



ARTE Y NATURALEZA. O LA EVIDENCIA DE UNA PARADOJA DESCONCERTANTE. **ART AND NATURE. OR EVIDENCE OF A PARADOX BEWILDERED**

José Pedro Aznárez López. josepedro.az@gmail.com
Universidad de Huelva y Escuela de Arte León Ortega (Huelva)

Resumen: Creamos narraciones y hacemos Arte porque es "natural" para nosotros; es el modo en que nuestra especie es capaz de vivir y de entender y dar sentido a su existencia. Pero eso nos ha hecho cruzar una frontera que no tiene retorno, arrojándonos a espacios de existencia que sólo son accesibles a los humanos. La paradoja es que los relatos y las artes son una de nuestras más potentes estrategias evolutivas, pero a la vez nos han separado del resto de la naturaleza y nos han convertido en unos extraños, que viven alienados del universo del que sus ancestros surgieron. Creamos Arte y relatos porque no podemos dejar de hacerlo, pero eso nos ha unido y a la vez nos ha separado para siempre del resto del mundo, de la "naturaleza". Creemos representar la naturaleza utilizando el arte, pero en realidad lo que hacemos es construir mediante el arte modos de mirar y experimentar la naturaleza que no son en absoluto naturales, a la vez que vamos alterándola y reinventándola sin cesar, a la vez que reinventamos cuál es nuestro lugar en ella.

Palabras clave: Naturaleza, representación, construcción, imaginario, realidad, invención.

Abstract: We create stories and make Art because it is "natural" for us; it is the way in which our specie is capable of living and of dealing and giving sense to his existence. But it has made us cross a border without return to spaces of existence that only are accessible to the humans. The paradox is that narratives and arts are one of our more powerful evolutionary strategies, but simultaneously they have separated us from the rest of the nature and have turned us strangers. We create Art and tales because we can't stop doing it, but it has joined us and simultaneously it has separated us forever from the rest of the world, from the "nature". We believe that arts represents nature, but in fact arts construct non nature means, ways to see, experiences about Nature. Simultaneously we altere and reinvent it continuously, simultaneously that we reinvent which is our place into Nature.

Key-words: Nature, representation, construction, imaginary, reality, invention.

(Recibido marzo 2013. Aceptado junio 2013)

ARTE Y NATURALEZA. O LA EVIDENCIA DE UNA PARADOJA DESCONCERTANTE.

José Pedro Aznárez López

LA POSIBILIDAD DE CONOCER Y PENSAR SIN TENER QUE PERCIBIR

En algún momento de su evolución, el ser humano dejó de guiarse exclusivamente por sus percepciones, por el instinto y por las respuestas condicionadas. Dejó de ser una misma cosa con el contexto y con el estímulo. Comenzó a *pensar la realidad*. Pudo evocar y pensar la realidad; cualquier cosa, voluntariamente, sin necesidad de tenerla delante, cuando y como quisiera. Esto le permitió pensar libremente y crear ideas –y cosas- nuevas: inventar, imaginar, variar, mezclar... Como escribe Marina (2006), *nuestro cerebro se transfiguró por la libertad*.

Al poder *pensar la realidad*, podemos conocer cosas que no hemos percibido nunca o que nuestros sentidos no nos permiten percibir. Incluso podemos concebir cosas que son contrarias a lo que nuestros sentidos nos dicen. *Sabemos* que la Tierra gira alrededor del Sol, aunque nuestros ojos nos informen de que sea el Sol el que se mueve (Berger et al, 2006), del mismo modo que somos conscientes de que nuestros cuerpos –tan carnosos, sólidos, compactos al tacto y para la mirada-, son en realidad nubes de partículas.

SIGNOS Y REALIDAD MENTAL.

Nosotros no hemos descubierto la traslación de la Tierra ni la existencia de las partículas subatómicas. Alguien lo hizo antes y *nos lo transmitió*. Nuestra especie es capaz de crear, transmitir y compartir información muy compleja ya elaborada. Poseemos un cerebro social que puede trabajar con productos de la computación de otros sujetos. Y lo hace especialmente mediante repertorios de signos. Podemos codificar cantidades enormes de información mediante signos¹ –aurales, icónicos, lingüísticos, corporales,... El principal de esos repertorios de signos, obviamente, es el lenguaje. Las artes visuales también funcionan gracias a signos.

Como señala Gombrich (1991), el signo nos es muy ventajoso porque está sujeto a nuestro control; es fácil de aprender y recordar² y exige mucha menos memoria, por lo que son más susceptibles de almacenamiento, incluyendo en esto su transcripción en memorias artificiales (como la escritura, los mapas, las fotos,...)³.

Usar signos y representaciones nos permite ir más allá del *hic et nunc* (trascendiendo con holgura los límites del cuerpo, el espacio y el tiempo) y comunicarnos más allá del cara a cara (Berger y Luckmann, 2006). Es una posibilidad de escapar a la tiranía del presente continuo en que viven el resto de los animales. Y es un salto evolutivo inmenso: pensemos lo que pudo suponer en el inicio de nuestra especie poder organizar estrategias de caza, escuchar de un anciano cómo se afrontó con éxito en el pasado un invierno inesperadamente gélido,... o transmitir cómo se engaña a los enemigos con una treta ingeniosa. Efectivamente nos permite también construir una memoria muy rica, tanto a nivel

¹ Peirce, refiriéndose a los signos, estableció una clasificación ya clásica que distingue entre iconos, indicios y símbolos. El icono mantiene una relación de «parecido» con su referente (por ejemplo un dibujo o una escultura); el índice (o index) tiene una relación de contingencia (como la del humo con el fuego); el símbolo depende de un sistema de signos en el que la relación de éstos con sus referentes es arbitraria y acordada como código: “los símbolos dependen de la existencia de un «lenguaje» que contiene un sistema de signos ordenados o gobernados por reglas.” (Bruner, 1991: 77)

² “La misma persona que quizás no era capaz de recordar el aspecto de su mano derecha podrá reproducir cuantos sonetos de Shakespeare quiera, o resultados de fútbol o baloncesto.” (Gombrich, 1991: 17)

³ “Todo lo que se pueda codificar con símbolos también puede recuperarse y recordarse con relativa facilidad. Los trucos para dibujar esto o aquello [...] pueden en realidad describirse como métodos simples de codificación. La necesidad de un esquema es la necesidad de un código.” (Gombrich, 1991: 18)

personal, como de la comunidad (a través de historias, mitos, leyendas, creencias religiosas, etc.). Esa posibilidad de memoria es una de las bases de la emergencia del fenómeno específicamente humano (y altamente adaptativo) que son las diferentes culturas.

Hemos inventado asimismo el modo de que los signos y sus códigos funcionen cuando no estamos nosotros: podemos por ejemplo construir una imagen representando el gesto de guardar silencio y colocarla en un lugar visible –como la sala de espera de un hospital. O podemos también colgar un rótulo escrito que diga “silencio”. La imagen o la palabra poseen por sí mismas el poder performativo (Lyotard, 2004) necesario para que nos calleemos, o al menos hablemos en voz baja. Un cuadro, una escultura, una fotografía,... pertenecen a este tipo de objetos que actúan sin que haga falta que haya nadie más que el observador. Su poder es inmenso, porque evocan la “realidad” e intervienen decisivamente en ella.

Los signos nos permiten *operar en grados muy altos y sofisticados de abstracción*, gracias a que operamos con ellos a nivel puramente mental⁴ (nos facilitan computar en niveles no concretos, no tangibles) y *posibilitan agrupar y combinar intencionadamente todo tipo de cuestiones y cosas*. En nuestros cerebros interaccionan entre sí todo tipo de objetos, experiencias, historias, ideas, conceptos, normas, hipótesis, operaciones matemáticas,...Prácticamente no hay límites a nuestra posibilidad combinatoria. Y esa potencia imaginante nos permite inventar sin cesar, crear continuamente, transformarlo todo, seguir buscando de manera incansable. Esa capacidad imaginante nos permite *ser creativos*. Y se trata de nuevo de una ventaja evolutiva: planificar el modo de cazar, o inventar cómo construir viviendas más confortables y seguras frente a los depredadores, por citar dos ejemplos evidentes, tiene mucho que ver con nuestro notable éxito biológico. Nuestra capacidad de crear e imaginar nos permite prodigios que apenas nos asombran porque estamos acostumbrados a ellos, porque forman parte de nuestro nicho cultural, que es a todos los efectos nuestro auténtico nicho ecológico actual, „...cada vez más y más alejado del nicho ecológico original que vivieron nuestro ancestros homo-sapiens. De hecho, la experiencia mediada por los signos –imágenes, narraciones, objetos, artefactos,...- y por el resto de productos humanos en gran medida ha acabado sustituyendo la experiencia directa de la realidad “natural” y constituyéndose en nuestro mundo habitual.

Lenguajes e imágenes nos permiten “ver” el mundo y actuar en él. Nos resulta muy fácil orientarnos por el metro de una gran ciudad apoyándonos en su plano, que resume en un diagrama relativamente sencillo un entramado complejísimo de túneles; podemos aprehender de un solo vistazo un espacio enorme como el de la Península Ibérica –que jamás podríamos abarcar como experiencia directa-, gracias a un mapa físico; podemos visualizar de una manera nítida y diferenciada (y cómoda y limpia) ese entramado de sangre, grasa, músculos, vísceras, etc. que es nuestro propio cuerpo viéndolo en una lámina anatómica. El hecho es que una parte inmensa de lo que podemos concebir y comprender depende por completo del lenguaje y de la construcción de imágenes. Lenguaje y representaciones nos permiten por una parte re-crear lo real (evocarlo, describirlo, criticarlo, replantearlo, comunicarlo,...), y por otra lo estructuran (conceptualizan, secuencian de una cierta manera, distinguen y separan lo unido,...). Nuestro acceso a la realidad está mediado por esos procesos de estructuración que nos la hacen más abarcable y comprensible.

Imágenes, textos, lenguaje, números,... son por tanto parte de nuestra “naturaleza humana”. ¿Cómo nos orientaríamos, por ejemplo, en un mundo en que no fuésemos capaces de nombrar las cosas o de contar su número⁵? Por eso, no debemos considerar los signos, lenguajes, representaciones, como simples herramientas sino más bien como prótesis.

⁴ Los signos aumentan enormemente nuestras posibilidades de conocimiento al permitirnos ir mucho más allá de lo inmediato y lo concreto. Eso tiene que ver con elaborar conceptos difíciles de intuir directamente, como los de “bisnieto” por ej. (Hofstadter, 2008), pero también otros muy difíciles –por no decir imposibles- de concebir, manejar y recordar sin lenguaje o sin imágenes. Podemos construir y utilizar conceptos fundamentales para nosotros como “historia”, “esperanza”, “bien/mal”, etc. solo gracias a la existencia de los signos (y de nuevo, especialmente, del lenguaje). Así ampliamos y complejizamos enormemente nuestras posibilidades de computación y por tanto de conocimiento y comprensión.

⁵ Me resulta particularmente interesante cómo un relato religioso y simbólico sobre el origen del ser humano, como lo es el del Génesis, ya es consciente de que es parte de la naturaleza humana el poner nombre a las cosas y los seres: “Y Yahve Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. El hombre puso nombre a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo [...]” Génesis 2, 19-20. (Biblia de Jerusalén. Bilbao 1998, Desclée de Brouwer).

SERES HECHOS POR PRÓTESIS

Los seres humanos no están inacabados, al contrario, sus técnicas, sus prótesis, los contextos de artefactos en los que evolucionaron sus ancestros homínidos les constituyeron como especie: no necesitan la técnica para completarse, son un producto de la técnica. Son, fueron, somos lo que llamaré seres ciborgs, seres hechos de materiales orgánicos y productos técnicos como el barro, la escritura, el fuego [...] Los seres humanos somos seres hechos por prótesis. (Broncano, 2009: 19 y 20)

Nuestra especie es tanto un producto de su biología como de sus numerosísimas prótesis: lenguaje, artes visuales, artefactos,... y también cocina, animales domésticos, vegetales cultivados, herramientas e instrumentos, matemática, instituciones sociales, códigos y normas, religiones y rituales, arte, y un largo etcétera. ¿Por qué es esto tan importante?: fundamentalmente porque las prótesis son “Artefactos que inducen transformaciones en el espacio de posibilidades, [...] transforman las trayectorias de acciones y planes futuros de esos seres.” (Broncano, 2009: 20). Las prótesis nos convierten en seres que habitan nuevos espacios, en cierto modo desarraigados de la naturaleza y arrojados a nuevas fronteras del ser, a nuevas posibilidades de ser. Al permitirnos sobrepasar muchas de nuestras fronteras biológicas, hacen de nosotros seres distintos, nos permiten, e invitan, a vivir vidas diferentes y a relacionarnos con lo que nos rodea de manera diferentes.

Las limitaciones de origen biológico que operan sobre el funcionamiento humano son también retos a la invención cultural. Las herramientas de cualquier cultura pueden describirse como un conjunto de prótesis mediante las cuales los seres humanos pueden superar, e incluso redefinir, los «límites naturales» del funcionamiento humano. (Bruner, 1991: 35-36)

LA CULTURA. ABRIENDO Y CERRANDO EL ACCESO A LA REALIDAD (Y POR TANTO A LA NATURALEZA)

Nuestra razón, memoria y capacidad imaginante, apoyadas en los signos, conceptos, imágenes, etc. nos permite comprender la realidad mejor; nos la acerca. Pero a la vez nos separa de ella. Por ejemplo, la fórmula $E=mc^2$, creada por Einstein, nos permite concebir la relación entre la masa de un cuerpo y la energía, algo imposible de percibir por los sentidos. Y ello nos ayuda a entender mejor cómo funciona la realidad; qué es lo que hay debajo de la piel de la naturaleza. Pero es obvio que es un acercamiento mediado por el signo y por el conocimiento elaborado: por el conjunto de signos y conocimientos que conocemos como Matemática y Física. Para comprenderla necesito recurrir a un corpus abstracto lleno de cuestiones y conceptos no perceptibles, que no forman parte de una vivencia directa de la naturaleza, como ocurre con el concepto de cuadrado de la velocidad de la luz: ¿cómo se percibe eso, cómo se “vive”?

En verdad, el alejamiento es mucho más radical que lo que pueda sugerir este ejemplo sencillo. Entre la naturaleza y cada uno de nosotros se interpone la realidad colosal de la cultura. Y, dentro de ella, también la del arte. Sin esa cultura, somos incapaces de comprender o dar sentido a lo que percibimos, porque como insiste Marina (2006), no vemos directamente la realidad, sino que percibimos desde el sentido.

Si bien somos bastante similares a nivel genético a nuestros antepasados del Pleistoceno, es en la cultura donde los individuos y sus sociedades han evolucionado mental, psicológica, afectivamente (Bruner, 1991; Morin, 2006). La cultura⁶ sería una gigantesca prótesis; la prótesis por excelencia, que nos abre –y cierra– posibilidades de conocer y llegar a ser específicamente humanas.

“las abre y actualiza al proporcionar a los individuos su saber acumulado, su lenguaje, sus paradigmas, su lógica, sus esquemas, sus métodos de aprendizaje, de investigación, de verificación, etc., pero al mismo tiempo las cierra y las inhibe con sus normas,

⁶ Edgar Morin (2006c: 69) la define como el “Conjunto de los hábitos, costumbres, prácticas, saber-hacer. Saberes, reglas, normas, prohibiciones, estrategias, creencias, ideas, valores, mitos, ritos, que se perpetúa de generación en generación, se reproduce en cada individuo, genera y regenera la complejidad social, lo que significa que, por diversas que sean, las culturas tienen la misma base”.

reglas, prohibiciones, tabús, su etnocentrismo, su autosacralización, la ignorancia de su ignorancia. También aquí, lo que abre el conocimiento es lo que cierra el conocimiento.” (Morin, 2006b; 20).

No existimos como seres discernibles de lo cultural. La cultura nos provee del conjunto de significaciones que manejamos para dar sentido al mundo en que vivimos y organiza los significados y símbolos que guían el comportamiento humano, *“permitiéndonos definir el mundo, expresar nuestros sentimientos y formular juicios”* (Hernández, 2000; 134). Como indica Morin, hay un proceso continuado de *imprinting* cultural, a través de todos los canales y medios humanos: todo ha sido culturizado; todos y cada uno de nuestros pensamientos y actos están impregnados de cultura, incluso nuestros instintos más primitivos, más *“naturales”* y/o elementales. Sin dejar de ser seres biológicos, somos en todo momento seres culturales: y ambas condiciones se remiten mutuamente. Así, señala Morin (2004: 50):

El cerebro por medio del cual pensamos, la boca por medio de la cual hablamos, la mano por medio de la cual escribimos, son órganos totalmente biológicos al mismo tiempo que totalmente culturales. Lo que es más biológico –el sexo, el nacimiento, la muerte- es al mismo tiempo lo que está más embebido de cultura. Nuestras actividades biológicas más elementales, comer, beber, defecar, están estrechamente ligadas a normas, prohibiciones, valores, símbolos, mitos, ritos, es decir a aquello que hay de más específicamente cultural; nuestras actividades más culturales, hablar, cantar, bailar, amar, meditar, ponen en movimiento nuestros cuerpos y nuestras órganos, y entre ellos el cerebro.

Todas las normas, ritos, regulaciones, leyes que dominan incluso nuestras pulsiones más íntimas son aprendidas, *“descargadas”* en nuestros cerebros desde la cultura. Han de ser aprendidas y aprehendidas (en el sentido de ser sumadas al propio ser). Una vez aprehendidas ya pasan a formar parte de cada uno de nosotros. Así, cultura y educación modelan y vehiculan gran parte de nuestras pulsiones y emociones más intensas, dando formas concretas al amor, la compasión, la alegría, las relaciones entre sujetos,... Casi todo está construido y determinado con anterioridad a nuestro nacimiento: lo que se inventa y crea mientras vivimos no depende casi nunca de nosotros. Por eso tendemos a concebir las posibilidades de amor de una determinada manera, nos ilusionamos con ciertas metas, nos educamos y trabajamos ligados a determinadas estructuras,... o miramos, sentimos y experimentamos la *“naturaleza”* de una cierta manera. Como escribe Ortega (1971: 58): *“El individuo humano no estrena la humanidad. Encuentra desde luego en su circunstancia otros hombres y la sociedad que entre ellos se produce. [...] acumula a su humanidad un modo de ser hombre ya forjado, que él no tiene que inventar, sino simplemente instalarse en él, partir de él para su individual desarrollo.”* Vemos desde nuestras ideas, conceptos, creencias, etc. que a su vez dependen de las posibilidades de nuestra cultura. Vemos especialmente desde nuestros imaginarios, que estructuran la realidad, facilitan nuestras nociones de sentido y construyen los universos simbólicos mediante los cuales los seres humanos habitamos y experimentamos el mundo. Por eso señala Rolando García (2008: 43) que *“no hay una “lectura pura” de la experiencia, y que toda experiencia “está cargada de teoría.”* Lo hacemos sin darnos cuenta, porque hemos *naturalizado* el nicho cultural en que vivimos hasta considerarlo como *“de sentido común”*. Pero *nuestra realidad es en verdad una construcción cultural*, y por tanto contingente, susceptible de ser cambiada en cualquier momento. En cuanto cambie alguno de los conceptos o ideas sobre los que se sustenta, cambia nuestra comprensión de la realidad, nuestro acceso a ella, nuestro modo de vivirla. Los imaginarios cambian, cambian las culturas y cambia también el modo en que cada sujeto se relaciona con ambos. Y eso afecta también a nuestro modo de concebir y experimentar la *“naturaleza”*. Por eso dice Varela que *“los hombres hacen los mundos donde viven, y no los encuentran ya hechos como una referencia permanente.* (en Maturana y Varela, 2003: 58).

También nos transformamos a nosotros mismos mediante un diálogo continuado. En este sentido, la vida es como una obra de arte que cada uno construye (Bauman, 2010). Y concebir la vida como una *“obra de arte”* no hace sino remarcar cómo nuestra especie se separa del resto de las especies, de lo *“natural”*.

IMÁGENES Y REPRESENTACIÓN. IMÁGENES Y REALIDAD

Un conocido relato de Plinio sitúa el nacimiento del arte en el momento en que una doncella griega hubo de separarse de su amado. Ante la perspectiva de no poderlo volver a ver, aprovechó mientras dormía para trazar el contorno de su silueta en la pared⁷. De esa manera logró retener para sí algo de su pareja mientras ésta no estaba. Hoy en día utilizamos sofisticadas cámaras digitales para fotografiar a nuestros seres queridos, y los llevamos en la pantalla del teléfono móvil o del i-pad, pero el fin es similar: hacer presente aquello que no está o materializar aquello que imaginamos. La mayoría de las imágenes muestran fragmentos de mundo que reconocemos inmediatamente: cuerpos, paisajes, objetos,... Fragmentos de mundos, de muchos mundos diferentes: cercanos o lejanos, reales o fantásticos, racionales o delirantes, “objetivos” o poéticos,... Incluso puede mostrar mundos imposibles –como en los trabajos de Escher- pues la imagen, como todos los sistemas de signos, permite crear universos que sólo existen a nivel del propio sistema de signos.

Aparentemente, al menos según lo que acabamos de decir, “representar” es la función de las imágenes. Y es verdad que, como señala Acaso (2006) hay imágenes que no pretenden otra cosa que representar, como ocurre con la fotografía de nuestro pasaporte o con una radiografía. Pero para la mayoría de las imágenes, el concepto de representar es demasiado pobre. Al igual que ocurre con el lenguaje, desde su invención en el Paleolítico las imágenes no han dejado de significar, matizar, reinterpretar, transformar, reconstruir, deconstruir, etc. la realidad que conocemos y experimentamos. A menudo la han ampliado de una manera increíble. Y también han dado cuerpo y presencia a seres que no existen -Anubis, Afrodita, la criatura Golum o Asterix y Obelix-, además de a muertos, seres lejanos, animales y cosas que nunca podremos ver; y esto último, aunque parezca una simple representación, materializa parcelas inmensas de realidad de una manera que no es representativa, sino más bien “presentativa”; expresiva, pues obedece a la intención y la elección de sus autores. Y además las imágenes han sido la memoria del mundo, las ventanas mediante las que asomarse al pasado y al presente (pensemos en nuestra dependencia de las imágenes para “conocer” sucesos como la Caída del Muro, el 11 De Septiembre, la Guerra de Vietnam o los últimos sucesos de actualidad). También han sido la ventana virtual mediante la que mirar hacia el futuro imaginado o vaticinable, hacia las utopías y los sueños.

Continuamente se diluyen las fronteras “entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad” (Zunzunegui, 2003; 21). De nuevo las imágenes y el resto de las obras de arte no son “representaciones” en el sentido restrictivo que les solemos dar; más bien las podríamos calificar como realidades (Freedberg, 1992) que forman parte de nuestras vidas y nuestras memorias y nos proveen de un conocimiento y una experiencia imposible de separar del resto de lo real (Aznárez y Mangas, 2011). Realidades que vivimos en presente, concediéndoles una existencia actual: “la imagen no se conjuga, pues su representación siempre se nos aparece en presente, por su presencia contemporánea a nuestra percepción” (Gubern, 2003: 45). Como escribe Vitta (2003: 73)

“...la espesa y fina retícula de representaciones visuales que utilizamos en todo momento a lo largo de nuestra existencia [...] penetran de un modo tan profundo en nuestra forma de estar en el mundo que ellas mismas constituyen parte integrante de la experiencia cotidiana que contribuyen a perpetuar.

Vivimos con las imágenes –y con el resto de lo real- en una intensa cohabitación, que no ha dejado de acrecentarse desde la invención de la fotografía, y muy especialmente en el último medio siglo cuando “Las artes visuales se expanden, no sólo en sus formas, sino en su influencia a través de las conexiones con todas las cuestiones sociales, incluidas cuestiones que no siempre se consideran de carácter social, como [...] las concepciones del yo.” (Freedman, 2006: 25). Pero esa indefinición de las fronteras entre lo “real” y las imágenes ya provocó la desconfianza que Platón sentía por ellas

⁷ La leyenda fue recogida por Plinio el Viejo en su *Historia natural*: “Según esta leyenda fundacional, una doncella de Corinto trazó sobre una pared la silueta del rostro de su amado, proyectada como sombra, para gozar de la ilusión de su presencia durante su ausencia [...]. No habrá de extrañar, por tanto, que algunas lenguas antiguas, como el latín, utilicen la misma palabra (*imago*) para designar la imagen, la sombra y el alma. Ni que en griego *eidos* signifique a la vez idea (como proyecto o modelo) y apariencia (como imagen o objeto), convertida en el origen etimológico de *ídolo*, *idolatría*, *idolomanía* y de las imágenes *eidéticas*. Y del gesto fundacional de la doncella de Corinto derivaría la práctica de pintar lo ausente mediante su imagen virtual” (Gubern, 2003; 8-9)

hace 2500 años. En el “Sofista”, Hues pregunta a Teeteto: «¿Entonces, aquello a lo que llamamos imagen es un ser que realmente no es?», a lo que Teeto responde «El no ser corre el riesgo de entretenerse de un modo muy extraño con el ser en tal urdimbre» (citado en Vitta, 2003; 31).

De ese “entretenerse extraño” y de la facilidad turbadora con que las imágenes se introducen en nuestra más honda intimidad podemos señalar muchos ejemplos. Gombrich (1991) destacó el alto poder que tienen las imágenes, y especialmente los objetos como los muñecos y las esculturas, para despertar reacciones y desencadenar comportamientos (esto es muy notable en los niños, pero también ocurre con los adultos). Pero, como he señalado en otras ocasiones, tal vez sea aún más evidente ese entrelazamiento en el caso de la pornografía, que atrapa nuestra mirada y nos introduce de una manera intensa en “su” realidad: es fácil que se acelere nuestro pulso, que nuestro deseo se exacerbe (es decir que nuestro cerebro reaccione muy activamente secretando hormonas y neurotransmisores), que nuestro cuerpo se altere y que adecuemos finalmente nuestra conducta a lo visto en la imagen.

“Reales”, imaginados, míticos, imposibles, patológicos,... el catálogo de mundos posibles que las imágenes nos entregan es inmenso. Lo fascinante es que todos esos mundos se incorporan a nuestros cerebros, pasan a existir en nuestros cerebros y en ellos siguen generando experiencia y emoción, conocimiento y posibilidades nuevas.

Entretendida con relatos y artefactos visuales, toda la experiencia humana se expande por veredas que la naturaleza no había previsto, generando más y más experiencia, más y más realidad, más y más posibilidades de significar, dar sentido y ser. Y **a menudo preferimos el mundo humanizado, vuelto a estructurar, de la obra de Arte a la “realidad” misma (la imagen triunfa sobre lo “representado”)**: el paisaje pintado al paisaje real, la luz de la fotografía –o de la vidriera gótica, o de un Vermeer- a la luz real. O, incluso, buscamos en el paisaje real el pintado, como buscamos en un rostro el parecido con un retrato de Boticelli o de Toulouse-Lautrec y en los cacharros de una alacena creemos encontrar la presencia metafísica de los objetos pintados por Morandi. De modo que el mundo pintado puede convertirse en el modelo del mundo real, del mismo modo que las imágenes del cine y la televisión a veces parecen guiar los pasos de los mundos y las performatividades de la cotidianeidad.

LA NATURALEZA EN EL ARTE, O SEA UNA NATURALEZA INVENTADA

Aunque en mayor o medida sigamos ligados a muchos determinantes biológicos y del medio, lo peculiar de nuestra naturaleza humana, lo peculiar del sitio al que nos ha conducido nuestro proceso evolutivo, es que ahora mismo nuestra necesidad de adaptación tenga que ver más con lo humano que con lo natural; más con las sociedades, las culturas y los imaginarios que podemos poblar que con un ecosistema natural externo. Existimos en lo humano y mediante lo humano. Y este existir en lo humano y mediante lo humano es la auténtica razón de ser del arte. El arte ha sido uno de los motores (y síntomas) de nuestro particular proceso evolutivo (Dutton, 2010), nos ha posibilitado ser lo que somos y ha contribuido decisivamente al surgimiento de la realidad humana que conocemos. Y ahora nos encontramos con que **ese mundo específicamente humano, esa construcción que es nuestra realidad** – que somos cada uno de nosotros-, a medio caballo entre lo puramente fáctico y lo imaginario, **sólo puede ser vivido mediante esos mismos relatos, interpretaciones, representaciones, objetos, imágenes, etc. que lo han alumbrado y que lo expanden sin cesar** y que son algunos de los modos que nuestro proceso de humanización ha alumbrado para facilitarnos nuestra relación con lo real, con los demás y con nosotros mismos. **De modo que las imágenes, y entre ellas las obras de arte, son uno de los accesos principales, sino el principal, que tenemos hacia lo real; son parte de nuestro modo humano de enfrentarnos al mundo, de vivir la realidad.** Son uno de los cimientos de nuestra posibilidad de ser, uno de los “mapas” más importantes –y fascinantes- de nuestra realidad vivida (Efland, 2005), que a su vez ha sido creada entre otras maneras, mediante las artes y las imágenes. Por eso hacemos arte. Porque lo humano no existe por sí mismo y ha de ser continuamente regenerado, vuelto a crear. Algo parecido ocurre con nuestra experiencia de la naturaleza.

Desde que surgieron hace decenas de miles de años, las artes no han cesado de representar la naturaleza, pero ¿qué naturaleza?. Una representación de la naturaleza en gran medida inventada, artificial. No puede ser de otra manera, porque siempre se trata de una naturaleza humana, construida

y mediada por signos, imaginarios, universos simbólicos,...Si nos acercamos al interior de las cavernas paleolíticas, cuando el ser humano aún vivía en una cierta intimidad con su medio natural, no esperemos encontrar una representación de los animales que veía a diario: no es una especie de documental prehistórico. Más bien es todo lo contrario; se trata de una afirmación de lo que las cosas son, pero lo que son para el propio ser humano, no de lo que son "objetivamente". Por eso lo que vemos en el arte de las cavernas no son los animales tal cual pastan o se mueven afuera, sino los dioses con forma de animal que constituyeron el panteón del momento tan y como fueron visionados por los chamanes (Lewis-Williams, 2005). Y a poco que nos fijemos nos daremos cuenta de que, aun siendo muy realistas en apariencia, no lo son tanto: "flotan" en el espacio, se superponen unos a otros como cuerpos transparentes, a menudo carecen de pezuñas o estas no apoyan en ninguna parte, están combinados con signos misteriosos, con puntos rojos, con huellas cuyo significado solo podemos intuir. *Porque no copian la realidad; porque el arte no copia la realidad, no copia la naturaleza. La describe, sí, pero como una propuesta de sentido, como una afirmación humana. La construye. La describe y la construye*, como un licor destilado que tiene tanto de la realidad fenoménica observada, como de imaginarios, cultura, costumbres, deseos, subjetividad,...

El arte ha *revisitado* continuamente la naturaleza y la ha re-inventado mil y una veces, haciéndonos verla de maneras distintas, vivirla y sentirla de maneras distintas. Por cierto, al ser nuestra relación con el Arte, con las imágenes y relatos en general, experiencial, (Agirre, 2005; Buck-Morss, 2005), inevitablemente la experiencia que obtenemos varía de unos sujetos a otros, de unas culturas a otras, de unas situaciones a otras. Las obras de arte no dejan de ser resignificadas de continuo y de adquirir nuevos usos y sentidos, de modo que no hay una lectura única de las imágenes, ni siquiera una lectura "correcta", sino interpretaciones, lecturas y experiencias posibles. Las imágenes –como los relatos o la música-, precisan nuestras miradas, nuestras mentes y emociones, para *llegar a ser*.

Copia, representación, similitud, símbolo, signo: la imagen no se define por lo que es, sino por aquello a lo que remite, su modelo, respecto al cual se revela, sin embargo, sólo como un enigmático reflejo. En consecuencia es ella misma, pero sólo en la medida en que representa como algo distinto. Si se muestra ante nosotros en forma de objeto real –un dibujo sobre papel, tela, madera, una pared o una pantalla electrónica- es aspirada por la materia inerte hasta disolverse en la insignificancia. Como la Bella Durmiente del cuento, sólo el beso del príncipe –la revelación de su contenido a la conciencia- puede infundirle la vida. (Vitta, 2003; 32)

De este modo las personas no percibimos directamente, sino que somos co-autores de lo exterior⁸ –incluidas las obras de arte-, y no cesamos de construir nuevas experiencias, interpretaciones, explicaciones, propuestas de sentido, objetos de deseo, etc. Existir es pues un diálogo continuado, a varias bandas y niveles, en el que nada está definitivamente dado. Tampoco la naturaleza. Para comprobarlo, propondría una rápida mirada al arte del paisaje, tal vez el ejemplo por excelencia de arte vinculado a la representación de la naturaleza.

EL EJEMPLO DEL PAISAJE. LA IMAGEN MODELANDO LA MIRADA SOBRE EL MUNDO: LA MIRADA ESTÉTICA

Augustín Berque (1997) señala que Cezanne escribió una vez que los campesinos de Aix no veían la montaña de Sainte-Victoire, uno de los motivos más recurrentes de su pintura. Obviamente la veían, porque no eran ciegos. Pero no la miraban como paisaje, porque el paisaje –como casi todo en nuestra relación con la naturaleza-, es siempre un invento. Y hasta que es inventado, lo que hay es

⁸ "La percepción no es una reflexión de «cosas reales» (cualesquiera que sea su condición metafísica), ni el conocimiento una mera aproximación a la «verdad» o la «realidad». Es una interacción entre conocedor y conocido, dependiente de múltiples factores de naturaleza biológica, psicológica, cultural, lingüística, etc. La propia física nos enseña que no hay entidades últimas tales como corpúsculos u ondas, que existan independientemente del observador. Esto conduce a una filosofía «perspectivista» (von Bertalanffy, 1993: XVII)

simplemente campo, mar, ciudad, etc. El paisaje es una construcción estética, una manera de mirar, y como tal no existe de la misma manera en las distintas culturas (ni siquiera existe en todas).

Podemos concebir el paisaje como uno más de los muchos triunfos de la imagen sobre el mundo. Es la conversión del mundo en imagen. En el paisaje la nieve no nos da frío, y las tormentas pueden ser ocasión de una contemplación maravillosa, en vez de algo terrorífico.

El paisaje es la renegociación de nuestra relación con la naturaleza, su domesticación a efectos de la mirada. Y, posteriormente, su domesticación como paisaje; la conversión del mundo en mundo pintoresco, que espera sobre todo nuestra mirada.

No ha de extrañar que los campesinos de Aix no viesen la montaña, no experimentasen la contemplación estética del paisaje. Esta contemplación precisa una conversión previa de la experiencia en experiencia estética, y para un campesino del siglo XIX el campo era ante todo el campo: un lugar de trabajo constante para obtener alimento y garantizar la pervivencia de uno mismo y de los otros. Nada romántico. El campesino vive en el *país* (es un paisano), no en el producto estético obtenido de él, que será el *paisaje*. Como tampoco lo es el mar para quienes faenan en él y encuentran en las rocas que surgen majestuosas de imprevisto –rasgando las olas de espuma blanca– no un deleite estético, sino la posibilidad bien cierta de encallar, de naufragar y perder la vida. Pues la naturaleza a menudo antes que idílica y hermosa, es cruel y muy agresiva.

Es casi imposible concebir el mundo como paisaje cuando realmente se está en el mundo y se vive en él, y en gran medida se sobrevive *a pesar de* él. Como señala Aursel (1987), los “paisajes” que actualmente nos deleitan y nos invitan a una contemplación estética, no podían fascinar de esa misma manera a los antiguos. Así por ejemplo los bosques profundos no podían ser vistos por el hombre medieval sino como amenaza: sabe que están habitados por alimañas y que en ellos puede tener lugar una emboscada. El cuento de Caperucita Roja no es más que la reelaboración de una vieja historia medieval que alerta de los peligros de internarse en el bosque salvaje. El sujeto medieval desconfiaba del bosque del mismo modo que desconfiaba de las majestuosas cumbres que a nosotros nos entusiasman pues en ellas la soledad es total, y un desplome, un accidente, la barrera de la nieve trastocan todo el camino y pueden acarrear, si hay mala suerte, incluso la muerte en el más absoluto desamparo. Sin contar con el agotamiento que producen los duros ascensos y el peligro que supone la rapidez con que el tiempo más hermoso puede dar paso a una tempestad temible. Incluso el agua, que es imprescindible para beber y para las caballerías –si las había–, podía ser un terrible inconveniente. Un río desbordado, un vado impracticable, y el camino se detiene obligatoriamente, por muy bello que sea el reflejo del cielo en el agua.

Resulta difícil concebir el terror ante la posibilidad de las avalanchas de nieve, desde un mundo como el nuestro donde el esquí y los remontes son uno de los placeres del ocio. Pero hasta fecha bien reciente, incluso la alta montaña se resistió a ser colonizada, y cuando lo fue, no dejó de crear una larga hilera de accidentes y muerte. Esa era la naturaleza en la que el paisaje difícilmente podía haber surgido. El paisaje es justamente un invento no de campesinos, sino de gentes que viven en las ciudades separadas del campo. De gente alienada de esa parcela de la naturaleza. Y en nuestro Occidente es un invento sobre todo del Renacimiento. Tan nuevo era el fenómeno, que hubo que inventarle un nombre: una palabra nueva, añadiendo aje (*aggio*, *age*) a la palabra país (*paese*, *Pays*) (Berque, 1997). Como indica también este autor, es un invento de China y Europa, aunque sus nociones de paisaje sean muy distintas. El resto del planeta, normalmente, no ha conocido el paisaje hasta conocer el de estas dos civilizaciones lo que muestra que, en contra de lo que podamos pensar, el paisaje no es algo evidente. Todos los seres humanos ven el mundo, los árboles, el campo, y ocasionalmente perciben valor estético en ello, pero no tienen por qué ver el valor estético de una determinada vista, ni aún la razón para hacer de ella el tema de un cuadro. Si por ejemplo, la Edad Media dedicó sus esfuerzos artísticos a los temas religiosos, el paisaje no ocupaba un papel determinante entre éstos.

En su proceso de construcción, el suceso decisivo para la instauración del arte del paisaje fue la invención de la ventana renacentista; la concepción del cuadro como una ventana abierta al mundo exterior, como una prolongación virtual y perpendicular al lienzo del espacio. “*La ventana es, efectivamente, ese marco que, aislándolo, encajonándolo en el cuadro, convierte el país en paisaje. Una sustracción de este tipo -extraer el mundo profano de la escena sagrada- es, en realidad, una adición: el aje que se añade al país.*” (Roger, 2007: 80)

Concebir el mundo como una ventana, algo que a nosotros (que miramos sin cesar desde las ventanitas de las cámaras fotográficas) nos parece –una vez más– natural, es una transformación

inmensa, fortísimamente artificial, y no debe ser considerado algo anecdótico. La ventana renacentista – ligada al surgimiento de la perspectiva– supone una elección fuertemente ideológica (Jay, 2003 ; Aznárez, 2007 y 2010). Sin ser exhaustivos podemos señalar algunos de los supuestos más radicales que implica: coloca al pintor/espectador en el centro de todo lo visible, como un ojo no contingente, no subjetivo; concibe que todas las relaciones dependen del lugar del espectador; instituye la visión humana –desde lo “científico” y racional– como el criterio de verdad y realidad por excelencia; pretende plasmar la realidad mediante una estructura geométrica racional (que superpone a la naturaleza); crea un espacio unitario, virtualmente infinito, “geoméricamente isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme” (Jay, 2003: 225); impone al espectador la mirada del pintor y con ello sitúa al artista en el centro del mundo, haciendo de él una especie de ojo divino al que tiene que ceñirse el espectador;...

Por otra parte, el espacio perspectivista, al concebir la escena como ventana, sitúa el espacio “fuera”. La ventana renacentista genera su propio mundo; es un mundo aparte. Esa separación tuvo consecuencias muy importantes. Jay destaca que creó un gran distanciamiento emocional –*“la frialdad abstracta de la mirada en perspectiva implicó el retiro de la conexión emocional del pintor con el objeto pintado en el espacio geometrizado.”* (Jay, 2003: 226)– y provocó que se olvidaran progresivamente los cuerpos del pintor y el espectador en nombre de un ojo absoluto, supuestamente descorporeizado. Como escribiera Anheim: *“Un cuadro construido con todos los recursos de la perspectiva renacentista transmitirá una sensación de profundidad, pero casi nunca la ilusión de que el espacio sea transitable – una experiencia radicalmente diferente de la ilusión.”* (Arnheim, 1993: 187). Se trataría pues de un sujeto ajeno al mundo que pretende conocer: lo ve desde lejos. Es un espectador pasivo, como en un teatro. Invitado a entrar en la escena desde el punto de vista que el pintor le ha dispuesto, pero sólo con la mirada y detrás de la ventana⁹. El espectador se convierte así en un sujeto ahistórico, invitado a contemplar una escena que transcurre ante su mirada eterna e independientemente de él: una escena objetiva; una realidad objetiva y distinta por completo de él. No extraña entonces que, como señala Jay, todo ello deserotizó la mirada, porque incluso aunque la mirada (del pintor o el espectador) pueda posarse en objetos de deseo, incluidos los cuerpos desnudos, cosificando a los sujetos representados y despojándolos de la capacidad de despertar el deseo: *“A pesar de alguna excepción ocasional, como los seductores muchachos de Caravaggio, los desnudos mismos no conseguían captar la mirada del observador, con lo cual tampoco irradiaban ninguna energía erótica en sentido contrario.”* (Jay, 2003: 227). Así la vista fue estructurada y definida por la mirada pictórica; para Jay, habrá que esperar a obras como el “Desayuno en la hierba” o la “Olimpia”, ambas de Manet, para encontrar desnudos “claramente excitantes” que subviertan la deserotización que opera la perspectiva y la objetualización de los cuerpos: *“Finalmente se cruzaron la mirada del observador con la del sujeto representado en la pintura. Por aquel entonces, el orden visual racionalizado del perspectivismo cartesiano ya había sido atacado también desde otros ángulos.”* (Jay, ib.). En el momento en que el espacio no se muestre como irreductiblemente otro, o bien la figura se vuelva hacia nosotros –como Olimpia o como la Joven de la Perla– el espectador será inmediatamente integrado en la acción.

Conforme avance el reinado del paisaje en el arte occidental, se incrementará la búsqueda de “lo pintoresco” y la estetización de la naturaleza, especialmente a partir del siglo XVIII y del Romanticismo. Esa estetización ha privado al campo de su ser tradicional. Nos parecen horribles los tractores y la vieja maquinaria, los alambres de espino, los bidones oxidados llenos de agua para aprovisionar al ganado, porque “estropean” el paisaje. Y en realidad son parte necesaria de él; sirven al ganadero, al agricultor, a quien explota las masas forestales. Fue la estetización romántica la que

⁹ Arnheim se refiere significativamente a esta idea de ventana y a la importancia de que el marco la separe netamente de lo que la rodea, pues así la sitúa en su propio espacio: *“A diferencia de Oriente, donde los rollos de papel a menudo conservan mucho del carácter bidimensional, el marco tradicional en la pintura de Occidente crea, por el contrario, una ventana a través de la cual se contempla el espacio pictórico. El marco actúa como «figura» que se superpone al espacio pictórico que hace de fondo. Da la impresión de que el espacio pictórico continúa por debajo y por detrás del marco. Se aprecia lo indispensable que es el marco para una pintura de este tipo contemplando la reproducción sobre papel blanco de un cuadro. El cuadro actúa aquí como figura situada encima del fondo blanco, lo que crea una molesta contradicción visual en los bordes. La índole del espacio pictórico le incita a prolongarse, y sin embargo se ve detenido por su propio contorno y definido en consecuencia como una superficie plana.”* (Arnheim, 1993: 66) El marco es siempre un creador de espacio, incluso en escenas cuyo fondo es neutro, porque separa a éste del contorno y además lo envía detrás del propio marco.

provocó esta mirada, porque concebía a los aldeanos y campesinos como manchas –como “ruido”– dentro del gran cuadro de la naturaleza.

El mundo actual ha anulado progresivamente la relación entre el ser humano y el espacio en términos físicos; las telecomunicaciones y la velocidad han desdibujado las dimensiones del mundo – como Virilio (1997) anunciara- acentuando aún más la conversión del paisaje en imagen. Así, la naturaleza ha ido convirtiéndose en cierto modo en un parque temático: las carreteras están jalonadas de miradores, los montes cruzados por mil rutas para los excursionistas (bien acondicionadas) y el mar es el campo de operaciones de una gran flota de botes, patines, pequeños veleros, lanchas a motor, trasatlánticos,... que las más de las veces no van a ninguna parte, tan sólo a disfrutar del viaje y de las vistas. Excursionistas ocasionales y *scoutts* se cruzan por las laderas de cualquier parque nacional, como si fuera una calle concurrida. Todo se ha humanizado para convertirlo en un nuevo lugar de lo imaginario, de la naturaleza imaginaria y deseada, aquella en la que buscamos y creemos encontrar sentido. Como señala Roger, incluso en los países más pobres y subdesarrollados se acotan zonas de paisaje especialmente bellas en las que el *resort* separa a los ricos turistas de la miseria circundante, permitiéndoles disfrutar de su estancia en un nuevo Edén: pero si se sale uno de la zona de paisaje, y retorna al país –al margen del circuito que en bus climatizado organiza el Tour Operator-, se encontrará con que la estética se deshace y aparece el verdadero país, con su condición desfavorecida. Pero el turista convencional busca el paisaje de foto, y lo fotografía convirtiéndose así en autor de uno de los bucles entre lo real y lo imaginario con que constantemente resignificamos el mundo.

Esta resignificación del país en paisaje ha sido un intercambio esencialmente transformador para el universo de lo humano, sumando una nueva fuente de experiencia en el mundo (domesticado y rehecho a la medida del hombre, como no puede ser de otra manera). Además nos ha permitido mediante las imágenes aprender a ver más. Y este es otro de los modos en que la imagen ha ido construyendo el mundo, incluida la naturaleza. La mirada en busca de motivos estéticos al final revierte sobre el propio paisaje, modelizando siglos de percepción occidental, como señala Roger (2007), de modo que actualmente acudimos a la Naturaleza en busca de aquellos encuadres que nos recuerdan, precisamente, un cuadro. Las imágenes instituyen así modos de mirar.

EL ARTE NO REPRESENTA, HACE VISIBLE... Y CONSTRUYE, Y TRANSFORMA, Y MANIPULA, Y ABRE VENTANAS Y...

Cada vez que construimos una imagen estamos definiendo cómo es el mundo y cómo debe ser mirado. Así, cuando el Impresionismo se impuso en el siglo XIX, se empezó a construir de manera sistemática la sombra como color complementario al de las zonas de luz, tan rico cromáticamente y no mucho menos luminoso como ellas. Este cromatismo chocó enormemente al público, a quien al principio no resultaban convincentes, hasta el punto que *“el público tuvo que aprender a contemplarlos tratando de verificarlos. Los observadores favorablemente dispuestos observaban, para su sorpresa, que, después de contemplar cuadros impresionistas, ellos también podían reconocer esas sombras coloreadas en la naturaleza. Todo el proceso parecía invertirse.”* (Gombrich, 1991: 27-28)

Un cuadro, pongamos que de van Gogh, nunca es copia de un paisaje visto, nunca es un reflejo directo de la naturaleza; es sobre todo selección, interpretación, afirmación. Los cuadros de van Gogh son manifiestos, creados para que miremos de una cierta manera el campo, y no cualquier campo, sino aquel que consideraba adecuado para ser pintado. El resto, lo que no pintó, no existe. Tal vez existió para quienes vivían en aquel trozo de Francia, pero para el resto de la humanidad sólo existe lo que van Gogh pintó y, es más, *solo existe cómo el lo pintó*. Con esos colores tan exaltados, tan poco “naturales”, con esa manera de construir ritmos y volúmenes usando densas pinceladas, con esos encuadres,...

Algo fascinante es que, una vez creado el cuadro, sustituye a la realidad y la cualifica, la califica. Si conozco la obra de van Gogh –es decir si soy un sujeto cualificado cuyo imaginario y modo de mirar han sido influidos por él- probablemente aprecie el oro del trigo y lo sienta “como un van Gogh”, o tal vez cuando contemplo la noche sienta algo de la emoción profunda y neurótica que el pintor volcó en su “Paisaje estrellado”.

Arte y técnica parecen expandir constantemente nuestra mirada sobre el paisaje –y sobre todo lo demás, sea natural o no-, encontrando más y más ocasiones para el deleite estético, más y más posible experiencia a partir de lo sensible (y lo imaginado). En ello, los y las artistas han precedido al

sujeto común en su conocimiento del paisaje. Antes sólo era país, lugar donde la vida ocurría. Ahora es un motivo específico, un género, una categoría de la mirada, que está siempre dispuesta a dilatarse. Lo que más nos interesa al hilo de nuestro relato es cómo esa mirada sobre el país para extraer el paisaje, se ha naturalizado a la postre como nuestra mirada sobre el mundo. Caminamos en busca de bellas vistas, de miradores desde los que acceder a un panorama espléndido, de rincones deliciosos y pintorescos bosques umbríos... algo impensable para nuestros antepasados medievales. Caminamos por la "naturaleza" buscando encuadres pintorescos, que atrapar con nuestras cámaras, y que no son otra cosa que la trasposición a la "realidad" del modo de mirar que hemos aprendido en los cuadros. Una mirada seleccionadora, globalizadora, que ignora parcelas enteras de lo real,... Una mirada que busca ansiosa el trocito de paisaje que le resulta familiar, que le provoca esa respuesta estética que tanto ansía, y que aprendió –al menos en gran medida- en el Arte. Y es que miramos lo real y nos miramos a nosotros mismos en las imágenes como si fueran espejos (Hernández, 2007), pero unos espejos complejos, porque no sólo encontramos cuerpos, objetos y lugares, sino reconocimiento (o sea, una respuesta predecible, que nos produce tranquilidad y placer) y propuestas de sentido.

No hay una naturaleza que representar, sino más bien búsquedas de sentido que utilizan a la naturaleza como medio y/o que la "hacen visible" (parafraseando a Paul Klee), **y a la vez, con ello, la occultan, pues sobreponen a la totalidad de lo real la pequeña aunque fascinante decisión de un sujeto** -Monet, Corot o cualquier otro artista-, **a su vez mediada y mediatizada por los imaginarios y la cultura en que éste vive**, así como por el sistema de signos elegido y por los requerimientos técnicos, temporales, etc. del propio objeto que es la obra de arte.

Las imágenes fijan modos de mirar y pensar la realidad; crean lo real, las performatividades, modos de ver y emocionarse; prefiguran nuestra acción y nuestro discurso; y son un modo mediante el que los imaginarios se hacen presentes. Vemos en ellas escenas y representaciones que materializan y concretan nuestros universos simbólicos en torno a la naturaleza, lo sublime, lo delicado, lo bello, etc. Las imágenes, o los relatos, son uno de los espacios netamente humanos -¡son naturales para nosotros!- donde negociamos nuestra relación con la naturaleza, del mismo modo que lo hacemos con otros temas como la subjetividad, la colectividad, las interacciones (amistad, amor, enemigos,...), el sentido de la vida, lo trascendente,...

En las imágenes –como en los relatos- se genera y re-genera constantemente lo imaginario que orienta la vida. Participan de una manera especialmente notable en el modo en que lo real es construido y re-construido, y en el modo en que accedemos a ello, lo entendemos, lo experimentamos, lo comprendemos,... (y nos entendemos y experimentamos a nosotros mismos). Los productos artísticos son en grandísima medida el soporte necesario para poder fijar y compartir los modelos, metas y propuestas que dan sentido a nuestras vidas. Nos resultaría difícil vivir y entendernos sin esa "realidad" pintada, esculpida, fotografiada, filmada, narrada,...

Hacemos Arte para encontrar, conocer, comprender, explicar, transformar, construir, experimentar, inventar, criticar, deconstruir, significar, dotar de sentido, compartir o transmitir la realidad; la realidad externa, la realidad humana, la de cada uno de nosotros. Y desde luego ese componente de lo real al que denominamos naturaleza. Y no podemos concebir la realidad sin el Arte (sea este elitista y "elevado", popular o incluso totalmente prosaico y vulgar). Es parte del modo en que cada sujeto –cada consciencia-, cada sociedad-, describen y a la vez encuentran el mundo y se describen y encuentran a sí mismos. Generando experiencia, a veces muy íntima, muy intensa.

Incluso cuando sólo pretendemos "representarlos", una enorme distancia nos separa de la naturaleza y sus seres (por más que dependamos de ellos), porque nosotros vivimos en otro nivel, en el nivel de nuestras mentes autorreflexivas y en el de los espacios de posibilidad abiertos por las innumerables prótesis que nos han impulsado como especie (incluyendo las culturas, los imaginarios, los sistemas de signos como el lenguaje o las imágenes,...). Vivimos muy especialmente en ese tejido multidimensional que los relatos y las "representaciones" tejen y destejen sin cesar y que a su vez se entretreje, se fusiona, con el resto de lo real.

Solo podemos estar agradecidos por la consciencia y la Libertad personal –a veces también comunitaria- que nos posibilita crear y entregar lo creado, para así hacer que nuestra existencia y la de los demás no sean una sucesión de respuestas condicionadas. Sólo podemos estar agradecidos por la oportunidad de conocer y conocernos –entre otras maneras gracias al Arte-, mediante la que la vida y la experiencia adquieren sentido. Solo podemos estar agradecidos por la oportunidad de participar en este

interminado e interminable trabajo de aprehender fragmentos de realidad, de vida, de tiempo y volverlos a entregar en esas formas inéditas –y extrañas- para la Naturaleza, que llamamos Arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agirre, Imanol (2005) *Teorías y prácticas en Educación artística*. Barcelona, Octaedro-EUB
- Arnheim, Rudolf (1993) [1982] *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid, Alianza
- Aursel, Raymond (1987) [1981] *Caminantes y caminos. Las rutas hacia Santiago de Compostela*. Madrid, Encuentro
- Aznárez López, José Pedro (2007) “Melancolías del cuerpo, el tacto y el espacio”, en *Combinarte. Reflexiones sobre arte moderno y contemporáneo*. Actas de las Jornadas. (pp. 51-68). Alcalá de Guadaíra (Sevilla), Ayto. de Alcalá de Guadaíra.
- Aznárez López, José Pedro (2009) “Una vida de relatos e imágenes. Realidad, narrativas y miedo a ser.” En *Red Visual*, nº 9-10. En <http://www.redvisual.net/pdf/9-10/a6.pdf>
- Aznárez López, José Pedro (2010) “La forma en el espacio distinto”. Tesis doctoral sin publicar. Universidad de Sevilla.
- Aznárez López, J.P. y Mangas Hernández, A.B. (2011) “Aprender es conocer y construir historias y representaciones entrelazadas”. Pags 88-110 en Hernández y Aguirre (2012) *Investigación en las Artes y la Cultura Visual*. Barcelona, Universidad de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/22162>
- Bauman, Zygmunt (2010) [2008] *Mundo consumo*. Barcelona, Paidós
- Belinsky, Jorge (2007) *Lo imaginario. Un estudio*. Buenos Aires, Nueva Visión
- Berger, John et al (2006) [2000] *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas (2006) [1968] *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu
- Berque, Agustín (1997) “En el origen del paisaje”, en *Revista de Occidente* nº 189 (pp. 7-21).
- Broncano, Fernando (2009) *La melancolía del ciborg*. Barcelona, Herder
- Bruner, J. (1991) [1990] *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid, Alianza Editorial
- Buck-Morss, Susan (2005) “Estudios visuales e imaginación global”, en Brea, J.L. (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (pp. 145-159). Madrid, Akal
- Castoriadis, Cornelius (1983) [1975] *La institución imaginaria de la sociedad. Tomo I, Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona, Tusquets
- Dutton, Denis (2010) [2009] *El instinto del arte*. Barcelona, Paidós
- Efland, Arthur (2004) [2002] *Arte y cognición. La integración de las artes visuales en el currículo*. Barcelona, Octaedro
- Freedberg, David (1992) [1989] *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra
- Freedman, Kerry (2006) [2003] *Enseñar la Cultura Visual. Currículo, estética y la vida social del Arte*. Barcelona, Octaedro
- García, Rolando (2008) [2006] *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinar*. Barcelona, Gedisa
- Gergen, Kenneth J. (1992) [1991] *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós
- Gombrich, E.H. (1991) [1982] *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Alianza Editorial
- Gubern, Román (2003) [1996] *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama
- Hernández, Fernando (2000) *Educación y Cultura Visual*. Barcelona, Octaedro
- Hernández, Fernando (2007) *Espigador@s de la Cultura Visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona, Octaedro
- Hofstadter, Douglas R. (2008) [2007] *Yo soy un extraño bucle*. Barcelona, Tusquets Editores
- Jay, Martin (2003) [1993] *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Barcelona, Paidós



- Lewis-Williams, David (2005) [2002] *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del Arte*. Madrid, Akal
- Lyotard, Jean F. (2004) [1984] *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra
- Marina, José Antonio (2006) [1993] *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama
- Maturana, Humberto y Varela, Francisco (2003) *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Buenos Aires, Lumen.
- Morin, Edgar (2004) [1999] *La mente bien ordenada*. Barcelona, Seix Barral
- Morin, Edgar (2006) [1986] *El Método 3. El conocimiento del conocimiento*. Madrid, Cátedra
- Morin, Edgar (2006b) [1991] *El método 4. Las ideas*. Madrid, Cátedra
- Morin, Edgar (2006d) [2001] *El método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid, Cátedra
- Ortega y Gasset, José (1971) [1935] *Historia como sistema*. Madrid, Espasa-Calpe
- Roger, Alain (2007) [2005] *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Editorial Nueva
- Sánchez Capdequi, Celso (2008) "Lo imaginario en la civilización de la imagen", en Coca, Juan R. (ed.) *Las posibilidades de lo imaginario*. (pp. 47-69). Barcelona, del Serbal.
- Virilio, Paul (1997) *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid, Cátedra
- Vitta, Mauricio (2003) [1999] *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona, Paidós
- Von Bertalanffy, Ludwig (1993) [1968] *Teoría general de sistemas*. México. Fondo de Cultura Económica
- Zunzunegui, Santos (2003) [1989] *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra-UPV