



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**EL BOSQUE: SANTUARIO PRIMIGENIO
EXPLORACIÓN ARTÍSTICA**

TAMARA MÜLLER VEGA

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura & Fotografía.

Profesor Guía Taller de Grado: Ismael Frigerio Ibar & Cristián Abelli Correa
Guía Preparación de Tesis: Ignacio Szmulewicz Ramírez

Santiago, Chile

2016

Agradecimientos

Agradezco la ayuda que me brindó mi familia durante toda la carrera, especialmente mi papá y mamá.

A los 7 que me regaló mi abuelo cuando consideró que la nota de mis profesores era insuficiente.

A mis amigos por considerarme “seca” en lo que hago y alentarme a seguir.

A mis profesores de la línea de pintura (Consuelo, Alex, Omar e Ismael), a los de la línea de Fotografía (especialmente Cristián, Paula y Claudia), y a los profesores de tutoría uno y dos, Amanda e Ignacio.

Y por supuesto a mi perro Yalú, y a mis gatos Atenea y Awen, que me recuerdan que la vida no es tan complicada.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
1. LA NATURALEZA COMO LUGAR ESPIRITUAL.....	10
1.1 El bosque como santuario en algunas culturas.....	10
1.2 El bosque en la literatura y cultura de masas.....	16
1.3 El bosque como símbolo del inconsciente.....	21
1.4 Temporalidad	26
1.5 Iconología del bosque.....	27
2. ARTE Y NATURALEZA.....	37
2.1 La naturaleza como modelo de origen	37
2.2 Naturaleza como reacción a la industria y la técnica.....	40
2.3 De la observación y percepción del entorno a la creación	44
2.4 Representación del paisaje: el azar y el control	46
2.5 Land art y otros medios vinculados al paisaje	49
3. LO EXTRALO E INSÓLITO EN LA NATURALEZA.....	61
3.1 Entre el paisaje y la pintura mitológica.....	61
3.2 Mito y naturaleza:	64
3.3 Surrealismo	67
3.4 Lo fantástico y real maravilloso en Latinoamérica	71
3.5 Caminos, escaleras y cosas que desconciertan.....	74
CONCLUSIÓN.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	84
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	87

INTRODUCCION

Cada persona tiene un imaginario propio. Un lugar en el que existe una única combinación de formas, colores, paisajes, sensaciones, que armonizan en un mundo interno imaginario. Es como cuando vemos un individuo y suponemos cómo piensa o creemos que algo le gustará o como cuando se dice que un retrato captura la esencia de alguien. Para dar un ejemplo, cuando miro a mi abuelo, veo a un viejo sabio, me imagino que en su mundo él existe rodeado de libros y cosas que investigar en una cabaña alejada de la civilización, un lugar con montañas donde hay perros pastoreando y una huerta llena de tomates, para salir en la tarde y poder sacar uno directo de la mata, echarle un poco de sal y comerlo. A mi abuela, por el contrario, me la imagino en un mundo en el que ella se ubica en el centro de una intrincada red de comunicación, en la cual fácilmente puede llamar a cualquier persona, familiar o amigo. Pero no es un lugar moderno, es un lugar antiguo. En realidad, este centro lleno de redes es más parecido a una esfera de cristal brillante de la cual salen hilos de luz hacia todas partes, conectándose a cada ser querido, antes que un call center. El mundo de Alicia, una de mis mejores amigas, sería como su pelo. Una enorme masa enrollada hacia todos lados, en la que cualquier cosa es difícil de encontrar, a pesar de estar lleno de objetos y recuerdos en cada vuelta, ni uno es el que está buscando. Ahí todo se hace bailando, saltando, llorando, riendo, gritando o en profundo silencio, pero jamás de forma pacífica.

y así, llegamos a mi mundo. Si cierro los ojos, siempre hay bosques. Los árboles son gigantes, con troncos imposibles de abrazar por su anchura. Se percibe un olor a humedad y todo se encuentra bajo una extraña luz que podría ser un momento cerca del amanecer o el atardecer. Todo es aparentemente calmo, aunque si se está lo suficientemente alerta, pareciera que cada elemento del bosque estuviera en una danza incesante, como si cada hoja fuera un ser vivo elemental que se preocupara al mismo tiempo de su baile, como del total.

Me atrae mucho el paisaje arbolado, en el que todo está en equilibrio, todo está en armonía con los ciclos de la naturaleza. La luna ayuda a medir el tiempo. Con su crecimiento y menguar paulatinos nos damos cuenta que los días pasan, y que la naturaleza se mueve lentamente, impulsada por las fuerzas gravitacionales de los astros que rodean al planeta. Con el impulso de la luna y el sol, la materia se mueve imperceptiblemente. Tal como suben y bajan las mareas, se mueve la sangre en los animales y la savia en las plantas.

De niña nací y viví en Concepción, y viajaba al campo de mi papá los fin de semanas. Ahí me rodeaba de árboles, de los bosques de pino y bosques nativos chilenos. Las imágenes que por ese entonces quedaron grabadas en mi mente, aun existen. Aparecen en sueños o en pinturas actuales. Incluso, estas imágenes aparecen en los encuadres fotográficos cerrados de fragmentos del bosque. Porque el paisaje al que me refiero no es aquel que se ve desde la punta de un cerro, desde un mirador o desde alguna lejanía, sino de quien camina por el bosque, quien muchas veces no ve más allá de un grupo de troncos cercanos o un grupo espeso de plantas.

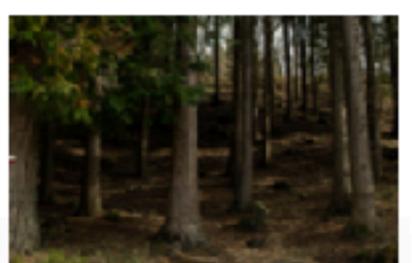
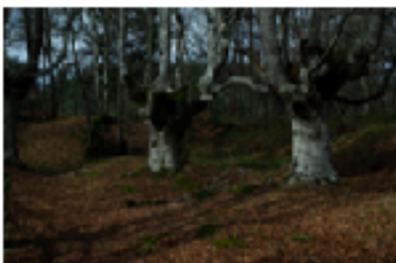
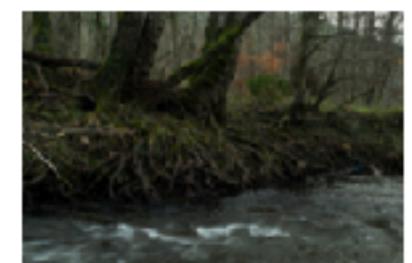
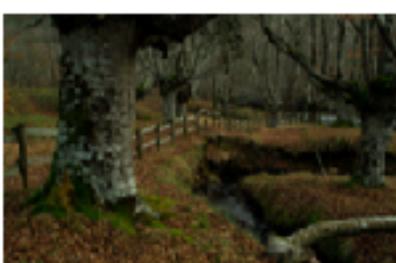
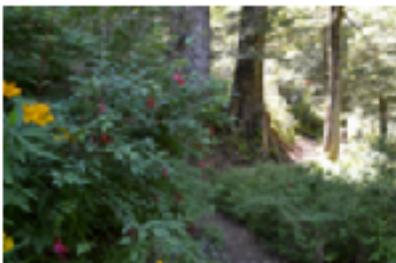
Mi primera anotación es la memoria. El recuerdo que proviene desde la infancia, y se reafirma a lo largo de mi vida cada vez que me interno en un bosque. La segunda anotación es la fotografía, que existe desde que me regalaron mi primera cámara, una Canon Prima BF-800 análoga. Luego este imaginario arbolado pasó a la pintura, con paisajes hechos a base de aguadas, en colores vibrantes, o monocromos. Los primeros fueron en óleo, pintados en el campo de mi papá, luego realicé otros estando en Santiago, en acrílico, en tinta china y en acuarela líquida. Finalmente desemboque en un medio digital, el video. No sé si lo que me llevó al video fue la pintura por sus capas o la fotografía por lo digital. Pero la verdad es que el video me ha ayudado a conectar algo ancestral como lo es el bosque, que fue santuario para las primeras culturas humanas, con algo actual, un medio digital.

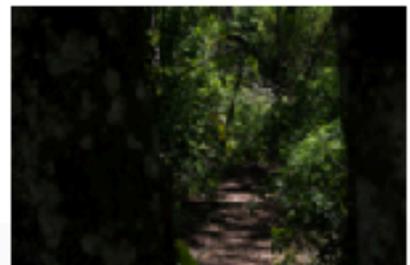
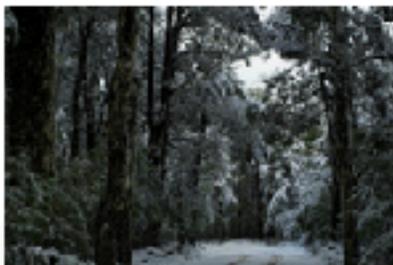
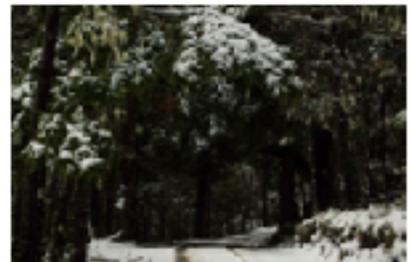
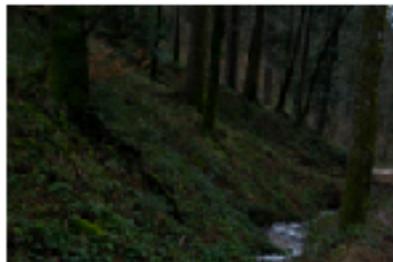
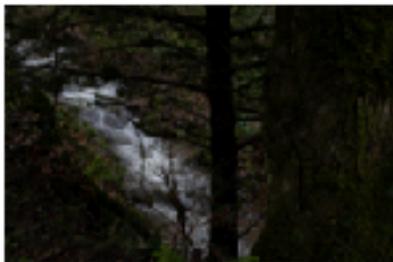
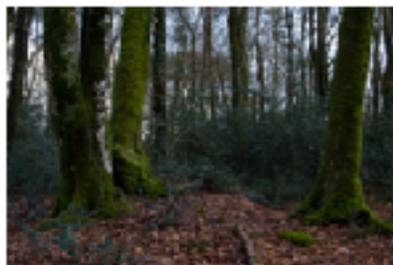
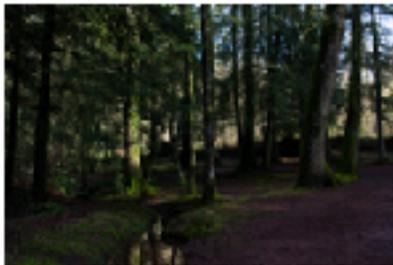
En la memoria que se desarrollará en las siguientes páginas explicaré en primer lugar el bosque, cómo este se vio en las culturas antiguas y cómo lo encontramos hoy en día en la cultura de masas, en la literatura y en la psicología. Luego, el segundo capítulo abordará el

género pictórico del paisaje, cómo se ha representado la naturaleza y en qué sentido aparece como un contrario de la agitada ciudad. Y el último capítulo, hablará de lo extraño en la naturaleza, de la relación entre el paisaje y el mito, y movimientos como el surrealismo en Europa y el realismo mágico en Latinoamérica.

Así, en los tres capítulos, con sus cinco subcapítulos cada uno, se dará a entender lo elementos que aparecen en mi obra y de qué manera estos se relacionan con la historia del arte o con otras disciplinas.

Los capítulos se irán alternando con grupos de imágenes de mis obras para ir relacionando lo que aparece escrito, con una lámina visual. De esta manera, se permite comparar las distintas líneas investigativas con representaciones propias. A través de un caleidoscopio, cuya imagen principal es el bosque, esta memoria revisará las diferentes aristas del tema, así como las maneras de entenderlo, ya sea desde la historia de la civilización, como la historia del arte. Todos las temáticas abordadas tienen como finalidad ayudar a comprender mejor mi trabajo, tanto para otros como para mi.





Fotografias 2014-2016

1 LA NATURALEZA COMO LUGAR ESPIRITUAL

1.1 El bosque como santuario en algunas culturas

Antiguamente, cuando el ser humano vivía ligado a la naturaleza y era afectado de manera directa por su influencia, debió comenzar a entender los poderes naturales y como estos se transformaban. Como nos relata James G. Frazer¹, antropólogo escocés que estudió la magia en la modernidad, el caso es que “*el salvaje no comprende fácilmente la distinción entre lo natural y lo sobrenatural*” (Frazer, 1890, p. 20). Estas primeras culturas miraban la naturaleza de manera mágica y según esto comprendían sus poderes, por ejemplo en Bavaria y Austria se le daba el primer fruto de un árbol a mujeres embarazadas para que al año siguiente la producción de fruta del árbol fuera buena. Creían en una relación de magia imitativa en esta acción. Pensaban que lo que le pasaba a las plantas tenía que ver con ellos y viceversa. Así mismo en Buganda, reino africano perteneciente a la actual Uganda, se creía que si la mujer de un agricultor era estéril impedirá que los árboles den frutos. Es por esta relación mágica que en el caso del bosque es difícil saber qué historias tienen un carácter mítico y cuáles tienen un carácter histórico ya que suelen unirse y mezclarse.

Hubieron culturas asentadas en distintos lugares del planeta que tenían diferentes entornos naturales de inmenso poder, y estos poderes que salían por completo de su control, fueron atribuidos a deidades. Por esto, los que vivían, por ejemplo, en el desierto de Atacama, encontraban a sus dioses en las poderosas montañas; los que vivían cerca del mar, creían en dioses que controlaban la pesca y las mareas, donde habían muchas tormentas, como en sectores de Europa o México, existía un dios del trueno. Muchas veces, en especial en los pueblos precolombinos, un dios representaba las dos caras de una misma moneda: noche-día, lluvia-sequía o vida-muerte. Por lo tanto, los pueblos creían que debían venerar a los dioses de la naturaleza para que sus fuerzas no estuvieran en su contra, y que mostraran la cara que les era más amigable.

¹ James G. Frazer (1854-1941) nació en Glasgow y realizó varios estudios en el campo de la antropología cultural y fue docente en la universidad de Liverpool.

Y si bien, como ya fue nombrado, hubieron culturas que vivieron en desiertos o en lugares que no existía el bosque, hubo gran cantidad de pueblos que en el bosque encontraron su santuario más importante, y es en estos pueblos en los que nos vamos a enfocar en este capítulo. Debo aclarar que al hablar de bosque en general es inevitable hablar de los árboles en particular puesto que ellos componen en gran medida este lugar (aparte de minerales, animales y vegetales más pequeños, hongos, etc).

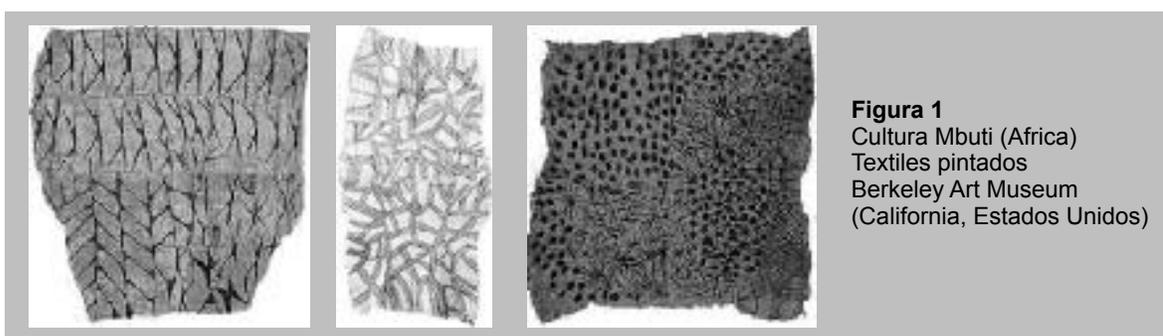
Los bosques caducifolio, con sus caídas y re-brotes de hojas según las estaciones, fueron para las personas una visión de la vida eterna e indestructible. Así también los árboles y la foresta tuvieron un carácter divino por las enseñanzas que reflejaban en las personas, como la resistencia y el cambio. Se hicieron tótems en relación a las arboledas y algunos árboles fueron relacionados con dioses o santos.

Para los distintos pueblos Mapuches, que se ubicaban en el sur de Latinoamérica, habían árboles sagrados según el lugar donde vivían. Para los mapuches de la cordillera era la araucaria que crece alta, brinda alimento gracias a su fruto llamado «Piñón», y ayuda a curar a enfermos con las propiedades de su savia. Para otros pueblos Mapuches era el canelo, cuyas ramas se utilizaban en ceremonias sagradas. En la zona austral, la planta principal era el laurel chileno con sus hojas aromáticas.

Para las culturas antiguas, como los Mapuches y otros pueblos alrededor del planeta, los bosques tenían vida, igual que la tienen los humanos y los animales, nada más que no se trasladaban de un sitio a otro, en su lugar estaban en constante cambio y balance. Los primeros pueblos encontraban en el bosque alimento, abrigo, vestimenta, materia prima para hacer lanzas y arpones, y otros objetos.

Judith Crews, una especialista en literatura comparada y lingüística, en su texto «Significado simbólico del bosque y del árbol en el folclore», plantea que “*la tradición de bosque sagrado, a menudo asociada al secretísimo y a los ritos de iniciación es común a muchas culturas*” (Crews, 2003, p. 39). Un ejemplo de ellos es el pueblo Mbutis, perteneciente a la república democrática de Congo, es una cultura que está muy ligada al

bosque. Para esta cultura el bosque es sagrado, es Dios, Padre y Santuario. Este pueblo se autodenomina «bamiki bandera» (Los hijos del bosque). Cantan y hablan al bosque, como los elfos lo hacen en la literatura fantástica. También realizan bailes para atraer la caza. Las vestimentas rituales son realizadas con corteza de árbol. Al nacer, los Mbuti, son envueltos en corteza y pasan por un túnel de corteza en el rito para llegar a la pubertad. Esto es para estar cerca de el vientre o matriz del bosque. Estos paños hechos de corteza están pintados con productos obtenidos de la floresta y representan características abstractas del bosque, utilizan tanto elementos visibles como invisibles para hacer sus representaciones que no se limitan a imitar la forma de las plantas, sino también los sonidos y las sensaciones que les produce su templo arbolado (Figura 1).



En Tamil Nadu, India, pueblos veneraban la tierra de los bosque para obtener el favor de espíritus de los árboles. Algunos de los bosque sagrados fueron jardines de templo en los que se plantaban y cultivaban flores para ofrecer a los dioses. En los bosques sagrados de las aldeas de la India se les suele brindar culto a la diosa Amman de la fertilidad y a Ayyanar a quien se ora los días de luna llena y nueva.

El bosque suele estar relacionado con las deidades de la fertilidad ya que en él hay una constante engendración o auto-engendración de vida. También se relaciona con las diosas lunares, en parte porque la luna misma se relaciona con la fertilidad y los ciclos menstruales femeninos, pero también porque las plantas se influyen por este satélite natural. La luna, al igual que la tierra y el sol, se compone de materia y tiene fuerzas gravitacionales (la materia atrae la materia), y cuando estos cuerpos se encuentran alineados, la materia actúa de forma distinta a cuando no lo están. Si bien, dónde más lo notamos es en agua, por su

cualidad líquida, en el subir y bajar de las mareas, la realidad es que esto sucede en todos los niveles de la materia. En las plantas la savia va circulando según las fases lunares, en la luna nueva, la mayor concentración de savia se encuentra en las raíces, y en la luna llena en las hojas y tallos.

Para los griegos y romanos la diosa Artemisa o Diana era la diosa virgen de la luna, la caza y la fertilidad, y se le rendía culto en el bosque. El libro «Magia y Religión» de James G. Frazer nos cuenta sobre un bosque sagrado ubicado en Italia, el bosque de Nemi, en el que existía un santuario llamado «santuario de Diana Nemorensis», que era custodiado por un sacerdote-asesino, pues la única forma de reclamar el título de sacerdote de este templo era matar al anterior. En este templo, que se encontraba en el medio del bosque representado por un árbol gigantesco, se le ofrecía culto llevándole estatuillas de bronce y se encendían antorchas por todo la espesura. En el bosque de Nemi, Diana era acompañada por dos divinidades, una era Egeria (ninfa del agua que curaba enfermos), que al igual que Diana, se le ofrecían sacrificios para asegurar un buen parto, y el otro era Virbio, un cazador representado como el «rey del bosque» o el antes nombrado sacerdote-asesino. Se creía que algunos mortales convivieron con diosas y dioses, pues en la época clásica existían mitos



Figura 2
Cultura griega
Ephesian Artemis
Estatua
Archeological Museum
(Ephesus, Turquía)

de amoríos entre mortales y divinidades. En el caso de Diana, sería Virbio, quien debió, además de ser el primer rey del bosque, con quien partió la línea de sacerdotes-asesino, ser el amante de Diana, pues *“según las leyes de la religión primitiva, la que fertiliza la naturaleza debe a su vez ser fertilizada, y tener necesariamente un consorte masculino”* (James G. Frazer, 1890, p.14). Por lo tanto el gran árbol que cuidaban, era nada menos que la representación de la diosa Diana, al que amaba no solo como árbol, sino como mujer. Esto no solo sucedía en Nemi, en las colinas de Albano ocurría de igual manera, Plinio abrazaba y amaba a una Haya como si fuera la diosa. Los griegos y romanos creían también en las ninfas, que eran espíritus antropomorfos de las plantas, seres mágicos o divinidades menores que nacían ligados a una especie vegetal a la cual debían cuidar. Creían en Daria y Auxesia, que son deidades del bosque relacionadas directamente con la fertilidad. Las personas tallaba figuras en olivo (planta sagrada) para ofrecer a las divinidades y que no faltara fertilidad. En esta cultura, a parte de los ya nombrados, existía Pan que era el dios de los bosques, seguido por las sátiros, sus ayudantes. También, en las historias mitológicas de estos pueblos muchos fueron convertidos en árboles, como Dafne que se convirtió en laurel.

Los bosques y árboles han tenido su acogida en religiones más modernas como el árbol que se utilizó para hacer la cruz de Jesús o el árbol en el que Buda encontró la iluminación. En el yoga hay posiciones relacionadas con árboles, y la cábala también tiene que ver con la forma de árbol. En América existen antiguos ritos (que se están volviendo a realizar) en los que la gente se cuelga de los árboles en señal de entrega a la madre tierra. Los vikingos concebían el universo entero como un árbol con distintos pisos y divisiones cuyo nombre era Yggdrasil, que también se llamó bosque de Hoddmimir.

Es un caso conocido la unión del pueblo Celta con los bosques. En la sociedad Celta había una asociación entre árboles y escritura, los 25 caracteres del alfabeto estaban basado en 20 árboles y plantas sagradas. En el calendario de 13 meses, los meses también tenían nombre de árboles sagrados, que correspondían a su zodiaco. Cada pueblo tenía un árbol de la vida, que creían que sus raíces llegaban hasta lo más profundo de la tierra y sus ramas hasta el

cielo. Este árbol era tan respetado, que aunque un pueblo Celta estuviera en guerra con otro, no debían lastimar al árbol de la vida del enemigo. Este pueblo representaba la naturaleza con formas abstractas y nudos, que incluso mantuvieron cuando fueron cristianizados.

El caso del árbol de la vida no solo se vio en el pueblo Celta. Existe en muchos mitos que intentan entender la vida, lo terrenal (raíces) y lo divino (ramas altas) con la forma de los árboles. Varias culturas hacen referencias a un árbol que sostiene el sistema completo del universo, ubicados a los dioses y humanos en distintos lugares de este. Incluso aparecen visiones del cristianismo de la temprana edad media, donde este árbol representaba una ascensión al paraíso (a manera de escalera).

La ruptura del bosque como templo se debe en gran medida a los esfuerzos de la iglesia cristiana por eliminar las religiones paganas. En la Europa pre-cristiana hubieron muchos bosques sagrados. Generalmente solo podían entrar a ellos sacerdotes o personas que fueran a hacer un rito, pues eran centros de ceremonias religiosas. Pero cuando empezó a tomar poder el cristianismo, muchos bosques se quemaron y se construyeron iglesias sobre ellos (a modo político), o se incendiaron para abolir las prácticas de religiones paganas, la iglesia incluso llegó a prohibir la veneración hacia los arboles ya que entendían que para los pueblos antiguos era de ellos de donde provenía la sabiduría.

Hoy, la mayoría de las personas pertenecientes a una religión, acostumbran ir a templos diseñados por la arquitectura. Ya sean iglesias Cristianas, Mezquitas, Sinagogas o templos de religiones orientales que inducen a la meditación, los muros y techos han sido diseñados por el ser humano. Pese a que, así todo, han habido arquitectos como Gaudí, que vuelven a ver los diseños naturales para inspirarse. Hoy en día nos rodean las cuatro paredes. Desde la antigüedad, los árboles fueron el primer templo de dioses, y el primer lugar donde se rendía culto eran los bosques. Pero fueron desplazando, y su lugar de culto se convirtió en grandes maravillas arquitectónicas. Y así ha seguido siendo a lo largo de la historia.

Creo que muchas veces la arquitectura no es lo que todas las personas buscan para conectarse con su lado espiritual. Considero la naturaleza un lugar de reunión con la

eternidad más verídica que los templos actuales. En ella, las reflexiones se inducen por la observación de lo que sucede con los ciclos. El bosque es un lugar de tremendo encuentro espiritual, ahí uno ve, tal como lo hacían los pueblos antiguos, el tránsito entre el fin y la renovación de la vida. Se ven hojas secas muertas, los brotes de plantas nuevas, y los troncos milenarios de los árboles más ancestrales. Así uno entiende que morirá para que alguien nazca, y que la eternidad tiene que ver con esto y no con el vivir para siempre.

1.2 El bosque en la literatura y cultura de masas

En la antigüedad el ser humano estaba más unido al bosque y, en realidad, a la naturaleza. Dependía de sus ciclos, de las cosechas, las lluvias, las heladas, el sol, mucha de las dependencias con la naturaleza son pasadas por alto, por ejemplo porque el agua sale de el lavamanos y la comida del supermercado. Pero aun así, muchas veces la naturaleza nos llama, nos atrae, por más cosas impresionantes que el ser humano haya creado, seguimos alucinados por las flores que crecen silvestres, por las hojas que cambian de color en otoño, o por la caídas de agua que forman cascadas.

Es una realidad evidente el alejamiento que ha tenido el ser humano de la naturaleza, pero no dejan de haber personas que siguen intentando algún tipo de retorno, aunque sea a través de la fantasía, de películas o de libros.



Figura 3
Escena película *Pocahontas*
(Disney)
Estados Unidos, 1995

Por ejemplo, el carácter espiritualmente acogedor del bosque, me recuerda de alguna forma a la película infantil de Disney «Pocahontas» (figura 3). Una nativa americana que habla con su antepasado que vive en forma de sauce, quien la acoge y aconseja. Así como en leyendas antiguas se cuenta con frecuencia que el árbol es madre, padre, amante, o antepasado. Si bien, este ejemplo proviene de una película de Disney, una compañía de entretenimiento norteamericana que está hecha para la diversión en una sociedad de consumo, no deja de haber una fascinación por la visión que se tenía antiguamente de los árboles y la naturaleza. Esta película infantil, aunque sea en un formato moderno, en una sociedad



Figura 4
Escena película *Avatar*
Estados Unidos, 2009



Figura 5
Escena película *El señor de los anillos y las dos torres*
Nueva Zelanda, 2002

regida por leyes muy distintas a las de los pueblos nativos, nos recuerda la magia que entendían los seres humanos de las primeras culturas.

Así como sucede con Pocahontas, encontramos otro ejemplo en la película de ciencia-ficción «Avatar» (figura 4). En la cual los humanos viajan a otro mundo llamado Pandora, donde encuentran una raza extraterrestre que está muy unida a su bosque, con el que se comunican conectando una extremidad de su cuerpo. Este bosque se intercomunica a su vez, a través de sus raíces, siendo cada árbol parte imprescindible del total. Se asimila con la orden del Baobab, una orden de Sudáfrica con un sistema de raíces que tienen un valor potente para los pueblos africanos.

En la literatura también encontramos casos como los anteriores, incluso existe una historia del bosque dentro de la letras. El texto de Antonio Gómez Rincón «Echarse al bosque: realidad y discurso de forajidos en la foresta de Europa preindustrial»² se refiere a la foresta como un lugar de escape de la ciudad, “*quien no pueda vivir en la comunidad humana, huye a refugiarse en el bosque*” (Gómez, 2013, p. 1331). Hace referencia al peso que ha tenido el bosque en la tradición narrativa occidental, pues la emigración al bosque en la literatura es una constante, y se refiere a este espacio como aquel en el que reina la magia y lo desconocido. En las distintas narraciones el bosque se ve como una frontera para el héroe de la historia, un lugar que lo retiene y que actúa como límite del mundo conocido. El héroe en el bosque encuentra el pasaje entre el mundo terrenal y el de los muertos. Al igual, en tiempos anteriores, el bosque fue un lugar de ritos de transición de los seres humanos, y a pesar de que hoy en día ya no es así, aun se ve esta relación en cuentos, literatura, cine, etc.

Como ya veíamos en el capítulo anterior, muchas veces a los árboles se les ha atribuido una forma antropomorfa en las culturas antiguas, pero se sigue haciendo en la literatura actual. Esto se debe a la similitud entre el tronco con su corteza y la piel y sus ramas como muchos brazos y dedos. Como los personajes de Tolkien, los Ents (Figura 5) en «El señor de los anillos»(1954), que son una especie de hombre-árbol, o en el libro «Karlik», de Úrsula Burkhard³ (1987), se hace una referencia al árbol como un par del ser humano:

En otra ocasión en el bosque, una rama rozó mis cabellos y mi rostro. Karlik dijo riendo: «el árbol te saluda con los pies». No comprendí que quería decir con eso. Me explicó que para los gnomos, los seres humanos son plantas invertidas, y las plantas seres humanos invertidos. Los pies de los seres humanos están están puestos sobre la tierra. No es igual para una planta. Las raíces son su cabeza, luego su cabeza está en la tierra, y a partir de su cabeza ella crece en dirección al cielo. Lo que llamamos

² Antonio Gómez Rincón es un estudioso de Historia Antigua en la universidad complutense de Madrid.

³ Úrsula Burkhard de Basilea (Suiza), ciega de nacimiento, es pedagoga y autora de cuentos y de libros para invidentes. En sus cuentos describe experiencias con seres elementales como gnomos, ondinas, sílfides y salamandras.

copa en un árbol, es en realidad, su pie. (p.63)

De esta manera, Burkhard, nos muestra como un par invertido de los árboles. No como una especie totalmente distintas, sino como dos seres cuya mayor diferencia es la ubicación de la cabeza y los pies. Y para hacer esta comparación nos presenta a su amigo duende Karlik, quien ve a las dos especies con cierta perspectiva según la cual las diferencias no serían trascendentes.

En el libro «Las nieblas de Avalon» de Marion Zimmer⁴ se narra el paso de una religión ligada al entorno natural a otra que no lo es. Se cuenta que los Druidas, sacerdotes celtas, creían que en algún momento nuestro mundo y el de las hadas convivían en armonía. Pero en el momento en el que el ser humano dejó de creer en las hadas estas comienzan a desaparecer de la realidad tangible, separándose el mundo humano del feérico, y quedando sobre puestos uno del otro, aunque no pudieran verse. Creyeron que pasaría lo mismo con su religión que respetaba los dioses de la naturaleza, como relata Morgana, la protagonista del libro:

Perpetuamente se separa el mundo de las Hadas, de aquel en el que Cristo gobierna. Nada tengo contra Cristo sino contra sus sacerdotes, que consideran a la Gran Diosa como un demonio y niegan que alguna vez tuviera poder sobre este mundo.

[...]

Porque, como ya digo, el mundo mismo ha cambiado. Hubo un tiempo en



⁴ Marion Zimmer Bradley (1930-1999), nacida en Nueva York, es escritora de novelas de fantasía y ciencia ficción, con una mirada un tanto feminista suele dar mayor protagonista a personajes femeninos.

el que un viajero, teniendo voluntad y conociendo sólo algunos de los secretos, podía adentrar su barca en el Mar Estival y arribar, no al Glastonbury de los monjes, sino a la Sagrada Isla de Avalon. Porque en aquel tiempo, las puertas de los mundos se difuminaban entre las nieblas, y se abrían de uno a otro cuando el viajero poseía la intención y la voluntad. Pues éste es el gran secreto, que era conocido por todos los hombres cultos de nuestra época: Basándolos en el pensamiento de los hombres, creamos el mundo que nos rodea, diariamente renovado.

Y ahora los sacerdotes, creyendo que esto infringe el mandato de su dios, que creó el mundo de una vez y para siempre, han cerrado tales puertas (las cuales nunca existieron excepto en las mentes de los hombres) y el camino no conduce más que a la isla de los sacerdotes, que la han protegido con el sonido de las campanas de sus iglesias, alejando toda la idea del otro mundo que yace en la oscuridad. Realmente, dicen que tal mundo, en caso de existir, pertenece a Satán y es la puerta de entrada al Averno, sino el Averno mismo (p.13)

Este fragmento comienza aclarando la postura de Morgana frente a los sacerdotes cristianos que rechazan las creencias antiguas y los dioses provenientes de la naturaleza. La separación de mundos que se describe, en la que los druidas vivían unidos a la naturaleza y los cristianos encontraban su templo en la arquitectura, se debe únicamente a creer o no creer. Da a entender que uno vive lo que cree, que cuando el ser humano dejó de creer en los dioses de la naturaleza y el bosque, estos dejaron de tener una influencia cercana en su vida.

Esta cita también sirve para comprender que existe más de una verdad. Para los cristianos, y al vivir en una sociedad cristiana se percibe de igual manera, los ritos que describe Morgana en el libro de Zimmer, son satánicos. Los símbolos utilizados por los paganos, las ceremonias en el bosque y las creencias que existían, se entienden en un mundo cristiano como brujería. Lo interesante del extracto citado es que nos muestra esto desde el otro lado

de la moneda, de cómo los cristianos significaron lo negativo para esta una religión de mayor antigüedad, cómo ellos no entendían un dios que necesitaba templos arquitectónicos, y veían a la diosa mujer como una gran bruja mientras que para ellos era tan santa como para los cristianos lo es Cristo.

Morgana, en este libro, debe elevar las nieblas mágicas para poder entrar en un mundo que comienzan a desaparecer, mostrando caminos que antes no se veían, realidades que los humanos habían olvidado. Como sucede de alguna manera en mi obra, pues mostrar un lugar atemporal como lo es el bosque, y además mostrándolo con paisajes que tienen luces provenientes de distintas fuentes, o caminos que se dividen de manera abrupta, hace que el espectador vea algo lejano a lo que acostumbra en la sociedad actual, tanto en lo perceptivo (lumínico o espacial), como en la imagen del bosque, que proviene de los inicios de nuestra especie y no se parece a la ciudad que nos suele rodear.

De la religión Celta con sus sabios Druidas y su cercanía con la naturaleza y los poderes de esta, existen bastante adaptaciones en la cultura actual, en películas de Disney como «Merlin el encantador» (1963) o «Valiente» (2012), y en series de televisión como «La aventuras de Merlin» (2008) o «Outlander» (2014) (figura 7).

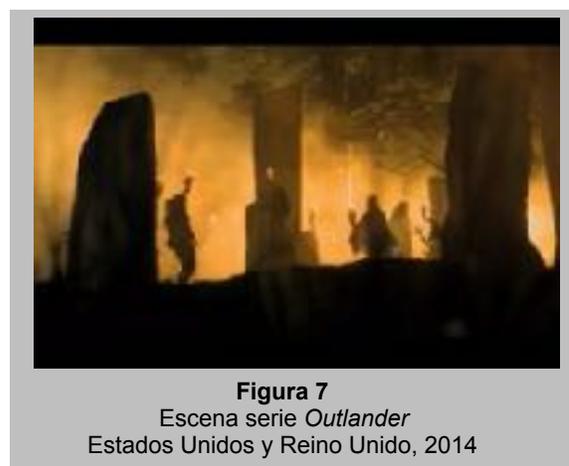


Figura 7
Escena serie *Outlander*
Estados Unidos y Reino Unido, 2014

Finalmente, por un lado tenemos la visión que tenían los primeros humanos del bosque y la naturaleza y, por otro, como hoy en día se retoman estos temas con un tono distinto. Antes las personas creían realmente en la magia de la naturaleza, hoy se describe como una fantasía lejana pero cautivante. Los tiempos cambian, sin embargo las personas se inclinan por cuestiones parecidas, a pesar de que sea tomado de forma distinta.

1.3 El bosque como símbolo del inconsciente

Aunque la veneración de ciertos árboles o bosques puede persistir en las tradiciones locales, el culto a los árboles ha desaparecido en su mayor parte en el mundo moderno. Sin embargo, los símbolos que quedan en el lenguaje, el folclore y la cultura nos recuerdan la rica relación entre el pensamiento humano y el mundo forestal

Judith Crews, *Significado simbólico del bosque y del árbol en el folclore* (2003)

Existen símbolos que trascienden la historia del ser humano, símbolos que aparecen en distintas épocas y en distintos lugares del planeta. Esto, según el psicoanalista Carl Gustav Jung, se debe a que existe un inconsciente colectivo en el ser humano. Pero, ¿qué es el inconsciente colectivo? y ¿qué son los símbolos?

Según los textos del psicólogo Carl Gustav Jung y M^a Belén León del Río⁵, profesora en el departamento de escultura e historia de las artes plásticas de la universidad de Sevilla, que se utilizarán para explicar este capítulo, el inconsciente en las corrientes del psicoanálisis, es el contenido mental que no se encuentra en nuestra conciencia. Es el lugar donde está la información reprimida y olvidada. Existen distintos niveles de inconsciencia, algunas partes de la inconsciencia son accesibles con poco esfuerzo, y otras partes están muy reprimidas. En el caso del inconsciente colectivo que plantea Jung, se trata de un nivel mental que compartimos todos los seres humanos y que guarda la historia de la evolución humana, conteniendo rastros de esta evolución. Los contenidos del inconsciente colectivo son denominados arquetipos. Estos arquetipos, al igual que el inconsciente colectivo, provienen del mundo primitivo del ser humano y los encontramos en los mitos y las leyendas, en algunos sueños y obras de arte. Los contenidos del inconsciente colectivo son canalizados por cada conciencia de manera individual, así también se crean los símbolos.

⁵ M^a Belén León del Río es doctora en escultura e historia de las artes plásticas en la universidad de Sevilla, ejerce la docencia y ha realizado varias publicaciones en relación a la psicología y el arte.

El símbolo, según Jung, no es una alegoría, sino una imagen que es trascendente a la conciencia. Los símbolos son imágenes muy poderosas que sirven como protección a la adversidad del alma, como se ve en los credos religiosos, como los totems y dioses. Hay que recordar que las representaciones arquetípicas son determinadas por el tiempo y el individuo.

Llevando todo esto al territorio del arte, el impulso creativo de la concientización del símbolo desemboca en la obra de arte. Jung dice que la intuición es irracional, y que proporciona cierta sabiduría que está más allá. En este sentido, el artista es un ser por naturaleza intuitivo con la capacidad de percibir más allá del entorno objetivo. Pero el símbolo no puede crearse solo por el instinto, requiere de la labor plástica y estética para ser creado.

El carácter simbólico o arquetípico que tienen las obras de artes es lo que hace que existan temas que se repiten en las diferentes disciplinas, personajes o conceptos que pasan de la poesía, al baile, o a la literatura y pintura. Paul Klee se preguntaba a qué artista no le gustaría habitar el núcleo central del movimiento espacio temporal, en el seno natural de la creación, que podría ser de alguna forma el inconsciente colectivo. Este mismo artista también plantea que se siente como una mera herramienta, o canal de algo que se encuentra más allá. Klee experimentó algo como las teorías descritas: no crearía desde la nada, sino de algo más allá, ideas que han venido de alguna parte. Los artistas muchas veces crean desde la fantasía o de la imaginación, según Jung con la fantasía crea una conexión con estratos primitivos del ser humano, de donde provienen las primeras formas arquetípicas. En el texto de León del Río (2009) se plantea:

el artista al igual que el espectador se rinde ante esas imágenes eternas que atraen y fascinan. (...) Como vemos en la psicología al igual que en el arte y otras facetas del ser humano, la fantasía es de vital importancia, para conectar con estas imágenes arquetípicas, que a veces surgen de lo más hondo de nuestro ser sin poder dar una respuesta racional de su posible origen. (p. 41)

El símbolo más reconocido del inconsciente es el agua oscura. La oscuridad en sí, un lugar al que nos da miedo descender, pero cuando llegamos, se nos revela algo oculto en nuestra alma. Pero, aunque este sea el símbolo más reconocido, también existen otros. Uno de ellos es el que intentamos desglosar en este trabajo, el bosque, pues al igual el agua oscura, entre más se vaya entrando en él, tiene mayor cantidad de oscuridad y de sombras. Es un lugar que no muchos visitan solos, pues puede causar miedo por su misterio. El bosque, al igual que el agua oscura, tiene ese carácter de descenso a las profundidades.

Estos dos elementos, el agua oscura (por la tinta) y la representación del bosque aparece en mi trabajo. Si bien en un comienzo no fue premeditado, ver el paralelo resulta claro. El agua oscura es un elemento que se visibiliza más en el proceso que en el resultado final, ya que aunque sepamos que el la tinta o la acuarela fue diluida en agua, lo que queda de ella no es el líquido sino el color en sus diferentes gamas. Cuando el agua se va, de todas maneras queda la oscuridad y las sombras, y visiblemente el bosque, que es lo que finalmente busco representar con los líquidos más o menos diluidos (figura 8).

En relación al bosque, existen representaciones en el lenguaje, el folclore y la cultura. Un ejemplo que nombra Jung es *“como ese viejo del Zarathustra de Nietzsche, que cansado de la humanidad se fue al bosque para gruñir con los osos en honor del creador.”* (Jung, 1970, p.23). El árbol, también es un símbolo del cosmos vivo, pues con su incesantes cambios, con sus caídas de hoja y resurrección en primavera representa la vida y la muerte, o la inmortalidad.

Según el texto «Terror, Error or Refuge: Forests in Western Literature» de Catherine Addison (2007): *“el bosque, de acuerdo a la psicología de Jung, generalmente simboliza el*



Figura 8
Recipiente de acuarela sobre la obra
Fotografía de proceso 2016

inconsciente”⁶ (p.116) pues está lleno de peligros reales e inciertos que recuerdan cuando el ser humano primitivo e irracional se enfrentaba a fuerzas de la naturaleza crueles y misteriosas que no llegaba a entender. Y generalmente se representaría simbólicamente de tres maneras. Primero, como el corazón de la oscuridad, las sombras de la civilización, contraposición a la ciudad, ahí se encuentra el terror primitivo. El bosque es oscuro incluso a la luz del día y los árboles traban y confunden los senderos. Da miedo tanto por la realidad como por la imaginación “*es el criadero del terror y el espejo del inconsciente*” (p.120). Es esta representación sombría la que muestra la iglesia en relación a los bosques paganos. Segundo, el bosque como lugar errante, lleno de magia y peligros donde se pierde el camino por los árboles y sus sombras confunden al héroe. Solo hay un camino correcto según la moralidad cristiana y el bosque los conduce a una digresión de su gran búsqueda. Lleva a pruebas y juicios, que a su vez llevan a transformaciones profundas en el héroe. Y tercero, un refugio, lugar donde los proscritos y exiliados encuentran consuelo y seguridad, el bosque es una especie de paraíso, bello y libre. En este sentido también puede ser una crítica a la vida moderna, pues emigran al bosque los que no se pueden adaptar a la sociedad.

También existe el arquetipo de bosque encantado, que explica Sebastian Beringheli⁷, escritor y traductor argentino, en el que a las arboledas se les atribuye una conciencia que puede ser hostil o benefactora, que se ve por ejemplo en los cuentos de hadas, cuando el protagonista se siente observado por el bosque, como si este lo juzgará para ver si su naturaleza es buena o mala. Esta sensación tiene que ver con ser el intruso en la foresta. La idea de que el bosque posee un alma (alma), con sus propias intenciones, fue llamada por los romanos *Genius Loci*, el «espíritu del lugar». Según la visión del bosque encantado, este sitio estaría habitado por seres inimaginables en ciudades con elfos, brujas, hadas, trolls, perteneciente a un imaginario más bien pagano.

⁶ Traducción de autor

⁷ Sebastian Beringheli, nacido en Argentina, es escritor y traductor. Realiza alguna de sus publicaciones en la página web El espejo gótico.

Si bien las representaciones simbólicas del bosque tienen variaciones, hay palabras que cruzan las distintas imágenes de este: misterio (que a veces raya en la magia), oscuridad, incivilizado (o salvaje o libre). Pero una de las cosas que considero hay que tener en cuenta es el reflejo que representa el bosque para la mente humana, ya sea en la religión o la psicología, el bosque sirve para simbolizar y exteriorizar estados internos del ser humano.

1.4 Temporalidad

Del mismo modo, hoy no podía concebir la muerte de Jerónimo como un fin. Nada muere; todo se transforma, todo se renueva; las estaciones suceden a las estaciones. Ante ese ataúd, sellado para siempre sobre la materia perecedera, experimentaba una exaltación mística, análoga al sentimiento que se apodera de ella, cada otoño, cuando, en su jardín de Maisons, contemplaba las hojas que había visto brotar en primavera, desprenderse una por una, a su hora, sin que su caída comprometiera en nada la secreta fuerza del tronco donde residía la savia, donde se perpetuaba la vida; y participaba humildemente en el poder de Dios al considerar sin terror el ineluctable retorno a las germinaciones eternas.

Roger Martin Du Gard, Los Thibault (1921)

Nuestra sociedad está acostumbrada a seguir el tic-tac del reloj. Y en realidad ya ni siquiera eso, nos guiamos por relojes digitales que nos muestran números para decirnos en que momento del día estamos. La fecha se revisa, generalmente, por los mismo aparatos digitales y casi no recordamos el motivo de la división del año en meses, y los meses en días. Gracias a la luz eléctrica, ya ni siquiera parece importante si es de día o de noche. La civilización necesita saber la hora y la fecha y ha olvidado en gran medida los ciclos temporales naturales. Por lo anterior es que el bosque se percibe como un lugar atemporal. Allí no es de gran relevancia si son las 14.00 hrs o las 03.50 hrs. La temporalidad del bosque se mide por cosas que se han vuelto en gran medida irrelevantes al día a día

civilizado, como el día y la noche, las fases lunares, las estaciones del año junto a solsticios y equinoccios. A un árbol le da exactamente lo mismo, o mejor dicho no le afecta, si son las 17.00 hrs de un día martes 27 de abril del año 2016, pues la naturaleza cambia sutilmente día a día gracias a sus ciclos, percibiendo las hora del día según la posición de sol, o la fecha del año según la cantidad de horas de luz y la estación del año que sea.

Otra división que ha insistido en hacer el ser humano es la de la vida y la muerte, pero si uno se sienta en un bosque y observa, verá cosas creciendo, otras pudriéndose, del tronco seco crecen hongos, las hojas que caen vuelven a la tierra. Pero, a pesar de que hoy en día no lo percibamos, nuestros ancestros si se dieron cuenta, y de esta manera entendían la inmortalidad, como un ciclo imperecedero.

A veces, cuando nos olvidamos de los relojes y la fechas y llegamos a percibir nuestro entorno, solo a veces, logramos captar la eternidad atrapada en el tiempo, la cual es mucho más fácil percibir en espacios naturales como el bosque, y es por ellos que, vuelvo a repetir, parece atemporal. Cuando empecé a trabajar en la universidad el tema del bosque se me hizo inevitable no conectarlo con la luna. Con el tiempo me he dado cuenta que esta relación la hice al no poder entender la función del reloj en el bosque, tenía que haber otra forma de medición en ese sitio, y la que logre conectar, fue la de las fases lunares, en la que cada fase tiene una influencia distinta en la tierra, y aunque hoy se pase por alto para la sociedad, en el bosque no es así, la savia se mueve con la fuerza gravitacional de este astro. Cuando hice esta relación, no tenia claridad y luego descubrí, que otras personas antes que yo ya habían hecho esta correspondencia. Y aquí vuelvo a los pueblos antiguos, pues muchos de ellos vincularon luna y bosque, como el caso de la diosa Diana o Artemisa, o la triple diosa pagana.

1.5 Iconología del bosque

Como ya hemos revisado, la representación de los árboles y el bosque ha ido cambiando, pero ha sido constante. Aunque si bien en un comienzo el paisaje no existía como tal, como se explicará en el capítulo siguiente, las representaciones de la naturaleza eran diversas

según las culturas. Como señala Isabel Uría⁸, autora asturiana que estudio literatura medieval: “*el árbol cuenta con una larga tradición mítica, religiosa y simbólica, que se remonta a las más primitivas culturas y se extiende a todos los pueblos*” (Uría, 1989, p. 103).

En el renacimiento existían los manuales de iconología, que eran libros que describían cómo realizar una representación a manera alegórica de la manera considerada socialmente correcta. Estos manuales eran comunes y servían de guía para el artista que tuviera que realizar una alegoría adecuada a la usanza de la época. Revisando un libro de iconología de la época renacentista, del autor italiano Cesare Ripa⁹, nos encontramos con diversas representaciones alegóricas de términos como la lealtad, amistad, armonía o melancolía, y si bien en estas representaciones no se estaba pensando en realizar un paisaje tal como se conoce hoy en día, la realidad es que la mayor parte de los dibujos tienen composiciones en que las verticales y horizontales trabajan formando composiciones propias de los paisajes, en los que el protagonista, un hombre o mujer, se sitúa en el centro, representados de alguna forma por el entorno en el que se les ubicaba. Haciendo que los árboles y plantas que los rodean hablen del estado anímico que intentan representar.

Algunos ejemplos que se encuentran en el libro de Cesare Ripa, son: la iconología de la academia es una mujer sentada en un trono y rodeada de plantas y árboles frondosos; la agricultura se representa por una mujer que en una mano tiene un anillo con los signos del zodiaco y a su izquierda un árbol que permite entrar a la imagen a modo de paisaje, en el fondo hay montañas y un valle; la desesperación, por el contrario, lejos de representar un paisaje frondoso, muestra un mendigo que en su izquierda tiene un árbol sin hojas, haciendo una comparación entre el estado anímico del personaje y el árbol, como vimos en un subcapítulo anterior, la representación de árboles como seres humanos no es un hecho aislado, y en este caso se hace una comparación entre uno y el otro; la amistad, es una

⁸ Isabel Uría estudió en la universidad de Oviedo (Asturias, España), donde actualmente realiza un doctorado.

⁹ Cesare Ripa nació en Italia en 1555 y fue un estudioso amante del arte cuya obra más importante fue «Iconología».



Figura 9

mujer sujetando una parra a su lado derecho (a diferencia de la mayoría que tiene un árbol a su izquierda) y se sitúan en un valle; la armonía también es una mujer, tiene una corona y un violonchelo, está rodeada de abundante vegetación y descansa sobre un árbol que se encuentra a su izquierda; la buena naturaleza, es una mujer con un cesto lleno de frutos en los brazos y se encuentra caminando en un valle con un árbol muy frondoso representando a la izquierda; como último ejemplo, la melancolía es un hombre leyendo un libro que tiene

dos árboles a la izquierda y un tronco a la derecha, y tras él se extiende un espacio abierto y vacío.

Con estos ejemplos podemos comprender que para representar términos a manera simbólica, se solía mostrar a un personaje rodeado de naturaleza, si se trataba de una idea buena con frutos a futuro, el entorno eran árboles frondosos, y por el contrario si era una idea con carga negativa al espíritu humano, el paisaje era árido. Esta relación del estado animo humano con el entorno



Figura 10
Herbarum, arborum, fruticum, frumentorum ac leguminum, animalium praeterea terrestium, volatilium et aquatilium

Grabado
Frankfurt, 1552

representado vuelve a aparecer en el género de paisaje, pero de manera la diferencia es que el ánimo que aparece suele ser el del propio artista.

Otra aparición de la plantas del bosque, anterior al recién descrito, fue en los códices y herbolarios de la edad media. Los códices mostraban el árbol como ícono del centro del universo, que unía la tierra, el cielo y el infierno, como símbolo de aserción o del paraíso. Un códice reconocido que muestra figuras arbóreas de este tipo, es el códice Voynich. Los herbolarios, por otro lado, intentaban mostrar de manera científica las propiedades de las plantas (figura 10), pero al igual que los bestiarios de esta época, se solía confundir las historias mágicas de la realidad tangible, y muchas especies que realmente no existieron, como es el caso de la Mandrágora, fueron representadas como reales. Pero a pesar de esta confusión, las especies vegetales eran hechas a modo de estudio, de manera ordenada para que otro lo pudiera comprender.

Volviendo a la iconología, esta está llena de arquetipos figurativos, va evolucionando, y aunque fue un antecedente del paisaje, realmente no pretendía representar a la naturaleza por sí misma, sino que de manera alegórica como una representación simbólica. Los significados del árbol y el bosque han ido evolucionando, desprendiéndose de este

antecedente que podemos encontrar en épocas pasadas, dejando los personajes de lado y tomando protagonismo por sí solos.

En un comienzo teníamos la naturaleza representada como dioses y deidades, o de manera abstracta como se ve en los textiles Mbuti (figura 1) o como en «The book of Kells» (figura 11). Más tarde las representaciones de este tipo las podíamos encontrar a modo científico como es el caso de los herbolarios, y luego, en el renacimiento para acompañar una alegoría. Pero el paisaje como tal no llegó hasta un momento posterior en la historia, aunque esto no quita el hecho de que las representaciones del entorno natural existían desde hace mucho tiempo. Las ilustraciones alegóricas que aparecen en el manual de iconología de Ripa parecieran ser un intermediario entre la naturaleza como un poder extraordinario y la naturaleza en la pintura de paisaje.



Bosque blanco & negro, acrílico sobre tela, 1,20 x 1,60 m, 2015



Bosque verde, acrílico sobre tela, 1,20 x 1,60 m, 2015



Exterior; acrílico sobre tela, 1 x 1,40 m, 2015



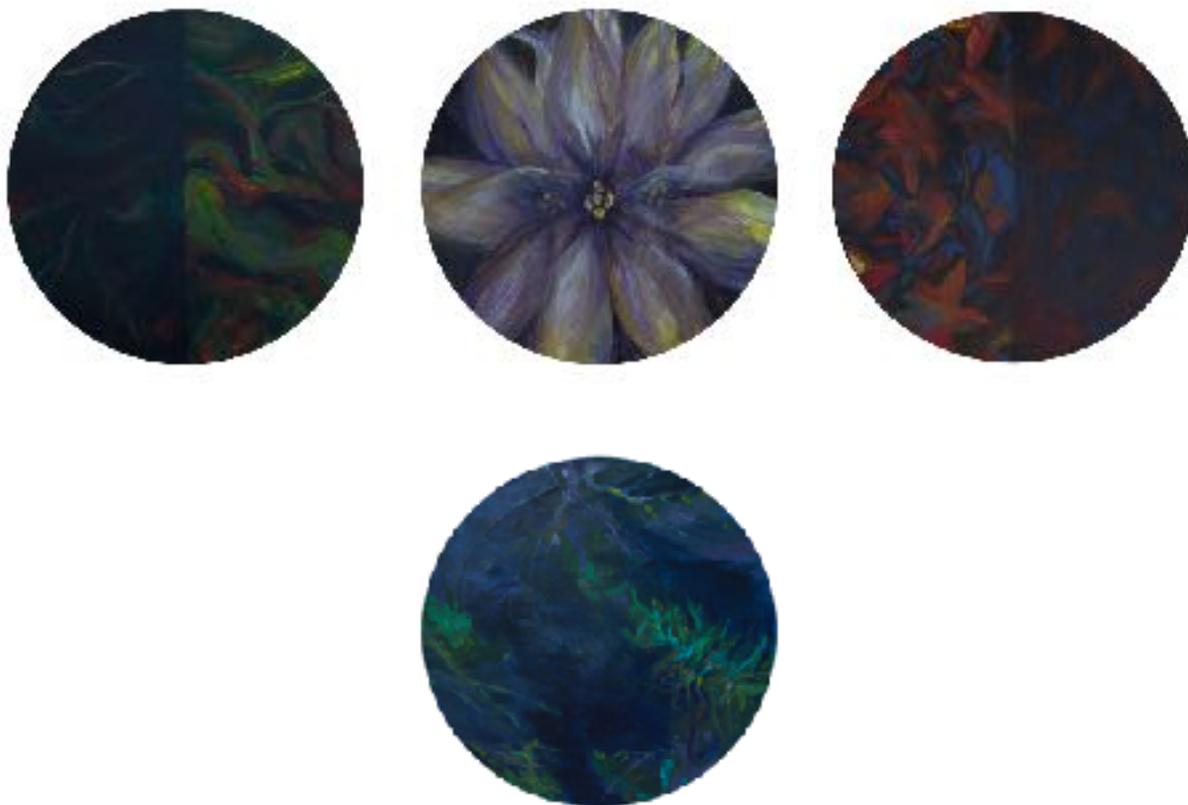
Luna desde la ventana, acrílico sobre tela, 1 x 1,40 m, 2015



Bosque colores complementarios 1, acrílico sobre tela, 50 x 70 cm, 2016



Bosque colores complementarios 2, acrílico sobre tela, 70 x 50 cm, 2016



Solsticio

acrílico sobre tela

Políptico, 50 cm de diametro (c/u),

2016

2 ARTE Y NATURALEZA

2.1 La naturaleza como modelo de origen

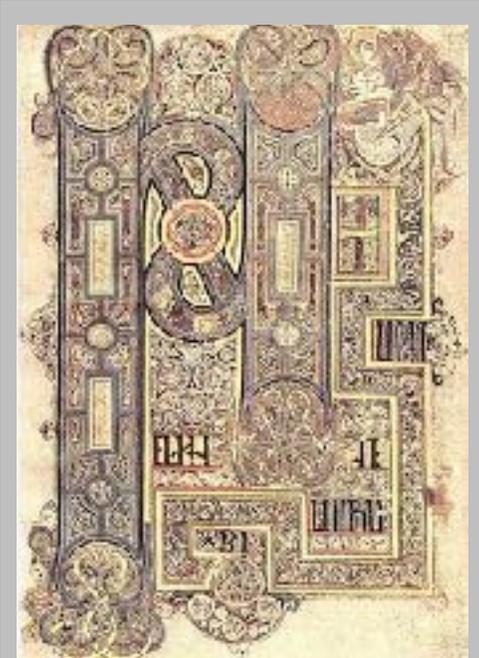


Figura 11
Folio 292
The book of Kells
Siglo VII
Irlanda
Trinity Collage (Dublín)

En la antigüedad el ser humano no representó la naturaleza a manera de paisaje, este es un género posterior dentro de la historia del arte. La naturaleza era representada de forma abstracta. No se imitaba lo que se veía, sino que se hacía una abstracción para luego llevarlo a imagen. Un buen ejemplo de esto se ve en las ilustraciones de «The book of Kells» que a pesar de ser una interpretación de la Biblia, al haber sido realizada por monjes celtas, muestra una representación del libro sagrado a la manera de este pueblo. El pueblo Celta representaba la naturaleza en formas de nudos parecidos a las raíces de un árbol, como triadas, que representan la unión de fuerzas como la tierra, el cielo y el mar o mente, alma y cuerpo, y espirales que tenían que ver con la eternidad o el

infinito. También la naturaleza fue representada como dioses antropomorfos como ya fue explicado en el primer capítulo. En definitiva, los pueblos antiguos no realizaban una pintura de una visión del mar con gaviotas volando, o árboles bordeando un río. Las figuraciones, si bien eran de los poderes de la naturaleza, no eran de la naturaleza de forma imitativa. Se podría decir que cuando uno está dentro del bosque, no ve realmente el bosque, y es esto lo que pasaba, al estar el ser humano tan cercano a los entornos naturales, no los representaban como un mundo aparte. Había cierta utilidad en la representación de la naturaleza, ya fuera a manera mágica, como los pueblos originarios, o a manera científica como los herbolarios, pero no había una intención de representar la naturaleza como paisaje.

La forma de representación de la naturaleza que existe en la actualidad aparece con el decaimiento del feudalismo, cuando el ser humano dejó de verla como un medio de producción económica. Para explicar esto, Francisco Calvo Serraller¹⁰, historiador, ensayista y crítico de arte español, en su libro «Los géneros de la pintura», explica que hay que entender que las expresiones «paisaje» y «país» se introduce en el lenguaje como palabras provenientes del latín «pagus» o en castellano «pago» que indica una demarcación en relación a un lugar rural. No es coincidencia la relación de esta expresión con el verbo «pagar», pues en la edad media la actividad económica tenía relación con el campo (territorio rural). El término «paganos» proviene de la misma fuente, pues en la cristianización fueron los sitios rurales los que no se acogieron la nueva religión. Para que la naturaleza fuera representada, señala el autor, *“tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el «pago» en «país» o «paisaje» [...] hace falta pasar de «pago» a «país» para que la visión de la naturaleza no esté sojuzgada por la idea de la necesidad y despierte intereses ajenos a lo puramente alimenticio”* (Serraller, 2005, p.235-237). O sea, el ser humano tuvo que dejar de ver en la naturaleza una preocupación en relación a las lluvias, las sequías, y otros posibles desastres naturales, que pudieran arruinar su economía, para percibir en ella fenómenos lumínicos, diferentes tonalidades y en definitiva belleza estética.

Con la decadencia del feudalismo y la creciente importancia de los comerciantes, quienes se aprovechan de la naturaleza cambiante, y llevan productos de un lugar a otro según fuese la escasez y la necesidad, el ser humano comenzó a viajar, y por consiguiente a ver los diferentes entornos naturales, las distintas geográficas, en estos viajes de país a país. De hecho, según el libro «Los géneros de la pintura», la real academia española entendería el paisaje como *“un pedazo de país en la pintura”* (Serraller, 2005, p. 237), una selección de estos nuevos entornos llevado a el lienzo. Con esto, la pintura de paisaje alcanza su culminación en el siglo XVII y se considera dentro de los géneros de la pintura, aunque

¹⁰ Francisco Calvo Serraller (1948-) nacido en Madrid (España), es Doctor en Filosofía y Letras en la especialidad de Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Fue director del Museo del Prado.

como uno inferior, sobrepasado por la naturaleza muerta, el retrato y el cuadro de historia.

Con la visión estética de la naturaleza, el ser humano se da cuenta que esta visión exterior no se queda solo en lo bello, sino que también se manifiesta junto con una meditación interior, cada paisaje evoca una memoria, ya sea de un sueño, un recuerdo, de la histórica o de la cultura. Raffaele Milani¹¹ (2007) profesor de estética en la universidad de Bolonia, expresa esto de la siguiente forma:

El paisaje, entramado delicado o sublime de las formas, expresa una realidad ética que pertenece a la vida humana, al mundo de lo accidental, de lo posible, a la realidad que podemos cambiar. [...]El paisaje, en tanto que forma espiritual, acoge dentro de sus propios límites lo ilimitado y, de esta manera, absorbe y transmite el más elevado significado de la naturaleza.”

[...]

un único acto del sentimiento y de la visión una profundamente paisaje natural y paisaje artístico. Su descubrimiento estético precede a los movimientos de la pintura y la poesía. [...], gracias a éste [descubrimiento] transformamos en objetos estéticos aquellos que, en principio, eran puras y simples cosas de la naturaleza. (p. 51)

Así, cada paisajista veía en la naturaleza una manifestación de su propio mundo interior, la naturaleza no sería sólo un objeto estético que el humano percibe cuando comienza a viajar, sino una profunda conexión entre el entorno, el autor y el arte. Cada artista es capaz de llevar la pintura de paisaje a su propia experiencia interna.

En cuanto a la manera en que aparece el paisaje en mi trabajo tiene bastante que ver con la

¹¹Raffaele Milani es profesor de estética en la universidad de Bolonia y profesor visitante de varias universidades extranjeras. Además ha sido curador de conferencias internacionales. Es autor de numerosos ensayos de paisaje y naturaleza.

palabra «pagus», pues es un lugar externo a la ciudad, más cercano a lo rural que a lo urbano. El bosque, un territorio que no alcanzó a ser cristianizado, pero aun así, para mi, y para otros, tiene carácter de santuario. O quizás una utopía de retorno lo natural, como aparece en «Los géneros de la pintura» de Calvo Serraller (2005):

Mi última alusión es a la Arcadia, al Paraíso Terrenal del que fue desterrado el hombre. En todas las utopías occidentales late siempre la idea de un jardín, y con ella el convencimiento de que en la naturaleza el hombre fue alguna vez feliz y podrá volver a serlo. (p.266)

El camino que recorrió la representación del entorno natural, desde la interpretación de este en formas abstractas o deidades antropomorfas que encerraban poderes de naturaleza, hacia la belleza estética del paisaje, y la conexión del paisaje con el interior del paisajista, fue paulatino y fue cambiando según la relación del ser humano con la naturaleza, con como este la veía y se relacionaba con ella.

2.2 Naturaleza como reacción a la industria y la técnica

En el siglo XVIII, explicado por Ernst Fischer¹², filósofo austriaco, la revolución industrial trae muchos cambios como las nuevas tecnologías o progresos en la economía. El trabajo del ser humano se convierte en uno cuyo fin es hacer una pequeña porción mecanizada de algo que no llega a comprender, perdiéndose así los oficios artesanales de la antigüedad. La ciudad comienza a transformarse: crece la población, comienzan a haber medios de transportes, gran cantidad de casas se despliegan en porciones de tierra reducidas y se derriban las murallas que antes protegían a los feudos. Tras las transformaciones que trajo esta revolución, y con la aparición del capitalismo como sistema económico, en el que todo se convertía en producto y la economía estaba al alza, se dio cierta estabilidad a los artistas.

¹² Ernst Fischer (1899-1972) fue un filósofo, político y escritor austriaco, además de teórico marxista de la estética.

No porque el capitalista tuviera gran inclinación por la belleza estética de las obras de arte, sino porque estas eran una inversión que les daba cierta categoría al embellecer sus casas. Y si bien el artista, rodeado de una clase burguesa emergente, que promovía la subjetividad y la libertad, en un momento se vio beneficiado o entendido por esta causa humanista, luego fue desilusionado. Pues los resultados no fueron los esperados, se materializaron las relaciones humanas, y el ser humano se fue aislando.

Todo esto tiene sus repercusiones ya que este nuevo orden racional despierta en algunos artistas el deseo por lo extraordinario, por lo sublime, naciendo de esta manera el romanticismo. Los artistas románticos buscaban un contrapunto de la ciudad industrial, y lo encuentran en la naturaleza, con lo raro y lo exótico. Ven en la naturaleza cierto misterio que la ciudad no tenía. En esta época el ser humano descubrió que no lo sabe todo, que es un ser muchas veces a la deriva, aparece el macrocosmo y el microcosmos, y por esto mismo la naturaleza se vuelve un lugar enigmático que hay que redescubrir. El romanticismo se muestra como una rebelión a la nobleza, la aristocracia, a las normas. Apareció con temas que no eran comunes en el arte, dio cierta dignidad a temas hasta entonces desmerecidos, como el paisaje. Se valió del misterio para elevar lo común y ordinario. Un rasgo del romanticismo fue, en palabras de Fischer: *“una sensación de incomodidad espiritual en un mundo con el que el artista no podía identificarse”* (Fischer , 1985, p.66).



Si bien el romanticismo se desilusionó del sistema burgués, por otro lado no había una fuerza en la clase obrera capaz de levantarse contra estos primeros, por lo que se refugiaron en “*un pasado feudal idealizado*” (Fischer, 1985, p.67), viendo en la edad media un sistema más favorable que el que tenían. Por esto es que en algunas pinturas de Caspar Friedrich se ven ruinas medievales de un modo bastante melancólico. En una pintura muestra en el primer plano dos pinos que se contraponen a una figura difusa en el fondo que representa las torres de un castillo, siendo las puntas de los pinos y las torres del castillo muy similares (figura 12).

Una reacción posterior ante el capitalismo, fue la «mixtificación» que velaba la realidad con el misterio, llevando el mito al arte. Este movimiento busca el lenguaje original que se encontraría en lo simbólico, y cree que cada época debe re-descubrirlo usando sus propios medios. La utilización del mito también se vio en el romanticismo en cuanto a la búsqueda de lo excesivo y exótico. Pero el peligro en esto está en caer en la visión de un humano ahistórico. Aunque hay quienes se sobreponen a este peligro, como es el caso de Franz Kafka, quien logra “*transformar aparentemente la realidad social en mito*” (Fischer, 1985, p.117), así logra que a pesar de recurrir a una historia tan atemporal como lo es el mito, tenga el carácter de su propio tiempo, haciendo la representación actual a su tiempo. De esta manera “*la elevación de la monotonía de la vida cotidiana al nivel de la fantasía en las obras de Gogol o Kafka dice más sobre la realidad que muchas descripciones naturalistas*” (Fischer, 1985, p.126).

La manera en que se representó la naturaleza en reacción a la ciudad industrial, de forma misteriosa y enigmática, hizo que el bosque, en el Siglo de las Luces, se viera como un lugar de pureza en contraste con la corrupción de la ciudad. El pensamiento de Rousseau proponía un regreso quimérico a la naturaleza en la que el bosque era el lugar de mayor libertad y pureza, pero por sobre todo, era un lugar no civilizado. Alguien que se pierde en el bosque puede sobrevivir con lo que este le ofrece, pero a menos que sea talado por completo, no se pueden controlar los cultivos y no permite control social, pues la gente puede esconderse fácilmente entre los árboles y las sombras. Las representaciones de



Figura 13
Gustave Doré
*El príncipe atravesando el bosque
camino al castillo de la princesa*
1876
Incluido en Les Contes de Perrault

Gustave Doré donde la foresta se ve exuberante y los humanos pequeños en un lugar al cual no pertenecen, son ejemplo de lo descrito (figura 13). El bosque es contrario a la ciudad, como la noche es contrario al día y por esto lo artistas reaccionarios a la industrialización de las nuevas ciudades lo eligieron como motivo en sus obras. Aunque hay que señalar que desde esta época, la deforestación ha ido en aumento, y el bosque se ha tornado un lugar frágil en cierto aspecto, lo cual ha hecho, que pensando en el hoy, también tenga un carácter ligado a la ecología.

El romanticismo ve la naturaleza, y por ende, el bosque, como un lugar atemporal, que a

pesar de la modernización de las ciudades, sigue teniendo una condición recóndita. Este contrario a la ciudad ha permanecido hasta el día de hoy, aquellas personas que no logran adaptarse, viven en la naturaleza, como es el caso de los guerrilleros colombianos. A pesar de haber pasado casi doscientos años, el bosque sigue siendo en contrapunto de la ciudad. Y tal como lo represento, un lugar permanente o persistente, que no corresponde con la agitada vida de la ciudad, es por el contrario un espacio calmo, tranquilo y de paz. Pero creo que sigue guardando el misticismo que veían en él los románticos, ya sea por ser distinto que es a los que nos rodea el día a día, o quizás por su antigüedad ancestral o continuidad a través del tiempo.

2.3 De la observación y percepción del entorno a la creación

A pesar de ser el paisaje un género que intenta representar, en un comienzo, el entorno geográfico, la realidad es que, de los géneros tradicionales de la pintura, es aquel en el que el artista más interpreta. No puede describir detallada y minuciosamente todo lo que ve, por lo que la representación del paisaje involucra bastante del pintor que lo realiza, quien comienza a traducir formas de manera intuitiva, a darle importancia a algunas partes más que a otras, a entender un lugar cambiante por los fenómenos climáticos y lumínicos, y a tomar decisiones en relación a todo lo anterior. Por ende, el paisaje pasa muy rápidamente de lo objetivo a lo subjetivo. Milani (2007) relata que:

El paisaje se concibe y se siente en relación con la mirada pictórica, con la vista, con la teatralización de la naturaleza, con las sugerencias visuales de los apuntes de viaje. Pero también se puede concebir de manera más amplia en un conjunto de aspectos que sacan a relucir la figura del hombre entre la naturaleza, historia y mito; capaz este último, de apresar y transmitir el misterio, lo inexplicable, lo invisible.

[...]

Es un arte cuya constitución vive a través de los sentidos, la imaginación, la razón y el trabajo. (p.13)

Es muy fácil entender que al observar la naturaleza, e interpretarla en un formato bidimensional, el paisaje se convierte en una forma de proyección de la propia imaginación, que se conecte, acaso, con un nivel inconsciente, un sueño o una fantasía. El espacio geográfico que describe relieves topográficos, flora, arquitectura, masas de agua, etc. Que son cualidades que pueden entregar información territorial muy específica ya sea de condiciones naturales como sociales u otras, decanta en un mundo interno del artista. Vuelvo a citar a Milani (2007): “*mientras que el territorio es una expresión geográfica, política y social, el paisaje conserva significados simbólicos y afectivos*” (p.46).

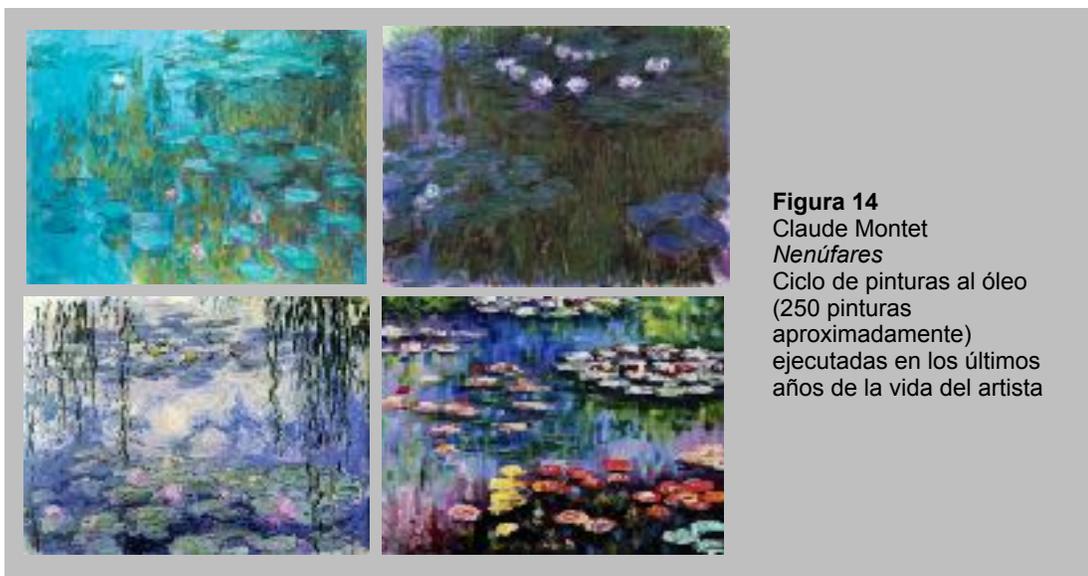


Figura 14
 Claude Montet
Nenúfares
 Ciclo de pinturas al óleo
 (250 pinturas
 aproximadamente)
 ejecutadas en los últimos
 años de la vida del artista

Los paisajes, a pesar de poder ser sitios que de verdad observó el artista, de los cuales haya tomado apuntes fotográficos o de dibujo, pasa por el filtro de la mente alterando bastante en la obra final. Así es que hay paisajes que comienzan a trasladarse a lo mitológico, simbólico o abstracto. Es conocido el caso de los impresionistas, que hacían registros de una serie de percepciones sensibles de fenómenos visuales, ósea, colores y luces cambiantes, con un fin casi científico en este acto. Pero incluso así caían en el vínculo con estados de ánimo, habiendo una relación sujeto-objeto-experiencia que lleva a sensaciones propias independientes de realidad objetiva. Las pinturas de nenúfares de Claude Monet más allá de ser estudios lumínicos de su jardín, parecen un diario de vida hecho en pintura, una forma de contar su día a día basándose en su edén (figura 14). O el ya mencionado caso de los pintores románticos, que trasladaban el paisaje a lo grandioso, extraño y extraordinario, rozando la visión mitológica.

El entorno que nos rodea puede ser el mismo, pero el cómo nos sentimos en él, cómo lo vemos a un nivel interno, es diferente. En un mismo lugar una persona puede estar absolutamente en paz y otra sentirse terriblemente solo. Si cada uno de estos personajes tuviera que luego realizar una pintura, tendría significativas diferencias.

En mi caso, el bosque es un sitio místico y lleno de tranquilidad engañosa. Digo engañosa,

porque todo está en constante cambio sutil. El bosque es en cierto sentido un lugar de elecciones: ¿por donde voy a seguir?, ¿subo o bajo?, ¿entro o salgo? Y estas mismas sensación se traslada al paisaje a través de composiciones.

El paisaje que observo, fotografio y recuerdo se elabora en mi mente transformándose así en mi propio mundo, anhelo de memorias felices. Sería forzoso para una personas no ver el exterior en correspondencia con su interior, y en el paisaje, esto se refleja, incluso si el artista no lo pretende.

2.4 Representación del paisaje: el azar y el control

El paisaje, como ya hemos dicho, está lleno de elementos y pequeños detalles y, además es cambiante, por lo que el artista tiene que tomar decisiones en relación a qué debe darle mayor importancia y qué elementos sintetizar. Muchos artistas han elegido el azar como una forma de representar el paisaje, y con este concepto, tiran manchas ya sea con pinceles, esponjas u otros, para que estas formen texturas sin que el creador de la obra premedite mucho al respecto.

El historiador del arte británico Ernst Gombrich, en su libro «Arte e ilusión» cuenta que: *“Cozens propugna allí un método que llamaba «manchado»: el uso de accidentales manchas de tinta para sugerir un motivo de paisaje.”* (Gombrich, 1997, p.55). Con este tipo de métodos no es necesario dibujar cada detalle del paisaje, de una forma que quedaría en extremo severo. El azar de la caída de las manchas posibilita que se entiendan formas imprecisas, formas que están a la lejanía, u otras como nubes, agua, o árboles frondosos, sin tener que dibujar hoja por hoja o nube por nube. Pero a John Robert Cozens¹³ no se le ocurrió este método de la nada, habían artistas anteriores que ya utilizaban las manchas

¹³ John Robert Cozens (1752- 1797) fue un pintor de acuarelas nacido en Inglaterra, cuyas obras tienen una atmósfera bastante particular que dan la sensación de inmensidad. Sus trabajos mostraban cielos nublados y paisajes de árboles.

para describir formas imprecisas, y Gombrich (1997) lo aclara en su libro:

De hecho fueron los escritos de Leonardo los que sugirieron a Cozens el nuevo método, y en su autoridad confío Cozens [...] Leonardo considera el poder de las «formas confusas», como las nubes y el agua turbia, para elevar el espíritu hasta nuevas invenciones. Llega al extremo de aconsejar al artista que evite el tradicional método de dibujar con minucia, ya que el esbozo rápido y desordenado puede a su vez sugerirle nuevas posibilidades. (p.159)

Estas manchas para realizar paisajes han sido hechas en distintos materiales como el óleo, acrílico, tinta y acuarela. Pero en los últimos dos, el pasaje ha sido un protagonista a través de la historia, los paisajes en aguadas de tinta o acuarela existen en occidente y oriente, y en ellos las manchas son las que principalmente lo conforman. Este protagonismo puede deberse a las transparencias y aguadas que permiten profundidades jugando con los valores. Y, quizás también, a la propia materialidad del agua, que es fluida y difícil de controlar, que hace que el azar entre en la obra, aunque en algunos trabajos sea tímidamente, pues las huellas del agua no siempre son por que el artista eligió que fueran así, sino por el comportamiento propio de esta.

El material líquido es primordial para realizar las manchas, ya que así estas fluyen y se transforman según la posición del lienzo y la fuerza gravedad. En cuanto a mi trabajo, en el bosque, el agua es fundamental, es un componente que guía el crecimiento de la naturaleza, así como en mis pinturas guía el comportamiento de la acuarela. Donde hay acuarela muy aguada, las manchas se extienden sin mi control, donde restrinjo el agua, la que guía el material soy yo. Incluso en

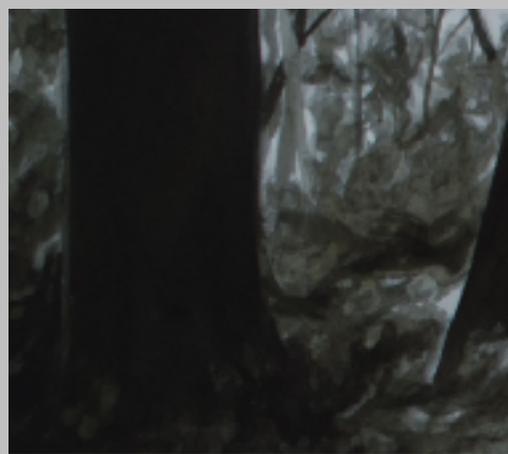


Figura 15
Fotografía de detalle de pintura *Amarrado a la vida y unido a la muerte*
2016
Fuente propia

mis videos, el agua entra con su ritmo fluido a romper la rigidez gráfica de estos.

La representación de la naturaleza no puede ser exacta, pues esta es cambiante como ya hemos mencionado. Por esto es que el azar es de gran ayuda en las pinturas de este tipo, pero también tiene que haber partes de mayor control en las cuales se dirigen las formas para dar mayor consistencia al total de la imagen, para que no se convierta en algo completamente abstracto (aunque también existen pinturas abstractas que se componen como paisajes). El claroscuro de mis paisajes se transforma según las manchas que se expanden y el control en una manera más gráfica. Por ejemplo, puede haber un lugar en que la luz se funde con aguadas que van de la más clara a la más oscura y otros lugares en que una sombra aparece tajante reafirmando un contraluz, o por el contrario puede haber una luz tajante y una sombra diluida en agua. En cuanto a el lenguaje más gráfico, los planos negros, que aparecen en mis pinturas involucran una parte muchos más racional donde pienso con cuidado en que lugar y como se pondrán los valores oscuros que son los que finalmente arman las formas.

En los paisajes, generalmente, existe un equilibrio entre azar y control, para poder hacer formas imprecisas y otras rotundas que en conjunto arman la imagen. Pero, como dice Gombrich: *“la capacidad del artista de sugerir tiene que ser igualada por la capacidad del público para captar insinuaciones”* (Gombrich, 1997, p.163), si bien alguien puede sintetizar un follaje con manchas, el público debe a su vez ser capaz de armar esto en su mente.

El azar y el control en la pintura de paisaje armonizan creando atmósfera y formas. Las aguadas que se esparcen y la acuarela o tinta sin disolver, conviven en una pintura con igual importancia.

2.5 Land art y otros medios vinculados al paisaje

Hay dos momentos destacables dentro de la historia del arte, en el que el bosque se deshace de toda la carga de horror que se ha explicado anteriormente, y se representa como un lugar, aunque misterioso, ideal. Uno de estos momentos fue en el siglo XIX con el romanticismo y el pensamiento Rousseauiano al cual nos referimos en el subcapítulo «Naturaleza como reacción a la industria y la técnica», y el otro momento es en la segunda mitad del siglo XX cuando este lugar representa un importante punto natural para la ecología, y algunos artistas, escapando de los medios convencionales de realización y exhibición del arte, encuentran en la naturaleza un nuevo lugar para realizar sus obras cuando un movimiento llamado *land art* llega al escenario artístico.

Este resurgimiento del género del paisaje en la segunda mitad del siglo XX a través de nuevas técnicas, como el *land art*, comenzó con autores que se inclinaban por espacios desérticos, amplios, áridos, sin mucha vegetación, que les permitía una gran extensión de territorio para trabajar. Pero luego, hubo una segunda generación de este género de artistas que escogieron el bosque como lugar para la realización de sus intervenciones.

El *land art*, desprendido del paisaje, considera el lugar como parte esencial de la obra de arte. Existió un deseo de estas obras de reencontrarse con la naturaleza, y no invadirla de manera abrupta, sino que trabajar con lo que ella le brinda. A diferencia de la pintura de caballete, que para hacer un paisaje estando en el lugar, necesita llevar sus implementos (atril, diluyentes, pinturas, trapos y pinceles), observando la naturaleza para representarla con sus medios, el *land art* intenta hacer con lo que la naturaleza le ofrece y sin más.

Los artistas dedicados al *land art* que ejecutan sus obras en terrenos boscosos suelen encontrar en este espacio un lugar sagrado, como señala Ana Santamaría¹⁴, doctora en historia del arte, “*se le ha otorgado a la naturaleza la cualidad de sanidad mental, hasta el*

¹⁴ Ana Esther Santamaría Fernández es profesora en la universidad Rey Juan Carlos, doctora en historia del arte por la universidad Complutense de Madrid y diplomada en conservación y restauración de bienes culturales por la ESRCBC de Madrid. Su investigación, se centra en la relación entre el arte y la naturaleza.

punto de que el pensamiento ecológico va ocupando lugares que las tradicionales religiones han dejado vacíos” (Santamaría , 2013, p.383). Incluso, más de un artista ha hecho construcciones arboledas a modo de templos, como por ejemplo el italiano Giuliano Mauri o el inglés David Nash.



Figura 16
Giuliano Mauri
Catedral Vegetal
2002
Italia

Uno de los elementos propios de las obras del *land art* es el azar que significa los movimientos de la naturaleza, los cambios de viento, la subida de las mareas, las estaciones del año y el crecimiento de las plantas, que pueden ir transformando la obra. En el caso de la catedral vegetal de Giuliano Mauri¹⁵ (figura 16), la obra depende y cambia según como las árboles van creciendo. Un artista que entiende muy bien esto es Andy Goldsworthy¹⁶, quien en su documental «Ríos y mareas» (figura17) además de explicar la obsesión por las formas del agua, habla de su obra y de cómo la naturaleza se mueve y transforma, como las cosas que hace luego son arrastradas por el agua o derribadas por la gravedad, como también cambian según el entorno estacional, él las crea y las deja, pero muchas veces lo que pasa con ellas no depende Goldsworthy. Por esta razón es que el registro fotográfico se

¹⁵Giuliano Mauri (1938- 2009) es un artista Italiano, conocido por sus instalaciones en la naturaleza, realizadas con ramas y troncos. Su trabajo se basa en la suposición, pues está atado a la fugacidad natural del material utilizado

¹⁶ Andy Goldsworthy es un artista británico nacido 1956. Es escultor y fotógrafo aunque el grueso de su obra se encuentra en el *land art*.



Figura 17
Andy Goldsworthy
Obra que aparece en documental *ríos y mareas*
2002

vuelve indispensable.

El registro fotográfico capta las obras en distinto momentos: en el momento en que se está haciendo, cuando recién se ha terminado y cuando ha pasado cierto tiempo y ha sufrido cambios gracias a entorno. Por lo tanto el *land art* suele estar acompañado de la fotografía y del video.

Pero hay artistas que se han quedado con el registro de la naturaleza sin hacer una obra en ella, sino una obra posterior con el material visual que esta les entrega. Dejando de lado el *land art*, hay quienes fotografian o graban la naturaleza para luego trabajar con ese material, o que reciben su inspiración del comportamiento cambiante de la naturaleza y luego lo han reinterpretado. Aquí encontramos otra generación de artistas que con medios tecnológicos han trabajado de la mano con la naturaleza.

Ejemplos de esto es el estadounidense Bill Viola que se interesa especialmente por la espiritualidad humana y la relación del ser humano con el mundo. Realiza representaciones a través de medios digitales como el video, usando los cuatro elementos de la naturaleza (agua, fuego, tierra, aire) para transmitir movimientos internos del ser humano (figura 18). Para Viola la espiritualidad puede ser representada en una relación entre el ser humano y lo elementos, en que la figura humana actúa completamente distinto si es que es rodeada de fuego o de agua, de tierra o de aire. En sus videos los elementos aparecen renovados por el medio utilizados, pero cargados de un misticismo anterior a la alta tecnología, haciendo que el espectador observa la obra de una forma contemplativa, como si viera el movimiento de un alma. Sus videos tienen carácter de ritual, de secretísimo religioso, pero la imagen es moderna, llevándonos de un estado ancestral a la actualidad.



Figura 18

Bill Viola
Tristan's Ascension (The Tristan project)
 Instalación audio visual
 10 m 16 s
 2005



Bill Viola
Fire Woman (The Tristan project)
 Instalación audio visual
 11m 13 s
 2015

Pipilotti Rist y Tony Oursler también usan imagen de la naturaleza para la realización de sus videos e intervenciones, con colores contrastantes y flores gigantes en el caso de Rist, o caras con textura de bosque en el caso de Oursler, nos traen la naturaleza a la tecnología de manera contemporánea con un elemento de cierta extrañeza.

Pipilotti Rits hace de su obra una experiencia, intentando hacer de su trabajo, un acontecimiento público, en el cual las personas puedan relacionarse con la instalación. Por eso es que en su obra «Pour your body out» (figura 19) realiza proyecciones que convierten una sala de museo en un lugar con una atmósfera nueva, donde alguien puede instalarse en los sillones a ver plantas gigantes al modo de *Alicia en el país de las maravillas*. No es una obra que se debe mirar de pie, opinar y seguir a la próxima obra. Por el contrario es una obra que se convierte en una vivencia. Esta artista lleva, en muchas de sus obras, el paisaje a un lenguaje contemporáneo, lleno colores saturados, como lo es la publicidad y el cine de hoy en día.

Tony Oursler en sus vídeos logra innovar con los sistemas de proyección, logrando crear rostros humanos con texturas arboledas que, al igual que Rits, rompen que la obra

tradicional que solamente se observa, para crear una que tenga mayor interacción con el público. Oursler, con sus proyecciones de caras, lleva la naturaleza a la ciudad haciéndola convivir con un espectador ajeno a ella, de manera que algo que alguna vez fue tan cotidiano, se vuelva extraño y disonante, tanto por el lugar de exhibición como por los medios utilizados para realizar la obra.



Figura 19
Papilotti Rits
Pour your body out
Instalación 2008-2009
MoMa (Estados Unidos)



Figura 20
Tony Ousler
The influence machine
Instalación 2000
Londres

Un caso chileno es Claudia Müller que intenta, con del video y la instalación, representar el tiempo a través de sistemas binarios realizados con nueces, algunas llenas y otras vacías de sal, relojes de agua (en vez de arena), videos que representan el movimiento del agua según las fases lunares, e instalaciones en relación a las formas de los ríos del país Vasco.

Una parte de mi trabajo también ha sufrido un desprendimiento de las técnicas tradicionales. Lentamente, en comienzo gracias a la fotografía, fui conociendo más acerca de medios digitales que me han permitido realizar obras que, a pesar de ser muy distintas a las pinturas, pueden transmitir la relación mística que tengo con la naturaleza. Lo nuevos medios han hecho que pueda redescubrir temas tan antiguos como la espiritualidad de la naturaleza, de forma más cercana a la época en la que vivo. Si bien esto no significa que deje la pintura de lado, es una rama distinta para explotar una temática que me interesa. Desde una instancia experimentativa he descubierto técnicas con una historia muy reciente

que contrastan y a la vez combinan con ideas ancestrales, dándoles un toque de rareza, no sólo por la forma de mostrarlo, sino por el medio en el que se muestra.

Si bien el paisaje aún existe en su formas tradicional, representada en un plano bidimensional, aunque sea con lenguajes modernos, hoy en día también existen desprendimientos de este género, en los que las temáticas provienen del mismo lugar, pero los medios modernos han permitido innovar y crear obras con temas antiguos pero medios actuales.



Caminos

Tinta china sobre papel

díptico 38 x 77 cm (c/u)

2016



Espacios, Acuarela liquida sobre papel, 38 x 1,71 cm, 2016



Religión

Tinta china sobre papel

75 x 29 cm

2016



Silencio, no ahuyentemos el misterio

Acuarela líquida sobre papel

1,26 x 2,50 m

2016



Amarrado a la vida y unido a la muerte

Acuarela líquida sobre papel

1,26 x 2,50 m

2016

3 LO EXTRAÑO E INSOLITO EN LA NATURALEZA

3.1. Entre el paisaje y la pintura mitológica

Para entender la pintura mitológica en primer lugar hay que entender el mito. El mito es aquella historia que nace a partir de la cosmovisión de las primeras culturas de seres humanos que intentaban explicarse el mundo. El mito era considerado una verdad, así como han sido verdades muchas teorías a lo largo de la historia, que luego fueron olvidadas y reemplazadas por una teoría nueva. En la época en la que los pueblos entendían su realidad a través de mitos, la visión que existía era una del tipo mágica, vivían en contacto directo con la naturaleza y comprendían los poderes de esta, como poderes extraordinarios, que eran lo que representaban en sus vasijas, mosaicos, muros, etc.

Si bien el ser humano fue cambiando su manera de ver las cosas, se ha mantenido el encanto hacia esas historias mitológicas que alguna vez sirvieron para entender cómo funcionaba la realidad en la que vivían, y han seguido siendo reproducidas en el arte, ya no desde la magia, sino desde la representación. Gran cantidad de artistas representaron mitos en el barroco y en el renacimiento, épocas en que pintores como Tiziano, Botticelli, Tintoretto, Velázquez, Veronés, Varacci, Poussin, Rubens, entre otros, hicieron sus propias representaciones de mitos de la antigüedad, especialmente de mitos griegos y romanos. Las pinturas de estos artistas solían mostrar mitos clásicos con mujeres desnudas y



Figura 21
Peter Paul Rubens
Pan y Syrinx
óleo sobre madera
40 x 61 cm
1617
Museo Staatlich, Kassel
(Alemania)

personajes fantásticos ubicados paisajes boscoso, llenos de naturaleza, ríos, aguas marinas o lugares oscuros, de manera que el paisaje se integraba y compartía el espacio pictórico con el panorama mitológico, haciendo que la naturaleza conocida para todos fuera el escenario de personajes y situaciones extraordinarias.

Muchos artistas se inspiraron también en los mitos clásicos desde el romanticismo en adelante. De hecho, como se explicó en el capítulo anterior, el paisaje fue para los románticos un lugar contrario a lo cotidiano de ciudad, donde se escondía el misterio y lo fantástico, que son características atribuibles al mito. Ejemplos de esto son los antes nombrados Caspar Friedrich o Gustave Doré.

Cuando llegamos a finales del siglo XIX, momento en el que aparece el movimiento simbolista, nos encontramos, como dice José María Blázquez¹⁷, historiador español, en el texto «Mitos clásicos en la pintura moderna», con que: *“los artistas simbolistas se inspiraron en sus pinturas en los mitos, los cuales fueron utilizados como metáfora pictóricas capaces de expresar la problemática del mundo que tocó vivir a los artistas que los llevaron a los lienzos”* (Blázquez, 2000, p. 259). De esta manera el mito se reinterpretaría para los simbolista según la realidad en la que ellos vivían. No porque ellos creyeran en los mitos antiguos sino porque encontraban una forma de explicar su propia realidad a partir de una historia mitológica antigua.

Entre los simbolistas encontramos a George Lacombe que hace una representación tallada de Isis, diosa virgen egipcia en la que hay una mujer cuyo cabello se une como raíces a unos árboles y de sus pechos cae un líquido rojo que se une con las flores que la rodean, uniendo de esta forma a la diosa con la naturaleza (figura 22). O Arnold Böcklin, quien pinta a Pan, dios de los pastores y rebaños, con patas de cabra, acostado sobre el pasto, rodeado de plantas (figura 23). Aquí también existe una relación entre los elementos del paisaje y los personajes mitológicos que hace que el paisaje cobre un aspecto distinto, sobrenatural.

¹⁷José María Blázquez Martínez, historiador español nacido en Oviedo en 1926, fue profesor de de la Universidad de Salamanca y de la Universidad Complutense de Madrid. Se dedicó a los estudios de la historia antigua y se interesó por la religión.



Figura 22
George Lacombe
Isis
bajo relieve en caoba
1895
Musée d'Orsay, París,
Francia



Figura 23
Arnold Böcklin
Fauno silvando un mirlo
óleo
1864-1865
Nueva Pinacoteca de
Munich

Más tarde, en el surrealismo, Paul Delvaux, pintor perteneciente a este movimiento, también se inspira en los mitos griegos, o André Masson, que a parte de surrealista, es considerado expresionista, y pinta “metamorfosis de los amantes”, que representa dos personas unidas a un paisaje abstracto en el que se distinguen plantas y flores que mezclan los personajes mitológicos con el paisaje, de forma similar al tallado de George Lacombe.

Aunque estos dos géneros de la pintura sean géneros a parte, muchas veces conviven, sea de manera que el paisaje acompaña a la escena mitológica, o que el paisaje cobre la sensación extraña del mito, sin representarlo como el caso de algunas pinturas del romanticismo, la verdad, es que entre estos dos géneros pictóricos existen algunos cruces interesantes.

En mi trabajo ocurre algo de esto, si bien mis pinturas no representan ningún mito, tienen una atmósfera y algunos elementos visuales que hace que el paisaje cobre esta cierta extrañeza que se encuentra en la pintura mitológica. No es un paisaje que uno se imagina cuando alguien te dice que fue a acampar o que fue a pasar un día de picnic, más bien es el

paisaje que uno se imaginaría en una historia fantástica en la que algo fuera a ocurrir, que si llegara a estar inserto en este lugar, podría pasar alguna cosa que escapara de la lógica.

3.2. Mito y naturaleza

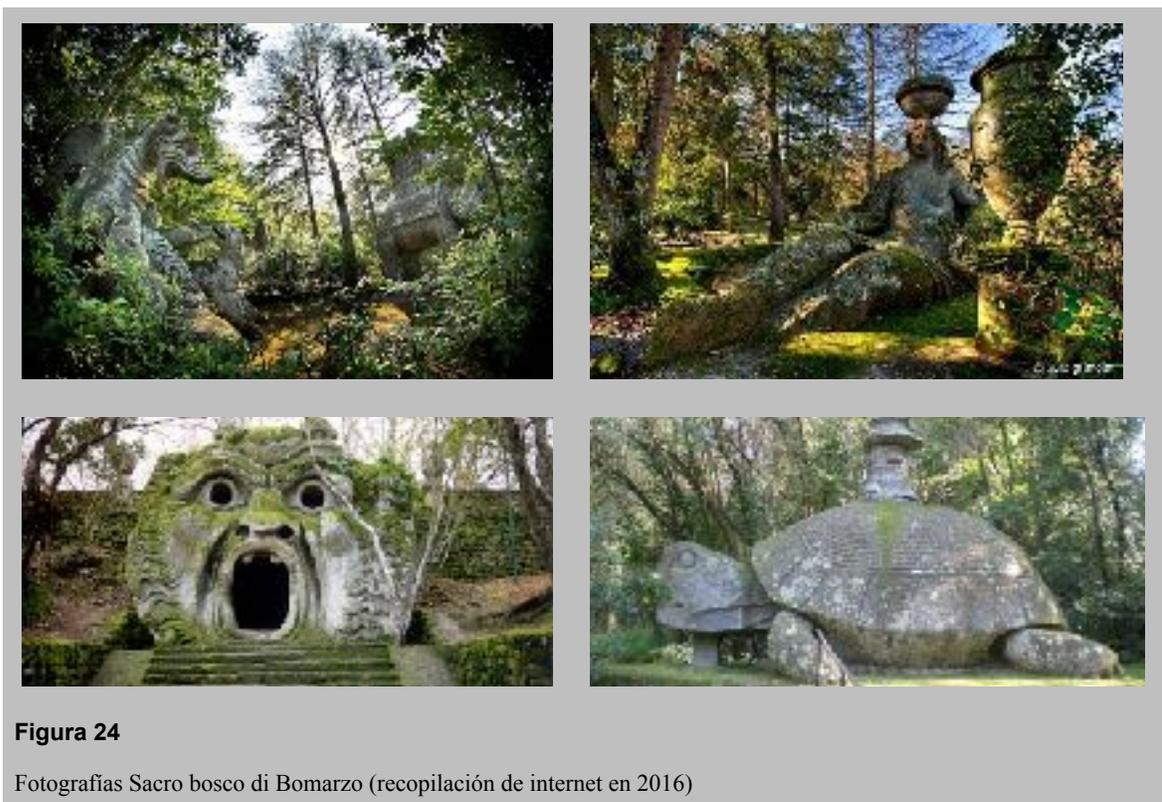
Pareciera que, lejano del mundo civilizado, el lugar que sigue conservando algo cercano a lo mitológico sería la naturaleza. Si bien existen historias de fantasmas que ocurren en la ciudad, no tienen un origen que intente explicar una forma de ver el mundo, característica propia del mito. En cambio, la naturaleza muchas veces se encuentra una carga mítica, que proviene del tiempo en que el ser humano veía el mundo de manera mágica. Existen gran cantidad de mitos e historias fantásticas que tienen como lugar donde ocurren los acontecimientos a la naturaleza y estos relatos, en su mayoría, no son de tiempos próximos, como aquellos que ocurren en la ciudad, sino de tiempos pasados, incluso prehistóricos, por lo que tienen una condición bastante ancestral.

La naturaleza, y por ello el bosque que es el tema de mayor interés en esta memoria, al ser cercanos al mito, tanto, como se explica en el subcapítulo anterior, en la pintura, como en la historia, muchas veces recibe una carga de rareza y fantasía. Es por esto que los entornos naturales se vuelven, tan fácilmente escenario de monstruos y seres mágicos como trolls, brujas, hadas, duendes, unicornios, elfos, etc.

Por esto es que artistas han transformado la naturaleza, muy fácilmente, en un sitio donde ubicar su creaciones irreales, ya sea en un espacio pictórico bidimensional, o como sucede en algunos parques donde hay esculturas singulares ubicadas entre el paisaje, de los cuales daremos dos ejemplos en este subcapítulo. Uno de ellos recibe el nombre de «Parque de los Monstruos», que está ubicado en Bomarzo en Italia, y el otro se llama «Little Sparta» y se encuentra en un territorio cercano a Edimburgo en Escocia.

Partiendo por el Parque de los Monstruos de Bomarzo, también llamado «bosque sacro», las esculturas se extienden por el territorio correspondiente al jardín de las ruinas de un

palacio antiguo. Este parque está lleno de grandes figuras de piedra con formas de distintos seres mitológicos. Las figuras esculpidas en piedra representan personajes legendarios del mundo griego y romano como los son: el minotauro; Jano, el dios de las decisiones, de las puertas y de los comienzos y finales; Perséfone, la reina del inframundo; o el héroe Hércules luchando contra el gigante mitad fauno Caco. Además hay otros seres extraños que no corresponden a la mitología clásica, como una tortuga gigante y un dragón. Este parque fue construido en la mitad del siglo XVI por Pier Francesco Orsini¹⁸, heredero del ducado de Bomarzo, quien pretendía que el parque fuera una expresión exterior de su atormentado interior dado por una vida trágica. Este parque renacentista es reflejo de un mundo cercano al mito. Hay que considerar que estos seres esculpidos en piedra no fueron hechos dentro del castillo, sino donde, de alguna manera, pertenecían: en los jardines, rodeados de árboles y plantas, en un entorno más próximo a su realidad cotidiana, en la naturaleza.



¹⁸ Pier Francesco Orsini, heredero del ducado de Bomarzo, nació en Roma en 1523, fue un condottiero, duque y mecenas en el renacimiento Italiano. En 1550 fue prisionero tras lo cual se retiró a Bomarzo, donde se rodeó de artistas y literatos.

El otro parque nombrado es *Little Sparta*, que es un trabajo de arte más actual realizado en la segunda mitad del siglo pasado, por Ian Hamilton Finlay, que es un poeta, jardinero y escultor. Este también es un parque lleno de esculturas, hechas en piedra, madera y metal de manera muy poética. Es un jardín creado en conjunto con las esculturas, y no esculturas ubicadas en un jardín. Fusiona arte, paisaje y poesía creando una realidad casi alternativa.



Figura 25

Fotografías Little Sparta (recopilación de internet en 2016)

Ambos parques invitan a recorrer y sorprenderse. En un lugar natural y pacífico, el caminante se encuentra con objetos creados por el hombre, con cierta carga de antigüedad y abandono, pero no deteriorados. Esto carga la atmósfera de los dos parques de extrañeza en la cual se pierde la noción de vivir en el siglo XXI mientras camina por una realidad diferente a la acostumbrada, un lugar de silencio contemplativo. La belleza y armonía de las esculturas se funde con el entorno creando un mundo casi mágico sin llegar a estar por completo fuera de lugar. Son lugares posibles, pero al borde de lo irreal, donde el visitante puede perderse, olvidarse del tiempo, y recorrer para encontrar algo impresionante y desconcertante en cada rincón, y luego volver a su realidad habitual.

Curioso es como la naturaleza parece por excelencia el lugar donde ocurre lo

extraordinario, y donde artistas como los de ambos parques recién nombrados, ubican sus esculturas, como si la extrañeza de estas, pertenecieran lógicamente a un entorno como el de un parque con árboles y plantas.

La naturaleza actúa rápidamente como un lugar de misticismo ancestral, de extrañeza o rareza, que en algunas obras, con pocos elementos se logra desarticular la visión habitual del paisaje, trasladándolo a un mundo inusual. Pareciera que cuando uno ubica un objeto que no pertenece a la naturaleza, en ella, sin mucha explicación, como es el caso de las esculturas del Parque de los Monstruos, de *Little Sparta*, este rápidamente desentona y hace funcionar la imaginación como lo hacían antiguamente los humanos que veían magia en todo lo que los rodeaba.

3.3. Surrealismo

El Surrealismo es una de las vanguardias históricas del siglo XX que, como señala su manifiesto escrito por André Breton en 1924, busca ir más allá de la lógica positivista, considerando la imaginación y los sueños fuentes efectivas del pensamiento humano. Les atrajo la infancia y la locura, por la poca vergüenzas que tienen los niños y enfermos mentales, quienes no actúan según las lógicas sociales. Creyeron que para llegar al razonamiento puro del ser humano era necesario dejar de utilizar la razón, y así se lograría el funcionamiento real del pensamiento. Por esto creaban mecanismos de escritura en los que deben escribir sin detenerse a pensar en lo que escriben, de manera que salgan las palabras de los lugares más profundos de la mente sin ser opacadas por la razón. Otras técnicas para prescindir de la razón era estar al borde de dormir sin hacerlo, en situación de somnolencia, o no comer para estar en estado de fatiga. Creían que así las circunstancias, aparentemente tan contradictorias, como lo son el sueño y la realidad, podrán armonizar.

En las escrituras que realizan los surrealistas, las imágenes que aparecen en la mente son de gran importancia. Como escribe André Breton (1924):

Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentirlas, el espíritu pronto se da cuenta que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos .

[...]

El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan (p. 20)

Estas imágenes, que son las que aparecen no solo en la escritura sino también representadas en la pintura, pareciera que tuvieran algo que fascina al ser humano, una imposibilidad, una extrañeza que encanta y atrae. Un camino que se separa formando espacios más allá de la lógica, o representaciones que describen estados mentales subconscientes, arquetípicos que son retenidos por el ojo con cierto encanto, que podría provenir como señala Jung (explicado en el capítulo uno), de un núcleo único del pensamiento y funcionamiento del cerebro humano.

Los surrealistas también tuvieron claro que este elemento maravilloso que aparece en las imágenes que ellos buscan, ya habían aparecido anteriormente en la historia, como señala Bretón (1924):

Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: estos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. Sin embargo, en estos cuadros que nos hacen sonreír se refleja siempre la irremediable inquietud humana, y por esto he fijado mi atención en ellos, ya que los estimo inseparablemente unidos a ciertas producciones geniales que están más dolorosamente influenciadas por aquella inquietud que muchas otras obras. (p. 9).

Lo maravilloso, extraño, raro o fantástico, interesa al ser humano en distintos periodos de la

cultura. Encanta y fascina por algo que quizás nunca llegamos a comprender por completo, pero que me parece muy conectado a la imposibilidad, a la contradicción de la lógica tradicional.

Surrealistas como el ya mencionado, Paul Delvaux, en muchas de sus pinturas representó paisajes arbolados con lógicas irracionales. Una de sus pinturas representa a una misma mujer desnuda en distintos lugares del paisaje, entre árboles (figura 26). Otra pintura muestra un grupo de mujeres-árbol: mitad árbol con raíces unidas a la tierra, mitad torso de mujeres desnudas, mirando un espejo que no se sabe a quién exactamente refleja, si a una mujer que estaría fuera de la pintura, o a una de las que está dentro en un ángulo extraño (figura 27). Este artista muchas veces pintó espejos y árboles en escenas que llaman la atención por la extrañeza que producen, y el juego que hacen con la percepción de quien observa. Las escenas con una atmósfera irreal y personajes inquietantes produce algo turbador. El paisaje en la obra de Delvaux es escenario de cuerpo estáticos, de una rareza perturbaste, en la que los personajes invaden el espacio de manera tajante pero silenciosa, como si pertenecieran a él, y a la vez fueran extraños.



Figura 26
Paul Delvaux
El despertar del bosque
óleo sobre tela
150 x 200 cm
1939



Figura 27
Paul Delvaux
Mujeres árbol
óleo sobre tela
150,5 x 120,5 cm
1937

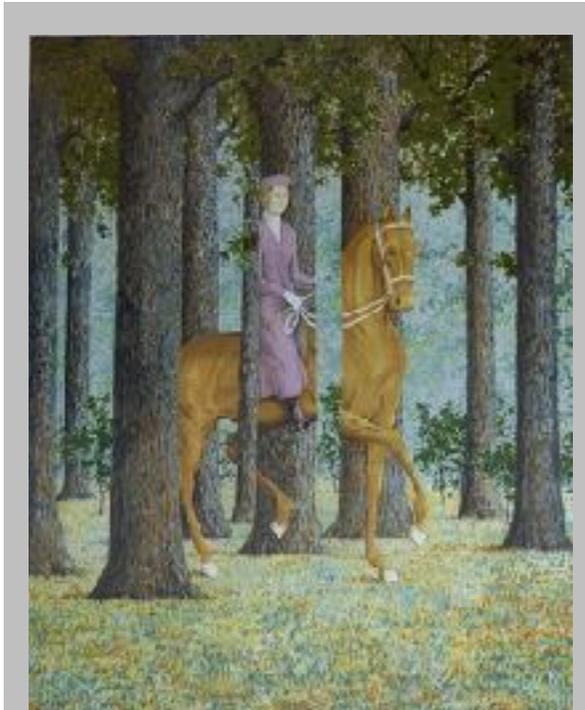


Figura 28
René Magritte
Le blanc-seing
litografía
78 x 58 cm
1959
National gallery of art,
Washington (Estados Unidos)

Otro surrealista que jugó con la percepción y el paisaje fue René Magritte. Para este artista la pintura no era un ejercicio para describir la realidad, sino que creaba nuevas realidades con leyes distintas a la nuestra. Del grupo de los surrealistas, René Magritte es aquel que más se separa de las ideas de creación a partir del subconsciente, pues lo que hace es crear a partir de ideas. Realizó paisajes en los que la mitad de la escena era de día y la otra mitad era de noche, jugando con distintas luminosidades. Similar a lo que ocurre con mis paisajes, en lo que la luminosidad creada no logra definirse de manera tajante como una hora del día, haciendo que al espectador le cause misterio.

En una de sus litografía «Le blanc-seing» (figura 28), muestra a un hombre montado a caballo entre árboles, con los cuales se funde, sin saber qué elemento está más adelante. En esta pintura Magritte juega con los planos, para así crear una composición en la cual el ojo intenta buscar un orden sin llegar a lograrlo. Juega con la lógica del paisaje, en la que estamos acostumbrados a creer saber que está más cerca o más lejos. En preconcebir cierto orden que hace que el espacio bidimensional se asemeje a la realidad. Este paisaje es un espacio que, por sobre todo perturba por el hecho de tener un estereotipo de especialidad transgredido. Magritte rompe y transforma el paisaje según su propia lógica.

Los surrealistas que intentaban ir contra la razón tradicional, muchas veces jugaban con la percepción para lograr imágenes que inquietan. Hoy en día no podríamos llamar a alguien surrealista, porque una de las cosas que marco a este movimiento fue la época en la cual se

produjo, pero sí existen artistas actuales que intentan contradecir la lógica en sus representaciones. Por otra parte tampoco son los surrealistas los únicos que lo hicieron, pero son los que más declaradamente trabajaron en ello, buscando un lugar más profundo, que el pensamiento consciente, en la mente humana.

3.4. Lo fantástico y real maravilloso en Latinoamérica

Lo fantástico, que es el género artístico en el cual lo extraño rompe con la realidad, y lo real maravilloso, que es un movimiento latinoamericano en el que los hechos que son irracionales (por ejemplo, creencias indígenas) se muestran como cotidianos, parecía ser algo propio en el continente latinoamericano. A diferencia de Europa, donde ya estaban bastante alejados de la concepción mágica del mundo, Latinoamérica seguía lleno de un pensamiento mágico muy internado. Los rituales eran, e incluso hoy son en algunos lugares, comunes para ayudar a los enfermos o llamar a los espíritus en busca de consejo. La diferencia que establece el mundo occidental europeo entre el mundo natural y el sobrenatural, no tenía una barrera tan concreta en nuestro continente, por lo que el arte de lo fantástico se convirtió, según María Clara Bernal¹⁹, teórica del arte colombiana, en “*un vehículo para definir su particular identidad cultural*” (Bernal, 2010). La misma autora señala que, para Alejo Carpentier²⁰, escritor cubano, lo real maravilloso en América Latina es algo que se desarrolla de manera natural, sin ser ajeno a lo supuestamente real, la cultura latinoamericana veía a través de un filtro en el que lo insólito era algo habitual. Carpentier diría que: “*mientras en Europa escuchó leyendas de lo fantástico, en Latinoamérica lo fantástico formaba parte de la realidad y la historia*” (Bernal, 2010).

Para comprender como se entendía todo esto en su minuto, el texto «Arte de lo fantástico, lo real maravilloso y lo maravilloso» cita la publicación de director del museo donde se

¹⁹ María Clara Bernal, nació en Colombia, es una profesora de historia del arte y directora del proyecto Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina desarrollado con el apoyo de la Getty Foundation.

²⁰ Alejo Carpentier, nacido en Lausana (Suiza) en 1904 y nacionalizado Cubano, fue un novelista, narrador y ensayista que en su escritura incorporó sueños, mitos y magia. Murió el 24 de abril de 1980 en París, Francia.

presentó «Art of the Fantastic», donde señala que:

El arte fantástico se caracteriza por una yuxtaposición, distorsión o amalgama de imágenes y/o materiales que amplían la experiencia al contradecir formal o iconográficamente nuestras experiencias normales. Dispositivos como la metamorfosis, los híbridos incongruentes, la dislocación del tiempo y espacio y los cambios en escala y materiales, eran imágenes fantásticas que rompen con las reglas del mundo natural. [...] Lo fantástico, al surgir de algo fundamentalmente latinoamericano más que de una teoría intelectual es más espontáneo y directo que aquello que planteaba de formas programática los surrealistas.

Estas características que alteraban nuestras experiencias normales eran típicas en América Latina con artistas (tanto visuales como literarios) que no se esforzaban para producir imágenes extracotidianas, a diferencia del europeo de ese tiempo, que acostumbrado a lo que debía ser normal en el mundo tangible, le era difícil disociar la realidad para poder crear a base de la imaginación o de lo sobrenatural. Si bien el mito, en especial el clásico, fue muy representado en Europa en muchos momentos de la historia, no es lo mismo concebir una realidad alternativa que se crea en función solo de la imaginación, que de historias mitológicas preconcebidas, perteneciente a momentos anteriores de la historia. Por esto es que en la búsqueda de nuevas representaciones durante siglo XX fue inevitable que el europeo mirara hacia el nuevo continente, especialmente varios del grupo de los surrealistas.

Un autor latinoamericano del siglo XIX que en sus narraciones escapaba al orden lógico preestablecido fue Julio Cortázar²¹. Un escritor e intelectual que creyó en una forma fantástica de concebir el mundo, y lo explica en su conferencia de 1982:

Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí

²¹ Julio Cortázar nació en 1914, y fue un escritor argentino nacionalizado francés destacado por sus relatos cortos y su prosa poética. Innovó en la literatura de su tiempo realizando narraciones que rompían con linealidad temporal.

desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mi al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.

Cortázar describe lo fantástico como algo que se lleva con uno, algo que se siente desde el interior, o por el contrario no se percibe. Más que una manera de creación literaria o artística, para Cortázar lo fantástico es una forma de ver el mundo, y me parece que en esta cita, describe muy bien el sentimiento latinoamericano frente a lo mágico, irreal o sobrenatural.

Existieron diferentes maneras de clasificar obras en los destinos géneros que hablan de lo sobrenatural, ya que cada autor tenía sus matices diferentes que hicieron que *“En el siglo veinte la «forma apropiada» para describir a América Latina cambió y varió de «lo fantástico» a lo «real maravilloso» a lo «surreal», entre otros.”* (Bernal, 2010)

Si bien lo maravilloso, o lo fantástico, tienen diferencias con el surrealismo, la verdad es que todos ellos buscan otra manera de ver la realidad, aunque el surrealismo no llegó como tal a Latinoamérica, este movimiento se interesó por las obras que aquí se estaban realizando, como por ejemplo el caso de Frida Kahlo. También es cierto, que en Latinoamérica hubo un movimiento llamado «surrealismo latinoamericano» el que poseía, como es el caso de Leonora Carrington²² (figura 29) o Remedios Varo²³ (figura 30), un muro muy difuso entre realidad y fantasía, sin identificarse directamente con los surrealistas que en vez de ver una realidad difusa, se inventaron otra realidad anexa.

²² Leonora Carrington nació en Lancashire, Inglaterra, el 6 de abril de 1917, fue una pintora surrealista y escritora inglesa nacionalizada mexicana. Y murió en Ciudad de México, 25 de mayo de 2011.

²³ María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Urangal nació en Gerona, España, el 16 de diciembre de 1908, conocida como Remedios Varo, fue una pintora surrealista española nacionalizada mexicana. Murió en Ciudad de México, el 8 de octubre de 1963.



Figura 29
Leonora Carrington
Un sueño en el bosque
óleo sobre tela
30 x 50 cm
1958



Figura 30
Remedios Varo
Música solar
óleo sobre tela
1955

Muchos artistas latinoamericanos cruzaron este muro, no solo los surrealistas latinoamericanos con sus espacios extraños y animales fantásticos, o Frida Kahlo cuyas pinturas hablaban de un estado interior proyectado hacia el exterior de manera imaginaria en sus autorretratos, también existe este elemento maravilloso en Wifredo Lam, pintor vanguardista cubano, con colores fuertes y seres extraños, o en Ana Mendieta una artista conceptual, escultora, pintora y videoartista cubana que trabajó la relación entre la vida, la muerte y la naturaleza en correspondencia con el cuerpo femenino. Incluso en Chile, con Gonzalo Cienfuegos con sus espacios yuxtapuestos.

3.5 Caminos, escaleras y cosas que desconcierta

En los paisajes que realizó en tinta china o acuarela líquida, siempre hay un componente desconcertante. A primera vista pueden verse bastante normales y calmos, llamando a la contemplación. Pero este sentimiento rápidamente se transforma para dar paso a una percepción de algo extraña o anormal. Un incierto que se da gracias a cosas muy sutiles, como la división del paisaje en dos espacios con diferentes situaciones lumínicas,

bifurcaciones que se separan en ángulos abruptos, escaleras que suben a un sitio que no se alcanza a ver y objetos que aparecen como personajes en un lugar que sólo pertenecen a medias.

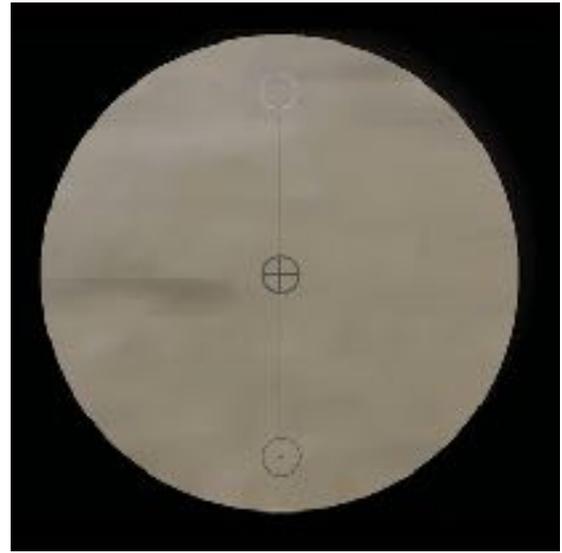
Los caminos, escalera y objetos que hay en los paisajes tienen un dejo de ruinas, pues son cosas realizadas por el ser humano. Pero no hay una presencia certera de una mujer o un hombre insertos en el bosque. Son parecidas a ruinas, quizás como las de las pinturas del romanticismo, pero más simples. Un camino aparentemente inutilizado es más fácil de encontrar que un castillo abandonado.

Además al no ser elementos propios de una época determinada dentro de la historia de la humanidad, no nos ubica en un momento preciso, lo que lo vuelve atemporal, como si el espacio y tiempo se hubiesen dislocado y detenido. Como en los cuentos en que la gente entra al mundo de las hadas y un segundo en aquel sitio es una eternidad en el mundo que conocemos, dejando a el personaje atrapado en un tiempo extraño.

La extrañeza es lo que hace que la persona piense que ya no es tan tranquilo todo, como si la tranquilidad fuera del tipo engañosa, y en realidad el paisaje que en un comienzo parecía tan calmo se transforma en un sitio misterioso.

A parte de esta extrañeza, los caminos y escaleras suelen ser simbolismo de procesos espirituales: los caminos o senderos de la vida, que se deben ir eligiendo, o las escaleras que son ascensiones tanto físicas como espirituales. Esto hace que los paisajes también conviertan en una comparación con la vida, en la cual uno elige, avanza, se detiene, asciende o desciende. Incluso en las primeras civilizaciones humanas, se enviaba a los niños al bosque para que, a manera de ritual encontraran su camino en la vida, pasaban por pruebas y finalmente salían con alguna seguridad de su destino.

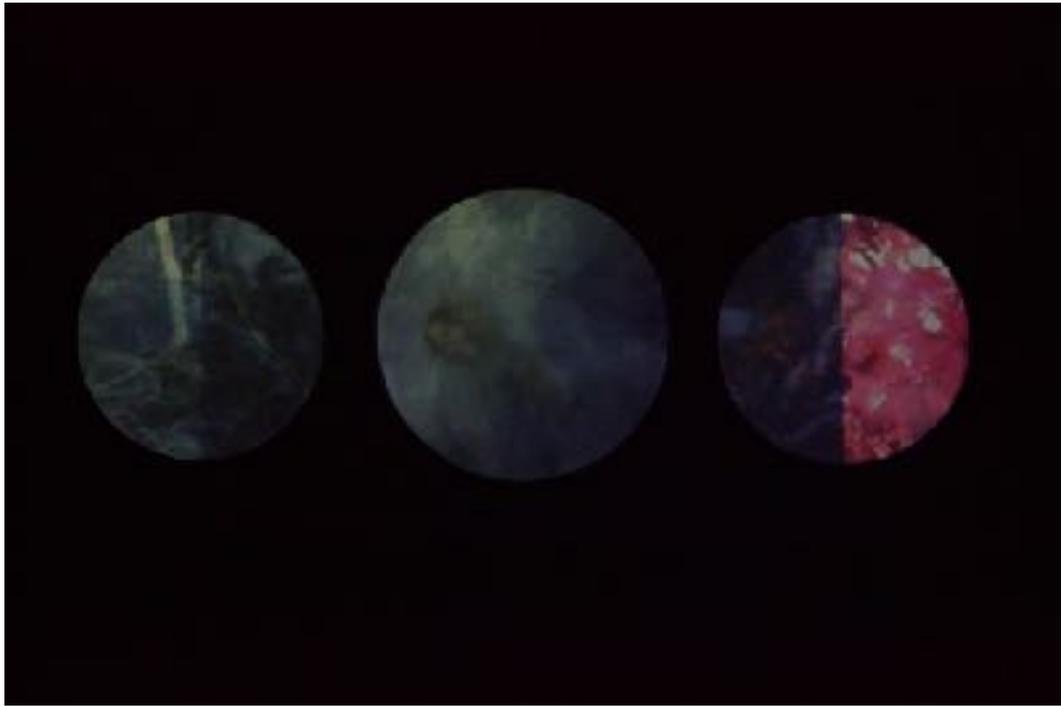
Esta dualidad entre tranquilidad y extrañeza lleva estos paisajes a un territorio en el espectador suele preguntar que es lo que irá a pasar, o que irá a aparecer. El misticismo que existe en el trabajo tiene que ver con esto, con un entendimiento de lo incierto, de lo cambiante y lo inmóvil, del tiempo eterno y las decisiones.



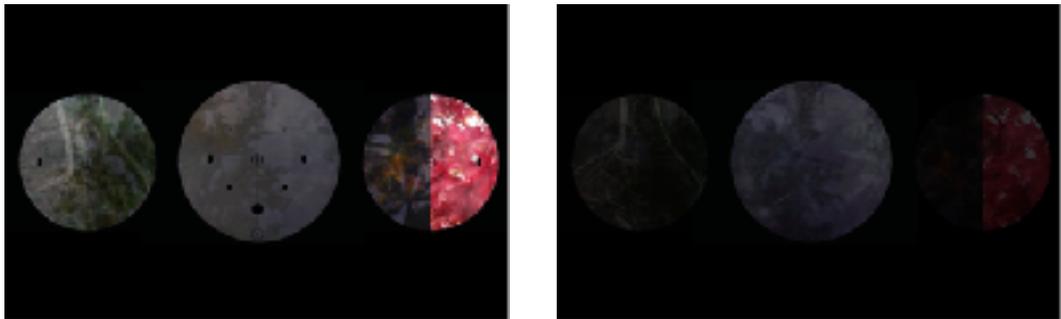
Capturas de pantalla : Reloj lunar

Video en loop

2015



video instalación

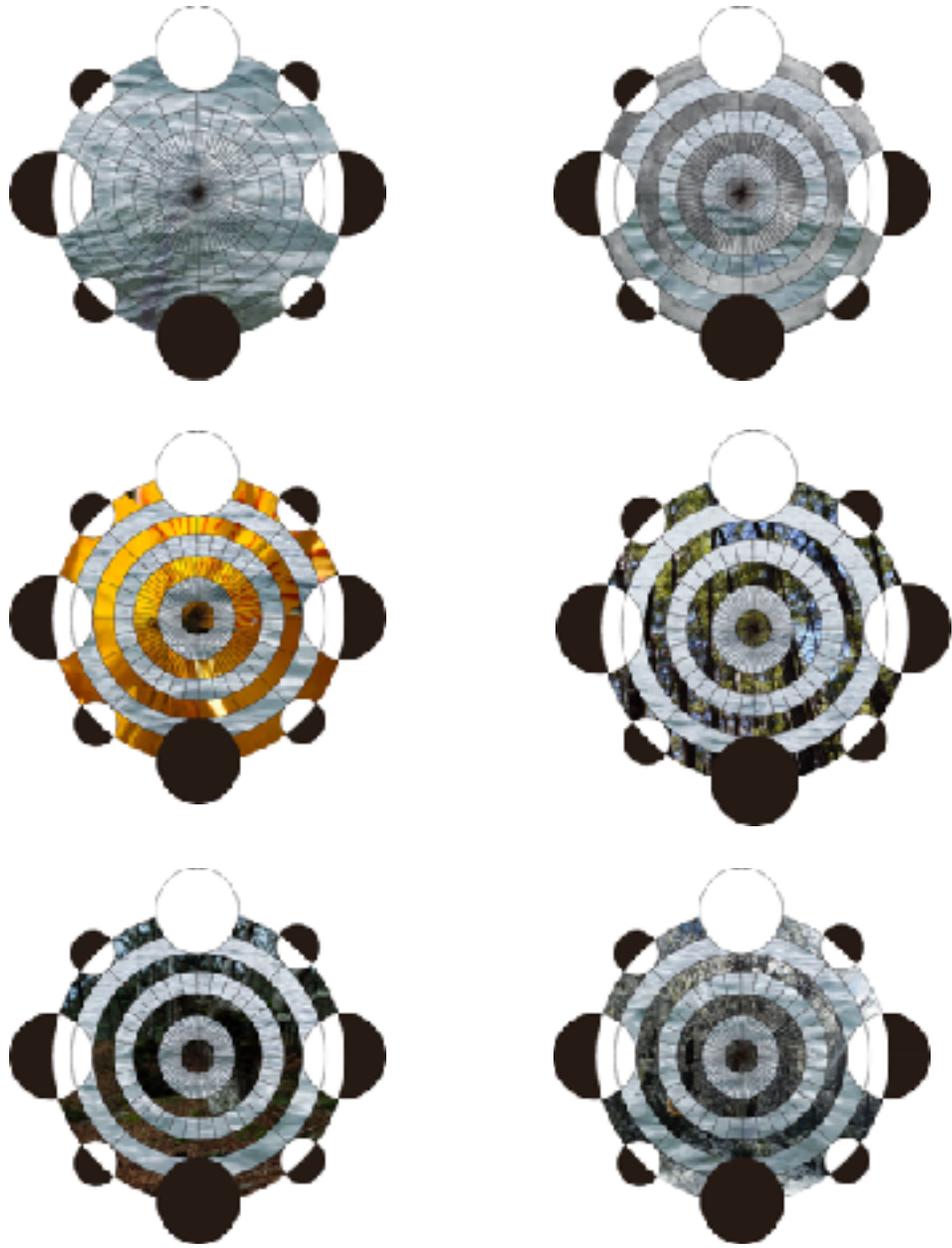


Capturas de pantalla

Aguas de Avalon

Vídeo instalación (proyección sobre tela redonda)

2016



Capturas de pantalla: Estaciones lunares

Video en loop

2016



Estaciones lunares

Video instalación (proyección sobre pared pintada)

2016

CONCLUSIÓN

Mi obra ha pasado de los colores contrastantes al blanco y negro. De la foto al video. Del óleo a la acuarela líquida. En un constante proceso de revisión y de experimentación me he visto envuelta de dudas y a la vez de progresos. El arte es por sobre todo, hacer, no importa si resulta, si no resulta, si es un gran avance o si es uno pequeño. Es hacer, hacer, hacer, hasta que se vayan viendo cosas nuevas que interesan y que llenan. Pero una vez que algo te llena, buscas un poco más. El arte también se trata de eso, no conformarse, si logras algo bueno, seguir por algo aún mejor.

Creo que cada parte del proceso ha sido significativo. Sí veo una pintura antigua, no creo que es mala ni que es menos valiosa por la menor experiencia. Muy por el contrario la veo con cariño, como un paso en el camino que fue importante. Una pintura antigua es como una foto de la infancia, no es buena, ni es mala, nada más es parte del pasado que conforma lo actual.

Cuando comencé a darme cuenta que la mayor parte de mis pinturas eran bosques decidí seguir por ese camino para poder descubrir todo lo posible en relación a ese tema. Primero de una forma muy instintiva, luego tomando decisiones tras la reflexión de la observación. Muchas veces pensé que el pintar bosques podía transformarse en algo demasiado estético, es un bosque, y los bosques son bellos, y ¿qué más? Pero para mí no era solamente eso, por lo que seguí y seguí.

Cuando se hace una obra no se está preocupado de la parte teórica o conceptual, solo se hace. Pero hay un momento en el que empiezan a aparecer cosas, alguien te hace un comentario, uno lo reflexiona. Después otra personas te hace otro comentario, y los comparas. Y luego te das cuenta que lo que supuestamente hiciste sin tener mucha idea de hacia donde iba, comienza a tomar rumbo, empieza a exigir cosas, y de esta manera comienzas a necesitar descubrir un poco más de lo que sabías antes de comenzar. Lo puramente plástico de un paso a lo teórico. No en un intento de entregarse a lo intelectual,

sino que empiezas a reflexionar de hacia dónde se está dirigiendo la obra, qué está queriendo decir.

Los bosques partieron porque eran lo que quería hacer, lo que me nacía, pero luego me empecé a dar cuenta de que no era cualquier bosque, sino que tienen determinadas características, como las de un bosque espeso, húmedo, misterioso. Y por otra parte, que la mirada que tenía del bosque no era cualquier mirada del bosque, sino una muy relacionada con lo espiritual, dado por las vivencias propias.

El bosque me llama profundamente. Por sus formas, por su colores, por sus texturas, por sus olores, por sus sonidos. Por su balance, por el constante cambio, por lo sutil. Por como se mueve, por sus ciclos, por cómo se relaciona con el día, por cómo se relaciona con la noche, por cómo se relaciona con la vida y la muerte, por cómo se relaciona con la luna y el sol. Por las estaciones, por las hojas rojas y naranjas, por los brotes verde claro, por las pequeñas flores. Por cómo entra la luz entre las hojas, por cómo se ve la luna entre las ramas.

Por eso lo pinto, lo fotografió y lo represento. Si bien estoy cerrando un episodio con la universidad, creo que es solo el comienzo de mi trabajo. Me parece que un siguiente paso es desconectarme de la vida agitada, y volver a lo que hacía cuando era pequeña, caminar sola y sin rumbo por el bosque. Los años intensos de la universidad no me lo han permitido del todo, y me parece que está siendo necesario. Trabajar el bosque en el bosque, y no en Santiago. Pero esto tampoco es tan fácil, pues se necesita dinero y tiempo en cuanto a lo práctico, y una decisión casi testaruda en cuanto a lo personal.

Eso por un lado, y por otro, me parece que la obra cada vez se despegas más de lo bidimensional pidiendo una forma instalativa desde el video y que se relacione con las pinturas, ya que la pintura es algo con lo que quiero seguir aunque sea una técnica, en cierto modo arcaica, o como me dijo un profesor, espartana. La video instalación es algo que por el momento no he podido desarrollar del todo, ya que la idea es cerrar con algo más o

menos listo el capítulo universitario. Pero vislumbro próximos pasos por ahí, puesto que he llegado a experimentar con soportes de proyección (papel, paredes pintadas y tela) pero sin poder sacar todo el provecho a eso. Tengo ideas que quizás no funcionen, pero de todas maneras quisiera probarlas, por ejemplo con proyecciones sobre formas convexas o sobre espejos. También, como ya iba diciendo, veo un posible camino en un trabajo más directo con la naturaleza en el que pueda realizar obras estando en contacto con esta, viendo los cambios que se producen con el pasar de los días y las noches e ir haciendo anotaciones, fotografías y bocetos en periodos de tiempo que realmente se noten cambios, y no como me ha pasado últimamente, que me interno en la naturaleza por periodos de tiempo muy cortos.

Además de todo lo plástico, me he dado cuenta que me gusta la parte teórica, lo escrito y las investigaciones. No creo que mi futuro vaya completamente por este lado, ni tampoco se como conectarlo con lo anterior, pero es algo que no quisiera perder.

Salir después de cuatro años de la universidad abre caminos abismantes, y el siguiente paso se vuelve incierto tras haber estado todo el último año como un caballo con antojeras, preocupado por lo que conlleva la preparación para el examen de grado. Pero al fin poder sacarse las antojera, creo que puede encandilar un periodo de tiempo, y espero poder encauzar y seguir con el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Addison, Catherine. (2007). Terror, Error or Refuge: Forests in Western Litterature. *Alternation*, Vol nº 14, (116-136.)
- Blázquez, José María. (2000). Mitos clásicos en la pintura moderna. *Anales de Historia del Arte*, (10), 247-281.
- Beringheli, Sebastian. (2005-2016). Historia y psicología del Bosque Encantado. Recuperado en Octubre 2016, de El Espejo Gótico Sitio web: <http://elespejogotico.blogspot.cl/2013/11/historia-y-psicologia-del-bosque.html>
- Bernal, María Clara. (2010). Arte de lo Fantástico, Lo Real Maravilloso Y lo Maravilloso: Mitología e Historia de una Idea. Noviembre 2016, de Man Ray Trust Sitio web: <http://banrepcultural.org/man-ray/textos3.html>
- Breton, André. (1924). Primer Manifiesto Surrealista. 2015, Recuperado en Octubre 2016 de MEC Sitio web: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf
- Burkhard, Úrsula. (1987). *Karlik*. Basel (Suiza): Editoriales Rudolf Steiner, Mandala y C. Cristianos.
- Cortazar, Julio. (1982). El sentimiento de lo fantástico. Recuperado Noviembre 2016, de U.C.A.B Sitio web: <http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>
- Crews, Judith. (2003). Significado simbólico del bosque y del árbol en el folclore. En *Unasyuva-213* (pp. 37-43). España: Unasyuva.
- De Andrés Tripero, Tomás. (Julio 2012). Bomarzo: el parque de los monstruos y el misterio de la inmortalidad. *E-Innova BUCM*, (23), 1-4.
- Du Gard, Roger Martin. (1921). *Los Thibault: El verano de 1924*. Francia: Losada.

- Fischer, Ernst. (1985). El arte y el capitalismo. En: La necesidad del arte (pp. 57-136).
Barcelona: Ediciones Península
- Frazer, James G. (1890). Magia y Religión. Escocia: Elaleph.Com.
- Gombrich, Ernst. (1979). La imagen en las nubes. En En Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica. (pp.154-169)). Madrid: Debate.
- Gómez Rincón, Antonio. (2013). Echarse al Bosque: Realidad y discurso de forajidos en la Europa Preindustrial. En: En Los Lugares de la Historia. (pp. 1331-1351). España: Salamanca
- Jung, Carl Gustav. (1970). Arquetipos e inconsciente colectivo. España: Paidós.
- León del Río, M^a Belén. (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung. Arte, individuo y sociedad , 21, 37- 49.
- Milani, Raffaele. (2007). El arte del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva S.L.
- Ripa, Cesare. (1709). Manual de Iconología. Londres: BenJ, MoTTe..
- Santamaría Fernández, Ana Esther. (2013). El bosque: cobijo del arte y metáfora de regreso desde 1968. En: Anales de Historia del Arte (pp. 377-391). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III .
- Serraller, Francisco Calvo. (2005). El Paisaje . En: Los géneros de la pintura (pp. 233-266). Madrid: Taurus.
- Swamy, P.S - Kumar, M. - Sundarapandian, S.M. (2003). Espiritualidad y ecología de los bosques sagrados de Tamil Nadu, India. En: Unasylya 213 (pp. 53 a 58). España: Unasylya 2.

- Uría Maqua, Isabel. (1989). El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo. *Revista de literatura medieval*, (1), 103-122.
- Zimmer Bradley, Marion. (1982). *Las nieblas de Avalon, Experta en magia*. Barcelona: Editorial Acervo.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Cultura Mbuti (Africa), Textiles pintados.....	12
Figura 2: Cultura griega, Ephesian Artemis.....	13
Figura 3: Escena película <i>Pocahontas</i>	16
Figura 4: Escena película <i>Avatar</i>	17
Figura 5: Escena película <i>El señor de los anillos y las dos torres</i>	17
Figura 6: Portada libro <i>Las nieblas de Avalon</i>	19
Figura 7: Escena serie <i>Outlander</i>	21
Figura 8: Recipiente de acuarela sobre la obra.....	24
Figura 9: Ilustraciones libro «Manual de Iconología» de Cesare Ripa.....	29
Figura 10 <i>Herbarum, arborum, fruticum, frumentorum ac leguminum, animalium praeterea terrestium, volatilium et aquatilium</i>	30
Figura 11: Folio 292, «The book of Kells».....	37
Figura 12: Caspar Friedrich, <i>Paisaje de invierno</i>	41
Figura 13: Gustave Doré, <i>El príncipe atravesando el bosque</i>	43
Figura 14: Claude Montet, <i>Nenífares</i>	45
Figura 15: Fotografía de detalle de pintura <i>Amarrado a la vida y unido a la muerte</i>	47
Figura 16: Giuliano Mauri, <i>Catedral Vegetal</i>	50
Figura 17: Andy Goldsworthy, Obra que aparece en documental «ríos y mareas».....	51
Figura 18: Bill Viola, <i>The Tristan proyect</i>	52
Figura 19: Papilotti Rits, <i>Pour your body out</i>	53
Figura 20: Tony Ousler, <i>The influence machine</i>	53
Figura 21: Peter Paul Rubens, <i>Pan y Syrinx</i>	61
Figura 22: George Lacombe, <i>Isis</i>	63

Figura 23: Arnold Böcklin, <i>Fauno silvando un mirlo</i>	63
Figura 24: Fotografías «Sacro bosco di Bomarzo».....	65
Figura 25: Fotografías «Little Sparta».....	66
Figura 26: Paul Delvaux, <i>El despertar del bosque</i>	69
Figura 27: Paul Delvaux, <i>Mujeres árbol</i>	69
Figura 28: René Magritte, <i>Le blanc-seing</i>	70
Figura 29: Leonora Carrington, <i>Un sueño en el bosque</i>	74
Figura 30: Remedios Varo, <i>Música solar</i>	74

Obras propias

Fotografías 2014-2016.....	8
Fotografías 2014-2016.....	9
<i>Bosque blanco & negro</i>	33
<i>Bosque verde</i>	33
<i>Exterior</i>	34
<i>Luna desde la ventana</i>	34
<i>Bosque colores complementarios 1</i>	35
<i>Bosque colores complementarios 2</i>	35
<i>Solsticio</i>	36
<i>Caminos</i>	56
<i>Espacios</i>	57
<i>Religión</i>	58

<i>Silencio, no ahuyentemos el misterio</i>	59
<i>Amarrado a la vida y unido a la muerte</i>	60
Capturas de pantalla: <i>Reloj lunar</i>	77
<i>Aguas de Avalon</i>	78
Capturas de pantalla: <i>Estaciones lunares</i>	79
<i>Estaciones lunares</i>	80