en —y desde— el paisaje natural nos adentran al sueño o al ensueño, a vivir atentamente, dándonos cuenta de los sentidos, registrando y aceptando su información, las sensaciones y emociones que nos regala la experiencia estética en —y desde— el paisaje. Vivir estéticamente despierto al cuerpo desarrolla la intuición. La percepción directa del paisaje natural se da en ese instante, y tiene vida. Esta manera de vivir transforma la vida en sanación; amar a través del arte nos permite ser transformados.

En sus diferentes viajes por la naturaleza, Matsuo Bashô transformó su vida en arte, al tomar la vida con llaneza, docilidad, franqueza, naturalidad, espontaneidad, sencillez y simplicidad en conciencia. Belleza de alma, sensibilidad y capacidad para expresarla, buen corazón. A través de su poesía y experiencia en el paisaje natural, Bashô “logrará la emoción en estas experiencias, colmarla y extasiarla por medio del oído, el sentido más espiritual, y por medio de la sensación física, el sentido más carnal y espiritual” (Lira, 2013, s/p). Él nos da cuenta que ese caminar o vagabundear es gozoso, aunque no exento de peligros, accidentes y quebrantos. Sin un propósito, sin esperar nada, pero abierto a la vida misma, sentida con la naturaleza, disciplinado y metódico.

Esa sensación de imperfección no lo es realmente: lo inacabado es voluntario, es decir, es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia; conciencia de quien se sabe suspendido entre un abismo y otro, pero con equilibrio interior. No teme, pero sí avanza. Tampoco es la meta su búsqueda: es el proceso lo importante.

Bashô no inventó la forma del haikú; tampoco lo alteró, sencillamente cambió su sentido. Él recoge este lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético. Se transforma en anotaciones de rápida y verdadera recreación de un momento privilegiado: exclamación poética, caligrafía, pintura y meditación, todo junto. El haikú de Bashô es un ejercicio espiritual.

Vicente Haya (2013), al referirse en la contratapa de su obra a los haikú de Bashô, cita a Octavio Paz: “el haikú no sólo es poesía escrita —o, más exactamente, dibujada— sino poesía vivida, experiencia poética recreada. Con inmensa cortesía, Bashô no nos dice todo: se limita a entregarnos unos cuantos elementos para encender la chispa”. Podríamos interpretar, entonces, que caminar la naturaleza es estar imbuido en ella, luego, todo lo que se plasma en esta poesía es el sentir de la vida, consciente de su fragilidad.

## **CAPÍTULO I: PAISAJE**

### **1.1 EL PAISAJE NATURAL Y SU RELACIÓN CON LA IDENTIDAD**

El debate sobre las identidades colectivas y nacionales refloreó de manera fuerte en las décadas de 1980 y 1990 en todo el mundo académico internacional, porque se pensó que la irrupción de los nuevos movimientos sociales como el ecologismo, el feminismo, los homosexuales, etcétera, vendrían a reemplazar completamente las identidades de clase y de nación. Pero en la postmodernidad de los años 80 y 90 también se produjo un renacimiento de identidades nacionales en Europa Occidental (por ejemplo en Irlanda, Alemania Unida, el País Vasco, Rusia, Ucrania, Serbia, Herzegovina, Palestina, Irán, Irak, Afganistán –estos últimos asociados también al fenómeno de revolución cultural y renovación islámica–. Lo mismo pasó en Latinoamérica al verse enfrentada a graves crisis en los 80. Chile, específicamente, se enfrentó a la enorme crisis provocada casi en su totalidad por la dictadura militar que pretendió cambiar la cultura y la identidad nacional.

Todo lo anterior hizo a las naciones preguntarse nuevamente por su identidad, de la que ya venía discutiéndose en América desde la época de la Independencia. Así lo describe el sociólogo chileno Jorge Larraín (2001, pp.7 y 8). En la primera mitad del siglo XX, los chilenos Nicolás Palacios, Francisco Antonio Encina, Alberto Cabero, Hernán Godoy y otros humanistas habían realizado enormes ensayos globales sobre la identidad chilena. Luego vino un intento de estudio más “científico” sobre la identidad nacional, en los que se hizo más complejo realizar ensayos tan omnicomprensivos sobre nuestra cultura e identidad como aquellos que se hicieron en la primera mitad del siglo XX.

Jorge Larraín aborda el concepto de identidad y lo asocia a

una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido, la identidad tiene que ver con la manera en

que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse –“identificarse”– con ciertas características. Esta concepción es más interesante para ciertos científicos sociales porque aquello con lo que alguien se identifica puede cambiar y está influido por expectativas sociales (2001, p. 23).

Larraín distingue tres elementos que componen la identidad, y que son a su vez los elementos por medio de los que se construye la misma. El primer elemento es que los individuos se definen a sí mismos o se identifican con ciertas cualidades, con base en ciertas categorías sociales compartidas y lealtades, como la clase, la religión, el género, la cultura. Un segundo elemento es el material, (que en lo personal es el cuerpo y en lo colectivo el paisaje), que incluye el cuerpo y otras posesiones que son capaces de entregar elementos vitales de autorreconocimiento, como el paisaje, la geografía y el territorio, tanto en nuestra identidad nacional como en nuestras identidades personales. El tercer elemento de la identidad, según Larraín, supone la existencia de un “otro”. Los “otros” son aquellos cuyas opiniones sobre nosotros internalizamos. El sujeto se define o identifica en términos de cómo lo ven los otros. Pero también los “otros” son aquellos con respecto a los cuáles el “sí mismo” se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico.

Las identidades personales y las colectivas se interrelacionan y necesitan recíprocamente, no pueden concebirse por separado como entidades que pueden existir por sí solas sin una referencia mutua. Al “construir sus identidades personales, los individuos comparten ciertas afiliaciones, características o lealtades grupales culturalmente determinadas, que contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad. Implícita en esta afirmación está la idea de las identidades colectivas tales como género, clase, etnia, sexualidad, nacionalidad, etc., que Stuart Hall ha llamado identidades culturales. Son formas colectivas de identidad porque se refieren a algunas características culturalmente definidas que son compartidas por muchos individuos” (Larraín, 2001, p. 34).

Parafraseando al sociólogo británico Anthony Giddens, Larraín señala que “las identidades colectivas son continuamente recreadas por individuos a través de los mismos medios por los cuales ellos se representan a sí mismos como actores de una identidad nacional, pero al mismo tiempo, las identidades colectivas hacen esas acciones posibles. De allí que una identidad

colectiva sea el medio y el resultado de las identidades individuales a las que recursivamente reorganiza” (Larraín, 2001, p. 35).

La identidad nacional es herencia y proyecto al mismo tiempo. Es herencia en cuanto reserva privilegiada del pasado donde están guardados los elementos principales de la identidad. Pero también es proyecto en cuanto mira al futuro y concibe la identidad como un proyecto. ¿Qué somos? y ¿qué queremos ser? El sociólogo y filósofo alemán Jürgen Habermas argumentó que la “identidad no es algo ya dado, sino también, simultáneamente, nuestro propio proyecto” (citado en Larraín, 2001, p. 46).

Enfrentados a la globalización, y al ser la identidad un proyecto y un desafío abierto de cualquier nación, el desafío presente de los miembros de cualquier nación es definir qué es lo que quisieren ser, lo que se hace más acuciante cuando existe una sensación de crisis de identidad.

Al definir el concepto de identidad personal y los elementos que la componen, como señalamos precedentemente según el sociólogo Jorge Larraín, se distinguen tres aspectos o componentes de carácter formal aplicables a toda identidad, personal y colectiva: primero, ciertas lealtades grupales o características que denominamos identidades culturales, tales como género, nacionalidad, etnia, clase social, etc., en términos de las cuales los individuos se autorreconocen; segundo, el elemento material que incluía el cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos vitales de autorreconocimiento y, en tercer lugar, la existencia de “otros” en un doble sentido: aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos y también aquellos con respecto a los cuales el sí mismo quiere identificarse. Según Larraín, “las tres componentes de la identidad se aplican tanto a la identidad personal como a la colectiva” (2001, p. 257).

Refiriéndose a la segunda componente o elemento de la identidad y de su construcción, en su dimensión colectiva, de país, nación o identidad cultural, también hay una proyección en objetos materiales. Como en el individuo es el cuerpo y sus dominios, en la nación “sí hay una materialidad constituyente, un territorio, un clima, una geografía, unos paisajes, unos olores con los cuales los habitantes se identifican como nación y se reconocen a sí mismos” (Larraín, 2001, p. 259).

Como dijo Benjamín Subercaseaux, “la geografía es el “cuerpo de Chile”, es decir, nuestra materia prima y más íntima posesión, donde se proyecta y se manifiesta nuestra identidad colectiva” (1940, p. 44). O como a su turno diría José Victorino Lastarria en 1849: “cuando yo visito un país no lo separo de sus habitantes. La experiencia nos ha dado a conocer que el hombre no es independiente de la naturaleza que habita: es preciso considerarlo al lado del árbol, de las montañas, y dominado por el clima bajo cuyo imperio vegeta” (citado en Larraín, 2001, p. 260).

Larraín concluye que así como el ser humano es histórico, es decir, vive y se desarrolla en una dimensión de tiempo, así también toda persona es territorial, vive en una dimensión espacial. Tal como lo hace la Historia –que es tiempo–, construye y se proyecta en su territorio –que es espacio– o si se quiere, territorializa un espacio dándole sentido.

La discusión y la evidencia de la relación entre paisaje e identidad personal y colectiva, viene desde muy antiguo. Desde el punto de vista conceptual y metodológico, el historiador chileno Ricardo Krebs plantea “el problema de encontrar un procedimiento que permita aprehender la identidad a través del cambio histórico. Como una posibilidad para resolver este problema se ofrece el uso de los conceptos de desafío y respuesta que Toynbee introdujo en el pensamiento histórico.

“Si preguntamos por los grandes desafíos que se han presentado en el curso de la historia y si podemos comprobar una cierta continuidad en las respuestas que se han dado a tales retos, podemos aprehender la identidad chilena en su devenir histórico” (Krebs, 2008, p. 99).

Una referencia a dicha discusión (de la relación paisaje o contorno e identidad) la hace en la primera mitad del siglo XX el historiador inglés Arnold Toynbee en su obra *Estudio de la Historia* (1951). Al referirse en su capítulo II a la génesis de las civilizaciones, señala que para identificar representantes de la especie, y habiendo realizado una clasificación de ellas y de las civilizaciones en toda la historia de la humanidad, determinó que hay dos criterios básicos para la génesis y diferenciación. El segundo de ellos es lo que llama “Contorno”.

Según Toynbee, el texto clásico de la antigüedad donde puede estudiarse la “teoría del contorno”, que es una teoría de origen helénico o griego, es un tratado titulado *Influencias de la Atmósfera, el Agua, y la Situación*, obra del siglo V a.C. que corresponde al Siglo de Oro de

Grecia y que se conserva entre las obras reunidas de la escuela hipocrática de medicina griega, siendo, a juicio de Toynbee, la mejor exposición de la referida teoría en toda la literatura universal que él tenía a la mano en el año 1935, cuando escribió su *Estudio de la Historia*.

Toynbee (1951) cita a Hipócrates en una aproximación de detalle que es muy discutible pero que en su tesis general habla de lo mismo: la importancia del paisaje natural en el carácter identidad.

Las fisonomías humanas pueden clasificarse en el tipo de montañas bien arboladas y bien regadas, el tipo de suelo somero sin riego, el tipo de prado pantanoso, el tipo de tierras bajas, bien limpias y bien avenadas. También aquí hay el mismo efecto de la variación contornal sobre el físico; y si la variación es grande, la diferenciación de tipo corporal aumenta proporcionalmente (...)

Los habitantes de una región montañosa, rocosa, de buen riego, alta, donde el margen de variación climática estacional es amplio, propenderán a tener cuerpos grandes, constitucionalmente adecuados para el valor y la resistencia, y en tales naturalezas habrá un elemento considerable de ferocidad y brutalidad. Los habitantes de valles bochornosos cubiertos por prados anegables, expuestos a vientos cálidos más comúnmente que a los fríos, y bebedores de agua tibia, no serán, en comparación con los anteriores, grandes o esbeltos, sino gruesos, carnosos, y de cabello oscuro (...)

En la mayoría se hallará que el cuerpo y el carácter humanos varían de acuerdo a la naturaleza de la región (...)

He descrito, pues, los contrastes extremos de tipo y organismo; y si se desarrolla el resto por analogía con ellos, no errará uno (pp. 280 - 282).

Recurriendo a otro pensador clásico del siglo XX, José Ortega y Gasset, se refiere a la relación entre paisaje e identidad, sintetizándolo de la siguiente manera: “No hay un yo sin un paisaje con referencia al cual está viviendo. No hay un yo sin un paisaje y no hay un paisaje que no sea mi paisaje, o el tuyo o el de él” (citado en Ortega, 2014, p. 198).

De todo lo anterior, entonces, podemos concluir que hay una variedad de aproximaciones científicas, históricas y humanistas que ligan el fenómeno identitario colectivo e individual con las características geográficas, morfológicas, ambientales y paisajísticas del lugar en que una civilización, una nación y una persona humana están físicamente instaladas y se desarrollan.

El paisaje natural del entorno en que vive cada etnia o cultura marcan en parte la identidad, el ser, el carácter de cada pueblo. Los habitantes en parte están condicionados por su paisaje de entorno, por su hábitat. Por otra parte, hay un amor del pueblo por su paisaje, el que le genera identidad, también llamada “topofilia”, concepto propuesto por Yi-Fu Tuan.

En su definición más amplia, se puede decir –según Yi Fu Tuan– que la topofilia es todo aquel sentimiento del hombre por un lugar, un territorio, por algo tangible a sus ojos y a su tacto. Es el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Etimológicamente, “topo” es lugar y “filia” es amor a. Topofilia es, en este sentido, amor por el lugar. La topofilia es una especie de “estética del entorno” o el estudio de las percepciones, actitudes y valores con respecto al entorno.

Yi-Fu Tuan se propone explorar de forma ordenada, la percepción y evaluación del entorno por parte de la gente, así como el impacto del entorno en la gente; y no solo el comportamiento externo sino también el tono emocional y la disposición perceptiva. Estima que no existe hasta ahora un estudio general de actitudes y valores respecto al paisaje.

La cultura y el entorno material influyen en la percepción. Ciertos entornos naturales han desempeñado un papel preponderante en los sueños de la humanidad sobre un mundo ideal. Los bosques, la orilla del mar, el valle, la isla, la montaña.

Describir estos sentimientos para Tuan es al menos un comienzo: “la fugacidad del placer visual; la delicia sensual del contacto físico; el amor por el lugar que nos es familiar, porque es nuestro hogar o porque representa el pasado, o porque suscita el orgullo de la propiedad o de la creación; el regocijo en las cosas por simples razones de salud o vitalidad animal” (2007). Este cita a Thomas Traherne, poeta del siglo XVII: “Nunca gozarás cabalmente del mundo sino hasta que el mar corra por tus venas, lleves al cielo por vestido y por corona, las estrellas”

## **1.2 PAISAJE NATURAL E IDENTIDAD VISTOS POR CHILENOS EN LA COLONIA Y LOS INICIOS DE LA REPÚBLICA**

¿Tiene Chile elementos relevantes y distintivos en su paisaje, naturaleza, entorno físico, territorio y geografía, que construyan y forjen identidad o nos distinguan de otras personas, naciones o culturas?

Sí, hay varios elementos materiales muy fuertes en nuestro paisaje natural, y el sociólogo Jorge Larraín los describe así:

“Se trata de un país largo y estrecho, con una variedad de regiones, climas y paisajes, desde el desierto del norte hasta los bosques lluviosos del sur, pasando por la zona templada del centro....El estrecho territorio nacional está atrapado entre grandes montañas y un mar vastísimo. Estar en Chile da una sensación de aislamiento parecido a la de una isla, pero un poco más acentuada por la altura de las montañas y la enormidad del mar que lo separan del resto del mundo. La identidad chilena tiene consciencia no solo de su aislamiento geográfico sino también de su ubicación en los confines del mundo. Se trata de una geografía difícil, que no facilita las comunicaciones y el transporte, pero con paisajes y olores definidos y casi únicos que llenan de imágenes y sensaciones a los chilenos. De esto se dan bien cuenta cuando están afuera. En pocas otras partes encuentran ese olor especial del mar Pacífico, esos paisajes solitarios, agrestes y nevados, esos bosques, lagos, glaciares y volcanes majestuosos. José Victorino Lastarria observaba que el chileno normalmente “no ve la naturaleza de la que está rodeado; pero participa de su esencia...” (2001, p. 261).

En 2008, Ricardo Krebs, con motivo del Bicentenario, explora la identidad chilena y la génesis de la nación. Señala que uno de los factores o criterios de génesis y diferenciación de la identidad chilena es el hábitat geográfico. Por cierto, para Krebs “la conciencia nacional se nutre de muchas fuentes. El chileno siente y admira la belleza de su país, elogia las bondades de su clima, alaba la calidad de sus vinos, admira la belleza de sus mujeres, destaca la valentía de sus soldados; sin embargo, el contenido de la conciencia nacional tiene un carácter eminentemente político...” (2008, p. 116). Krebs señala que el pueblo chileno supo organizarse como nación independiente y pudo crear un Estado que fue un logro y un acierto.

El mismo autor refiriéndose a Eric Hobsbawm y a Benedict Anderson, señala que ellos también han comprendido a la nación como una construcción, como una realidad imaginaria y simbólica. Para Erick Hobsbawm, no hay una esencia sino un invento histórico. Para Anderson la nación constituye un ser vivo que posee un espíritu que se manifiesta a través de un idioma común y una cultura común (Krebs, 2008, pp. 12 y 13). También hay coincidencia al entender la nación como una entidad histórica que representa una individualidad. No existe una nación típica o ideal. Cada nación tiene su propia identidad, distinta de las demás; cada una tiene su propio crecimiento y proceso de formación (Krebs, 2008, pp. 13 y 14).

Señala Krebs que los españoles conquistaron Chile, pero que Chile conquistó también a los españoles. Pedro de Valdivia, en la carta de 4 de septiembre de 1545 dirigida al Emperador Carlos V, alaba la belleza de Chile y destaca la bondad del clima, la fertilidad de su tierra y las abundantes riquezas minerales. “Esta tierra es tal que para poder vivir en ella y perpetuarse no hay mejor en el mundo”, le escribe Valdivia al Emperador. Los cronistas se expresaron de similar manera y calificaron a Chile como la “copia feliz del Edén”.

Fueron los jesuitas nacidos en Chile quienes primero mostraron al mundo las imágenes de este territorio y su paisaje. El jesuita chileno Alonso de Ovalle (1603-1651), considerando el desconocimiento que había de Chile, escribió un libro dando a conocer nuestro país, mostrando su geografía, su historia y las actividades misioneras desarrolladas por los jesuitas. En 1646 apareció en Roma la *Histórica Relación del Reino de Chile y de las Misiones y Ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*.

Tal vez la característica más sobresaliente de este texto sea la expresión primera del paisaje chileno. Ni Alonso de Ercilla ni Pedro de Oña se detuvieron ante la descripción de la geografía y paisaje de Chile, pues el interés de estos autores se centraba en la narración de las acciones humanas, en la batalla épica de Arauco. En las obras anteriores existe, además, una cierta "idealización" del aspecto geográfico. El jesuita Alonso de Ovalle lo estudia con dedicación y sabe apreciar las bellezas naturales, y le llama la atención, particularmente, la belleza andina, la espectacularidad de las montañas, la frescura del agua y la inmensidad del mar. También están presentes las flores, con su color y perfume, la dureza o suavidad de las piedras, el murmullo del agua, el sabor de los alimentos (las frutas, el pan, los vinos). En definitiva, una narración hecha a partir de los sentidos, por medio de la cual va descubriendo y dando a conocer

de manera maravillosa el espacio geográfico y cultural de Chile y la Araucanía. Siendo su intención atraer españoles al país, destaca el exotismo y la riqueza natural frente a las características guerreras del pueblo mapuche (Krebs, 2008, pp. 13 y 14).

Un siglo después, arremete de nuevo con el paisaje, la naturaleza y la geografía chilena el jesuita Juan Ignacio Molina, también conocido como el Abate Molina.<sup>2</sup>

En 1767 Molina publicó a su costo, en italiano y sin nombre de autor, el *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reyno de Chile*. Este libro fue traducido pocos años después al castellano y en lo que respecta al contenido, el primer volumen trata la historia geográfica y natural de Chile.

Molina quiso dar a conocer Chile, movido solo por su amor a nuestro paisaje, naturaleza y geografía, sin fines prácticos. Su obra se inicia con un elogio a Chile; luego habla del clima y hace algunas alusiones a su paisaje. Más adelante señala el origen del nombre del país y, finalmente, la “historia natural” en la que trata en detalle los minerales, el mundo vegetal y animal de Chile. Su mirada es aguda, mantiene un ordenamiento claro y riguroso con base en una descripción exacta y minuciosa. Queda en evidencia su conocimiento profundo y su pasión por las criaturas de la naturaleza.

En 1782 se editó en Bolonia la obra que le daría celebridad mundial: *Saggio sulla Storia Naturale del Chili (Ensayo sobre la Historia Natural de Chile)*, traducida pronto a varios idiomas. En 1787 apareció su *Compendio de la historia geográfica natural y civil del Reyno de Chile*. Se trata de un estudio muy completo tomado como modelo por muchos naturalistas posteriores, en el que se ocupa del paisaje, de las costumbres de sus habitantes, de la flora y la fauna; además, describe algunas especies nuevas e incluye un vocabulario de términos populares relativo a la historia natural. Cinco años después dedicó una segunda parte a la historia civil del país.

---

<sup>2</sup> Molina fue un naturalista chileno nacido en 1740 y muerto en Bolonia en 1829. De renombre mundial en el ámbito de las ciencias porque fue anticipatorio a las teorías evolucionistas de Darwin. Participó en la Academia Pontificia de Ciencias Naturales. Sus ideas pre-evolucionistas, adoptadas de los principios de Newton y Euler, le implicaron dificultades con el Santo Oficio del Vaticano.

Ricardo Krebs señala que a fines del período colonial el habitante de Chile o, más exacto, el chileno culto que sabía expresar sus sentimientos y convicciones, estaba convencido de que su patria, que se destacaba por su belleza y su tierra fértil, constituía un país con clara identidad, casi único e incomparable, distinto de otros países americanos y distinto de los países europeos. En vísperas de la emancipación el criollo chileno ya estaba plenamente convencido de que su país poseía un valor específico y quizás único.

Este sentimiento patriótico, fruto del afecto por un paisaje y una tierra que era sentida como bella y generosa, inspiró también al poeta Eusebio Lillo que compuso en 1921 la letra del Himno Nacional:

Puro Chile, es tu cielo azulado,  
puras brisas te cruzan también,  
y tu campo de flores bordado,  
es la copia feliz del Edén...  
majestuosa es la blanca montaña,  
que te dio por baluarte el Señor  
y ese mar que tranquilo te baña  
te promete un futuro esplendor.

Según Krebs, la idea de que Chile era “la copia feliz del Edén” fue más que una metáfora poética. Era la expresión de una convicción anclada hondamente en la mente y el alma del chileno. “Esta convicción se arraigó en las capas más profundas del subconsciente individual y colectivo e influyó poderosamente en los vínculos de adhesión y compromiso que han unido al chileno con su país” (2008, p. 18).

Juan Egaña llegó con 22 años a Chile a principios del siglo XIX, y quedó impresionado por la belleza y riqueza del país. En sus cartas alabó el clima y la geografía y su influencia sobre el temperamento y la vida intelectual y moral de los chilenos, atribuyéndolo a tres factores geográficos principales: el clima, la extensión del territorio y el aislamiento generado por el mar y la cordillera (Góngora citado por Krebs, 2008, p. 19). Hemos indicado entonces que desde el punto de vista físico, geográfico y paisajístico, Chile se nos presenta como un paisaje que es extensión de nuestro cuerpo personal e imaginario y como cuerpo de nuestra identidad física

nacional y del imaginario cultural colectivo. Presenta algunos rasgos marcados, características singulares, icónicas, como la enorme, larga y gruesa cordillera de Los Andes; una cadena volcánica múltiple que se impone en su relieve; la estrechez de nuestra geografía angosta y larga con una delimitación natural que nos aísla, marcada por el Océano Pacífico, la Cordillera de Los Andes, los hielos Antárticos y el desierto más seco del mundo; el agua que corre a torrentes desde la cordillera al mar con celeridad por el desnivel del territorio; el mar encabritado, frío y de olor preciso; el bosque milenario, lluvioso y siempre verde; los glaciares y las nieves eternas y temporales, que dejan huella y construyen identidad en los habitantes y en el país. Varias de dichas disposiciones geográficas y físicas devienen, además, en que Chile ha experimentado en toda su historia fenómenos traumáticos de la naturaleza en su territorio y su paisaje, por recurrentes erupciones de volcanes, continuos temblores y enormes terremotos, los más grandes de la historia de la humanidad, que quiebran la tierra y cambian la morfología; maremotos que acosan sus costas, tanto por sus propios terremotos, como por los que ocurren en toda la cadena volcánica del Pacífico. Son heridas en el territorio que dejan huellas no solo en el paisaje natural, sino en nuestros propios cuerpos, en el de nuestras familias, en nuestra economía, en nuestra cultura y nuestra historia.

### **1.3 EL PAISAJE NATURAL DE CHILE VISTO POR LOS “OTROS”**

En el mismo orden antes señalado, siguiendo a Jorge Larraín, William James y Tughendat, la identidad es básicamente una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados, que se forma o construye con tres elementos. El primer elemento es que los individuos se definen a sí mismos o se identifican con ciertas cualidades, a partir de ciertas categorías sociales compartidas y lealtades, como la clase, la religión, el género, la cultura. El segundo elemento es el material, (que en lo personal es el cuerpo y en lo colectivo es el paisaje, el territorio) que incluye el cuerpo y otras posesiones que son capaces de entregar elementos vitales de autorreconocimiento, como el paisaje, la geografía y el territorio, que influyen tanto en nuestra identidad nacional como en nuestras identidades personales. Ya se trató sobre este elemento en los párrafos precedentes, al mencionar el autorreconocimiento de los chilenos en el paisaje. El tercer elemento de la identidad, y que ahora analizaremos según Larraín y otros autores, supone la existencia de un otro. Los otros son

aquellos cuyas opiniones sobre uno mismo se internalizan. El sujeto se define o identifica en términos de cómo lo ven los otros.

¿Y cómo han visto los otros (para estos efectos los extranjeros) nuestro paisaje en distintos momentos de la historia de Chile?

#### a) La mirada del paisaje chileno por el poeta español Alonso de Ercilla durante el siglo XVI

*La Araucana* es obra del español Alonso de Ercilla y Zúñiga; fue escrita en los años 1569, 1578 y 1589, y constituye la principal obra de poesía épica de Chile, donde se relata la primera fase de la Guerra de Arauco entre españoles y mapuches.

El “CANTO I”, se define como en “El cual declara el asiento y descripción de la Provincia de Chile y Estado de Arauco, con las costumbres y modos de guerra que los naturales tienen; y asimismo trata en suma la entrada y conquista que los españoles hicieron hasta que Arauco se comenzó a rebelar” (de Ercilla y Zúñiga, 1959, p. 57). Este contiene una primera descripción del cuerpo de Chile y de su paisaje, que inicia así en su verso sexto:

Chile, fértil provincia y señalada  
en la región Antártica famosa (...)

Es Chile norte sur de gran longura,  
costa del nuevo mar, del Sur llamado;  
tendrá del este a oeste de angostura  
cien millas, por lo más ancho tomado;  
bajo del polo Antártico en altura  
de veinte y siete grados, prolongado  
hasta do el mar océano y chileno  
mezclan sus aguas por angosto seno.

Y estos dos anchos mares, que pretenden,  
pasando de sus términos, juntarse,

baten las rocas y sus olas tienden (...)

Digo que norte sur corre la tierra,  
 y baña la del oeste la marina;  
 a la banda del este va una sierra  
 que el mismo rumbo mil leguas camina;  
 en medio es donde el punto de la guerra  
 por uso y ejercicio más se afina:  
 Venus y Amor aquí no alcanzan parte,  
 sólo domina el iracundo Marte.  
 (De Ercilla y Zúñiga, 1959, pp. 58-60)

### **b) La mirada del paisaje chileno por los expedicionarios y botánicos en el siglo VIII y XIX**

El inicio de las grandes exploraciones científicas en que la ciencia y el arte se encontraron con la naturaleza remota de Chile, fue en el siglo XVIII. Dichas exploraciones reunieron diferentes aspectos de una región, que en muchos casos, tienen una narración de dichas expediciones científicas. La descripción del paisaje estaba supeditada a la asociación entre el clima y su relación con la producción del lugar, entre otras variables. En esta línea, el trabajo de las ilustraciones fue un elemento central, a fin de cumplir una función que estructuró un orden y normó la experiencia visual que se recogió en estas expediciones.

Las imágenes producidas como resultado del ciclo de expediciones de los siglos XVIII y XIX fueron realizadas por una variedad de autores; una parte por las tripulaciones a bordo de las expediciones, en otros casos por hombres de ciencias, especialmente botánicos y, por supuesto, por pintores, dibujantes y grabadores, contratados específicamente para generar representaciones de los diferentes aspectos de estas exploraciones. A estos se sumaron los artistas viajeros, (hombres influidos por el Romanticismo). Arriesgados aventureros que fueron seducidos por la belleza y lo monumental del paisaje local.

En el Gabinete de Curiosidades están los documentos históricos, mapas y dibujos naturalistas de fines del siglo XIX; los relatos de aventureros, científicos y artistas en expediciones que ya iniciaban la invención del paisaje chileno en el cruce de diversas miradas

que fueron configurando un discurso geopolítico y definiendo nuestra naturaleza, instalando un imaginario sobre el territorio.

En 1848 se contrató la confección del plano topográfico y geológico de la República de Chile, levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de Amado Pissis. Esta obra fue el primer mapa de Chile, que se editó en 1873. Como resultado del estudio de Pissis, quien realizó anotaciones y dibujos sobre el paisaje y elaboró una serie de acuarelas en las que da cuenta de la delgada línea que marca el límite entre el arte y la ciencia en el siglo XIX. Estas obras muestran los paisajes desde el punto de vista de la ciencia, son ilustraciones que entregan información, al mismo tiempo que promueven una mirada artística. La obra permite entrar a estos territorios que para los chilenos de aquella época eran remotos como el desierto o la selva austral (Ortega, 2014, p. 194).

Por otra parte, en 1830 fue contratado por el Presidente de Chile, José Tomás Ovalle, y su Ministro, Diego Portales, el científico natural francés Claude Gay, a fin de que realizara investigaciones científicas.<sup>3</sup>

Claudio Gay publicó 21 volúmenes, uno de ellos es *el Atlas de la Historia Física y Política de Chile*, donde el paisaje natural es el motivo central. Las imágenes son el resultado de sus propios dibujos, pero también incluye las obras de José Gandarillas y Mauricio Rugendas sobre el paisaje chileno.

Junto con Gay, llegaron también otros extranjeros que hicieron largas expediciones en Chile. Rudolfo Phillippi, fue uno de ellos. Su aproximación principalmente científica, no opacó en nada su sensibilidad artística, al entregar importantes imágenes sobre varias zonas de Chile.

Otro extranjero de renombre es Ignacio Domeyko, un importante explorador del norte y sus paisajes mineros. Gay, Domeyko, Phillipi y otros, aportaron de manera muy significativa a conocer y comprender el paisaje chileno y la integridad del territorio.

### **c) El paisaje chileno visto por algunos viajeros alemanes y austríacos en el siglo XIX**

---

<sup>3</sup> Gay (1800-1873) fue un naturalista y botánico que estuvo en Chile entre 1828 y 1841.

Krebs se refiere a Chile y su paisaje e identidad visto por algunos viajeros alemanes y austríacos durante el siglo XIX, en particular a las visiones de Eduard Poeppig, especialista en historia; Paul Treutler, geólogo, minerólogo y químico; Paul Gussfeldt; Hugo Kunz.

Eduard Poeppig, describe su llegada en la madrugada: “Surgieron los primeros albores detrás de Los Andes, cuyos contornos pudimos reconocer claramente. Es imposible describir la efectividad del sol bajo este cielo cuando, elevándose unos pocos grados por encima del horizonte, ilumina los contornos de las montañas cubiertas de nieves eternas como cubriéndolas con una cinta dorada... Los momentos en que se disfruta de tal espectáculo son inolvidables” (Krebs, 2008, p. 71).

Luego, Poeppig describe a Chile, según nos indica Krebs, como “el jardín eternamente verde de América” (Krebs, p. 70). Junto con la grandiosidad y belleza del paisaje, Poeppig celebra la bondad del clima chileno y su efecto saludable.

Veinte años después de Poeppig llega el viajero Paul Treutler, quien comparte con Poeppig el entusiasmo por la grandiosidad y belleza de los paisajes chilenos. Viaja de Copiapó a Tres Puntas. Lo que le permite trazar la siguiente imagen del paisaje nortino: “Los Andes presentaban un aspecto en realidad sorprendente, debido a que en los promontorios antepuestos a ellos afloraban las sustancias metálicas. Se podía ver un corte totalmente rojo, que consistía en óxido de hierro casi macizo; a su lado se encontraba otro totalmente blanco, cruzado por amplias vetas de la más hermosa malaquita verde y otras azules; un paso más a la derecha se elevaba un cerro de color amarillo azufre y, junto a él, otro negro, con una red de blancas vetas de cuarzo” (Treuler citado por Krebs, pp. 77 y 78).

También Treutler comparte la vista que tuvo desde la cumbre de la Cordillera de la Costa sobre el valle de Santiago.

Paul Güssfeldt, al igual que todos los otros visitantes alemanes, quedó profundamente impresionado por la belleza y la grandiosidad de los paisajes chilenos. Escribe:

Teníamos una impresionante vista sobre las hermosas líneas de la Cordillera de la Costa que está conformada por compactas masas rocosas. Valles verdes, pero sin bosques. En algunas partes piños de ganado. No se veían habitaciones. Intensa luminosidad y

tonalidad de colores propios de los paisajes italianos. Todo dominado por su centro natural, el Aconcagua: uno de aquellos paisajes que la memoria quiere recordar por siempre y que es imposible describir (Krebs, pp. 89 y 90).

Más tarde, en 1890 el alemán Hugo Kunz publicó su libro *Chile y las Colonias Alemanas*. Kunz vivió en Santiago y escribió el libro durante su estadía.

Podemos concluir de estas citas, que entre los viajeros y expedicionarios alemanes y austríacos del siglo XIX, hay amplias coincidencias a pesar de las distintas etapas de producción:

Todos quedaron profundamente impresionados por la grandiosidad y la belleza de los paisajes chilenos, la bondad de su clima, la fertilidad de su tierra y la riqueza de sus recursos naturales. Poeppig destaca la monumentalidad de la cordillera y la inmensidad del océano. Llama a Chile una nueva Sicilia y Citera que emerge con frescura juvenil del seno del mar. (Krebs, 2008, p. 94)

#### **1.4 EL PAISAJE NATURAL CHILENO VISTO POR NUESTROS POETAS**

A los reconocimientos de Pablo Neruda y Gabriela Mistral como Premios Nobel de Literatura, deben sumárseles numerosos poetas cuyas obras han trascendido las fronteras, situando a Chile -pese a una muy breve tradición- como una verdadera y reconocida potencia poética en el siglo XX. Además de Gabriela Mistral y Pablo Neruda, hay otros grandes poetas, como Vicente Huidobro, Pablo de Rocka, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Raúl Zurita y tantos más.

Carlos Aramayo Alzérreca, crítico literario, afirma en El Mercurio de 1955:

Cuando se quiere conocer la poesía de un país, se va directamente a la producción de sus poetas, porque en ella se refleja el paisaje, la leyenda estremecida de misterio, el sueño de un pueblo que anhela huir de las trabas de la realidad. Pero hay cosas que los poetas no dicen y que, sin embargo, son fuente de toda poesía. En Chile, el país de la muralla nevada, la poesía vagabundea como un duende travieso; vive en su dislocada geografía, en su mar inverosímil, en la región de “los espejos azules”, en el alma del pueblo y en las actitudes de las gentes.

En la cueca, quebrada y bulliciosa; en el contraste soberbio de la cordillera y el mar; en desiertos, valles y ásperos islotes, esa alma de Chile se reconcentra en impulso hazañoso y sus alas enganchan el azul como las de los cóndores, potentes y firmes, dominadoras del espacio (s/p).

Cuando Miguel Ángel Asturias recibió el Premio Nobel de Literatura en 1967, lo dijo de la siguiente forma: “El poema es el lugar por donde se escapa el alma de un pueblo.”

Visto así, es importante revisar si la identidad de Chile en su paisaje, se ve reflejada en lo que podríamos considerar lo mejor del arte nacional; a lo menos de la literatura, la poesía, que es aquel “lugar por donde se le escapa el alma al pueblo” ¿Hay en los poetas chilenos un propósito oculto, un fin burgués, un interés político, de difusión, de exportación o económico, que los mueva a hacer poesía en torno al paisaje chileno, dedicándole a este un lugar tan importante? Se cree que no, pues ello brota de la esencia de nuestra identidad, del centro de su vocación poética, de donde emana el alma nacional. Los siguientes fragmentos de obras de algunos de los grandes poetas chilenos, relativos al paisaje, lo demuestran:

#### a) **Pablo Neruda**

Pablo Neruda hace una espléndida descripción del bosque chileno en el inicio de sus memorias:

##### “Bosque Chileno”

Bajo los volcanes, junto a los ventisqueros,  
 Entre los grandes lagos, el fragante, el silencioso, el enmarañado bosque chileno...  
 Se hunden los pies en el follaje muerto, crepitó una rama quebradiza,  
 los gigantescos raulíes levantan su encrespada estatura,  
 un pájaro de la selva fría cruza, aletea, se detiene entre los sombríos ramajes.  
 Y luego desde su escondite suena como un oboe...  
 Me entra por las narices hasta el alma el aroma salvaje del laurel, el aroma  
 oscuro del boldo... El ciprés de las Guaitecas intercepta mi paso...  
 Es un mundo vertical: una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas...

Tropiezo en una piedra, escarbo la cavidad descubierta,  
una inmensa araña de cabellera roja me mira con ojos fijos, inmóvil,  
grande como un cangrejo... Un cárabo dorado me lanza su emanación  
mefítica, mientras desaparece como un relámpago su radiante arco iris...

Al pasar cruzo un bosque de helechos mucho más alto que mi persona:  
se me dejan caer en la cara sesenta lágrimas desde sus verdes ojos fríos,  
y detrás de mí quedan por mucho tiempo temblando sus abanicos...

Un tronco podrido: qué tesoro!...

Hongos negros y azules le han dado orejas,  
rojas plantas parásitas lo han colmado de rubíes,  
otras plantas perezosas le han prestado sus barbas y brota,  
veloz, una culebra desde sus entrañas podridas, como una emanación,  
como que al tronco muerto se le escapara el alma...  
más lejos cada árbol se separó de sus semejantes...

Se yerguen sobre la alfombra de la selva secreta, y cada uno de los follajes, lineal,  
encrespado, ramoso, lanceolado, tiene un estilo diferente, como cortado por una  
tijera de movimientos infinitos... Una barranca; bajo el agua transparente  
se desliza sobre el granito y el jaspe...

Vuela una mariposa pura como un limón, danzando entre el agua y la luz...

A mi lado me saludan con sus cabecitas amarillas las infinitas calceolarias...

En la altura, como gotas arteriales de la selva mágica se cimbran  
los copihues rojos (*Lapageria Rosea*)...

El copihue rojo es la flor de la sangre, el copihue blanco es la flor de la nieve...

En un temblor de hojas atravesó el silencio la velocidad de un zorro,  
pero el silencio es la ley de estos follajes...

Apenas el grito lejano de un animal confuso...

La intersección penetrante de un pájaro escondido...

El universo vegetal susurra apenas hasta que una tempestad ponga en acción  
toda la música terrestre.

Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta.

De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo

a andar, a cantar por el mundo.

(1992, pp. 13 y 14)

“Cuándo de Chile”

OH Chile, largo pétalo  
de mar y vino y nieve,  
ay cuándo  
ay cuándo y cuándo  
ay cuándo  
me encontraré contigo,  
enrollarás tu cinta  
de espuma blanca y negra en mi cintura,  
desencadenaré mi poesía  
sobre tu territorio (...)

Crece en mí el trigo oscuro de Cautín.  
Yo tengo una araucaria en Villarrica,  
tengo arena en el Norte Grande,  
tengo una rosa rubia en la provincia,  
y el viento que derriba  
la última ola de Valparaíso  
me golpea en el pecho  
con un ruido quebrado  
como si allí tuviera  
mi corazón una ventana rota (...)

Soy un río. Si escuchas  
pausadamente bajo los salares  
de Antofagasta, o bien

al sur, de Osorno  
 o hacia la cordillera, en Melipilla,  
 o en Temuco, en la noche  
 de astros mojados y laurel sonoro,  
 pones sobre la tierra tus oídos,  
 escucharás que corro  
 sumergido, cantando (...)

## **b) Gabriela Mistral**

La Mistral fue una enamorada de Chile, del desierto y su cielo estrellado, del Valle del Elqui, y hasta lo más extremo del sur. Recorrió Chile casi por completo y se inspiró para muchos versos en el paisaje natural, la geografía, las plantas, los animales y la gente.

Quizás la obra más emblemática de Gabriela Mistral sobre el paisaje de Chile, se denomina precisamente “Poema de Chile” (1967),

que narra un viaje imaginario a través de nuestra geografía, empapando al lector en su variado paisaje y en la fauna más característica de nuestro país. El Poema de Chile es una mirada reflexiva sobre nuestra identidad nacional y sobre nuestra alma... Al mismo tiempo, el recorrido a través de este maravilloso poema nos recuerda y nos acerca a nuestra geografía, que ha sido fundamental en el desarrollo de una identidad que se ha forjado en la adversidad y de la cual emerge el carácter del chileno que se sobrepone a la adversidad y mira con confianza el futuro (Sánchez, 2010, p. 11).

Siguiendo la lectura de Luis Vargas Saavedra (editor y compilador del *Poema de Chile*) se análoga que tal como Hipócrates en el siglo V a. C., Gabriela Mistral creía que las diferencias culturales podían ser atribuidas al entorno natural: el aire, el agua, la tierra y la luz habrían causado la gran diferencia y ventaja de los griegos respecto de sus vecinos. El Romanticismo de Europa, atribuiría a las mismas causas del paisaje de “contorno”, las ventajas y excelencia de sus países respecto de otros (2011).

El paisaje chileno es un tema constante en toda la obra de Gabriela Mistral; es lo que Vargas Saavedra llama el “hipocratismo lírico” de Gabriela Mistral. A todos los hombres y mujeres del mundo, los considera creaturas modeladas según la potencia del entorno.

Además, es importante destacar que Mistral, para ser fidedigna con el paisaje, buscó muchos datos con el objetivo de no inventar un país de mentira.

Comenzamos con “El Musgo”, que forma parte esencial de la obra que presento en mi obra final de Magíster.

### “El Musgo”

“Esta es la patria del gamo,  
Pero antes es la patria  
Del musgo fino y callado.  
Aunque tus ojos chiquillo,  
rebrillaron en los álamos  
y gritaste al encontrar  
maitén-sombrea-ganados,  
también te enamorarás  
del musgo aterciopelado,  
del musgo niño y enano,  
humilde y aparragado.

Ellos no quieren subir  
Como el pino encocorado  
Y no pidieron ser vistos  
Ni doncelear de ramos.

Ellos duermen, duermen, duermen,  
Y callan empecinados,  
Dueños del tronco del coigue,  
Y de las moradas vacías

Y el jardín abandonado.  
(Mistral, 2010, p. 216)

“Para no Llorar Cantemos”

Dulce y tierno es alabar  
La sombra de lo divino  
Caída al Valle de Chile  
En otoños y en estíos  
Vuele la nuestra alabanza  
(Mistral, 2010, p. 232)

“Del Arcángel del Cobalto”

Cae el combo, muerde el pico,  
Maja el pico piedra andina.

Piedra negra, piedra ciega,  
Piedra bruja y asesina,  
Suelta el cuerpo, suelta el alma,  
Suelta el santo de Freirina.

Sube el combo, baja el combo  
Y el expolio no termina.

Los demonios de los cerros  
Y las lomas de Freirina  
Al Arcangel de los cielos

Lo bajarán a las minas.  
(Mistral, 2010, p. 55)

### c) Vicente Huidobro

Es otro de los grandes de la poesía chilena, fundador del movimiento creacionista. También hay en él sugerentes poemas sobre el paisaje. Iremos con él al mar, cuya costa disfrutó y frente a la cual está su tumba, mirando las olas y la desembocadura del Maipo.

#### “Monumento al Mar”

[Últimos Poemas, póstumo, 1948]

Paz sobre la constelación cantante de las aguas  
Entrechocadas como los hombros de la multitud  
Paz en el mar a las olas de buena voluntad  
Paz sobre la lápida de los naufragios  
Paz sobre los tambores del orgullo y las pupilas tenebrosas  
Y si yo soy el traductor de las olas  
Paz también sobre mí. (...)

Este es el mar  
El mar con sus olas propias  
Con sus propios sentidos  
El mar tratando de romper sus cadenas  
Queriendo imitar la eternidad  
Queriendo ser pulmón o neblina de pájaros en pena  
O el jardín de los astros que pesan en el cielo (...)

El mar entra en la carroza de la noche

Y se aleja hacia el misterio de sus parajes profundos  
Se oye apenas el ruido de las ruedas  
Y el ala de los astros que penan en el cielo  
Este es el mar  
Saludando allá lejos la eternidad  
Saludando a los astros olvidados  
Y a las estrellas conocidas.

Este es el mar que se despierta como el llanto de un niño  
El mar abriendo los ojos y buscando el sol con sus pequeñas manos  
/manos  
temblorosas El mar empujando las olas  
Sus olas que barajan los destinos (...)

He aquí el mar  
El mar donde viene a estrellarse el olor de las ciudades  
Con su regazo lleno de barcas y peces y otras cosas alegres  
Esas barcas que pescan a la orilla del cielo  
Esos peces que escuchan cada rayo de luz  
Esas algas con sueños seculares  
Y esa ola que canta mejor que las otras

He aquí el mar  
El mar que se estira y se aferra a sus orillas  
El mar que envuelve las estrellas en sus olas  
El mar con su piel martirizada  
Y los sobresaltos de sus venas  
Con sus días de paz y sus noches de histeria (...)

He ahí el mar  
El mar abierto de par en par

He ahí el mar quebrado de repente  
 Para que el ojo vea el comienzo del mundo  
 He ahí el mar  
 De una ola a la otra hay el tiempo de la vida  
 De sus olas a mis ojos hay la distancia de la muerte. (sin referencia)

Huidobro también se desempeñó en la composición lírica de caligramas, este tipo de textos se caracterizan por graficar o ilustrar la forma del texto representando el mensaje que la poesía contiene. El poema que sigue, “Paisaje” constituye uno de sus caligramas.

“Paisaje”

AL ATARDECER NOS PASEAREMOS POR RUTAS PARALELAS

EL ÁRBOL  
 ERA  
 MÁS  
 ALTO  
 QUE LA  
 MONTAÑA

PERO LA  
 MONTAÑA  
 ERA TAN ANCHA  
 QUE EXCEDÍA  
 LOS EXTREMOS  
 DE LA TIERRA

CUIDADO CON  
 JUGAR EN EL PASTO  
 RECIÉN PINTADO

## UNA CANCIÓN CONDUCE A LAS OVEJAS HACIA EL APRISCO

L a l u n a

d o n d e

t e m i r a

### **d) Raúl Zurita**

Entre 1979 y 1993, Zurita escribe la trilogía *Purgatorio* (1979), *Ante paraíso* (1982) y *La vida nueva* (1993); en la que recorre los más variados paisajes: desiertos, playas, cordilleras, pastizales y ríos. Estas obras están consideradas entre las más importantes de su producción.

#### “Queridas todas las cosas”

Del amor de Chile, del amor de todas las  
 cosas que de Norte a Sur, de Este a  
 Oeste se abren y hablan  
 Los torrentes y los nevados, las playas,  
 Los desiertos, las cordilleras, los  
 Bosques de más al Sur. Los glaciares y  
 todas las aguas que se abren tocándose  
 Para que tú las veas se abren  
 Sólo para que tú lo escuches Chile se  
 Levanta  
 Sólo para que tú y yo nos miremos  
 Por todo el horizonte, sí mira:  
 Se levantan.

(citado en Ortega, 1994, p. 17)

Los poemas de Neruda, Huidobro, Mistral, Zurita, entre otros poetas nacionales de primer orden, son elocuentes por sí mismos, expresan mis sensaciones y emociones grabadas en imágenes. No quisiera intervenirlos y los entrego como pinceladas de palabras de estas almas que han pisado el mismo suelo amaneciendo envueltas sobre el idéntico y mutable cielo.

## **CAPÍTULO II: ESTÉTICA DEL PAISAJE**

### **2.1 EXPERIENCIA ESTÉTICA DESDE EL PUNTO DE VISTA TEÓRICO**

#### **a) Definición de experiencia estética**

Para saber contemplar es absolutamente necesario detenerse. Escuchar el silencio y enfocarse, de lo más grande a lo más pequeño. Estar atentos para deleitarnos y gozar con una cuota de tristeza, pues al estar en la naturaleza uno puede percibir el paso del tiempo, lo efímero de las cosas, lo que nos traerá de vuelta a la alegría, para esperar la próxima estación con nuevos brotes, colores y olores.

Como nos indica John Dewey, la experiencia estética ocurre continuamente por las interrelaciones y correspondencias entre la persona y el medio que la rodea, que es el proceso de la vida misma. Las cosas se experimentan articulando todos los ruidos mentales, la dispersión y distracción, y “lo que pensamos, lo que deseamos, no siempre coincide. Y tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento.” (Lira, 2013, s/p). Hasta llegar al quietamiento, en que cualquier distracción nos separa, nos des-comunica: hay una pérdida de la unión, se rompe el fluir del ritmo de la energía alcanzada en la contemplación o en cualquier conexión. Esto nos entristece, crea un sentimiento de pérdida, de orfandad o indefensión, y nos sobrecoge hasta recuperar esa conexión, que dura algunos momentos, pero que con la práctica se van alargando en el tiempo hasta llegar a otro estado. Se produce una consumación; como un continuo perceptivo, no como un término. El mejor ejemplo es el de los juegos, que se realizan en forma placentera y amena; son un todo, llevan su propia cualidad individualizadora, autosuficiente. Son una experiencia.

Esta experiencia se conserva como un recuerdo perdurable en el cuerpo y la mente; se distingue de lo que ocurrió antes y después de que uno la experimentó, que es ese flujo de energías

que van de una en una, ya que una conduce a la otra, aunque todas esas energías vengan ya con su cualidad propia, a causa de su continuidad, dentro de la malla de los seres vivos y del cosmos, en donde no hay fisuras. Así, siguiendo a Claudia Lira “uno despierta los recuerdos, haciendo vibrar las cuerdas del corazón con la experiencia estética consciente” (2013, s/p). La profesora añade, “en una obra de arte diferentes actos, episodios o sucesos se mezclan y funden en una unidad, y sin embargo, no desaparecen ni pierden su propio carácter” (2013, s/p).

Cuando logramos acabar una obra al modo de un hallazgo, experimentamos placidez, equilibrio y la sensación de que algo ha acabado.

En el Oriente la experiencia estética primordial fue y es la percepción de la belleza natural. Por este motivo, el Shintô (religión originaria) destaca como templo todo espacio dotado de una particularidad en su configuración territorial, considerándolo plenamente bello. De ahí que se diga que Japón ha hecho de la belleza una religión, como tema de inspiración en las artes con la naturaleza. Por otro lado, métodos espirituales vinculados a la disciplina corporal, en las diversas escuelas del budismo en Japón tomaron como eje central esa misma relación; esto les permite profundizar el apoyo que la naturaleza puede prestar en el camino para alcanzar la iluminación (Lira, 2014, s/p).

La experiencia estética es estar en un lugar que te permite ver más, hacer más, sentir más, aprendiendo a dimensionar la realidad del ser. Tomar distancia con el paisaje natural. Interactuando con él se produce un desprendimiento del tener: solo es estar y sentir estas dimensiones naturales, y sus escalas diferentes a las de uno, ayudándonos a dimensionar las cosas. Caminar consciente, estar consciente:

“Este hombre en marcha sobre la tierra  
que gira (...) va también, como todos  
nosotros, caminando dentro de sí mismo (...)”  
(Yourcenar, 1993, p. 19)

El arte en —y desde— la naturaleza trata de un espacio sagrado desde el cual uno puede transformar el mundo, dialogar, hacer comunidad e invitar a vivir en la belleza, que no es otra cosa

que la igualdad, el respeto a la diversidad, en la contemplación consciente que vincula lo humano con la naturaleza. El universo de lo sutil, que no es más que aquel espacio espiritual.

Respecto de la aproximación al paisaje natural en las culturas pre-modernas, Gastón Soublette, en su libro *Sabiduría chilena de tradición oral*, recoge el seguimiento del refrán. Uno de los refranes que cita señala: “cada uno es cada uno, y a veces peor” (2011, pp. 29 y 30). Según Soublette este refrán “nos comunica que el autoconocimiento se obtiene en gran medida actuando, pero en una actitud despierta de auto-vigilancia enfrentándose a los desafíos de la vida, eso es lo que da sentido al así llamado ‘viaje iniciático’, es decir, el peregrinaje, esto es, el viaje que busca el desafío de los hechos sorprendidos y cuyo propósito fundamental es el autoconocimiento y la consecuente maduración síquica” (2011, pp. 29 y 30).

Comprender el mundo y respetar sus ciclos, sus cosmovisiones, consiste en entender y comunicarse con la naturaleza a través de su contemplación, respetarla y cuidar de su sustentabilidad. En torno a las estaciones climáticas, en Japón se dan una cantidad de fiestas ancestrales y también populares, estando en —y desde— el paisaje natural, y experimentando o celebrando sus cambios. Todo gira en torno a la montaña, al agua y a la tierra, alrededor de estos eventos climáticos cambiantes, con los colores de la ropa, alimentos, celebraciones y festividad. En los pueblos originarios que habitan Chile también hay celebraciones por los cambios climáticos de estación, y más profusamente en aquellas que están en esta diversidad de paisajes y climas. Cada una de ellas tiene sus propias fiestas y coloridos en sus vestimentas, en las comidas; todo en veneración hacia la naturaleza, así como su propia cosmografía de deidades, que en general se repiten, del agua, la montaña y la tierra, que es un todo continuo. Esto se da también en el sur de Chile con los mapuches.

Pero estamos ante un fenómeno antropológico bastante universal. Si nos transportamos a la India se repite el mismo fenómeno; desde sus escritos antiguos se refleja la plena conciencia del respeto y cuidado de lo que hoy denominamos genéricamente “medio ambiente”, ya que dicho cuidado estaba directamente relacionado con las consecuencias *kármicas*. Es decir, el daño voluntario producía serias consecuencias para la próxima encarnación; o sea, mal *karma*.

Las principales religiones orientales, como el hinduismo, el budismo y el taoísmo, son similares a las religiones animistas (todo aquello que tiene una anime o energía vital no

atómica) porque los espíritus son parte de su cosmovisión. Las personas son parte de la naturaleza y no tienen un lugar privilegiado ante ningún Dios. Las religiones animistas son tradiciones orales cuyas costumbres e historias han pasado de una generación a otra, de boca en boca (Biardeau, 2005, pp. 105-110).

Así las tradiciones orales están muy presentes en los pueblos originarios chilenos, con la sabiduría del indígena. En general, las tradiciones orales están presentes en todas las etnias del mundo, todas conectadas con la naturaleza.<sup>4</sup>

Los grupos de almas tienden a reencarnarse juntos una y otra vez, para elaborar el *karma* (deudas para con otros y para con uno mismo, lecciones que hay que aprender) a lo largo de muchas vidas. El médico psiquiatra Brian Weiss, ha acumulado una gran experiencia en regresiones a vidas pasadas en miles de pacientes mediante la hipnosis.

La ‘ley moral de causa y efecto’ del hinduismo, el karma, dice que todos los pensamientos, palabras y acciones de las personas afectan todo lo que existe en el mundo que les rodea y regresa a ejercer algún efecto sobre las personas. Lo que experimentamos en la actualidad es consecuencia de los pensamientos y acciones pasados. (Lira, 2013, s/p)

Para los hinduistas lo que las personas reciben del mundo es consecuencia de su conducta espiritual. La buena conducta espiritual consiste en no tomar más de lo que a uno corresponde y mostrar gratitud ofreciendo lo que se tiene. Los hindúes consideran que los árboles y los bosques son sagrados porque ofrecen una gran cantidad de cosas útiles para los dioses de su mitología, como sombra, frutos y un lugar apacible para meditar.

El budismo surgió a partir del hinduismo hace 2500 años. Muchas de las ideas budistas

---

<sup>4</sup> El hinduismo es una de las religiones de la India y de la isla de Bali en Indonesia. El nombre que los hindúes dan a su religión es “la eterna esencia de la vida”; no puede separarse de la vida cotidiana. Para los hindúes, toda la vida sobre la tierra es divina porque es una manifestación de su Dios, Vishnu, formando parte del todo. El universo es una persona consciente; todas las partes del universo (la tierra, las plantas, los animales, los humanos) tienen conciencia; todo está interconectado. Todos los seres vivos tienen almas que son exactamente iguales a las de los hombres. Cuando los seres humanos mueren, sus almas pasan a la reencarnación.

acerca de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza son similares a las del hinduismo. Los seres humanos y la naturaleza son uno. Los pensamientos negativos conducen a acciones y consecuencias negativas. (Sherer, 1993, p. 58)

En el caso del budismo, el uso de los recursos naturales debe estar limitado a la satisfacción de las necesidades básicas, como la alimentación, la vestimenta, el refugio y la medicina. Otra idea importante del budismo consiste en la reverencia, compasión y gentileza amorosa a todas las formas de vida. No se debiera matar animales y las plantas solo debieran cosecharse para enfrentar los requerimientos alimentarios esenciales, la naturaleza es un sujeto que se le debe respeto y contemplación.

Para las religiones chinas, el universo es armonioso y completo. No fue creado por un ser superior separado del universo mismo. El universo es como una gran criatura viviente. Todo contiene una energía vital y todo cambia continuamente. Los contrarios (tales como el bien y el mal), que parecen estar en conflicto entre sí, son en realidad aspectos complementarios (yin-yang) de un universo diverso y siempre cambiante. Los espíritus son importantes para la religión china. Feng-shui es una religión animista del sur de China que proporciona a la gente lineamientos acerca de cómo utilizar la tierra. Las actividades que dañan el paisaje están prohibidas porque lastiman u ofenden a los dragones o a otros espíritus poderosos que viven en la tierra (Lira, 2013, s/p).

El Taoísmo y el Confucionismo son dos visiones diferentes de los mismos temas chinos. Tao ('el sendero') enfatiza que la naturaleza es misteriosa más allá de la comprensión. Lo mejor que puede hacer el ser humano es cambiarla lo menos posible, encajando en los ritmos y flujos naturales y utilizando la energía de la naturaleza en lugar de intentar dominarla o controlarla. Para el Confucionismo, los seres humanos son hijos de la naturaleza; la actitud apropiada hacia ella es la piedad filial (respeto a los mayores). Dado que los seres humanos tienen una relación de hermano mayor con las demás criaturas de la naturaleza, son responsables, como custodios de la naturaleza, de mantener su armonía.

Los miembros de las sociedades tradicionales enfatizan el hecho de que en la naturaleza todo se encuentra conectado con todo. Creen que muchos eventos son consecuencia directa o indirecta de las actividades humanas, pero se encuentran más allá del entendimiento humano. Tratar a la naturaleza con un respeto cuidadoso para evitar consecuencias adversas es parte de su

cultura. Esta percepción de la naturaleza es similar al concepto de la ecología humana de que las acciones del hombre generan cadenas de efectos que reverberan por los ecosistemas y los sistemas sociales. La principal diferencia entre la ecología humana y la percepción tradicional de que todo está interconectado radica en que las sociedades tradicionales no ponen atención en los detalles de las conexiones. Los ecólogos humanos son lo más explícitos posible acerca de estos detalles, de modo que las personas puedan entender mejor y predecir las consecuencias de sus actos (Martens, 2001, s/p).

En los textos canónicos de la India se hace la distinción entre seres vivos móviles e inmóviles. Estos últimos serían las plantas, de las que se respeta incluso hasta sus semillas. También el budismo aceptó la creencia popular de que ciertos árboles estaban habitados por divinidades, como sucedió en los pueblos originarios chilenos.

Lo mismo ocurre en la cultura Mapuche, en que la naturaleza es percibida en forma cíclica (en similitud con el pensamiento oriental). También existen creencias y mitos sobre la naturaleza, que involucran el respeto hacia ella, dando espacio a su realidad divina, por lo que no se puede actuar arbitrariamente en su contra. Todo ello incluye su mundo, derivado de la naturaleza sagrada, expresado en la medicina, a través de tejidos y accesorios culturales, etc.

El equilibrio del cosmos depende de estas conciencias que habitan la naturaleza. Los seres divinos, entendidos como vibraciones, se podían percibir, sintonizándose con ellos por medio de la meditación y la oración. Además, cultivan la simpatía y compasión hacia los seres vivos, sin olvidar las montañas, la tierra y el agua, tan importantes en estas culturas. Es importante tomar en cuenta el consumo y uso de plantas y animales. La relación con la naturaleza significa encontrar un lugar en ella para la meditación, pues hacerla en forma directa es mucho más efectivo e idóneo, al estar afuera del mundo ciudadano bullicioso. Este retiro hacia la naturaleza, con meditaciones para entrar en estados vibratorios que le son propios, es lo que logra integrarse con ella. Es decir, con el conjunto de movimientos del acontecer, sin rechazarlo ni intentar cambiar su estructura con las personas, ya que tienen directos niveles vibratorios, y eso ayuda a elevar la del ser en meditación, en su estado primordial, en su estado salvaje, para alcanzar la iluminación, en ese estado en que el silencio normal ayuda a encontrar la calma previa para el nirvana, o estados vibratorios más altos. Este estado en la naturaleza nos permite llegar a un nivel de desapego que nos deja disfrutar

realmente de la naturaleza y sus beneficios. Esta libertad interior, en silencio y sin premura por dejar plasmado en el papel o tela cualquier otra expresión, fluye sin estar atado a la mente.

La naturaleza, en mi experiencia, logra estimular las mentes inquietas, apaciguándolas, por medio de la purificación que produce el mero contacto con su belleza. Además, que la práctica de la contemplación, en medio de la naturaleza y de manera constante, permite vislumbrar algunas ideas centrales, como la no permanencia de todo cuanto existe, que se refleja en los cambios estacionales de la naturaleza, así como percibir el aquí y ahora como realidad del instante tiempo-espacial.

En la línea de ornamentación florida de la escuela china, emparentada con la india llamada “doctrina de la interpenetración de todos los seres” (Lira, 2013, s/p), el vacío es el sustrato de manifestaciones, es el espacio del movimiento simultáneo de los fenómenos. Así está todo unido y a la vez interpenetrado; es decir, cada cosa contiene a las demás. Esa sensación o intuición aparece en mayor medida en los seres más despiertos; no así con los más dormidos, que perciben las cosas separadas, y que existen con independencia unas de otras. Luego, “todo fenómeno individual contiene asimismo los otros fenómenos, lo que permite que la penetración profunda en uno de ellos conduzca a la comprensión del todo. Por ello, es posible la experiencia del *satori*, que es la iluminación en un instante de aguda visión ante un fenómeno natural” (Lira, 2013, s/p).

La experiencia estética en el Oriente es aquella que, con el cuerpo entrenado, se torna apertura hacia el paisaje natural, física y psicológicamente, con distención del cuerpo, mente callada, corazón abierto y quietud, esperando esa empatía que se produce con esta actitud. Con la empatía se produce un diálogo con la naturaleza. La palabra *empatía* viene del griego, y significa “sentir con el otro”; es decir, se trata de una comprensión íntima de los pensamientos, sentimientos y motivos del otro (en este caso con la naturaleza o el paisaje natural), que son interpretados o sentidos de la manera como el otro los siente. Ser empático es poder sentir con otro o lo otro (naturaleza). La empatía requiere de sensibilidad y espacio. Sensibilidad para asimilar en —y desde— el paisaje natural; espacio para escuchar bien y sin interferencias lo que la naturaleza nos transmite. Esto nos permite, dentro de esta soledad brutal del ser humano moderno, ser más capaces de conectarnos y comunicarnos, para estar acompañado conscientemente, sin ansiedad de respuestas ni comparaciones con el paisaje, permitiéndonos reflexionar y hacernos preguntas,

dejando sentir “com-pasión” o “em-patía” con el paisaje natural, como experiencia. Esto permite comenzar a dar y tener más tiempo y espacio interno, dejando la distracción de lado.

## **2.2 MI APRENDIZAJE PERSONAL DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA**

Mi interés por la naturaleza surge a partir de la íntima relación que comencé a establecer con ella a temprana edad, gracias a la convivencia con mi abuelo en el campo, hombre sabio que me enseñó sin que yo tuviera mucha consciencia de ello.

Recuerdo uno de nuestros viajes juntos por los bosques valdivianos y patagónicos. Todo ese viaje fue rico en olores intensos, colores definidos, temperaturas diversas, creando atmósferas cambiantes, mostrándonos lo efímero en un movimiento perpetuo. Creo que es uno de los paisajes donde más he soltado todo, ya que las cosas son muy volátiles, y si uno no se centra y está tranquilo, todo es mareador. Y había que soltarse y confiar en los originarios, en su sabiduría, en ese navegar innato que ellos tienen para moverse dentro de su ambiente.

Una visión que me acompañaría toda la vida, una forma de ver y vivir la vida. Se entregaba apasionado a entretener al que lo quisiera escuchar con interminables anécdotas sobre sus viajes por tierra, montañas y ríos poco explorados de Chile, así como sus aventuras en el extranjero. Me formó por medio de un método extraído de su propia experiencia, en el que siempre intentaba conectar Oriente y Occidente. Siento que me transmitió algo especial, que tenía que ver con su propia vivencia ante la naturaleza, ya que compartía con los orientales la relación íntima con ella, y hacía de esto nuestro secreto más profundo. Siempre pedíamos permiso cuando caminábamos por los pastos, o al entrar al bosque o al lago. Inventábamos cuentos o historias en esas largas jornadas de ajedrez. Los que lo conocieron pueden dar testimonio de su esfuerzo por armonizar cuerpo y mente.

Me enseñó a ser observadora en todo y con todo. Me incitaba a ver y a trabajar con la memoria visual, jugando a observar, por ejemplo, el *living* desde un ángulo, y luego darme vuelta para describir todo lo que recordara.

Parte de la práctica consistía en salir a caminar todos los días en consciencia, solo con el cuerpo, abierta de corazón y mente, de tal manera que se ejercitara la memoria al modo de un registro fotográfico de todo lo visto y oído. Me recordaba que lo importante no era el hecho empírico, sino la impresión o el efecto que ejerce este en el cuerpo y la mente. Mantenerme atenta en los espacios dotados de una peculiar configuración natural, gracias a lo cual descubrí que dentro de Latinoamérica hay muchos lugares como esos, lugares especiales llamados *apus*<sup>5</sup>. También me hablaba de las *apachetas*<sup>6</sup>, terrazas de cultivos, entre otros. Lugares entretejidos con la naturaleza, envueltos y envolventes, porque nos acogen, introduciéndonos en el ritmo natural para fluir junto al despliegue de los fenómenos, lo que revela una sensibilidad que permanece atenta y conectada al movimiento del acontecer. El fuerte vínculo que me enseñó mi abuelo con la naturaleza, esa afinidad, fue un método para desarrollar la sensibilidad consciente, para recrearla; por eso es mi tema de inspiración, es por lo que aparece en mis creaciones y trabajos. Por ejemplo, leer el cielo como pequeños puntitos, que son las estrellas que nos guían en el camino. Por tal motivo, siento que fue un privilegio estar a su lado y caminar junto a él.

Otro ejercicio que recuerdo consistía en permanecer sentada en los pastos, inmóvil, hasta que pudiese sentirme parte de ellos. Por medio de esta técnica pude cultivar la paciencia, aproximarme a la contemplación serena, pero extasiada; saborear la práctica perseverante, para poder elegir un camino.

Hubo un tiempo en que necesité vagabundear por el territorio chileno, en una difícil época interior y exterior, en la que se despertó en mí una fuerte conciencia, que se expresaba como una experiencia de miedo ante lo desechable, en todo sentido. Tenía la clara conciencia de lo evanescente, de lo que acabaría por desaparecer. De ahí que necesitara ver aquello que, probablemente, ya no estaría más, ese paisaje que cambiaría por distintas circunstancias políticas,

---

<sup>5</sup> Los Apus son las denominadas montañas mágicas. Viene de la cultura milenaria de los Andes. En el idioma de los Incas que es el quechua, significa montañas sagradas.

<sup>6</sup> Apachetas; del idioma de los incas, quechua. Las apachetas son montículos de piedras colocadas en forma cónica una sobre la otra, como ofrenda realizada por los pueblos indígenas de los Andes de América del Sur a la Pachamama y/o deidades del lugar, en las cuestas difíciles del camino. Se trata de verdaderos monumentos indígenas de valor sagrado, los que se construyeron en diferentes puntos a orilla del camino Inca, con lo que con el tiempo pasan a ser marcas, a maneras de hitos que demarcan estos caminos, punto donde el viajero pide o agradece a la Pachamama (madre Tierra) y a los Apus, que son sus montañas sagradas. No son para cámaras funerarias o sepulturas. También se cree que son marcas para dividir, medir distancias y separar sectores o territorios. También se cree que es un montón de material acarreado para edificar USNOS o puestos de vigías en puntos estratégicos de los caminos incaicos.

económicas y de intereses personales, incluido el movimiento natural de los aluviones, terremotos y *tsunamis*. Mi abuelo me lo había dicho en una especie de enseñanza-admonición: no vayas a despertar y ver que no has vivido y no conociste el territorio de todos los chilenos, donde te tocó nacer; este territorio que se está empezando a llenar de puro dolor y sufrimiento.

Como nos recuerda Marguerite Youcenar,

“Sufrir es una facultad en la cultura japonesa, llevada a veces al masoquismo, pero la emoción y el conocimiento en Bashô nace de la sumisión al acontecimiento o al incidente. La lluvia, el viento, las largas marchas, las ascensiones por los senderos helados de las montañas y los albergues de paros.” (2006, p. 17).

Estos viajes me permitieron mirar y mirarme con distancia, encontrarme a mí misma. Más tarde comprendí, gracias a Bashô, el poeta japonés que le dio al *haikú* su forma definitiva, que mi recorrido había sido un vagabundeo, una exploración espiritual, que me ayudó a desapegarme de las adherencias de los sentimientos humanos que nos enceguecen y no nos dejan ver lo esencial.

Siguiendo a Soseki Natsume (2009), tal vez la tristeza es compañera inseparable del camino del poeta, pero cuando se escucha el canto de la alondra no se percibe el más leve indicio de melancolía. Al mirar las flores de girasol, solo se percibe conscientemente el corazón bailando en el interior. Lo mismo ocurre al contemplar las florecillas de la ladera o los cerezos en flor, que Soseki ha perdido de vista. Allí en las montañas, rodeado de los encantos de la naturaleza, todo cuanto ves y escuchas rezuma alegría. Se trata de una alegría pura, sin el más leve rastro de inquietud. En la montaña pueden dolerte las piernas o quizás eches en falta una buena comida, pero eso es todo.

Mi abuelo me ayudó a disfrutar cada momento de mi vida, a ser consciente de que llegamos a estas tierras para ser lo mejor de cada uno, para desarrollar las habilidades con las que hemos llegado, y que luego partiremos. Lo que queda es el momento vivido, la impresión de un instante. La comunión o conexión con nosotros mismos en medio de la naturaleza. Me introdujo en el croquis que, con anotaciones rápidas a lo mejor con un poco de color, es un momento privilegiado, como nos dice Bashô: exclamación poética, caligrafía, pintura y meditación, todo al mismo tiempo. Como dicen los antiguos: el instante poético. Me enseñó o me transmitió un alma

nueva; es decir, me enseñó a tener experiencias estéticas con la sencillez de solo mirar y admirar lo más grande o lo más pequeño de la naturaleza.

La mejor manera de describir lo que significó para mí la educación recibida de mi abuelo es la relación que describe Marguerite Yourcenar entre Wang-Fô y su discípulo Ling, en el capítulo “Cómo se salvó Wang-Fô”, de su libro *Cuentos orientales* (2006, pp. 1-28). En este texto un pintor anciano llamado Wang-Fô y su joven seguidor Ling recorrían el reino de Han, equipados solamente con pinceles, tarros de laca y rollos de seda. Ling nació en el seno de una familia rica, y fue unido en matrimonio con una bella joven. Cuando Ling conoció a Wang-Fô, se dedicó a seguirlo como su discípulo, y lo patrocinaba económicamente. Poco a poco fue perdiendo el interés hacia todo lo que sucedía alrededor y solo se concentraba en su maestro. Fue así como perdió su casa, su esposa y todo lo material que tenía. Un día el aprendiz y su guía fueron capturados por los soldados del reino y llevados ante el Emperador. Este condenó a Wang-Fô. Su pena era perder sus ojos y sus manos por haberle causado una decepción al líder al mostrar cosas irreales en sus obras. Para salvar a su maestro, Ling se abalanzó ante el emperador con un cuchillo, pero fue detenido por los guardias y decapitado. El Emperador ordenó que Wang-Fô terminara una de sus pinturas y después cumpliera su sentencia. Sin embargo, mientras Wang-Fô pintaba las olas del mar, el sitio donde estaba se llenó de agua, y Ling apareció para ayudarlo a montar en una balsa. Es así como escapa en su propia pintura.

Este cuento nos lleva a explorar el mundo de estos dos personajes, desde los más profundos sentimientos y desde todos los sentidos. Es así como se hace constantemente referencia a la naturaleza, a las estaciones y a los colores: “como si llevara encima la bóveda celeste, ya que aquel saco, a los ojos de Ling, estaba lleno de montañas cubiertas de nieve, de ríos en primavera y del rostro de la luna en verano” (Yourcenar, 2006, p. 1).

Esta historia me conmueve, porque tiene mucha resonancia con la relación que tuve con mi abuelo. Todo lo que me contaba o hacíamos juntos era siempre en presente, en el ahora. La historia nos muestra un cambio en el discípulo gracias a las enseñanzas de su maestro. Las cosas ya no eran iguales para Ling; vence sus temores y trasmuta su mirada a través del arte. Vende y deja todo lo que lo ataba a un mundo material, y así cerró su pasado. Fue su percepción la modificada, la que lo llevó a ser leal ante toda situación con su maestro. Por eso, “Ling, entonces, comprendiendo que Wang-Fô acababa de regalarle un alma y una percepción nueva” (Yourcenar,

2006, p. 1), invitó a Wang-Fo a vivir a su casa y respetuosamente lo alojó en la pieza de sus padres ya fallecidos.

Pienso que el acto de fidelidad de Ling se debe a que el maestro le sacó las vendas de su percepción del mundo dejándolo sin miedos, lleno de libertad.

Luego, en el relato se hace la comparación con la educación que recibió el Emperador, quien, cuando era niño, solo vio las obras de Wang-Fo, de manera que más tarde se enfrentó al mundo, se dio cuenta que este no era como en las obras, que lo que él percibía en esos pincelazos hermosos con los que creció era solo la visión de Wang-Fô. Fue así que cayó en una profunda decepción y consideró que debía despojar al anciano de sus instrumentos más valiosos: sus ojos y sus manos, para que nunca más pudiera tergiversar la realidad: “el único imperio sobre el que vale la pena reinar es aquel donde tú penetras, le dijo al emperador al viejo Wang-Fô, por el camino de las Mil Curvas y de los Diez Mil Colores” (Yourcenar, 2006, p. 4). Esta frase impacta, pues demuestra que ese poder que tiene el Emperador no existe ante las maravillas que crea el pintor. Es así como el arte supera todo tipo de expectativa, como supera todo ser, como supera todo mundo, y se convierte en el lugar donde todos quisieran estar.

El texto explora y explota cada uno de los sentidos. En él vemos también cómo el aprendiz da la vida por su maestro, en agradecimiento por la nueva percepción que le es obsequiada a través del arte y de cada valioso momento que atraviesan juntos. Y finalmente, el papel importante que juega la imaginación; primero en el caso del Emperador, que vive rodeado de las pinturas de Wang-Fô e imagina que el mundo exterior debe ser igual de bello; después, vemos cómo la imaginación lleva al escape de Wang-Fô y de Ling, pues se liberan por el agua que el primero había pintado. Como gran pintor, todo lo que pintaba cobraba vida.

Este cuento nos muestra la frustración del Emperador, debida a que espera encontrar lo que tiene en su mente, que está desconectada del corazón, de la realidad. No supo manejar el dolor ni la decepción de su imaginación ante el encuentro de la realidad. Él tenía un juicio formado solo en la mente. No pudo equilibrar lo feo, el dolor, con la belleza que se encuentra en todo, como podía ver Wang-Fô hasta en la mancha de sangre de Ling; esa ecuanimidad entre el dolor, el sufrimiento, lo no perfecto para su mente, con el corazón.

Ling logra soltar toda aversión y atracción ante el mundo, para encontrarse con las cosas tal como son. Esa fue la gran enseñanza de Wang-Fo, una visión estética de la vida.

Del mismo modo mi abuelo era un sibarita de la belleza, de la poesía, de las pinturas y esculturas, de los diversos lenguajes, de las distintas expresiones del arte, incluyendo el teatro, el cine y la música. Le encontraba mucho más valor al sentido o a la esencia de las cosas, más que a las cosas mismas. Las atesoraba para compartirlas, y no para guardarlas. Guardadas no tenían ningún valor, ya que nadie podría tener algún sentimiento o alguna opinión de ellas, aunque fueran conocidas, y más cuando algo era nuevo en nuestro imaginario. Me enseñó a no temerle a la oscuridad, haciendo el pequeño ejercicio de ir a buscar sin linternas una herramienta al galpón distante donde se guardaban. Él fue mi mejor amigo, en el sentido de acompañarme y escucharme. Me enseñó a vaciar mi mente para que jugara con la imaginación, para que fuera un factor importante para mi creatividad. Me enseñó a estar ante las cosas, a percibir las sin alejarme de la realidad, para apreciar el sentido de lo que hacemos y lo que nos motiva, sin perdernos en juicios o prejuicios, para no distorsionar el instante. Para ver las cosas como si fuera la primera vez que las vemos. Sin apegarse a una idea o a nuestras percepciones anteriores.

Estas experiencias con la naturaleza marcaron una opción de vida, siendo tal vez premonitorias de mi curiosidad por la contemplación y por caminar en el arte junto con la naturaleza. Uno se abre para dejarse permear con las energías de la naturaleza, la influencia de las emociones y con la meditación. Es decir, entrar en el conocimiento de uno mismo a través de este conocimiento emocional, en el que algo se ordena y se abre en uno. Al hacer meditaciones en silencio por varios días, y tratar de hablar lo menos posible, uno aprende a desprenderse de los miedos y ansiedades, que son frecuencias de baja energía. Uno aprende a encaminar el ego y ponerlo en su lugar, y al lograrlo, se siente gratitud que implica ser consciente de la felicidad en el momento, acogerla. No tratas de llegar a una meta, sino mantener el disfrute del momento y de los procesos creativos.

Ver la naturaleza, relacionarse con ella y experimentarla como un sujeto y no como un objeto, entendiendo que nosotros somos parte de ella, es una idea esencial de mi propuesta, que consiste en la experiencia estética en —y desde— el paisaje natural chileno.

## 2.3 REFERENTES OCCIDENTALES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL PAISAJE NATURAL

La experiencia estética como experiencia humana sensible, se da en distintos ámbitos y circunstancias. Por ello, realizaremos la revisión de diversos autores, con la finalidad de enriquecer y fundamentar la obra plástica desarrollada en el magíster. Indagaremos en aquella experiencia que está vinculada con la experiencia en —y desde— el paisaje natural. Dicha experiencia es uno de los ejes transversales que propone esta investigación: buscar establecer el carácter formativo en la relación con el aprendizaje de la experiencia estética, gracias al acercamiento y compenetración como modo de perfeccionarla, como un momento claramente válido para el desarrollo del aprendizaje humano. Intentaremos abordar algunas variables del fenómeno estético con la finalidad de comprender mejor el proceso de creación y propuesta final de este conjunto de obras desde el pensamiento occidental y oriental.

Para adentrarnos en la revisión del tema, tomaremos la experiencia del viaje y las conclusiones a las que Henry Thoreau llegó en su vida en el bosque por dos años, sin más que una pequeña cabaña que lo resguardó del frío y de su soledad. Sus meditaciones son un análisis en el que concluye que el pensamiento occidental y oriental son parecidos: “fui a los bosques, porque quería vivir deliberadamente, enfrentar sólo los hechos esenciales de la vida, y ver si podía aprender lo que ella tenía que enseñar, no sea que cuando estuviera por morir descubriera que no había vivido” (Thoreau, 2013, p. 17).

En su libro *Walden*, el autor describe su experiencia estética de dos años tras estar separado de la vida citadina, reflexionado en torno a lo que significa la experiencia de un proyecto de vida solitaria, al aire libre, cultivando sus alimentos y su alma, mientras lleva una bitácora de estos años, demostrando que la vida en la naturaleza es la verdadera vida del hombre, libre de tareas sociales, horarios y esclavitudes formales de la sociedad industrial, que estaba en pleno apogeo durante su vida. Esto lo llevó a ser un gran observador, penetrante y reflexivo sobre los recursos de la naturaleza. Sus reglas trazaron un camino que el hombre no debe olvidar. Con su elogio al ocio, en su ascetismo alcanza a trascender hacia una elevación espiritual casi imposible.

Para John Dewey<sup>7</sup>, cuando la experiencia es de carácter estético, mueve o incita a la emoción, lo que permite que sea como un fluir de vivencias que tienen un carácter completo, definido por un ritmo que marca su inicio y término. Se fija en la memoria y en el cuerpo. Pero lo estético, además, implica la correlación de un dolor y un gozo. Como la convergencia de todas las propiedades singulares que atañen al ser humano es, entonces, un hecho completo. Según sus escritos,

esta cualidad [la estética], no solamente es un motivo significativo para emprender una investigación intelectual, y para hacerla honestamente, sino que ninguna actividad intelectual es un acontecimiento integral (una experiencia) a menos que esta cualidad venga a completarla. Sin ella el pensar no es concluyente. En suma, lo estético no se puede separar de modo tajante de la experiencia intelectual, ya que ésta debe llevar una marca estética para ser completa (Dewey, 2008, p. 45).

La experiencia estética surge, por lo tanto, de una actividad pasiva y activa, en tanto es conciencia en la atención del sentir, y es conciencia en la disposición de la atención misma. En esta doble condición que la caracteriza se aprecia la incidencia que tiene en la comprensión del existir como un proceso complejo, y paradójicamente, de una sencillez abrumadora. Participar del mundo con una actitud de valoración estética es lo que nos permite una comprensión profunda en el paisaje y desde el paisaje. Sin esta relación, nos volvemos indolentes ante la explotación y destrucción de la naturaleza.

Otros aspectos a considerar sobre la experiencia estética, son los planteados por Claudia Lira y otros académicos del Instituto de Estética de la Universidad Católica, como Radoslav Ivelic, Fidel Sepúlveda o Gastón Soubllette. Señala Claudia Lira:

la apreciación estética es una experiencia subjetiva; es decir, personal e intransferible. Puede ser creativamente comunicada, relatada, a través de un poema o una pintura [o alguna otra expresión creativa], o volverse más tarde objeto de especulación. En este

---

<sup>7</sup> John Dewey (1859-1962), filósofo, pedagogo y psicólogo estadounidense. Fue el filósofo más importante de la primera mitad del siglo XX y la figura más representativa de la pedagogía progresista en Estados Unidos. Aunque se le conoce más por sus escritos sobre educación, Dewey también escribió sobre arte, lógica, ética y democracia, en donde su postura se basaba en que solo se podría alcanzar la plena democracia a través de la educación y la sociedad civil. Fue influido por las ideas evolucionistas derivadas de Charles Darwin.

último caso perderá su aura energética, su vitalidad, separándose del aspecto fisiológico, emocional, que logra trasvasijarse a la obra de arte (2013, s/p).

Dada la especificidad que tiene debido a su carácter subjetivo, la experiencia estética, además de ser personal e intransferible, es única. Por lo tanto, cada experiencia estética se hace irrepetible para otros. No obstante, en tanto que al menos alguna experiencia estética es susceptible de ser experimentada por cualquiera de nosotros, se puede entender que exista una intención o afán de compartir dicha experiencia, o al menos alguna impresión relativa a ella, como lo es el mismo acto de crear, ya sea que se haga con la intención de suscitar una impresión (estética o no) en otros, de reafirmar el ejercicio de la propia experiencia, o ambas.

Si bien en la práctica del pensamiento estético se hace evidente el hecho de que, al hablar de ella, la experiencia estética misma pierde su “lustre”, por así decirlo, es importante rescatar que, aunque cada quien tenga una vivencia estética específica cada vez, se pueden considerar ciertas condiciones que hacen posible determinadas experiencias estéticas. Rosa María Droguett las ha circunscrito a seis condiciones: “a) provocar nuestra atención profunda; b) producir una atención de contemplación desinteresada; c) producir una actitud de prendamiento; d) lograr o incitar un descubrimiento activo; e) desencadenar un sentimiento de liberación; y f) poner en juego la integralidad de nuestras facultades” (2009, pp. 47-49).

Tal afán de comunicación ha llevado a varios autores a sostener el carácter *filogenético*, entendido como el origen y desarrollo evolutivo de las especies y, en general, de las genealogías de seres vivos y, por ende, de la experiencia estética misma. O dicho de otro modo, a reafirmar el que la posibilidad de vivir experiencias estéticas es innata —o si lo decimos en términos de Alexander Gottlieb Baumgarten, “natural”— en el ser humano.

Así como dice Fidel Sepúlveda con respecto a Genaro Arias, afirma que “la vocación estética es un rasgo constitucional de la especie humana” (2001, p. 35). Esto debido a la condición de ser “síntesis” de una dicotomía cuerpo/espíritu; ser sintético que desde el comienzo de los tiempos ha venido sintiendo estéticamente el espacio que habita, advirtiendo hasta en lo más pueril la complejidad del universo:

La belleza no está en la forma ni tampoco en los colores de las cosas, sino en el conjunto de fenómenos que se develan ante el ser humano cuando ha logrado, en un instante, conectarse con ellos de una cierta manera. Manera que tiene relación con la presencia, es decir, con la autopercepción simultánea a la percepción de lo otro, produciéndose un encuentro e intercambio energético entre ambas. El intercambio energético es la sintonización de las vibraciones, una especie de afinamiento de las ondas que circulan entre los que se encuentran, llegando a producirse un intercambio, incluso una mezcla entre uno y otro. Esta mezcla se traspasa mutuamente, dialogando, despertando las sensaciones, las emociones y la conciencia como una corriente que fluye en diversos tonos, pero en consonancia, y que puede llegar a sentirse como gozo en su fase más profunda (Lira, 2013, s/p).

La experiencia estética en el paisaje natural es posible gracias a la percepción de los sentidos, que conectan la atención en el cuerpo y las emociones ópticas o táctiles, lo que nos permite entrar en el sabor del paisaje y desde el paisaje. Esto es, reflexionar y analizar al mirarlo y tomar distancia. Cuando sentimos frío ya estamos instalados vivencialmente en la frialdad ambiental. El hecho de estar vinculados de ese modo con el frío denota que estamos constitutivamente ahí, como diría Heidegger, dentro del mismo frío. Como dice el filósofo alemán, nuestra manera de existir se caracteriza por estar fuera, existir; en una palabra, lo que Husserl llama “la intencionalidad”. Por consiguiente,

estamos situados ante nosotros mismos como quien está ya desde siempre fuera de sí mismo. Aun en los momentos en que no vuelve uno sobre sí mismo de un modo reflejo, el sí mismo es patente para cada uno. Podemos interpretar (*reflektieren*, reflexionar) a partir de la etimología: chocar la visión contra algo y desde ahí rebotar; reflexionar sería revelarse a sí mismo al reflejarse desde algo, y expresaría la manera de develarse uno a sí mismo. [...] La muerte está más bien de parte del hombre. Por tanto, la relación del hombre con el mundo no es agresiva, sino receptiva. Justamente, la cara opuesta del sentir el frío, en esa misma frialdad nos captamos a nosotros mismos [...] Desde el primer momento en que notamos el frío, hemos salido ya de nosotros y estamos existiendo en el frío. (Watsuji, 2006, p. 207).

La experiencia estética constituye una experiencia autosuficiente o sea “autotélica”; es decir, una experiencia que contiene una satisfacción y finalidad en sí misma, a diferencia de la experiencia práctica, que busca la utilidad y el beneficio; la teórica, que tiene ante todo un interés cognoscitivo; o la de implicación personal, que depende estrictamente de las vivencias y los intereses individuales, en los que se involucra la historia personal y que, por ello, es difícil de compartir con otros. La experiencia estética puede ser definida como un modo de encuentro con el mundo, con los objetos, fenómenos y situaciones, ya sean naturales o creados por el ser humano, lo que produce en quien lo experimenta un placer, un conjunto de emociones y un tipo de conocimiento que puede considerarse de tipo estético (atención activa, apertura mental, contemplación desinteresada, empatía). Además, el hombre tiene una capacidad estética innata, pero debe desarrollarla estando en línea con el espíritu y su inclinación natural; es un caminar en consciencia. Otros autores que reflexionan en torno a este tema son Monroe C. Beardsley y Hans-Robert Jauss, quienes aportan categorías presentes en la experiencia estética. Según Monroe C. Beardsley (1977), hay cinco aspectos que deben estar presentes en la experiencia estética: a) atención en el objeto; b) sentimiento de libertad; c) distanciamiento de los afectos; d) descubrimiento activo; y e) sensación de integración.

A su vez, Hans-Robert. Jauss (2002) señala tres categorías de experiencia estética básicas:

- *Poiesis*: el placer producido por las propias producciones.
- *Aisthesis*: el placer producido por la obra de otros.
- *Catarsis*: el placer en las propias emociones, derivadas del encuentro estético, que es capaz de conducirnos a un cambio en las convicciones o a la liberación del ánimo.

Desde el primer momento en que el término estética surge como concepto en 1750, Alexander Baumgarten propuso que de ahí en adelante se entendiese de tres formas diferentes, pero complementarias. Primero, como una disciplina del pensamiento que uniese lo concerniente al arte, la belleza y la poética; luego, como ciencia de la perfección del conocimiento sensible y finalmente el arte de su perfeccionamiento (traducido por Montoya, 2001). Podemos decir que la experiencia estética rescata y reconoce la importancia del conocimiento, empírico o sensible, que el ser humano vive a través de la agudización de los sentidos.

Para Alexander Baumgarten, la finalidad de la estética era la perfección del conocimiento sensible como tal, es decir, la belleza. Para él, el hombre que lograra desarrollar al máximo su capacidad sensible y de pensar con belleza, hasta el punto de que se conviertan en aptitudes habituales y fortalecidas, tendría la oportunidad de considerarse a sí mismo como un “estético feliz”, o como un hombre de “buen corazón”. Baumgarten pide que en los ejercicios estéticos exista un cierto acuerdo no solamente de espíritu consigo mismo, sino que también entre el espíritu y su inclinación natural. Mientras se mantenga el espíritu, explica Baumgarten en medio de ejercicios sin vida ni fuerza, la inclinación natural se verá completamente descuidada, incluso totalmente corrupta y desgastada (traducido por Montoya, 2001). Podemos entonces, concluir que una experiencia estética es aquella que atiende al sentir mismo, que es cuando se hacen posibles las sensaciones estéticas.

### **CAPÍTULO III: REFERENTES TEÓRICOS DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE**

#### **3.1 HENRY DAVID THOREAU: *Walden*, la vida en los bosques**

Thoreau<sup>8</sup> experimentó la vida en la naturaleza. Desde el 4 de julio de 1842 vivió dos años en los bosques, cerca de Walden Pond, no lejos de su familia y amigos de Concord. Pasó ahí dos años y dos meses, y luego regresó con su familia. Durante ese tiempo escribió su libro *Walden*, publicado en 1845, en que relata la experiencia estética que vivió en los bosques. Y se refiere a tal experiencia como algo vital y elevado; que es lo contrario del encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privadas, es decir, no ser autorreferente.

Este libro aborda distintas capas de la experiencia de estar en —y desde— la naturaleza. Una de ellas era pretender ejercer el arte de vivir: “fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentar sólo los hechos esenciales de la vida, y ver si no podía aprender lo que

---

<sup>8</sup> Nació en Concord, Massachusetts, el 12 de julio de 1817 y murió en 1862. Fue un escritor, poeta y filósofo estadounidense, de tendencia trascendentalista y origen puritano, autor de *Walden* y *La desobediencia civil*. Fue conferencista y fabricante de lápices. Es uno de los fundadores de la literatura estadounidense, y también el conceptualizador de las prácticas de desobediencia civil.

ella tenía que enseñar, no sea que estuviera por morir y descubriera que no había vivido” (Thoreau, 2013, p. 3). Aquí vemos claramente que Thoreau tiene una conciencia de lo efímero de la vida, y estar en la naturaleza le hizo desarrollar esa facultad de vivir en el ahora y poder reflexionar en el silencio y en el espacio vivido con toda esta naturaleza que se mueve constantemente, con sus sonidos, con los colores y todos los seres, tanto vegetales como animales. Es más, llegó a decir que le era mucho más fácil hablar con la gente de la zona, los campesinos e indios del lugar, que con el ser de la ciudad, pues afirmaba: “la riqueza de un hombre se mide por la cantidad de cosas de las que puede privarse” (Thoreau, 2013, p. 4).

Esta oración de David Thoreau coincide con la postura del sabio Wang-Fô, que dice: “él amaba la imagen de las cosas y no las cosas en sí mismas, y ningún objeto en el mundo le parecía digno de ser adquirido, a no ser pinceles, tarros de laca y rollos de seda o papel de arroz” (Yourcenar, 2006, p. 1).

Desprenderse nos permite ser libres en el hacer artístico, ya que consiste en el no-control de las cosas, y así poder expresar esa emoción, esa captación del momento, que sale y se plasma en un soporte, sin controlar, solo expresar esa emoción que queda plasmada en el alma y en el cuerpo. Por ello, Thoreau, “abriendo los ojos, descubrió que la vida proporciona todo lo necesario para la paz y la felicidad del hombre; solamente hace falta usar lo que tenemos al alcance de la mano” (2013, p. 8).

Thoreau experimentó que menos es más en la convivencia y relación con la naturaleza. Con muy poco, pudo tener durante dos años y medio un sinnúmero de experiencias que lo enriquecieron en espíritu y vivencias en esta comunión del hombre con la naturaleza:

en cada página de *Walden*, se percibe la presencia inconfundible de una personalidad, de un hombre semejante a una roca por la solidez granítica de sus principios, a un roble por su fortaleza, energía y firmeza incommovible, a una flor silvestre por su sensibilidad y a un halcón por los vuelos de su imaginación. (Thoreau, p. 5).

En esta comunión con la naturaleza desarrolló una sensibilidad tal, que fortaleció su personalidad, sin perder lo ya ganado: ver la belleza en lo más pequeño, y poder conmoverse y disfrutarlo. Así, “quienes lo conocieron admiraron la maravillosa armonía existente entre su mente

y su cuerpo. Sabía encontrar su camino en la oscuridad nocturna del bosque, guiándose más por los pies que por los ojos” (Thoreau, p.6). Esto también lo vemos reflejado en Bashô y sus múltiples viajes por caminos y montañas, logrando forjar una personalidad ecuánime entre el dolor y el gozo, es decir, una armonía en su totalidad como poeta.

La experiencia es un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa inclusión de uno y el mundo natural y de él en uno. La falta de interacción con el paisaje natural nos hace perder el sentido de la realidad. Este intercambio activo lo entiendo como la interacción del ser humano con la naturaleza a través de la contemplación y el silencio, que permite estar alerta a sus cambios. Y esos mismos cambios se producen en uno, solo con sentarse en la tierra, el pasto o la roca para meditar. El cambio es mucho más profundo y rápido que solo ver la naturaleza, que además nos facilita el lenguaje de lo no escrito, como los ruidos del campo y el bosque, de los distintos animales como los pájaros, insectos y el soplo de una mariposa; nos da tiempo para conectarnos con el cosmos. Thoreau era un hombre que valoraba el ocio tal como lo hizo Gastón Bachelard, quien dice que hay que darse esos permisos para limpiar el espíritu y estar más presentes y conscientes.

Thoreau indica que no se puede olvidar que ir a la naturaleza y vivirla, sentirla y expresarla apasionadamente es vivir momentos o secuencias esenciales; se aprende lo que ella tiene que enseñar y se descubre que se ha vivido. Esta idea me representa completamente, ya que mi abuelo me repetía siempre algo muy parecido, cada vez que meditábamos o me veía dudando con mi trabajo, o porque me desanimaba mi familia al afirmar que mi carrera era un desperdicio y política, él me decía: no sea que mueras y te des cuenta que no viviste, sigue tu corazón.

### **3.2 JOHN DEWEY**

Dewey escribió influyentes tratados sobre arte, lógica, ética y democracia. Su postura se basaba en que solo se podría alcanzar la plena democracia a través de la educación y la sociedad civil. La huella de Hegel se refleja en tres rasgos que influyeron poderosamente en Dewey: su gusto por la esquematización lógica, el interés por las cuestiones sociales y psicológicas, y la atribución de una raíz común a lo objetivo y a lo subjetivo, al hombre y a la naturaleza. En 1884 obtuvo el doctorado por una tesis sobre Kant. También fue influido por las ideas evolucionistas derivadas de Darwin. (Westbrook, 1993, pp. 289-305).

Comentando lo que nos señala Dewey (2008), la experiencia estética ocurre por la interacción del ser o la criatura viviente y su entorno, que a su juicio implica el proceso mismo de la vida. Por otro lado, Dewey estima que la distracción y la dispersión, también forman parte de nuestras vidas, concluyendo que lo que observamos y pensamos, lo que deseamos y tomamos, no siempre coinciden.

Por esto es tan importante que el artista y todo ser humano vaya a la naturaleza, a vivirla, para recrearla y conservarla, ahora que cada vez más se está reafirmando que la tecnología será el futuro de todo, sin pasar por el corazón, que nos conecta a esta naturaleza que nos da todo en forma sencilla y natural; solo tenemos que hacerla sustentable, lo que, a mi manera de ver, se logra a través de la educación y su práctica. Hacerla sustentable para la sanidad del alma y del cuerpo.

A mi juicio y de acuerdo a mi experiencia, acompañada por los filósofos, estetas y artistas orientales y occidentales antes referidos, la experiencia estética necesita una preparación del cuerpo y la mente, lo que se logra con perseverancia y repetición, como la meditación zen o la trascendental, el *tai-chi* o cualquier ejercicio que involucre cuerpo y mente en silencio, pues nos evita la dispersión y distracción, y así podemos llegar a una auténtica conexión, pues cualquier distracción produce que nos dividamos, nos alejemos de la posibilidad de disfrutar la experiencia estética que estemos viviendo o contemplando, como una realización total:

Cualquier momento de inatención durante el acto provoca la escisión (división, separación). El individuo emerge de la acción como sujeto frente a un objeto (aquello que realiza o contempla). La falta de atención al romper el ritmo, provoca la enajenación (pérdida de la unidad) y con ella la recuperación del estado de tristeza o de insatisfacción que lo acompaña, la sensación de orfandad e indefensión que nos sobrecoge, cada vez que nos acercamos al espejo vacío de nuestra existencia, la existencia no cumplida en ningún acto, la existencia sin su finalidad verdadera, la del cumplimiento. (Dewey, 2008, p. 49).

Esta cita me recuerda cuando no logramos conectarnos, por ejemplo en la meditación, y eso nos lleva a la dispersión, al darle espacio al ruido de la mente, que es poderosa y tiene su ego muy fuerte, y si no se domestica, siempre estamos como en un estado eléctrico con la vida, acelerados y haciendo cortocircuitos, por lo que hay que volver a conectarnos, centrándonos,

alineando nuestro centro para lograr esos estados de silencio, o algo más profundo, con perseverancia, hacia estados más elevados. Así, una parte del trabajo termina de manera satisfactoria; es una consumación, no un fin. Tal experiencia es un todo, y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia.

En consecuencia, cuando logramos acabar una obra, de alguna manera logramos un hallazgo, placidez, equilibrio. Es un logro para seguir investigando y recrear nuevamente, lo que conlleva una experiencia en su totalidad, movimiento, cuerpo, no mente; es solo fluir, y es una práctica y destreza individual. Esta experiencia consumada se conserva como un recuerdo perdurable en el cuerpo y la mente. Uno puede distinguir lo que ocurrió antes y después. Uno padece, siente y percibe el gozo y el dolor de lo experimentado.

### 3.3 YI-FU TUAN

Según Tuan<sup>9</sup>, la geografía humana contiene las glorias y miserias de la existencia humana, observable en las calles tan bien como en los colegios. Este geógrafo es el más destacado en la actualidad, y entre sus numerosas contribuciones al campo de la geografía destaca el concepto de topofilia, que “puede definirse vagamente como todo lo que está relacionado con las conexiones emocionales entre el entorno físico y los seres humanos”. En su obra *Un estudio sobre las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno* reflexiona sobre el concepto de topofilia y explora las relaciones afectivas del ser humano con determinado espacio geográfico, desde la percepción, valoración y estructuración que hacemos de este, y el modo en que nuestro imaginario se ve afectado por el entorno, además de la influencia de nuestras actividades sociales en él. En el marco de una breve introducción, Tuan hace un acercamiento entre enfoques teóricos y filosóficos relacionados con la forma de percibir el mundo, poniendo en evidencia la disparidad de sus métodos de Equivalencia, Verdad y Quietud, y planteando como punto principal para una solución plausible el desarrollo de un punto intermedio entre un *collage* de las corrientes del saber y una visión integral, dotada de conceptos globales. Para llegar a esto, el autor apela a la inquietud de los geógrafos y a su visión ante la respuesta del ser humano frente a los riesgos naturales y las

---

<sup>9</sup> Yi-Fu Tuan es un geógrafo chino-estadounidense nació en Tiajin, China. Fue profesor de tiempo completo de la Universidad de Minnesota en 1968. Allí se enfocó en el estudio sistemático de una geografía humanística.

percepciones que se generan acerca de la naturaleza misma de su entorno, lo cual lleva a adoptar determinadas actitudes de carácter afectivo hacia él. Este lazo afectivo es lo que llama topofilia.

Posteriormente, Tuan abarca esas percepciones del entorno en términos de los cinco sentidos comunes de la mayoría de las personas, que nos permiten adoptar un imaginario distinto al de nuestros hermanos animales y aun al de otros humanos significativamente diferentes, pero con los que, pese a esto, podemos compartir e incluso comprender de cierta manera, si tenemos la disposición de hacerlo. Comienza entonces por el sentido más práctico para el ser humano, y que le permite desarrollar pensamientos más específicos respecto a su entorno: la vista. Este sentido ha evolucionado ampliamente, permitiéndonos observar una amplia gama de colores en cuestión de frecuencia fotónica (normalmente vemos todo color entre el ultravioleta y el infrarrojo).

Así como en su libro *Topofilia, Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, de Yi-Fu Tuan nos recuerda que la relación de cada persona con la tierra y con el paisaje es posible por la percepción, que genera una actitud y valores del ámbito de cada uno, deja en claro que el estudio de las percepciones, actitudes y valores con respecto al entorno es de enorme complejidad.

Yi Fu Tuan se propone explorar de forma ordenada la percepción y evaluación del entorno por parte de la gente, así como el impacto del primero en las personas. No solo explora el comportamiento externo, sino también el tono emocional y la disposición perceptiva. Estima que no existía hasta ahora un estudio general de actitudes y valores respecto al paisaje.

En su definición más amplia, se puede decir que el concepto de topofilia se refiere a todos aquellos sentimientos del hombre por un lugar, un territorio, por algo tangible a sus ojos y a su tacto, es el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Difuso como concepto, vivido y concreto en cuanto experiencia personal. Etimológicamente hablando, es una especie de estética del entorno. El paisaje nace a partir de una mirada física y psicológica, desde el lugar del observante. Implica una actitud, tanto ideológica como corporal. No existe paisaje sin mirada, y dicha mirada no puede estar liberada de un contexto cultural que define y modela, determina un patrón, una manera de observar, pues la cultura y el entorno determinan en gran medida cuáles son los sentidos que se usan preferentemente. En el mundo moderno, es la visión y

el diálogo lo que predomina, por encima del olfato y del tacto, que requieren de proximidad y ritmo lento.

Una persona es un organismo biológico, un ser social y un individuo único, que tiene percepciones, actitudes y valores que reflejan los tres niveles del ser; percepción, actitud y valores, son la visión del mundo o cosmovisión. El entorno material influye en la percepción. El grupo, al expresar e imponer los estándares culturales de la sociedad, ejerce fuerte influencia en las percepciones, actitudes y valores en relación con el entorno de sus miembros. La cultura influye en la percepción, hasta el extremo de hacer ver cosas que no existen (alucinaciones colectivas). Así, la actitud hacia el entorno cambia a medida que el dominio sobre la naturaleza se incrementa y el concepto de belleza se altera.

Entendiendo que la mente humana en general tiene una disposición natural a organizar entidades en pares antinómicos y a buscar elementos intermedios, el etnocentrismo y la ordenación concéntrica del espacio son rasgos humanos comunes. De este modo, ciertos colores —en particular el rojo, el negro y el blanco— adquieren significados simbólicos que desbordan las fronteras culturales.

Sin duda ciertos entornos naturales han desempeñado un papel preponderante en los sueños de la humanidad sobre un mundo ideal, como por ejemplo, según Tuan (2007), los bosques, la orilla del mar, el valle, la isla.

Todas las ciudades contienen símbolos públicos de alguna clase, que concentran y se imponen a través de su alta visibilidad, expresando los ideales de poder y gloria (el edificio municipal, una gran avenida o monumento que capta la historia de la ciudad y su identidad). Una sola obra arquitectónica espectacular puede dar identidad a una metrópolis, o un buen estudio del urbanismo de una ciudad le da todo su sentido, poniendo sus símbolos históricos más antiguos en segundo plano:

los horrores de la revolución industrial condujo a que la opinión pública diera mayor mérito al campo, a la naturaleza, en detrimento o deterioro de la ciudad o la gran urbe. Las imágenes se convierten, de manera que lo natural y lo ecológico ahora significa el orden y la libertad; mientras que la gran ciudad y su centro es una selva gobernada por los

parias de la sociedad (...). De esta manera, el sentir es diferente en función de factores como la intensidad y fuerza con la que se ame el lugar, la sutileza y la forma de expresar dicho amor. (Tuan, 2007).

Para Tuan, describir estos sentimientos es al menos un comienzo: la fugacidad del placer visual, la delicia sensual del contacto físico, el amor por el lugar que nos es familiar, porque es nuestro hogar o porque representa el pasado, o porque suscita el orgullo de la propiedad o de la creación; el regocijo en las cosas por simples razones de salud o vitalidad animal. Por ello, la receptividad a la belleza de la naturaleza es compartida por todos los seres humanos en distintos modos.

Yi-Fu Tuan cree que la topofilia no es la sensación más fuerte que puede tener el hombre, pero puntualiza que, si llega al extremo de ser un amor intenso, si llega a ser el clímax de su sentir, es porque ese lugar, ese territorio está lleno de vivencias, vicisitudes que marcan emocionalmente al hombre y que por tanto tiene un simbolismo afectivo muy fuerte.

Que el ser humano pueda llegar a sentir como si fuera el mismo universo, le da una mayor dimensión al sentimiento topofílico.

Los pueblos analfabetos o los más nuevos, a veces sin un sentido de la historia escrita, o por carecer de ésta, son también capaces de tener un sentimiento vivaz por su lugar de nacimiento, porque es donde han visto por primera vez la luz del día y se han criado: las personas pueden percibir y relacionarse emocionalmente con los objetos, siempre que se sitúen dentro de un determinado rango de tamaño; los seres humanos también procuran segmentar los continuos de espacio y tiempo.

Hay que decir que la topofilia no es tal en un territorio extenso; por el contrario, necesita estar encajada en un tamaño reducido, por la capacidad del hombre de sentir ese amor a la tierra, a lo estrictamente conocido y experimentado, a lo vivido.

Un pueblo tiene una identidad geográfica si esta constituye una unidad natural; el sentimiento de amor hacia un lugar no se puede extender al vasto territorio de un Estado, una nación o un imperio, ya que, en muchas ocasiones, ese Estado, nación o imperio es un conglomerado de pueblos heterogéneos, forzados a estar unidos.

Yi-Fu Tuan señala que una vez que las sociedades alcanzaron un nivel artificial y complejo, las personas cada vez apreciaron más la simplicidad del ambiente del campo: topofilia, grandes ciudades y melancolía por lo bucólico y lo rural. La nostalgia por lo bucólico aparece solo a partir de la creación de las grandes ciudades, cuando la vida política y burocrática se hizo tan compleja, que la paz de lo rural ejerció una atracción. Para Yi-Fu Tuan se trata de un sentimiento romántico, lejos de una comprensión real de la naturaleza, pero también con una dosis de melancolía, por vivir de forma indolente.

Como nos enseña Tuan, surge así la topofilia y la fuerza del valor histórico, genético o geográfico del paisaje, pues, por fuerte que sea la visión de un paisaje, será nimia a no ser que la apreciemos por sus valores históricos o físicos, geológicos o genéticos.

También hay una relación entre topofilia y asombro, visión de lo inesperado y la sorpresa, pues los sentimientos más intensos hacia la naturaleza vienen asociados al asombro, a la visión de algo no esperado, abrirse a lo inesperado. La belleza (beldad) de lo tangible para nosotros se debe a que eso que observamos es algo que no habíamos visto hasta el momento en el que nos sorprende.

Tuan expresa que en la topofilia hay implícito un sentimiento de relación y conexión de superposición con el mundo, al que se adora con una sensación de bienestar físico que desborda al que lo siente. Incluso el sentimiento topofílico tiene algo de litúrgico, literario y poético: topofilia y sensación de bienestar físico y desbordamiento.

### **3.4 TETSURO WATSUJI**

Nació en 1889 y murió en 1960. Forma parte del grupo de filósofos japoneses que sintetizó en su obra las culturas oriental y occidental: desde la Grecia antigua, hasta Heidegger; desde el budismo, hasta la cultura y la ética japonesas contemporáneas. *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones* es, junto a su *Ética*, una de sus obras más conocidas e influyentes.

La propuesta de Heidegger de comprender la existencia humana desde la categoría de la temporalidad, en ser y tiempo, cautivó a Watsuji. Pero, ¿por qué no hacer lo mismo con la espacialidad, otra de las categorías radicales de la existencia? En *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*, que bien podría titularse *Ser y espacio*, Watsuji trata de responder dicha

cuestión.

Tetsuro Watsuji ha sido uno de los pensadores más influyentes de Japón en el siglo XX. Sus obras forman un impresionante conjunto de volúmenes, y sus trabajos sobre ética siguen siendo obligada referencia en Japón. Profesor en la Universidad Imperial de Tokio, afín a la escuela de Kioto (aunque no perteneciese a ella), fue, junto con Kitaro Nishida, Hajime Tanabe y Keiji Nishitani, uno de los filósofos que se ocuparon de construir puentes entre el pensamiento de Japón y el de Occidente. Este fue un esfuerzo importante y necesario para una nación que, desde la restauración imperial en 1868, había apostado por la modernización del país. Poner de acuerdo las dos tendencias —la defensa de la cultura tradicional y la adopción de las costumbres occidentales— no era fácil, y era necesario algo más que el pragmatismo angloamericano al que en un primer momento se acogieron los intelectuales nipones. Así que los intelectuales volvieron los ojos hacia Alemania.

A Tetsuro Watsuji lo que más le importó fue resaltar la naturaleza social y comunitaria del ser humano. Cuando llegó a Alemania en 1927 tomó contacto con la obra de Heidegger. La comprensión del individuo como temporalidad le interesó sobremanera, pero, ¿acaso la existencia no era tanto espacial como temporal? Si Heidegger no tuvo en cuenta la espacialidad, se debía, según Watsuji, a que para él la existencia humana siempre fue individual, y esto es una mera abstracción. El ser humano es, por el contrario, algo muy concreto, por lo que su historicidad es inseparable del medio ambiente en que se desarrolla. Este concepto de resaltar la naturaleza social y comunitaria del ser humano, es el de espacialidad, en que dejas de verte a ti mismo y ves a los demás. La pertenencia a un territorio definido es la que nos da identidad y carácter. Yo recojo de Watsuji esta sabiduría, poder captar lo importante que es para nuestro desarrollo e identificación personal el clima, la geografía, la naturaleza y el paisaje de nuestro entorno, que nos hace ser de un modo diferente a otros. En mi obra reflejo este pensamiento. Nuestra identidad y nuestra cultura se condicionan por el paisaje en que estamos inmersos.

El trabajo de Watsuji parte con la relación entre clima y cultura. Un viaje de catorce meses por Europa fue lo que le suministró el material, un muestrario en muchos casos exiguo para las generalizaciones que Watsuji efectúa, pero suficiente para poner en pie una teoría que ya nadie dudaría en asumir. El clima es una realidad sentida, que no solo condiciona nuestra manera de vestir y nuestros actos, sino también nuestra forma de pensar. Watsuji describe tres tipos de clima:

el monzónico, el del desierto y el de la dehesa. Les corresponden tres maneras de ser y, en razón de ello, tres tipos de manifestaciones culturales, artísticas y religiosas.

El calor y la humedad del monzón predisponen a la resignación y a la receptividad. Los dioses de estas regiones son divinizaciones de la naturaleza, una naturaleza profusa, cuya perpetua renovación provoca la participación de todos los seres en una totalidad. A esos dioses no se les invoca por fidelidad y obediencia, como hacen los pueblos del desierto con el suyo, sino para pedirles favores y rendirles homenajes. La aridez del desierto, en cambio, induce al carácter dominante y guerrero. Se requiere la sumisión absoluta a la unidad de la tribu para poder sobrevivir. Su dios es la conciencia supraindividual del hombre, que se opone a la naturaleza. El tercer clima, el de la dehesa, tiene como característica la docilidad de la naturaleza. Esto le habría infundido al griego un talante contemplativo, que le permitió hallar en ella reglas racionales. Más tarde, cuando la tribu de Israel fue capaz de hacerles creer a los europeos que su historia era la de toda la humanidad, la “agonía de la bruma” centroeuropea sintonizó con el “temor del desierto”.

Estas son unas pinceladas demasiado reductoras para un enfoque que merece considerarse despacio. Las teorías fuertes suelen ser muy simples en sus líneas generales, y esta lo es. Bien pudiera ser que una etnología climática nos hiciera comprender muchas cosas. La geografía y el clima conforman la realidad individual y social, por medio de las relaciones con la naturaleza, la propia forma de ser, el arte y la religión. Watsuji analiza los tres grandes espacios climático-geográficos que configuran las principales culturas, para conocer su sistema de actitudes y valores: Asia es el reino del monzón, de la humedad; Oriente Medio es el reino del desierto y la sequedad, determinante en la cultura judía y árabe; Europa es el campo, el pastizal, una síntesis de ambas, donde la relación con la naturaleza es menos conflictiva.

Todos sabemos que el clima influye en nuestro ánimo, que la lluvia nos hace más propensos a la tristeza que un sol rutilante, que un aire limpio y fresco nos da fuerzas, que el calor húmedo nos las quita, etcétera. Pero, ¿sabemos hasta qué punto el clima determina la historia de un pueblo, su cultura y su forma de ser? Pensar en esos términos puede que resulte demasiado simple para la racionalidad occidental, necesitada de anclajes inamovibles. El clima es algo cambiante, y solo a una mente asiática se le podía ocurrir pensar a partir de allí. Desde luego es refrescante encontrarse con un filósofo que, rehuendo de las abstracciones, nos devuelve la conciencia de nuestra condición natural, para hacernos entender que el ser humano no es solo

portador de un pasado, sino que acarrea en su cuerpo un pasado determinado por el clima y el paisaje (Watsuji, 2006).

### 3.5 JAVIER MADERUELO

Según Javier Maderuelo, es muy difícil dar una fecha al origen del concepto de paisaje, así como tampoco una definición unívoca de su significado. Algunos historiadores del tema sostienen que el concepto de paisaje en Europa es relativamente moderno; surge en Holanda en el siglo XVI, y no se generaliza en el lenguaje cotidiano hasta el siglo XVIII, cuando la pintura y la jardinería crean los paisajistas.

Siguiendo lo señalado por Maderuelo (1996), en las definiciones del *Webster's New World Dictionary* encontramos referencias fundamentalmente visuales: imagen que representa una escena natural terrestre, tal como una pradera, bosque, montaña, etc.; rama de la pintura, fotografía y otras artes visuales, que se ocupa de tales imágenes; extensión de escenario natural, percibida por el ojo en una sola visión. También indica Maderuelo que de modo similar sucede si nos remitimos al *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*: “pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno; porción de terreno en su aspecto artístico”, (Diccionario RAE, 1996).

El concepto original de paisaje está muy vinculado a la representación pictórica de la naturaleza, aunque es preciso señalar las diferencias de esta representación en la pintura oriental, en la que la naturaleza tiene una presencia dominante y se excluye en gran medida la presencia humana, mientras que en la pintura europea de paisaje, este suele presentar una naturaleza intervenida por el hombre. En las últimas décadas han cambiado muchas cosas en relación con este tema, y el término paisaje ha ido mutando de significados; se utiliza en contextos y disciplinas nuevas y diferentes, que se han ido interesando por él. Se han construido, así, diferentes teorías sobre todo tipo de paisajes (paisaje natural, climático urbano, social, político, industrial, de clases, antropológico, etc.), muchas veces con pocas cosas en común, fragmentando la complejidad de este campo del conocimiento.

Una característica importante y destacable de las teorías más recientes, señala que un paisaje, además de ser un área estructurada por rasgos visibles para un observador, también es un

escenario que enmarca la vida humana. Desde este enfoque, Maderuelo afirma que el paisaje no tiene una existencia autónoma, porque no es un lugar físico, sino una construcción cultural: una serie de ideas, de sensaciones y sentimientos, que surgen de la contemplación sensible de un lugar.

La preocupación por el paisaje tiene un elemento común en los diferentes enfoques, al centrar su interés en los aspectos estéticos y artísticos; tanto en relación con la pintura o la literatura, como al diseño de espacios ajardinados, preocupación iniciada en el Renacimiento, y que más tarde, ya en el siglo XIX, va a transformarse en una preocupación por la protección del paisaje visual ante las agresiones de las actividades humanas como las industria, agricultura y urbanismo.

Según Maderuelo, el interés por proteger los paisajes más valiosos de su degradación o desaparición a causa de los desarrollos urbanos e industriales, ha ido generando un incremento en las medidas, normas, tratados y regulaciones que se ocupan de la problemática del paisaje. Así, un intento importante de tipificación de este concepto es el que propone la *Convención Europea del Paisaje* (2000),<sup>10</sup> según la cual el término “paisaje” designa cualquier parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, y cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones. En síntesis, hoy el paisaje es una realidad a la vez espacial, cultural, social, ambiental y territorial.

Por otra parte, en el medio natural encontramos muchas de las claves escondidas de sentimientos y comportamientos. El hombre ha vivido mucho tiempo inmerso en un medio natural del que dependía intensamente. Las emociones sentimientos y afectos que despierta el paisaje pueden estar en la base, y explica algunas simbologías culturales y artísticas. Por tanto, los valores estéticos de nuestros paisajes vienen determinados no solo por factores naturales y climáticos, sino por la presencia de actividades tradicionales agrarias, festivas, artesanales, etc. Pero los aspectos estéticos y cualitativos del medio parecen residir, hasta ahora, exclusivamente en la dimensión visual.

---

<sup>10</sup> El convenio europeo del paisaje (CEP), lanzado por el consejo de Europa, tiene como objetivo fundamental promover la protección, gestión y ordenación de los paisajes europeos.

El gobierno de España, con el impulso de los Ministerios de Medio Ambiente y Cultural, comunidades autónomas, instituciones y expertos, mediante las pertinencias gestiones del Ministerio de Asuntos Exteriores y cooperación, ha ratificado este Convenio en el 2008.

El Convenio ofrece un nuevo y sólido marco para situar el paisaje en un primer plano de las políticas europeas en materia de patrimonio cultural, medio ambiente y ordenación del territorio.

Siguiendo a Maderuelo, actualmente el paisaje es un recurso importante, un valor ambiental que hay que proteger. Son numerosos los conocimientos existentes respecto a la representación espacial, al significado del espacio y a los criterios de preferencias paisajísticas, y existe una serie de teorías y métodos fundamentales, que han permitido sentar las bases de una estética del paisaje. En dichas concepciones del paisaje encontramos, por tanto, esta vertiente afectiva y emocional. Con ello, la organización perceptiva que preside la construcción del paisaje no se reduce a una actividad puramente racional, sino que implica también el plano del sentir. Este interés por la percepción y las respuestas emocionales y afectivas dan a la idea de paisaje un carácter multidisciplinario, afectando a diversos campos (perceptivo, estético, artístico, etc.). Sin embargo, estos planteamientos ofrecen una concepción estática y contemplativa, derivada precisamente del predominio de lo visual en esta aproximación al lugar. Actualmente se están planteando nuevas perspectivas sobre las relaciones entre el actuar y el sentir en los espacios cotidianos, introduciendo la experiencia diaria del usuario, y definiendo, por tanto, nuevas categorías, como la movilidad y la sociabilidad en la estética del paisaje.

La reflexión en torno a la estética de la naturaleza tomó centralidad durante la Ilustración, desde Shaftesbury a Kant, tras lo cual experimentó un declive durante el siglo XIX, que se mantuvo hasta la segunda mitad del siglo XX. Por este motivo, la estética de la naturaleza fue olvidada dentro de la reflexión filosófica, pero fue retomada durante los años sesentas.

En las últimas décadas han aumentado las investigaciones respecto a la teoría estética en torno a los fenómenos, como la apreciación y la sensibilidad ante la naturaleza. Por ejemplo, en la historia del arte se ha renovado el interés por la pintura paisajística, que representa a la naturaleza o se mantiene en diálogo con ella. En otros ámbitos, como la arquitectura y el urbanismo, en la relación entre arquitectura y paisaje se busca un diseño integral, lo que ha incluido interesantes proyectos de parques y jardines. Por su parte, en geografía se han hecho estudios respecto a la degradación de los terrenos, exaltando la necesidad de proteger los lugares y destacar aquellos de valor patrimonial. En ingeniería, y sobre todo en obras públicas, se ha tomado conciencia del impacto de la intervención en el paisaje. Finalmente, los ecologistas han iniciado un debate sobre el conflicto entre los valores medioambientales y los estéticos, a partir de la pregunta respecto a la sensibilización ante la “belleza natural”, a fin de iniciar el rescate de zonas en peligro de extinción. En el plano nacional, se encuentran a la deriva todos aquellos territorios marginales, baldíos, en

donde no hay naturaleza, pero sí espacio para reinstalarla.

La complejidad de los sistemas epistemológicos que implican la realidad y la velocidad de la experiencia contemporánea, no facilita al ser humano para que encuentre las respuestas que necesita para tener una existencia digna y feliz. La explotación irracional de la naturaleza, las guerras, la desocupación, el hambre, el escepticismo, el individualismo salvaje y la indiferencia dinamitan los cimientos fundamentales del hombre: su propia humanidad. Por tanto, es urgente promover y difundir políticas culturales dirigidas a la recuperación de la condición del hombre.

Son indispensables las formas culturales que promueven valores sociales, ya que permiten que se activen nuevas formas de desarrollo personal. Según Maderuelo pareciera ser que no hay nada tan grave fuera de nosotros mismos como para preocuparnos realmente, tomar conciencia sobre el estado de nuestro mundo y de nuestro propio estado de inmovilidad. El movimiento, sea cual sea, es el inicio del cambio; un cambio que no puede generarse desde otro lugar más que desde el centro de uno mismo. La fe en el futuro es lo que estimula el cambio en el momento.

El arte público renuncia a la forma y significación tradicional del monumento urbano, para ofrecer una nueva expresión de arte que transforma profundamente el lugar de producción y de recepción de la obra artística; no se relaciona con la imposición de un significado simbólico — característica del monumento—, sino con la idea de horizontalidad, de igualdad y de diálogo entre la obra y el espectador.

En cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público, Javier Maderuelo, define claramente sus rasgos determinantes: la obra de arte público debe conferir al contexto un significado estético y también social, y, además, debe ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en cualquier espacio público (Maderuelo, 2008). Entonces, podemos decir que “nace así la ‘Naturaleza-paisaje’, entendido el paisaje como naturaleza estéticamente presente, que se muestra al ser que la contempla con sentimientos. La mirada, por así decirlo, se carga de teoría, y la contemplación teórica se convierte en espectáculo estético” (Ritter, 1997, p. 51). Así, nuestra consciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje según George Simmel (1986).

### 3.6 SHITAÔ

Para Shitaô, la pintura en Oriente es el paisaje. Expresa, según dicho autor, la gran regla de las metamorfosis del mundo. Para los orientales la belleza esencial de las montañas y de los ríos, en su forma y su impulso, es la actividad perpetua del Creador, el influjo del soplo *yin-yang*. Mediante el pincel y la tinta, la pintura capta a todas las criaturas del universo, y canta en uno su alegría; así entiende Shitaô, como pintor y creador, la relación con la naturaleza y el paisaje.

La substancia de un paisaje se logra alcanzando el principio del universo, que es soltar todo para estar en un estado de tranquilidad, de contemplación, estando vacío para ser llenado por la experiencia del estar en —y desde— el paisaje, sintiendo su unidad con el observador. La belleza formal del paisaje se logra a través de las técnicas del pincel y la tinta, junto con la práctica y la perseverancia de ejercitarse continuamente, que implica también el ir a la naturaleza.

Volviendo a Shitaô, Si uno se preocupa solo por la belleza formal sin tener en cuenta el principio, este se halla en peligro. Como contra punto Shitaô opina que si uno se preocupa solo por el principio desdeñando la técnica, esta resulta mediocre. Los antiguos habían comprendido bien este peligro y esta mediocridad, y por eso procuraban realizar la Síntesis de Uno. Shitaô concluye que, si el Uno no se aprende con claridad, la multiplicidad de los seres vela la vista. Si el Uno es aprendido en su totalidad, la multiplicidad de los seres revela su orden armonioso. (2012).

El principio de la pintura y la técnica del pincel no son sino la substancia interior del universo por una parte, y por otra, su belleza exterior. El Uno se enfoca en el aspecto particular de síntesis de la apariencia exterior y de la substancia interior, forma y contenido. De esta manera,

El paisaje expresa la forma y el impulso del universo. En el paisaje, el viento y la lluvia, la obscuridad y la claridad, constituyen el humor atmosférico; la dispersión y el agrupamiento, la profundidad y la distancia, componen la organización esquemática; verticales y horizontales, huecos y relieves, constituyen el ritmo; sombra y luz, espesor y fluidez, conforman la tensión espiritual; ríos y nubes, en su reunión o su dispersión, son la traba; el contraste de los repliegues y los resaltos, son la alternación de la acción y de la retirada. (Shitaô, 2012, pp. 89 y 90)

Shitaô señala: “la naturaleza me lo ha dado todo, entonces estudiar a los antiguos ¿por qué yo no podría transformarlos?” (2012, p. 58) Con esto nos indica claramente que hay que estudiar a los antiguos, y yo, como occidental, he descubierto que es muy importante conocer su visión, y de ser posible, ver sus obras en forma directa. El contacto con las obras ha sido un gran estímulo para encontrar sus conexiones con mi trabajo, para luego desdibujar e interpretar desde mi corazón.

## **CAPÍTULO IV: TRES CONCEPTOS QUE GUÍAN LA CONCEPCIÓN DEL PAISAJE EN ORIENTE**

### **4.1 MARCO TEÓRICO DEL PERÍODO EDO EN ORIENTE (CHINA Y JAPÓN)**

El período *Edo*, también conocido como periodo *Tokugawa*, es una parte de la historia de Japón, que se entiende desde marzo de 1603, establecido por el *shôgun* Leyasu Tokugawa, hasta 3 de mayo 1868, cuando se restaura el período del gobierno imperial por parte del decimoquinto y último *shôgun*, Yoshinobu Tokugawa. Edo era la ciudad donde hoy está Tokio. Este período trajo a Japón 250 años de estabilidad. Tokugawa no solo consolidó su control sobre el reunificado Japón, sino que gozó de un poder sin precedentes sobre el Emperador, las cortes, sobre todo los *daimyo* (propiedades relacionadas con los Tokugawa), y las órdenes religiosas. En este período se intensificó la interacción con las potencias europeas en los ámbitos económicos y religiosos. En el área del arte y el intelecto, se desarrolló con mucha fuerza la pintura, la poesía y la escritura. A este período pertenecen Bashô y Shitao, que fueron más o menos contemporáneos, y que trataron de romper la rigidez creativa en la que había desembocado el arte tradicional chino y japonés. Había que volver al origen de la inspiración, que es la naturaleza.

Es importante mencionar este período, ya que después de miles de años de estar cultivando la relación de la naturaleza con el hombre, con este período se intensifica. Introduciéndose en forma cotidiana, al mismo tiempo se transforma en una sabiduría de vida.

### **a) Concepto de *qi* en Oriente**

Menciono el concepto *qi* (energía), porque es esta idea la que permite afirmar que el artista puede empatizar y recibir el estado de ánimo de la naturaleza. En la cultura china tradicional, el *qi* significa literalmente aire, aliento, disposición de ánimo. Es un principio aditivo que forma parte de todo ser vivo, y que se podría traducir como “flujo vital de energía”. Es similar a conceptos occidentales, como energía, magnetismo animal, vital o energía vital, vitalismo. De acuerdo a la medicina tradicional china, el *qi* es una energía que fluye continuamente en la naturaleza, y la interrupción de su libre flujo en el cuerpo es la base de los trastornos físicos y psicológicos.

Los participantes de ciertas disciplinas afirman que el ser humano puede controlar y utilizar esta energía a través de diversas técnicas, acrecentándola, acumulándola y distribuyéndola por todo el cuerpo, o usarla en forma concentrada como en el *aikidô*, *taekwondo*, yoga u otras artes marciales.

La ciencia no admite el concepto de *qi* como un fenómeno real desde el momento que no resulta medible con ningún dispositivo, y sus efectos pueden ser explicados como sugestión. La controversia en torno al *qi* está relacionada con la explicación de su operatividad, como resultado de su intervención como fluido inmaterial. Pero hoy en día ya es medible. Por ejemplo, en un laboratorio midieron el estado meditativo de los monjes del Himalaya, y comparándolo con otros orientales normales y occidentales, el resultado fue que los monjes midieron un nivel de energía y flujo mucho más profundo que el resto.

Lo anterior tiene que ver con el proceso de percepción, al modo como lo explican los chinos y los japoneses. Estos proponen que, al mirar o escuchar mediante el ejercicio de la contemplación, se puede vaciar de contenidos la mente-corazón, relajando el cuerpo paralelamente. De tal modo, podemos “ver” y “escuchar” realmente a la naturaleza. Eso se siente en el cuerpo como conmoción, como experiencia estética. En ese momento el *qi* se está moviendo por el cuerpo. De esa manera se vive la conmoción. Cuando eso ocurre, se graba una imagen en la

mente-corazón del artista; es el resultado de haber puesto atención en algo, al cual se le ha permitido ser, porque la mente, al no intervenir, con su representación recibe de manera directa una impresión del mundo externo, depositándose en una imagen, que es lo que posteriormente el artista pinta o plasma en algún soporte. Pinta esa imagen capturada, pero cargada de la emoción de lo que percibió en ese instante único e irrepetible.

En la percepción de la naturaleza, uno se da cuenta del movimiento cuando se entra en el flujo del *qi* gracias a la percepción, lo que relaciono con el caminar. En invierno, por ejemplo, la vibración es tenue, ya que todo está dormido o en estado de reposo; aparece la presencia de la humedad, viene un estado de desapego de todo. Aquí están involucrados los sentidos, dispuestos y conectados. La percepción, la atención me toca, y acojo emocionalmente mi entorno. La experiencia estética me conmociona; me quedan impresiones atrapadas en los meridianos y nodos de mi cuerpo, provocando emoción y exaltación de los sentidos. Con el movimiento hago un esfuerzo, y ahí avanzo. Lo anterior se clarifica en palabras de Henry David Thoreau: “en la mayoría de nuestras experiencias los sentidos no se unen para ver y sentir en cuerpo y mente lo que tenemos alrededor estando en la naturaleza, contarnos una historia común y más amplia de lo que estamos hechos, del vínculo con ella y el aprendizaje al estar más consciente” (2013, 54). Sus enseñanzas parten del concepto de unidad y, al mismo tiempo, de lo mutable, denominado *dao*, que conforma la realidad suprema y el principio cosmológico de todas las cosas: utilizamos los sentidos para despertar pasión, pero no para satisfacer interés en la intuición. Dejamos los sentidos quedarse en una excitación superficial. La experiencia es algo que nos pasó que fue importante y genera un recuerdo, un sentir imborrable y perdurable. La experiencia es una unidad del cuerpo mente con el lugar estando en y desde él. Esta unión es de sensaciones y momentos sagrados que en algunas ocasiones también es ver y sentir.

Por medio de la práctica daoísta las personas pueden unirse con el *tao* para obtener una vida feliz, sana y larga. Además se puede llegar al estado de inmortalidad, y resolver así el gran acontecimiento de la vida y de la muerte.

Con todo este tiempo que Thoreau estuvo en —y desde— la naturaleza, viviéndola en forma cotidiana durante dos años y medio, desarrolló en forma profunda la intuición. De un vistazo comprendía la esencia de cualquier asunto; nada parecía que se ocultase a su mirada profunda y penetrante.

Considerada la herramienta principal para el conocimiento del *qì*, hay una directa relación del *qì* definido como “soplo” con la respiración. Así, en la mayoría de los sistemas espirituales y terapéuticos orientales se incluyen métodos de atención o algunas técnicas de respiración. Este mismo concepto se entiende en Japón como una manera de conocerse a sí mismo. Presencia, voluntad, salud o respiración.

Las herramientas para aquietar la mente también las encontramos en el yoga hindú, practicado ya hace años en Occidente. La palabra en sánscrito *prana* (*pranayama* para denominar una forma de respirar) es la energía o fuerza vital que impregna todo el Universo, está en todas las cosas, sean animadas o inanimadas. El cuerpo y la mente funcionan gracias al *prana*, y el proceso respiratorio es la forma más directa de absorber esta energía.

El *Pranayama* abarca un conjunto de técnicas respiratorias que mejoran la captación del oxígeno y eliminan el dióxido de carbono, incrementando la energía vital, limpian los canales energéticos (*Nadhis* y *Chakras*) y estimulan la circulación pránica. Además, proporcionan calma mental pudiendo alcanzar niveles de conciencia más profundos.

La palabra *prana* tiene el mismo significado de energía, respiración y sabiduría. A través de la meditación en la respiración se afirma que se puede desarrollar la energía natural de la persona, y armonizar su personalidad y metabolismo, para que los sentidos se orienten a captar de manera directa la realidad, lo que se ha definido como higiene mental; es decir, silencio mental. El *qì* puede explotar dentro del cuerpo de tal manera que el ser humano obtendrá gran flexibilidad y velocidad. En la meditación, la respiración se considera un vínculo entre el pensamiento, las emociones, el instinto y los estados físicos, y al igual que en la ciencia occidental, una expresión del estado de ánimo.

Algunos maestros de *zen* y *budò* afirman que la respiración personal es la respiración del cosmos, ya que todos los elementos de la naturaleza son una pieza del todo, y la realidad se expresa en procesos de opuestos que se alternan, como día/noche, invierno/verano, movimiento/quietud. Es lo que se conoce como *yin-yang* (Skopalik y Marmori, 1993, pp. 96 y 98).

El concepto de *qì* viene de la mano de las tradiciones religiosas y filosóficas, tales como el taoísmo, el budismo, el zen y el yoga.

Se entiende la meditación como entrar en un estado de no-movimiento (*wu wei*), un estado de calma. Del estado de calma se podrá pasar a uno de distención y, una vez en él, el cuerpo tendrá ocasión de reajustar cualquier desequilibrio. Este estado es el idóneo para tener una experiencia estética en —y desde— el paisaje y la naturaleza: con la mente acallada se logran ver manifestaciones de la naturaleza en forma más clara. Dejando fluir el *qi* o soltando todo, sin esperar nada, solo caminando, observando conscientemente, podemos percibir puramente el paisaje, sentir y ver sus ciclos y relaciones.

### **b) Concepto de *tao***

El *tao* es un concepto que surgió en China hace aproximadamente 5.000 años y deriva principalmente de la obra taoísta más conocida del libro denominado *Tao Te Ching*, texto clásico del Camino y su virtud, atribuido al filósofo chino Laozi y en parte a Zhuangzi. En sus comienzos, era más una filosofía o un estilo de vida que una religión. A medida que fue pasando el tiempo, se consolidaron diversas corrientes taoístas. Las enseñanzas de Laozi parten del concepto de la unidad absoluta y al mismo tiempo mutable denominado *tao*, que conforma la realidad suprema y el principio cosmológico y ontológico de todas las cosas.

El *tao* es difícil de describir con palabras, asimismo lo señala Laozi. Yo diría que es el propio caminar por distintos senderos, sentir el camino hecho en la vida desde que eres consciente y si no lo eres el poder recordar todos aquellos momentos donde fueron especiales, marcadores para el alma, con la emoción de un niño que todo lo que recorre lo sorprende sin miedo y lleno de emoción, es ese camino que con los años es siempre exploratorio, pero uno hace su sendero personal para descubrir otros espacios, otros momentos y lugares de reflexión, goce, paz y plenitud; el darse cuenta que uno es todo y todo es uno.

El *tao* alude a la armonía o relación de la quietud con el movimiento, es como caminar en silencio, con la mente acallada, con distención del cuerpo y mente, con una respiración regulada, con el ritmo normal de cada uno, abierta a las sensaciones, visiones y emoción. Para ello se necesita la máxima concentración para que se produzca la conexión. Se produce una consolidación en la unidad.

Qué es el camino (Dao-Tao) ¿qué es un viaje?

Si tratamos de reflexionar sobre el camino y sobre el viaje  
con la sola razón, no puede aprehenderse o atrapar al ser humano que  
viaja.

Los que pueden contestar esta pregunta son los que hicieron  
de su vida entera un viaje y reflexionaron profundamente  
sobre él

así como lo hizo Bashô en su vida

(Skopalik y Marmori, 1993, p. 95)

En China, *dao* designa lo mismo que *dô* en Japón. Explico esto porque *dao* es el símbolo del caminar y del ajustarse con el movimiento que provoca el estímulo de la naturaleza.

La esencia del taoísmo no está en su forma, sino en su contenido, ya que la forma del taoísmo ha ido sufriendo siempre cambios en cada época y en cada lugar, pero su contenido tradicional siempre se ha mantenido, y continúa desarrollándose. Su traducción literaria es “enseñanza del camino”. El *tao* o *dao* suele traducirse como “vía o camino”, aunque tiene innumerables matices en la filosofía y las religiones populares chinas.

El taoísmo filosófico se desarrolló a partir de los escritos de Lao Tsé y Zhuangzi. La esencia de la filosofía taoísta se encuentra en el *Daodejing*, el libro del tao y su virtud. El objetivo fundamental de los taoístas es alcanzar la inmortalidad, entendiendo que las personas que viven en armonía con la naturaleza se transforman en inmortales. La antigua forma del taoísmo era la de una corriente filosófica, y no una religión, por lo que los antiguos pensadores interpretaban por inmortalidad la superación del propio ser en comunidad con el entorno. O sea, la búsqueda de la superación y el progreso personal y colectivo, de acuerdo con la mutación constante que nos enseña el taoísmo.

*Dao* es origen del universo, un proceso de engendramiento que produce a todos los seres, incluida la humanidad. El taoísmo es la conciencia que se originó desde la práctica de su contenido sobre la concepción del universo y la concepción de la vida. Incluye una filosofía y una praxis; ambas van siempre unidas, y se producen a partir de la experiencia.

El taoísmo establece tres fuerzas: una pasiva, otra activa y, la tercera, conciliadora. Las dos primeras se oponen y se complementan, es decir, son interdependientes de manera absoluta y funcionan como una unidad. Son el *yin* (fuerza pasiva/sutil, femenina, húmeda) y el *yang* (fuerza activa/concreta, masculina, seca). La tercera fuerza es el *tao*, o fuerza superior que las contiene. O sea, un aspecto *yin* y un aspecto *yang*: eso es el *tao*. Aquí vemos el movimiento del *qí*, que fluye permanentemente. Un ejemplo concreto es la montaña, entendida como símbolo de unidad, que incluye dos fuerzas aparentemente opuestas. Como *yang* significa ladera luminosa o soleada; como *yin*, ladera oscura o sombría, todo dentro de la misma montaña.

El taoísta no considera superior la vida a la muerte, no otorga supremacía a la construcción sobre la destrucción, ni al placer sobre el sufrimiento, ni a lo positivo sobre lo negativo, ni la afirmación sobre la negación. Las cosas cotidianas e insignificantes tienen un significado mucho más profundo del que nosotros le damos. Como diría Lin An:

“la gran mayoría de las personas  
 qué vacía y mal se siente, porque usa  
 las cosas para deleitar su corazón,  
 en lugar de usar su corazón para disfrutar de las cosas”  
 (Laozi citado por Soubllette, 1990)

El *tao* es algo que no puede ser alcanzado por ninguna forma de pensamiento humano. Tanto así, que casi en su inicio, el *Daodejing* dice: “para esto no existe nombre, dado que los nombres derivan de experiencias; finalmente, y por necesidad de ser escrito o expresado se le denominó tao, que significa ‘camino’ o ‘sendero’, recto o virtuoso que conduce a la meta” (Laozi, citado por Soubllette, 1990).

Como diría Laozi, el *tao* es a todo lo que le pertenece al mundo, porque es como el espacio vacío para que se manifieste el todo: “existía antes del Cielo y de la Tierra, y efectivamente, no es posible decir de donde viene. Es madre de la creación y fuente de todos los seres” (citado por Soubllette, 1990).

El *tao* tampoco es temporal o limitado; al intentar observarlo, no se le ve, no se le oye ni se le siente. Es la fuente primaria cósmica de la que proviene generación. Es el principio de todos, la

raíz del cielo y de la tierra (la madre de todas las cosas). Pero si intentamos definirlo, mirarlo u oírlo, no sería posible: el *tao* regresa al no-ser, ahí donde es insondable, inalcanzable y eterno.

El taoísmo excluye el concepto de “ley”, y lo sustituye por el de “orden”. Es decir, las cosas son de determinada manera debido a que su posición en un universo en permanente movimiento les confiere una naturaleza que las obliga a ese comportamiento. Así lo explica Dong Zhongshu, filósofo chino del siglo II a. C.: “tao es el nombre global que se da al orden natural. El objetivo del tao es enseñar al hombre a integrarse en la naturaleza, enseñarle a *fluir*, a integrarse en sí mismo en concordancia y armonía. El tao no es un creador porque nada en el mundo se crea ni el mundo es creado” (citado por Soubllette, 1990).

Hay que enseñar a compenetrarse con esta naturaleza y armonía, de tal modo que se llegue a experimentar en el propio cuerpo sus ritmos vitales, sintonizando el cuerpo humano mediante una serie de ejercicios con estos ritmos, ganando así serenidad mental y energía física.

Desde la perspectiva del *tao*, se ve cómo todas las cosas se elevan, se vuelven grandes y luego retornan a su raíz. Vivir y morir es simplemente entrar y salir. Las fuerzas de la mente no tienen poder sobre quien sigue el *tao*. El camino del no-ser lleva a la quietud y la observación, y conduce de lo múltiple al uno. Para poder recorrer ese camino hace falta preparación interna. Mediante la práctica espiritual, la perseverancia, el recogimiento y el silencio, se llega a un estado de relajación, que debe ser tan sereno que posibilite la contemplación del ser interior, el alma, y así se logra ver lo invisible, escuchar lo inaudible, sentir lo inalcanzable. Como comenta Laozi en el *Tao Te King*:

El Tao engendró la unidad.  
La unidad dio origen a las dos facetas  
las cuales dieron el ser a la tríada  
y la tríada produjo los diez mil seres.

El Tao que puede ser denominado Tao  
no es el verdadero Tao  
(Laozi citado por Soubllette, 1990)

### c) Concepto de *gueidô*: El camino del arte

En las artes, *dao* (China) y *dô* (Japón) son un continuo caminar, una vía, una travesía a nuevos mundos, a nuevas experiencias. Esto conlleva un proceso que consta de procedimientos y método, a través de una conducta que tiene una práctica, es decir, reglas y disciplina, ser perseverante y fluir con la energía circundante, para llegar a realizar una obra sin perder el rito, llegando a un estado de apertura y así se nos da una evolución que finalmente es una transformación de la mente y del cuerpo.

En Japón *dô* es la vía, el camino, el viaje, la travesía. Es el caminar, movimiento continuo, para ver el despliegue, para ser testigos del movimiento, como en la ceremonia del té. Se nos presenta bajo tres perspectivas:

1. El proceso: va a estar presente el procedimiento y el método, que va a involucrar una conducta, una pauta. En mi caso, está el desapego como actitud estética frente al soporte que voy a trabajar, y las ideas que están dando vuelta en ese momento.
2. La práctica: tiene reglas y necesita de la perseverancia, de la disciplina. Esto conlleva el rito, que es un acto solemne, la consagración del proceso; y luego viene la evolución, el modo de plasmar en el soporte esa idea o emoción que llevamos dentro.
3. La evolución: que no es otra cosa que la transformación del proceso, el continuar con la energía de este, que inició en un punto, y al desarrollarse, culmina en una creación.

Así, el *gueidô*, el camino del arte, permite descubrir en cada etapa un cierto estado espiritual (consciencia), para entrar en comunión con la esencia del arte, para hacerse florecer a sí mismo en el arte. En esta visión, el arte provee de una técnica que puede permitir realizar en esta vida la iluminación, porque lo verdaderamente importante es que cada uno conozca su propia naturaleza. De esta manera, el arte se entiende como un medio de concentración para el que lo ejecuta y para quien lo contempla. La experiencia estética de los mundos habituales que vivimos siempre es fugaz, y tiene niveles. Al significar la experiencia, se produce un corte con ella. El ideal es tratar de permanecer en la experiencia, sin esfuerzo, y después dejarla ahí. La percepción es continua; a medida que trabajo en la percepción, la experiencia se vuelve más profunda: siempre hay un soltar físico. La postura corporal es importante para el desapego.

Las preocupaciones y obligaciones tensan. De ahí que la gran aspiración de los maestros que nutren la vida sea fluir con el *tao*. Para fluir no debo tener tensiones corporales; para ello, el alimento básico debe ser la respiración, porque si yo me concentro en ella, el cuerpo se relaja y se silencia la mente, y uno entra en un estado de vacío, que es llenado por las sensaciones, sin esperar nada. Soltando ocurre la conexión.

Según la teoría clásica de la belleza, esta sería la armonía de las formas, lo que en nosotros nos produciría gusto o placer en la percepción. Dentro de este contexto teórico, hay algo que gusta o se rechaza. Percibo que así estaríamos bajo los parámetros de “esto es armónico” o “esto no lo es”.

En este tipo de experiencia, el cuerpo, la mente, el espíritu y los sentimientos, como receptáculos de percepciones estéticas, se remueven. No son indiferentes a los estímulos del mundo externo, sino que se mueven, vibran. Notamos que incluso hay cosas que quizás rechazamos naturalmente cuando éramos pequeños, y que luego aceptamos por algo inculcado culturalmente.

Cuando el perceptor logra ver las cosas en su totalidad, las cosas son tal como son. No hay cultura, rechazo ni aceptación: es el hombre en conexión con el objeto. Lo que hay ahí es presente, atención y gozo; esto es lo que denominan en Asia como “la experiencia de la belleza”. La contemplación imparcial de la belleza, conocida como medio hacia la iluminación, fue central en la tradición estético-religiosa del *gueidô*, porque en el camino del arte la iluminación es inseparable de la experiencia de la belleza: “aparece el desapego como actitud estética, ya que es necesaria para la experiencia de la belleza en la naturaleza y en el arte” (Soubllette, 1990). La noción japonesa de la belleza como profundidad oculta que puede ser captada a través de una inmersión en el vacío. O en otras palabras, “el descubrimiento de la belleza de la sencillez, la soledad y la austeridad, la búsqueda de la auto disciplina y la humildad” (Lira, 2013, s/p).

Para la persona que tiene este don de la percepción estética, lo que prima es el asombro ante las formas, los colores, los sabores, independientemente de la aceptación o el rechazo. Esta idea de maravillarse ante las cosas para descubrirlas tal como son, es lo que prima como movimiento fundamental. A partir de ello, comienza a aparecer la configuración de lo sagrado, para lo cual la persona tiene que estar abierta, en un estado de limpieza de los sentidos.

La experiencia estética de la belleza ocurre en el instante. No está ahí detenida esperándonos en un objeto, sino que es una apertura. Para eso, el espectador debe estar presente; todo su esfuerzo de atención debe estar dirigido hacia esa meta. Hay artistas que saben y se han entrenado en la capacidad de graficar, a través de formas, sonidos y sabores, ciertas combinaciones que inducen a la experiencia del presente.

*Guei-Dô* implica la idea de dominar una práctica a través del entrenamiento del cuerpo y la mente. Algo semejante a la austeridad o purificación, para alcanzar la transformación de la mente y la personalidad. Se puede decir que la manera o el método para ello es entrar en un estado de apertura, que incluye estar en uno de silencio y de vacío, porque cuando estoy en silencio los canales perceptivos se afinan, y estoy abierta a fluir en lo que quiero expresar.

La belleza está en la creación completa: solo el hombre transformado es capaz de ver la belleza en todo. Esta transformación ocurre gracias al método, que incluye la disciplina de la meditación, que conduce al estado de apertura, mente aquietada y cuerpo relajado, pero atento. Aquí ética y estética van siempre en unidad. No es que esto sea la verdad, sino la visión tradicional del arte contraponiéndose a la visión moderna del artista.

*Guei-dô* significa dominar una práctica. Se parece bastante a la idea de auto-cultivo. En algunos momentos se pensó de modo únicamente intelectual, pero incluye la unidad de cuerpo, mente y sentimientos o espíritu en un mismo nivel de importancia, unidad en la auto-cultivación. En general, en estas tradiciones a eso se refiere la relación con la naturaleza, se cultiva la relación emocional, porque ahí está la vida, la espontaneidad de la creación: la creación de la vida. Cuando el artista logra la natural espontaneidad en su obra, crea un pedazo de vida, un transporte de energía de un lugar a otro. Por eso es tan importante la auto-cultivación. Como los monjes, que hacen un trabajo de auto-cultivación para producir una obra sagrada, que luego estará consagrada por medio del rito.

Si bien están los caminos y la práctica, no todos los que la practican logran este nivel. Solo hay ciertas obras que producen algo, un estado de asombro y plenitud que producen nutrición.

La mente y el cuerpo se entrenan para estar abiertos, despegados y listos para absorber esa conmoción o esos estados vibratorios más altos, junto con el movimiento del cuerpo, para plasmar

la sensación, idea o emoción sentida, entrando a un estado donde uno está presente, pero a la vez suelto, porque se ha liberado de preocupaciones, tensiones y pensamientos. Al caminar por la naturaleza, nos dejamos incitar por la vida. En un caminar constante entramos a un estado respiratorio en que se presenta la eternidad de lo fluido. Al caminar uno va viviendo rutas de contemplación. Caminar es un método para contemplar, donde se despiertan corrientes energéticas, volviéndonos escritores de la tierra.

Así como indica Kandinsky, la otra ordenación importante en la búsqueda de puentes entre la naturaleza y el arte, se basa en una visión del proceso artístico que conduce a resultados inesperados, pues el trabajo integrado con la naturaleza es cambiante porque está viva, la experiencia fundamentalmente singular de hacer una obra de arte puede evocar un objeto estético que se convierte en un acto suficiente. Espiritualmente, respiración con el “sujeto-naturaleza”.

Hay que tener conciencia corporal, sabiduría del cuerpo, estar permanentemente entrenando al cuerpo y mente. A esto se le llama *taitoku*. La obra puede ser espontáneamente sensitiva, de múltiples capas de significados, algunos incluso ambiguos y paradójicos, pero quizás lo más importante es que puede atrapar al observador como participante de una actividad, como cultivar un huerto o jardín. En la dinámica del trabajo con la naturaleza, al contactarme con la materia comienzo a sentir como ella misma se expresa. Esto es posible cuando se toma conciencia del cuerpo en movimiento, cuando se pone atención en él, de tal manera que nos permita vivir una experiencia encarnada; entonces, de alguna manera los límites entre el microcosmos y el macrocosmos, dentro y fuera, desaparecen.

Desde siempre lo mío ha sido el dibujo, el grabado, la pintura. Explorar mi interior, la humanidad y su capacidad de vivir la experiencia estética, la naturaleza y la divinidad. Por eso fueron tan esenciales en mi formación como artista mis estudios universitarios complementarios, en teología, filosofía, antropología y psicología, así como el conocimiento y práctica diaria de la meditación y el yoga.

El arte es una opción de vida. Mi encuentro con el arte se dio a muy temprana edad, y luego se fue definiendo y madurando, paso a paso, con los años. Es un aprendizaje continuo. Consiste en dejar de interpretar la realidad, para dejarse fluir en ella y expresarla a partir de mi yo interior. Cada uno tiene su propio *tantra* de sus esencias. El mío es lo que ves: las emociones, las

contradicciones, el rechazo, la sintonía, todo lo que pueda tejer con el espectador. Todo lo que nos rodea; tanto lo natural, como lo hecho por el ser humano: lo frágil y lo majestuoso, lo cercano y lo lejano, el horizonte, el gran paisaje, bosques, temperaturas, desiertos, colores, distancias, espacios, dolores, silencios, sufrimiento. Y lo mejor: magia, sueños... Aprender a develar, a descubrir, a imaginar lo que aún no es y lo que será, para crear.

El arte es una forma de vida, un *mantra*, esa sabiduría del tejido que forma la trama de la vida. Un tejido transversal, que me hace sentir con fuerza, esperando que se rearme con contundencia, en conciencia. Sentir y expresar con una mirada auténtica y honesta, en forma simple; llegar a lo esencial. Allí está siempre lo impredecible, y a pesar de todo lo incomprendido, la consigna es seguir, perseverar, percibiendo mundos que contienen el misterio mismo de la existencia.

Mis primeros pasos fueron mi interés en el paisaje, desde que tengo conciencia. Comenzaron con los viajes de verano en mi infancia, y el amor por la tierra del lugar donde uno nace. Mi abuelo paterno me enseñó a formular las preguntas sobre el cosmos, el ser, las congruencias y las incongruencias. Fui muy apegada a él; siempre sentí que tenía que enseñarme algo más grande de lo que yo sabía o podía intuir. La influencia del paisaje natural y la naturaleza en mi obra se dio siempre.

#### **4.2 EL CAMINAR: ¿POR QUÉ PRACTICAR EL CAMINO DEL ARTE?**

El camino del arte es para trabajar sobre uno mismo, para captar el principio constante, para desarrollar esta capacidad. El sentido de su práctica está en que nadie puede ser un verdadero artista si no comprende lo esencial de los fenómenos de la naturaleza. Parafraseando a Shitaô (2012), al comprender el sentido verdadero de la pintura, una cosa va con otra.

Es posible comprender el trabajo artístico de Hamish Fulton —quien viene realizando caminatas desde finales de los años sesenta— como un proceso. Fulton no se mantuvo ajeno a las influencias de una época que evidenciaba el paso desde las actitudes formalistas del arte —representado en el minimalismo— hacia la idea de una desmaterialización del mismo, que cobraba sentido en las incipientes muestras del arte procesual. El arte minimalista se concentraba cada vez menos en la realización del objeto hacia el proyecto operativo de este. La experiencia de caminar

que ha desarrollado Fulton, no resulta de un ejercicio azaroso, sino más bien de una cuidada idea en que el artista pone en efecto varias de sus “reglas” autoimpuestas, que tienen que ver con orden, formas, relaciones numéricas y una aguda observación del nuevo entorno al que se enfrenta.

Al verle iniciar una de sus caminatas sorprende su ascetismo, funcional si se piensa en la ausencia de equipaje, pero también ideológico y conceptual en su actitud. Su caminar es un modo de conversación interior. Camina viendo siempre, delante, parafraseando a Hamish Fulton, el triángulo óptico de una carretera recta va desapareciendo en la infinitud. En los textos que acompañan a sus imágenes, llama la atención la claridad con la que separa la actitud con la que afronta la caminata (el camino por delante) de la certeza física (el suelo bajo los pies). Se muestra riguroso en seguir unas “reglas” impuestas desde el principio: Para Fulton como artista contemporáneo, su regla era caminar la ruta entera de un tirón, no en tramos, y nunca en bicicleta. Estas reglas claras son las que mantienen la esencia de la caminata. También ha sido testigo de las energías positivas que puede generar esta peregrinación. Su religión es la naturaleza: nubes, viento, lluvia, oscuridad, la luz de las estrellas, el sol, la luna, pájaros, piedras, lagartijas, ríos el mar y las montañas.

Thoreau quería ahorrar tiempo: tiempo para leer, tiempo para los lenguajes no escritos (los ruidos del campo y del bosque), tiempo para caminar solo, tiempo para la amistosa conversación, tiempo para conocer el cosmos. Su poder de observación era tal que parecía insinuar la existencia de sentidos parapsíquicos. Veía como si a través de un microscopio, oía como si a través de altoparlantes, y su memoria era el registro fotográfico de todo lo que había visto y oído. Pero a la vez sabía mejor que nadie que no es el hecho lo que importa, el dato empírico, sino la impresión o efecto que ejerce ese hecho en la mente” (Thoreau, 2013, p. 5).

Este poder de observación que se le agudiza a Thoreau es la compenetración con la naturaleza, que fue cultivando en esos años en Walden a través del silencio, del desprendimiento y la contemplación. Sin duda veía lo más pequeño como algo crucial para sus reflexiones, y llegó a sensibilizarse y cultivar la paciencia, sin esperar nada, pero con la certeza de lo que iba a suceder, sentado en una roca al lado del lago, esperando atrapar un pez con sus manos:

su ojo estaba abierto a la belleza, su oído a la música, y su mente acogía todos los hechos como acontecimientos gloriosos que mostraban el orden musical y la plástica belleza de

la totalidad. Su espíritu agudamente sensible se había rendido a la naturaleza, de dos maneras: a las múltiples impresiones que su belleza causa en los sentidos y a las conjeturas trascendentes que la comunión con ella sugiere (Thoreau, p. 5).

Por su parte, la otra herramienta con la que conquistaba los obstáculos del mundo natural era la paciencia. Sabía sentarse inmóvil por horas, como parte de la roca a la que estaba subido, para esperar el regreso del ave, el reptil, el pez al que su presencia había espantado temporariamente, en su contemplación extasiado (Thoreau, p. 6).

Por ello, Thoreau, “abriendo los ojos, descubrió que la vida proporciona todo lo necesario para la paz y la felicidad del hombre; solamente hace falta usar lo que tenemos al alcance de la mano” (p. 8).

El artista caminante es aquel que se pone a estudiar la naturaleza en forma directa, y puede contar cómo pintar o grabar la montaña, el cielo o el agua, los bosques, sus olores y temperaturas, sus atmósferas. Con la contemplación directa del modelo, uno puede prescindir de todas las formas aprendidas. Al estar en —y desde— el paisaje o la naturaleza, uno vive el modelo, y se impregna en el alma.

Guo Li señala que la formación normal del pintor no solo ha de incluir una profunda cultura literaria y el conocimiento de las obras de arte de la antigüedad; es preciso que también el artista, en coche o a caballo, surque con sus viajes una buena mitad del universo, y solo entonces podrá tomar el pincel.

Caminar como práctica, investigar con métodos artísticos, hacer trabajos colectivos interdisciplinarios, son herramientas de creación visual y de pensamiento crítico contra narrativas predominantes y la momificación de la memoria social. Al recorrer el paisaje natural chileno, uno se va transformando en un portador de secretos del caminante, y de preciados cargamentos a través de dificultosos caminos, que se transforman en elementos potenciales de archivo personal de un sitio a otro, y que pueden transmutarse en obras que podrían aportar a los demás. Son como huellas y cruces de culturas diferentes dentro de este territorio largo y angosto.

Experimentar la naturaleza en lugares aislados o de poca población —porque estos lugares maravillosos, al borde del mar, de los lagos o en lo alto de la montaña nos procuran aislamiento

físico y espiritual—, nos incita a la contemplación y reflexión. El misterio que nos devela el paisaje nos hace adentrarnos en él. Caminar nos hace entrar en una especie de trance o de meditación atenta y despierta. Las dificultades de los terrenos nos obligan a esa atención, como el toque del maestro *zen* en la práctica de la meditación.

Todo paisaje tiene un contenido simbólico por el que, tras decodificado, accedemos al despertar de la conciencia, para acercarnos al compromiso con la tierra mediante un lazo afectivo.

Así lo define Hamish Fulton, como ya vimos. Miles de kilómetros y decenas de países recorridos han servido a Fulton para establecer una sólida conexión entre el arte y la naturaleza, conexión que queda plasmada en sus fotografías, textos, instalaciones, etc., que buscan transmitir al espectador la experiencia espiritual de sus incontables caminatas.

La no-permanencia, implícita también en el uso de materiales naturales como agua, tierra, madera, metal y flujo de aire, dejan una huella, que otorga una presencia a través de la ausencia mental del hacer, lo que muestra un estado de serenidad.

El trabajo de hilar, pintar, hacer grabados o instalaciones de manera artesanal o a mano, puede llevarnos hasta un profundo estado de concentración, a enfocar toda la atención en la relación establecida con el material, que es transformado, unido a mi brazo, a mi mano y a mi atención, que le da un correlato a mi sinapsis desde mi cuerpo, para que pueda ejercer movimientos que fluyen en el soporte usado.

#### **4.3 POR QUÉ ES IMPORTANTE PARA EL ARTISTA IR A LA NATURALEZA**

Caminar es un proceso de autoconocimiento, a través de este pulmón regenerador que es la naturaleza, que nos aquieta y nos silencia la mente. Es entender el proceso propio con serenidad. El libro del *dao* y de sus virtudes, desde el primer epigrama, presenta tres grandes temas: a) el origen, b) el misterio de este origen, y c) la posibilidad real de aproximarse a él. Esta aproximación se da por la tendencia natural del ser humano de la satisfacción del deseo, y la motivación que deriva en la necesidad de manifestar su conmoción al estar en —y desde— la naturaleza, frente a algo tan grande, perfecto para el que ha vivido esa experiencia.

Como ya vimos, “*dao* significa camino o caminar, implica la noción de movimiento y flujo; lo que hace aparecer la transformación y proceder no puede ser explicado. Es misterioso, sin nombre, conceptualmente no puede ser concebido desde un punto de vista lógico o racional, impensable” (Lira, 2013, s/p). Pero puede ser percibido a través de la calidad y de la disponibilidad de la persona que intenta sentirlo, con mente tranquila, corazón apaciguado y cuerpo relajado, entregado a la gravedad de la tierra. Con esta disponibilidad, el cuerpo ya ha tomado otra apertura, donde los sentidos se van sensibilizando, y aflojan la tensión para sentir el flujo que recorre el cuerpo, y así quedar conectados a lo insondable de la naturaleza. Esto es posible con mucha experiencia y perseverancia en la meditación. Nos podemos ayudar con diferentes ejercicios como el *pranayama* (respiración), el yoga, distintas meditaciones, con la *kundalini* y otras más. Se produce así la conexión con el sentir, que se comunica con la emoción, ya que a esa altura el cuerpo estará blando, más sutil en su energía pura, que es una energía elevada.

En ese momento es cuando es posible observar sin esperar nada, con la mente acallada, y nos dejamos contemplar por todo lo que el cuerpo capte en su interior y exterior, vemos todas esas texturas que nos muestra la naturaleza, que es un entramado de un gran tejido, donde todo pertenece a uno, donde tiene puntos de encuentro, llamados vórtices, núcleos de algún torbellino energético, con sus nodos, que son cada uno de los puntos de un cuerpo vibrante, que permanecen fijos, y que interactúan con la sinapsis de todo el ser y el cosmos. Como ejemplo, la tierra tiene meridianos de energías, que son análogos a las líneas del cuerpo con las que trabajan los acupunturistas o los practicantes de la digito-puntura, así como el biomagnetismo.

Por todo el planeta hay lugares que se encuentran sobre vórtices de energía telúrica, llamadas líneas terrestres, que responden a una energía más galáctica, o de alguna manera más conectadas con el universo. Estos vórtices o lugares de poder de la tierra corresponden a las corrientes de energías planetarias, ya que el planeta es un organismo vivo, es una extensión de nuestro propio organismo, y sus vórtices están tan activos como nuestros centros sutiles, que podemos usar en nuestro beneficio. Si nuestro cuerpo está afectado por un desequilibrio, podemos visitar estas áreas de energías del planeta, que son generadoras de iones, donde rápidamente nos sentiremos mejor, con un autoajuste corporal anterior.

Las cascadas, las selvas, las montañas, los océanos, son fuentes naturales inagotables de iones, tanto positivos, como negativos. Los casos nombrados anteriormente están en equilibrio, fuente de toda vitalidad. La sola conexión de nuestro cuerpo sobre la tierra; los pies en contacto con el agua de ríos, mares o cascadas; las manos en el lodo o la inmersión en aguas naturales, como las termales, son conductores de energía, donde el cuerpo descarga el exceso de electricidad estática que tanto afecta a nuestro sistema nervioso.

La Tierra está llena de estos centros magnéticos, para algunos de los cuales los hombres han levantado templos o monolitos, dejando sus marcas, signos dibujados en lo alto de una montaña como los de nazca, o piedras trabajadas como símbolo de veneración, gratitud y aceptación. También hay que recordar las salidas y puestas de sol, la luna y las mareas, las montañas y todo elemento natural, que nos proporcionan una cantidad de energía que se puede integrar con solo sentarnos frente a estos momentos terrenales, como estar debajo de las estrellas. Todo esto nos deja huellas en el cuerpo, el alma y el corazón, plasmando ese viaje que se transmuta en energía, que vivió en un soporte o en un acto artístico, casi inconsciente, con el corazón tranquilo, mente acallada, cuerpo flexible, lista para fluir en sus movimientos por el cuerpo. El *qi* de la vida, que está constantemente en movimiento, en el ahora.

Caminar es un acto poético. Es un ritual que nos lleva a la serenidad, calma y silencio, en un estado de contemplación consciente. Esta serenidad nos hace encontrarnos a nosotros mismos, nos permite entrar a un ritmo de movimiento físico y síquico, en el que a veces encontramos respuestas o solo nos purificamos con la respiración. Y nos permite reflexionar que es necesario conectarnos con el paisaje en —y desde— la naturaleza, sensibilizarnos y conectarnos con el misterio, ese que nos motiva el deseo de vagabundear y buscar en esa especie de deriva nuestro propio lenguaje, para expresarlo en una obra de arte, y así poder transmitir en forma más asertiva nuestra intención. Es la de encontrar las bondades de la naturaleza: su sabiduría “el espíritu poético, el espíritu que empuja a alguien a seguir las vías del universo y convertirse en amigo de los sucesos de las estaciones” (Lira, 2013, s/p) es la marca de pureza del gran arte.

## CAPÍTULO V: REFERENTES PLÁSTICOS ORIENTALES DEL PAISAJE NATURAL EN —Y DESDE— LA NATURALEZA

### 5.1 MATSUO BASHÔ

Descubrí que dos de los artistas que inspiran y resuenan en mi propia búsqueda, de países distintos como Japón y China, vivieron en el mismo periodo histórico.

Durante su vida, Bashô<sup>11</sup> fue reconocido por sus trabajos en el *Haikai no renga*.<sup>12</sup> Está considerado como uno de los cuatro grandes maestros del *haikú*, junto a Yosa Buson, Kobayashi Issa y Masaoka Shiki. Bashô cultivó y consolidó el *haikú* con un estilo sencillo y con un componente espiritual. Su poesía consiguió renombre internacional, y en Japón muchos de sus poemas se reproducen en monumentos y lugares tradicionales.

Bashô empezó a practicar el arte de la poesía a una edad temprana, y más adelante llegó a integrarse en el escenario intelectual de *Edo* (actualmente Tokio). En este periodo de la historia de Japón se exagera la relación del hombre con la naturaleza, síntesis teórica y práctica de todo el desarrollo anterior de miles de años. Se trabaja con el tema del color, del clima, la poesía, la pintura, la caligrafía, el *haikú*, así como la sabiduría de la interacción, que incluye la observación, la contemplación y la reflexión en torno a la conexión del hombre con la naturaleza. Bashô llegó a convertirse rápidamente en una celebridad en todo Japón. A pesar de ser maestro de poetas, en determinados momentos renunció a la vida social de los círculos literarios, y prefirió recorrer todo el país a pie, como inspiración para sus escritos.

Este caminar significaba sufrir el viaje como un modo de recibir impresiones; es decir, sensaciones y emociones, que se levantan en la medida que uno se da cuenta o presta atención a algo diminuto o de otro tipo, que antes no se había visto o escuchado. Hablamos de cualquier cosa que entra por los sentidos, removiendo la sensibilidad (Lira, 2012, s/p). Aquí está donde el hombre abandona el placer por el dolor, y la felicidad por la santidad, como lo hizo Bashô en *Las sendas de Oku*.

---

<sup>11</sup> Matsuo Bashô nació en 1644 y murió en 1694 (de la misma época es Shitao, quien nació en 1642 y murió en 1707). Nacido como Matsuo Kinsaku, fue el poeta más famoso del período *Edo* de Japón.

<sup>12</sup> Renga significa “poemas ligados” o “poemas encadenados”, el renga está profundamente arraigado en la tradición japonesa, es un encadenamiento de autores inventado en el Medioevo, con un ritmo de 5, 7 y 5 sílabas, sin rima y tienen una cota espiritual.

Él elige el ascetismo; o sea, la sobriedad y austeridad, con fortaleza y determinación, con mesura y templanza, prudencia y flexibilidad, como una vía de búsqueda de lo trascendental en medio de la multiplicidad. Cultiva el *wabi*, que es el culto de la naturaleza, de la simplicidad del ser humano, que evita la solemnidad y queda satisfecho con la contemplación mística de la naturaleza. Pobreza, calma, simplicidad e inexpresable deleite escondido por la modestia. Imperfección y simplicidad, rústica sencillez en las cosas. Menciona Bashô: “nuestro espíritu debe fluir como el viento que fluye a través de la naturaleza” (Lira, 2012, s/p). Hay que estar en los actos o momentos simples de la vida, incluyendo lo imperfecto. Como diría Bashô, en el “disfrute desinteresado de la naturaleza” (citado por Lira, 2012, s/p).

Así, “con Bashô tenemos la unión con la estética de la vida; toma los aspectos negativos de la vejez, la soledad y la muerte, imbuyéndolos en una sensación de belleza. La melancolía no como autocompasión, sino más bien tristeza teñida de un intangible anhelo. Solo en medio de las más favorables condiciones, la belleza podía encontrarse” (Lira, 2013, s/p).

En mis recorridos por el territorio de Chile y otros países se produjeron algunas impresiones, entre las cuales hay mucho sufrimiento, pero a la vez, gozo, pues las impresiones que deja el paisaje natural son punzantes y penetrantes, quedan en el alma, gatillando algo muy profundo, una mezcla de sorpresa, dolor y espíritu, algo que me conecta con mi mundo interior, y con el otro, el exterior. Es una sensación difícil de explicar; es como estar conectado con todo, y estar consciente en mi individualidad.

Muchas de estas impresiones las plasmé en un comienzo en croquetas que describían sentimientos, olores, atmósferas, recuerdos, conexiones; especialmente no sentir el tiempo, sentir que todo pasaba muy lento o muy rápido, sentir la energía de la naturaleza, como ese simple sonido del agua. Podía comenzar a distinguir el sonido del agua mansa, o de la rápida, cuando se acerca una cascada, etc. Al leer estas sensaciones, recojo nuevamente los *haikus* escritos por Bashô, que me vuelven a recordar y hacer sentir ciertos momentos en —y desde— la naturaleza, muy particular, muy rica en sus diferentes paisajes o puntos de vista, donde se ubique dentro de Chile.

Bashô no rompe con la tradición, sino que la continúa de una manera inesperada, siguiendo el camino de los antiguos. De ahí que aspira a expresar con nuevos medios el mismo sentimiento

concentrado de la gran poesía clásica. Sus poemas están influidos por una experiencia del mundo que le rodea de primera mano, y a menudo consigue expresar sus vivencias con una gran simplicidad. Bashō dijo del *haikú* que es sencillamente lo que sucede en un lugar y en un momento dado.

Viajar por el Japón medieval era muy peligroso, y las expectativas de Bashō eran pesimistas: creía que podría morir en medio de la nada, o ser asesinado por bandidos. A medida que avanzó el viaje, su estado de ánimo fue mejorando y se encontró cómodo en lo que hacía. Se reunió con muchos amigos, y empezó a disfrutar de la evolución del paisaje y las estaciones. Sus poemas comenzaron a ser menos introspectivos, y a reflejar las observaciones del mundo que lo rodeaba.

El viaje le llevó desde Edo hasta el monte Fuji, y Kioto. Se reunió con varios poetas, que se consideraban sus discípulos y le pedían consejos. Bashō les mostró un desprecio por el estilo contemporáneo existente en Edo. Regresó a Edo el verano de 1685, y dedicó su tiempo a escribir más *haikus* sobre su propia vida.

Cuando Bashō volvió a su cabaña de Edo, retomó felizmente su labor como maestro de poesía. Sin embargo, ya hacía planes para otro viaje. A principios de 1686 compuso uno de sus mejores *haikus*, uno de los más recordados.

Este haikú según la traducción de Octavio Paz:

“Un viejo estanque:  
salta una rana ¡zas!  
Chapaletéo”

“Furu ike ya – Un viejo estanque”: El viejo estanque siempre ha estado ahí: es como el origen de todas las cosas. Su superficie refleja el cielo y todas las cosas y esconde a la vez su profundidad. Pero la profundidad real de este estanque no es importante. Su superficie tranquila y serena refleja todo, sin que ella misma sufra ninguna alteración.

“Kawazu tobikomu – Salta una rana ¡zas!”: Sin vergüenza y sin respeto alguno la rana rompe el silencio y la concentración. Salta al agua y el ruido que se crea, rompe el silencio. La rana como ser cósmico hace contraste con el silencio sublime del lugar. Pero ella no destruye el lugar, sino que le da una dimensión más elevada (Paz y Eiki, 1981, p. 35).

Los historiadores creen que este poema se hizo famoso muy rápidamente. En el mes de abril los poetas de Edo se reunieron en la cabaña de Bashô para componer *Haikai no renga*, basándose en el tema de las ranas. Al parecer como homenaje a Bashô y sus poemas, lo colocaron en la parte superior de la compilación (Paz y Eiki, p. 33).

Así, los viajes que hice y hago me han enseñado a observar, a desarrollar mi capacidad de conectar ciertas cosas con la naturaleza y la meditación, la contemplación. Esta experiencia ha dirigido mi trabajo. El concepto principal ha sido lo efímero, la importancia de vivir el momento, recoger las impresiones en mi alma, para luego plasmarlas en algún soporte. Los soportes varían; hay algunos más adecuados que los tradicionales para ciertos paisajes. También he podido recibir impresiones, sensaciones que develan, en la medida que presto atención a algo diminuto, al vuelo de un pájaro, al cambio de las nubes o cosas que antes no había escuchado ni visto; es decir, todo lo que entra por mis sentidos activando mi sensibilidad.

## **5.2 MONJE CALABAZA AMARGA, SHITAÔ**

Shitaô, por su talento como pintor e investigador de la teoría del arte, ocupa un lugar muy importante en la historia artística de China. Uno de los principios básicos del pensamiento de Shitaô es el trazo único de pincel. El estilo de Shitaô revolucionó la pintura china, rompiendo con los estilos tradicionales y los de la época. Shitaô es uno de los más famosos pintores individualistas de principios de la dinastía *Qing*. El arte que creó fue revolucionario en sus transgresiones de técnicas y estilos, codificadas de forma rígida, que dictaron lo que se considera hermoso. Aunque Shitaô fue claramente influido por sus predecesores (Ni Zan y Li Yong ), sus avances artísticos fueron significativos respecto a ellos, de varias formas nuevas y fascinantes. Sus innovaciones formales en representación incluyen la atención al dibujo para el acto mismo de pintar, el uso de los lavados y pinceladas impresionistas audaces, así como un interés en la perspectiva subjetiva y el uso del espacio negativo o blanco para sugerir distancia.

La poesía y la caligrafía que acompañan a sus paisajes son tan hermosas, irreverentes, y vivas, como las pinturas que complementan. Sus pinturas son ejemplos de las contradicciones internas y las tensiones de los literatos o artista eruditos aficionados, y han sido interpretadas como una inventiva contra la historia el arte, que durante el tiempo se había hecho estructurado. Shitaô propuso romper con esto, y pintar al natural.

Un buen ejemplo de la relación del hombre con la naturaleza es la pintura *Reminiscencias del río Qin Huai*. Se trata de otra de las pinturas únicas de Shitaô. Como muchas de las pinturas de la dinastía *Ming* y comienzos de la dinastía *Qing*, se ocupa del lugar del hombre en la naturaleza. Después de una primera visualización, sin embargo, el escarpado pico en esta pintura parece algo distorsionado. Lo que la hace tan único es que parece representar la inclinación de la montaña. Un monje se encuentra plácidamente en un barco que flota a lo largo del río *Qin Huai*, mirando con admiración la piedra gigante, reflexivamente. El respeto que fluye entre el hombre y la naturaleza es explorado aquí en un estilo sofisticado, que anticipan el surrealismo o el realismo mágico. El propio Shitaô había visitado el río y la región circundante en la década de 1680, pero se desconoce si esta pintura contiene una representación de lugares específicos. Representación en sí es la única manera en que Shitaô podía comunicar el sentimiento de respeto en esta pintura. Comparto la afirmación de Shitaô, cuando dice que para el artista es absolutamente necesario ir a la naturaleza, y que la naturaleza era su verdadero maestro, ya que, al caminar por el paisaje natural, uno siente el estímulo y purificación de la percepción. Lo he constatado en mi propia vida, y lo reconozco en las experiencias de los artistas caminantes chinos y japoneses. Reconozco y destaco que comencé a aprender el caminar de la filosofía asociada al estar en —y desde— la naturaleza, a partir de la relación con mi abuelo, donde la seguí intuitivamente. Luego encontré su forma teórica, la estética, el camino en el arte tradicional chino y japonés, que no está circunscrito solo al período *Edo*, sino que deriva de un largo desarrollo, que culmina en autores como Bashô y Shitaô especialmente, porque son los que concretaron la teoría y práctica del caminar, y al mismo tiempo reflexionaron en torno al artista en medio de la naturaleza.

Para Shitaô, la pintura en Oriente es el paisaje. Expresa, según dicho autor, la gran regla de las metamorfosis del mundo. Para los orientales la belleza esencial de las montañas y de los ríos, en su forma y su impulso, es la actividad perpetua del Creador, el influjo del soplo *yin-yang*.

Mediante el pincel y la tinta, la pintura capta a todas las criaturas del universo y canta en uno su alegría. Así entiende Shitaô, como pintor y creador, la relación con la naturaleza y el paisaje.

La substancia de un paisaje se logra alcanzando el principio del universo, que es soltar todo para estar en un estado de tranquilidad, de contemplación, estando vacío, para ser llenado por la experiencia del estar en —y desde— el paisaje, sintiendo su unidad con el observador. La belleza formal del paisaje se logra a través de las técnicas del pincel y la tinta, junto con la práctica y la perseverancia de ejercitarse continuamente, que implica también el ir a la naturaleza.

Volviendo a Shitaô, si uno se preocupa solo por la belleza formal sin tener en cuenta el principio, este se halla en peligro. Como contrapunto, Shitaô opina que si uno se preocupa solo por el principio desdeñando la técnica, esta resulta mediocre. Los antiguos habían comprendido bien este peligro y esta mediocridad y por eso procuraban realizar la síntesis..

El principio de la pintura y la técnica del pincel no son sino la substancia interior del universo por una parte, y por otra, su belleza exterior. El Uno se enfoca en el aspecto particular de síntesis de la apariencia exterior y de la substancia interior, forma y contenido.

De esta manera:

El paisaje expresa la forma y el impulso del universo. En el paisaje, el viento y la lluvia, la obscuridad y la claridad, constituyen el humor atmosférico; la dispersión y el agrupamiento, la profundidad y la distancia, componen la organización esquemática; verticales y horizontales, huecos y relieves, constituyen el ritmo; sombra y luz, espesor y fluidez, conforman la tensión espiritual; ríos y nubes, en su reunión o su dispersión, son la traba; el contraste de los repliegues y los resaltos, son la alternación de la acción y de la retirada. (Shitaô, 2012, pp. 89 y 90)

Shitaô señala: “la naturaleza me lo ha dado todo, entonces estudiar a los antiguos ¿por qué yo no podría transformarlos?” (2012, p. 54). Con esto nos indica claramente que hay que estudiar a los antiguos, y yo, como occidental, he descubierto que es muy importante conocer su visión, y de ser posible, ver sus obras en forma directa. El contacto con las obras ha sido un gran estímulo para encontrar sus conexiones con mi trabajo, para luego desdibujar e interpretar desde mi corazón.

## CAPÍTULO VI: REFERENTES PLÁSTICOS OCCIDENTALES DEL PAISAJE NATURAL EN —Y DESDE— LA NATURALEZA

### 6.1 ANDY GOLDSWORTHY

El camino que me sedujo de este artista fue su capacidad y ductilidad para jugar con los materiales de la naturaleza, explorar y salirse del estilo y las formas establecidas, y trabajar con formatos nuevos. El magíster me permitió salirme de lo que ya sabía navegar, me dio la posibilidad de explorar nuevas formas y soportes, y hablar desde otro lugar, incorporando nuevas maneras para expresarme en el arte en —y desde— el paisaje natural.

Nacido en 1956 en Cheshire, Goldsworthy es un escultor británico, fotógrafo, ambientalista, y ejecutor del arte de la tierra en sitios específicos, situados en escenarios naturales y urbanos. Vive y trabaja en Escocia. Desde los trece años se ocupó en las granjas como jornalero, y ha comparado la calidad repetitiva de las tareas de la granja con la rutina de hacer la escultura. En su blog dice: "gran parte de mi trabajo es cómo recoger patatas, hay que entrar en el ritmo de la misma".

Este comentario de Goldsworthy me recuerda cuando yo cosechaba con mi abuelo en su huerta, o cuando la sembrábamos; esto nos hacía entrar en un ritmo con la naturaleza, un estado de concentración consciente, con mente acallada y tranquila. Era como entrar en una meditación silenciosa, y ese silencio era comunión con la naturaleza, entenderla, una clave para cosechar mejor y disfrutar ese momento.

También me identifico con Goldsworthy en sus *Diarios*, que eran libros de bocetos, como los que yo realicé intuitivamente durante mis estudios y viajes, y que fueron un gran aporte al momento de estar en mi taller, para mis reflexiones o para encontrar la forma de realizar algún proyecto, y también al momento de plasmar mis trabajos.

Goldsworthy comenzó a escribir esos diarios o libros de bocetos en agosto de 1980. El primero fue un cuaderno anillado compuesto, en su mayoría, de notas sin ilustraciones. Posteriormente, la práctica inicial de esbozar el trabajo y hacer breves observaciones lo complementó con el proceso de la fotografía, para documentar su obra, que tiene carácter efímero.

Los diarios poseen una cantidad considerable de detalles. Sin embargo, proporcionan una poderosa representación de la práctica al aire libre del artista. En su mayor parte, las indicaciones en estos diarios sobre alguna de sus obras señalan diversos grados de especificidad. Algunas señalan solo el mes, otras incluyen fechas más exactas. En general, Goldsworthy señala las ubicaciones, como Glasgow Green, Middleton Wood, etc. Las primeras anotaciones pueden ser, desde muy breves descripciones de los materiales (como madera de olmo, hojas arrugadas, entre otras.), hasta las observaciones relativas a la intemperie (tiempo calmo, nublado, gris, etc.), para elaborar la manera de comenzar alguna de sus obras, documentándose para producir una obra en particular. La mayoría de sus anotaciones están ilustradas, generalmente con un lápiz, en un resumen o esquema; por ejemplo, frotar el barro o la tierra. En sus cuadernos de bocetos, antes desconocidos, a veces trabajaba hasta ilustraciones en color, que son visualmente maravillosas, y en las que incluía trozos de hoja, tallo o hierba.

La película documental sobre él llamada *Ríos y mareas* (2001) es un importante documento de registro. Este documental de gran sensualidad es un poético viaje por el mundo y la mente del reconocido escultor británico, que desde hace veinte años crea obras de arte en bosques y cauces de ríos de todo el mundo, sin otras herramientas que sus manos, utilizando materiales de la naturaleza, obteniendo magníficas e ingeniosas creaciones valiéndose de pétalos, maderas, hojas, piedras o hilo, moldeados por la luz del sol, las mareas o la humedad. La película muestra los procesos de creación de este artista, que podríamos llamar ecológico, representante del movimiento *Land art*, y las sensaciones que lo acompañan. Fue rodada en diferentes lugares de Francia, Canadá y Estados Unidos. Él crea sus obras a partir de sus improvisados procesos creativos, y captura el resultado espectacular en unas imágenes sobrecogedoras y de una belleza fuera de lo común.

En uno de sus trabajos muestra una semilla de piedra, a modo de huevo, ya sea sobre el hielo, o frente a una playa donde la marea la traga, para recordarnos que el arte efímero se integra en la naturaleza, incluida la belleza del entorno. La compone con sus manos a modo de una pincelada mágica y profunda.

Para Goldsworthy todo este trabajo es una excusa para advertirnos sobre lo intangible de la naturaleza, y la necesidad de acercarnos a ella sin pretensiones, pero saboreando todo su esplendor en cada momento del año. El único objetivo creador es el de entender la naturaleza, participando

con ella. El artista también habla con la cámara, que informa sus ideas de modo que se cree una conversación con el espectador.

En mi obra recojo esta sensación de intangibilidad de la naturaleza, y la necesidad de acercarnos sin pretensiones, sin prejuicios, con una actitud de soltar todo, para adentrarnos en su sabiduría, en su ritmo, con el fin de crear o contemplar otros universos. En mi trabajo de magíster se fue dando un vuelco de lo bidimensional a lo tridimensional, y lentamente a una especie de puestas en escena que podrían ser esculturas, trabajando con materiales de la naturaleza, tejiendo la trama inicial que da la estructura en mimbre, y luego tejiéndola con musgo y alambre de cobre. Esta otra manera de hablar se me ha hecho muy poética, porque es absolutamente sensorial. En ella hay experiencia, es posible recorrerla; un recorrido donde el cuerpo está comprometido. Me inspiró el deseo de sentir las energías presentes en la naturaleza, y trabajar con ellas, sin más pretensión que observar su trabajo, que sucumbirá con el agua, el aire; en última instancia, con el tiempo, los cambios estacionales, tales como la marea y el viento. Coincide con mis trabajos que advierten la presencia de las energías, que me dispongo a sentir, y a jugar con ellas, para hablar a través de ellas, acompañada por la naturaleza. Disfruto del aire libre, de esa sensación de libertad que da la sencillez, la simpleza de recolectar materiales, utilizar mis manos y las herramientas que encuentro en la propia naturaleza: piedras, ramas, troncos, plumas o espinas. Aprovecho las oportunidades, lo que cada día encuentro y descubro. Si me topo con una cascada, trabajo con el agua, me compenetro con ella. En otoño, aprovecho la caída de las hojas, semillas, ramas y todo lo que me hace sentido o intuitivamente siento que va a apoyar algún trabajo que esté realizando. Un árbol sin hojas se convierte en una gran posibilidad de trabajar con ramas pequeñas y grandes, o que ellas en sí misma sean ya una escultura. Al caminar en la naturaleza, en el cerro o en los parques, me pongo a recoger materiales, porque siento que en estos lugares hay algo por descubrir. Ahí es donde siento que aprendo y descubro respuestas. En mi obra hablo desde este pensamiento de libertad, para abrir y disponer la obra a distintos materiales, siguiendo el significado que van tomando al trabajarlos.

En Goldsworthy, sus obras realzan y focalizan un punto donde completa el espectáculo natural. La creación le exige adaptarse a la propia esencia de la naturaleza. El río es el mejor elemento para seguir el paso del tiempo en la naturaleza. Deja claro que en un río podemos observar el transcurrir lento y pausado del tiempo a la vez que el agua nos transporta con su

energía. Su trabajo registrado en fotografía y película juega un papel crucial en su arte debido a sus estados a menudo efímeros y transitorios (Goldsworthy, 2012).

## **6.2 CHRIS DRURY**

Nace en 1948, en Colombo, Sri Lanka. Es un artista británico del medio ambiente, cuya obra incluye montajes efímeros de materiales naturales, así como el arte del paisaje más permanente, obras sobre papel e instalaciones interiores. También trabaja esculturas en tercera dimensión.

Algunas de las obras permanentes de Drury son las llamadas “cámaras de niebla”, cavernas oscuras construidas de rocas locales, césped u otros materiales. Cada estructura tiene un agujero en el techo, que sirve como una cámara oscura. Los espectadores pueden entrar en la cámara y observar la imagen del cielo y las nubes proyectadas sobre las paredes y el suelo. Sobre el papel, utiliza una variedad de medios de expresión inusuales —especialmente impresiones de esporas de hongos, estiércol y turba—, como fuentes de color y patrones, que puede superponer con el texto o las huellas digitales, o subyacer en mapas u otras imágenes geográficas. Drury ha producido más recientemente obras asociadas con el cuerpo, trabajadas en la residencia en hospitales, para las cuales también incorpora los datos del ecocardiograma y la sangre.

El trabajo del terreno de este artista me inspira por las conexiones conceptuales que hace con elementos como las setas, que nos remiten a la bomba atómica. Lo interesante es que el artista no se queda solamente con los elementos que usó para comenzar sus obras, sino que en sus procesos va adjuntando conocimientos tecnológicos y de otras áreas técnicas, para hablar de la naturaleza. En palabras de Drury:

Yo soy un artista del medio ambiente, por lo que la escultura está basada en la naturaleza específica del sitio, a menudo referido como el Land Art o Arte en la Naturaleza. También trabajo en el arte y la ciencia. Hago instalaciones interiores y hago obras sobre papel, funciona con mapas, arte digital y de vídeo, y funciona con setas. Mi trabajo deja en evidencia las conexiones entre los diferentes fenómenos en el mundo, especialmente entre Naturaleza y Cultura, Interior y Exterior, y Microcosmos y el Macrocosmos. Para ello colaboro con los científicos y técnicos de un amplio espectro de disciplinas, para

utilizar todos los medios visuales, tecnologías y materiales que mejor se adapten a su situación (...).

Mi trabajo aparece en muchos libros clave de la encuesta Land Art en el Reino Unido y Estados Unidos, aunque quiero destacar que mi trabajo tiene implicaciones más amplias que esto. Es político porque puede llamar la atención sobre la forma en que abusamos de nuestro entorno (...).

Mi trabajo explora la naturaleza y cultura, interior y exterior. Viajo y ando en out-of-the-way, lugares y a menudo solos. Más recientemente he estado buscando en cuerpo como paisaje o sistemas dentro del cuerpo y sistemas en el planeta (...)”<sup>13</sup>.

También ha trabajado mucho con las pequeñas comunidades en Europa, Japón y América, colaborando con los demás para hacer que el trabajo se ajuste a las necesidades de la comunidad que es una parte integral del paisaje.

### 6.3 HAMISH FULTON

Fulton, londinense nacido en 1946, es considerado uno de los principales *land artist* británicos. Comenzó a recorrer el mundo a principios de los años setenta. Sus caminatas forman parte de su propio concepto artístico. Compagina sus caminatas con la elaboración de imágenes fotográficas, cuadernos de viaje y exposiciones, de las cuales sobresalen las realizadas en 1969 en la *Galerie Konrad Fischer*, en Düsseldorf en 1970, y en la *Galerie Sperone* de Turín.

Ha basado su trabajo en los paseos largos que duran de un día a varias semanas, plasmando su experiencia física y emocional del paisaje mediante la fotografía en blanco y negro, con una cámara de 35 mm, en dos fotografías, que luego presenta en una sola o en una secuencia, y que por lo general se imprimen a gran escala y en una gama de tonos ricos, a menudo con leyendas impresas. Estos textos a veces describen cuestiones prácticas, como la longitud, la duración o la fecha de la caminata, o las condiciones climáticas bajo las cuales se realizó. En otros casos, una secuencia de palabras evoca un estado de ánimo poético particular, lo que permite al espectador evocar sus propios sentimientos, visiones, recuerdos y encuentros con el paisaje, por medio de la

---

<sup>13</sup> Ver: <http://chrisdrury.co.uk/about/artist-atatement/>

obra. Si bien su producción simbólica se ha dado tanto en el arte conceptual como con el *Land art*, Fulton se considera heredero de las tradiciones británicas de la pintura del paisaje.

Fulton señala: “soy un artista que camina, no un caminante que intenta hacer arte” (2008, s/p). Esta idea tan concreta me hace sentido, porque en mi proceso caminé mucho, e hice arte con lo que viví, que empapó mi alma con un sentido profundo de plenitud en medio de la naturaleza. Este caminar de Fulton no está exento de dolor y placer, de tristeza y alegría, tal como me ha tocado también vivir.

Fulton graba su experiencia física y emocional del paisaje mediante la fotografía, algo que he hecho recién en mis últimos trabajos para el magíster. Tener un registro evoca la experiencia; sin embargo, lo que expongo está vivo en este momento, y ha estado un año expuesto a la intemperie y a los cambios atmosféricos.

Fulton mira el paisaje, no lo modifica; escribe, lo fotografía y dibuja: “¿dicen que mi obra es difícil de entender! Puede que sea cierto, pero nunca he intentado hacer un arte deliberadamente difícil. Fulton citando a Laozi señala que “difícil y fácil se hacen realidad mutuamente. Soy un artista que hace caminatas, no un caminante que hace arte. Estoy comprometido con la caminata” (2005, s/p). Estas palabras de Fulton me recuerdan mis caminatas por senderos no hechos, lo que me llevaba a reflexionar que es uno quien hace su sendero, y en ese proceso va compenetrándose con la naturaleza, se pone más agudo de todos los sentidos. Una sensación entre felicidad, paz, alegría, con algo de dolor.

En sus libros, Fulton describe la relación con España; se pregunta por qué eligió este país para sus caminatas. Piensa que a pesar de la reciente dictadura de Franco, los españoles siguen con su buen humor, y siente que cada país tienen su personalidad, y es en España donde se siente más cómodo. Comenta que : “Caminar es una forma de arte por derecho propio (...) Cuando terminas de hacer una escultura, ¿qué tienes? Una escultura. Cuando terminas una caminata, ¿qué tienes? nada. Una caminata es como un objeto invisible en un mundo complejo (...)” (2005, s/p)

Fulton se pregunta: ¿por qué caminar? Caminar es la respuesta. Para mí, caminar no es una teoría, no es un material artístico: la caminata es una experiencia, es una forma artística de pleno derecho. Tras varios días caminando, quedo con la impresión de que puedo pensar con mayor

claridad, surgen preguntas y lucho mentalmente por contestarlas. La caminata artística contribuye de forma creativa con el espectro de las caminatas tradicionales:

he caminado por autovías y autopistas españolas. Nuestro mundo ha sido construido para el coche y, de vez en cuando, un pequeño sendero rural se convierte en una rápida y peligrosa autopista. Los planificadores de carreteras olvidaron proporcionar alternativas legales para los caminantes, así que uno solo puede volver sobre sus pasos o quebrantar la ley y continuar (2005, s/p).

Este comentario es totalmente coincidente con lo que me pasa al caminar. Este hecho nos transforma. El proceso del caminar en silencio y estar expuestos a la naturaleza nos permite aclarar ideas, surgiendo esas preguntas que uno trata de contestar desde ese lugar, en —y desde— la naturaleza, y se nos abre la creatividad con los elementos que encontramos en ella.

Fulton se define como artista caminante, y confiesa que necesita la experiencia física de caminar:

Si fuera pintor, me metería en mi estudio y pintaría cuadros. A su vez, los coleccionistas podrían comprar esos cuadros sabiendo que tendrían algo de valor para vender si así lo desearan. En este sentido, considero que un pintor es un ser que se implica en una actividad. En el caso de mi propio arte, lo veo dividido en dos partes distintas. En primer lugar, la experiencia de hacer una caminata, y en segundo lugar el producir un resultado artístico. El arte derivado de las caminatas tiene el potencial de ser variado. Por ejemplo, cuando hago caminatas en grupo, considero a los caminantes tanto participantes como observadores. En otras palabras, los caminantes están participando y viendo la caminata como obra de arte. He estado haciendo caminatas y arte *sobre* caminar desde hace cuarenta años. Cuando era un artista joven, tomé la firme decisión de unir la caminata y el arte. Llego a la caminata desde la perspectiva de un artista, por eso me llamo a mí mismo *artista caminante*. Caminar tiene la posibilidad de tocar muchos aspectos de la vida: relajación, ejercicio, meditación, salud; oxigenar el cerebro, transporte, deporte, marchas de protesta pacíficas, arte y mucho más (2008, s/p).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>El camino. *Rutas cortas por la Península Ibérica, 1979-2008* es el descriptivo título de la exposición de Hamish

## **CAPÍTULO VII: MIS PRIMERAS APROXIMACIONES A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE CON MI ABUELO**

Esta se fue desarrollando desde mi niñez en forma espontánea y de manera cada vez más natural y profunda. Se reforzó en conversaciones con mi abuelo llenas de su sabiduría. De pronto tuve mucho interés por todas las cosas. Él era muy culto, así que estas conversaciones se fueron transformando en caminatas frecuentes, siempre que estaba con él, lo que ocurría muy seguido. A su vez, estas caminatas se transformaron en viajes juntos que luego comencé a hacer sola.

Mis viajes por el territorio chileno comenzaron desde niña. El resto de Latinoamérica, durante mis estudios de pregrado en la Universidad de Chile. Continuaron estas inserciones en el paisaje natural por varios años. Me permitieron comprender mi identidad (chileno-latina), así como mi vínculo con esta tierra.

Toda mi carrera estuvo definida por la asimilación y comprensión del paisaje, constituyéndose en un tema que fui implementando a través de diferentes disciplinas, tales como el dibujo, grabado, color, cerámica, escultura, tapiz y orfebrería. También me aproximé al cuerpo humano por medio de dos años de estudios en la Escuela de Medicina en la Universidad de Chile, con croquis, así como con fotografía, los que formaban parte del currículo que se impartía en ese momento en la Universidad.

En el año 1995 tomé la decisión de ir a recorrer sola el viejo mundo y adquirir mayor experiencia; explorar en el viaje mítico las profundidades de la conciencia. Fue marcador y definitivo. Contrastado con mis viajes por Latinoamérica, se transformó en simiente y cultivo, luminoso y doloroso, para este proceso de descubrir mi propia identidad, abrirme a otras puertas y reencontrar mi ruta y mi mundo propio. Esta búsqueda fue árida y difícil, pero apasionante. Hubo frustraciones y logros en todos los niveles del viaje. Lo importante era crear el sendero propio, establecer mi paso y comenzar el ascenso. El desapego fue y es un motor en mi trabajo personal, que recobra sentido para develar con libertad lo que está más allá, y que me encamina a lo poético y subjetivo.

---

Fulton en Londres en 2008, organizada por la Fundación Ortega Muñoz, que presenta en el MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo) un excelente repaso, tanto de su filosofía vital y estética, como de su intensa relación con España.

Luego desarrollé distintos proyectos y exposiciones colectivas e individuales hasta el 2011, cuando apareció en forma definitiva la necesidad de conceptualizar mi trabajo, motivo por el cual ingreso al magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. A partir de ahí comienzo a profundizar mi recorrido personal y a comprender mi proceso, allanando el camino a las expresiones artísticas con las que cierro mi estadía en el magíster, que no es más que un inicio para nuevos caminos de exploración y de expresión. Estos caminos son necesarios para la experimentación con distintos materiales y soportes. El encuentro con artistas análogos ayuda y se vierte en ese vacío, llenándolo de reflexión y de mucho trabajo de experimentación, para poder decir lo mismo o algo más profundo de una manera diferente, tratando de profundizar cada vez más. Este paso por el magíster ha sido una instancia semejante al encuentro con el justo medio, homologable con la vivencia de bañarse en aguas gélidas en el sur, o experimentar el abismo desde la cima de una montaña. Justo medio, que no es la equidistancia de los extremos, sino el encuentro de la persona con una posición, con el movimiento de la respiración, que es transformación. Es preguntarse: ¿cómo recibo lo que se me presenta en el ahora, con lo que está sucediendo ahora, con la cuota de aceptación de lo que es? El paso por el magíster pasó a ser el justo medio que se da por la unión de experiencia y teoría. Me ha entregado herramientas metodológicas, indagando en materiales diferentes, con texturas diversas, para ayudarme a salir de mi recorrido, de lo ya explorado, para entrar en otros caminos de expresión, y así poder conceptualizar y descubrir las resonancias con el artista caminante.

El justo medio designa aquí una ley vital y constante —no inmutable— en el funcionamiento del *tao*, recordando que el *tao* no es otra cosa que la creación en marcha, esta inmensa aventura de la vida en sus transformaciones continuas. El justo medio es como la viga central de un edificio, la exigencia misma de la vida, la condición severa, a partir de la cual la vida puede alcanzar la plenitud de sus potencialidades. El justo medio entre la experiencia y la teoría ha sido de gran ayuda para reubicarme en la larga línea histórica del arte. La conceptualización fue una necesidad para definir aquello que me salía en forma espontánea, darme una explicación o sentido, un orden, seleccionar y encausar.

Los referentes de artistas que nombro me han dado los fundamentos para reafirmar mi postura sobre la necesidad de ir a la naturaleza, experimentarla y sensibilizarme *in situ* con una

actitud receptiva, de apertura hacia ella, para descubrir sus variaciones sensoriales; tanto táctiles, como olfativas, gustativas y auditivas.

He encontrado en el trabajo de Andy Goldsworthy la relación que existe entre la experiencia y la teoría, a través de la investigación, y he encontrado artistas que son homólogos de su trabajo, y que expresan de manera más asertiva la invitación a entrar. Su trabajo es entrar en el ritmo de la naturaleza a través de la observación. Conuerdo con su propuesta de trabajar las obras con las manos como herramientas, mediante la fricción de ellas con la tierra o el agua, etc.; trabajar con el espacio que le rodea en —y desde— la naturaleza. Como el artista caminante en —y desde— el paisaje, que dejó sus impresiones en croquis, emociones y memoria que llevó a su taller para interpretarlas o reinterpretarlas, tal como Shitaô y Bashô, son impresiones del paisaje o de la naturaleza.

Mi obra dialoga con estas obras, porque he tenido la experiencia y la certeza de la necesidad de estar en —y desde— el paisaje natural, de entender ese pequeño croquis y esas emociones vividas en los distintos lugares, como este territorio chileno tan diverso, demarcado por un océano impetuoso y una cordillera que protege, pero que también aísla; imponente territorio chileno que para cada pueblo originario tiene significados similares, sino iguales.

Estos autores y el *zen* me han ayudado a tener una mejor comprensión de mi trabajo, ya que prácticamente desde pequeña fui aprendiendo a meditar; es decir, estar sentada en una posición cómoda, en silencio, tratando de acallar la mente, sin esperar nada, para relajarme en una caída a un abismo contenedor, y mantener una visión sin juicio, en silencio. La meditación *zen*, la trascendental, la respiratoria (*pranayama*) y la *kundalini* han sido instrumentos para ahondar y sensibilizar el cuerpo y la mente, para llegar a lugares más profundos e inexplorados, donde aparecen momentos de respuestas, reflexiones o visiones.

Al estar distendido y abierto a actuar y moverse frente a un lienzo, ante materialidades y técnicas, el cuerpo se expresa en la gestualidad propia, imprimiéndose en un soporte, sin controlar nada, para sorprendernos, para iniciar nuevos impulsos de búsquedas.

Ahora que algo conozco, estos elementos teóricos me ayudan a comprender mejor mi proceso creativo, a seguir investigando y profundizando más en él. Parafraseando a Bashô, con la

atención plena, con total conciencia, la plenitud del momento que se fija en la experiencia del dolor y el gozo.

Siempre se nos produce esa nostalgia de la unidad completa. Al caminar y subir las montañas, ver el movimiento del agua, escuchar el viento y verlo rozar con los árboles y las hojas, se produce un efecto de comunión con lo otro y con la naturaleza. Estos recorridos por los paisajes, estar en —y desde— ellos, congeniando, subiendo, caminando, seguir a la montaña como algo cotidiano, haciendo meditación, la conexión y el yoga, me llevaron a una práctica de la atención plena, y con el acontecer de la vida entendí que son inseparables. Finalmente, el viaje es un largo trayecto por un tramo que nos lleva cada vez más al descubrimiento de nosotros mismos.

Este proceso de búsqueda en mis viajes se inició en la naturaleza; en este caso, la chilena, de tal manera que mi imaginario expresivo gráfico-pictórico roza y canaliza estas vivencias. Esto se ha volcado por medio de los procesos de acercamiento a materiales encontrados, recolectados o incluso cultivados, a través de los cuales he tratado de entenderme y producir ciertos efectos en mi obra; por ejemplo, que el encuentro de materiales de diferentes texturas presentes en la obra tengan características que nos remonten a la naturaleza misma, como olores, temperaturas, colores, etc. Es decir, rescatar todo aquello de la naturaleza que me sensibilice para poder establecer un diálogo con ella. Esto lo he abordado como un estudio que induce a una alquimia interior, en el que el proceso de búsqueda se canaliza a través de una serie, para luego expandirse a otras nuevas, y expresar una idea que, finalmente, se manifiesta en forma contundente en mi gráfica y en mi pintura.

## **CAPÍTULO VIII: MI EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE Y MI OBRA**

### **8.1 LA TRAYECTORIA DE MI OBRA “En y –desde– el paisaje”**

#### **a) Los viajes**

Establecer una conexión con el paisaje natural es la capacidad de comunicación con la certeza de lo invisible de esas experiencias espirituales, difíciles de expresar en palabras. Solo puedo decir que es una sensación de plenitud, paz y armonía con el entorno. Esto que viví y vivo como una marca indeleble en mi experiencia, son los recuerdos que atesoro desde mi niñez, de las conversaciones con mi abuelo paterno, quien tenía especial admiración por la cultura japonesa y china, especialmente su poesía, escritura y pintura. Nos encantaba estar en la naturaleza. Él fue quien despertó mi curiosidad por el cambio de la vegetación y del paisaje natural. También fue el primero que me acercó a la meditación, disciplina oriental que he mantenido durante mi vida. Para mí era especial estar con él en estas observaciones y reflexiones sobre lo que nos rodeaba: cómo corría el viento y en qué dirección se movían los pinos, sentir su energía, que era diferente a otras especies de la naturaleza, donde cada una es bella en sí misma. Ese vínculo afectivo y emotivo generó en mí una particular sintonía y admiración por el paisaje natural, así como por la estética japonesa y china.

#### **b) Los viajes por Chile**

Los viajes fueron fundamentales en mi proceso de entendimiento. ¿Por qué me llamaba siempre el paisaje? Desde niña tuve un contacto muy fuerte y permanente con la tierra y los elementos naturales, como el barro, las flores, las siembras y cosechas, las semillas, los tejidos o fibras naturales, los pigmentos naturales, la belleza de las piedras, el movimiento del agua, los volcanes, el aprendizaje y los ejercicios en la férrea montaña, en ese esfuerzo por subirla, observando el entorno para llegar a lo más alto, para ver lo pequeño que somos nosotros, y a la vez tener esa sensación de unidad con el cosmos, sentir esa fuerza férrea de algún tótem o fuerza superior en esa montaña rocosa, teniendo el espacio perfecto para meditar. Desde esa experiencia primera seguí caminando, para captar mis propias expresiones. Intuitivamente me pareció que la contemplación de las cascadas me mostraba el *yin* y *yang* del agua, que cae, pero rebota y vuelve a subir; es decir, está en permanente movimiento, como lo estaba yo al subir la montaña y al

descansar. Contemplar ese líquido que se renueva permanentemente: así percibo lo efímero de todo, descubro que el momento vivido en —y desde— la naturaleza es clave e irrepetible, al lado de un maestro como mi abuelo, que tenía un contacto natural, consciente y profundo con la ella.

Estos ejercicios fueron mis procesos de aprendizaje. En la convivencia con mi abuelo tuvimos muchas conversaciones, y me contaba historias que fui entendiendo con los años. Fue una transmisión de conocimiento a través de diálogos profundos, que han enriquecido mis procesos, mi trabajo y mi vida. Me dio una especie de alma nueva, que no tenía miedo, pues en nuestras caminatas o viajes me enseñó a traspasar la adversidad. Me enseñaba ejercicios de observación, en los que descubrí la sensación, el sabor de las cosas, para no desconectarme. Por mi parte, recolectaba materiales de la naturaleza y del paisaje en croquis, acuarelas y dibujos (elementos palpables, tangibles, corpóreos, físicos y naturales; es decir, reales y terrenales).

Dentro de mis bitácoras anotaba lo que vivía y sentía en cada instante de mi vida, en —y desde— la naturaleza, sin usar la fotografía como mediación, sino solo imágenes y percepciones subjetivas que captaban mis ojos y mi mente, mi corazón y mi cuerpo, con la conciencia puesta ahí, en el ahora, y con mucha conciencia de que este territorio iba a cambiar por temas políticos, sociales y económicos, por encima del interés de las personas. Las bitácoras acumulan tanto sensaciones y emociones vividas en el paisaje, como imágenes del instante, de los recorridos. Van quedando impresiones, como huellas en mi memoria, en mi cuerpo y mi alma, que alimentan al intelecto.

Entiendo el territorio como el paisaje de la naturaleza que es intervenido por el hombre, y como paisaje natural, el que no es intervenido por el hombre. Esto lo puedo escribir y describir por mi experiencia viajando dentro de Chile durante tres años consecutivos, y luego por otros más esporádicos, hasta ahora. Luego me fui extendiendo a otros territorios de Latinoamérica, hasta llegar a conocer México. Después pude recorrer Europa y parte de Estados Unidos y Canadá.

En mis estudios de licenciatura pude experimentar y desarrollar variadas disciplinas, como la orfebrería, los textiles, la cerámica, la escultura, la fotografía, el dibujo, el grabado y la pintura, con el mismo tema del paisaje, sin mucha reflexión, solo con la intuición. Años después, comencé a darme cuenta que siempre aparecía el mismo tema, con variaciones de enfoques y expresiones. Lo trabajé por años en el pregrado y en el *Taller 99* de grabado de Nemesio Antúnez, participando

activamente en exposiciones colectivas e individuales, además de bienales nacionales y extranjeras. Realicé talleres de arte para desarrollar el área cognitiva con el acercamiento a la naturaleza, en el Colegio San Ignacio de El Bosque, y en la comuna de La Pintana. Hice estudios en universidades de Europa, y trabajé en España, Francia y Holanda en talleres de grabado, experimentando y profundizando algunas expresiones, materiales y contenidos. Al llegar a Chile, estuve ensayando y experimentando en la pintura, y uniéndola con el grabado. Seguí practicando y profundizando un tiempo la pintura, con diferentes profesores. Más adelante, me vino la necesidad de ahondar en mi trabajo y conceptualizarlo, motivo por el que entré al Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica. La necesidad de conceptualizar mi obra se manifestó por la aparición de grandes preguntas: ¿Por qué grabo y pinto paisajes? ¿Por qué me expreso a través de las artes visuales?, ¿para qué? Estas preguntas surgían por la necesidad personal de hacer arte, que al final del día es una manera de estar en el mundo.

Mi interés por el paisaje natural chileno ha sido la base para conectarme conmigo misma, para una autopercepción, lo mismo que para la percepción y conexión con lo demás. La experiencia estética del paisaje, saborearlo por medio de los sentidos, me ha conectado también con la sabiduría de las personas que lo habitan, dialogando con ellos. Ser testigo, ver nuestra sabia naturaleza, sus paisajes, ver las heridas de este cuerpo-paisaje llamado Chile, y su geografía, que nos muestra nuestra identidad. No tratar de tapanla con la fuerza de la economía deshumanizada y las políticas que responden a intereses personales; ver que nuestros pueblos originarios todavía tienen esa sabiduría y esa relación profunda con la naturaleza y su paisaje.

Solo tenemos momentos para vivir en el presente, el ahora. Solo cuando la mente, cuerpo y alma se encuentran abiertos y receptivos puede producirse el aprendizaje, la visión y el cambio; la consciencia requiere solamente que prestemos atención a las cosas tal como son, no requiere que cambiemos nada. La costumbre de clasificar y juzgar nuestras experiencias nos lleva a reaccionar en forma mecánica. Más de treinta años de práctica de la meditación, asociada con la de la reflexión, la pausa y la observación de mis trabajos, me ha llevado a concluir que los pueblos originarios de mi país tienen una sabiduría profunda, porque viven con atención. El trabajo corporal nutre la vida; nos permite acceder a la sutil energía del cuerpo, como si se hubiese apagado el deseo. Se accede así, finalmente, a la consciencia real, que no está dirigida por el deseo.

Darnos cuenta de las cosas nos permite ver cuando actuamos de manera mecánica, siempre

igual, que no es real. Así se modifica la conciencia, a pesar de que no podamos cambiar nada todavía. Cuando hay una transformación total, esto desaparece; pero mientras no ocurre eso, no hay que permitir que estas cosas tengan poder sobre lo que está ocurriendo aquí y ahora, por lo que se requiere capacidad de auto-observación. Tomar conciencia es la herramienta fundamental de transformación. Busco entregar lo que aprendí experimentalmente, conceptualizándolo, para comprender lo teórico, integrándolo a lo vivencial.

Esta comunicación se articula a partir de mi experiencia en el proceso de estar en el paisaje y realizar una instalación, una obra. En ella se profundizan los conceptos de paisaje natural y naturaleza, así como la problemática de la percepción estética y las relaciones con lo sensorial, como el sonido, olores, texturas, temperatura, atmósfera y espacio. El paisaje es expresión espacial y visual del medio. Es un recurso natural escaso, valioso y con demanda creciente, difícilmente renovable. El paisaje visual comprende la experiencia estética, la capacidad de percepción del observador, y el nivel de relación que pueda establecer de manera empática, amorosa y abierta a las posibilidades que la naturaleza ofrece.

Creo que la relación con el paisaje ha sido históricamente un tema en constante evolución. Se ha escrito mucho sobre él. Yo me he centrado en el paisaje, sus afectos y su capacidad comunicativa a través de la experiencia estética, ese doble sentido que juegan las emociones y las identidades territoriales. También se podría hablar de geografías o territorios emocionales, donde se encuentra el cruce con la experiencia estética en —y desde— el paisaje o territorio, ya que, de alguna manera, y lo queramos o no, sí incide en nuestra idiosincrasia, en nuestra identidad, para acceder a otro tipo de conciencia: la del plexo solar; es decir, el corazón. Podemos ver cómo el arte puede motivar una conexión con la naturaleza y la conciencia medioambiental, así como colaborar con la sustentabilidad, a través de la educación estética y la producción artística.

Al hablar de este paisaje natural chileno e incorporar la experiencia estética, nos adentramos en la comprensión de nuestra identidad, nuestro carácter, sensibilizándonos y apropiándonos de ella en distintos planos, para llegar a establecer relaciones con otros por medio del trabajo en zonas más vulnerables de nuestro territorio, y cuidando el bien natural, que se ha vuelto escaso por el mal uso que se le ha dado. Hay que buscar cómo combatir los embates provocados por el hombre y/o por la naturaleza, haciéndonos cargo del cuidado de la misma, sensibilizándonos y educándonos con ella, creando nuevos programas para ello. Como nos expresa

el geógrafo Joan Nogué, en su libro *Entre paisaje*, donde pretende mostrar un acercamiento al concepto de paisaje, vinculando la geografía con la comunicación: “no sé hasta qué punto la geografía es consciente del enorme potencial comunicativo del paisaje” (2009, p.27). Nogué nos puntualiza que la teoría de la comunicación tiene claro su potencial, y sin haber profundizado demasiado en el concepto del paisaje, como sí se ha hecho con el de geografía. La teoría de la comunicación ha explorado con cierta profundidad los conceptos de espacio y de medio ambiente, pero no así el de paisaje, un concepto fundamental. En el contexto contemporáneo, el paisaje es uno de los conceptos geográficos con la dimensión comunicativa más notable. En el proceso comunicativo actual, el paisaje se ha utilizado una y otra vez prácticamente en todas sus formas y variantes (Nogué, 2009). Así, la teoría de la comunicación podría prestar a la geografía conceptos e instrumentos de análisis muy valiosos para entender mejor la dimensión comunicativa del paisaje. Resurgen entonces las geografías emocionales, ya que estamos viviendo un nuevo interés por las relaciones afectivas y emocionales de la gente con su lugar, su paisaje; es decir, con su identidad, y en ella se entremezcla la geografía y la antropología, como explica Yi-Fu Tuan en su libro *Topofilia*.

Siguiendo a Yi-Fu-Tuan, en general la gente se siente parte de un paisaje, con el que establece múltiples y profundas complicidades, pudiendo sentirse identificado con uno o varios paisajes al mismo tiempo, que se dan en el país en que viven, pues el territorio va variando constantemente, lo que nos hace sentir arraigados a uno o varios lugares. (Tuan, 2007)

Desde mi experiencia en —y desde— el paisaje, la dimensión comunicativa de este se vincula con la geografía y así crea la topofilia, al relacionarse con la comunicación de la naturaleza, sensibilizándonos, para potenciarla, y así llegar a estados más profundos de la comprensión de uno mismo y los demás, junto con el potencial de la insondable sabiduría de la naturaleza. Esta relación orgánica con la naturaleza se encarna en mí como un sujeto, dejando de ser objeto, corporeidad, con una atención profunda como vehículo para conseguir mi liberación como ser humano, atenta y consciente.

En mis últimos trabajos en el magíster se aprecia la dedicación y el estudio del musgo chileno, cuyo cultivo en criaderos es el más típico del país. Posee un carácter sexuado y asexuado, en el sentido de que se auto-reproduce, en un ambiente de mucha humedad, agua y sol —aunque otras variedades se dan en uno de sombra y agua dulce.

### c) Caminar el paisaje

El artista caminante es el que tiene la experiencia física de caminar y, por ello, anhela plasmar en un soporte esa experiencia que lleva en el cuerpo como una huella indeleble. En este caminar los resultados son impredecibles; la caminata en sí misma es como un arte, lo que lleva a plasmarlo en distintos lenguajes y soportes artísticos. El caminar toca muchos aspectos de la vida: relajación, ejercicio, meditación, salud, oxigenación del cerebro, transportarse, hacer deporte, arte y mucho más. Es un modo de conversación interior. Es también material artístico, es una experiencia, permite pensar con mayor claridad. Caminar por senderos deja tiempo para analizar y reflexionar; caminar por montañas requiere mayor atención física, relajada, pero alerta. Permite la contemplación de la naturaleza: nubes, viento, lluvia, oscuridad, la luz de las estrellas, el sol, la luna, pájaros, piedras, lagartijas, ríos, el mar y las montañas. Lo importante no es llegar al destino, sino la experiencia del viaje, lo que nos ocurre mientras avanzamos. El proceso y no la meta. Podemos tener en mente siempre hacia donde nos dirigimos, pero ese destino es tan solo la excusa por la cual empezamos el camino. Y el camino cobrará vida propia a medida que lo recorramos. Será siempre incierto, y por mucho que lo intentemos, nunca sabremos lo que hay al otro lado de esa colina, más allá de aquel desierto o una vez cruzado el océano.

Es por esto que en su conocido poema *Viaje a Ítaca*, Constantino Kavafis nos recuerda que lo importante es el camino y lo que aprendemos mientras lo recorremos:

Cuando emprendas tu viaje a Ítaca  
 pide que el camino sea largo,  
 lleno de aventuras, lleno de experiencias.  
 No temas a los lestrigones ni a los cíclopes  
 ni al colérico Poseidón,  
 seres tales jamás hallarás en tu camino,  
 si tu pensar es elevado, si selecta  
 es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.  
 Ni a los lestrigones ni a los cíclopes  
 ni al salvaje Poseidón encontrarás,  
 si no los llevas dentro de tu alma,

si no los yergue tu alma ante ti.

Pide que el camino sea largo.

Que muchas sean las mañanas de verano  
en que llegues —¡con qué placer y alegría!—  
a puertos nunca vistos antes.

Detente en los emporios de Fenicia  
y hazte con hermosas mercancías,  
nácar y coral, ámbar y ébano  
y toda suerte de perfumes sensuales,  
cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas.  
Ve a muchas ciudades egipcias  
a aprender, a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en tu mente.

Llegar allí es tu destino.

Mas no apresures nunca el viaje.

Mejor que dure muchos años  
y atracar, viejo ya, en la isla,  
enriquecido de cuanto ganaste en el camino  
sin aguantar a que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.

Sin ella no habrías emprendido el camino.

Pero no tiene ya nada que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.

Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,  
entenderás ya qué significan las Ítaca.

(Kavafis, 1991, p. 275)

Como artistas caminantes se nos permite saborear, degustar el viaje, con su sentido de transición, y experimentar a la vez la satisfacción de haber recorrido todo el camino, hasta el destino elegido. Sentir ese estado de euforia, quietud, estar de pie al final de una caminata de costa a costa, mirando el mar, observando el paisaje, se logra solo por ejercitar la creatividad con la naturaleza, respetuosamente. Cuando camino me coloco en un mundo que no controlo, donde pueden suceder o descubrirse muchas asociaciones, condiciones y coincidencias. La conciencia que intenta integrar todos los elementos y dimensiones de la realidad; una conciencia que es -a la vez- mística y terrenal, espiritual y técnica, mental, corporal y contemplativa.

En su obra *Walden*, Thoreau nos recuerda esto, la importancia de estar en el paisaje: toda experiencia continúa viviendo en experiencias posteriores, sin olvidar que vivimos siempre en el tiempo que vivimos y no en algún otro tiempo, y solo extrayendo el sentido pleno de cada experiencia presente.

Como nos recuerda Amish Fulton en forma tan contundente: soy un artista que camina, no un caminante que intenta hacer arte y además que lo discutible e incierto de la relación hombre territorio es vasta y puede aproximarse de distintos lugares o puntos de vista. El mío es el paisaje natural en y desde él. En general, a la sociedad actual le interesa sacar de esta relación el máximo de beneficios personales o económicos. Desde el punto de vista del territorio como sujeto más que una simple materia prima que ya va quedando poco, y poder revertir estos beneficios para la naturaleza en armonía con el hombre.

La progresiva conciencia del paisaje natural o de la naturaleza nos ha remecido con más frecuencia estos últimos años, debido a sus cambios, como señalé anteriormente, cambios de temperatura, cambios climáticos, desfases de las estaciones, movimientos telúricos, deshielos y falta de agua, que cambian el paisaje ya vivido. Pero las personas se aferran a su amor por la tierra que las vio nacer, en donde aprendieron las primeras miradas hacia el entorno, sus maneras de vivir este territorio, de encontrar su sabiduría, nutriéndose y construyendo con él una identidad y un carácter. El territorio donde uno nace es definitivamente marcador para la mayoría de las personas, ya que, sus características topográficas, telúricas, montañosas, oceánicas, se van imprimiendo en sus almas en mayor o menor medida, según lo despierto que uno esté, o la forma en que nos han transmitido su influencia mientras crecemos, con orgullo, con admiración, distinción, desprecio, amargura, soledad, etc. Esta apreciación estará directamente vinculada a la

cantidad y a la manera de relacionarse con estas características en —y desde— este país.

Hace muchos años que se intenta llamar la atención sobre estos temas a nivel mundial, por la sobreexplotación que se ha producido en la tierra sin dejar muchas reservas, por el consumo de bienes materiales, comestibles, etc. Se está volviendo la mirada hacia Latinoamérica, en donde todavía encontramos paisajes sin intervención. De ahí la preocupación por la devastación que se está produciendo en los pulmones naturales más grandes, como la selva peruana y la amazónica.

De alguna manera esta atención al paisaje se debe también a la progresiva toma de conciencia ambiental (últimos veinte años), y la fricción permanente con los intereses económicos. También el crecimiento desproporcionado de las ciudades ha cambiado la fisonomía de muchos territorios en corto tiempo, con la implantación de infraestructuras de todo tipo, muchas veces desagradables e ingratas para los ciudadanos que ya vivían en ese lugar. Es por eso que la sensibilidad estética de algunos grupos y colectivos cumple un rol fundamental.

## **8.2 MI CAMINAR CON EL PAISAJE: La poética de la experiencia estética en el paisaje o desde el paisaje**

Nuestro paisaje natural es variado, rico, generoso en belleza y hasta exagerado. Extremo por el Este con la imponente y maciza Cordillera de Los Andes; exagerado por su Oeste con el enorme océano sin límites. Chile, largo, angosto y naturalmente aislado. Geográficamente llega a asimilarse a una isla, blindado por cordillera, océano, desierto, mar gélido austral y hielos antárticos, de climas y paisajes tan diversos, pese a lo cual es un paisaje con el que nos identificamos, y que amamos. Generador de identidad individual y colectiva, que a su vez forma parte de nuestro cuerpo y ser nacional y personal.

Nos acostumbramos a veces a pertenecer y extender nuestra identidad en la belleza de este paisaje y en su riqueza natural, como si fuera cualquiera. Tantos extranjeros —y también los más lúcidos chilenos— han descrito y destacado nuestro paisaje como lo que señala Eusebio Lillo en una frase: “es la copia feliz del Edén”. No lo decimos nosotros, lo dicen los cronistas del descubrimiento de Chile; los españoles descubridores y fundadores del *Reyno de Chile*; los forjadores de la República Independiente; ilustres naturalistas, expedicionarios y científicos extranjeros; grandes humanistas e historiadores; los potentes poetas chilenos, que expresan el

alma y la esencia de nuestra patria; novelistas y ensayistas; dibujantes, acuarelistas, grabadores y pintores.

Desde el Descubrimiento, pasando por la Colonia, y luego por los inicios y consolidación de la Independencia y la República, hasta la actualidad, el paisaje natural es un rasgo de identidad claro, ineludible, casi irrefutable.

Yo lo siento como un paisaje esencial y medular; a veces puro, a veces dominado y contaminado, que concentra el agua y lo seco, lo alto y lo profundo, el bosque siempre verde y el cactus que resiste austero en la soledad del desierto.

Este es Chile, que no es nuestro, sino que somos él, es desde el que hablamos, “en y desde” su paisaje universal. Hasta nos confundimos al hablar de nosotros o de él. Es ineludible: somos parte del paisaje. Al menos yo soy parte del paisaje. Soy paisaje, hablo desde mí.

Chile está cercado en toda su extensión, por un costado, por la inmensidad colosal de la Cordillera de los Andes, que con su anchura y extensión abarca casi tres cuartos de nuestra superficie geográfica. El largo de la Cordillera de Los Andes en el territorio de Chile se extiende por 4.600 kilómetros, con los que casi duplica en longitud la de los montes Himalayas (2.600 km). Por el Oeste nos bordean las orillas del océano Pacífico, el más grande y profundo de todo el mundo, no tan pacífico como imaginó quien lo bautizó, cuyas olas pegan y pegan contra las rocas de las rompientes y los arenales de la costa, y cuyas tempestades y temporales del viento sur arremeten con sus aguas furiosas e indomables.

Se trata de un Chile con multiplicidad de climas y de hábitats, de vegetación, de insectos y animales.

Chile posee un paisaje con marcas distintivas en su geografía, repleto de extremidades paisajísticas asombrosas. Veamos entonces: posee el desierto más seco del mundo, en cuyo interior se genera la mayor energía del sol sobre el planeta; estamos junto, o más bien casi en medio del cordón montañoso más largo del mundo, y el segundo más alto de la tierra, con algunas de las montañas de mayor altura del mundo, como Ojos del salado y Aconcagua; tiene los bosques milenarios siempre verdes de la selva valdiviana, que ya viven más de mil años, generando un microclima único que rodea a Valdivia, la ciudad más lluviosa del planeta; hay

glaciares milenarios depositados en la cordillera; extensos campos de hielo adversos, inhabitados, apenas explorados; icebergs del tamaño de enormes islas, que se desplazan como barcos a la deriva por el mar austral en busca de su destino; en Atacama los cielos más transparentes del planeta, donde vienen ojos aguzados a explorar el universo entero; extensos territorios del sur, insulares y continentales, aún intocados por el hombre. Con nosotros está también la ciudad más austral del mundo; la tierra antártica hasta la extremidad del Polo Sur; las aguas de mar gélidas, y algunas más templadas.

Somos territorio y paisaje de volcanes. Más de 2.000 volcanes cubren nuestro territorio continental, disputando con Indonesia la mayor cantidad de la Tierra. En Chile hay 500 volcanes activos, que nos conectan con su magma hacia el centro de la Tierra, y que unidos con el “cordón de fuego” que rodea todo el océano Pacífico, generan con la Placa de Nazca un Chile telúrico y *tsunámico*, en el que se han presentado los terremotos más grandes registrados en toda la historia de la humanidad.

Todo lo anterior lleva aparejado una enorme variedad animal, vegetal y mineral. Tierra joven, inmadura y en crecimiento, repleta de quiebres entre los cerros, de puntas rocosas y agudas, que no alcanzan aún a estar erosionadas por el viento, la nieve y el tiempo. Es un paisaje de heridas profundas, visibles, cercanas, causadas por erupciones y ríos volcánicos de lava viva, terremotos que parecieran el fin del mundo, y *tsunamis* que penetran con su agua de mar hasta las entrañas de nuestras costas. Somos tierra de lagos y ríos caudalosos de cordillera a mar; somos tierra rica, pero escasa y adversa.

Al Norte, paralela a los Andes, se extiende una larga depresión que forma el desierto de Atacama, excepcionalmente rico en yacimientos minerales, particularmente de cobre, hierro, oro, salitre, sales potásicas y plata. Cruza Arica, Parinacota y Visviri, flanqueada por las bellezas del lago Chungará, en que otra naturaleza se manifiesta en todo su esplendor: impresionante reserva de agua y de innumerables especies de aves, en especial sus flamencos.

Más allá, sus pequeños pueblos de alta cordillera, como Putre, Codpa y Socoroma, que de pronto, en medio de la cordillera seca, aparecen como un oasis.

Desierto, riqueza escénica de enorme extensión. Sequía de objetos o restos fosilizados por

siglos; laderas, cumbres, quebradas, cerros, volcanes, montaña. La mano del hombre primitivo dejó su huella en gigantescas imágenes mudas sobre la tierra. La ruta que une el puerto cuprífero de Antofagasta con Calama, es atravesada por cambiantes colores y texturas del paisaje, sembrado de pueblos fantasmas que proclaman en silencio la grandeza de su pasado salitrero.

El valle central tiene fértiles llanuras, pisadas agrícolas, cosechas, el vino fino y generoso que llega a borbotones a la capital. Una cadena montañosa cruza entre la depresión y la costa, y en el sur se conjugan las islas.

Me detengo en Temuco, próspera, autóctona, revuelta, sitiada, conquistada, rodeada de araucarias y volcanes furiosos. Antiguo y nuevo territorio aborígen, de onduladas praderas que circundan la antigua ciudad fronteriza, donde los mapuches mantienen viva su tierra y su cultura naturales. Comienza la tierra de bosques. Ya nos lo decía Neruda: “bajo los volcanes, junto a los ventisqueros, entre los grandes lagos, el fragante, el silencioso, el enmarañado bosque chileno... Se hunden los pies en el follaje muerto, crepité una rama quebradiza, los gigantes raulíes levantan su encrespada estatura” (1992, p. 13).

Al lado del lago Conguillío, arropado por un bosque inmenso de araucarias, se yergue el volcán Llaima, y los imponentes campos de lava se despeñan por laderas como testigos de repetidas erupciones. En la selva cordillerana, región de los lagos, el entorno de la ciudad de Valdivia es el encuentro con el bosque siempre verde, con la selva fría, el único bosque templado y lluvioso de América del Sur. Denso, húmedo, la selva valdiviana es una isla biogeográfica que salvaguarda muchas especies endémicas y mucha biodiversidad. En todo el planeta no hay algo así, con grandes concentraciones de bosques de alerces milenarios, la mayor longevidad de madera plantada en la tierra. Coihues, coníferas, multitud de especies arbóreas, vegetales, florales y animales. Capa vegetal siempre húmeda, a veces brumosa, insospechada cantidad de musgos de la tierra, de ochocientas variedades. ¡Sí, ochocientas variedades de musgos! Chile posee la más grande variedad de musgos del planeta.

Así le canta Gabriela Mistral al musgo:

“también te enamorarás del musgo aterciopelado,  
del musgo niño y enano, humilde y aparragado.  
Ellos no quieren subir como el pino encocorado.

Y no pidieron ser vistos ni doncelear de ramos.  
 Ellos duermen, duermen, duermen.  
 Y callan empecinados, dueños del tronco del coigue,  
 y de las moradas vacías y el jardín abandonado.”  
 (2010, p. 216)

Sigue Chiloé, tierra de clima templado y lluvioso, relieve de la cordillera de la costa en todo el archipiélago. De suaves colinas, deja espacios a praderas poseedoras de una extensa vegetación. La isla grande de Chiloé enfrenta por el Oeste al océano Pacífico. Sus entradas desde el continente en la bahía de Cucao y el canal Dalcahue hacen de esta isla una conformación de gran carácter. A causa de la erosión de los glaciares, la costa tiene ondulaciones, bahías y elevaciones rocosas.

Más al sur, el mar penetra profundamente en las montañas, en donde sus extensos bosques de coníferas recogen los sueños de antepasados ignotos. Miles de islas repletan el mar, como si alguien las hubiera tirado al agua como un bellísimo despojo.

En el extremo sur, la gran isla de Tierra del Fuego fue bautizada así por Hernando de Magallanes por las llamas permanentes de los aborígenes que la habitaban, vistas desde su embarcación. El norte de Isla del Fuego es una pampa ondulada y cambiante. Esta región casi sin horizontes, cuenta con grandes taludes glaciales, y alberga distintas variedades de pingüinos. Hacia el sur hay bosques de árboles barbudos, que luchan contra el viento incesante. Los barcos recorren los canales salvajes y románticos hasta Puerto Williams, el más austral poblado chileno y de toda esta tierra. Algunos siguen hasta la Antártida, la última frontera, que justifica atravesar el planeta solo para verla.

Así, el paisaje tiene una potente dimensión comunicativa que se fortalece con la experiencia estética en —y desde— el paisaje, sensibilizándonos para llegar a estados más profundos de comprensión de uno mismo, de los demás, y del todo que formamos con el paisaje natural. La naturaleza de la que formamos parte posee una insondable sabiduría, que puede enriquecer nuestra consciencia y conexión, para luego, desde allí, desde esa fuente directa, realizar nuestro quehacer en las expresiones artísticas y en otras disciplinas.

La progresiva conciencia del paisaje natural o de la naturaleza nos han remecido con más frecuencia estos últimos años con sus cambios, como lo nombré anteriormente: cambios de temperatura, cambios climáticos, desfases de las estaciones, movimientos telúricos, los deshielos y la falta de agua que cambian el paisaje ya vivido, pero la gente se aferra amorosamente a su tierra que la vio nacer, y en donde tuvo las primeras miradas a su entorno, en donde aprendió una manera de vivir, otorgándole una identidad y un carácter. El territorio donde uno nace es definitivamente marcador para la mayoría de las personas, ya que sus características topográficas, telúricas, montañosas, oceánicas, se van imprimiendo en nuestra alma, en mayor o menor medida, según lo despierto que esté uno, o en la forma que se ha transmitido mientras crecemos, con orgullo, con admiración, distinción o con desprecio, amargura, soledad etc.. Esta apreciación estará directamente vinculada a la manera de relacionarse con estas características en —y desde— el lugar; en este caso, con este país de tan particular territorio.

Por eso, mi propuesta es partir por lo más básico, que es la sensibilización de uno mismo en —y desde— el paisaje, y como artista visual y ciudadana poder expresar esa urgencia de enseñar y transmitir la importancia de la vinculación con el paisaje, haciendo el ejercicio de ir a él, vivirlo en —y desde— la naturaleza, con respeto y profundo amor; hacer ver lo importante de las áreas verdes, parques, territorio en conservación, como monumento patrimonial, y en un futuro, más consciente, poder trabajar con ella sin hacerla desaparecer, así como enseñar esta experiencia estética en la educación de nuestro país.

Este aspecto del proceso de mi obra lo conecto con el concepto de topofilia que, tal como vimos ya, definido por Yi-Fu Tuan en su forma más amplia, corresponde a todos aquellos sentimientos que siente el hombre por un lugar, un territorio, por algo tangible a sus ojos y a su tacto.

### **8.3 TRAYECTORIA DEL MAGÍSTER**

Recuerdo que mi primera impresión al ejecutar mis trabajos en grabado, acuarelas, pintura, tinta china y colores, realizadas en mi trabajo plástico durante 30 años de trayectoria como artista, en forma previa al Magíster, fue muy importante para mi creación posterior, en tanto me permitió comprender lo efímero de la naturaleza, de los movimientos o de las impresiones instantáneas de un paisaje.

Descubrí que estas quedan guardadas en el cuerpo y la memoria, como un recuerdo-vibración, que más tarde se plasmará en un soporte que acogerá lo global de esa vivencia; es decir, tanto lo externo, como lo interno, que de pronto se hicieron uno en mi experiencia. Esto requiere de una cierta apertura de mente, cuerpo y espíritu, para dejarse permear con todo lo que surge y con mis trabajos realizados durante el Magíster me han permitido profundizar significativamente lo hecho anteriormente; sumar experiencias y el uso de técnicas y metodologías que eran totalmente ajenas a mi práctica plástica. También me obligó a realizar un trabajo sistemático de búsqueda y reflexión que sustentara sólidamente mi obra pasada y actual y mi visión y experiencia estética “en y desde el paisaje”, comprendiendo que existe una visión muy crítica en el arte contemporáneo hacia las expresiones plásticas que trabajan en torno al paisaje.

En los trabajos que fui realizando en el magíster fue apareciendo la figura del artista caminante con los elementos que conformaban la obra, y un fuerte vínculo con la mirada y técnicas del arte oriental. El magíster es también parte de ese proceso, en tiempo presente, ya que todo el tiempo he estado en permanente investigación, y en una apropiación de emociones que me ayudan a seguir como caminante. La idea que me rondaba era expresarme por medio de una espiral ascendente-descendente, que pudiese graficar los movimientos que he percibido en contacto con los procesos naturales.

Lo principal es la contemplación de estos paisajes vividos en el lugar, caminándolos, disfrutándolos en silencio y de una observación pausada, profunda en los detalles más pequeños. Con una actitud distendida, aquietada y atenta a todo el espacio visible y al invisible, que es difícil de explicar, es una experiencia personal.

Este camino tuvo muchos momentos asertividades y errores, de entrar en un ritmo vertiginoso donde todo lo que uno hace es para profundizar cada vez más, como nos comenta David Lynch en su libro, *Atrapa al pez dorado; Meditación, conciencia y creatividad* (2008):

Las ideas son como peces. Si quieres pescar pececitos, puedes permanecer en aguas poco profundas. Pero si quieres pescar un pez dorado, tienes que adentrarte en aguas más profundas. En las profundidades, los peces son más poderosos y puros. Son enormes y abstractos. Y muy bellos. Yo busco un tipo particular de pez importante para mí, uno que pueda traducir al arte (p. 11).

### 8.3.1 TRABAJOS DEL MAGÍSTER, AÑO 2012

#### a) I SEMESTRE DE 2012. Seminario I dictado por Alejandra Wolff

##### a.1 Primera entrega:

Pinturas con técnicas mixtas que fui desarrollando con los recuerdos de paisajes vividos anteriormente. Pinturas de formatos variados, en telas de lino, gasa, algodón, papel y madera como soporte. Esta preocupación por entender, atrapar ese chispazo de recuerdo con solo un par de gestos y usando la materialidad a veces densa y otras acuosas, con aciertos y errores.

Los trabajos que se presentan a continuación corresponden a una serie realizada con tinta, carboncillo y agua, con técnicas mixtas. Se aproximan en soporte, técnicas y aproximación al paisaje, anteriores a mi incorporación al Magíster.



Serie: “Agua y Pincel”

Técnica: Mixta

Medidas: 0.50 x 0.50



Serie: "Agua y Pincel"

Técnica: Mixta

Medidas: 0.50 x 0.50



Serie: "El Sur"

Técnica: Mixta en lino serigrafiado translucido. Visto por ambas caras.

Medidas: 1.00 x 1.00



Serie "El Sur"

Técnica: Acrílico y óleo con técnica mixta

Medidas: 1.00 x 1.00

## a.2 Segunda entrega

Emplazada en la sala de Magíster de 5.50 x 5.00 aprox.; colgadas desde la parrilla que está a 0.50 cm del cielo.



Técnica: Grabado xilográfico sobre bolsas de basura

Medidas: 1.16 x 2.20 y 1.00 x 1.40

**a.3 Tercera entrega***Cascada*

Sobre un plotter de 6.00 x 2.00 realizado para mi exposición en la galería Metro Bellas Artes, Pinturas “Armonía Vertical” en las estaciones Bellas Artes y Calicanto, del Metro Santiago de Chile.

Dicho plotter fue intervenido en el Magíster con diferentes materiales y rasgado, bordeándolo con bolsas de desecho de las grandes tiendas, fue colgado desde el cielo hasta el suelo en la sala 28 de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica.

**b) II SEMESTRE 2012 - SEMINARIO II. Dictado por profesor Luis Prato y ayudante Matías Labbé**

**b.1 Primera entrega**



Sin título  
Técnica: Mixta  
Medidas: 1.20 x 1.60



Sin título

Técnica: Mixta

Medidas: 1.20 x 1.40

Trata de una secuencia de pinturas con técnica mixta y con elementos naturales como pigmentos, tierra, barro, hojas y semillas.

## b.2 Segunda entrega

### *El laberinto*



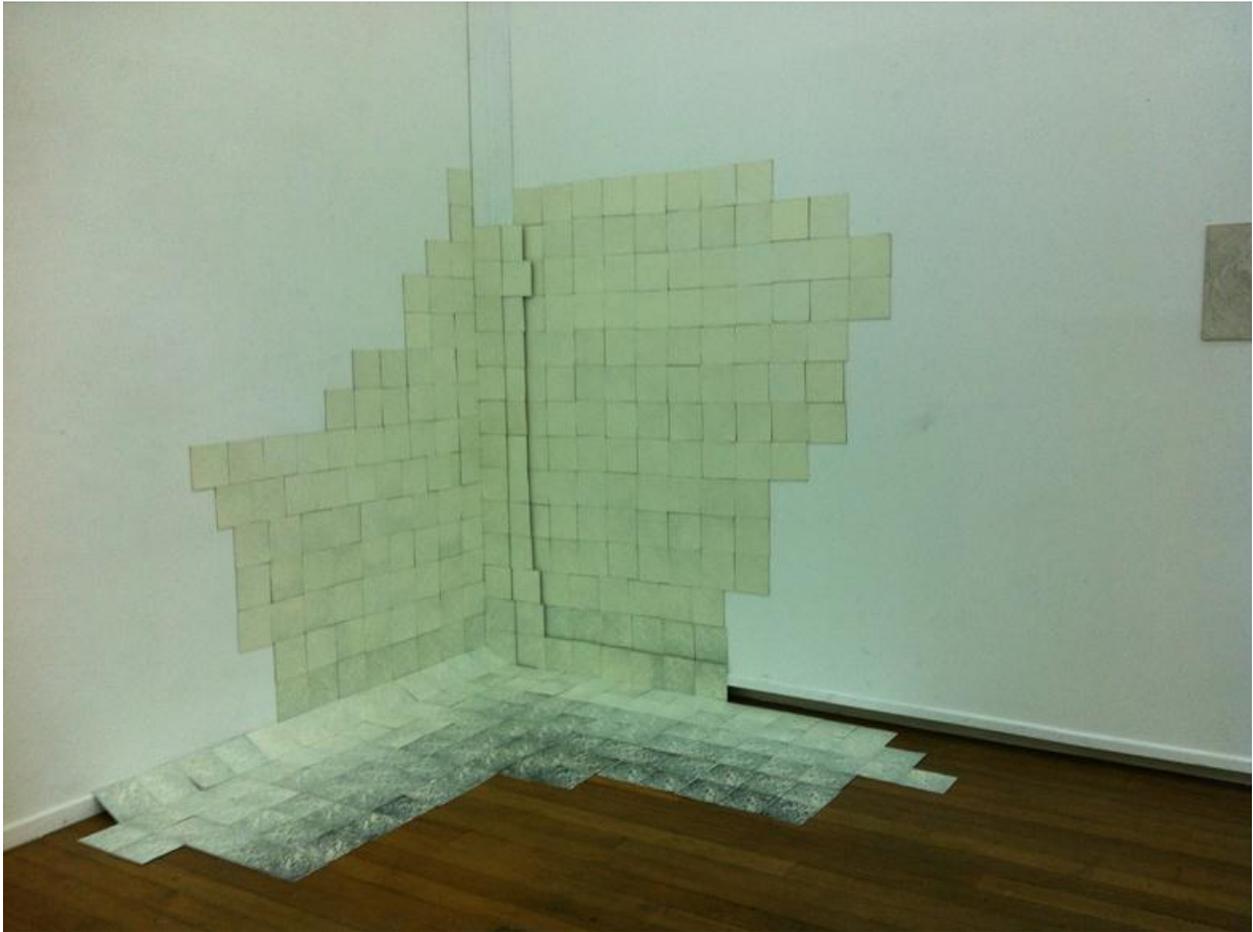
Este trabajo del taller de *Lenguaje y territorio* se fue realizando durante su proceso de montaje en la sala de Magíster, empleando la meditación y conexión que me llevó a un estado de repetición de movimientos hasta ver claramente lo que estaba atrapado en mí, que era la atmósfera de un ocaso y de un amanecer al mismo tiempo.

Se trata de una puesta en escena de un cuadrado de 3.50 x 3.50 x 0.50 de alto, aproximadamente, de podas de espino chileno, emplazado en el medio de la sala de magíster de 5.30 x 5.00 aproximadamente.

Con la sala de Magíster sin luz, el cuadrado de espino está internamente iluminado por una serie de linternas led entre 0.15 y 0.10 de largo, de luz cálida y fría, dispuestas entre los espinos. Al encenderlas se produce una atmosfera de crepúsculo y amanecer proyectándose en las paredes la luz y la sombra de las ramas de espinos.

Esta experiencia fue el primer resultado inesperado de una instalación *in situ* que tomó dos días y medio elaborarla y montarla. La recolección de podas de ramas de espinos en el día y al anochecer, fue un proceso de aprendizaje que condujo a la obra final de magíster. Todos los elementos naturales calzaban perfectamente. Esto reafirmó una intuición de que la creación artística es un proceso donde el aprendizaje con el cual el artista convive y se relaciona con los materiales, le van dando claves de cómo continuar el proceso, y esto conlleva un sinnúmero de equivocaciones y aciertos. Un proceso espontáneo y simple, sin esperar nada, mas que la obra sea natural. Como señala la creencia en China y Japón: aquella obra que alcanza el nivel natural, desenvuelto y sencillo es la gran obra.

### b.3 Tercera entrega



Se emplazó un mural sobrepuesto en las paredes esquinadas de la sala del Magíster. El material empleado es papel de grabado de algodón, impreso con una xilografía de un zoom del pasto. A su vez, este está pegado en cartón piedra de 0.20 x 0.15.

El material se ordena de tal manera que forma una especie de enredadera que sube por el muro, como si el pasto trepara por ellos, partiendo desde el suelo con un pequeño colorido verde azulado, hasta prácticamente terminar del mismo color que el muro.

Sus dimensiones aproximadas de un lado del muro 2.00 x 3.00 en forma irregular y la parte del suelo 0.80 irregular.

**b.4 Cuarta entrega**







Puesta en escena en la sala de Magíster, emplazada sobre una mesa de luz en el centro de la sala, de 5.00 x 5.50 aproximadamente. En su entorno la rodean telas, gasas, linos, sedas y papel japonés, intervenidos con paisajes de ríos, cascadas, montañas y bosques, colgadas desde la parrilla de la sala rodeando la mesa, con luz direccional.

La mesa de luz utilizada en esta puesta en escena, corresponde a una mayor aproximación a mi visión estética en y desde el paisaje y la incorporación del concepto del artista caminante, que elige y recolecta elementos del paisaje o territorio.

Detalle de la instalación de mesa de luz de 1.40 x 1.40 x 0.40 de altura; contiene bastidores en los que se pueden ver los contenidos por ambos caras, y que se pueden mover de lugar dentro de la mesa de luz.

El contenido de las cajas son encuentros de materiales de la naturaleza con gasas, linos, arpillera sedas, plásticos y otros elementos industriales.

c) Seminario I y II 2013. Dictados por Claudia Lira L. y Francisco Schwember  
c. 1 Primera entrega – Primer semestre







Es un cono de una altura total de 2.50 x 1.50 de diámetro, con una espiral ascendente y descendente tejida en mimbre y el cono estructurado con mimbres gruesos crudos y cocidos y podas de sauces amarradas a una estructura interior de fierro con lanas de tonos café natural. La espiral está forrada en musgo típico chileno parecido al pasto de la zona central.

En el centro del cono están colgando una variedad de *kokedamas* (bolas de tierra, turba y musgo amarradas con cáñamo haciendo una especie de ovillo forrando el *kokedama*, técnica aprendida de mi abuelo, que es típica japonesa). Cada *kokedama* contiene una planta típica del sur de Chile. Hay treinta *kokedamas* dispuestos al interior del cono, colgando dentro de este.

## c.2 Segunda entrega – Segundo semestre

### *Semilla*

La obra de la imagen es el trabajo final y, desde mi punto de vista, el más logrado en cuanto a concepto, forma y contenido.



Consiste en una esfera cuyo diámetro es de 1,6 mts aproximadamente; su estructura está hecha con varas de mimbre natural, dobladas al agua, formando un entramado tejido, asimilado a una especie de ovillo hueco o cuerpo vacío cuya superficie estructural natural constituye una especie de fascia de la esfera. La fascia, en general, es una estructura de tejido conectivo muy resistente que se extiende por todo el cuerpo como una red tridimensional. Conecta y envuelve todas las estructuras corporales.

Sobre esta estructura esférica de varas de mimbre natural tejidas mojadas, fui entretejiendo un musgo o *byophryta* típico chileno traído de cosechas de plantaciones del sur. Su nombre técnico es *Sphagnum*, también clasificada como *Musgosthagnum*. El *Sphagnum* es el género de entre 150 a 350 especies de musgos comúnmente llamados “musgos de turbera”. Los miembros de este género de musgos pueden retener grandes cantidades de agua dentro de sus células. Algunas especies pueden retener más de 20 veces su peso seco en agua, y las pequeñas plantas verdes que producen se llaman *Falquiarepens*, cuya cualidad es que se reproduce cubriéndola, en este caso sobre la estructura esférica. El musgo *Sphagnum* que envuelve esta esfera es de los más típicos de Chile; incluso hay criaderos de este. Una de sus propiedades es que es sexuado y asexuado, en el sentido que se autoreproduce en un ambiente particular de mucha humedad, agua y sol, como otros que se dan en la sombra y agua dulce.

Chile es el país con mayor variedad de musgos en todo el mundo, más de 800 especies; es por tanto un rasgo identitario de nuestro paisaje natural, es lo primero que se manifiesta en forma espontánea: solo está, solo es.

El entretejido del musgo con la esfera de mimbre, lo reforcé tejiendo con un fino hilo de cobre, el mineral más importante de nuestro país.

El alambre de cobre tiene la cualidad de mimetizarse con el musgo, y a la vez, darle calor; es decir, energía, que fluye de modo natural y sano. El cobre es aquí un vehículo de la energía natural, en una relación directa con el vegetal, sin tecnología adicional, aprovechando su capacidad de conducción material y energética, que en este caso apoya a la naturaleza.

El cobre es también un mineral identitario de Chile: de su cultura, de su economía y de su paisaje natural. Sobre todo si además se considera que nuestro país es el principal productor de

cobre de todo el mundo.

En la parte baja de la esfera ahuecada he dejado un espacio de 1.0 metro para que el espectador pueda entrar en su interior, ofreciéndole una experiencia estética en –y desde– el paisaje natural, considerando elementos identitarios del paisaje chileno, como el musgo y el cobre, y –eventualmente– para que lo fecunde.

A esta obra la denominé *Semilla*. Ella nos muestra el fluir permanente de la naturaleza; el cambio siempre presente, aquí y ahora. También alude a la autonomía, a la capacidad de ser, de regenerarse, de dar vida. Aparentemente la vida es espontánea, pues con las condiciones adecuadas surge por sí misma.

Los contextos culturales asociados a esta forma cercana a una semilla se mueven entre lo íntimo y la interacción social, entre la vida cotidiana y lo espiritual; entre lo vegetal natural, lo mineral y la conciencia de estar en presencia de la naturaleza y su profundidad. Todos los montajes que posibilitaron la acción corporal pasan a ser rituales que nos transforman para encontrarnos en conciencia.

La forma está construida a semejanza de una semilla. Me basé en ella por su característica de dar vida y fecundar la tierra; sustantivo femenino: *simiente*. Es cada uno de los cuerpos que forman parte del fruto que da origen a una nueva planta, es la estructura mediante la cual se realiza la propagación. Las semillas se llaman *espermatofita* (sistema complejo vegetativo para reproducirse), como el diente de león llamada *Arethusa Bulbosa* o (boca de dragón). Ella está en un estado vacío para ser engendrada y fecundada. Al mismo tiempo que cuando cae a la tierra, ella también fecunda el espacio en el que se desarrollará.

Finalmente, la vida es un viaje y hacerlo en la naturaleza o en el paisaje natural, nos sensibiliza para una mejor calidad de vida y adquisición de conciencia por la unidad. La naturaleza, con todos los beneficios sanadores que posee, nos conecta con ella y ella con nosotros, religa.

Se experimenta el movimiento de una experiencia encarnada, entonces de alguna manera los límites entre el microcosmo y el macrocosmo, dentro y fuera, desaparecen. Con respecto del tejido interno hecho de mimbre como si fuera movimiento, que si bien no se ve, el hecho de

llegar a un movimiento repetido lento, me remite al caminar con un movimiento lento repetido donde la mirada recorre y se fija en ciertos elementos de los más pequeños a los más grandes, nos permite una experiencia no solo pasiva, sino un modo de abrirnos paso en el camino, descubriendo el dominio del paisaje recorriéndolo y no sobrevolando. El recorrer nos da acceso a conocer los nuevos paisajes que van surgiendo en el interior y van quedando plasmados en el alma.

Esta relación que se da al caminar el paisaje y ver con una mirada nueva, desplazando la mirada de tal modo que nos permita ver diferente e incluso adquirir la posibilidad de ver lo invisible, hasta llegar a trascender en la perspectiva, es una vista que nos transforma donde aquello que vemos nos conduce, logra romper lo subjetivo e instalarnos fuera de lugar, exponiéndonos a él. Se recorre a pie el camino; el paisaje se impone sobre nosotros dirigiendo nuestra mirada, presentando la contundente realidad con todas sus diferencias.





















Después de un año a la intemperie.







## CONCLUSIÓN

Para enfrentar los objetivos de esta memoria, descritos al inicio, nos valdremos de herramientas de la teoría del arte para revisar la experiencia estética, percepción y cognición o conciencia, identidad y acoplamiento del medio, incorporando a otros al goce de la contemplación estética de la naturaleza, en los espacios públicos y los grandes parques, las áreas silvestres protegidas, y el mismo pedazo de tierra o de jardín colgante, que puede mejorar la calidad de vida y la sustentabilidad del medio ambiente.

Este trabajo se ha desarrollado con la premisa de conceptualizar mi obra, seguir con el proceso de desarrollo de mi trabajo, y ver su decantación dentro del período del magíster, que me ha permitido desapegarme del trabajo que venía realizando en técnicas mixtas con la temática de la experiencia en —y desde— el paisaje. Es un trabajo con la naturaleza chilena, rescatando los materiales de este paisaje, imbuida en estos parajes vividos, sentidos y recorridos en tiempo real por casi tres años y medio, recuperando el mundo que experimentamos en la infancia. La experiencia directa de la realidad del momento presente nos remite a un modo de vida, un camino espiritual, subjetivo. Un estar en la vida y remitirnos al paso del tiempo, a lo efímero, y esa experiencia es directa y oral, como me tocó a mí en la infancia, de ahí la importancia de poder comunicar la necesidad de estar en comunión con la naturaleza, a través de la educación en los colegios, escuelas, universidades, talleres, etc.

El paisaje, tal como se concibe hoy, es una construcción cultural. La naturaleza se concibe como el espacio fuera de control, y desde la Modernidad esa imagen desaparece, para convertirla en el espacio controlado. La identidad no se construye solo por el lugar, y de este modo, ella también es un constructo, de modo que depende de variables que no son tan fáciles de establecer. El imaginario del paisaje ha tenido variaciones infinitas a lo largo de la historia del arte, y lo importante es reconocer cuál es el paisaje que yo construyo; en este caso, más allá del constructo basado en mi experiencia personal (desde la perspectiva en —y desde— el paisaje, y desde la focalización en la experiencia estética del paisaje natural chileno).

El formato, la salida del cuadro, la ocupación del espacio con el material, la densidad que adquiere lo que aparece, son las inserciones del cuerpo que habita el paisaje; es decir, del paisaje construido en función de la corporalidad, pues ya no se trata de una imagen típica del burgués,

como diría Bourdieu, que contempla el paisaje desde su distancia, sin involucrarse con esa naturaleza indómita si no es para controlarla. Ya no se trata del existencialismo, también burgués (en la medida que solo un sujeto moderno tiene tiempo para experimentar su propia existencia y cuestionarla, así como su misión en el mundo), y aparece el paisaje construido como cuerpo, el mundo sensible como experiencia vivida y, por ello, la herida y la posibilidad de una nueva lectura sensible, poética, con dolor y placer; es decir, aparece la pintura como marco, más allá de los materiales que ocupe. Lo que hace mi pintura, mis grabados, es el material, y la disposición orgánica, la forma de las heridas, las huellas que deja.

En Asia, la mente en silencio es la salida del constructo. Su propuesta arguye que, tras una disciplina corporal para la transformación de la mente y la personalidad (*ego*), se aprende a limpiar los canales perceptivos, para acceder a la realidad más allá del constructo. Esta sería una posibilidad para una creación artística ligada a la percepción de la vida en un tiempo y espacio determinado, irrepetible, pero que puede ser transferida a la obra, para que sea degustada por otros. Mi interés en el paisaje se basa en que sus ejes tocan tanto las artes plásticas (en especial la pintura), como la literatura, con la inclusión de una mitología y la poética, y hoy en día es un referente a la hora de resolver las dificultades relacionadas con el urbanismo, la arquitectura, el paisajismo, etc., y también los temas relacionados con la ecología y la sustentabilidad del territorio. En esta memoria de obra mi interés ha sido ahondar especialmente en la experiencia estética en —y desde— el paisaje, en el entendido de que esta modela las formas de la mente y la imaginación, constituyéndose como realidad física del territorio. El ser humano, en su movimiento dinámico como sujeto observante del territorio y su geografía, de las condiciones climáticas y los cambios estacionales, puede advertir a través de su cuerpo y mente que la experiencia estética vivida es fuente de sabiduría, involucrándose en las respuesta de los sentidos, captando o abriéndose a los estímulos externos y procesos específicos por los cuales ciertos fenómenos se registran claramente, mientras otros fenómenos se pierden o eliminan.

El paisaje surge de esta percepción a partir de una mirada particular, un punto de vista, tanto físico como psicológico, lo cual implica una actitud, que es la perspectiva cultural, una postura que se toma frente al mundo, más estable que la percepción, y que se forma a partir de una larga sucesión de percepciones; es decir, por la experiencia, lo que nos lleva a una visión del mundo o cosmovisión, que es la experiencia conceptualizada, en parte personal, pero

mayoritariamente social. Es una actitud y un sistema de creencias, bien estructuradas, donde fluctúan los genios de la poética y los genios de la tierra. De acuerdo a Miliani, “además la visión de que las artes indagan, el arte mismo del paisaje, es un elemento constitutivo de la percepción estética más elemental que proporciona las capacidades perceptivas del hombre, tensiones y fuerzas creativas, apreciadas por la imaginación” (2007, p. 66).

## ANEXOS:

1. Cuento de Wang - Fo

## REFERENCIAS

- AAVV. (2003. Noviembre). *Cuadernos de Arte*. (9).
- Alain, Roger. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- Andrews, Malcolm. (1999). *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford Press.
- Aramayo, Alzérreca, Carlos. (1955) 07-17. “La poesía en el paisaje y el alma de Chile”. *El Mercurio*, p.
- Arias, G. (2001). “Homo aestheticu”. *Revista Aisthesis* (34): 37-47
- Auge, M. (1996). *Los no lugares*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bashô, M. (2013). *En la brevedad del instante*. Buenos Aires, Argentina: Verdehalago.
- Baumgarten, A. (2001). “De la belleza de pensar a la belleza del arte”. Introducción en *Invencción de la estética*, de Jean Yves a Pràncher. p. 16.
- Beardsley, M. (1997). *Estética: historia y fundamentos*. Madrid, España: Cátedra.
- Biardeau, M. (2005). *India y el Hinduismo*. Barcelona: Kairos.
- Bustamante, J. (1955). *De cara al muro: Presencia del Zen*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.
- Castillo, M. (1991). *Kavafis íntegro: Ensayo y traducción de su poesía*. Santiago: Universitaria.
- Cheng, F. (1985). *Vacío y plenitud*. Madrid, España: Siruela.
- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Dalai Lama. (2011). *El Universo en un solo átomo: Cómo la unión entre ciencia y espiritualidad pueden salvar nuestro mundo*. México: Debols!llo.
- De Ercilla y Zúñiga, A. (1959). Primera Parte, Canto I. En *La Araucana*. Madrid, España: Aguilar.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona, España: Paidós.
- Doebelin, A. (1940). *El pensamiento vivo de Confucio*. Santiago, Chile: Losada.
- Droguett, R. (2009). Fundamento 4: La experiencia estética: Dialécticas de condiciones. En *Fundamentos estéticos de la aproximación artística: cómo y para qué aproximarse a una obra*. Santiago, Chile: UCSH.
- Drury, C. (2004). *Silent Spaces*. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson Ltd.
- Drury, C. (s/f). *Chris Drury. Land artist – making connections*. Chris Drury. Recuperado el: FECHA EN QUE REVISASTE LA PÁGINA, de: <http://chrisdrury.co.uk/about/artist-statement/> (web)
- Eliade, M. (1957). *Yoga, inmortalidad y libertad*. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- Errázuriz, L. (2006). *Sensibilidad Estética. Un desafío pendiente en la educación chilena*. (Col. Orbeta, Plant y Soto). Santiago: Pontificia Universidad católica de Chile.
- Estados Miembros del Consejo de Europa. (2000). *Convención Europea del Paisaje*. Florencia.
- Flores, B. (1983). *La música tradicional de Japón*. Costa Rica: Studium.
- Goldsworthy, A. (2000). *TIME*. Londres: Thames and Hudson Ltd.
- \_\_\_\_\_. (2007). *En las entrañas del árbol*. Madrid, España: Museo Nacional, Centro de Arte Reina.

- \_\_\_\_\_. (2010). *A collaboration with nature*. Londres, Inglaterra. Harry Abrams.
- Hamish, F. (2005). *Catálogo exposición Siete caminatas cortas*. Londres: Fundación César Manrique et al. (catálogo)
- \_\_\_\_\_. (2008). *Catálogo exposición El Camino*. Madrid: Fundación Ortega Muñoz. (catálogo)
- \_\_\_\_\_. (2012). *Catálogo Arte y diseño. 50.000 obras exclusivas*. España Galería Arte Abierto. (catálogo)
- Hammitzsche, H. (1983). *En la nieve la rama florecida: el zen y el arte de la ceremonia del té*. Barcelona: Teorema.
- I Ching: El libro de los cambios*. (Trad. Helena Jacoby de Hoffmann). (1976). Santiago: Cuatro Vientos.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Madrid: Paídos Ibérica S.A.
- Kakuso, O. (2010). *El libro del té*. Madrid: El taller del libro.
- Krebs, R. (2008). *Identidad Chilena*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.
- Lailach, M. (2007). *Land Art*. Alemania: Taschen.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: Lom.
- Lhote, A. (1970). *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editora Poseidón.
- Lira, C. (2002). *El rumor de las casitas vacías. Estética de la animita*. Santiago de Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- \_\_\_\_\_. (2003). "La vía de los dioses. Reflexiones en torno al pensamiento oriental". *Aisthesis, Revista chilena de investigaciones estéticas*. (36): 150-172.
- \_\_\_\_\_. (2005). "Reflexiones en torno a lo siniestro en dos escenas del novelista japonés Haruki Murakami". *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*. (38): 50-68.
- \_\_\_\_\_. (2008. Diciembre). "La experiencia estética budista en las artes japonesas: tras las huellas de una metodología para la educación estética en Chile". *Aesthetic*. 38. p. 188.
- \_\_\_\_\_. (2009. Agosto). "La animita: historia y diseño". *Revista 180*. (23): 20-23.
- \_\_\_\_\_. (2009). *A la sombra del manzano en flor; Indagaciones estéticas en torno al budismo*. Santiago de Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Retazos del Universo - Pintura china de paisaje: Guía de apreciación y experiencia estética*. Santiago de Chile: Instituto de estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- \_\_\_\_\_. (2013. Primer semestre). *Arte y Pensamiento Oriental*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. (apuntes)
- \_\_\_\_\_. (2013 Primer semestre) Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. (apuntes)
- \_\_\_\_\_. (2013. Segundo semestre). *Experiencia Estética y religiosidad*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. (apuntes)
- \_\_\_\_\_. (2014, Octubre). *Ponencia Sensibilidad y cambio del arte japonés. Aportes a la conciencia medioambiental del huerto urbano-educativo*. Santiago: Facultad de Agronomía Pontificia Universidad Católica de Chile. (ponencia)
- Lynch, D. (2008). *Atrapa el pez dorado; Meditación, Conciencia y Creatividad*. Barcelona: Reservoir Books, Mondadori.
- Maderuelo, J. (1996). *El paisaje, arte y naturaleza*. Madrid: Editorial Huesca.

- \_\_\_\_\_. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: 2005.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Paisaje y territorio*. Centro de Arte y Naturaleza, Madrid: Abada.
- Martínez, J. (2014). *La Invención de Chile. El paisaje como una forma de construcción cultural*. Curador del catálogo de la exposición “Puro Chile, Paisaje y Territorio”. Santiago de Chile: Centro Cultural la Moneda.
- Maillard, Ch. (1995). *La sabiduría como estética*. Madrid: Akal.
- Mediopolis Film-und Fernsehproduktion, Karma Films (Productores) y Riedelsheimer, T. (Director) (2001). *Ríos y Mareas* [Documental]. Alemania. (audiovisual)
- Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mistral, G. (2010). *Poema de Chile*. (Ed. y comp. Luis Vargas Saavedra). Santiago: Ediciones UC.
- Miyasako, E. (1994). *El espacio sagrado japonés*. D. F., México: Trillas.
- Neruda, P. (1997). *Confieso que he vivido. Memorias*. Santiago de Chile: Planeta.
- Nitschke, G. (1999). *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*. Milán: Taschen.
- Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Entre paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Noll, M. *Comment Wang-Fo Fut Sauve*. Ver en: [www.youtube.com/watch?v=8X4j-17Yt\\_o](http://www.youtube.com/watch?v=8X4j-17Yt_o). REVCOMTÉLÉVISION. (web)
- Obrist, H. (2002). *Gerhard Richter: 100 Fotos*. Alemania: Hatje Cantz.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Gerhard Richter: 4900 Colores*. Alemania: Hatje Cantz.
- Panikkar, R. (2008). *De la Mística; Experiencia plena de la vida*. España: Herder.
- Paz, O y Eiki Hayashiya (1981). Vida de Matsúo Bashô. En Bashô, M. *Sendas de Oku*. Barcelona: Seix Barral.
- Racionero, L. (1994). *Textos de estética Taoísta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Richter, G. (2005). *100 pinturas*. Ostfildern-Ruit, Alemania: Hatje Cantz.
- Ritter, J. (1997). *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Les éditions de L'imprimeur.
- Rowley, G. (1981). *Principios de la pintura china*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sherer, A. (1993). *Buda, un corazón inteligente*. Madrid: Debate, S. A.
- Shitao. (2012). *Discurso acerca de la pintura por el Monge Calabaza Amarga*. Granada: Universidad de Granada.
- Simmel, G. (1986). “Filosofía del paisaje”. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Madrid: Península.
- Skopalik, C. y Federico Marmori. (1993). *Curso de Medicina Tradicional China*. (1): 96-98.
- Soseki Kusamakua, N. (2009). *Almohada de hierba*. Salamanca: Sígueme.
- Storr, R. (2002). *Gerhard Richter: Cuarenta años de pintura*. Nueva York: Museo de ArteModerno.
- Subereseaux, B. (1940). *Chile o una Loca Geografía*. Santiago: Ercilla.
- Tanizaki. (2011). *El elogio de la sombra*. España: Siruela.
- Thoreau, H. (2013). *Walden, la vida en el bosque*. (Trad. Jorge Lobato y Marcos Nava). Madrid: Errata Naturae.
- Toynbee, A. (1924). *Estudio de la Historia*. Argentina: Emecé.
- Tregear, M. (1991). *Arte Chino*. Barcelona: Destino.
- Tse, Lao. (1992). *El Tao TE King*. (Trad. y comentarios Gastón Soubllette). Santiago: Cuatro Vientos.

- Tuan, Yi-Fu. (2007). *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Madrid: Melusina.
- UNESCO. Oficina Internacional de Educación. (1993). *Thinkers on Education in Electronic Form*: Dewey, John; Wostbrook, Robert B. *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*. París: vol. XXIII (1-2).
- Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje: Clima, cultura y religiosidad*. (Trad. Juan Maciá y Anselmo Mataix). Salamanca: Sígueme.
- \_\_\_\_\_. (2006) *El tiempo, el espacio y la ética en la filosofía de Watsuji Tetsurô, Kuki Shuzo y Martín Heidegger*. Nueva York: Routledge.
- Xingjian, G. (2014). *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. España: El Cobre.
- Yourcenar, M. (1993). *Una vuelta por mi cárcel*. (Trad. Emma Calatayud). Madrid: Alfaguara.