

La experiencia contemplativa en las prácticas artísticas contemporáneas

**Estrategias de vínculo entre cuerpo y naturaleza
desde un enfoque ecológico**

Tesis doctoral presentada por:
Estela López de Frutos

Dirigida por:
Dr. José Albelda y Dra. Gema Hoyas

Universitat Politècnica de València, septiembre de 2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Resumen

Esta investigación aborda la contemplación como un proceso experiencial de transformación y busca estudiar su presencia en las prácticas artísticas contemporáneas como forma de vínculo entre cuerpo y naturaleza. Trata de establecer así un marco interpretativo posible para algunas formas de contemplación naturalista potencialmente útiles para un contexto europeo postsecular marcado por la globalización y la hibridación cultural. De este modo se centra en tres aspectos fundamentales de la contemplación: la conciencia del cuerpo en el presente, el distanciamiento de la egocentricidad y la conciencia de vínculo. El objetivo último es reivindicar la importancia de la contemplación deconstruyendo muchos de los estereotipos asociados a la espiritualidad desde una perspectiva crítica con el sobrenaturalismo. Se pone así en valor la potencialidad de ciertas prácticas artísticas vinculadas a la naturaleza para visibilizar y construir nuevos planteamientos identitarios frente a la crisis ecológica global.

Resum

Aquesta investigació aborda la contemplació com un procés experiencial de transformació i cerca estudiar la seua presència en algunes pràctiques artístiques contemporànies com a forma de vincle entre cos i naturalesa. Per a això tracta d'establir un marc interpretatiu possible per a algunes formes de contemplació naturalista potencialment útils per a un context europeu postsecular marcat per la globalització i la hibridació cultural. D'aquesta manera se centra en tres aspectes fonamentals de la contemplació: la consciència del cos en el present, el distanciament de la egocentricitat i la consciència de vincle. L'objectiu últim és reivindicar la importància de la contemplació desconstruint molts dels estereotips associats a l'espiritualitat des d'una perspectiva crítica amb el sobrenaturalisme. Es posa així en valor la potencialitat de certes pràctiques artístiques vinculades a la naturalesa per a visibilitzar i construir nous plantejaments identitaris enfront de la crisi ecològica global.

Abstract

This research approaches contemplation as an experiential transformation process and aims to study its role in some contemporary artistic practices as a form of connection between the human body and nature. To do so, it attempts to establish a possible interpretative framework for some potentially useful forms of naturalistic contemplation within a post-secular European context marked by globalization and cultural hybridization. In this way, the study focuses on three fundamental aspects of contemplation: body awareness in the present moment, detachment from egocentricity and sense of bonding. The ultimate goal is to reclaim the importance of contemplation by deconstructing many of the stereotypes associated with spirituality from a critical perspective about supernaturalism. Thus, the potential of certain artistic practices linked to nature is highlighted in order to build and make visible new identity approaches to the global ecological crisis.

Agradecimientos

Me siento francamente agradecida a todas las personas que han dedicado sus vidas al cultivo de la contemplación y al estudio de la naturaleza por ampliar la posibilidad de construir un mundo con más lucidez, empatía y menos sufrimiento.

Quiero dedicar una mención especial a mis directores Gema Hoyas y José Albelda que me han acompañado en esta búsqueda, así como a Pepe Romero por su gran ayuda en este proceso. Agradezco también las aportaciones de Jorge Riechmann, que me ha ofrecido referencias inestimables.

Quiero agradecer también la confianza de los artistas Lucia Loren, Pamen Pereira, Pep Mata, Josep Pedrós i Ginestar y Carolina Cruz Guimarrey, cuya obra y testimonios dejan traslucir la presencia viva de actitudes y experiencias muy valiosas. Mi agradecimiento por su esfuerzo para tratar de comunicar aquello que no es fácilmente traducible a palabras.

Me siento muy afortunada de haber podido realizar esta investigación gracias a una beca de investigación FPU del Ministerio de Educación y al apoyo del Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia.

Por último, quiero mencionar a las personas más cercanas que han sostenido conmigo los momentos más difíciles de este proceso:

A toda mi familia por su apoyo incondicional.

A Manu, por su comprensión, paciencia y cariño diarios.

A Chiara Sgaramella, por su fortaleza, dulzura y sentido del humor.

A José García, por su escucha atenta y su lúcido acompañamiento.

Índice

Introducción	1
Primera Parte: Marco teórico sobre contemplación	35
CAPÍTULO 1. HACIA UN NUEVO MAPA CONCEPTUAL PARA LA CONTEMPLACIÓN	37
1.1. GLOBALIZACIÓN Y SECULARIZACIÓN EN EL S XXI.....	39
1.1.1. Individuación y cosmopolitismo.....	40
1.1.2. Algunas problemáticas asociadas a la secularización.....	43
1.2. ESPIRITUALIDAD Y CONTEMPLACIÓN.....	59
1.2.1. El encuentro intercultural y la autoconstrucción colectiva.....	62
1.2.2. Espiritualidad y religión en la crítica al pensamiento mágico	69
1.2.3. La dimensión mística: inefabilidad y olvido del yo.....	71
1.2.4. Los “ejercicios espirituales”: un camino de transformación.....	80
1.2.5. Hacia una reconstrucción naturalista de “Lo sagrado”	87
1.2.6. Algunos usos de la palabra “contemplación”.....	94
1.2.7. Acción y contemplación.....	103
CAPÍTULO 2. CONTEMPLACIÓN Y NATURALISMO: TRES ASPECTOS FUNDAMENTALES	111
2.1. LA EXPERIENCIA DE ATENCIÓN EN EL MOMENTO PRESENTE	113
2.1.1. Mindfulness: meditación secular.....	115
2.1.2. Estados alterados de conciencia y “el efecto rasgo”	120
2.1.3. Atención consciente para desautomatizar la mirada.....	125
2.2. LA DECONSTRUCCIÓN DE LA EGOCENTRICIDAD.....	134
2.2.1. Egocentricidad e identidad personal.....	135
2.2.2. El distanciamiento de la egocentricidad	148
2.3. LA EXPERIENCIA DE VÍNCULO.....	160
2.3.1. Algunas emociones contemplativas.....	161
2.3.2. El ser humano también es naturaleza.....	175
CONCLUSIONES DE LA PRIMERA PARTE	194

Segunda Parte: Estrategias artísticas

INTRODUCCIÓN.....	209
CAPÍTULO 3. LA EXPERIENCIA DEL CUERPO EN EL PRESENTE	215
3.1. UNA NUEVA MIRADA HACIA EL PRESENTE DESDE LA EXPERIENCIA DIRECTA.....	217
3.1.1. El arte se confunde con la vida.....	217
3.1.2. Atención y repetición en el proceso artístico.....	221
3.2. EL CAMINAR COMO PROCESO CONTEMPLATIVO	233
3.2.1. Procesos de “resonancia” en la obra del artista-caminante Pep Mata.....	235
3.2.2. La escucha colectiva de Ernesto Pujol.....	244
3.3. OTROS TIEMPOS.....	254
3.3.1. El instante eterno: tiempo suspendido y atemporalidad.....	254
3.3.2. La evocación de un “tiempo cósmico”	265
CAPÍTULO 4. UN VACÍO POTENCIAL.....	277
4.1. ESPIRITUALIDAD: ABSTRACCION Y APOFATISMO.....	279
4.1.1. Complejidades de la espiritualidad en el arte contemporáneo.....	280
4.1.2. La áscesis de Wolfgang Laib.....	288
4.2. TERRITORIOS DE LO INEFABLE: LA DECONSTRUCCIÓN DE LA PALABRA.....	293
4.2.1. Palabra, silencio y presencia en Herman de Vries.....	296
4.2.2. Los misterios a la luz del día de Jorge Barbi.....	304
4.3. LO EFÍMERO: IMPERMANENCIA Y TRANSFORMACIÓN.....	310
4.3.1. La utilización de materiales naturales y/o perecederos.....	311
4.3.2. La importancia del proceso en la actitud del/la artista.....	324
4.3.3. Elementos contemplativos en el arte ecológico de Lucía Loren.....	333
CAPÍTULO 5. LA TOTALIDAD EMERGENTE.....	343
5.1. PROBLEMÁTICAS DE LA TECNOFILIA.....	346
5.1.1. La nueva mística de la espiritualidad fosilista.....	348
5.1.2. La totalidad “zoocéntrica” del posthumanismo crítico.....	358
5.2. EVOCACIONES DE UNIDAD.....	373
5.2.1. Hacia una iconografía del vínculo entre cuerpo y naturaleza.....	376
5.2.2. “Inner Nature”: La contemplación en el lenguaje audiovisual.....	386
5.2.3. El anhelo de unidad: Carolina Cruz Guímarrey	401
5.2.4. Acción y contemplación en el desierto: Josep Pedrós i Ginestar.....	409
5.2.5. Un sólo sabor: Pamen Pereira.....	420
Conclusiones finales.....	429
Fuentes referenciales	451
Anexos: Entrevistas	467
Lista de imágenes.....	525

Introducción

LA EXPERIENCIA CONTEMPLATIVA EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS
Estrategias de vínculo entre cuerpo y naturaleza desde un enfoque ecológico

Motivación Inicial

Es evidente que el progreso tecno-científico de la sociedad contemporánea no va acompañado de un progreso en sentido ético, en justicia social, en calidad de vida de las personas o en equilibrio ecosistémico del planeta. Para afrontar la crisis global que estamos viviendo, es preciso una transformación tanto a nivel individual como social. Para ello es necesario hacer una reflexión profunda sobre nuestra cosmovisión, nuestra identidad y nuestra forma de vivir y habitar el planeta.

El potencial de las artes plásticas para articular complejas dialécticas acerca de la identidad puede suponer una gran aportación para dar visibilidad a estas cuestiones y generar una reflexión. En esta línea es preciso reivindicar una concepción del desarrollo humano más holística, que pueda equilibrar la articulación de un pensamiento racional, crítico y autónomo, con otros aspectos también esenciales en nuestra experiencia vital como lo corporal, lo emocional e incluso -como iremos viendo- el difícil ámbito de lo espiritual. A pesar de que el pensamiento ecológico lleva a sus espaldas más de 40 años de datos acerca de la situación insostenible que vivimos, la evidencia racional no ha conseguido generar una transformación de la poderosa inercia sistémica hacia la destrucción. La realidad es que no cambiamos sólo por el conocimiento intelectual (Albelda y Sgaramella, 2015; González Reyes, 2018; Parreño 2018) sino que intervienen también muchos otros factores: la conciencia ecológica no es una cuestión únicamente basada en la evidencia científica sino que hay otros ingredientes muy importantes como son, por ejemplo, la empatía, la sensibilidad estética, el sentido de identidad y el deseo de pertenencia o la autorrealización individual, entre otros.

Esta investigación comenzó en el año 2010 como Trabajo Final del Máster. En aquel estudio analizamos la noción de “límite” que es un lugar común en los discursos artísticos del cuerpo, planteando un nuevo enfoque desde el pensamiento ecológico. En este trabajo, la distinción entre “límites” intrínsecamente contingentes y “fronteras” como construcciones socio-culturales resultó muy útil para diferenciar discursos artísticos basados en diferentes

ideas tecnófilas como, por ejemplo, la neocartesiana “obsolescencia del cuerpo”, de otros cuya deconstrucción corporal está basada en la idea de un sustrato común o unidad entre ser humano y naturaleza ¹. El pensamiento ecológico por un lado invita a la visibilidad y aceptación del carácter efímero del cuerpo y, por otro, aporta una reflexión ética, que se deriva de la imposibilidad de entender el cuerpo sin el entorno que habita, espacio de por sí también limitado. Desde este enfoque es especialmente importante la idea central de “ecosistema” como realidad biofísica en la que se establecen diferentes tipos de vínculos de interdependencia, pues cada elemento se configura y se define a través de su relación con todo lo demás.

De todas las diferentes cuestiones abiertas en este primer trabajo de máster, vamos a centrarnos a continuación fundamentalmente en una: la contemplación desde el vínculo con la naturaleza. En el ajetreado mundo contemporáneo marcado -entre otras cosas- por la velocidad, la acumulación, el consumo y el aislamiento, la contemplación supone una actitud antitética que encuentra en la lentitud, el silencio, la empatía y el cuidado, algunos de sus principales anclajes de resistencia frente la alienación de un sistema claramente autodestructivo. Entendemos que profundizar en las diferentes formas que toma la experiencia contemplativa en la creación artística puede ayudar a explorar y promover otros modos de relacionarnos con el entorno natural más sensibles al equilibrio ecosistémico.

1 Para los diferentes usos de la palabra “naturaleza” consultar (Albelda y Saborit, 1997), en este trabajo utilizaremos cuando sea necesario aclarar, la nomenclatura de Riechmann (2010).

Naturaleza 1 (N1): Todo lo que existe dentro y fuera del planeta, incluido el ser humano

Naturaleza 2 (N2): Por oposición a lo artificial, todo aquello que no ha sido manipulado por la acción humana

Naturaleza 3 (N3): Esencia o cualidad intrínseca de un ser

Naturaleza 4 (N4): Biosfera limitada condicionada por un frágil equilibrio entre sus partes

Antecedentes y contextualización de la investigación

El tema escogido en esta tesis no está exento de dificultad, sino más bien todo lo contrario: es un asunto bastante poco tratado que carece de una línea de investigación específica. Como iremos viendo, ha sido abordado desde diferentes disciplinas y su definición es problemática tanto a nivel terminológico como en la acotación. Gran parte de nuestros esfuerzos se dedicarán precisamente a realizar esta compleja labor exploratoria y a proponer un marco teórico posible que pueda sentar las bases para futuras investigaciones. Para proporcionar ahora algunas referencias con respecto a su contextualización general, habremos de referir como mínimo dos grandes ámbitos de conocimiento.

LA CONFLUENCIA DE DOS GRANDES ÁMBITOS

Estas dos líneas fundamentales presentan recorridos y genealogías muy diferentes, pero tienen también algunos puntos de encuentro. Por un lado este estudio presenta como antecedente principal toda una línea de investigación sobre arte y naturaleza que tiene su origen en los años 60 y 70 en la obra de distintos artistas que se han asociado a diferentes términos como: Land Art, Arte Povera, Arte Ambiental, etc. Una parte de estas corrientes a finales del siglo XX se ha ido interesando progresivamente en temas de ecología con aproximaciones diversas (Brown, 2014). En este sentido, el pensamiento ecológico es una importante fuente de conocimiento que influye en el proceso de múltiples artistas suscitando nuevas actitudes y cuestionamientos marcados por la crisis ecológica global. No todos los artistas interesados por la naturaleza, sin embargo, se han dedicado a hacer “arte ecológico” en el estricto sentido del término², sin embargo sus propuestas pueden resultar interesantes en muchos aspectos para cuestionar nuestra actual forma de ser y estar

² Un estudio detallado sobre estas terminologías puede encontrarse en Marín Ruiz (2015).

en este planeta, pues elementos como el símbolo, la utopía y la ficción pueden llegar a tener un gran papel en la transformación social (Raquejo, 2015).

Por otro lado, este estudio se centra en la exploración de lo que a priori podríamos llamar “contemplación laica”, aunque posteriormente iremos viendo si éste es o no el término más adecuado para el fenómeno en cuestión. Salvo excepciones, la contemplación se ha cultivado históricamente en contextos religiosos a través de las distintas tradiciones místicas. Hay toda una línea de investigación sobre mística comparada que trata de buscar puntos de encuentro entre las diferentes tradiciones históricas, partiendo de la base de que cada cultura ha interpretado a su manera una serie de experiencias intrínsecamente inefables. A esta difícil labor se han dedicado importantes teóricos e historiadores de la religión como Mircea Eliade o Raimon Panikkar entre otros. Algunos de estos estudios incorporan también la mística “laica” o “secular” como una posibilidad más en ese amplio abanico de interpretaciones (Martín Velasco, 1999; Panikkar, 2007; Torralba, 2014). Precisamente el contexto Europeo, como epicentro de las teorías de la secularización, ha sido el caldo de cultivo para la elaboración de diferentes espiritualidades laicas, ateas o naturalistas, generándose a partir de aquí algunas teorías que tratan de rescatar la riqueza de la experiencia contemplativa desvinculada de la religión o cualquier forma de pensamiento mágico³. Una de las corrientes que más éxito ha tenido está asociada al término “mindfulness” y recupera una serie de prácticas y ejercicios fundamentalmente vinculados a la tradición budista desde una mirada laica occidental. Esto tiene sus ventajas, pues permite distinguir la parte puramente experiencial de aquella ligada a las creencias y los dogmas, pero también sus inconvenientes, pues en ocasiones llega a alcanzar sólo formas muy superficiales, mercantilizadas o puramente cosméticas.

A partir de esto se intuye ya quizá alguna posible confluencia de estos dos ámbitos: la contemplación y el arte vinculado a la naturaleza. Desde una mirada contemporánea es posible recoger ciertos aspectos valiosos de las tradiciones filosófico-espirituales históricas evitando simultáneamente regresiones premodernas. Esta labor pasa necesariamente por el reconocimiento de

³ En la presente investigación reservaremos la palabra “mágico/a” en su asociación con el “pensamiento mágico”. De este modo estará siempre asociada a creencias que contradicen las leyes biofísicas. No utilizaremos esa otra acepción del término que lo atribuye en ocasiones a algo maravilloso, sorprendente o tan complejo que no somos capaces de entender racionalmente en su totalidad. Para esta acepción preferiremos otras palabras, como por ejemplo “asombroso” o “misterioso”.

las grandes aportaciones de la modernidad ilustrada en autonomía y democracia, buscando a su vez las causas de la crisis ecológica en una cosmovisión que ha dado sus peores frutos en las actuales sociedades industriales marcadas por la voracidad del capitalismo global.

I- ARTE Y NATURALEZA

El origen de las prácticas artísticas que vamos a tratar aquí se remonta a una época (años 70) en la que se puso en cuestión la materialidad de la obra artística como objeto (Lippard, 1973). Contexto en el que surgieron múltiples corrientes artísticas como reacción a la modernidad y sus grandes discursos universalistas encarnados en el expresionismo abstracto americano y, a su vez, como denuncia de la mercantilización del arte asociada a corrientes como el Pop Art.

Estos cuestionamientos en su momento dieron lugar a formas artísticas hasta entonces inexploradas que han tenido gran desarrollo posterior y hoy en día están completamente integradas en el panorama artístico contemporáneo. Land Art, Arte Povera, Arte Ambiental, como decíamos, son algunas de las etiquetas -no exentas de polémica- que han tratado de poner orden a la heterogeneidad de estas primeras obras que surgieron desde una mirada hacia la naturaleza. Dentro de la diversidad inicial se han reconocido al menos tres grupos de prácticas diferentes: obras conectadas a la acción desde la performance, obras monumentales en espacios naturales remotos, y por último, obras más íntimas que requieren un universo instrumental mínimo (Raquejo, 1998).

Algunas reflexiones de aquella época que tienen más relevancia para este trabajo están relacionadas con un cuestionamiento que trae a primer término la relación del ser humano con la naturaleza, haciendo una constante relectura de la propia identidad. En la producción de muchos de estos artistas observamos una actitud que pone en cuestión los puntos esenciales en los que se fundamenta la actual cosmovisión de escisión⁴ que ha derivado en múltiples y complejas fórmulas de explotación del territorio. Esta inercia cultural de nuestra civilización encuentra sus orígenes más directos en el sujeto ilustrado, aunque su instauración en la mirada occidental es muy anterior,

⁴ La cosmovisión de escisión se caracteriza por considerar que el ser humano es algo diferente de todo lo demás, algo separado de la naturaleza (Albelda & Saborit, 1997, pp. 57-67).

remontándose según Yayo Herrero (2018) a dualismos originarios de la cultura grecorromana. Desde este punto de vista, naturaleza y cultura son dos polos dicotómicos en los que el primero aparece instrumentalizado como recurso ilimitado al servicio de las necesidades humanas.

Esta actitud de dominación permaneció vigente en gran parte de los artistas del primer Land Art norteamericano que intervenían con sofisticadas maquinarias en obras monumentales en las que la naturaleza aparecía como simple material o soporte al servicio de la idea artística. Muy diferente acercamiento, en cambio, podemos encontrar en general en las propuestas de los artistas Europeos, más tendentes a intervenciones con una huella mucho menor (Maderuelo, 1995), aunque obviamente hay excepciones a ambos lados del atlántico. En Europa -contexto de especial importancia para el presente estudio- la concepción del paisaje es completamente diferente: no existen los grandes parajes inexplorados de naturaleza “virgen” que sí encontramos en EEUU. Aquellos ingentes territorios remotos eran susceptibles de ser “conquistados” con grandiosidad semejante a las proezas espaciales de gran repercusión mediática en la época. Tonia Raquejo (1998) hace una interesante comparación entre ambos fenómenos coetáneos. En Europa, en cambio, las intervenciones tendían a una escala mucho menor, a modo de pequeñas acciones o “intervenciones mínimas” (Albelda, 1999). Entre los aspectos más significativos de estas producciones, podemos citar la experiencia directa en la naturaleza a través del cuerpo, la utilización de materiales y procesos naturales (frente a la preferencia estadounidense por maquinarias y materiales industriales) o la escucha y revalorización del lugar a través de una adaptación a sus características site-specific. Algunos de los principales artistas ya clásicos de referencia en esta línea de trabajo son Giuseppe Penone, Richard Long, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy o Wolfgang Laib.

Esta época clave para el surgimiento de la llamada “postmodernidad”, en un contexto social y político efervescente -recordemos las paradigmáticas reivindicaciones del 68-, fue también el origen de los primeros grupos ecologistas que empezaron a cuestionarse un sistema que desde la industrialización venía generando un impacto en el planeta de consecuencias devastadoras. Fue el inicio de complejos debates éticos que enfrentaban diferentes perspectivas en relación al valor intrínseco de la naturaleza, las necesidades básicas, la justicia eco-social, las generaciones futuras o los derechos de los

animales entre otras múltiples reflexiones (Guerra, 2001). Entre los artistas que compartieron algunas de estas preocupaciones, pioneros del arte ecológico actual podemos citar a Joseph Beuys o Hans Haacke, seguidos de muchos otros que han ido conformando una línea de trabajo que cuestiona las relaciones entre ser humano y la naturaleza desde la conciencia de los límites ecosistémicos y su fragilidad ante el impacto humano.

Han pasado cuarenta años de estas primeras manifestaciones rupturistas, desde entonces hemos vivido varias crisis sistémicas. Hoy en día la situación ecológica es todavía más extrema, de modo que el colapso civilizatorio parece inminente (Riechmann, 2016; Santiago Muiño, 2015; Taibo, 2016). En sentido político y económico nada parece haber cambiado: la inercia del sistema ha dejado cortas las previsiones más catastrofistas. Los grandes mecanismos de invisibilidad y negación, el fuerte bombardeo consumista y el lavado verde continúan contribuyendo a una peligrosa inercia que impide abordar una situación de semejante envergadura. La sociedad actual sigue apoyándose en diferentes falacias como la idea de progreso y crecimiento infinitos, o la disponibilidad ilimitada de recursos naturales (García, 2018; Riechmann, 2010). El manifiesto “la última llamada”⁵ (2014), por ejemplo, fue una de tantas iniciativas que han advertido del riesgo tratando de reconducir la situación al límite del derrumbe. La ausencia de una respuesta adecuada por parte de gobiernos e instituciones internacionales ha generado recientemente movilizaciones entre los estudiantes que protestan por el cambio climático siguiendo el ejemplo de la jovencísima activista Sueca, Greta Thunberg, que fue iniciadora de las reivindicaciones de *Fridays for future*⁶ en 2018. Otro movimiento reciente *Extinction Rebellion*⁷ reivindica por su parte la necesidad de tomar conciencia de la situación de emergencia en la que nos encontramos poniendo en práctica estrategias de desobediencia civil con el objetivo de tomar medidas drásticas para dar un vuelco a la situación. En los últimos meses, la crisis de COVID-19 ha abierto una nueva ventana de oportunidad, pues estamos viendo cómo es posible hacer cambios estructurales profundos si conseguimos dar prioridad a lo esencial.

5 La última llamada (2014). Recuperado de <https://ultimallamadamanifiesto.wordpress.com/>. Fecha de consulta: 2/05/20

6 Fridays for future, s.f. Recuperado de <https://www.fridaysforfuture.org/>. Fecha de consulta: 2/05/20

7 Extinction rebellion, s.f.. Recuperado de <https://www.extinctionrebellion.es/portal/>. Fecha de consulta: 2/05/20

Lo que resulta más llamativo de este sistema que avanza hacia la destrucción es que en él ni siquiera somos más felices los pocos privilegiados que disfrutamos de vivir en los países del derroche. La importante reflexión sobre las necesidades humanas es inseparable de una reflexión acerca de la felicidad y la vida buena (Riechmann, 2011, 2007; Velayos-castelo, 2015a, 2005). Vivimos a merced de múltiples necesidades creadas bajo el imperativo del consumo y la sobresaturación de objetos diseñados con obsolescencia programada. Somos incapaces de concentrar nuestra atención y energía en aquello que es verdaderamente importante. El capitalismo y la industrialización han fracasado como modelos antropológicos -si alguna vez lo fueron- y crecen las tasas de suicidio y obesidad de forma paralela a la desnutrición y la desigualdad. En esta difícil situación algunos investigadores e investigadoras vienen interesándose en los últimos tiempos por aquellas prácticas artísticas más inspiradas por la ecología política (De la Torre, 2019; Demos, 2012, 2013). Sin embargo, la histórica oposición entre ecología política y ecología profunda hoy poco a poco parece ir cerrando sus heridas, pudiendo llegar a ser perspectivas complementarias en muchos sentidos. La situación actual requiere una mirada múltiple, no sólo desde un necesario cambio social y político, sino también y simultáneamente, desde una transformación de la conciencia individual, un aspecto éste intrínsecamente ligado a la contemplación. Necesitamos reconstruir el sujeto revolucionario de una potencial autoconstrucción colectiva desde parámetros más holísticos, que nos permitan sentir y aceptar que formamos parte de un sistema frágil marcado por múltiples interdependencias y ecodependencias (Riechmann, 2012).

II-ARTE Y CONTEMPLACIÓN

En esta reconstrucción del sujeto individual y colectivo, las artes tienen un papel fundamental, pues cualquier revolución necesita de símbolos y una estética asociada (Albelda, 2015, p. 242). De este modo, buscamos conectar estas cuestiones con ese otro gran ámbito que está asociado a la contemplación. Se trata de un territorio de difícil abordaje conceptual para el que el arte se ha mostrado especialmente propicio. El terreno de la creación artística, en su potencial simbólico y experiencial presenta grandes potencialidades para cultivar aproximaciones alternativas al pensamiento analítico. La referencia a experiencias subjetivas que trascienden el territorio de la palabra

ha sido relatada en múltiples formulaciones de la llamada “vía negativa” que tradicionalmente sólo unos pocos místicos, filósofos o poetas se aventuraban a transitar (Picazo, 2001).

La contemplación en relación a las artes plásticas ha venido marcada históricamente por la asociación entre estética y espiritualidad. El cuestionamiento de la religión judeo-cristiana desde el discurso científico-positivista ilustrado motivó que la recuperación de inquietudes espirituales en Europa fuera acompañado de una mirada a tradiciones orientales cuya evolución dentro de la historia del arte del siglo XX puede estudiarse según el orientalista J.J. Clarke en tres diferentes etapas. Un primer momento corresponde a las vanguardias aún muy condicionadas por un enfoque eurocéntrico y una mirada colonialista. Se empezó a investigar en las posibilidades de la abstracción para explorar la representación de lo inasible y se fortaleció el mito del artista como místico que revela las verdades espirituales. La deconstrucción de estos discursos vino de la mano de la crítica postmoderna, precisamente contexto de la segunda oleada de orientalismo que coincidió con los años 60 y 70. En esta segunda etapa hay ya una conciencia de igualdad y un reconocimiento de las distintas tradiciones culturales como opciones legítimas dentro de su propio contexto e historia. Son abundantes en este período los estudios de religiones comparadas que tratan de establecer lugares comunes, no sin algunas transposiciones culturales problemáticas. El tercer momento vendría conformado desde finales de los años 80 hasta la actualidad, y en él se observa una hibridación mayor fruto de la globalización y el nuevo contexto de comunicación a través de internet y las redes sociales. (J.J. Clarke, 1997, citado en Zuloaga Arisa, 2013)

El inicio del sXXI ha venido acompañado de una serie de exposiciones retrospectivas en las que se revivifica el antiguo tema de la espiritualidad poniendo en diálogo autores de la modernidad clásica con otros más contemporáneos. Si revisamos algunas exposiciones que abordan de una u otra forma la contemplación en algún sentido más o menos cercano al que vamos a tratar en este estudio, lo primero que hay que resaltar es que no están centradas específicamente en arte y naturaleza, sino que integran una gran variedad de medios y propuestas cuyo eje vertebrador habitualmente es la espiritualidad en sentido intercultural.

- “El instante Eterno” (2001). Comisariada por Gloria Picazo. Espai d'art contemporani de Castelló.
- “La espiritualidad del vacío”. (2001) Comisariada por Mattias Bärmann. Bancaja. Valencia.
- “Traces du Sacré: Relations entre art occidental et spiritualité au 20E siècle”. (2008.) Comisariada por Angela Lampe y Jean de Loisy. Centro Nacional de Arte y Cultura George Pompidou, Paris.
- “The Missing Peace: Artists Consider the Dalai Lama” (2009-2011). Comisariada por Randy Rosenberg. San Antonio Museum of Art Mar 2011, Nobel Museum, Stockholm 2011, Brukenthal National Museum, Sibiu, Romania 2010, Miami, Florida, The Frost Art Museum, Florida International University 2009, Madrid, Spain, Fundación Canal 2009.
- “The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989.” (2009). Comisariada por Alexandra Munroe. Guggenheim Museum. Nueva York.
- “Beyond Belief: 100 Years of the Spiritual in Modern Art.” (2013) Comisariada por Karen Tsujimoto, con la colaboración de Jeanne Gerrity y Daniel Schifri. Contemporary Jewish Museum.
- “El principio Asia : China, Japón e India y el arte contemporáneo en España (1957-2017)” (2018). Concepto y organización: Manuel Fontán del Junco, Inés Vallejo, Marta Ramírez. Comisarias invitadas: Matilde Arias, Pilar Cañas, María Jesús Ferro. Fundación Juan March, Madrid.

Algunas de estas exposiciones enlazan propuestas muy diferentes que abarcan desde la influencia de las estampas japonesas en el impresionismo, hasta la iconografía de inspiración budista del arte contemporáneo, pasando por la pintura abstracta de las primeras vanguardias y los expresionismos de mediados de siglo. Ciertamente, estas grandes exposiciones asociadas a la espiritualidad no siempre resultan muy precisas para profundizar en la experiencia contemplativa. Con la intención inclusiva de una perspectiva intercultural, a menudo se llega a incluir en ellas elementos que entendemos son muy diferentes.

Por otro lado, como hemos dicho, la presencia en estas retrospectivas de artistas que trabajan con la naturaleza es realmente escasa: entre los más

mencionados están Ana Mendieta, Wolfgang Laib, Richard Long y Nils Udo. Y sin embargo, rastreando en la tradición europea, algunos autores han visto en este retorno a la naturaleza ciertas conexiones con el Romanticismo decimonónico, como por ejemplo en el gusto por el viaje, la contemplación y la experiencia de caminar (Maderuelo, 1996; Marín Ruiz, 2015). En relación a esto, especial estudio se le ha dedicado a la categoría estética de “lo sublime”, por sus connotaciones que vinculan la contemplación de la naturaleza a una experiencia “inefable” caracterizada por un asombro a medio camino entre la belleza y el temor. Este término de largo recorrido histórico tuvo su origen en la edad media y posteriormente fue ampliamente desarrollado a través de la herencia Kantiana. En el siglo XX ha sido objeto de diferentes lecturas. Su asociación a una experiencia que excede los límites de lo racional ha sido motivo de su recuperación desde los discursos más interesados en la espiritualidad. Dos de las principales relecturas desde la contemporaneidad son los discursos de Lyotard, en la deconstrucción de los grandes metarrelatos, y Deleuze, que aporta una interesante vinculación entre espiritualidad e inmanencia (De Zuloaga Arisa, 2013).

Buscando más referencias a estos artistas que trabajan con la naturaleza, a comienzos del siglo XXI podemos constatar que, si bien se reconoce como un ámbito específico, finalmente resulta muy heterogéneo. Aunque hay exposiciones importantes, aquí resulta interesante pensar en otro tipo de contextos de referencia que han proliferado en gran medida. El carácter site-specific de muchas de las obras condiciona el modelo expositivo y favorece la emergencia de otros centros e iniciativas especializadas en este tipo de manifestaciones artísticas.

Si revisamos algún inventario de las numerosas residencias, exposiciones y festivales que han proliferado en los últimos tiempos sobre arte y naturaleza⁸, podremos constatar fácilmente que hay escasas referencias al ámbito de la espiritualidad y la contemplación, lo cual suscita algunas preguntas: ¿en qué medida puede resultar hoy interesante la relación entre naturaleza y espiritualidad?, ¿puede el descrédito de la religión en Europa haber generado una elipsis en los discursos sobre contemplación?, ¿resulta anacrónica la sacralización de la naturaleza? Desde luego, en la era del llamado “Antropoceno” o “Capitaloceno” (Fernández Durán, 2011; Moore, 2019), no parece ya

⁸ En la Tesis de Gregoria Matos se hace un Mapa bastante completo de este escenario en España y principales centros a nivel europeo (Matos, 2008).

posible mirar a nuestro entorno de la misma manera: un enfoque riguroso a estos temas no habría de contentarse con un cierto exotismo de resonancias primitivistas, y menos con la nostalgia de una mirada romántica. Nuestra actual biosfera difícilmente puede devolver en la actualidad la imagen de fuerza infinita y desbordante (Albelda, 2004). Frente a esto, nuestro estudio tratará de profundizar en formas alternativas de contemplación que pongan énfasis en la fragilidad de la red sistémica de la que formamos parte, a la búsqueda de algún espacio posible y sin duda complejo, desde el que quizá poder autoconstruir nuevas formas de espiritualidad colectiva.

III- ALGUNOS PUNTOS DE ENCUENTRO

Aunque este breve recorrido nos da una idea de lo distintos que son los dos ámbitos que nos proponemos conectar en este estudio, no habríamos de pensar que están completamente separados. Más allá de su asociación simplista con un cierto éxtasis individual, la contemplación se materializa muy a menudo en una rotunda implicación en la cotidianeidad, llegando incluso en ocasiones a ser el motor de grandes transformaciones sociales y políticas. Una actitud que podría ser quizá de utilidad también para abordar la situación de crisis eco-social a la que nos enfrentamos.

El pensamiento ecológico, por su parte, ha buscado en algunas ocasiones referencias dentro del mundo de la espiritualidad. Como ejemplos claros de este inusual matrimonio podríamos citar la “Ecología de los Pobres” de Leonardo Boff que parte de la Teología de la Liberación, y la “Ecología Profunda”, una amalgamaba no siempre afortunada de diferentes tradiciones y prácticas espirituales. Con respecto a esta última, el término fue acuñado por el filósofo noruego Arne Naess en 1973, aunque sus mayores promotores fueron los norteamericanos George Sessions y Bill Devall. La intención inicial de la distinción “profundo / superficial” era defender la necesidad de un cambio estructural de cosmovisión frente al ambientalismo reformista de la época. La Ecología Profunda ha recibido grandes críticas dentro del ámbito de la ética ecológica (Guerra, 2001, pp. 18-20). Tanto la “teoría de la liberación” como la “ecología profunda” son movimientos con epicentro en el continente americano, por tanto, parten de un contexto social bastante más proclive al cultivo de la espiritualidad que el europeo. En el viejo continente,

en general, la espiritualidad sigue siendo un ámbito muy estigmatizado por su asociación bien con las religiones premodernas de cosmovisión mítica, bien con las idealizaciones de las corrientes New Age de los 70.

Sin embargo, el resurgir de la espiritualidad y los fundamentalismos religiosos en el siglo XXI vuelve a azuzar también en Europa un tema antiguo que ya no puede verse como simple fenómeno residual y ha de entenderse desde la complejidad de las sociedades globalizadas actuales. Entendemos que, en este contexto, la resignificación de la espiritualidad más allá de su asociación unívoca con la religión es una labor necesaria y urgente.

ALGUNOS ESTUDIOS PREVIOS RELACIONADOS

Desde la práctica artística, uno de los primeros estudios que nos sirve de punto de partida es la Tesis doctoral de Josep Pedrós y Ginestar “Recercas silenciosas-espirituals” (Pedrós i Ginestar, 2003). A pesar de que es un acercamiento bastante supeditado a la práctica artística personal del autor, incorpora muchos artistas que trabajan con la naturaleza desde una actitud contemplativa en las décadas de los 80 y los 90. Este trabajo en su proposición teórica es heredero de los estudios de mística comparada, defendiendo posiciones universalistas que buscan lugares comunes entre el sufismo y el budismo zen, principales referentes en la obra plástica del autor, cuyo trabajo artístico resulta muy interesante para el enfoque de nuestra investigación. En este estudio también hace un breve recorrido por las vanguardias históricas proponiendo una relectura de las mismas a partir de las inquietudes espirituales de estos artistas que, según el autor, han quedado en segundo plano tras otras interpretaciones más puramente formales fruto de un sesgo propio de la crítica moderna norteamericana de los años 50.

Una revisión de estas cuestiones desde el ámbito de la filosofía y la estética lo podemos encontrar en la Tesis doctoral de Yolanda De Zuloaga Arisa(2013): “Creatividad y no dualidad en el arte. Una aproximación transdisciplinar. La crítica de la subjetividad y la representación en Gilles Deleuze y en el budismo Chan”. Si bien es una investigación que no corresponde al ámbito de estudio de arte y naturaleza, sí que aporta una visión interesante acerca de la espiritualidad y la estética. En ella parte de una crítica a los modelos de espiritualidad preindustriales basados en la idea de transcendencia

y en una cosmovisión dualista, y defiende una espiritualidad basada en la inmanencia y la no dualidad desde un anclaje en el cuerpo y la sensorialidad. Es un estudio que parte de una mirada compleja a través de un diálogo entre el budismo chan y el pensamiento de Deleuze. Para evitar hacer transposiciones de términos orientales al pensamiento occidental, utiliza la terminología deleuziana y reconstruye un linaje occidental basado en la espiritualidad inmanente y la deconstrucción de la subjetividad que enlaza a Spinoza con Nietzsche y Foucault desembocando en Deleuze. Resulta muy interesante el análisis que realiza acerca del símbolo y de lo sagrado, y de cómo su función ha cambiado sustancialmente en la estética contemporánea. A pesar de que en este trabajo se incluyen algunos artistas de nuestro ámbito de estudio, no se contemplan las cuestiones específicas relativas al vínculo con la naturaleza desde un enfoque ecológico.

Otro estudio específicamente centrado en arte y contemplación lo hace Mariona Vilaseca Arimany (2015) a partir de la obra de Wolfgang Laib: "L'experiència estètica de Wolfgang Laib i el seu vincle amb la tradició índia". Parte de la hipótesis ya enunciada por Coomaraswamy de que la experiencia estética puede ser una vía de contemplación conducente a alcanzar la unidad al modo en el que se entiende en el hinduismo según los Yoga Sutra de Patañjali y el Bhagavad Gita. Este trabajo está muy contextualizado dentro de la cultura india y se refiere a un único artista, pero comparte algunas cuestiones sobre contemplación que trabajaremos aquí.

Por último, la tesis de Mapi Rivera (2015) "El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria" incluye una gran variedad de experiencias extraordinarias y estados alterados de conciencia y estudia su expresión en diferentes prácticas artísticas vinculadas poniendo una atención especial en el cuerpo. En este trabajo es reseñable la interculturalidad y la puesta en valor del arte como camino experiencial de transformación. Su perspectiva tiende al esencialismo e incluye elementos polémicos vinculados al sobrenaturalismo como la telepatía, la clarividencia o la psicokinesis. Esto lo sitúa en una órbita muy distinta de la perspectiva que desarrollaremos en esta investigación. Entre la gran variedad de referencias de distintas épocas y culturas, incorpora artistas que intervienen en espacios naturales desde el ámbito del Land Art clásico, dejando abierto un gran espacio para enfoques más vinculados al pensamiento ecológico contemporáneo.

BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

A partir de los rasgos generales expuestos, podemos acabar este apartado haciendo un breve resumen panorámico del estado de la cuestión:

Destaca la falta de un estudio que ponga en diálogo los diferentes ámbitos de desde una mirada transdisciplinar. A lo largo del siglo XX, y fundamentalmente en el último tercio, podemos observar que se han consolidado dos líneas diferentes de exploración: por un lado las prácticas artísticas vinculadas con la naturaleza y el pensamiento ecológico y, por otro lado, los acercamientos a la contemplación vinculados al tema de la espiritualidad. Son dos ámbitos diferentes, con sus propios referentes y artistas específicos, pero tienen puntos en común y encuentros históricos.

El pensamiento ecológico en su versión ecosocialista y la contemplación laica naturalista son dos ámbitos distintos pero perfectamente compatibles que pueden enriquecerse mutuamente. A pesar de que la tradición marxista realizó en su época una muy necesaria crítica de la religión que ha levantado quizá suspicacias hacia todo lo relacionado con la espiritualidad, una revisión de ésta en sentido laico y naturalista puede contribuir a un proyecto de emancipación humana que estaba en el origen de aquel socialismo utópico original. La resignificación que ha recibido el pensamiento socialista a la luz de la crisis ecológica global ha ampliado su perspectiva poniendo en valor la importancia de los ecosistemas y las demás especies desde una visión de interdependencia que limita necesariamente las actividades humanas. La incapacidad real para continuar creciendo desemboca necesariamente en una reflexión no sólo acerca de la justicia en el reparto de los -cada vez más limitados- recursos materiales, sino también acerca de cómo vivir bien y ser felices en un contexto de escasez y dificultades como el que progresivamente se va a ir instalando.

Ésta es una pregunta que ha sido la base de múltiples tradiciones sapienciales como el budismo zen, el estoicismo o el epicureísmo, que encontraron en la aceptación de los límites y el entrenamiento de los deseos una clave para la plenitud humana. Aprender a desear lo que se tiene, vivir con plenitud el instante o cultivar un rico entramado de vínculos emocionales se nos presentan así como máximas completamente opuestas al hedonismo consumista actual, pues no están basadas en la voracidad de los deseos, sino en el gozo sencillo de la vida en interdependencia. Vemos que, desde este punto de vis-

ta, la contemplación tiene mucho que aportar al pensamiento ecosocialista (Riechmann, 2018a, 2017, 2011).

La situación de nihilismo materialista del sistema capitalista actual sumada al descrédito de los grandes sistemas de sentido vital que suponían las religiones tradicionales, ha desembocado en un resurgir de diferentes tipos de espiritualidad en paralelo a una reivindicación de los valores éticos perdidos en el imperio de la economía y la tecno-ciencia. Durante el siglo XX, algunos de estos movimientos han sido claramente regresivos, utilizando las sombras de la Ilustración para arremeter contra la Modernidad en su conjunto en una huida hacia posiciones totalitarias. Resulta esencial, por tanto, abordar esta difícil dimensión de lo humano, con el objetivo de evitar el surgimiento de nuevas posiciones dogmáticas.

Ante la crisis ecológica global y en el contexto de las sociedades actuales, es necesario repensar dimensiones interiores humanas que puedan aportar sentido vital y autorrealización no sólo a nivel individual sino también desde la construcción de vínculos y formas comunitarias de convivencia, transformando así nuestra forma de vivir para adaptarnos y minimizar el daño ante un inminente colapso ecológico global. Esta reformulación de la espiritualidad en la actualidad se está abordando desde múltiples disciplinas, revisando las terminologías tradicionales y explorando cómo puede entenderse desde una concepción laica o naturalista. La conexión de estas inquietudes con el pensamiento ecológico es un ámbito interdisciplinar muy poco explorado, en el que existe una gran dificultad terminológica. Palabras como “mística”, “sagrado” o “espiritualidad” pueden resultar inapropiadas o anacrónicas para muchos.

Preguntas de investigación

Esta situación hace que una de las primeras preguntas que nos surge en esta investigación es **a qué nos referimos cuando hablamos de “contemplación”** desde un enfoque naturalista. Esta pregunta es un prerequisite fundamental, para abordar después **cómo se acercan los artistas actuales a la dimensión contemplativa** de vínculo con la naturaleza en el contexto europeo teniendo en cuenta la situación de crisis ecológica global.

Además de estas dos grandes preguntas generales, otras cuestiones más específicas que nos planteamos son: ¿Qué papel tiene el cuerpo en la contemplación y qué usos se hace de él en los discursos artísticos contemplativos vinculados a la naturaleza?, ¿qué estrategias creativas utilizan usos y representaciones del cuerpo en su faceta más orgánica dando visibilidad a sus límites intrínsecos?, o ¿en qué medida es posible desarrollar a través del arte nuevas formas de reflexión crítica sobre los temas estudiados que tengan un mayor impacto social desde la conexión entre las realidades locales y las problemáticas globales?

Objetivos

GENERALES

1. Recopilar información sobre el vínculo entre arte contemporáneo, pensamiento ecológico y contemplación y desarrollar un acercamiento naturalista a esta última en relación al arte vinculado a la naturaleza desde una relectura actual del término.
2. Explorar un contexto discursivo nuevo tomando el pensamiento ecológico como herramienta fundamental en la reflexión sobre la identidad de vínculo en el arte actual y proponiendo nuevas herramientas interpretativas.
3. Hacer visible una temática poco estudiada para contribuir a una reflexión en el contexto sociocultural contemporáneo en relación a la necesidad de un incipiente cambio de cosmovisión.
- 4- Profundizar en la obra de artistas actuales vinculados a la temática fundamentalmente asociados al contexto europeo y comparar su trabajo con el de otros ya ampliamente estudiados.

ESPECÍFICOS

- I- Aportar una perspectiva más holística del cuerpo y explorar su función en los discursos artísticos contemplativos vinculados a la naturaleza.
- II- Profundizar en las visiones del cuerpo en su faceta más orgánica, dando visibilidad a sus límites intrínsecos.
- III- Analizar algunos aspectos concretos del pensamiento ecológico que pueden aportar claves en una reflexión identitaria desde el arte contemporáneo, como la idea de "interdependencia", la noción de "límite" o el "yo ecológico".
- IV- Analizar algunas obras del proyecto INNER NATURE, una muestra audiovisual centrada en ecología y contemplación.

Metodología

El proceso metodológico de esta investigación se encuadra en el amplio espectro de los paradigmas cualitativos, que resultan más adecuados para abordar un tema difícil de cuantificar en términos numéricos pues lo esencial reside aquí en el territorio subjetivo. Esta metodología se enfocará entonces en la captación y reconstrucción de los significados. El modo de recopilar la información no será estructurado en experimentos o encuestas masivas como es propio de los enfoques cuantitativos, sino que será más flexible y desestructurado siguiendo procesos de retroalimentación circular y entrevistas que permitirán ir desarrollando procedimientos inductivos a partir de los datos recopilados (Ruiz Olabuénaga, 2012). Se trata de un ámbito de difícil sistematización en el que no trataremos de sacar grandes conclusiones generalizables, sino más bien de centrarnos en contextos específicos que permitan explorar nuevas líneas de reflexión. El planteamiento de la metodología, por tanto, no es de carácter probatorio sino que destaca por su potencial heurístico. Con respecto a los marcos epistemológicos, en los estudios de mística comparada destacan dos líneas fundamentales: esencialismo y constructivismo. Las diferentes respuestas frente al pluralismo cultural integran una gran variedad de posiciones intermedias que Raimon Panikkar (2000) resume en cinco:

1- Concebir que hay una sola filosofía, religión, mística, etc. que se refiere a aquello que designa cada palabra según se utiliza en una cultura concreta y que no es oportuno aplicarla, por tanto, a ninguna otra. Aquí el diálogo entre culturas no tiene ningún sentido. Ésta es la postura del esencialismo extremo.

2- Concebir igualmente la existencia de una sola filosofía, religión, mística, etc. -aquella que pertenece a la propia cultura-, pero asumir sin embargo que las otras son sólo aproximaciones o degeneraciones de ésta. Aquí se abre la posibilidad a cierta relación entre culturas pero aplicando un sesgo, pues se mira al otro con las lentes propias.

3- Aceptar que pueden existir una variedad de realidades diferentes. En este caso, las palabras “filosofía”, “religión” o “mística” designarían el mínimo común a todas ellas. Esta posición excluye así aspectos socio-culturales, étnicos y locales que sin embargo pueden ser de gran relevancia.

4- Afirmar una serie de invariantes humanos, pero que no pueden analizarse en abstracto, sino únicamente encarnados, materializados de forma plural y diversa a través de una gran diversidad de formas culturales con elementos propios significativos que han de tenerse en cuenta.

5- Defender que la diversidad cultural es tan grande que en realidad las diferentes sociedades humanas son incomparables entre sí. Desde este enfoque no hay comunicación posible porque cada una responde a su propia lógica interna. Aquí no tiene sentido utilizar las palabras “filosofía”, “religión” o “mística” en general, habría que trabajar con la terminología de cada sociedad por separado. Ésta es la postura del constructivismo radical.

Según esto, la perspectiva de esta investigación puede considerarse próxima al marco epistemológico del constructivismo, pero sin llegar a las versiones más extremas representadas en el punto 5. Entendemos que nuestras conclusiones habrán de ser tomadas como realidades históricas, construidas socialmente con respecto a diferentes valores y criterios culturales. Nos identificamos más bien con el punto 4. Una visión laica o naturalista de la espiritualidad no es algo atemporal, ni ha de tomarse como verdad última externa y objetiva, sino como una interpretación posible de un fenómeno complejo que puede hacer referencia a diferentes elementos intrínsecos a la condición humana.

Sí que partiremos, sin embargo, de ciertos "invariantes" humanos muy básicos asociados a una estructura biofísica y antropológica común. Esto es fundamental para nuestra perspectiva, pues mantendremos una posición crítica con el relativismo extremo. Nuestra posición será cercana por tanto al “naturalismo poético” de Sean Carroll (2017), en el que pueden darse diferentes “formas de hablar” sobre el mismo fenómeno, pero todas ellas habrán de ser compatibles entre sí, pues entendemos que existe una misma realidad biofísica compartida. Desde este punto de vista, el mundo no es una creación humana, el ser humano no es la medida de todas las cosas, sino que pertenece a la naturaleza y al universo como realidades materiales que le preceden y le

incluyen. En este sentido, compartimos la crítica al principio antrópico de Wolfgang Iser, y nuestra metodología se posicionará desde una “perspectiva de congruencia” (Iser, 2014).

Asimismo, para el análisis de los procesos artísticos centrados en la contemplación será necesario incorporar algunos elementos más propios de diseños fenomenológicos, pues son los más adecuados para acercarse a las experiencias individuales subjetivas de los participantes. Con respecto a la fenomenología, Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2010) señalan una serie de elementos fundamentales que nosotros aplicaremos en nuestro estudio del siguiente modo:

- Describiremos los fenómenos desde el punto de vista de cada participante, tratando también de ponerlos en relación con elementos de la perspectiva construida colectivamente.
- Será de especial importancia analizar los discursos de las personas que dan testimonios de experiencias significativas para esta investigación, a través de sus palabras trataremos de entender los posibles significados que les atribuyen.
- Dejaremos espacio para la intuición, confiando en las estructuras universales compartidas para intentar conectar y comprender la experiencia de los participantes.
- Buscaremos contextualizar las experiencias vividas a través de otros elementos que puedan ayudar a entenderlas mejor como, por ejemplo, el tiempo en el que sucedieron, el lugar en el que la persona estaba, el papel de su propia corporalidad y el contexto relacional que había.
- Realizaremos entrevistas personales que permitan mayor cercanía. Recopilaremos también otros documentos y materiales que puedan ayudar a entender mejor el fenómeno dentro de la historia personal de cada cual. En este punto será de especial importancia la propia obra de los/las artistas, pues trataremos de abordar experiencias que a menudo son difícilmente verbalizables. Por ello las obras pueden ofrecer un acercamiento diferente a través de otros elementos estéticos y simbólicos.

Todas estas cuestiones en nuestro caso adquieren gran complejidad, pues no es sencillo definir a priori los sujetos de la experiencia contemplativa, por

cuanto la definición de la propia experiencia en sí implica incluir a un grupo muy diferente de personas. Por ello, una parte importante de nuestra investigación habrá de abordar una aproximación hacia la definición de esta experiencia. Una labor ésta que no será posible emprender aquí en sentido global, por cuestiones obvias de amplitud e inabarcabilidad, pero que sí podrá hacerse a través de un enfoque más acotado asociado a tres fenómenos que consideramos fundamentales: la atención al presente, el distanciamiento de la egocentricidad o la conciencia de unidad.

El enfoque específico que presentamos aquí, como hemos constatado, es un tema bastante nuevo y, por ello, no está ya predefinido como objeto de estudio pues no hay un recorrido teórico estructurado sobre la cuestión, los teóricos que lo abordan lo hacen desde disciplinas diversas, además los/las artistas recogidos son muy actuales y la información bibliográfica en ocasiones bastante escasa. Todas estas complejidades hacen que necesariamente el alcance de nuestra investigación se presente en un nivel exploratorio y descriptivo. No tiene sentido, por tanto, partir de hipótesis previas muy rígidas, sino que éstas serán más bien hipótesis de trabajo en sentido flexible, emergente y contextual (Hernández Sampieri et al., 2010, p. 370). De este modo, podremos encontrar quizá algunos puntos de orientación para futuros estudios iniciando así una nueva línea de investigación que puede ser muy fructífera.

Nos propondremos, por tanto, en primer lugar acotar y definir la contemplación desde un enfoque naturalista y, en segundo lugar, explorar cómo ésta se ha expresado a través de diferentes manifestaciones artísticas. Para ello, los datos se recopilarán a través de diferentes técnicas propias de la investigación cualitativa como la entrevista no estructurada, el análisis bibliográfico o el cuestionario estructurado. Las principales fuentes son:

- Testimonios directos de los artistas con respecto a su proceso de creación.
- Las obras de los artistas recogidas mediante documentación gráfica o vídeos.
- Bibliografía especializada en arte, naturaleza y ecología.
- Bibliografía especializada en mística, espiritualidad y mindfulness.

Hipótesis de trabajo

Como acabamos de ver, el carácter de nuestro objeto de estudio y la metodología empleada hacen que la elaboración cerrada de hipótesis sea problemática, sin embargo, nos hemos planteado algunas posibles hipótesis de trabajo revisables y reformulables a lo largo del proceso de investigación:

- A. La contemplación en la actualidad requiere de nuevas terminologías para evitar las connotaciones de términos heredados con los que los/las artistas pueden no identificarse.
- B. El contacto directo con el cuerpo, el cultivo de la atención y la incorporación de procesos repetitivos son elementos que pueden ser clave para identificar posibles actitudes y procesos contemplativos en la práctica artística.
- C. Elementos como el “olvido del yo” o “la experiencia de unidad” propios de las tradiciones contemplativas, pueden tener expresión en las prácticas artísticas a través de diferentes estrategias iconográficas y experienciales.
- D. El pensamiento ecológico desde su reflexión sobre los límites, la interdependencia y el “yo ecológico” proporciona un mapa conceptual muy fructífero que puede ayudar a entender la contemplación en el arte vinculado a la naturaleza.

Acotación y límites

En la presente investigación la especificidad es temática, por lo que se incluirán obras en diferentes medios artísticos atendiendo a la realidad de que desde sus orígenes estos/as artistas utilizaron diferentes medios de expresión y al hecho de que en el arte contemporáneo, las disciplinas son bastante porosas. Sin embargo, sí que es preciso resaltar que nuestro foco estará centrado en medios plásticos surgidos expresamente en la contemporaneidad como intervenciones site-especific, instalaciones, acciones, fotografía o videoarte. Por tanto, no incluiremos referencias a medios más clásicos. Entre ellos, la pintura ha sido tradicionalmente uno de los medios en los que se han volcado inquietudes espirituales desde muy diferentes ángulos, no sólo en la representación simbólica sino también en la experiencia directa, como podemos ver por ejemplo en la pintura plenairista, la pintura china, o la pintura sumie. Todas estas interesantes corrientes habrán de ser objeto de otro estudio, pues quedan fuera de nuestra acotación.

Con respecto a la acotación temporal, nos centraremos especialmente en artistas actuales y preferentemente en obras que hayan sido producidas desde comienzos de siglo. Nuestra intención no es hacer un registro exhaustivo de artistas y obras relacionadas con el tema en este periodo, sino seleccionar ejemplos significativos de actualidad que compartan aproximadamente un mismo contexto temporal: el siglo XXI. Esto ha de tomarse sólo como orientación general. En ocasiones al hilo del discurso haremos referencia a obras y artistas anteriores, como forma de establecer un diálogo entre propuestas actuales y otras iniciativas históricas.

Sobre la acotación espacial, en los inicios de esta investigación nuestra intención fue restringir su alcance a artistas europeos/as, pues la exploración de espiritualidades laicas es especialmente adecuada en este contexto. Esta acotación hace que este estudio parta de referencias asociadas a la mística cristiana y a la tradición greco-romana, fundamentales para este territorio. Esta cuestión, sin embargo, no implica obviamente que otras opciones contemplativas no sean igualmente interesantes. De hecho, dado la naturaleza

globalizada del mundo actual, posteriormente hemos ido viendo la necesidad de hacer referencia a otras tradiciones culturales y de analizar propuestas de algunos/as artistas extranjeros/as cuya obra nos ha parecido especialmente idónea en algún aspecto concreto. Se observará así también una inspiración importante en el budismo, por la influencia que ha tenido en el mundo de arte, y porque -al tratarse de una tradición no-teísta- resulta ser especialmente propicia para una perspectiva laica y naturalista de la espiritualidad. Finalmente, los/as cinco artistas que han sido entrevistados/as son españoles/as, por cuestiones de cercanía y prudencia. Son temas complejos en los que existen problemas terminológicos importantes y que además aluden a menudo a experiencias ya de por sí difícilmente verbalizables. Todo esto ha hecho que hayamos preferido poder ahondar desde la lengua materna en las entrevistas.

Con respecto a los referentes principales, en términos generales nos apoyaremos en el trabajo de autores vinculados a temas de arte y naturaleza como Javier Maderuelo, José Albelda o Tonia Raquejo, y también haremos referencia a otros dentro del ámbito del arte y la espiritualidad como Jacquelynn Baas, Amador Vega o Leesa Fanning. Con respecto a la selección de obras y artistas, se profundizará en las propuestas basadas en una acción más simbólica, y no tanto en aquellas obras que realizan acciones directas de restauración del territorio cercanas al ecologismo. La selección de las obras seguirá criterios ejemplarizantes, de modo que resulte ilustrativo con respecto al hilo de la argumentación. Entendemos, por tanto, que una compilación exhaustiva de todas y cada una de las obras vinculadas al tema en el contexto europeo queda al margen de los objetivos de este trabajo.

El criterio para seleccionar los/as artistas o para incluir unas obras y no otras está vinculado con el hecho de que los ejemplos elegidos pueden suponer una aportación para elaborar cosmovisiones más sensibles al equilibrio ecosistémico, la interdependencia o la autolimitación. A la categoría “experiencias contemplativas” podrían asociarse a priori infinidad de sujetos, pero si tenemos en cuenta que nuestra investigación se focaliza en la relación de éstas con la naturaleza de modo que estas perspectivas puedan contribuir en alguna medida a un enfoque ecológico de la situación actual, la cuestión es más acotada. Para orientarnos en el vínculo entre contemplación y naturalismo, seleccionaremos autores concretos vinculados al pensamiento ecológico desde perspectivas variadas (ecosocialismo, ecofeminismo, ecología profun-

da⁹) que puedan ser significativos para nuestro enfoque. Algunos de los más importantes serán: Jorge Riechmann, Arne Naess, Yayo Herrero, Joaquín Araujo o Joanna Macy entre otros. El pensamiento ecológico es el marco último de referencia con el que dialogan los planteamientos que iremos analizando. Aunque este estudio no se centre únicamente en obras explícitamente vinculadas al arte ecológico, hay que tener en cuenta que nuestro enfoque pone especial atención en prácticas artísticas con elementos contemplativos que puedan hacer alguna aportación para la sostenibilidad.

Una de las principales dificultades para seleccionar los referentes está vinculada a complejidades terminológicas, en concreto a la definición, connotaciones y referencias específicas del ámbito de la espiritualidad. Muchos de los autores que utilizan esta palabra, en realidad no la conciben como la entendemos aquí y, sin embargo, otros que investigan en ámbitos que -en principio- tienen poco que ver con ella, sin embargo, pueden aportar grandes claves para nuestro enfoque. Como hemos dicho, una parte importante de la investigación consiste en definir este ámbito, por lo que la acotación será en cierta medida más un resultado que un pre-requisito. Sin embargo, es importante decir a priori que nuestro enfoque se centrará sólo en algunos aspectos de la espiritualidad que consideramos de especial importancia para este estudio:

- La experiencia directa de la conciencia corporal desde una inmersión en la vivencia atemporal del momento presente.
- La reflexión existencial e identitaria sobre la cosmovisión, desde el distanciamiento de la egocentricidad.
- La acción simbólica que favorece la realización de vínculos estrechos con la naturaleza, con otros seres vivos y con la comunidad de seres humanos.

Estas tres dimensiones se han englobado a menudo de una u otra forma en los sucesivos intentos de buscar lugares comunes dentro de la compleja etiqueta de "espiritualidad". En este recorrido, va a ser inevitable acudir a otras disciplinas como la sociología, la neurología, la filosofía de la religión, la an-

⁹ Aunque hubiera sido sumamente interesante, no ha sido posible incorporar autores/as dentro del ámbito del "ecologismo de los pobres", pues la amplitud de los referentes habría sido inabordable. Nos parece esencial incorporar en los estudios sobre contemplación una perspectiva que reflexione en relación al eje Norte-sur desde un enfoque basado en la justicia ambiental y social, pero dado que nuestro estudio está más bien centrado en las manifestaciones artísticas europeas, dejaremos ese ámbito abierto para futuras investigaciones.

tropología o la psicología. El acercamiento a ellas obviamente está muy limitado por el propio perfil de la investigación, ya que se trata de una tesis en bellas artes. Nuestra incursión en estos ámbitos busca apoyarse en aspectos concretos que puedan ser de utilidad para entender la contemplación en el proceso artístico. Un estudio teórico exhaustivo de la contemplación naturalista habría de ser realizado por otros perfiles investigadores o quizá incluso por equipos interdisciplinarios. Nuestro acercamiento será bastante más modesto, nos conformaremos con enlazar algunas ideas de autores concretos que puedan ser de especial interés en el tema como André Comte-Sponville, Ernst Tugendhat, Pierre Hadot, Daniel Siegel, Karen Armstrong, Juan Masiá, Michel Hulin o Julian Baggini entre otros. A partir de sus aportaciones iremos trenzando un espacio potencial para la contemplación laica naturalista sobre el que a priori sólo podremos decir que:

- No incluiré una espiritualidad mágica o basada en algún tipo de creencia “sobrenatural” pues nuestra perspectiva parte del naturalismo: un naturalismo, como hemos dicho, “poético” que se apoya en un fiscalismo no reductor.
- No recuperaré una espiritualidad de tipo premoderno basada en dogmas, verdades absolutas o fundamentalismos, ya que entendemos que es incompatible con el espíritu crítico y el entendimiento intercultural.
- No participaré de una espiritualidad individualista autogratificante acomodada en el sistema de consumo actual, pues entendemos que esto es parte del problema y no de la solución a la crisis ecológica global. En su lugar trataremos de poner en valor los aspectos más vinculados a una verdadera transformación ética y social.

Por otro lado, dado que tomamos el cuerpo como un pilar básico de la contemplación, es preciso aclarar que lo estudiaremos desde dos perspectivas muy diferentes:

1. Por un lado el cuerpo como centro de la experiencia contemplativa, pues la atención en el instante presente a través de la sensorialidad física es el común denominador de estas prácticas.
2. Por otro lado la representación del cuerpo como forma de ahondar en las construcciones culturales e iconográficas. La imagen del cuerpo contribuye a

elaborar así un imaginario colectivo que se asocia con identidades, actitudes y formas de vivir.

La combinación de estos dos aspectos proporciona una perspectiva más holística. De este modo nuestro enfoque ahonda en el espacio de la experiencia directa desde una reflexión crítica acerca de la iconosfera contemporánea que actualmente conforma una gran parte de nuestras representaciones culturales. Los relatos que contribuyen así a construir imágenes identitarias desde la fragilidad de lo humano son sumamente interesantes, pues visibilizan estrategias minoritarias frente a las inercias sistémicas hegemónicas de nuestra sociedad.

Estructura de los contenidos

La organización de los contenidos se distribuye en dos partes claramente diferenciadas. En la primera desarrollaremos los aspectos teóricos fundamentales, en la segunda veremos su aplicación en obras artísticas específicas profundizando en diferentes discursos contemporáneos que se acercan a esas premisas. A continuación, un breve desarrollo de los contenidos de cada capítulo:

PRIMERA PARTE: PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

1. HACIA UN NUEVO MAPA CONCEPTUAL PARA LA CONTEMPLACIÓN

En este primer capítulo exploraremos algunos términos problemáticos como “mística”, “espiritualidad” o “sagrado, distanciándonos del marco religioso tradicional. Para ello haremos un breve recorrido por las teorías sociológicas que hablan de secularización, cosmopolitismo y transformación de lo sagrado en el siglo XX, haciendo mención también a la absorción de la espiritualidad por el marco del capitalismo global. Sentaremos así las bases conceptuales necesarias para resignificar la contemplación desde el contexto contemporáneo.

2. CONTEMPLACIÓN Y NATURALISMO: TRES ASPECTOS FUNDAMENTALES

Aquí profundizaremos en el análisis de lo que vamos a definir como “contemplación naturalista”. Como hemos dicho, en esta tesis no se hablará de contemplación en general sino que nos referiremos siempre a esta acotación específica. Partiremos de la idea de que el ser humano también es naturaleza, pero una parte de la naturaleza muy determinada por su plasticidad cultural. Definiremos algunos rasgos de la condición humana como forma de establecer puntos de encuentro desde cuestiones biofísicas y antropológicas

básicas. Para ello partiremos de estudios neurológicos sobre mindfulness y de las propuestas de algunos autores del ámbito de la filosofía, la espiritualidad y el pensamiento ecológico. Partiendo de estas premisas, propondremos una posible aproximación a la experiencia contemplativa a través de doce características específicas y tres aspectos generales (la experiencia del cuerpo en el presente, el distanciamiento de la egocentricidad y la conciencia de vínculo). A cada uno de estos tres aspectos dedicaremos los próximos tres capítulos de la tesis, con el objetivo de estudiar las diferentes estrategias artísticas que se han vinculado a ellos de una u otra forma.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS

3. LA EXPERIENCIA DEL CUERPO EN EL PRESENTE

En el tercer capítulo, ahondaremos en el primero de los tres aspectos generales de la contemplación ya definidos. Estudiaremos así obras de artistas concretos/as en cuya obra el uso del cuerpo pueda tener un sentido contemplativo. Resaltaremos especialmente estrategias creativas que integran la atención consciente en acciones repetitivas como caminar o tejer, la lentitud y la pausa. Asimismo, veremos acercamientos artísticos que evocan alternativas a la concepción habitual del tiempo en relación a la idea de “tiempo suspendido” o el “tiempo cósmico”. Esto nos acercará, no sólo a algunas formulaciones artísticas de ese “instante eterno” tantas veces asociado a la experiencia contemplativa, sino también al potencial de algunas obras artísticas para situar al espectador en una perspectiva más amplia que le permita relativizar la importancia humana desde su pertenencia a una realidad mayor.

4. UN VACÍO POTENCIAL

En el cuarto capítulo desarrollaremos el segundo aspecto general de la contemplación. Como veremos, las representaciones mentales y filtros culturales que condicionan nuestra experiencia inmediata del presente seleccionan, jerarquizan y priorizan la información que percibimos. Como estrategias artísticas que se acercan a esta cuestión, veremos en primer lugar la utilización

de la abstracción y la simplicidad formal desde el vínculo con el apofatismo y la deconstrucción de la palabra para cuestionar el pensamiento discursivo. También analizaremos diferentes propuestas vinculadas a la idea de lo efímero, como forma de distanciamiento de la egocentricidad, en las que el artista integra elementos y procesos del entorno biofísico y del contexto social.

5. LA TOTALIDAD EMERGENTE

En este último capítulo trataremos el tercero de los aspectos generales de la contemplación. Partiremos de una crítica hacia la tecnofilia y el tecnooptimismo de algunos discursos artísticos vinculados a lo que acabaremos denominando “espiritualidad fosilista”. Después dedicaremos una parte a la iconografía del cuerpo a través de diferentes estrategias creativas en las que pondremos en valor la representación del cuerpo desde su vulnerabilidad e interdependencia. Por último ahondaremos en algunos discursos que exploran la experiencia de unidad no-dual desde diferentes estrategias artísticas.

PRIMERA PARTE

Marco teórico sobre contemplación

Capítulo 1

Hacia un nuevo mapa conceptual para la contemplación

Qué difícil vivir

Qué difícil vivir dentro del sistema de la mercancía

Qué difícil vivir, conservando hebras de humanidad, dentro del sistema de la mercancía

Qué difícil vivir, conservando hebras de humanidad y una posibilidad de llegar a ser humanos, dentro del sistema de la mercancía

Qué difícil vivir, conservando hebras de humanidad y una posibilidad de llegar a ser humanos y una puerta abierta hacia el campo sin puertas, dentro del sistema de la mercancía

Qué difícil abrir la puerta sin puertas

Qué difícil vivir

Jorge Riechmann (2015b, p. 32)

En la era del capitalismo fosilista más destructivo que ha conocido la humanidad y al borde de un colapso civilizatorio, son tiempos difíciles para encuadrar nuestro tema en el complejo marco de la espiritualidad. Pero grandes transformaciones en la cosmovisión de la personas sucedieron también en épocas convulsas de extrema violencia y degradación de lo humano, así que precisamente ahora puede que sea un momento idóneo para replantear cuestiones que nos acompañan desde hace tiempo.

Vistas las derivas de los fundamentalismos religiosos y las diferentes apropiaciones que el sistema de mercado ha hecho de la espiritualidad reduciéndola a

un producto de consumo personal, resulta realmente difícil imaginar una reconstrucción del potencial transformador que implica esta difícil dimensión de lo humano. Y sin embargo, la espiritualidad va mucho más allá de los estereotipos que se le suelen atribuir y, como iremos viendo, contiene múltiples elementos que podrían ser útiles en la situación actual. Organizaremos el capítulo en dos apartados:

- 1.1. Globalización y secularización en el s XXI. En el primero veremos brevemente algunos elementos significativos del proceso de transformación de lo sagrado en la modernidad y postmodernidad, haciendo hincapié en algunos peligros o problemáticas que este proceso ha implicado. Es un tema muy complejo del que sólo hemos seleccionado algunas reflexiones que nos han parecido importantes para entender aspectos clave de la espiritualidad en el siglo XXI y que resultan significativos como ámbito de referencia para el estudio de la contemplación en los artistas que trabajaremos después. Analizar de qué modo aparece “lo sagrado” en su obra o en qué medida recurren a fórmulas de sacralización de la naturaleza requiere, por tanto, una revisión previa de esta noción en la actualidad. Como veremos a continuación, el proceso de individuación e hibridación de la religión junto con la apropiación capitalista del término han generado asociaciones ambivalentes en torno a la palabra “espiritualidad”.

- 1.2. Espiritualidad y contemplación. En el segundo apartado abordaremos ya directamente el ámbito de la espiritualidad al que nos acercaremos planteando algunos usos que consideramos especialmente valiosos para las reconstrucciones laicas y/o naturalistas de esta dimensión en el siglo XXI. Para ello comentaremos algunos elementos clave que sirven para entender el modo en el que se ha reivindicado un espacio para el cultivo de ciertas dimensiones humanas olvidadas con la crítica ilustrada a la religión tradicional y eliminadas con la apropiación de la espiritualidad por parte del capitalismo global. Exploraremos así la mirada de algunos autores y autoras que tratan de reconstruir la crítica ilustrada a la superstición y el pensamiento mágico, evitando reduccionismos. Desarrollaremos así la compatibilidad entre ciencia y espiritualidad, recuperando el potencial transformador de esta última desde el cultivo de la compasión.

1.1. Globalización y secularización en el s XXI.

Uno de los pilares incuestionables del pensamiento moderno fue en su día la llamada “tesis de la secularización” que partía del pensamiento de Max Weber. En términos generales, podríamos decir que esta teoría daba por hecho que la irrupción de la modernidad y el pensamiento ilustrado llevaría necesariamente a una desaparición de la religión. La historia europea parecía confirmar esta idea a través de la constitución de estados laicos, la separación entre iglesia y estado, el progresivo descrédito de las instituciones religiosas y la disminución en la afluencia a sus correspondientes ritos (Cornejo, 2012).

La situación actual desde finales del siglo XX ha verificado la invalidez o inexactitud de estos planteamientos, al menos en sus versiones iniciales, de modo que hoy hay bastante consenso acerca del hecho de que los fenómenos religiosos en realidad no desaparecen con la modernidad, sino que se transforman dando lugar a nuevas reapariciones de lo sagrado que se manifiesta en formas de religiosidad alternativas a las tradicionales. Por tanto, existe todo un ámbito de investigación que está centrado en las características de este resurgir a través del estudio de los nuevos movimientos religiosos y cómo estas nuevas formas interactúan con el contexto social y el sustrato premoderno residual en las diferentes culturas.

La crítica a la teoría de la secularización ha llevado así a la idea de “modernidades múltiples” (Davie, 2007). Este concepto permite entender el caso europeo y su visión de una modernidad laica al estilo francés no como un modelo necesario sino como una posibilidad más bien minoritaria entre otras muchas. También hay una búsqueda de nuevas terminologías que permitan describir mejor la situación. Por ejemplo, el término “sociedad postsecular” -popularizado por Jürgen Habermas en 2001- busca deconstruir dicotomías tradicionales entre lo religioso y lo secular, invitando al diálogo que enriquece las diferentes posturas (Rodríguez Duplá, 2017). Todas estas cuestiones son realmente complejas, así que no recogeremos aquí más que algunos apuntes significativos.

1.1.1. INDIVIDUACIÓN Y COSMOPOLITISMO

La socióloga británica Grace Davie ha descrito la situación europea desde las gráficas consignas de “creer sin pertenecer” y “pertenecer sin creer”. La primera se refiere al hecho de que las creencias no desaparecen con la secularización, muy al contrario de las expectativas de la modernidad laica. Resulta interesante el hecho de que se hayan constatado tendencias al alza en ciertas creencias precisamente en procesos de secularización acelerados. Concretamente, la creencia en el alma y en la inmortalidad individual, por ejemplo, se refuerzan con la secularización (Davie, 2007, pp. 182-190). La segunda se refiere a lo que denomina “religión vicaria”, que consiste en un reconocimiento de la religión desde sus valores culturales y el servicio social que presta, sin comulgar por ello necesariamente con sus creencias y dogmas más polémicos. El cuidado y mantenimiento de los templos como parte del patrimonio cultural, o la dedicación de importantes sumas de impuestos a la labor social de la iglesia, serían ejemplos de cómo la religión sigue teniendo un papel importante en el sistema social europeo al margen de las creencias individuales. La creencia, por tanto, no es más que un elemento más del complejo religión, según veremos más adelante.

El propio concepto de “secularización” no es en modo alguno unitario, sino que se desarrolla en múltiples planos diferentes que no necesariamente han de evolucionar en la misma dirección. Esto hace que el retroceso a nivel organizacional en el poder de instituciones religiosas o en la afluencia a las iglesias pueda ser completamente compatible, por ejemplo, con un aumento simultáneo en la religiosidad a nivel individual (Davie, 2007, p. 69).

Esto es lo que se conoce como proceso de individualización de la religiosidad, según el cual los criterios de legitimidad de creencias y prácticas ya no están situados en la institución religiosa sino en el propio individuo. Como señala la antropóloga Mónica Cornejo, las encuestas verifican que una gran parte de la población europea que no asiste a las celebraciones litúrgicas tradicionales ni se identifica con ellas, sin embargo declara conservar algún tipo de fe, creencias o espiritualidad íntima.

En el contexto de la privatización de lo religioso, aún en curso, muchas biografías religiosas contemporáneas parecen estar motivadas por la búsqueda individualista de una religiosidad alternativa a los repertorios tradicionales de creencias, ritos e instituciones religiosas. La Sociología y la antropología de la Religión se han referido a esta religiosidad alternativa como espiritualidad. (Cornejo, 2012, p. 327)

El progresivo descrédito de las tradiciones e instituciones religiosas, por tanto, no implica una desaparición de lo sagrado, sino su transposición en gran medida de la esfera pública a la esfera privada. El fenómeno religioso no desaparece sino que se privatiza viviéndose de forma íntima y personal. El individuo se erige así como centro de legitimidad que, en su búsqueda subjetiva, selecciona y articula los significados.

Si bien la individualización no es un fenómeno nuevo¹, para entender su radicalización y especificidad a finales del siglo XX y principios del XXI es necesario remitirse al la idea de cosmopolitización, pues determina de forma clave la religiosidad contemporánea y explica algunas de las principales transformaciones de lo sagrado en el siglo XXI, según explica Ulrich Beck:

(...) lo que sí es nuevo y distingue a la constelación cosmopolita es que las religiones (universales) y los mundos simbólicos culturales y espirituales, desde el más "primitivo" hasta el más "moderno", estén todos disponibles a la vez (casi siempre desligados de su respectivo contexto espacio-temporal), y mundialmente abiertos a todas las apropiaciones posibles, incluidas las terroristas. (Beck, 2009, p. 37)

En la compleja situación de los contextos mundiales globalizados del siglo XXI, la cosmopolitización implica una desnacionalización y desterritorialización de las religiones: las prácticas religiosas se extienden más allá de sus fronteras tradicionales, y se exportan a otros contextos socio-culturales completamente diferentes. Las diversas oleadas de orientalismos que ha vivido Europa en la historia del siglo XX forman parte de este fenómeno. Esta situación se ha extremado en el siglo XXI gracias a internet y sus nuevas redes de comunicación.

Este contexto implica una doble potencialidad: por un lado aparece la posibilidad renovada de cuestionamiento de ciertos dogmas que pueden ser desechados o resignificados en el nuevo contexto con la consiguiente flexibilización del marco de las religiones tradicionales. Por otro lado, es posible también, por contra, que sea muy difícil reconstruir desde aquí una religiosidad compartida. La descontextualización y el reduccionismo de los símbolos tradicionalmente ligados a una praxis concreta como guía para la acción puede ser fácilmente instrumentalizable por el capitalismo global o por movimientos fundamentalistas desembocando en resultados ciertamente inde-

¹ "El ritual del bautismo cristiano, por ejemplo, que suponía una decisión personal no transmitida por la herencia familiar, ya puede considerarse un buen precedente histórico, y posteriormente, las corrientes protestantes añadieron una gran independencia del individuo frente a la mediación de las instituciones religiosas. Por otro lado, la mística ofrece una indagación en la experiencia individual que resulta conocida en todas las grandes tradiciones religiosas." (Beck, 2009, p. 37)

seables. El contexto sociocultural de cada práctica era garantía de legitimidad y articulaba una dirección ética más o menos clara, pero en las transposiciones culturales actuales hay una completa descontextualización en el significado y uso de los símbolos, de modo que su funcionalidad se ve muy alterada y difícilmente reconstruible (Beck, 2009).

Las tensiones generadas por las dinámicas entre lo local y lo global a finales del sXX han llevado al sociólogo David Lyon a formular, por ejemplo, el concepto de “paisajes sagrados”. Con esta noción se refiere a flujos de creencias y prácticas que están en constante cambio y funcionan como elementos determinantes para construir nuevas formas de pertenencia.

En algunos países europeos y en Canadá, donde la asistencia a la iglesia había caído desde la década de 1960, se podía hablar de “creencia sin pertenencia”, lo que apuntaba a un apartamiento respecto de la “estructura”. Sin embargo, tal vez haya espacio para lo que Dianèle Hervieu-Léger llama “parroquias afectivas”, esto es, neotribus religiosas que han perdido su conexión con el lugar, pero que siguen operando como “comunidad”. Una vez más vemos que, en su fase postindustrial, la religión parece haberse vuelto más bien un recurso cultural que una entidad fija identificable. (Lyon, 2000, p. 159)

El autor insiste en el carácter “glocal” de la religiosidad postmoderna haciendo referencia a un fenómeno que opera como una marca globalizada que se reinterpreta simultáneamente de distintas maneras en cada contexto. Por esta razón, los nuevos movimientos religiosos no pueden imaginarse como las religiones tradicionales vinculadas a un territorio concreto, sino que se extienden de forma deslocalizada.

La privatización de la religión, sin embargo, tampoco podría tomarse como tendencia general. Otro gran especialista en sociología de la religión, José Casanova ha sido uno de los autores que ha reabierto este debate en torno al papel de la religión en el espacio público. Según su visión, la individualización de la religión sería un fenómeno ligado a estados en los que religión y poder estaban históricamente imbricados con una sola religión hegemónica: es el caso del cristianismo en Europa. La ausencia de opciones que permitan escoger entre diferentes formas religiosas sería un factor clave que genera una experiencia impositiva: se asume que hay una única religión verdadera. Frente a esto, es comprensible el surgimiento del ateísmo como negación de esa imposición. Las opciones son entonces: religión o laicismo. En el contexto de esta polarización social, la opción de arrinconar la religión en el ámbito privado parece en-

tonces un producto específicamente europeo (Casanova 2007). En otros contextos con mayor pluralismo religioso, la evolución puede ser, y de hecho ha sido bien distinta. Resulta clásica la comparación de la situación europea con el contexto estadounidense, pues destapa algunos prejuicios eurocéntricos y permite entender no sólo hasta qué punto la religiosidad puede convivir con la modernidad sino también de qué modo puede conservar un lugar público importante. Propuestas explicativas como por ejemplo la Teoría de las decisiones racionales parecen ajustarse mejor al contexto americano. Ésta, está basada en la capacidad de elección de los individuos que escogen entre las diferentes opciones religiosas. Según Davie (2007), frente a la afiliación obligatoria que imponen los sistemas basados en la hegemonía histórica de una religión, la voluntariedad como característica esencial de las congregaciones religiosas parece ser un aspecto clave que ha permitido a EEUU conservar la religión en el espacio público.

1.1.2. ALGUNAS PROBLEMÁTICAS ASOCIADAS A LA SECULARIZACIÓN

La función premoderna de “lo sagrado” proporcionaba un contexto de significación claro, aseguraba una dirección ética y articulaba una gran variedad de símbolos que apuntaban -con mayor o menor fortuna según las derivas históricas- hacia el ejercicio de los grandes valores humanos que surgieron en múltiples culturas en la época axial y han facilitado la convivencia desde entonces (Armstrong, 2011). Con las grandes transformaciones socioculturales que implicó la modernidad industrial y -más recientemente- la aceleración de la segunda mitad del siglo XX y las nuevas tecnologías de información del siglo XXI, han aparecido nuevos perfiles de riesgo y derivas potenciales. Muchas de estas transformaciones ponen en cuestión la capacidad que las nuevas formulas religiosas pueden albergar en una dirección positiva para el desarrollo humano, generando un gran debate al respecto. Para organizar la exposición recogeremos algunas de estas problemáticas asociándolas a cuatro aspectos que consideramos fundamentales:

- I. Nihilismo y relativismo
- II. La simplificación del complejo “religión”
- III. Los fundamentalismos religiosos
- IV. La apropiación capitalista

I. NIHILISMO Y RELATIVISMO

La interesante crítica postmoderna al esencialismo, los grandes relatos de la modernidad o las metafísicas premodernas puede llevar en ocasiones a algunas exageraciones tocando el extremo del relativismo absoluto. Frente a esto, una contrarréplica esencial es la necesidad de volver a argumentar la importancia de ciertas referencias compartidas que trascienden el territorio de la absoluta subjetividad.

El filósofo francés Comte-Sponville, por ejemplo toma la conocida máxima nietzscheana “Si nada es verdad, todo está permitido” como icónica muestra de este tipo de actitudes y contraargumenta diciendo que el hecho de que no se pueda alcanzar una verdad absoluta no es impedimento para refutar algunos errores que no pueden ser en modo alguno verdaderos (Comte-Sponville, 2006). Su protesta es realmente importante, pues en el territorio del relativismo absoluto es difícil articular valores morales compartidos que son imprescindibles para el funcionamiento de cualquier sociedad. La prevención frente al nihilismo y al relativismo es esencial en una época en la que la verdad ya no se presenta como un elemento externo, recibido por la tradición y avalado por el argumento de autoridad.

En la misma línea la pensadora estadounidense Martha Nussbaum ataca las corrientes postmodernas herederas del relativismo y el subjetivismo de Jaques Derrida que han pretendido deconstruir cualquier afirmación universal sobre el ser humano. La autora defiende que la versión más extrema del relativismo no sirve como guía para conseguir una sociedad más justa e igualitaria -tal y como creen algunos discursos que precisamente pretenden trabajar por los derechos de la mujer o la justicia social entre otros asuntos-, sino que su énfasis en la diferencia y la otredad puede incluso ser contraproducente desembocando en la injusticia y la insensibilización ante el dolor ajeno.

“Eseñalismo” se está convirtiendo en una palabra maldita dentro de la academia, y en aquellos ámbitos de la vida humana influenciados por ella. Los oponentes del esencialismo -al que, para nuestro propósito, definiré como la visión de que la vida humana tiene ciertos rasgos centrales definatorios- lo asocian con ignorancia, con insensibilidad para con la voz de las mujeres y las minorías. Sin darle muchas vueltas, se lo mete en el mismo saco que el racismo, el sexismo, el pensamiento "patriarcal" en general, mientras que el relativismo extremo se considera una receta para el progreso social. (Nussbaum, 1999)

La autora defiende que es legítima la crítica de estos movimientos postmodernos al esencialismo personificado en el realismo metafísico, pero denuncia que su posición es tan extrema que elimina toda posibilidad de fundamentar el criterio de valor en argumentos universales, lo cual deja como única referencia para la acción, bien la autoridad de quien habla, bien una autoafirmación lúdica bastante arbitraria o bien un sentido de utilidad que está muy cortado por patrones mercantilistas (Nussbaum, 1999). Frente a esto, señala que algún tipo de esencialismo resulta imprescindible para sustentar sentimientos morales como la compasión o el respeto tan importantes para la convivencia.

Para dar respuesta a la polémica, ella propone matizar la distinción entre un esencialismo “externo” y uno “interno”. El primero estaría centrado en una verdad metafísica que se entiende de forma absoluta, como una estructura determinada al margen de interpretaciones y construcciones culturales humanas. Este tipo de esencialismo no sería capaz de sostenerse tras las críticas que se han elaborado desde el nacimiento del pensamiento ilustrado. Sin embargo, aceptar que no existe una verdad externa e independiente de la sociedad, no quiere decir que un análisis de la historia y el conocimiento humanos no pueda revelar desde dentro determinadas propiedades en el ser humano. Esto es lo que denomina esencialismo “interno”, aunque ciertamente es discutible si esta fórmula matizada podría en justicia llevar la pesada etiqueta de “esencialismo”. Se apoya en el hecho de que a pesar de las diferencias, nos reconocemos fácilmente unos a otros como seres humanos pues compartimos unas capacidades básicas y generalizables. A partir de aquí argumenta que una definición compartida de éstas es crucial para discriminar cuándo se atenta contra la vida humana. En esto se refiere a cualidades antropológicas muy generalizables, desde las condiciones de nuestros cuerpos físicos, hasta ciertas disposiciones sociales comunes (Nussbaum, 1999).

Ulrich Beck, por su parte, también coincide en la necesidad de combatir lo que refiere como una “dictadura del relativismo” en la que todas las diferencias entre bien y mal se diluyen dejando la civilización desorientada e indefensa frente a los peligros que puedan surgir. Si en un deseo de atacar los totalitarismos y derribar todas las verdades absolutas renunciamos a la capacidad de establecer algún tipo de jerarquía de valor y dejamos toda decisión a la libre subjetividad del individuo es muy fácil que las potentes inercias capitalistas de consumo se aprovechen de esta atomización y falta de referencia para instaurar su propia lógica a través de diferentes estrategias de ac-

ción y manipulación, lo que sólo podría generar más injusticia social y deterioro ambiental (Beck, 2009).

Su propuesta de buscar “lo humano común” a través de la “individualidad reflexiva”² nos interesa especialmente en relación a la transformación de lo sagrado que venimos comentando pues está muy vinculada a la religiosidad vivida como experiencia íntima. En relación a esto, señala la importancia de distinguir entre las formas de subjetividad que pueden alimentar actitudes egoístas, de aquellas otras que, también desde la individualidad, tratan de conectar con elementos humanos universales (Beck, 2009). Desde este lugar, Beck encuentra elementos positivos en la individualización de la religiosidad como forma de autonomía ilustrada: se trata de la preferencia por aquellas acciones sólo en el caso de que puedan ser universalizables. Se alude así a la escucha de aquello que hay en uno mismo, pero que no es propiamente personal sino que pertenece a cualquier ser humano, de modo que el criterio no es plenamente relativo ni responde a impulsos egoístas, sino que se abre a una humanidad compartida. Vemos de este modo, que el énfasis en la individualidad no tiene por qué llevar implícito una defensa de perspectivas relativistas extremas.

De forma diferente, también el filósofo alemán Wolfgang Iser, por su parte ha argumentado de forma contundente contra el constructivismo extremo, reivindicando que, aunque efectivamente no podemos captar la totalidad del mundo con objetividad y, por tanto, sólo tenemos perspectivas, eso no quiere decir que el mundo sea ilusorio, sino que son perspectivas múltiples que describen una misma realidad biofísica y, por lo tanto, no pueden ser incompatibles. Se basa en el hecho de que nuestra forma de percibir el mundo es el resultado de un largo proceso de evolución y que eso le confiere un alto grado de fiabilidad. Es a lo que se refiere como “criterio pragmático de validez”:

¡Esta claro que nuestros esquemas cognitivos se han formado en interacción con el mundo y han demostrado su eficacia mientras tanto. Han garantizado la capacidad de supervivencia, (...) entonces dichas prestaciones tienen que mostrar una corrección mundana considerable, porque si no, como principales responsables de ello, no hubieran podido garantizar la superviven-

² Como explica Hermosilla (2014) en su comentario al autor, resulta importante contrastar diferentes teorías en torno al papel del individuo. Ulrich Beck defiende esta idea de la “individualización reflexiva” por oposición a otras teorías como la del “individualismo manipulado” (en las que la represión explícita externa se sustituye por formas más sutiles de condicionamiento y autodominio en la línea de autores como Horckheimer y Adorno o Foucault), o como la teoría del “privatismo anómico”, en la que el individualismo deriva en narcisismo tras desarticular las referencias morales (Hermosilla, 2014).

cia ni fundar el éxito extraordinario de esa especie. Tienen, pues, dicho comparativamente, que estar tan ajustadas al mundo como las aletas de un pez al agua. (Welsch, 2014, p. 189)

Según el autor existe un “saber nuclear” muy básico acerca de cómo funciona la materia y cómo se comportan los objetos en el mundo de los cuerpos. Este conocimiento fundamental es compartido por todos los seres vivos, desde las lombrices de tierra a los seres humanos. Desmonta así aquel viejo especieísmo de Sexto Empírico que -según argumenta- está en la base de múltiples constructivismos contemporáneos (Welsch, 2014, p. 173).

Resulta interesante cómo este autor atribuye las exageraciones de la perspectiva constructivista a un nuevo resurgir del denominado “principio antrópico”: una forma de antropocentrismo recurrente que está implícito en innumerables momentos a lo largo de la historia y que podría resumirse en la clásica consigna “el hombre es la medida de todas las cosas”. Frente a esto defiende una tradición muy diferente: las denominadas “posiciones de congruencia”, en las que el ser humano es sólo una parte más de la totalidad del mundo en estrecha interdependencia. Diferentes autores como el antropólogo e historiados holandés Fried Spier (2011) desde la perspectiva de la “gran historia” o el físico estadounidense Sean Carroll (2017) con su “naturalismo poético” han articulado visiones semejantes en la que el relativismo extremo no tiene cabida pues el mundo aparece como realidad compleja que describimos ciertamente de forma parcial con diferentes discursos y “formas de hablar”, pero que sigue sus propias dinámicas biofísicas internas de las que nosotros también necesariamente participamos.

Todos estos argumentos resultan bastante convincentes para contrarrestar los relativismos más extremos nacidos en la postmodernidad, y suponen una invitación para la búsqueda de puntos de encuentro que puedan servir de referencia más allá de la propia subjetividad: límites biofísicos, “universales” acordados en el encuentro intercultural, “verdades” fundamentadas históricamente pero revisables, etc.

II. SIMPLIFICACIÓN DEL COMPLEJO RELIGIÓN

Una de las mayores problemáticas en el proceso de transformación de lo sagrado está relacionada con la definición de religión, que es un asunto realmente complejo. Grace Davie señala que -en términos generales- existen dos formas fundamentales de ha-

cerlo: La primera es una perspectiva sustantiva y pone el foco en definir lo que “es” la religión propiamente, a partir de algún elemento específico constitutivo como por ejemplo sería su asociación con creencias y prácticas vinculadas a seres y cuestiones sobrenaturales. La otra es la perspectiva funcional que, por su parte, se centra en lo que la religión “hace”, es decir, en cómo afecta a la sociedad ofreciendo, por ejemplo, soluciones a respuestas existenciales o generando vínculos interpersonales (Davie, 2007, pp. 34-36).

Ambas perspectivas tienen sus problemáticas propias. Asociar la religión únicamente a seres o eventos sobrenaturales puede generar un campo de estudio más acotado, pero una de las principales críticas que se han formulado contra esto es el hecho de que “lo sobrenatural” no habría de tomarse como un aspecto distintivo, pues poner el acento en esto deja fuera otros fenómenos sociales vinculados a la “transformación de lo sagrado”, como ideologías o discursos que aborden los problemas últimos de la existencia (Davie, 2007, p. 35). Las definiciones funcionalistas, por su parte encuentran verdaderas dificultades para establecer nítidamente cuál es su objeto de estudio, pues descartada la referencia a “lo sobrenatural”, ¿dónde está la línea que separa las prácticas culturales religiosas de las no religiosas? Esta segunda opción ofrece así un ámbito mucho más amplio y de difícil acotación.

En la definición de religión que ofrece Comte-Sponville podemos ver estos dos aspectos. El autor completa y resignifica la clásica definición de Emile Durkheim para hablar de estos dos posibles niveles de amplitud:

Llamo religión a todo conjunto organizado de creencias y de ritos referidos a cosas sagradas, sobrenaturales o trascendentes (es el sentido amplio de la palabra), y especialmente a uno o varios dioses (es el sentido restringido), creencias y ritos que reúnen en una misma comunidad moral y espiritual a quienes se reconocen en ellos y los practican. (Comte-Sponville, 2006, p.22)

Observemos que en esta propuesta se mezclan elementos sustantivos y funcionalistas dando lugar a un marco híbrido que recoge también un sentido más inclusivo y otro más acotado. En cualquier caso, estas definiciones parten de preguntas fundamentales del tipo ¿pueden considerarse religiones algunas tradiciones ateas como el budismo? o ¿podrían considerarse ciertas ideologías o prácticas laicas formas encubiertas de religión?

El sentido restringido de la palabra religión hace referencia al modelo teísta a la manera del Cristianismo o el Islam. Cuando pensamos en “religión” rápidamente nos vienen a la cabeza los grandes monoteísmos. El gran filósofo francés Pierre Hadot, por su parte, también prefiere utilizar la palabra “religión” de forma más estrecha pero en un sentido diferente: para designar “un fenómeno que comporta imágenes, personas, ofrendas, fiestas, lugares consagrados a Dios o a los dioses” para poder distinguirlo así de lo que considera propiamente filosófico, que según el autor no incluye ninguno de estos elementos, sino que correspondería a todas aquellas actitudes que suponen un camino de sabiduría experiencial aplicada a la transformación del modo de vida como forma de poner en práctica una serie de “ejercicios espirituales”. Sobre esto volveremos después, pero lo que nos interesa ahora es el hecho de que esta distinción entre filosofía y religión le lleva a incluir los aspectos más experienciales de la religión - como es el territorio tradicional de la mística- dentro de la etiqueta “filosofía teísta”. Esto nos da una idea de hasta qué punto puede resultar completamente inadecuada para algunos autores la asociación simplista entre religión y teísmo (Hadot, 2009, p.69).

Por otro lado, la definición más amplia de religión enfocada desde un punto de vista etnológico como conjunto de creencias, mitos y ritos que comparte una determinada comunidad humana podría incluir tradiciones como el budismo o el taoísmo. El maestro zen español Dokusho Villalba, por ejemplo, apuesta por esta opción basándose en una de sus etimologías clásicas: la que refiere su procedencia del término “religare”, (“volver a unir”). Asocia así la noción de vínculo que existe en la raíz de la palabra religión con la sabiduría de la no-dualidad que encarna el budismo zen (Villalba, 2007).

El jesuita Juan Masiá, por su parte, prefiere no entrar en debates nominalistas acerca de si el budismo es o no es una religión, e insiste en los elementos comunes de tradiciones históricas tan diferentes. En efecto, un enfoque antropológico puede ver en ellas diferentes respuestas prácticas al enigma del sufrimiento y caminos realmente distintos pero igualmente eficaces para el cultivo de la compasión, la benevolencia y la felicidad auténtica (Masiá, 2006, p. 124). Hay aquí un reconocimiento de aspectos valiosos para el ser humano que todas estas tradiciones estarían vehiculando de diferentes maneras. En la base de todas ellas, independientemente de que la etiqueta que utilicemos sea “religión”, “filosofía” o cualquier otra habría una forma de desarrollo humano potencialmente positivo.

Desde esta definición amplia del fenómeno “religión”, resulta especialmente útil ordenar la cantidad de elementos constitutivos distinguiendo al menos cinco grandes ejes fundamentales, del modo en el que lo presenta el ecofilósofo Jorge Riechmann (2017)

- (1) creencias dogmáticas poco plausibles
- (2) estructuras de poder vinculadas a instituciones religiosas
- (3) una moral universalista de la compasión
- (4) un impulso de liberación humana basado en la idea de justicia
- (5) la dimensión espiritual o mística, centrada en el distanciamiento de la egocentricidad

Como explica este autor, los dos primeros recogen los asuntos más problemáticos, y por ello son el foco no sólo de la crítica ilustrada, sino también de ciertas voces internas disidentes comprometidas con su propia herencia religiosa, pero no con las derivas hacia la idolatría o el poder institucional. Mientras que los tres últimos son elementos valiosos que han sido canalizados históricamente por las tradiciones religiosas, y que es legítimo tratar de recuperar desde un punto de vista laico.

Sólo los dos primeros, por tanto, justifican la tradicional crítica a la religión como “opio del pueblo”. Sin embargo, hoy en día es importante tener presente que, con la transformación de lo sagrado que hemos comentado, estos dos elementos pueden haberse secularizado y seguir así presentes con otros ropajes. Los discursos que hablan, por ejemplo, del capitalismo como una nueva religión de nuestro tiempo -en la línea que ya inició Walter Benjamin- tratan de advertir sobre este asunto. La crítica de Dokusho Villalba hacia “la religión del Dios Mercado”, por ejemplo, es heredera de estos planteamientos:

La religión del mercado es, como veremos, una religión totalitaria que está devastando no sólo las sociedades humanas, el medio ambiente y los grandes valores de las civilizaciones a los que se ha llegado después de muchos siglos de evolución, sino que también está pulverizando los principios y las prácticas espirituales que enseñan todas las demás religiones, las actuales, hoy por hoy, no han sido capaces de hacer frente ni contrarrestar el poder de seducción y la influencia de este nuevo totalitarismo. (Villalba, 2007, p. 145)

En este sentido cualquier ideología política totalitaria articulada mediante diferentes rituales, símbolos y creencias laicas con el objetivo de legitimar cierto orden social y promover modos de dominación podría llegar a calificarse de “religión política”, aso-

ciendo así la palabra religión a la función que las estructuras de poder y las instituciones religiosas podrían cumplir históricamente en situaciones previas a la modernidad.

Muy emparentado con esto aunque ligeramente diferente, se encuentra el concepto de “religión civil”. Como explica el sociólogo Salvador Giner (1994), aunque el término fue acuñado originalmente por Rousseau, se refiere a un fenómeno con una historia que se remonta a la antigüedad clásica, y que ha sido sucesivamente retomado por múltiples autores entre los que destaca el americano Robert Bellah. En términos generales se trata de un “proceso constituido por un haz de devociones populares, liturgias políticas y rituales públicos encaminado a definir y cohesionar una comunidad mediante la sacralización de ciertos rasgos mundanos de su vida, así como mediante la atribución de la carga épica a algunos acontecimientos de su historia” (Giner, 1994, pp. 147-148). Según el autor, algunos rasgos comunes a diferentes formas de “religión civil” serían: pertenecer a la sociedad civil, integrar elementos heterogéneos con grandes dosis de ambigüedad, tender al nacionalismo, sacralizar la política difiriendo a su vez de ella, garantizar un modo de dominación social y producir carisma de forma mediática (Giner, 1994).

Algunos autores han asociado también a la religión la tecnolatría de nuestras sociedades digitalizadas, especialmente por su vinculación con creencias en poderes sobrenaturales con base en nuevas formas de pensamiento mágico y por su potencialidad en la producción de nuevas formas de dominación social (Riechmann, 2016). El ecofilósofo Jordi Pigem (2017) también ha teorizado en esta dirección -apoyándose a su vez en figuras como David Noble o Raimon Pánikkar- para denunciar los excesos de lo que denomina “paradigma tecnocrático”: una concepción lineal y prometeica de dominación que tiende a reducir todo a parámetros cuantificables y burocratizables.

La reflexión sobre la transformación de lo sagrado y la evolución de sus heterogéneos ingredientes en la actualidad puede ayudarnos a identificar los elementos más problemáticos de nuestras tradiciones religiosas, incluso si han asumido nuevas formas seculares. Asimismo, también puede ser útil para reconocer en ellas aquellos elementos valiosos como parte de nuestro bagaje cultural. Sin duda, las peores páginas de la historia humana se han escrito en base a fundamentalismos y totalitarismos, ya sean religiosos o laicos. Ahondaremos un poco más en este tema en el siguiente apartado.

III. EL FUNDAMENTALISMO RELIGIOSO

Como muy bien ha estudiado Karen Armstrong (2009), gran parte de los desencuentros entre ciencia y religión vienen de una confusión entre las esferas de “mito” y “logos”. La esfera del mito se codifica a través de símbolos que no pueden entenderse de forma unívoca como si se tratara de conceptos o categorías científicas, pues su función es otra: cobran todo su sentido en una práctica experiencial comprometida. Esta práctica trae al presente aquello que escapa al dominio de la palabra ayudando a enfrentarse así a la parte más difícil de nuestra condición humana: el sufrimiento, la falta de sentido, la mortalidad, etc. El contexto inherente al mito es el ritual, que permite convertirlo en una experiencia iniciática y transformadora compartida en el seno de una comunidad.

Con la irrupción moderna del método científico, empezó a ser muy importante la comprobación de las cosmovisiones a través de su verificación empírica. La univocidad del lenguaje científico influyó en la interpretación simplista de ciertos símbolos que tradicionalmente habían tenido muchas capas de significado. Según esta autora, es entonces cuando se extrae el mito de su contexto experiencial y se toma en un sentido literal. De este modo perdieron credibilidad algunas historias que habían funcionado como símbolos para canalizar la religiosidad de generaciones enteras, y la palabra “mito” empezó a tomarse como algo falso o inventado (Armstrong, 2009). Por ello, sigue siendo necesario, junto a la crítica moderna a la superstición y el pensamiento mágico, una gran prudencia frente al reduccionismo. La imagen caricaturesca del Dios moderno, que pervive aún en nuestros días, es muy explicativa al respecto:

Paul Tillich señalaba que es difícil hablar de Dios en estos tiempos, porque inmediatamente se nos pregunta si existe un Dios. Esto significa que el símbolo de Dios ya no funciona. En lugar de apuntar más allá de sí mismo hacia una realidad inefable, la construcción humanamente concebida que llamamos “Dios” ha llegado a ser el final de la historia. Hemos visto que durante el comienzo del período moderno, la idea de Dios fue reducida a una hipótesis científica y Dios se convirtió en la explicación última del universo. En lugar de simbolizar lo inefable, Dios fue reducido, en efecto, a un mero *deva*, un dios minúsculo, que era miembro del cosmos con una función y una localización precisas. Una vez ocurrido esto, era sólo una cuestión de tiempo que el ateísmo llegara a ser una proposición viable, porque los científicos pronto fueron capaces de encontrar una hipótesis explicatoria alternativa que hacía innecesario a “Dios”. (Armstrong, 2009, p. 354)

Uno de los mayores riesgos vinculados a los procesos de la secularización -tal y como fue articulada en la modernidad ilustrada europea- se deriva de esta lectura literal de los símbolos y se relaciona precisamente con el surgimiento de fundamentalismos religiosos. El reduccionismo ilustrado convirtió una tradición con múltiples dimensiones en un puñado de historias inverificables, generando así una gran angustia de aniquilación provocada por los ataques directos del ateísmo secular. En este sentido es importante entender que la religión como fenómeno cultural de amplio espectro cumplía unas funciones importantes en la sociedad, y da una idea de la ingenuidad en las primeras versiones de la modernidad presa de sus propios mitos. El resultado es que se han ido instaurando determinados estereotipos o caricaturas de la religión que han generado un rechazo absoluto por parte de la modernidad secular descuidando ciertos elementos positivos que estas mismas tradiciones estaban vehiculando (Armstrong, 2004).

Según esto, los fundamentalismos religiosos no han de tomarse en realidad como movimientos del pasado. Coincide en ello Ulrich Beck para quien los fundamentalismos religiosos no son una forma residual de tradición histórica que irá desapareciendo a medida que avance el proceso modernizador (Beck, 2009). Muy al contrario, defiende que su versión actual ha surgido precisamente como reacción a los prejuicios modernos sobre la secularización que pretenden imponer su propio modelo de modernidad europeo a los diferentes contextos sociales mundiales. Para aclarar este punto distingue entre cosmovisiones caracterizadas a través de la disyuntiva “o esto o lo otro” que asocia al término “religión” y aquellas más inclusivas cuya máxima sería “tanto esto como lo otro” asociadas a su vez según el autor a la palabra “religiosidad”. La primera contrapone un “nosotros” frente a “la Otredad de los otros”. Es la máxima que construye los muros del fundamentalismo religioso y también en la que se apoyan las versiones más extremas del ateísmo y del secularismo. Según el autor, todas ellas, en lugar de beneficiar al proceso de modernización estarían dificultándolo. Frente a ésta, la opción “tanto esto como lo otro” que ofrece el término religiosidad sería una alternativa sincrética que confronta la institución de fronteras que puede llegar a inspirar en ocasiones el término “religión” (Beck, 2009, p. 59).

En la postmodernidad estas tendencias adquieren a su vez otras dimensiones: el cuestionamiento de los sistemas de significación tradicionales, la proliferación del nihilismo y el relativismo, la pandemia del consumismo, la aceleración de nuestro modo de vida en constante cambio o el imperativo de elegir. Según David Lyon, éstos y otros

factores desencadenantes pueden hacer que el fundamentalismo se presente en ocasiones de hecho como una opción realmente atractiva y “liberadora” (Lyon, 2000, p. 160). Coincide con esto también Zygmunt Bauman, apuntando que el fundamentalismo en realidad es un movimiento que surge en la postmodernidad porque ofrece un alivio para las inquietudes que acompañan a la libertad individual:

Mi propuesta es que el surgimiento de fundamentalismos de corte religioso no es un tropiezo de antiguos anhelos místicos que no han sido totalmente suprimidos, ni una manifestación de la irracionalidad eterna del ser humano inmune a todos los esfuerzos domesticadores, y tampoco una regresión al pasado premoderno. El fundamentalismo es un fenómeno postmoderno completamente contemporáneo, que incorpora plenamente las reformas “racionales” y los desarrollos tecnológicos de la modernidad, y que intenta no tanto “hacer retroceder” las novedades modernas como pretender estar “en misa y repicando”: disfrutar de las atracciones modernas sin tener que pagar el precio que requieren. El precio en cuestión es la agonía del individuo condenado a la autosuficiencia, a la independencia y a llevar una vida de constante elección que nunca satisface plenamente y de manera confiable. (Bauman, 1998, p. 72)

Los miedos y las ansiedades intrínsecas de la libertad individual serían, por tanto, una de las razones que podrían estar en la raíz de estos movimientos que precisamente se han reforzado con la postmodernidad. Otros factores como, por ejemplo, la exclusión de grupos sociales en el acceso a las promesas de felicidad del capitalismo, la complejidad de la convivencia derivada de la globalización y sus movimientos poblacionales, las tensiones entre lo local y lo global o la mirada eurocéntrica y las nuevas formas de colonización, entre otros muchos, son elementos que darían para una larga exposición, pero que exceden los límites de nuestro estudio. Nos contentaremos con las breves pinceladas que hemos podido dar y pasamos a continuación a otro de los factores clave que intervienen en los complejos procesos de transformación de lo sagrado que venimos comentando.

IV. LA APROPIACIÓN CAPITALISTA

Como hemos mencionado, una de las formas más destructivas de religión política es el capitalismo global especialmente en sus versiones actuales marcadas por la globalización y la aceleración exponencial. Un aspecto que resulta especialmente significativo para el tema de esta tesis es el proceso según el cual el sistema de mercado se apro-

pia de la espiritualidad como una marca que ofrece promesas de felicidad o estilos de vida asociados a bienes o servicios.

Hemos visto que el proceso de “individualización de lo religioso” puede desarrollarse en direcciones muy diferentes: por un lado otorga un grado de independencia que posibilita una visión crítica, como de hecho sucedió en su origen en los movimientos religiosos de los años 70. En aquella época a menudo la búsqueda espiritual estaba acompañada de una fuerte tendencia contracultural y anticapitalista. Sin embargo, por otro lado, la individualización de lo religioso también corre el riesgo de atomizarse en un narcisismo egocéntrico como empezó a ser tendencia a partir de los años 80 en los que la lógica neoliberal fagocitó muchas de estas iniciativas (Hermosilla, 2014, p. 74).

El ejemplo que ofrece Juan Masiá (2006, p. 110) acerca de cómo las multinacionales proponen retiros de meditación zen a sus empleados para que sean más productivos es elocuente, pues muestra hasta qué punto el capitalismo global puede apropiarse de prácticas tradicionales y utilizarlas con objetivos bien distintos de los que tenían en origen. Se refiere así a una “instrumentalización de la espiritualidad” que está en las antípodas de los valores a los que apunta cualquier forma de desarrollo humano positiva en la línea en la que comentábamos antes. También el maestro zen, Dokusho Villalba ha insistido en la importancia de practicar mindfulness dentro de un contexto ético referencial, pues la secularización de las prácticas budistas tradicionales no pueden ser motivo para eliminar las orientaciones éticas que aseguraban la dirección positiva de la práctica (Villalba, 2018). Previene de este modo de algunos riesgos de comercialización de la espiritualidad, pues mindfulness también es actualmente un gran negocio para muchos. Volveremos a esto en el segundo capítulo.

Esta apropiación de ciertas prácticas y discursos asociados a la “espiritualidad” -y su reestructuración simbólica como marca al servicio de intereses corporativos- requiere de una lectura sesgada del amplio espectro de actitudes a las que se refiere la palabra “espiritualidad”. De este modo, en la postmodernidad ha habido una pérdida de gran parte de sus dimensiones éticas y de su energía catalizadora para el activismo social (Carrette y King, 2005, p. 171). Se trata de un fenómeno que puede describirse como la “comodificación de la espiritualidad”. Antonio Hermosilla se apoya en Tom Rockmore para explicar este concepto:

La comodificación o fetichización es según la tradición marxista, la transformación de bienes e ideas en productos o *commodity*. Es una forma de expansión simbólica del mercado a zonas que tradicionalmente no eran mercantilizables, convirtiendo significantes, como la identidad o la felicidad, en productos de venta masiva. En otras palabras, es asignarle un valor económico a algo que no lo tenía, estableciendo una nueva relación instrumental y económica con ese “nuevo” producto. De esta manera, en el marco de un sistema político económico capitalista, todos los objetos e ideas evolucionan desde un valor-de-uso a un valor-de-cambio. (Hermosilla, 2014, p. 78)

Zygmunt Bauman, en esta misma línea, explica en qué sentido la sociedad de consumo ha reinterpretado la experiencia religiosa tradicional a través de sus propias consignas. Según el autor, el foco de la pregunta religiosa tradicional está en las limitaciones humanas y el dolor. Las opciones premodernas, de este modo, estarían poniendo el énfasis en la insuficiencia humana consiguiendo así reconciliar a los fieles con una vida de miseria y sufrimiento que podría ser recompensada en un futuro postmortem (Bauman, 1998).

Por contra, la sociedad consumista de origen industrial en su periodo tardomoderno está construida sobre el hedonismo. De ahí que se hayan descartado ciertos elementos de la experiencia religiosa y enfatizado otros, reinterpretando la tradición según las consignas imperantes. Un buen ejemplo, es el deseo de experiencias de éxtasis individual:

Mi propuesta es que las inercias culturales postmodernas han acentuado el deseo de “experiencias cumbre” al mismo tiempo que han independizado esta búsqueda de las preocupaciones e intereses tradicionales, privatizándola y haciendo que instituciones no religiosas sean proveedoras de servicios relevantes. La “experiencia completa” de la revelación, el éxtasis, la ruptura del yo y la transcendencia total fue en su día privilegio de una selecta “aristocracia de la cultura” (santos, ermitaños, místicos, monjes, ascetas, *tsadiks* o *derviches*). Sucedió bien como milagro no solicitado, sin relación obvia con lo que el receptor de la gracia había hecho para ganárselo, bien como acto de gracia que recompensaba una vida de auto-inmolación y negación. La cultura postmoderna ha puesto esto al alcance de cada individuo, reformulado como objetivo realista y plausible de un entrenamiento individual y relocalizado como producto de una vida dedicada al arte de la autocomplacencia del consumidor. (Bauman, 1998, p. 71)

Frente al papel tradicional de “la gracia” para conceder o no el acceso a estas experiencias y la aceptación inherente de los límites y la insuficiencia humana que ello implica, en la postmodernidad la elección individual se presenta como factor determi-

nante. De este modo, las actitudes religiosas tradicionales se resignifican en el mercado de la acumulación de experiencias: siempre intensas, abrumadoras y escalofriantes. Surge así la figura de un “nuevo consumidor religioso postmoderno” a la búsqueda del placer excelso esperado en una experiencia espiritual imaginada. Mientras que los marcos tradicionales estaban muy vinculados al control público y a la identidad social, estas prácticas están centradas en la autorrealización del yo individual, a la búsqueda de sanar esa herida identitaria que acompaña a la libertad individual (Bauman, 1998).

Esto es lo que Carrette y King han llamado “Espiritualidad capitalista”. Se privilegian las prácticas que pueden ser instrumentalizadas y venderse como un producto de bienestar, dejando de lado los aspectos más incómodos como por ejemplo las tradicionales orientaciones hacia el sacrificio y la austeridad. De este modo, la ambigüedad de la palabra “espiritualidad” permite que se pueda identificar, por ejemplo, una gran variedad de significados en las palabras “amor”, “espíritu” o “energía”, y asociarlas a productos y servicios que proporcionarán ese disfrute. Se genera así un imaginario en el que la espiritualidad se asocia a un estilo de vida plagado de promesas de felicidad, bienestar y cumplimiento de los deseos (Carrette y King, 2005, pp. 22-23).

La espiritualidad se convierte además en un elemento más de consumo para la “industria de la identidad”. Una identidad que, en la postmodernidad se construye a través de lo que compramos. Es lo que David Lyon describe como parte del fenómeno de la “disneyización” del mundo en la que el goce personal, la diversión familiar y la libre elección del consumidor es el nuevo credo de nuestro tiempo.

Y en el nivel personal, las identidades se construyen a través del consumo. Olvídense la idea de que lo que somos nos es dado por Dios o lo conseguimos mediante duro trabajo en una vocación o una carrera profesional. Moldeamos nuestra imagen maleable merced a lo que compramos: nuestra ropa, nuestras cocinas y nuestros coches cuentan la historia de quiénes somos (en quiénes nos convertimos) No es casual que el mundo de la moda se vea como una “industria de identidad”; la idea es que se pueda comprar en el mercado la autoestima y el reconocimiento de los demás. Las crisis más angustiosas de identidad tienden a producirse en la adolescencia, pero es fácil advertir de qué manera se presta esta etapa a ser explotada por los técnicos del mercado. Aplazar artificialmente la llegada de la adultez, a fin de extender el periodo de explotación de identidad, es una estratagema evidente que se percibe de modo arquetípico en Disneylandia, pero también en muchos otros contextos sociales. (Lyon, 2000, p. 32)

Resulta interesante la asociación entre la industria de la identidad y el aplazamiento de la edad adulta a través de estos fenómenos de disneyzación, precisamente cuando se aplica al ámbito de la espiritualidad. Compramos espiritualidad para construir nuestra identidad a la carta. Nada más lejos del mensaje que tantas tradiciones espirituales históricas enfatizaron: la importancia de olvidarse del yo.

Hemos visto hasta aquí entonces de forma necesariamente breve algunos de los principales peligros que están involucrados en el proceso de secularización de la religión y transformación de lo sagrado. A partir de lo dicho podemos entender la importancia de evitar reduccionismos y distinguir con cuidado diferentes elementos dentro del complejo “religión”, de modo que sea posible reconocer aquellos que no se sostienen después de la crítica ilustrada, rescatando simultáneamente aquellos otros que sí pueden contribuir a un cultivo de actitudes valiosas en la actualidad. De la integración de estos elementos positivos y la crítica al relativismo extremo postmoderno depende en gran medida la capacidad de hacer frente no sólo, por una parte, a nuevos “dioses” como el capitalismo o la tecnolatría, sino también, por otra parte, a los fundamentalismos de corte explícitamente religioso azuzados por las versiones más extremas de la modernidad laica encerrada en sus propios mitos.

1.2. Espiritualidad y contemplación.

Ahora que hemos comentado brevemente el proceso de transformación de lo sagrado y tenemos presente algunos de sus posibles riesgos asociados, rescataremos a continuación ciertas cuestiones valiosas del “complejo religión” y que a menudo han sido aglutinadas de forma muy heterogénea en la palabra “espiritualidad”.

Es importante recalcar que sólo se tratará de hacer una aproximación a un enfoque concreto y no una definición general. La noción de “espiritualidad” es realmente compleja y los diferentes usos y acercamientos posibles son inabarcables. Por ello sólo abordaremos algunos conceptos relacionados con este ámbito que resultan clave para el enfoque que nosotros presentamos aquí: una perspectiva que puede resumirse en lo que acabaremos denominando “espiritualidad naturalista”. Es evidente que esta opción no es la única posible, ya que existen muchas otras formas de entender la contemplación y la espiritualidad a las que no se hará referencia. Todas ellas son respetables dentro de un marco básico de convivencia. El objetivo último de nuestra perspectiva es orientarnos para poder diferenciar, por ejemplo, qué prácticas artísticas incorporan elementos contemplativos, incluso si éstos trascienden los marcos religiosos tradicionales, y en qué medida estos elementos pueden implicar actitudes o cosmovisiones valiosas frente a la crisis ecosocial contemporánea.

Los estudios sobre “espiritualidad” han crecido significativamente en los últimos tiempos. Sus diferentes connotaciones, amplitud o ambivalencia hacen que el uso de la palabra no esté exento de cierta polémica. Algunos autores han tratado de buscar otros términos para referirse a ella como son, por ejemplo, “interioridad”, “subjetividad” (Martínez Lozano, 2014) o “cualidad humana profunda” (Corbí, 2016). Dado que ninguno de ellos puede evocar de forma satisfactoria la amplitud de dimensiones que integra actualmente la palabra “espiritualidad”, no queda más remedio que utilizarla añadiendo matices y aclaraciones.

La espiritualidad ha sido definida en ocasiones de forma muy amplia como una dimensión transversal que puede reconocerse en múltiples ámbitos como, por ejemplo, la búsqueda de sentido, la capacidad ética, o la necesidad de establecer vínculos con

otras personas y con el mundo (Torralba, 2014). Pero también se ha asociado a cuestiones más restringidas como el distanciamiento de la egocentricidad, esta actitud humana, aunque no siempre se manifiesta, según algunos autores podría tener carácter potencialmente universal (Tugendhat, 1997).

Ciertamente puede resultar forzado para muchos aplicar de forma general el término “espiritualidad” al conjunto de la humanidad, pues hay personas que no se definen a sí mismos como “espirituales” y que no tienen por qué hacerlo. El argumento que trata de justificar esto diciendo que estas personas en realidad sí que son espirituales pero “no son conscientes de que lo son” -utilizado por ejemplo por Francesc Torralba (2014, p. 10)- parece bastante problemático. Más bien habríamos de admitir que no existe acuerdo general con respecto a su significado específico y que, por tanto, su uso genérico es ambivalente. Carrete y King (2005, p. 3) van más allá y señalan una importante cuestión: el hecho de que determinadas acotaciones o simplificaciones del término pueden implicar un sesgo fácilmente instrumentalizable. Todo lo dicho invita a la máxima prudencia con las definiciones genéricas.

Desde nuestro punto de vista, lo importante no es tanto el propio término, sino las actitudes, experiencias o prácticas a las que se puede hacer referencia con él o con otros análogos. Que no exista acuerdo con respecto a la etiqueta “espiritualidad” o que no sea fácil comparar tradiciones evidentemente heterogéneas, no es motivo para renunciar a una reflexión conjunta sobre posibles actitudes y significados valiosos para la comunidad humana en conjunto: como seres humanos formamos parte de una misma especie y antropológicamente tenemos en común múltiples prácticas y experiencias. En este estudio trataremos de enfatizar algunas de estas cuestiones comunes que consideramos especialmente importantes pues pueden establecer puentes entre culturas desde la reciprocidad. La referencia a autores religiosos y no religiosos será por ello también un aspecto importante a la búsqueda de puntos de encuentro interculturales:

Sin caer en homologaciones simplistas, tiene mucho sentido presentar y relacionar las figuras emblemáticas de Confucio (escuchando la “voz del cielo”) Buda, (escuchando la “voz del Dharma”), Sócrates (escuchando al “Daimon de su conciencia”) y Jesús (conducido y empujado por el Pneuma) como “maestros de humanidad y espiritualidad”, incluso para personas no vinculadas a ninguna confesionalidad religiosa. Ha hecho daño a la teología cristiana la reducción de Logos a verdad abstracta, en vez de Sapiencia, y el olvido del Pneuma, de la Ruah, es decir, del Espíritu... (Masiá, 2006, p. 24-25)

La reflexión del jesuita Juan Masiá, por ejemplo, acerca del modo en el que el encuentro intercultural transforma a cada una de las partes haciéndolos “más y menos religiosos” que antes, es una actitud interesante también para las visiones laicas contemporáneas, que quizá después de un encuentro con las tradiciones religiosas puedan salir “más y menos laicos que antes”. En el mismo sentido, en las reflexiones del teólogo norteamericano Paul Knitter (2016) que se considera a sí mismo un “cristiano budista”, podemos encontrar formas secularizadas de elementos cristianos que pueden ser muy significativos para una perspectiva naturalista.

En esta dirección se pueden distinguir ciertas diferencias entre las expresiones “espiritualidad laica” y “espiritualidad naturalista”. La primera se opone total o parcialmente a la herencia religiosa ofreciendo como salida la secularización con estrategias, prácticas y símbolos alternativos. Un buen ejemplo en ese sentido serían las propuestas de André Comte-Sponville o Mariá Corbi. La segunda puede ser laica o no, pero fundamentalmente pone énfasis en las leyes biofísicas de la naturaleza. Esto significa que su crítica se centra fundamentalmente por un lado en el sobrenaturalismo y por otro en la conservación del equilibrio ecosistémico. Esto en ocasiones puede implicar críticas a la religión por creencias dogmáticas o antropocentrismo -entre otras cosas-, pero es importante resaltar que también puede haber posiciones religiosas compatibles con el naturalismo. El término “espiritualidad naturalista” será así utilizado para referirnos a un acercamiento postsecular heredero de la modernidad europea y la secularización que, sin embargo, trata de combatir los mitos propios de la ilustración. Por un lado incorpora una mirada más amplia hacia la naturaleza incluyendo en ocasiones reflexiones desde el pensamiento ecológico y por otro deconstruye los reduccionismos sobre lo religioso y la religión rescatando aquellos aspectos positivos de estas tradiciones sapienciales. Seguramente podrían incluirse muchos otros, pero entendemos que al menos son autores seminales en este ámbito Jorge Riechmann, Arne Naess, David Haskell y Wolfgang Welsch. No todos utilizan esta expresión, pero entendemos que en todos ellos existe algún ingrediente importante que aporta lucidez en esta dirección. Su pensamiento nos parece especialmente útil para estudiar símbolos y actitudes valiosas frente a la crisis ecosocial y posiblemente también pueda aportar claves para entender el trabajo de los artistas que veremos después.

Frente a esto, opondremos la persistencia de creencias sobrenaturales o elementos asociados al pensamiento mágico con lo que denominaremos “espiritualidad mágica”. Es posible que algunas de estas cosmovisiones con elementos claramente sobre-

naturalistas puedan articular también en ocasiones actitudes positivas desde la potencialidad del mito, pero aquí no las abordaremos pues exceden nuestra acotación.

Por último, usaremos la palabra “pseudoespiritualidad” para referirnos a aquellas apropiaciones y construcciones de la palabra “espiritualidad” en sentido instrumental, y que no desembocan ciertamente en un cultivo de elementos positivos para el ser humano, sino que caen en diferentes derivas indeseables como el narcisismo, el egoísmo, el quietismo, etc. Entendemos que este tipo de pseudoespiritualidad refuerza a menudo el status quo y la continuidad de sistemas claramente destructivos como el capitalismo actual.

Por último, nuestro objetivo no será hacer un análisis histórico de la cuestión³, sino señalar algunos usos actuales de la palabra “espiritualidad” en torno a siete elementos que nos parecen especialmente importantes:

- 1.2.1. El encuentro intercultural y la autoconstrucción colectiva
- 1.2.2. Espiritualidad y religión en la crítica al pensamiento mágico
- 1.2.3. La dimensión mística: inefabilidad y distanciamiento del yo
- 1.2.4. Los “ejercicios espirituales”: un camino de transformación
- 1.2.5. La reconstrucción de lo sagrado
- 1.2.6. Nuevos usos de la palabra contemplación
- 1.2.7. Acción y contemplación

1.2.1. EL ENCUENTRO INTERCULTURAL Y LA AUTOCONSTRUCCIÓN COLECTIVA

En nuestro difícil contexto actual marcado por la interdependencia global, las desigualdades crecientes, la formación de nuevas organizaciones supranacionales, la aparición de nuevos tipos y perfiles de riesgos así como de nuevas fórmulas de coexistencia, Ulrich Beck se pregunta si la religiosidad podría dejar de verse como un problema y llegar a formar parte de la solución. De este modo, los nuevos movimientos religiosos podrían llegar a ser factores de una modernización crítica con la propia modernidad (Beck, 2009).

³ Una interesante genealogía de los usos históricos de la palabra fue realizada por Walter Príncipe y rescatada más recientemente por Carrete & King (2005).

Uno de los puntos clave para el autor es la necesidad de abrazar una perspectiva cosmopolita que ve materializada en las diversas variantes de una espiritualidad íntima basada en la búsqueda de “lo humano común” sacralizado en la autonomía del individuo. Lo que él identifica con la etiqueta “dios personal” sin duda queda muy lejos de las representaciones más comunes de la palabra “Dios”. Según su punto de vista, este tipo de religiosidad contemporánea puede contribuir a revertir el resurgimiento de fundamentalismos religiosos.

Nace la visión de una religiosidad cosmopolita de la segunda modernidad que niegue tanto el relativismo postmoderno absolutista como la privatización de la religión. Dicha visión se basa en la fáctica “impureza” histórica de las religiones universales: en el reconocimiento de su interdependencia, de la otredad y la igualdad. Las religiones ni pierden su peculiaridad ni sucumben a un relativismo decadente, anómico y secular por verse y entenderse a sí mismas con los ojos de los otros. (Beck, 2009, p.142)

Beck recoge esta idea con la expresión “bricolaje” de religiones, que no utiliza en sentido peyorativo sino para dar cuenta de un proceso de autoconstrucción basado en la hibridación cultural y religiosa. Desde su perspectiva, el reconocimiento de la “Otreidad de los otros” en el interior de cada individuo es la clave para el fin de la violencia. Se trata de profundizar en “lo humano común” que uno puede encontrar en la máxima intimidad. Así, sin necesidad de abandonar la propia tradición religiosa, ésta adquiere otra dimensión desde el punto de vista de una historia común entreverada con otras múltiples tradiciones culturales. Tendencia que se ha vuelto verdaderamente actual en nuestra época a partir de la disponibilidad global de los nuevos movimientos religiosos que acercan sus creencias y prácticas al individuo a través de internet y las nuevas tecnologías de la comunicación (Beck, 2009).

Otra fórmula conectada con esto es el “diálogo dialógico” de Raimon Panikkar (2000, 1990). Esta idea apunta a la necesidad de trascender las formas de diálogo como intercambio más o menos mecánico o meramente informativo, y de abrirse a un auténtico aprendizaje y transformación a través del encuentro. Frente a la intención de convencer o vencer al otro, la propuesta de Panikkar huye de la confrontación y facilita la escucha, pues en la apertura al otro es posible descubrir los propios mitos y desprenderse del punto de vista personal. De este modo, el otro no es un interlocutor que pone resistencia a las ideas propias, sino alguien que potencialmente puede devenir un reflejo inesperado de uno mismo.

En el esfuerzo por comunicarnos mutuamente al principio sin una comprensión adecuada, luego lentamente disipando las imaginaciones y malas interpretaciones forjamos un lenguaje común, alcanzamos una comprensión mutua, atravesamos los límites. Esto es lo que yo llamo filosofía dialógica. No quiere decir la imposición de una filosofía o de un modo de comprender sino la creación de un universo común del discurso en un encuentro auténtico que tiene lugar en el diálogo dialógico, no de una vez por todas, sino en el encuentro actualizado. (Panikkar, 1990, p. 90)

En este sentido, el campo de la filosofía comparada no consiste en la búsqueda más o menos sencilla de equivalencias entre culturas diferentes desde una supuesta posición neutra, sino en una verdadera inmersión en el discurso ajeno, cuestionando todo lo conocido hasta conseguir conectar profundamente con esa otra realidad. Proceso que deviene finalmente en una transformación interior. Panikkar lo compara con el modo en el que, por ejemplo, aprendemos una nueva lengua: primero traducimos palabra por palabra, pero luego hablamos e incluso pensamos directamente en esa lengua (Panikkar, 1990, p. 91). Desde este punto de vista el encuentro intercultural implica conectar con lo común, lo universal hallado en uno mismo gracias a este encuentro con el otro. Panikkar utiliza la expresión “equivalentes homeomórficos” como fórmula de trabajo para intentar explorar lugares comunes entre tradiciones religiosas diferentes:

He elaborado la noción de equivalentes homeomórficos para referirme a esas nociones fundamentales que como analogados de tercer grado cumplen una función equivalente en los sistemas respectivos. Un ejemplo claro puede ser el de Dios y Brahman. No podemos traducir el uno por el otro. Creer en Dios no puede ser equivalente a creer en Brahman. Las notas o atributos distintivos de cada uno difieren también radicalmente. Ni siquiera sus respectivas funciones son las mismas. El uno crea y es providente, ama y tiene voluntad, el otro no necesita cumplir estas funciones. Ambos representan tan sólo el papel equivalente de ser un punto de referencia último, en el sentido de no admitir nada más allá en ningún ámbito. Para ello tienen que desempeñar funciones diferentes. Brahman y Dios son equivalentes homeomórficos. (Panikkar, 2000, p. 108)

A pesar de la dificultad y los riesgos de estas comparaciones, la identificación de este tipo de analogías puede suscitar formas de encuentro en el que poder abrirse a las categorías del otro cuestionando a su vez las propias referencias culturales. La búsqueda de “equivalentes homeomórficos” permite así acercarse a las similitudes o a las diferencias que puedan existir identificando elementos que cumplan funciones semejantes o actitudes humanas compartidas que puedan articularse en una o varias catego-

rías distintas. Es posible que en ocasiones no exista similitud alguna, pero también es posible que aparezcan puntos de encuentro.

Las complejidades derivadas de la transformación de lo religioso en Europa, y el surgimiento de ciertas ideologías laicas como nuevas formas de religión política, con su propia terminología secularizada hacen que la cuestión de los “equivalentes homeomórficos” pueda resultar también útil para el estudio de la espiritualidad en Europa. El cuestionamiento de las creencias cristianas tradicionales ha generado una dislocación en las referencias y los símbolos, dando lugar a un fenómeno híbrido que recupera parte de la antigüedad clásica y se abre también a otras tradiciones históricas. La situación de globalización, desterritorialización y cosmopolitismo de las religiones también ha favorecido el eclecticismo y el diálogo interreligioso, como veíamos antes. Esto supone, por un lado, una mayor dificultad para establecer un contexto referencial único para una espiritualidad naturalista, que en gran medida se construye también con elementos de otras tradiciones culturales.

Esta situación sin precedentes, sin duda supone un riesgo de alteración y descontextualización que es muy propicio para malinterpretaciones e instrumentalizaciones, pero también simultáneamente ofrece una gran oportunidad para repensar los propios símbolos heredados, recuperando elementos valiosos desde el diálogo con otras tradiciones culturales.

Religión y ateísmo en Europa se polarizaron con la modernidad hasta el punto de llegar a construir universos de significado realmente distantes. Esto es especialmente visible en lo relativo a las “experiencias inefables”, que tradicionalmente se interpretaban según el imaginario de la mística cristiana, pero que desde cosmovisiones explícitamente ateas se resignifican utilizando muchas otras referencias. De este modo, como veremos a lo largo de esta tesis, resulta verdaderamente difícil saber si se trata de experiencias semejantes, o incluso si podrían si quiera compararse, pues la terminología utilizada y sus significados asociados pueden ser realmente distintos.

Habremos de tener bien presente, por tanto, la propuesta de los “equivalentes homeomórficos”, pero no habrá de verse en ellos ninguna huella de realidades esenciales al margen de construcciones culturales, ya que los tomamos como elementos de trabajo contextualizados y revisables para analizar en qué medida puede haber lugares de encuentro, similitudes o divergencias en actitudes humanas fundamentales. Del mismo modo en el que, por ejemplo, Paul Knitter (2016), utiliza una linterna bu-

disto para iluminar aquellos aspectos del cristianismo que encuentra en oscuridad, nos preguntaremos por posibles linternas que puedan arrojar luz en el ateísmo a la búsqueda de nuevas formas de espiritualidad naturalista. Los estudios de mística comparada en este sentido pueden ser un buen punto de partida para tratar de buscar “equivalentes homeomórficos” también entre la espiritualidad laica y religiosa.

Coincide con esto Juan Masiá quien se refiere al contacto entre culturas también como un “encuentro”, ya que se trata de una experiencia “más allá del diálogo”. Desconfía del diálogo interreligioso, pues apunta que es difícil coincidir en las diferentes interpretaciones teóricas, en las distintas teologías u ontologías, en los dogmas, pero señala, en cambio, que es mucho más fácil coincidir en cuestiones prácticas, en la experiencia cotidiana. Su propuesta es la búsqueda de “Otro oriente”, que es aquel que descubrimos en nosotros mismos mirándonos en el otro (Masiá, 2006).

Desde esta actitud, no tiene ningún sentido querer convencer al otro de nada: Hecho que le lleva a reinterpretar la idea tradicional de la “misión” cristiana, y a colocar en su lugar una nueva misión que emprender juntos esta vez centrada en la espiritualidad. Vemos aquí la espiritualidad como práctica no literalmente unida a la religión y a un contexto determinado, sino como una sabiduría práctica. El uso de la palabra aquí parece facilitar este “encuentro” y proporciona un lugar compartido para referirse a “Aquellas actitudes vitales, sabidurías o prácticas experienciales más importantes que podemos tener en común como seres humanos” (Masiá, 2006 p. 23).

Paul Knitter reconoce también, por su parte, la utilidad de este encuentro hasta el punto de afirmar que una de las fuentes de la propia teología en cualquier religión habrían de ser las otras religiones (Knitter, 2016 p. 15). Sin duda hay aquí puntos de encuentro con lo que comentábamos acerca del cosmopolitismo, la hibridación y el eclecticismo. La transformación de lo sagrado no sólo conlleva una serie de riesgos, sino que abre también un abanico de posibilidades. Pierre Hadot también reconoce la importancia que tiene el eclecticismo en la actualidad, y se refiere especialmente a las hibridaciones entre estoicismo y epicureísmo presentes en nuestra tradición cercana en autores como Goethe, Rousseau, Kant o Thoreau:

Esta actitud ecléctica puede tener una significación importante para el hombre contemporáneo. Para éste, en efecto no solamente ya no existe escuela alguna, sino que además la reticencia a dejarse influenciar por una escuela, sea cual sea, se hace notar. Ésa era ya, en cierto sentido la posición de Cicerón, que se vinculaba a una tendencia del platonismo que podríamos calificar de probabilista. Decía: nosotros somos libres, somos independientes, no se nos impo-

ne obligación alguna, vivimos el día a día decidiendo en función de las circunstancias y de los casos particulares, escogiendo la que nos parece cada vez la mejor solución, ya esté inspirada en el epicureísmo, en el estoicismo, en el platonismo o en cualquier otro modelo de vida. (Haddot 2009, p. 157)

Como vemos, las posibilidades de hibridación, como mínimo no son totalmente nuevas, pues siempre ha habido contacto e influencias entre diferentes escuelas y tradiciones culturales. La historia de las propias tradiciones religiosas es una constante reinterpretación, apropiación y resignificación de símbolos, actitudes y creencias que no tiene una foto fija de conjunto. Esto es muy claro por ejemplo en el análisis de Karen Armstrong (2011) sobre los grandes monoteísmos como enseguida veremos, y también en la clásica historia de las tradiciones religiosas de la India de Zimmer (1979). Sin embargo, existe cierta tendencia a entender las religiones como compartimentos estancos, según la distinción que veíamos de Ulrich Beck entre religión y religiosidad. La “religiosidad” como marco más híbrido y cosmopolita no implica una pertenencia única a ningún grupo u organización, sino que se trata más bien de una actitud concreta ante las cuestiones existenciales del ser humano. Una perspectiva ciertamente muy cercana al modo en el que otros autores abordan el término “espiritualidad”, según estamos viendo.

El eclecticismo en autores como Knitter (2016) o Masiá (2006) acaba generando una doble pertenencia. Pues ya no hay una única referencia cultural, sino que esa “fructificación recíproca” ha provocado un vínculo muy profundo entre elementos realmente muy distintos, pero que han sido reinterpretados de forma nueva con un fuerte sentido de coherencia. El descubrimiento que ambos autores realizan, por ejemplo, con respecto al silencio es elocuente. Coinciden en que el exceso de palabra en occidente es un pesado lastre que precisamente las culturas orientales nos podrían enseñar a soltar. El entendimiento de la función que cumple el silencio en sociedades como la japonesa tan ligada al budismo zen, puede hacernos poner en valor las propias fuentes de silencio de nuestra cultura occidental. Aquellas que encontramos en la filosofía, la mística o el arte, por ejemplo.

¿Qué sentido tienen estos encuentros interreligiosos para la perspectiva naturalista que manejamos aquí? Pues precisamente, la ida y venida a otras tradiciones culturales resulta útil para revisar los propios símbolos, reflexionando hasta qué punto pueden haberse literalizado o idolatrado. Esto puede ayudar a evitar lecturas reduccionistas, cuestionando así los propios mitos de univocidad científica. Resulta esencial po-

ner en valor la función positiva del mito para poder afinar en la crítica al pensamiento mágico. Ésta ha sido precisamente una de las tareas más insistentes que han asumido los diferentes intentos de recuperar la espiritualidad en la modernidad y la postmodernidad.

En esta dirección, Karen Armstrong (2011), defiende que es necesario interpretar las tradiciones religiosas poniendo en el centro la regla de oro y promueve así una ética de la compasión. Como historiadora de las religiones, reconoce que estas tradiciones son complejíssimas y, por tanto, no es posible realizar una única lectura de ellas: la mayoría contienen elementos que pertenecen a etapas históricas distintas y que se han ido sucesivamente reinterpretando en cada época. Estas interpretaciones varían desde el sencillo hecho de enfatizar unos aspectos en detrimento de otros, hasta el complejo proceso de una completa resignificación conceptual. Por ejemplo, en la tradición judía:

Para revelar la presencia de la compasión en el núcleo de toda la legislación y de todas las narraciones de la Torá, en ocasiones los rabinos daban vueltas al sentido original, incluso cambiaban las palabras de la Escritura. No estaban interesados solamente en elucidar la intención original del autor bíblico. El *midrás* ("exégesis") era una disciplina esencialmente inventiva que deriva del verbo *darash*, "buscar", "investigar" o "ir en pos de" algo, que no era inmediatamente evidente por sí mismo. (Armstrong, 2011 p. 53)

De este modo, plantea la legitimidad de la reinterpretación de las tradiciones espirituales siempre con el objetivo de buscar en ellas algún anclaje común que pueda ayudar a distanciarse de la violencia generando puntos de encuentro entre las diferentes culturas. En este sentido, no sirve simplemente una tolerancia permisiva multicultural, sino que es preciso discutir en un diálogo interreligioso e intercultural qué caminos espirituales son realmente útiles para la convivencia y el desarrollo humano, y cuáles no. La compasión como anclaje común establece un marco universal que podría servir de orientación, pues defiende que hay algo equivocado en cualquier espiritualidad que no inspira una preocupación desinteresada por los demás (Armstrong, 2011).

Vemos aquí que la presencia del otro en reciprocidad es un elemento clave y complementa lo que veníamos diciendo tanto sobre capitalismo espiritual como sobre fundamentalismos religiosos: En el primer caso no habría un cultivo de la compasión, sino una búsqueda egoísta del propio bienestar a través del consumo individualista de productos espirituales, y en el segundo, estaríamos hablando de una empatía limitada,

pues sólo se aplica a los que comparten las propias creencias, pero se niega el estatus de igualdad y reciprocidad a los demás, que son vistos como “enemigos”, “infieles” e incluso a veces ni siquiera como personas.

1.2.2. ESPIRITUALIDAD Y RELIGIÓN EN LA CRÍTICA AL PENSAMIENTO MÁGICO

Hemos revisado brevemente la idea de la religión como un gran complejo compuesto de elementos muy diferentes. La dimensión espiritual aparecía aquí como una parte entre otras (creencias, ética, instituciones religiosas, etc.). Gran parte de los estudios sobre espiritualidad en la Europa secular enfatizan la separación entre espiritualidad y religión en diferentes grados.

A menudo esta distinción persigue reivindicar la espiritualidad como una dimensión humana potencialmente universal simultáneamente interior y compartida, individual y colectiva, que no está necesariamente vinculada a la religión ni al pensamiento mágico y por lo tanto, es perfectamente compatible con el materialismo científico. En este sentido la espiritualidad es una dimensión experiencial compuesta de actitudes humanas valiosas a las que múltiples culturas han apuntado y que de alguna manera, algunos usos de la palabra “espiritualidad” tratan de recuperar.

Esta interpretación de la palabra es útil para aludir a un fenómeno transcultural que apunta a un lugar común en el que encontrarnos con culturas y religiones diferentes (De Ahumada, 2015; Torralba, 2014). Espiritualidad y religión se conciben desde aquí como entidades interrelacionadas pero ciertamente diferentes que pueden ser coincidentes en algunos casos, pero que no han de entenderse necesariamente juntas.

Esta divergencia se ve claramente en el desarrollo y conceptualización de espiritualidades ateas, laicas o seculares. La mística atea de Comte-Sponville es un buen ejemplo de esto. En ella el autor se reconoce heredero de la tradición cristiana, tanto en cuestiones de ética como de mística. Sin embargo, se desvincula de la creencia en Dios como ser trascendente todopoderoso, o en la inmortalidad del alma individual: su perspectiva es completamente immanente.

Esto es lo que distingue la espiritualidad de la religión, que no es más que una de sus formas. Si las confundimos es por metonimia o abuso del lenguaje. Es como el todo y la parte, el género y

la especie. Cualquier religión forma parte, al menos en cierto aspecto de la espiritualidad; pero no toda espiritualidad es necesariamente religiosa. (Comte-Sponville, 2006, p. 145)

Ésta es una forma de reivindicar que existen territorios laicos para cultivar la espiritualidad al margen de las referencias religiosas, reconociendo el valor de estas mismas tradiciones de las que toma distancia, pero haciendo una crítica rotunda a todo tipo de creencias poco fundamentadas a las que podemos llegar a atribuir gran credibilidad.

En la base de este tipo de espiritualidad laica existe una herencia ilustrada de crítica al pensamiento mágico que sigue siendo hoy necesaria. Con la expresión “pensamiento mágico” nos referimos a toda una serie de creencias, supersticiones o interpretaciones de la realidad que no son coherentes con los datos y las metodologías científicas. Son creencias que confieren así alto grado de credibilidad a opciones poco o nada plausibles. Incluiremos en ella tanto los diferentes sesgos psicológicos del ser humano, como la propia fe acrítica en la techno-ciencia. No asimilaremos, sin embargo, de forma general los mitos a creencias mágicas, para evitar problemáticas derivadas del reduccionismo, como hemos explicado ya.

Una cuestión esencial desde los planteamientos de lo que estamos denominando aquí “espiritualidad naturalista” es entender que en la realidad biofísica hay límites infranqueables. La esfera del mito también puede apuntar a estos límites desde el rico terreno cultural de los símbolos, y de hecho así lo ha hecho en diferentes tradiciones históricas. Sin embargo, la tendencia del ser humano a contarse historias a sí mismo puede también desembocar en la extralimitación, como muestran las inercias sistémicas de múltiples neomitos actuales. La “espiritualidad naturalista” que estamos tratando de articular aquí, por tanto, hará honor a la verdad biofísica sin renunciar al potencial evocador de los relatos, siempre que éstos no sean incompatibles con la evidencia científica ni alimenten nuestra *hibris*.

La presencia de sesgos perceptivos en el ser humano es una cuestión importante que nos puede hacer tomar conciencia de ciertos límites también en nuestra objetividad. Diferentes fenómenos como los sesgos de autoservicio y de confirmación, la falacia de un mundo justo⁴, la disonancia cognitiva⁵ o la percepción de un yo permanente

4 Tendemos a dar mayor credibilidad a aquello que nos interesa, que deseamos que sea cierto y / o que coincide con nuestras creencias. También utilizamos diferentes estrategias para mantener el sentido de justicia como compensar a la víctima o culpabilizarla percibiéndose, en este segundo caso, como un mal merecido (Carrol, 2017).

5 El fenómeno de la disonancia cognitiva en palabras de Fernando Cembranos (2014):

(Baggini, 2012) son buenos ejemplos de ello. El conocimiento de estos sesgos resulta esencial en una crítica al pensamiento mágico, precisamente en tiempos en los que estos errores perceptivos pueden llegar a interferir en la percepción de la problemática real a la que nos enfrentamos si pensamos, por ejemplo, en los asuntos sociales o ecológicos más urgentes.

Pero esto no es ninguna novedad, precisamente la tradición mística es famosa por su cuestionamiento de creencias y dogmas fundamentales en el seno de las propias tradiciones religiosas. La vieja crítica cristiana a la idolatría y la crítica moderna a lo sobrenatural se dan la mano para desmontar de forma contundente el pensamiento mágico que sigue estando muy presente en nuestras sociedades occidentales, a través de formas ya conocidas y de otras nuevas. Por ello, dedicaremos el siguiente apartado a esta misteriosa dimensión.

1.2.3. LA DIMENSIÓN MÍSTICA: INEFABILIDAD Y OLVIDO DEL YO

Uno de los ejes centrales que permite acercarse al ámbito de la espiritualidad se articula en torno a la palabra “mística”. Aunque estrechamente relacionados, es importante distinguir a priori entre mística y apofatismo. La primera está ligada específicamente a un camino de transformación vinculado a experiencias extraordinarias de corte supraracional, mientras que el segundo es un método discursivo que se realiza sobretodo, por contra, de forma esencialmente racional: el objetivo es tomar conciencia de los límites de cualquier definición afirmativa y apuntar a una dimensión inefable a través de negaciones (Hadot, 2006).

A partir de esto es posible utilizar la palabra “mística” al menos de dos maneras: en sentido amplio haciendo alusión a todo lo relativo a la vida contemplativa, como camino de transformación en el que se podrían incluir también por supuesto ejercicios apofáticos. Pero también, de forma más estrecha podríamos hablar de mística como

Cuando las ideas generan malestar, pero son útiles, se tiende a actuar para resolver el problema que las causa, y así reducir el malestar. Sin embargo cuando las ideas que producen malestar no llevan a una actuación relevante o eficaz para resolver la situación, lo que se cambia es la idea o el peso de la misma. Por eso el ser humano se cuenta cuentos con facilidad. Este tema ampliamente tratado por Nietzsche (Sobre verdad y mentira), y magníficamente expresado por León Felipe: “El grito de angustia del hombre lo tapan con cuentos”- fue estudiado experimentalmente por Leo Festinger en los años cincuenta con su teoría de la Reducción de la disonancia Cognoscitiva. Si dos ideas o una idea y una conducta no encajan y producen malestar, una de ellas se transforma hasta que encajen. Es el caso del cuento de la zorra y las uvas: como la zorra no alcanzaba a coger las uvas, se dijo que estaban verdes. (p.41)

camino esencialmente experiencial que trasciende el pensamiento discursivo y transcurre por varias etapas alcanzando en ocasiones experiencias muy extraordinarias.

A menudo se ha hecho referencia a esta culminación con expresiones como “experiencia religiosa”⁶, “experiencia mística”, “experiencia contemplativa”, “experiencia unitiva”, etc. En la tradición cristiana esta culminación tomaba la forma de unión con la divinidad, sin embargo, Ernst Tugendhat (2001) explica que sólo es apropiado hablar de “mística unitiva” en religiones teístas, pues hay otros tipos de mística en los que no necesariamente hay referencia a la unidad. Argumenta así que lo único realmente universal en la mística parece ser el distanciamiento de la egocentricidad.

Los procesos de secularización y transformación de lo sagrado no han eliminado la presencia de este tipo de experiencias, sino que han facilitado que se hayan explorado desde otros contextos y con otra terminología. Es lo que critican ácidamente Carrete & King (2005) -no sin algunas exageraciones-, cuando hablan de la manera en la que la psicología ha individualizado la religión, secularizando la terminología asociada a la experiencia mística. Se trata de un proceso largo que se aceleró desde los años 70 gracias al nacimiento de la llamada “psicología transpersonal”. Destaca especialmente aquí el trabajo del influyente psicólogo Abraham Maslow, que acuñó la expresión “experiencias cumbre”. Ésta es la expresión secular que utiliza para referirse a la experiencia mística tradicional, pero también a muchas otras experiencias humanas que pueden surgir en los momentos vitales de mayor plenitud, intensidad o felicidad. Puede aparecer con el contacto amoroso, la música, la experiencia en la naturaleza o cualquier otro detonante. Aunque de corta duración, la acompaña una reacción emocional profundamente significativa para quien la ha vivido (Maslow, 2013). Muy interesante también a su vez, es la descripción de las llamadas “experiencias meseta”:

Con ello me refiero a la respuesta serena y tranquila, más que a la reacción emocional, puntual y autónoma, a lo milagroso, lo sorprendente, lo sagrado, lo cognitivo y lo que he denominado valores-S⁷. Las experiencias meseta van siempre acompañadas de un componente noético y cognitivo, lo que no siempre sucede en el caso de las experiencias cumbre, que pueden ser de naturaleza estrictamente emocional y mucho menos deliberadas. Uno puede aprender a ver,

⁶ Como apunta Martín Velasco (1999) el clásico de referencia es William James y sus “Variedades de la experiencia religiosa” publicado originalmente en 1902

⁷ Los Valores S [B values] se refieren a las necesidades del Ser [Being needs] que Maslow asocia al quinto eslabón de su conocida pirámide de las necesidades, aquel vinculado a la autorrealización, la moral o la creatividad. Según la lista que detalla en “El hombre autorrealizado” (Maslow 2019) los Valores-S serían: totalidad, perfección, consumación, justicia, vida, riqueza, simplicidad, belleza, bondad, unicidad, carencia de esfuerzo, alegría, verdad y autosuficiencia.

desde esta perspectiva unitiva, casi a voluntad y lo que ve es un testimonio, una apreciación, lo que podríamos denominar una serena beatitud cognitiva, impregnada de despreocupación y sosiego. (Maslow, 2013, pp.23 y 24)

Esta distinción entre “experiencias cumbre” y “experiencias meseta” es interesante por cuanto ayuda a entender que hay diferentes tipos de experiencias, y que no todas ellas pueden asimilarse a un éxtasis individual. Mientras que las primeras son más explosivas y emocionales, las otras son más serenas y cognitivas. Los símbolos que usa Maslow son interesantes porque reflejan el hecho de que unas sólo acceden a “las alturas” durante un momento puntual, mientras que las otras se encuentran en un lugar elevado que es posible habitar de forma duradera. Sin embargo, para evitar la tentación de anhelar las cumbres más altas, pasando quizá ciegos por entre las flores de las serenas mesetas, nosotros utilizaremos para todas ellas la expresión “experiencias inefables”, porque entendemos que tienen en común el hecho de que son difícilmente verbalizables. Nos referirnos así a experiencias en las que existe una percepción diferente del mundo derivada de la presencia de “estados alterados de conciencia”. En ocasiones estas “experiencias inefables” se han asociado a la idea de “éxtasis”, pero nosotros optaremos por describirlas de manera más neutra como sensaciones inefables de culminación, beatitud, compasión o no-dualidad, según explicaremos después. La asociación unívoca entre mística y éxtasis puede generar una distorsión. La excesiva atención a los fenómenos extraordinarios puede dejar en la sombra la importancia que tiene, por ejemplo, la vida cotidiana en este particular proceso que implica el ejercicio de la vía mística, tomando así la parte por el todo.

Si bien es cierto que la secularización de la terminología religiosa ha facilitado su asunción por el supermercado espiritual en la línea que veíamos antes, es igualmente cierto que esta misma secularización ha posibilitado un acercamiento laico al potencial transformador que implica la dimensión mística en su conjunto. Las sociedades religiosas tradicionales ofrecían símbolos, cosmovisiones y contextos éticos de referencia para canalizar las experiencias extraordinarias. No es sorprendente, por tanto, que con el rechazo a las referencias religiosas se hayan desarrollado simultáneamente otros imaginarios que articulen estos estados añadiendo sus propios filtros desde las mitologías del capitalismo global y su culto al hedonismo individualista, como explica Bauman (1998). La sexualización en las representaciones del éxtasis místico, o el culto a la intensidad que parece estar detrás de la asociación fácil entre mística y emocio-

nes desbordantes son ejemplos que muestran hasta qué punto es posible sesgar las representaciones de esta experiencia.

Sin embargo, de forma paralela a estos relatos, existen intentos de reconstruir imaginarios laicos en los que estas experiencias se inscriben como parte de una cosmovisión integral en la que poder cultivar una gran variedad de actitudes humanas muy positivas. El estudio de las tradiciones religiosas se convierte así en punto de partida para las perspectivas que tratan de repensar estas prácticas en sentido laico sin caer en simplificaciones y reduccionismos. Juan Martín Velasco ha recogido una serie de “experiencias inefables” surgidas fuera de contextos religiosos, bajo diferentes etiquetas como “mística profana”, “mística secular”, “mística salvaje” o “mística natural” (Martín Velasco, 1999). La utilización de la palabra “mística” para aunar una cantidad de experiencias muy heterogéneas, pertenecientes en ocasiones a tradiciones culturales diferentes genera sin duda ciertas problemáticas. Su historia ligada a la tradición monoteísta añade connotaciones que posiblemente no encajan bien con otro tipo de espiritualidades ateas como por ejemplo, el budismo. Por ello en nuestro contexto discursivo hemos optado por trabajar con el término contemplación, rescatando en él algunas cuestiones importantes de la mística tradicional. Resaltaremos a continuación dos aspectos del fenómeno místico que entendemos son muy importantes para una reconstrucción de la espiritualidad en sentido naturalista:

(I) La mística como camino de silencio inefable

(II) La mística como distanciamiento de la egocentricidad

El primer punto se refiere a las “experiencias inefables” o “estados alterados de conciencia” que venimos comentando en los que tienen lugar importantes cambios en el pensamiento discursivo habitual. Nos parecen especialmente útiles aquellas actitudes que no sólo exploran estos fenómenos vividos en la intimidad de la experiencia individual, sino que además los integran con otros elementos éticos, sociales y colectivos asociados a la vida cotidiana. Una mística laica demasiado centrada en sus fenómenos extraordinarios puede caer fácilmente en el individualismo y el narcisismo autoindulgente olvidando así las importantes dimensiones colectivas de la espiritualidad. Por ello resulta esencial ese distanciamiento de la egocentricidad que comentaremos en el segundo punto.

(I) LA MÍSTICA COMO CAMINO DE SILENCIO INEFABLE

La descripción de Comte-Sponville de la “mística atea” basándose en la limitación de las palabras implica un reconocimiento del misterio último que implica nuestra experiencia del mundo. El lenguaje y las representaciones que nos hacemos de la realidad a partir de él, necesariamente aplican un sesgo. Sin embargo, no sería justo identificar la realidad con “lo que nosotros podemos decir de ella”, por tanto, habremos de concluir que hay una dimensión de la realidad que sólo puede explorarse desde el silencio de la palabra:

Todas nuestras explicaciones están formadas por palabras. Es el campo de las ciencias y la filosofía. No se trata de renunciar a ellas. De lo contrario, ¿podría yo escribir un libro? Pero tampoco se trata de olvidar el silencio que todas nuestras explicaciones recubren, que están contenidas en él y que ellas no contienen. Silencio de lo inexplicable, de lo inexpresable (salvo indirectamente) y de lo insustituible. Eso de lo que todos nuestros discursos hablan y que no es un discurso. No el Verbo, sino el silencio. No el sentido, sino el ser. Es el campo de la espiritualidad o de la mística, cuando se apartan de la religión. El ser es misterio, de ninguna manera porque se halle oculto u oculte algo, sino porque la evidencia y el misterio son una sola y misma cosa, ¡porque misterio es el ser mismo! (Comte-Sponville, 2006, p. 152)

La noción de “Misterio” está en la raíz de la propia palabra “mística” como explica el autor en otro lugar (Comte-Sponville, 2005). Tras los procesos de secularización en Europa, ese misterio a menudo no podrá ya simbolizarse en la palabra “Dios”, sino que se recurre a otras.⁸ Es importante resaltar que no se trata aquí de un misterio oculto o mágico, sino de aquello a lo que Hadot se refiere como un “misterio a la luz del día” (Hadot, 2015), disponible para todos pero desatendido por la mayoría, pues sólo es realmente accesible para aquellos que saben mirar atentamente “con otros ojos”, esto es, desde el silencio del pensamiento discursivo.

En realidad, no habría de sorprender la asociación entre mística y ateísmo realizada por Comte-Sponville y otros autores que han tratado de recuperar aspectos positivos

⁸ Raimon Panikkar ha insistido en la importancia de concebir el misterio al que se refiere la palabra Dios desde una perspectiva intercultural:

El pluralismo es inherente a la condición humana e impide que se pueda mentar aquello que la palabra Dios quiere decir desde una sola perspectiva, ni tampoco desde un único principio de inteligibilidad. La misma palabra “Dios” no es necesaria. Cualquier pretensión de reducir el símbolo “Dios” a lo que nosotros entendemos por tal no sólo destruiría, sino que también cortarían los lazos con todos aquellos hombres y culturas que no sienten la necesidad de este símbolo. (Panikkar, 1999 p.31)

de la religión tras la modernidad, pues ya la mística tradicional cristiana invita a un vaciamiento de todo, incluso también de las ideas acerca de Dios, como es propio del apofatismo. En esta línea también resulta interesante la apreciación de Raimon Panikkar acerca de cómo el ateísmo del budismo en realidad puede ser una fórmula para preservar la negación apofática en el centro de su discurso (Panikkar, 1999). El ateísmo budista según esto respetaría así la inefabilidad profunda que existe en el silencio, como experiencia que trasciende nuestras capacidades representativas: conservar el misterio sin añadir ningún símbolo para aludir a esa realidad inefable.

Con respecto a esto, es posible deducir que la propia palabra “ateísmo” es en sí misma confusa, pues depende en gran medida de la lectura que hagamos de ese complejo símbolo al que se refiere la palabra “Dios”. Como ya hemos comentado, el enfrentamiento entre ciencia y religión que surgió en la modernidad ilustrada, está basado en unas simplificaciones de “dios” como “superser” antropomórfico cuya deconstrucción invita hoy a ser mucho más prudentes sobre las estereotipadas separaciones entre “creyentes” y “ateos” (Armstrong, 2009).

(II) LA MÍSTICA COMO DISTANCIAMIENTO DE LA EGOCENTRICIDAD

Además de la noción de Misterio, otro elemento esencial que suele ser rescatado de las tradiciones sapienciales es el distanciamiento de la egocentricidad. Pierre Hadot deja claro que ese “yo” que cultivaban los filósofos antiguos en sus “ejercicios espirituales” era en realidad la parte menos egocéntrica y más universal que cualquier persona puede encarnar. La palabra “yo”, genera muchos problemas, especialmente en el contexto de la individuación de las religiones y su apropiación por parte del capitalismo global. Por ello es necesario hacer aclaraciones para no distorsionar la dirección a la que han apuntado en tantas ocasiones las diferentes tradiciones culturales.

El riesgo es confundir, por ejemplo, el trabajo de autolimitación de los deseos que conlleva desapego y libertad interior, con su contrario: una gratificación de los mismos, que conlleva insatisfacción y esclavitud por los propios deseos, lo que Jorge Riechmann ha descrito como “un mecanismo tantálico”, aludiendo al conocido suplicio de este personaje mitológico (Riechmann, 2011, p.23). Otro ejemplo sería también confundir el autoconocimiento y la atención en el presente, con un aislamiento narcisista en la experiencia personal. Todo esto nos indica hasta qué punto una lectura di-

ferente de la palabra “yo” puede interferir en este cultivo de actitudes valiosas que venimos comentando y convertirlo precisamente en su contrario.

No vamos ahora a desarrollar esto, ya que es uno de los temas que trataremos ampliamente en el capítulo 2, pero para evitar confusiones es imprescindible ahora introducir un inciso para distinguir a priori al menos cuatro elementos bien diferentes a los que la palabra “yo” puede referirse. A lo largo de este trabajo trataremos de especificar en cada caso a qué se refiere, pero en caso de utilizarlo sin especificación, se entenderá que alude de forma general a la estructura de la egocentricidad que incluye los tres primeros términos que vamos a definir a continuación:

1. YO AUTOBIOGRÁFICO. La fórmula “yo autobiográfico” hace referencia a esa parte de la identidad personal que construye constantemente un relato cambiante acerca de quién somos, dando la fuerte impresión de que hay una continuidad esencial. Este funcionamiento psíquico utiliza complejos mecanismos de filtrado y jerarquización basados en nuestra memoria y experiencia previa. La etiqueta está tomada de la descripción del neurólogo, Antonio Damasio (2015) y resulta de gran utilidad para diferenciar esta parte más histórica que reconocemos intuitivamente como nuestra identidad esencial, de otros tipos de “yo” más ligados a la conciencia del presente.

2. YO EGOISTA. Dentro de la identidad personal, existen una variedad de actitudes diferentes en continuo cambio. Bajo esta denominación recogemos aquellas que de alguna manera están más vinculadas al individualismo egoísta en el sentido de dar prioridad a los deseos personales en detrimento de todo lo demás. Es necesario un yo autobiográfico que construya un relato que justifique este tipo de tendencias, pero un yo autobiográfico no necesariamente implica actitudes egoístas de este tipo.

3. LA EGOCENTRICIDAD. Se refiere a la sensación de ser un “yo” como predisposición antropológica universal en el ser humano que compartimos con otras culturas por el simple hecho de tener un lenguaje proposicional y que construye un pensamiento instrumental basado en fines. (Tugendhat, 1997) Esta estructura que resulta muy práctica para la vida cotidiana, pero funciona sin embargo, como un gran sesgo que pone al individuo en el centro, condicionando de forma determinante su cosmovisión. El “yo

egoísta” forma parte también de la estructura de la egocentricidad, pero no necesariamente al revés según la distinción de Tugendhat entre egoísmo y egocentricidad que después veremos en detalle.

4. YO PRESENTE. Se refiere a una conciencia muy ligada a la sensorialidad del cuerpo en el momento presente. Incluiría a lo que Damasio (2015) se refiere como “Proto-yo” y “yo neural”. Siegel (2016) lo define como “Ipseidad”. Ambas estructuras psíquicas recogen información acerca de la posición del cuerpo y las comparan con el momento inmediatamente anterior o posterior, de modo que genera una continuidad muy básica necesaria para coordinar los movimientos en el entorno. Este yo prescinde explícitamente del “yo autobiográfico”, porque no incluye memoria ni expectativas. Hay una sensación de ser “cuerpo”, quizá “alguien”, pero sin las construcciones habituales vinculadas a la egocentricidad. La experiencia del entorno desde esta presencia puede ser muy rica y fascinante, lo que en ocasiones puede generar cierto ensimismamiento si no se da un paso más hacia lo que denominaremos “yo universal”.

5. YO UNIVERSAL. Es la parte menos individual de la persona. Es una potencialidad que se cultiva en el ser humano y no puede existir sin un cuerpo y un psiquismo concreto, pero es precisamente la parte que conecta con lo que está más allá de sí mismo/a: la comunidad humana, la naturaleza, otros seres no humanos, etc. De este modo, no ha de confundirse nunca con un cultivo de aspectos individualistas.

Vinculado a esto pueden encontrarse también diferentes formulaciones basadas en un “yo relacional” como por ejemplo la “identidad relacional” de Almudena Hernando (2012). El concepto de “relación fractal” de la autora está centrado en la comunidad humana y se refiere a la imposibilidad de diferenciar la persona individual de la cultura ya que “ambas instancias son la expresión de un mismo proceso a diferentes escalas, donde la distinción entre el todo y la parte carece de significado” (Hernando 2012, p. 22).

Cuando ese sentido comunitario, compartido o universal no sólo se refiere a los seres humanos sino que se vincula a la totalidad de mundo, de la naturaleza o de la realidad, es frecuente la opción de recurrir a las mayúsculas para distinguir el llamado “Sí

mismo” o “Self” de sus equivalentes en minúsculas que aluden a aspectos más vinculados al “ego” y la “egocentricidad”. Arne Naess, (2008), por ejemplo utiliza esta opción cuando habla del “Yo ecológico”, como después veremos.

Después de estas aclaraciones sobre la palabra “yo”, podemos volver al segundo aspecto de la mística que hemos resaltado con una mayor claridad. El distanciamiento de la estructura de la “egocentricidad” ha sido uno de los rasgos más valiosos de la mística tradicional. El cultivo de aquellos aspectos más universales de uno mismo es precisamente la antítesis del individualismo imperante, y desde aquí sí es posible, útil y deseable distinguir aquellas formas de espiritualidad que fomentan un distanciamiento de la egocentricidad, o lo que es lo mismo, un desarrollo del “yo universal”. Esto es a lo que se refiere Comte-Sponville cuando habla de “liberarse del yo” en su definición de espiritualidad:

La espiritualidad es la vida del espíritu, decía al comienzo de este capítulo. Hay que añadir: Pero sólo en la medida en que uno consigue liberarse -al menos un poco, al menos a veces- del “querido insignificante yo”, como decía Kant, de sus miserables espantos, sus mezquinos rencores, sus sórdidos intereses, sus insignificantes angustias, sus preocupaciones triviales, sus pequeñas frustraciones, sus inanes esperanzas, sus miserables complacencias, sus frívolas vanidades... ¿"morir a sí mismo"? Es una expresión que se encuentra en algunos místicos, especialmente cristianos, pero que a menudo se adecua demasiado (por ejemplo, en Simone Weil) a la pulsión de muerte. Más bien diría que se trata de vivir más -de vivir, en definitiva, en lugar de esperar vivir- y, para eso, de salir de uno mismo, todo lo que se pueda. No de morir a sí mismo, pues, sino de abrirse a la vida, a lo real, a todo. ¿que puede haber más fastidioso que yo? ¿qué más limitado? ¿qué más vano? ¡Lo real es tan interesante, tan vasto, tan variado! (Comte-Sponville, 2006, pp. 203-204)

Vemos además en este autor que la noción de “espíritu” aparece en sentido enfáticamente inmanente y laico, de modo que aparece como una capacidad de “apertura” al mundo, para la cual es necesario relativizar o tomar distancia de nuestra egocentricidad. Para cultivar este distanciamiento resulta esencial la práctica en la vida cotidiana, que tradicionalmente ha estado vinculada a una serie de ejercicios. Entraremos en esto a continuación.

1.2.4. LOS “EJERCICIOS ESPIRITUALES”: UN CAMINO DE TRANSFORMACIÓN

La sociedad hipertecnológica y consumista tiende a ocultar un rasgo fundamental de la naturaleza humana: nuestra incompletud, el hecho de que la persona humana no es completa en sí misma, y todavía menos lo es el individuo aislado. Dejando de lado diferencias de matiz, la tradición cristiana habla aquí de contingencia (*contingentia*) y la tradición budista de *duhkha* (“sufrimiento”, “insatisfacción”, sobretodo en sentido existencial). Las dos tradiciones (como toda tradición espiritual genuina) enseñan que la plenitud humana no nos es dada por naturaleza sino que se ha de conseguir a través de un camino, largo y a menudo lleno de obstáculos, que lleva a lo que estas tradiciones denominan, respectivamente, salvación o liberación (*nirvana*)⁹. (Pígem, 2017 p.93)

Un aspecto muy importante vinculado a la espiritualidad tradicional es su potencialidad para la transformación completa de la cosmovisión y del modo de vida. El complejo “religión” como veíamos no sólo es un puñado de creencias, sino que también es el contexto simbólico en el que múltiples personas se han transformado en la práctica. Este cambio puede suceder en ocasiones de forma espontánea, pero la gran mayoría de las veces requiere de un cultivo, es decir, de cierta voluntad o determinación que ayude a horadar los sólidos muros de la egocentricidad.

Este cambio es al que apunta la noción de “ejercicios espirituales” en el modo en el que los describe Pierre Hadot, quien ha descrito a su vez esta transformación haciendo referencia a la idea de “conversión” (Hadot, 2006, pp. 177-188). Defiende que ésta es un fenómeno más vinculado a la filosofía que a la religión. La palabra conversión, sin embargo, sigue siendo hoy difícil de utilizar en un contexto laico sin acompañarla de muchas explicaciones. Un ejemplo interesante desde el pensamiento ecológico es el uso que le da Jorge Riechmann a la palabra conversión como “autoconstrucción” rescatando el sentido original de herencia greco-latina como “cambio de orientación”, “cambio de pensamiento”, “mutación y renacimiento” (Riechmann, 2018 p.135). En este sentido urge una conversión socioecológica que permita subvertir de forma con-

⁹ (Traducción propia) La societat hipertecnològica i consumista tendeix a ocultar un tret fonamental de la naturalesa humana: la nostra incompletesa, el fet que la persona humana no és completa en si mateixa, i encara menys ho és l'individu aïllat. Deixant de danda diferències de matis, la tradició cristiana parla aquí de contingència (*contingentia*) i la tradició budista de *duhkha* (“patiment, insatisfacció”, sobretot en el sentit existencial). Totes dues tradicions, (com tota tradició espiritual genuïna) ensenyen que la plenitud humana no ens és donada per naturalesa, sinó que s'ha d'assolir a través d'un camí llarg i sovint ple d'obstacles, que porta al que aquestes tradicions anomenen, respectivament, salvació o alliberament (*nirvana*).

tudente la cosmovisión hegemónica para conseguir la transformación necesaria frente a los retos de la crisis ecológica actual.

Hay que tener presente, por otro lado, que la noción de “espiritualidad” ligada a la idea de “ejercicio” tiene una historia que va más allá del cristianismo. Como explica Pierre Hadot (2006, 2009), los famosos “ejercicios espirituales” de Ignacio de Loyola, - que se llaman así, no por cuestiones de religión sino por herencia filosófica- fueron absorbidos de la antigüedad clásica por la tradición cristiana. Estos ejercicios no perseguían construir una teoría abstracta, sino que su principal función era provocar un cambio, una transformación en la forma de vivir. Esta noción de la filosofía como “práctica” es bastante ajena al panorama contemporáneo, en el que comúnmente entendemos la filosofía en sentido fundamentalmente teórico.

La espiritualidad como “conversión” en este sentido ligada a “ejercicios espirituales” es una dimensión con un profundo potencial transformador que afecta a todos los aspectos de la vida y, por tanto, no puede verse como una búsqueda del bienestar personal narcisista, sino que también contiene dimensiones éticas, sociales y colectivas.

Este aspecto “práctico” en nuestras tradiciones premodernas occidentales era transmitido a través de la religión cristiana, sin duda con innumerables sesgos y limitaciones. Es posible que el término “ejercicios espirituales” venga asociado para muchas personas a aquello que se hace sólo una vez al año en una casa de retiros, como si no fuera una práctica que realmente ha de aplicarse cada día a la vida cotidiana en su totalidad. Este entendimiento reduccionista es un buen ejemplo de cómo el camino de transformación vinculado a la espiritualidad tiene muchas curvas donde perderse. O también, otro ejemplo podría ser la excesiva concentración en ejercicios centrados en aspectos morales, descuidando los ejercicios de tipo contemplativo, como cuenta el propio Hadot en su búsqueda frustrada de alguna guía que le acompañase en el sendero místico (Hadot, 2009). En tiempos más recientes, la globalización y las diferentes oleadas de orientalismo en Europa han traído la influencia de otro tipo de “ejercicios espirituales” que pertenecen a tradiciones diferentes a la nuestra. La hibridación religiosa ha permitido que algunas de estas prácticas hayan podido completar ciertos huecos o descuidos en el cultivo de aspectos más puramente contemplativos. Las búsquedas de silencio de Paul Knitter (2016), por ejemplo, van en esta dirección.

Vemos así que la cosmopolitización y la individualización en su función crítica han motivado también algunos aspectos positivos, junto a las problemáticas ya señaladas.

Uno de ellos es la posibilidad de acceder a la dimensión transformadora de los ejercicios espirituales para personas que ya no quieren o no pueden identificarse con los símbolos o las creencias de la tradición cristiana.

Cuando hablamos de “ejercicios espirituales”, usamos esta palabra en sentido amplio para referirnos a la totalidad psíquica de la persona, pero ¿a qué tipo de prácticas nos estamos refiriendo exactamente? En la forma en la que los explica Hadot en relación a la antigüedad clásica se pueden recoger los siguientes puntos, que además representan actitudes perfectamente valiosas también para la actualidad (Hadot, 2006):

- Se trata de una forma de entrenamiento para la transformación de uno mismo en la vida cotidiana
- Hay un fuerte sentido de atención o “vigilancia”
- Uno de los objetivos fundamentales es la liberación de los deseos desenfrenados y los temores injustificados.
- Suponen un entrenamiento para distanciarse de la egocentricidad y poder conectar así con algo más universal
- Hay una utilización de la racionalidad que permite por ejemplo el “análisis de conciencia” o la reflexión sobre la muerte
- Todo esto se realiza con una fuerte conciencia de comunidad, ya sea desde el imperativo ético del estoico, o desde el hedonismo compartido del epicúreo. Estos ejercicios no se practican con narcisismo y aislamiento individualista.
- El objetivo último es la pacificación de la existencia: meta muy diferente del bienestar superficial y engañoso que a menudo es el señuelo de las pseudoespiritualidades capitalistas.

Resulta interesante constatar cómo estos “ejercicios espirituales” de los que habla Hadot se superponen sólo en parte con algunas de las prácticas que José Martín Velasco (1999) ha agrupado bajo la consigna “técnicas del éxtasis”. Los “ejercicios espirituales” que acabamos de describir agrupan una serie de prácticas que cultivan el desarrollo humano desde un sentido holístico, integrando diferentes dimensiones. Frente a esto, la expresión “técnicas del éxtasis” está muy focalizada en ciertas experiencias a las que Hadot se refiere como “suprarracionales”. Este carácter “suprarracional” es el que posiblemente pueda haberse vinculado a la idea de “éxtasis”. Asimismo

mo, la palabra “técnicas” ofrece un matiz de eficiencia y mecanicismo que es tentador asociar a una mirada moderna reduccionista. Esta simplificación en ocasiones puede tender a identificar la palabra “espiritualidad” o “mística” asociándolas de forma fácil a sus fenómenos más extraordinarios. Éstos pueden aparecer entonces como el único fin de una práctica, concebida en sus peores versiones como conjunto de técnicas cuyo objetivo último es un éxtasis individual al cual se puede acceder aplicando de forma lineal las recetas adecuadas. Frente a esto, la palabra “ejercicios” en cambio, da un sentido de sereno “cultivo”, a través de la constancia, la vigilancia y la transformación de los hábitos, que puede incluir -y de hecho suele hacerlo- experiencias inefables puntuales, pero que fundamentalmente fructifica en otras dimensiones.

Desde una óptica naturalista que no albergue creencias en elementos sobrenaturales, estas experiencias inefables no son más misteriosas que cualquier otra experiencia cotidiana, hecho que, sin embargo, no les resta un ápice de interés, como ahora veremos. Los recientes estudios sobre “estados alterados de conciencia” que se han venido haciendo desde los años 70 han ido demostrando que efectivamente existen buenas explicaciones para estos fenómenos. Las conexiones evidentes entre las experiencias inducidas por la toma de sustancias alucinógenas, las derivadas de alguna lesión cerebral y las generadas por la práctica espiritual han dado lugar a numerosos estudios que tratan de ahondar en los procesos neuronales comunes que puedan estar involucrados en estas situaciones tan distintas (Alvarez-Rodriguez, 2000; Hulin, 2007; Rubia, 2015, 2014). De forma muy sintética podríamos decir aquí sobre esto que una de las diferencias clave está en el hecho de que estas experiencias, vividas en el contexto de una espiritualidad enfocada en el distanciamiento de la egocentricidad, el cultivo de la compasión y la pacificación de la existencia, refuerzan la práctica y la cosmovisión. Fuera de este contexto, por contra, pueden derivar muy fácilmente bien en trastorno mental y desestabilización psicológica, bien en narcisismo autoindulgente y aislamiento, como hemos visto antes.

En el contexto de hibridación, cosmopolitismo y pseudoespiritualidad capitalista que hemos comentado es especialmente importante hacer hincapié en la dirección a la que apuntan estos ejercicios, para no confundir el éxtasis narcisista con la dirección de desarrollo humano a la que han apuntado diferentes tradiciones sapienciales. El intento legítimo de recorrer un camino de transformación a partir de ejercicios espirituales laicos a menudo aparece desligado de sus tradiciones religiosas concretas que proporcionaban una guía para la práctica, unos símbolos para canalizar lo indecible y

diversas fórmulas para prevenir los múltiples peligros y desviaciones. Desde este lugar sin referencias, es muy fácil que estos ejercicios sean instrumentalizados o reciban lecturas sesgadas.

Un elemento orientativo para determinar si la práctica de ciertos “ejercicios espirituales” está alineada con actitudes valiosas para el ser humano puede ser la noción de “cultivo de la humanidad” tal y como la describe Martha Nussbaum:

Cuando preguntamos sobre la relación entre una educación liberal y la condición de ciudadano, estamos planteando una pregunta de larga historia en la tradición filosófica occidental. Estamos recurriendo al concepto de Sócrates de la “Vida en examen”, a las ideas de Aristóteles sobre ciudadanía reflexiva, y sobre todo a las ideas estoicas de griegos y romanos sobre una educación que es “liberal”, en cuanto libera la mente de la esclavitud de los hábitos y la costumbre, formando personas que puedan actuar con sensibilidad y agudeza mental como ciudadanos del mundo. Esto es lo que quiere decir Séneca con el cultivo de la humanidad. (Nussbaum, 2005, p. 27)

La autora se inspira en la antigüedad clásica para defender que esta forma de “cultivo de la humanidad” que pone el acento en el ser humano como “ciudadano del mundo” está en las raíces de nuestro pensamiento occidental y de nuestra propia democracia. Concretando un poco más, identifica tres habilidades que siguen resultando hoy de gran utilidad, y que, por tanto, habrían de ser incorporadas, fomentadas y desarrolladas en nuestros sistemas educativos:

1. El examen crítico al estilo socrático. Es decir, no conformarse con repetir las tradiciones o creencias heredadas, sino someter todo lo heredado al propio escrutinio, admitiendo sólo aquello que sea coherente y tenga una justificación.
2. El vínculo con otros. La capacidad de vernos a nosotros mismos como seres humanos unidos por lazos de reconocimiento, y capaces de reconocer necesidades y funciones comunes más allá de las diferencias.
3. La imaginación narrativa. La facultad para ponerse en el lugar del otro, comprender así su situación y poder conectar con ella de forma empática. Las grandes diferencias que existen entre unos y otros seres humanos requieren de un profundo ejercicio de imaginación para visualizar la historia y las condiciones que hacen que una persona pueda llegar a pensar, sentir o actuar de forma completamente diferente a como uno mismo lo haría. La autora señala la importancia que tienen las humanidades, y especí-

ficamente la literatura, para desarrollar esta capacidad. Las prácticas artísticas, además, pueden contribuir a esto mismo desde otros lenguajes.

Vemos que en el cultivo de estas tres capacidades hay múltiples puntos de encuentro con elementos que también han tratado de cultivarse a través de diferentes “ejercicios espirituales” y están en la base de la famosa regla de oro que fundamenta una Ética de la compasión común a las principales tradiciones religiosas tal y como explica Karen Armstrong (2011). El “cultivo de la humanidad” en este sentido no puede confundirse con un individualismo narcisista, sino que es todo lo contrario: un autoexamen que permite liberarse de los propios prejuicios para abrirse a la vinculación con otros seres humanos.

Pierre Hadot ha insistido mucho en que los ejercicios espirituales en la antigüedad clásica pueden correr el riesgo de identificarse con actitudes egoístas pues buscan alcanzar la paz del alma y a menudo se desvinculan de cuestiones políticas. Un ejemplo de esto es la crítica que le hizo a interpretación Foucaultiana de la antigüedad clásica como “técnicas del yo” (Hadot, 2006 pp. 265-274). Argumenta que la preocupación por uno mismo no implica un interés por el propio bienestar personal, sino un esfuerzo por desprenderse del “yo parcial, los placeres y el cuerpo” y por tanto este “yo” es la parte menos individual de uno mismo. El filósofo catalán Luis Roca Jusmet (2017) trata de imaginar este diálogo entre Hadot y Foucault defendiendo a este último de las críticas del primero. Explica que Foucault sí que reconoce la importancia de liberarse de las propias pasiones, pero no como un camino hacia una verdad externa, sino como una especie de “dieta” para autoconstruirse en sujeto ético, libre y autónomo, recuperando así el sentido que originalmente tenía el proyecto ilustrado:

¿Qué es ser libre? Ser libre significa no ser esclavo de uno mismo ni de los otros. Ni todo el mundo es libre, ni esta libertad existe si no hay reflexión. Cuando los antiguos hablaban de esclavos, se referían a quienes eran gobernados por los otros o por sus pasiones. La libertad es, por lo tanto, autonomía, y ésta es autodominio. El cuidado de sí es una apuesta ética que implica un conjunto de prácticas (que definirán un estilo de vida), de tecnologías del yo y de ejercicios ascéticos. Todo forma parte de un combate espiritual contra las pasiones (a nivel interno) y contra las formas de dominio (a nivel externo). (Roca Jusmet, 2017 p. 81)

La propuesta de “ejercicios espirituales para materialistas” del autor incluye la lectura, la escritura, el examen de conciencia, el contacto con el presente y la mirada desde lo alto. En esto último le da la razón a Hadot, pues a Foucault le falta esta forma de

distanciamiento de uno mismo a la que se refiere como “visión global”¹⁰. Nosotros nos hemos referido a esto como “yo universal”. Ahondaremos en ella con más detenimiento en el capítulo 2 a raíz de lo que Hadot (2006) denomina “conciencia cósmica”.

Como vamos viendo en muchos de estos ejercicios, no es adecuado asociar “espiritualidad” únicamente a elementos emocionales o sensoriales, sino que la racionalidad es un elemento que también forma parte de ella (Hadot 2009, pp.163-164). Las reacciones románticas al racionalismo de la modernidad llevaron también en ocasiones a algunas exageraciones. En este sentido, es preciso señalar -aunque luego lo veremos con más detalle- que lo que sucede en las “experiencias inefables” no habría de tomarse como una eliminación absoluta de la racionalidad en el sendero espiritual, sino sólo como una forma de suspenderla o relativizarla de forma puntual.

Concebir estos “ejercicios espirituales” desde el distanciamiento de la egocentricidad puede tener además algunas implicaciones sociales interesantes, especialmente en el desapego de los deseos más compulsivos y egoístas. Si pensamos en la dependencia básica que el sistema capitalista tiene de estos deseos y su conexión con dinámicas de velocidad, voracidad y acumulación podemos darnos cuenta de hasta qué punto los “ejercicios espirituales” pueden llegar a suponer un elemento crítico esencial del sistema de mercado (Riechmann, 2017). Volveremos sobre esto después. El psiquiatra Christophe André señala también, por ejemplo, la forma en la que la aceleración y las prisas tiende a minar nuestros valores e interfiere en nuestra conducta ética. Para ello se apoya en el ya clásico experimento realizado con estudiantes de teología acerca de la parábola del buen samaritano. Aquí el tiempo disponible resultó ser la variable fundamental que condicionaba la acción de ofrecer ayuda a un desconocido en apuros, por encima de los rasgos de carácter de la persona, o de las cualidades del texto que podía incitar al altruismo (André, Kabat-Zinn, Rabhi y Ricard, 2015, p.59).

Finalmente, en la base del sistema de consumo actual hay una promesa de felicidad asociada al placer individual que se viene abajo cuando conocemos los fenómenos de la “habitación hedonista” (André et al., p.46). Si Tántalo volviera a ser condenado en nuestra época, su castigo no sería la privación, sino la insatisfacción por exceso: seguir hambriento a pesar de haber podido devorar los manjares más exquisitos. Para estos

10 “ La visión global es la capacidad de distanciarse del pequeño mundo de preocupaciones cotidianas en el que vivimos. Saber situar lo relativo de nuestros problemas y conflictos en la dimensión más amplia de lo que sobrepasa a los humanos. Incluso tener una especie de visión cósmica en la que vemos la pequeñez de las cosas. Es como si fuéramos capaces de ver el conjunto de nuestra vida y su pequeñez en el conjunto del Cosmos.” (Roca Jusmet, 2017, pp. 145 y 146)

dolores, sólo es posible aplicar medicina epicúrea: “simplicidad voluntaria”, “sobriedad feliz” o “lujosa pobreza” son expresiones que se han utilizado en ocasiones para hablar de la compatibilidad entre las actitudes ecológicas y espirituales, en cuestiones tan importantes como, por ejemplo, la crítica al crecimiento infinito en un planeta limitado (André et al., 2015; García, 2018, 2013; Pigem, 2017; Santiago Muiño, 2015; Taibo, 2016).

1.2.5. HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN NATURALISTA DE “LO SAGRADO”

Como venimos comentando, una de las categorías tradicionales de referencia para la espiritualidad y la religión es la noción de “lo sagrado”. En esta breve orientación sobre elementos vinculados a la espiritualidad es obviamente imposible hacer una revisión completa sobre las diferentes funciones que ha cumplido esta compleja dimensión, y por ello a continuación rescataremos sólo algunos elementos que puedan resultar útiles para la reconstrucción de una espiritualidad naturalista que es el punto de partida de este estudio. Una de las primeras cuestiones que nos interesa es la comprensión de “lo sagrado” como un fenómeno antropológico universal:

Lo sagrado es ante todo y sobre todo una categoría natural de carácter antropológico. Su estudio no debe pues partir de la idea de la existencia de otro mundo “sagrado” o “religioso” que sería anterior, exterior y superior al mundo de los seres humanos. El punto de partida del estudio de lo sagrado es la naturaleza humana ella misma. (Prades, 1994 p.122)

Según el sociólogo José Prades, lo sagrado es una característica específica de los seres humanos que implica, por un lado, la experiencia de respeto ante ciertas cosas entendidas como fuera de lo común e imposibles de banalizar y, por otro, la experiencia de actitudes absolutas, centrales, fundamentales, últimas y definitivas. Vemos, por tanto, la asociación de esta dimensión con una experiencia universal en el ser humano que se fundamenta en un “respeto absoluto” ante determinados elementos, y que distingue así el mundo de lo profano del mundo de lo sagrado (Prades, 1994). Este respeto absoluto incluye dos ámbitos completamente diferentes. Aunque estrechamente interrelacionados y en la práctica a menudo difícilmente desvinculables, a efectos analíticos es de utilidad distinguirlos: por un lado, aquellas dimensiones a las que nos refe-

riremos como “aspectos normativos” y, por otro, aquellos aspectos que podríamos llamar “numinosos” asociados a la idea de totalidad.

La noción de “lo sagrado” puede hacer referencia a aspectos normativos condensando así los valores culturales cuya importancia ha de ser preservada, frente al caos y al sinsentido que históricamente representa su oposición con la categoría de “lo profano”. Esto ha sido estudiado entre otros autores por Mircea Eliade (2014) desde un enfoque historiográfico atendiendo a las diferentes creencias, ritos y mitos específicos de cada tradición religiosa. En este sentido, prácticas y rituales adquieren todo su valor simbólico para generar un vínculo en la comunidad humana que garantiza la preservación de sus valores éticos a través de la definición de ciertos límites que no han de ser rebasados bajo ningún concepto: es la frontera entre lo sagrado y lo profano.

Nuestra tradición histórica desde la antigüedad clásica hasta la Ilustración, pasando por toda la cosmovisión cristiana ha vehiculado estos aspectos normativos de diferentes maneras. Las cosmovisiones laicas y/o naturalistas que han ido surgiendo a raíz de la secularización han puesto en cuestión muchos de los dogmas heredados, en los que no sólo había creencias sobrenaturales o elementos de control institucional, sino también valores importantes para la comunidad vinculados a estas dimensiones éticas o morales de “lo sagrado”. La oposición sagrado-profano que históricamente se circunscribía a los límites de las tradiciones religiosas, con la irrupción de la modernidad se ha ido complicando en diferentes direcciones, de modo que elementos externos a las tradiciones religiosas pueden resultar hoy valiosos para una definición de “lo sagrado”.

Frente a la asociación unívoca de este término con “la religión y las creencias”. El entendimiento de esta palabra como “categoría antropológica” que presenta José Prades permite recuperar ciertas actitudes humanas que invitan a evocar en nosotros un “respeto absoluto”. Comte-Sponville, en su defensa de una espiritualidad atea, por ejemplo, separa también cuidadosamente “lo sagrado” que tiene que ver con “lo sobrenatural o lo divino”, de aquello que merece un elevado respeto:

Si por sagrado se entiende lo que posee un valor absoluto o nos parece que lo tiene, lo que se impone de forma incondicional, lo que no puede ser transgredido sin sacrilegio o sin deshonra (en el sentido en el que se habla de carácter sagrado de la persona humana, del deber sagrado de defender la patria o la justicia, etc.), es verosímil que no haya sociedad que pueda prescindir duraderamente de él. (Comte-Sponville, 2006, p. 35)

El poder normativo de este sentimiento es realmente elevado y por eso tiene efectos esenciales en nuestra conducta. Su función está muy vinculada con una adaptación frente a aquello que no es posible modificar, garantizando de este modo la aceptación de los límites: una cuestión esencial en la regulación de las comunidades humanas, pues somos la especie de la *hbris* y la extralimitación es una constante que todas las sociedades han tenido que contener. A esta tendencia humana a la extralimitación se han referido algunos autores sirviéndose del mito de prometeo. (Hadot, 2015, Riechmann 2016, 2004)

Esta interpretación antropológica de “lo sagrado” permite que pueda concebirse perfectamente en sentido laico, inmanente, intramundano y postilustrado. Nos estamos refiriendo aquí, por tanto, a una dimensión ética, que tradicionalmente era vehiculada a través de la religión. Jorge Riechmann evoca este sentido de “lo sagrado” laico refiriéndose a los derechos humanos. Una concepción enclavada en la tradición estoica a través de la famosa máxima: “El hombre, algo sagrado para el hombre” (Séneca citado en Riechmann, 2015a, p. 274).

La cuestión que cabría preguntarse es si esta transformación de “lo sagrado” conserva realmente en la Europa secular un poder normativo similar al que podría tener en situaciones premodernas o, formulado de otra manera: ¿pueden las razones ilustradas generar en las sociedades contemporáneas una implicación ética tan fuerte y normativa como la que en su día inspiraba la tradición cristiana a sus fieles? La respuesta a esta pregunta quizá dependa en gran medida de con qué acierto las sociedades contemporáneas hayan sido capaces de “modernizar” otros aspectos vinculados a “lo numinoso” también asociados a “lo sagrado” que veremos a continuación.

Además de aspectos normativos (valores, normas, sistemas éticos, etc), “lo sagrado” incluye también otros matices que están relacionados con la sensación del mundo como totalidad. Desde este otro punto de vista, aparecen una gran cantidad de elementos que no tienen necesariamente una implicación ética directa.

Ernst Tugendhat (1997) por ejemplo, asocia la categoría de lo sagrado a la confrontación del pensamiento instrumental humano con la contingencia del mundo. Para ello no se sirve de ningún tipo de creencia o dogma religioso, sino que parte simplemente del hecho cotidiano de que la realidad limita drásticamente la capacidad humana de influencia. De este modo, los seres humanos pueden relacionarse con el mundo desde su pensamiento instrumental, lo cual sería una actitud que el autor vincula a “lo

profano”, pero también pueden reconocer que el mundo se encuentra ante ellos como un poder que les supera, frente a lo cual sólo es posible reconocer la propia incapacidad. De este modo, “lo sagrado” pertenece así a la esfera de aquello que se escapa a nuestro control, a nuestra capacidad de acción, y se presenta como inevitable y contingente. Esta sensación de contingencia invita entonces a una actitud de aceptación, humildad y “respeto absoluto” que ayuda a afrontar el sufrimiento generado por la frustración de los deseos y las metas. Pone de ejemplo la categoría clásica de “lo numinoso” acuñada en origen por Rudolf Otto (citado en Tugendhat, 1997) en base a la palabra “numen” (espíritu/deidad) se refiere específicamente a “lo sagrado” sin incluir su componente moral. Lo asocia con el “sentimiento de criatura” o “absoluta dependencia”, el temor reverencial por “lo tremendo” desconocido y la conciencia de un poder irrenunciable (“majestas”) frente al cual nos sentimos muy pequeños, condicionados y limitados. Se trata de una experiencia sobrecogedora que inspira simultáneamente temor y atracción.

La referencia a “lo sagrado” como experiencia de totalidad es sin duda mucho más antigua, como explica Pierre Hadot:

Desde este punto de vista, puede hablarse de la existencia, en ciertos filósofos de la Antigüedad, de un sentimiento de lo sagrado, tan vinculado al cosmos como a la vida interior y sus profundidades, un sentimiento cuya intensidad puede llegar a la experiencia mística pero que es por completo ajeno a cualquier religión, organizada o revelada. Tal sentimiento aparece incluso en el epicureísmo, que sin embargo se había esforzado por desmitificar y desacralizar el universo. Como ha observado con justeza E.Hoffmann, por el mismo hecho de considerar la existencia un puro azar inexorablemente único, el epicureísmo acoge la vida como una especie de milagro, como algo divino, es decir, con inmensa gratitud. Y el filósofo, al percibir con Epicuro la inmensidad infinita del universo, experimenta, según nos dice Lucrecio, un “escalofrío sagrado” y una “divina voluptuosidad” que surge sin duda de la sensación de participar, aunque no sea más que por un instante, de esa maravilla que es la existencia”. (Hadot, 2006 p. 262)

Una reformulación contemporánea de esta experiencia aparece en la “mística atea” de Comte-Sponville, filósofo también muy inspirado tanto por el estoicismo como por el epicureísmo. Utiliza el neologismo “inmanensidad” para expresar un sentimiento intensamente ligado tanto a la inmanencia como a la inmensidad, como una forma laica de adquirir una conciencia óptima de la propia pequeñez “que engrandece el alma, porque el ego, por fin instalado en su lugar, deja de ocuparlo todo” (Comte-Sponville, 2006, p. 155).

La observación del mundo como un Todo requiere de una especie de humildad basada en el distanciamiento de la egocentricidad. A pesar de las mayúsculas, Comte-Sponville toma muchas precauciones para evitar que su alusión al mundo como un Todo, o incluso como un Absoluto, pueda entenderse en sentido sobrenatural, transcendente o personificado como tantas cosmovisiones tradicionales que han visto en estas categorías la posibilidad de literalizar trasmundos más allá de las leyes biofísicas. En este sentido, su defensa del inmanentismo desde un punto de vista materialista es rotundo. El distanciamiento de la egocentricidad lleva al autor a distinguir entre el ámbito de lo Absoluto como totalidad, frente a lo relativo de nuestros puntos de vista. Observemos que esta dimensión es bien distinta de la concepción más normativa de “lo sagrado” que acabamos de mencionar, pues está vinculada a la percepción de los límites para controlar o incluso para percibir la complejidad del mundo.

Otro ejemplo de cómo esta distinción entre lo Absoluto y lo relativo adquiere una versión secular en ciertas espiritualidades laicas actuales es la explicación de Marià Corbí acerca de un doble acceso a la realidad. Este autor defiende que los seres humanos solemos acercarnos al mundo desde el punto de vista de nuestras necesidades, es decir, desde nuestra egocentricidad. Pero además, como seres dotados de lenguaje simbólico exquisito, somos capaces de darnos cuenta de que las palabras que nosotros utilizamos no son la verdadera realidad, sino sólo la forma en la que nosotros la describimos y percibimos desde nuestra particular perspectiva. Esta segunda realidad no es “relativa a” nuestras necesidades, sino que se presenta como absoluta. De nuevo el autor matiza para prevenir la tentación de asociar esta dimensión absoluta a “otro mundo sobrenatural”:

Esta experiencia absoluta de la realidad no es una experiencia transcendental, como lo sería la experiencia de una realidad más allá de este mundo. Es la experiencia de este mismo mundo, al que tenemos acceso con nuestros sentidos, con nuestra mente y con nuestra acción, pero visto, comprendido y sentido como existiendo y valiendo con total independencia de nosotros y de cualquier relación con nosotros. (Corbí, 2007 p.31)

Desde una perspectiva naturalista es posible llegar también a esta conciencia de totalidad o “dimensión absoluta” cuando nos damos cuenta de que el ser humano no es la medida de todas las cosas tal y como han sostenido diferentes versiones del “principio antrópico”(Welsch, 2014), sino que el mundo es una realidad contingente preexistente al ser humano, a la que éste pertenece. Desde este punto de vista, esta “dimen-

sión absoluta” se acerca a la “conciencia cósmica” de Hadot (2009, 2006) que antes ya mencionamos.

En las experiencias inefables extraordinarias la sensación de totalidad puede sobrevenir de forma sorpresiva sin ningún tipo de reflexión. Una posible explicación para este fenómeno quizá podamos encontrarlo en el hecho de que ciertas experiencias contemplativas pueden poner en suspenso nuestra forma habitual de estar en el mundo, dejando una impronta afectiva muy positiva: esa felicidad “oceánica” de la que hablan los místicos está asociada a la disolución de la egocentricidad. Liberados del yugo de la identidad personal, es posible acceder a una percepción muy diferente del mundo en la que predomina una sensación de unidad. Ahondaremos en esto en el capítulo 2.

La experiencia de “lo sagrado” como totalidad puede tomar versiones verdaderamente no-duales, cuestionando las oposiciones entre sagrado y profano. Posiblemente, la carga dualista de la palabra “sagrado” puede haber motivado su abandono o redefinición en muchos casos. Por ejemplo, el gran poeta americano Gary Snyder comenta en esta dirección una conocida máxima del maestro zen Dogen¹¹:

A Dogen no le interesan las “montañas sagradas”, ni los peregrinajes, ni los espíritus amigos, ni la naturaleza salvaje como cualidades especiales. Sus montañas y arroyos son los procesos de esta Tierra, la totalidad de la existencia, curso, esencia, acción y ausencia; entrelazan y convierten en uno el ser y el no ser. Son lo que somos, somos lo que son. Para aquellos que moran la naturaleza esencial sin pestañear, la idea de lo sagrado no es más que una ilusión engañosa y un obstáculo; nos distrae de lo que tenemos ante los ojos: una absoluta mismidad. Las raíces, los tallos y las ramas pinchan todos por igual. No existe jerarquía ni igualdad, nada hay oculto ni esotérico, no hay niños dotados y otros de aprendizaje lento. No hay salvaje ni doméstico, atado ni libre, natural ni artificial. Cada totalidad en su propia y endeble esencia. A pesar de estar interconectadas, e incluso quizás porque están interconectadas. Esta mismidad es la naturaleza de la naturaleza de la naturaleza. Lo salvaje en lo salvaje. (Snyder, 2016b p 260)

Gary Snyder recupera así una versión no-dual de “lo sagrado” numinoso como totalidad, desde el contacto con el budismo y la resonancia de una espiritualidad arcaica que apunta a una unidad fundamental a través de la materialidad de nuestros cuerpos. La concepción de todos los animales como alimento y de la comida como sacramento inspirada en ciertas culturas de subsistencia va en esta misma dirección. “Lo sagrado” se toma así como una celebración de nuestro carácter efímero que compar-

11 “Si dudas de que las montañas caminan, desconoces tu propio caminar” (Dogen citado en Snyder, 2016a, p.260)

timos con todo lo vivo: “Reconocer que cada uno de los congregados a la mesa constituirá eventualmente parte de la comida no solo es “realista”, sino que también permite incluir lo sagrado, y que aceptemos el aspecto sacramental de nuestro transitorio y frágil ser personal” (Snyder, 2016b p. 35). Una invitación a repensar las fórmulas en las que matar y comer pueden realizarse con gentileza y agradecimiento, en clara oposición con la forma industrial de producción de carne de la actualidad. Lo sagrado como totalidad subyace también en su hermoso poema que termina “besando al amante en la boca del pan: labio con labio” (Snyder, 2016a p.73). Son aspectos positivos de “lo sagrado” que contrastan con aquel viejo temor reverencial de lo sublime, y que pueden animar al asombro ante la belleza de los vínculos cotidianos desde el contacto con nuestra vulnerabilidad compartida.

Como veíamos, el ateísmo secular más reduccionista tiende a concebir los mitos como creencias falsas y supersticiones. La perspectiva de Snyder resulta interesante para reconstruir formas de espiritualidad naturalista porque representa una recuperación de cierta “sabiduría ancestral” integrando gran parte de los mitos tradicionales a través de la creación artística. La poesía y el arte en general cogen de este modo el testigo de esta herencia histórica reintegrando relatos y símbolos que reaparecen como valiosas construcciones simbólicas que pueden aportar sentido, inspiración y orientación. En un contexto secular en el que la racionalidad científica es el referente ontológico, sin duda siguen haciendo mucha falta metáforas, historias y relatos.

Jorge Riechmann, por su parte, también ha tratado de reformular la vieja idea de “lo sagrado” vinculándolo con el dolor, el sufrimiento y la muerte. La condición humana aparece aquí como intrínsecamente limitada y vulnerable. La incapacidad de albergar promesas futuras de reparación, felicidad, justicia o inmortalidad dejan abierto el camino para una única respuesta: aceptar el sufrimiento y tratar de minimizar el daño. Es la vía de la compasión para la pacificación de la existencia.

Quizá un sentido no teológico de “sagrado” despunte más bien en el verso de Blanca Varela “el dolor es una maravillosa cerradura” -una cerradura junto con su llave, entiéndase-. Es sagrado el dolor de los seres que pueden sufrir, los seres sensibles abocados a la muerte; y es trágica la condición del ser vivo consciente del carácter universal del sufrimiento y de la irremediabilidad de la muerte. “Piedad para los seres que van a morir”, dice un verso mío que escribí hace tiempo. No hay un sentido secreto del mundo, no hay un Creador escondido que pudiera redimirnos del dolor y de la muerte, el fondo del universo es caos y no cosmos; y sin embargo, desde la fragilidad e invalidez humana, podemos dar sentido a la aventura de nuestra existencia, po-

demos proponernos atenuar el sufrimiento evitable y podemos hacer brillar la luz de la comunidad. (Riechmann, 2017 p.150)

Esta aceptación radical del sufrimiento y la búsqueda de su antídoto en la compasión no son elementos nuevos sino omnipresentes en diferentes tradiciones religiosas y sapienciales que reaparecen tras la secularización europea metamorfoseadas en múltiples formas de espiritualidad laica y naturalista. El “humanismo de orfandad” que propone el autor es una lúcida formulación que trata de abordar la cuestión de cómo reconstruir el sentido de la vida después de la “muerte de Dios”, sin la figura de un Absoluto, una realidad trascendente, o la creencia en un “Superser”, o “superseres” que interceden en nuestra cotidianidad. Que no haya una fuente absoluta de sentido no significa que no haya ningún sentido posible, y nos anima a buscar sentido en construcciones históricas y colectivas, que será seguramente más precario pero también más verdadero. Desde su postura, no es preciso renunciar al humanismo con la confusa etiqueta de “posthumanismo”, sino que se puede simplemente partir de una noción diferente de lo humano, como ser incompleto, falible y marcado por la *hibris* (Riechmann, 2017).

1.2.6. ALGUNOS USOS DE LA PALABRA “CONTEMPLACIÓN”

Dada la dificultad y ambivalencia de nuestro campo de estudio, será necesario tratar de acercarnos a una definición de la experiencia contemplativa para poder introducirnos después en el territorio de la creación artística con una idea más clara y específica de qué es lo que vamos a estudiar. La inefabilidad intrínseca de este tipo de experiencias, las dificultades terminológicas y la gran diversidad de acercamientos posibles hacen de este intento de concreción una tarea difícil. Trataremos de acercarnos hasta donde sea posible, sabiendo de las limitaciones que conlleva poner palabras a lo que precisamente escapa a ellas y que en último término cada experiencia es única e irrepetible. Los referentes que vamos a ver a continuación nos orientarán para arrojar algo de luz en esta dirección y tratar de clarificar al menos algunas cuestiones importantes.

Trazando puntos de encuentro entre éstos y otros autores podemos distinguir entonces diferentes aspectos asociados a experiencias contemplativas ciertamente heterogéneas, pero que en conjunto nos sirven para contrarrestar toda una serie de este-

reotipos que aún hoy vinculan la contemplación con algo mágico, religioso, individualista, pasivo o conformista entre otras muchas atribuciones diversas.

Además de sus contextos tradicionales es posible explorar la contemplación también en muchos otros ámbitos, entre los que se encuentra la creación artística. Nuestro enfoque hará énfasis en el carácter naturalista de la experiencia contemplativa, incorporando reflexiones desde el laicismo no porque creamos ilegítima su versión religiosa sino porque, según argumentaremos, entendemos la dimensión contemplativa como una capacidad potencialmente universal en el ser humano y, por tanto, no necesariamente asociada a la religión, la cultura, la fe o las creencias personales. Desde este punto de vista, la religión es -en sus mejores versiones- una de las formas posibles de esta experiencia antropológica pero no la única. En próximos apartados, veremos también que la contemplación naturalista está presente en el proceso creador de muchos artistas que trabajan con la naturaleza, por lo que el tema nos invita a profundizar en esta dirección.

En su uso ordinario, la palabra contemplación ya remite a una forma diferente de conocimiento del mundo basada en la atención, la admiración y una cierta apertura o receptividad que está emparentada con la estética:

Así, contemplar la naturaleza es otra cosa que pasar a su lado; o someterla a procedimientos analíticos que descomponen sus elementos; o simplemente, mirarla con la curiosidad que provoca lo extraño. A partir de ese significado de "contemplación", se explica que el término se utilice preferentemente en relación con la mirada estética, referida a la obra de arte. Tal mirada deja brillar a la realidad contemplada; se deja inundar por la belleza que irradia; disfruta de ella. (Martin Velasco, 1999, p 361)

Para comprender en perspectiva la infinidad de referencias que este término despier- ta resaltaremos algunos de sus principales usos históricos. Sin tratar de recoger de forma exhaustiva la historia del término, nos resultará útil sin embargo rescatar algunos hitos fundamentales y apuntes etimológicos que pueden acompañarnos para comprender la multiplicidad de significados a los que apunta e ir afinando así el significado concreto en el que lo vamos a usar.

La primera de estas apreciaciones está relacionada con la palabra "Teoría", término griego que posteriormente se tradujo como "contemplación". Aunque hoy en día la teoría esté vinculada a aspectos intelectuales referidos al saber culto, en su origen significaba simplemente "ver", "observar", "poner atención", "cuidar de" (Mora, 2002,

p. 674). Actualmente asociamos la teoría al conocimiento abstracto, racional y más bien alejado de la acción o la experiencia. Esto corresponde a la divergencia de los dos términos con el transcurso de la historia, pero en su origen griego la contemplación no estaba asociada necesariamente a la inactividad, y a menudo incluso a todo lo contrario:

Las diferencias aparecen cuando consideramos la teoría como una actitud que arraiga cada vez más en la esfera intelectual, y aun en la esfera del llamado saber culto, en tanto que concebimos la contemplación en un sentido más amplio, englobando aquel primitivo significado de la "existencia contemplativa" que ya la teoría parece haber perdido completamente (un sentido que no excluye forzosamente la acción, sino que la comprende como uno de sus momentos necesarios). (Mora, 2002, p. 674)

Según explica Pierre Hadot (2015, p. 242), el "modo de vida contemplativo" que aparece, por ejemplo, en la filosofía platónica no era en realidad un discurso, sino una práctica muy relacionada con la física. Era una visión de conjunto del universo que implicaba una transformación interior, una manera de concebir la totalidad del mundo y de estar en armonía con sus movimientos. Hadot sigue el hilo de esta actitud en Aristóteles para el que contemplar es "resituarse cada ser dentro del plan general de la naturaleza", hasta el neoplatónico Simplicio pasando por el estoicismo de Cicerón y de Séneca. En la filosofía antigua el fruto de la contemplación de la naturaleza se llamaba "grandeza del alma" y estaba relacionado con una "mirada desde arriba" a las cosas humanas, una liberación con respecto a las "pasiones" del cuerpo y una pérdida del miedo a la muerte (Hadot, 2006 p.244).

De este modo, Hadot relaciona esta "Física de la contemplación" con una mirada desinteresada que está en la base de lo que denomina "actitud órfica". Es una mirada que no saca provecho utilitario del descubrimiento de "los secretos de la naturaleza", (como sí es propio de su opuesto: la actitud prometeica), sino que en su lugar permite el brotar del asombro y la admiración. En este sentido, la física tiene así una función dentro de la práctica espiritual, pues conduce a la "paz del alma"¹² (Hadot, 2015).

Siguiendo con la tradición latina, como señala Fernando Ferrater Mora (2002), en sus lecturas de la filosofía griega, Plutarco y otros autores asociaron equivocadamente la

¹² "El estoico alcanzará la paz del alma situándose en una disposición de consentimiento a la voluntad de la Razón que dirige el universo, mientras que el epicúreo también alcanzará la paz del alma pensando en la infinitud de los mundos en el vacío infinito, sin temer ni los caprichos de la divinidad ni los ataques de una muerte que no es nada para nosotros. Las teorías físicas propuestas por estas escuelas están, pues, destinadas a liberar al hombre de la angustia que experimenta ante el enigma del universo" (Hadot, 2015, p. 248).

raíz de la voz “teoría” a la palabra Teos (Dios), añadiendo con esta interpretación errónea ciertas connotaciones religiosas. Ese es el motivo que les llevó a escoger para su traducción la palabra “contemplatio”. A partir de aquí las asociaciones con la religión son recurrentes:

Los seres humanos somos criaturas de necesidades pero también de gratuidades. Seres en proceso pero llamados a completud. Acuciados por el instinto de supervivencia, también somos seres extáticos, capaces de inmensidades. Si bien necesitamos palpar las cosas concretas y tangibles, cuando nos dejamos absorber por Aquello que late tras ellas, sucede “eso” que llamamos contemplación. El término proviene del latín *cum-templus*, “hallarse junto o ante el templo”, es decir, participar de lo que se da en un espacio teofánico. A su vez, templo proviene del griego *témenos*, “lugar de manifestación de lo divino”. Por tanto, la contemplación remite a aquella actividad-estado que tiene que ver con la apertura a la manifestación de lo sagrado. (Melloni, 2016, p.16)

Ciertamente, es importante resaltar, como señala Josep María Mallarach, que la palabra *Templum* originalmente no era un edificio, sino un espacio natural sagrado (Mallarach, Calvo, De Prada, y Chuvieco, 2019). Esto nos permite entender la contemplación desde un vínculo muy estrecho con la experiencia de entornos poco antropizados. La experiencia en la naturaleza, a menudo ha derivado en la concepción de diferentes “niveles de realidad”¹³ que pueden ser elaborados de muy distinta manera según las variadas cosmovisiones y mitologías tradicionales (Mallarach, 2019). Lugar común parece ser la distinción entre una parte asociada a “lo material” desde la satisfacción de deseos e impulsos egoístas, y otra parte vinculada a actitudes y valores positivos como la bondad, la belleza o la colectividad, entre otros. Estos dos extremos aparecen de una u otra forma en diferentes grados de interrelación.

La idea de una realidad última intangible resaltada en mayúsculas completamente ajena o trascendente al mundo podría conectarse con la reducción de significado que sufrió la palabra *Physis* en época neoplatónica. Como explica Hadot, esta palabra tiene numerosos significados. En origen se refería simplemente a la constancia de un proceso, pero después tendió a personificarse en ocasiones llegando incluso a divinizarse a modo de “Dios inmanente” en sentido panteísta como sucedió con los estoicos. La palabra *Physis* se utilizaba para hablar del conjunto del mundo o la naturaleza

13 La expresión “niveles de realidad” no será utilizada en este trabajo, aunque el fondo de algunas de estas visiones no sea en muchos casos incompatible con lo que vamos a desarrollar aquí. Desde nuestra perspectiva argumentaremos que no es necesario concebir un plano de existencia trascendente o externo a la realidad biofísica, sino sólo diferentes miradas o actitudes humanas que explican el hecho de que este mismo mundo en el que vivimos se nos presente de forma muy distinta, y en ocasiones a través de jerarquías de “realidad”. Volveremos a esto después.

en su totalidad. Con los neoplatónicos, lo que antes remitía a la totalidad, pasa siglos después a referirse sólo a una parte: la materia del mundo sensible vista como una realidad inferior. Se consolida así con Plotino y con Porfirio la división del mundo en dos realidades dicotómicas y jerarquizadas a pesar de las críticas epicúreas. De este modo, no es posible conocer la divinidad suprema (Nous) más que a través de negaciones o analogías, pues es completamente distinta al mundo de los fenómenos físicos (Hadot, 2015).

Vemos así cómo en la antigüedad clásica la contemplación pasó de tener un sentido más experiencial en la idea de la naturaleza como “proceso”, a uno más holístico desde una mirada a la naturaleza como totalidad del mundo, terminando con uno más restringido, como experiencia de un Absoluto transcendente que sólo se descubre de forma indirecta más allá de las cosas sensibles.

Avanzando un poco más en la historia, para la mística cristiana, la contemplación corresponde a esa última etapa del sendero espiritual en la que el alma se funde con Dios, en una experiencia unitiva de carácter inefable y extático. Martín Velasco (1999) describe sus rasgos principales resaltando el carácter pasivo del sujeto que abandona su voluntad personal atribuyendo ese estado a Dios. Describe asimismo una característica inactividad o silencio de las potencias cognitivas ordinarias que implica una cierta condición de oscuridad: un “no saber” y un “no entender” que sin embargo van acompañados de un conocimiento de otro tipo, por el carácter afectivo que imprime la gran “noticia” que supone. (Martín Velasco, 1999, p362-364)

Se apoya para su reflexión en la clásica obra de William James (citado en Martín Velasco 1999, pp. 320-321) quien señaló en su día cuatro características de las cuales sólo las dos primeras son esenciales y las dos últimas son menos acentuadas:

1. Inefabilidad. Es una experiencia más cercana a lo afectivo que a lo intelectual: puede ser sentida pero no comunicada.
2. Cualidad de conocimiento. Al que se accede al margen del intelecto.
3. Transitoriedad. Son experiencias puntuales de carácter extraordinario.
4. Pasividad. El místico siente su voluntad sometida a un poder superior.

Martín Velasco recoge así estos cuatro puntos más un quinto también sugerido por James que, comenta, quizá podría haberse tomado como otra característica más: Una

profunda incidencia en las personas. Esta experiencia es tan extraordinaria que deja una huella importante en quienes la viven.

Una afinidad suficiente con estos elementos ha autorizado la utilización de la palabra “mística” para referirse a otras experiencias con ciertos puntos de encuentro fuera del ámbito religioso. Es lo que el filósofo francés Michel Hulin recoge bajo la denominación de “mística salvaje” aglutinando diferentes relatos de personas ateas, agnósticas o creyentes no específicamente marcados por una fervorosa devoción religiosa. Según el autor, estas personas acceden de forma súbita a una experiencia tan sobrecogedora como los trances o éxtasis propios de la contemplación religiosa. Lo enigmático es que suceden sin las referencias culturales que tradicionalmente han acompañado el camino del místico en estas mismas tradiciones culturales. Las principales características que Hulin (2007, p. 181) señala son:

1. Carácter súbito e imprevisible, es una experiencia que no se puede producir a voluntad.
2. Alto contenido afectivo que tiene carácter de revelación de una realidad insospechada presente en lo cotidiano, pero infinitamente más densa y más viva. Es significativo el contraste entre el alto impacto de la experiencia y lo aparentemente irrelevantes de los estímulos que rodean a la persona cuando sucede.
3. Pasada la experiencia se instala una profunda nostalgia: “Quien lo ha sentido vive como exiliado”

Frente al camino tradicional del místico que recibe la experiencia a modo de culminación y refuerzo de su cosmovisión, la palabra “salvaje” hace referencia a una experiencia no buscada que se presenta de forma súbita y desmonta de forma desconcertante las estructuras habituales de estar-en-el-mundo alterando todas las creencias o referencias orientativas que podrían ser fuente de seguridad para la persona que la experimenta. A pesar de que la mística siempre ha sido un camino de incertidumbres, en el contexto religioso, la fe y/o el amor divino actúan como asidero que permite vadear las oscuridades de esta experiencia disruptiva. Lejos de la seguridad que ofrecen estas referencias sólo es posible acceder a las venturas de la experiencia unitiva y sus goces oceánicos al precio de lidiar con un punto de acceso muy cercano a la locura. Del mismo modo, las creencias arraigadas o las convicciones dogmáticas muy definidas funcionarían como inhibidores de esta experiencia que parece requerir una desestructuración de las categorías previas de “lo conocido” (Hulin, 2007).

De este modo Hulin parece encontrar un punto medio entre dos corrientes enfrentadas acerca de la naturaleza última del fenómeno místico: Unos lo estudian desde dentro a través del lenguaje del propio místico aceptando que éste accede a un conocimiento valioso que nos es negado a los demás, mientras que otros optan por interpretar la experiencia desde fuera, relacionando la mística con algún tipo de enfermedad mental. Desde este segundo punto de vista, no hay en ella ningún tipo de conocimiento, sino puro delirio inconsistente. La posición de Hulin es que el místico accede a su experiencia a través de las mismas estructuras que desestabilizan en la enfermedad mental, lo que explicaría la afinidad entre ambos, y de éstos a su vez con los efectos de ciertas drogas psicotrópicas en el organismo:

Si el místico accede en ciertas condiciones, a una realidad de orden superior, no es “a pesar” de ese aspecto de su experiencia que comparte con los neuróticos o los delirantes, sino a través de él, y, por decirlo así, gracias a él. Esto implica que algunas estructuras del estar-en-el-mundo “normal”, “mentalmente sano” o “no alterado” conllevan de hecho un significado negativo y que la destrucción de esas estructuras, a través del desarreglo mental que prepara al éxtasis, recibe el estatuto de una “negación de la negación”, restituyendo una posibilidad latente. Ese positivo oculto, que se revela aprovechando la crisis extática toma la forma de una beatitud que constituye el verdadero contenido del éxtasis, su núcleo inmutable del que nada, en el contexto de la experiencia, permite dar cuenta. (Hulin, 2007, p.16)

Como vemos, su hipótesis es que existen ciertas estructuras habituales que conforman nuestro habitual estar-en-el-mundo, que no son necesariamente siempre positivas, y que en ocasiones podrían estar funcionando como una negación de esa alegría espontánea. En próximos apartados veremos, por ejemplo, cómo cuestiones como la propia identidad, el pensamiento analítico, o la concepción lineal del tiempo en ocasiones pueden llegar a generar inquietud, insatisfacción y hacer que perdamos la plenitud del momento presente.

Sin embargo, si bien parece que la suspensión de ciertas estructuras cerebrales es requisito previo para la apertura contemplativa, esto no es nunca condición suficiente (Hulin, 2007, p. 15). Las experiencias contemplativas son irreductibles a la enfermedad mental o a las alucinaciones psicotrópicas porque generan una transformación integral en la cosmovisión de la persona, que descubre así una gran plenitud, no sólo como producto derivado de un éxtasis puntual, sino como fuerte implicación en una actitud general hacia la vida.

A pesar de la distinción entre “mística religiosa” y “mística salvaje”, el autor reconoce un fondo de unidad en todas las formas de mística a través de dos dimensiones compartidas: lo inefable y lo afectivo. En este sentido, la palabra “salvaje” se refiere a contextos en los que existe un especial desmoronamiento de las categorías, como es el caso específicamente del contexto religioso europeo desde la decadencia del cristianismo con la llegada de la Modernidad. No es casualidad que la mayoría de testimonios que presenta el autor pertenezcan a este contexto social específico. En periodos de transición histórica, cuando los medios de cultivo de estas actitudes y experiencias inefables transmitidas de generación en generación pierden eficacia y se desvanecen los códigos para interpretarlas, el fenómeno “místico salvaje” parece brotar y extenderse con fuerza (Hulin, 2007 p. 208). Dos puntos en los que estas experiencias “salvajes” han desbordado significativamente sus marcos religiosos tradicionales desde el romanticismo es el contexto de las prácticas artísticas y el contacto con la naturaleza. Tanto Wolfgang Iser como Pierre Hadot recuperan testimonios de artistas y poetas. El arte parece así un espacio potencialmente propicio para canalizar experiencias contemplativas tras la modernidad.

En cierto sentido, algunas de las experiencias que vamos a explorar en esta tesis podrían incluirse dentro de esta categoría de “mística salvaje”, sin embargo, nosotros no utilizaremos esta terminología por varias razones. En primer lugar el contexto de secularización vivido en Europa hace que no todos los protagonistas se sientan identificados con la palabra “mística”, que puede vivirse como una categoría excesivamente connotada. En segundo lugar, la palabra “salvaje” también es problemática desde el pensamiento ecológico por su posible asociación con el mito del buen salvaje y la naturaleza virgen. Asimismo, “lo salvaje” incide en un sentido acultural que no compartimos desde nuestro enfoque, pues, como se ha explicado en la metodología de investigación, aunque consideremos una serie de invariantes biofísicos, entendemos que las experiencias contemplativas son inseparables de las construcciones culturales específicas de cada contexto.

Como hemos dicho, es interesante el fenómeno espontáneo de la experiencia súbita, pero también y sobre todo en esta investigación nos interesa el “cultivo” de actitudes valiosas para el ser humano que puede generar una transformación interior. Las experiencias puntuales de éxtasis pueden tener un papel importante a nivel afectivo, pero nos parece aún más importante cómo esto transforma la cosmovisión de la persona, cómo se involucra después en el mundo, cómo encuentra en la compasión su motor

para la ética, etc. Todo esto tiene que ver con las interpretaciones que se hacen de la experiencia: cómo ésta se integra en los diferentes contextos culturales y se manifiesta de forma inseparable a ellas. Como explica Martín Velasco (1999), no existe una experiencia mística “pura” y abstracta, sino que ésta siempre aparece “encarnada” o entrecruzada con diferentes símbolos, actitudes y categorías propias de una civilización y un momento histórico concreto.

La secularización, la deslocalización y el cosmopolitismo de los fenómenos religiosos que hemos visto en el apartado anterior dan cuenta de hasta qué punto se ha transformado el contexto religioso europeo de los últimos siglos. El peso histórico de las categorías heredadas hace que después de estos cambios, el carácter simbólico que tuvieron en su día haya perdido gran parte de su significación, lo que ha llevado a múltiples autores a una actualización de ese universo simbólico. El uso de la palabra “contemplación” que rescatamos aquí intenta avanzar en esta dirección.

Por ello trataremos de apuntar a partir de aquí a una nueva concepción de la contemplación. Como hemos visto, la palabra “contemplación” no es patrimonio exclusivo de la tradición cristiana, por más que en ella se haya utilizado de forma específica para esta última etapa de la mística unitiva. La utilización del término en la actualidad de hecho desborda el terreno no sólo del cristianismo, sino también de la propia religión compartiendo su uso con otros contextos religiosos y no religiosos. Olga Fajardo, por ejemplo, introduce la experiencia estética como parte de la contemplación: explica que “Cuando nos referimos a la experiencia contemplativa, nos referimos a la experiencia de unicidad; a la experiencia mística de la que también forman parte ciertas experiencias estéticas” (Fajardo, 2016, p. 12). Otra mirada en esta misma dirección es la propuesta de entrevistas realizadas por Laia de Ahumada (2015) en la que se explora el potencial de la espiritualidad en ámbitos seculares como el arte, la salud, el cuerpo o la economía, entre otros.

¿Porque utilizar contemplación y no decir simplemente mística? La palabra contemplación, además de sus usos religiosos, tiene un uso cotidiano muy fructífero asociado a la atención, la lentitud, el silencio y la admiración de la belleza. Esto ofrece un espacio más inclusivo para todo tipo de contextos que difícilmente encajan en la categoría “mística”. Es a este uso cotidiano, por ejemplo, al que apela el maestro zen Dokusho Villalba (2016, p. 146) para poder acercarse al *Zazen* como práctica contemplativa. Ciertamente, los orígenes teístas de la palabra chirrían en una tradición sapiencial fundamentalmente atea.

Especial aclaración requieren en los estudios interculturales las diferencias entre los términos “meditación” y “contemplación”. En la tradición cristiana occidental, la meditación se refiere a un proceso reflexivo en que el pensamiento analítico es especialmente importante. Es heredera de las meditaciones estoicas como el examen de conciencia y otros ejercicios espirituales de época clásica en los que existe un claro predominio de la parte analítica y racional. La tradicional separación entre *oratio*, *meditatio* y *contemplatio*¹⁴ da una idea de hasta qué punto en el cristianismo la “meditación” se concibe de forma muy distinta a otras tradiciones culturales. En el budismo, por ejemplo, la “meditación” no tiene este carácter discursivo, sino que su centro es la atención consciente o el cultivo de emociones positivas como la “compasión”. En adelante utilizaremos el término “Contemplación” para referirnos a un fenómeno intercultural más amplio del cual forma parte la “meditación” de tipo no discursivo. El uso occidental de la palabra “meditación” como “reflexión” no será frecuente en este estudio, y en caso de aparecer se aclarará específicamente.

Desde el desarrollo de la neurociencia en el ámbito de mindfulness, el uso de la palabra “contemplación” aplicado a la meditación tradicional budista parece haber ido cobrando una fuerza mayor, hasta el punto de que estudiosos como Daniel Goleman y Richard Davidson (2017) hablan de “neurociencia contemplativa” como aquella subdisciplina dedicada al estudio de los estados alterados de conciencia generados por la práctica de mindfulness. La palabra parece tener fortuna como forma para referirse a muchos otros “equivalentes homeomórficos” respectivos.

1.2.7. ACCIÓN Y CONTEMPLACIÓN

Como venimos diciendo, existe una idea ampliamente extendida acerca de la contemplación como inactividad, ensimismamiento, aislamiento individual, falta de compromiso o evasión del mundo pero, según argumentaremos, esta imagen es fruto del reduccionismo, pues acción y contemplación no son elementos antitéticos. El estereotipo del sabio contemplativo alejado del mundo práctico es muy antiguo. Mónica Cavallé (2016) se remonta a la vieja historia de Tales de Mileto que tropieza por estar

14 La contemplación cristiana se presenta así como culminación de estas tres etapas progresivas: en la “oración” prevalece la parte verbal (pronunciada o interna), en la “meditación” hay un énfasis en la reflexión discursiva, y en la “contemplación” aparece un protagonismo absoluto del silencio. (Martín Velasco, 1999)

mirando los astros del cielo, ante la irónica burla de una joven. Las imágenes del místico ensimismado en el éxtasis, o del monje aislado del mundo refuerzan esta visión. Para contrarrestar este estereotipo la autora señala cuatro aspectos que ayudan a entender hasta qué punto la contemplación es una fuente de acción y compromiso:

1. La práctica contemplativa nos revela que el yo aislado es una ficción, y da constancia de la interdependencia que nos une a los demás y al conjunto de la realidad. Esta relación íntima despierta una solidaridad esencial con el mundo que nos rodea.
2. Desde la contemplación podemos responder de forma más eficaz a los retos que se nos presenten, pues es un estado de atención que no está identificado con los deseos o las preferencias del yo y, por tanto, es posible desde ahí reaccionar con mayor flexibilidad y disponibilidad ante diferentes situaciones.
3. La acción que sale desde el yo es ciega, porque estamos condicionados por opiniones, deseos, y emociones personales. Sólo una visión de conjunto permite actuar adecuadamente.
4. El cambio no equivale únicamente a la transformación visible, sino que ésta se origina en una toma de conciencia interior que la contemplación contribuye a cultivar. De hecho la acción externa es el fruto de esa transformación íntima que funciona como semilla y motor para la acción.

Con todo esto, la autora ofrece una imagen más compleja y rica de la contemplación e invita a no caer en la “trampa de la utilidad”, representada en actitudes inquietas y reactivas frente a la urgencia social. Lo que denomina “falsa compasión”, esa necesidad compulsiva de ayudar como un impulso que lleva a la acción movido por las propias carencias personales, es un buen ejemplo de esto. Acaba resumiendo su argumentación con la idea de que el compromiso sin contemplación es ciego, parcial y -en ocasiones- hasta peligroso mientras que “la contemplación sin compromiso es puro ensimismamiento” (Cavallé, 2016, p.105). En este segundo caso el problema parece residir en una confusión del estado de no-dualidad -que se manifiesta en el devenir de todas las cosas- con un autoencierro en la propia subjetividad.

Advertimos que podemos tener una actitud básica de contemplación desapegada, sonriente y compasiva, como espectadores maravillados de la totalidad de lo que es, del sueño de la existencia, del teatro de la vida, y que, a la vez, nuestro yo fenoménico puede ser un personaje dentro de esa obra que lucha apasionadamente por cambiar lo que puede ser cambiado. Entendemos que podemos iniciar acciones instrumentales orientadas a la consecución de obje-

tivos concretos -el tipo de acciones que constituyen buena parte de nuestro día a día- y, simultáneamente, convertir cada momento de dichas acciones en un fin en sí mismo, en un acto contemplativo, en una ofrenda, si ponemos en nuestras obras, a cada instante, nuestra mejor presencia, sabiendo que esto es lo único que nos compete, y permanecemos desapegados de los resultados de éstas y de nuestro “yo hacedor”. (Cavallé, 2016 p.108 y 109)

Cambiar lo que puede ser cambiado mientras tomamos las acciones cotidianas como un fin en sí mismo: una sabiduría práctica con grandes posibilidades para la transformación ecosocial que necesitamos. Sin embargo, cambiar no es cosa fácil: como señala el pensador ecologista Luis González Reyes apoyándose en el trabajo del neurólogo Antonio Damasio, la razón no es el principal motor del cambio, pues además de la información en ello intervienen también necesidades, emociones y valores (González Reyes, 2018). Cuestiones todas ellas en las que la práctica de la contemplación puede tener un papel importante.

Por un lado no es despreciable -aunque sí limitado- el hecho de que el cultivo de la transformación interior ya es en sí una forma de transformación social. Cada uno de nosotros y nosotras también somos el mundo, una parte muy pequeña, pero la parte sobre la que tenemos más influencia. Transformarse individualmente es al menos un buen punto de partida para la acción social (André et al. 2015, p. 19). Pero además, esta “conversión” o transformación profunda suele ir acompañada de una preocupación por otros que se materializa en mayor o menor medida en algún tipo de implicación comunitaria. Es aquí donde podemos encontrar una gran variedad de dimensiones sociales y políticas de la espiritualidad que se desarrollan a través de la ética.

Los principales ideales éticos del cristianismo fueron fácilmente secularizados en la modernidad ilustrada, mientras que la mística ha sido frecuentemente estigmatizada asociándola al aislamiento del mundo o a la inactividad. Frente a estos estereotipos, Juan Martín Velasco apunta:

No me parece difícil denunciar el escaso fundamento de las razones que han podido dar lugar a la persistencia de la oposición entre ética y mística. La figura de alumbraos y quietistas constituye una perversión de la figura del místico y ésta se presenta en los místicos más importantes con rasgos distintos. Muchos de ellos, comenzando por el apóstol san Pablo y continuando por san Gregorio de Niza, San Agustín, San Bernardo, Eckhart, San Ignacio de Loyola, santa Teresa, etc., han reunido en su vida las dotes de la contemplación y la acción y han librado batallas importantes para defender su visión del cristianismo, extender la fe de la que vivían, desarrollar tareas reformadoras de gran alcance. El recogimiento no ha sido para ellos aislamiento de la sociedad y de sus necesidades, ni desinterés por la extensión del Reino. (Martín, 1999 p. 459)

Como reconoce el propio autor, es posible que ética y mística correspondan a sendos muy diferentes, pero están estrechamente entrelazados y por tanto son inseparables. De hecho, una de las formas de reconocer la verdadera experiencia mística es precisamente a través de sus frutos en la virtud. Muchos puntos de encuentro con esto tiene el retorno budista a la “plaza del mercado” (Villalba, 2007), que es también una imagen tradicional dentro una tradición muy diferente, para simbolizar el compromiso con la realidad cotidiana. El Buda no se quedó extasiado en el nirvana, sino que se dedicó a transmitir lo que había descubierto, actitud que sigue viva en el ideal del *bodhisattva* (Zimmer, 1979).

Sería una equivocación creer que el énfasis en la beatitud del nirvana lleva a desentenderse del bienestar en esta vida. También lo sería creer que la renuncia a grandes proyectos para transformar la sociedad se identifica con el encerramiento en una indiferencia individualista. La auténtica felicidad del individuo y la sociedad le preocupaba al Buda, que recomendaba una moral de lo que llamaríamos “vida buena”, más que apoyarse únicamente en normas. (Masía 2006, p.139)

Como explica Serge-Cristophe Kolm (1986), nuestra mirada occidental ha asociado tradicionalmente el budismo con el egoísmo, por el trabajo con la propia interioridad y deseos propios. Sin embargo, aclara que existen múltiples elementos altruistas en el budismo, que se derivan de una búsqueda básica que es la disolución del yo. Budismo y cristianismo parten de una definición muy distinta de lo que es opuesto al egoísmo: mientras que en el segundo lo opuesto es altruismo, caridad y fraternidad (lo opuesto al yo es el tú), en el budismo, lo opuesto al yo es el no-yo.

Acabo de observar, ciertamente, que la práctica budista contiene muchas características altruistas. Pero siempre parecen un medio o una consecuencia derivada de la búsqueda básica, que es la desaparición del yo. La ética occidental también puede implicar una atenuación del ego, pero en general como un medio en lugar de un fin, y nunca lo lleva al límite. Renunciar a los apegos es un valor en Occidente, pero existe como un medio para ayudar o servir a otros o a Dios mejor (uno distribuye los “bienes mundanos” a “los pobres”) no, como es el caso en el budismo, como un medio directo para lograr la ausencia de sufrimiento.¹⁵ (Kolm, 1986, p.254)

15 (Traducción propia) I have just observed, admittedly, that Buddhist practice contains many altruistic features. But they always seem to be a means or a consequence stemming from the basic quest, which is the effacement of oneself. Western ethics may also involve an attenuation of the ego, but in general as means rather than as an end, and it never pursues this to the limit. The renouncing of one's attachments is a value in the West, but it exists as a means to help or serve others or God better (one distributes one's 'worldly goods' to 'the poor') not, as is the case in Buddhism, as a direct means to achieve the absence of suffering.

Jon Kabat-Zinn (André et al., 2015) también habla de estos estereotipos explicando que la verdadera práctica meditativa no es únicamente una técnica que se hace sentado en un cojín, sino que se trata de una forma de ser, de una determinada actitud ante la vida que se despliega en cada instante incorporando a su vez todas las acciones que hacemos y las decisiones que tomamos. Tendemos a asociar la “vida contemplativa” o la meditación con una paz derivada del aislamiento, sin embargo esto es sólo un estereotipo. Las experiencias contemplativas pueden incluir toda clase de emociones y no sólo las más positivas. De hecho, estados mentales de angustia o miedo pueden ser lúcidos siempre que sean acogidos tal cual son, sin desear que haya otra cosa diferente. Para explicarlo, este autor cita las enigmáticas palabras del famoso “Sutra del corazón”: “No hay ningún sitio al que ir, ninguna cosa que hacer ni ningún estado particular que realizar” (André et al., 2015, p. 85). Se refiere con ello a un aspecto no-dual de nuestra experiencia inmediata. El mensaje final podría resumirse así: no se trata de afanarse en conseguir estados de paz y serenidad perfectos, sino más bien se trata de abrazar el devenir de la vida con toda su diversidad, falibilidad e imperfección.

Esto también puede generar ambigüedad, alguien podría interpretar que es una exhortación a la comodidad de la inactividad puesto que “no hay ninguna cosa que hacer”. Sin embargo, una mirada más atenta descubriría aquí el germen de un fuerte compromiso con la acción social simplemente entendiendo el contexto en el que se dice esta frase: Desde el distanciamiento de la egocentricidad, la frase “no hay ninguna cosa que hacer” se entiende como una actitud de abandono de los deseos y la voluntad personal, o como el desapego del fruto de la acción. Esto deja un amplio campo a la acción compasiva, altruista y desinteresada. Los frutos de la contemplación son visibles en la acción compasiva, hecho que puede llegar a tomar dimensiones marcadamente sociales y políticas. En el contexto postsecular europeo no sólo la religión cristiana se ve transformada. Stephen Batchelor (2008) señala que en la actualidad el budismo está transformándose simultáneamente en dos aspectos: hacia una mayor individualización y hacia un compromiso social más activo.

Con respecto al primer aspecto, esta individualización no ha de entenderse necesariamente como individualismo o egoísmo, sino que puede verse también como el espíritu crítico que está en la base de la autonomía de la Modernidad. Hay una individualización necesaria para revisar los dogmas y las creencias tradicionales, que también se encuentra en la base de la pregunta socrática. La deconstrucción de las categorías

preestablecidas hace precisamente que puedan brotar nuevas posibilidades antes inimaginadas, lo que aporta la base de una extraordinaria creatividad tal y como veremos con detalle en los siguientes capítulos.

Con respecto al segundo aspecto, el compromiso que nace de la contemplación en la versión budista, como explica el autor, puede llegar a relacionar los poderes “terrenales” de este mundo con los mismos impulsos que generan el sufrimiento psíquico a nivel individual, encarnando así una gran potencialidad para generar consecuencias indeseables:

El compromiso social contemporáneo de la práctica del dharma se fundamenta en la conciencia de que la confusión y el ansia egocéntricas ya no pueden entenderse adecuadamente sólo como impulsos psicológicos que se manifiestan en estados subjetivos de angustia. Encontramos estos impulsos encarnados en esas mismas estructuras económicas, militares y políticas que influyen en la vida de la mayoría de las personas de la Tierra. Enjaezados a tecnologías industriales, el impacto de estos impulsos afecta a la calidad del medio ambiente, a la disponibilidad de recursos materiales y el empleo, así como al tipo de instituciones políticas, sociales y financieras que gobiernan las vidas de las personas. Semejante visión comprometida socialmente de la práctica del dharma reconoce que cada practicante está obligado, por una ética de la empatía, a responder a la angustia de un mundo globalizado e interdependiente. (Batchelor, 2008, p. 140)

Según el autor, entonces lo que guía la “acción contemplativa” no es el deseo de hacer “lo correcto” conforme a un código moral que ofrecería orientación y seguridad, sino la integridad ética para entender que cada momento es único, que depende de infinidad de condiciones, y que podemos contribuir libremente con nuestra acción a un futuro aún por determinar (Batchelor, 2008 pp. 67 y 68).

Dentro del pensamiento ecologista, acción y contemplación también aparecen a menudo imbricadas. La contemplación puede tener un potencial subversivo que cuestiona la aceleración y la comercialización de experiencias, aspectos clave para nuestro actual sistema socio-económico. Esto despunta en los versos de Joaquín Araujo (2015) “Contemplo para desobedecer lo correcto y la nada, / a la urgencia, a la comodidad que son las heridas que / desparrama una civilización que se ha arrancado los ojos” (p. 102). Esto le lleva a afirmar que el entorno se destruye porque no lo contemplamos. Una idea que ya apuntaba en el inspirador “asombro” que la histórica autora Rachel Carson (2012) trataba de compartir con su joven sobrino, acompañándole con ternura para invitarle a descubrir pequeños tesoros en la naturaleza. Aquello que no

conocemos, aquello a lo que no prestamos atención es fácilmente instrumentalizable y corre así el riesgo de desaparecer. La contemplación de este modo, está íntimamente relacionada con la acción para el cuidado, pues en la contemplación desarrollamos un profundo vínculo emocional con lo contemplado. Algunos autores desde el ámbito de la ecología profunda ponen en el centro este vínculo emocional como una de las principales motivaciones para la acción (Macy y Johnstone, 2018; Naess, 2008). Después volveremos sobre esto.

Jorge Riechmann (2017) también se inspira en actitudes contemplativas cuando se pregunta qué clase de esperanza podemos albergar para perseverar en la acción necesaria en nuestras sociedades globalizadas al borde del colapso eco-social. Su respuesta es: una “esperanza contrafáctica”, es decir, una disposición que permita continuar “a pesar de” los resultados adversos. Precisamente, el cultivo de esta actitud requiere de grandes dosis de aceptación y ecuanimidad para mantener la mirada lúcida y no ceder ante posibles autoengaños de un optimismo ingenuo. Se trata de una esperanza que toma su fuerza en el sentido que tiene la acción en sí misma desde el desapego de los frutos. Si bien ciertamente no parece ser una opción asequible para grandes mayorías, como él mismo reconoce (Riechmann, 2017).

Frente a las posturas de determinismo absoluto, el autor plantea que siempre es oportuno esperar un “milagro laico”, es decir, un giro insospechado de la situación a partir de variables que ahora mismo no podemos valorar, pues la realidad es inmensamente compleja. A pesar de la alta probabilidad de las mediciones que manejamos, no es posible asegurar con certeza absoluta el resultado último de la interacción entre tantos elementos. Por ello, señala que hay un fondo de *hubris* en el discurso que asegura conocer el futuro, dando por seguro el desastre. Una opción más humilde pero realista, no descartaría lo improbable y seguiría apostando por las posibilidades mejores dentro del estrecho margen de acción (Riechmann, 2017).

Según las breves pinceladas que hemos podido ver, podemos ir intuyendo ya la contemplación como una potencialidad humana universal. Ésta, sin embargo, toma formas diferentes en contextos distintos, construyendo imaginarios con símbolos culturales diversos que apuntan a experiencias y actitudes universales valiosas. Pero ¿en qué consiste exactamente ese cultivo? ¿qué es lo que se está ejercitando con la meditación? En el siguiente capítulo ahondaremos en esto a través de tres aspectos fundamentales de la contemplación que darán una visión más clara sobre estas cuestiones y nos permitirá trazar una definición más precisa de nuestro objeto de estudio.

Capítulo 2

Contemplación y naturalismo: tres aspectos fundamentales

Para entender de qué modo la contemplación está presente en el ámbito del arte vinculado a la naturaleza, primero habremos de acercarnos a una definición de este término que pueda integrar inquietudes ecológicas desde un enfoque naturalista contrario al pensamiento mágico. La ecología social en términos generales no se ha interesado por la espiritualidad, al contrario, históricamente ha sido bastante crítica con las versiones más místicas del pensamiento ecológico. Y sin embargo, una de las ideas principales de esta investigación es que la contemplación puede contribuir a un cambio de cosmovisión que tenga efectos positivos en nuestra relación con el entorno y con otros seres. Para sostener esta idea y defender que ecología social y contemplación no son elementos antitéticos, es necesario que aclaremos a qué nos referimos concretamente cuando hablamos de “experiencia contemplativa”. A ello dedicaremos este capítulo.

En apartados anteriores, hemos visto cómo históricamente el término “contemplación” se fue reinterpretando desde un contexto religioso, lo que ha dado lugar, especialmente en Europa, a su asociación con la mística cristiana. Sin embargo, la reconstrucción contemporánea de la espiritualidad que parte del cuestionamiento de la teoría de la secularización que hemos visto, unido al estudio de las llamadas “ciencias contemplativas” que vamos a ver a continuación, abren en conjunto una puerta a la resignificación de esta experiencia desde parámetros laicos compatibles con una cosmovisión naturalista.

Nuestro enfoque partirá de un acercamiento a la contemplación alejado de los estereotipos que históricamente se le han atribuido, y buscará entenderla como proceso experiencial potencialmente universal no asociado a la religión ni a una cultura determinada, sino posible gracias a ciertas características propias de la condición humana. Como desarrollaremos más adelante, consideramos que el ser humano es también Naturaleza, y como tal, tiene múltiples características compartidas con el resto de la biosfera y con otros seres. Asimismo, todos los seres humanos tienen a su vez algunas características especiales. Este sustrato común es la base que justifica una mirada a la contemplación desde las potencialidades que todos los seres humanos podrían cultivar independientemente de su cultura o creencias. En este capítulo, por tanto, trataremos de articular ideas de distintos autores y autoras con el objetivo de acercarnos a la contemplación desde un punto de vista que está en gran medida por explorar. La complejidad de la temática hace imposible una mirada panorámica interdisciplinar, así que nos centraremos en tres aspectos fundamentales, que están muy relacionados entre sí y que iremos desarrollando respectivamente en los siguientes subapartados:

- 2.1. La experiencia de atención en el momento presente desde la conciencia del cuerpo es parte esencial de múltiples “ejercicios espirituales” muy estudiados por la comunidad científica como “mindfulness”, y también lugar común en las principales tradiciones espirituales de todas las culturas.

- 2.2. La deconstrucción de la egocentricidad como forma de poner en suspenso toda una serie de construcciones, filtros o representaciones mentales que solemos hacer de la realidad inmediata, pues sesgan, jerarquizan y seleccionan la información sensorial en el mismo acto de ser percibida. La identidad personal se presenta así como un constructo mucho menos estable de lo que parece.

2.3. La conciencia de vínculo, como tercera cuestión esencial se refiere a toda una serie de aspectos que involucran de una u otra forma elementos contrarios al individualismo imperante. Confrontaremos así el estereotipo de la contemplación como aislamiento bien a través del cultivo de emociones como la compasión o el “sentimiento oceánico”, bien a través de la reflexión que permite el acercamiento a una perspectiva o “conciencia cósmica”.

2.1. La experiencia de atención en el momento presente

Bulimia de mercancías, de sentidos, de experiencias, de músicas, de libros, de informaciones, de reuniones, de contactos, de emisiones televisivas, de instalaciones artísticas, de sensaciones, de emociones, de catástrofes; y otra vez de mercancías, como la envolvente del conjunto, a prueba de fugas. Una sociedad tan enferma de bulimia que no logra siquiera imaginarse a qué podría parecerse la salud.

Y así, estragados por el extravío y la saturación de estímulos, perdemos de vista los placeres básicos: contemplar. Caminar. Paladear. Hacer el amor. Aprender.

(Jorge Riechmann, 2013a, p. 93)

En estos tiempos de aceleración y acumulación, la vida cotidiana parece estar más hipotecada que nunca: los que tienen poco o nada se concentran en sobrevivir, y los que tienen mucho, van corriendo a todas partes, bien para tener más, bien por la inercia y el ruido que constantemente nos acompaña en una dispersión generalizada. La distracción y el entretenimiento nunca han tenido consecuencias tan graves como en la actualidad. Es una época en la que urge un movimiento que vaya en la dirección contraria.

Una de las posibilidades que avanzan en esta otra dirección está relacionada con regresar al “aquí y ahora”, el único momento en el que podemos sentir y sentirnos desde el cuerpo, la fragilidad, el encuentro con el otro y con el entorno. En este contexto, la contemplación como anclaje a la realidad biofísica, como cultivo de la atención, consciencia de la entropía y conexión empática, puede convertirse en una posición subversiva de profundo calado ideológico que representa una actitud vital antitética a la actual sociedad de consumo (Riechmann, 2017).

Una mirada atenta a lo que sucede en la experiencia inmediata del cuerpo desde el contacto con matices y detalles sutiles forma parte en general de cual-

quier forma de contemplación, y su cultivo se toma a menudo como ejercicio para una transformación interior duradera. Nuestra extraordinaria tendencia para proyectarnos en escenarios imaginados en el futuro o en el pasado han hecho de la exhortación a vivir en el presente una máxima que tiene una historia realmente inmensa. En la antigüedad clásica occidental ya podemos rastrear esta actitud en ejercicios de estoicos y epicúreos (Hadot, 2006), pero incluso antes, tradiciones como el budismo o el hinduismo ya habían apuntado a este aspecto fundamental (Zimmer, 1979).

En este apartado argumentaremos que la experiencia contemplativa permite acceder a sensaciones extraordinarias porque desestructura algunos de los filtros perceptivos que habitualmente utilizamos para codificar la información sensorial, de modo que la cotidianidad se presenta así de forma sorpresiva y misteriosa. No se trata entonces de un acceso a “otro mundo espiritual” enfrentado al mundo material, sino de un acceso diferente a este mismo mundo en el que vivimos. Para abordar el primero de los tres grandes aspectos de la contemplación que hemos mencionado nos orientaremos a través de los siguientes subapartados:

- 2.1.1. En el primero ahondaremos en las bases biofísicas de Mindfulness, una de las prácticas contemplativas más estudiadas actualmente por la comunidad científica, para argumentar que sus potenciales efectos positivos pueden tener carácter universal.

- 2.1.2. En el segundo veremos los “estados alterados de conciencia” asociados a experiencias contemplativas puntuales y los distinguiremos de sus consecuencias más duraderas: lo que describiremos como el “efecto rasgo”. Esto nos servirá para entender que, aunque todo el mundo puede beneficiarse de los efectos de la práctica de Mindfulness, sus efectos tienen lugar a diferentes niveles de profundidad que repercuten a su vez en el potencial transformador de esta práctica.

2.1.3. En el tercero desarrollaremos algunos procesos vinculados a la atención consciente para tratar de entender qué sucede en estos “ejercicios espirituales” que van encaminados a cultivar la presencia en el “aquí y ahora”. Como veremos, desautomatizar la mirada puede ser así una fuente de gratificación personal además de comportar importantes efectos en la cosmovisión.

2.1.1. MINDFULNESS: MEDITACIÓN SECULAR

Una de las formulaciones de la contemplación más interesantes para nuestro enfoque viene asociado a la palabra “mindfulness”. Ésta se refiere a una práctica vivencial basada en el cultivo de la atención que, como vamos a ver, ha suscitado el interés científico tanto por sus efectos medibles en el cerebro de las personas que habitualmente la practican, como por sus beneficios psicológicos incluso en personas que no son practicantes habituales. “Mindfulness” es el término inglés que se ha difundido para traducir la palabra “sati”, que viene del pali, idioma de transmisión de los principales textos budistas, y que suele traducirse como “atención plena” (Siegel, 2016; Simón, 2011).

Se podría decir que mindfulness es una forma de meditación¹ secular originada por el desarrollo del budismo en occidente. Resulta interesante porque se trata de una revisión contemporánea de tradiciones experienciales que recupera los beneficios de realizar estas prácticas, sin asumir la carga ideológica o cultural en la que se gestaron. De este modo, uno puede practicar mindfulness de forma completamente laica, sin tener que asumir ninguna creencia o religión. Esto tiene claras ventajas, ya que evita su asociación con una tradición espiritual concreta y la presenta como una práctica experiencial que cualquiera puede explorar desde un gesto tan cercano como poner atención en la respiración. De este modo, es posible recuperar la sabiduría acumulada durante siglos y aprovechar los beneficios que pueda aportar en la actualidad, pero sin tener que asumir simultáneamente cosmovisiones tradicionales.

El interés científico por la meditación es ciertamente reciente. La evidencia científica de los efectos positivos de estas prácticas a través de la huella que dejan en el cerebro ha despertado grandes expectativas abriendo un amplio y prometedor ámbito de estudio. Sin embargo, como han advertido los psicólogos estadounidenses Daniel Goleman y Richard Davidson (2017) la investigación en las llamadas “ciencias contemplativas” tiene también al menos de momento algunos límites importantes y por ello es preciso ser muy prudentes y no apresurarse a contar con grandes niveles de certeza. Si bien es cierto que cada vez hay más estudios sobre el tema, gran parte tienen problemas de replicabilidad, ses-

¹ En lo sucesivo, si no se especifica lo contrario, con la palabra “meditación” nos referiremos en general a técnicas de atención consciente del tipo Zazen budista, por ejemplo, y no a la meditación reflexiva de tipo cristiano.

gos en el uso de autoinformes (una forma de recopilar datos bastante subjetiva) o sesgos en el propio investigador (a menudo es la misma persona que obtiene los datos y la que los valora). También en ocasiones se han diseñado experimentos desde la frialdad del laboratorio que parten del desconocimiento de la variedad real de los ejercicios contemplativos y hasta se han mezclado diferentes tipos de prácticas que tienen correlatos neuronales diferentes.

Para paliar estos problemas los autores plantean la necesidad de establecer una tipología clara que pueda servir para identificar los diferentes tipos de meditación que existen y no confundir así sus efectos. Apuntan también la necesidad de utilizar “grupos de control activos” para contrarrestar la distorsión derivada de las expectativas positivas que pueda despertar la meditación (efecto Hawthorne) y publicar no sólo los “descubrimientos” sino también los “no descubrimientos” que son un resultado menos comercial pero igualmente valioso a nivel científico (Goleman y Davidson, 2017).

Ciertamente, la neurociencia está lejos de ofrecer datos determinantes, por las propias limitaciones de su objeto de estudio: el cerebro humano sigue siendo hoy un gran misterio. La combinación de sus investigaciones con otras fuentes de conocimiento desde el ámbito de la filosofía y las humanidades en general quizá pueda generar un encuentro fructífero que ayude al menos a descartar algunas opciones y tantear nuevas hipótesis de trabajo.

Por otro lado, la palabra “mindfulness” también va asociada a una serie de peligros relativos a la “comodificación de la espiritualidad” a la que nos hemos referido en el primer capítulo. En general la espiritualidad, sea cual sea la tradición a la que pertenezca, además de prácticas contemplativas, está constituida por un rico entramado cultural que incorpora cuestiones muy diversas (creencias, valores, relatos, etc) que en conjunto construyen una cosmovisión en la que el ser humano se vincula con su entorno.

Muchas de las cuestiones de este entramado pueden resultar anacrónicas en nuestro tiempo, pero hay que enfatizar el hecho de que si extraemos una práctica concreta de su contexto cultural, es posible que no cumpla en nuestras sociedades contemporáneas las funciones que originalmente podía tener, o incluso que se convierta en una antítesis de lo que originalmente era. Como ejemplo, la práctica de mindfulness en un contexto empresarial es frecuente hoy como for-

ma de relajación y aumento del rendimiento laboral, objetivos que obviamente nada tienen que ver con la aspiración espiritual de los monjes budistas. Por tanto, existen nuevos riesgos vinculados a la transposición cultural derivados de la apropiación capitalista.

El maestro zen Dokusho Villalba (2018) ha puesto el foco en este aspecto desde su propuesta de mindfulness basado en la tradición budista. Desde su punto de vista, es posible y deseable separar la atención plena del contexto étnico-religioso en el que surgió, pues de este modo muchas personas que no sean budistas podrán beneficiarse de sus efectos positivos. Sin embargo, no es adecuado separarla del contexto ético-cognitivo que la acompaña. De este modo, explica la importancia de diferenciar entre “Atención pura” y “Atención plena”:

Manasikara (en pali), en la tradición budista se refiere a los segundos iniciales de la cognición pura de un objeto, antes de que el sujeto se escinda de él y comience a reconocer, identificar y conceptualizar. Es considerada una práctica éticamente neutra. En los textos budistas tradicionales, no se considera *manasikara* como un factor mental saludable, sino neutro. Lo que en occidente es llamado Mindfulness se corresponde más con *manasikara*, atención pura, que con *sati*, atención plena. El cultivo de mindfulness-atención pura es valioso de muchas maneras diferentes, y hay ya un considerable y creciente corpus de investigaciones acerca de sus beneficios para tratar desórdenes tanto psicológicos como fisiológicos. Pero es incorrecto equipararlo con la atención plena (*sati*), y un error aún más grave es pensar que la meditación budista se reduce a la práctica de la atención pura. Si ese fuera el caso, todas las enseñanzas del Buddha sobre ética (*sila*), aquietamiento mental (*samadhi*) y sabiduría (*prasaña*) serían irrelevantes. (Villalba, 2018 p. 51)

Como explica el autor, la atención plena correcta va necesariamente asociada a una serie de prácticas coadyuvantes que en el budismo se recogen en el llamado “óctuple sendero”. Éste está presente en la rueda del dharma, símbolo budista por excelencia y se refiere a ocho ramas o ámbitos para combatir la raíz humana del sufrimiento (*dukkha*) que su fundador, Buda Gautama, identificó con tres venenos fundamentales: la avaricia, el odio y la ignorancia. Como explica Villalba, en la secularización de la atención plena “debemos ser muy cuidadosos y estar muy atentos para que la atención plena no se convierta en una serie de técnicas banales que acaben reforzando esas raíces malsanas” (Villalba, 2018 p. 74).

En consecuencia, si bien es interesante la recuperación de ciertas prácticas experienciales asociadas a la palabra “mindfulness”, resulta esencial incorporar a su vez una mirada global que pueda integrar los beneficios de esta experiencia con otros ámbitos como la ética o la política de modo que realmente estas prácticas puedan aspirar a generar una transformación significativa, evitando ser instrumentalizadas al servicio de un sistema global autodestructivo. Sobre esta cuestión ya hemos hablado en el capítulo anterior a raíz de la “comodificación de la espiritualidad” y la apropiación capitalista, así que no insistiremos más en ello ahora.

La práctica de mindfulness en occidente ha ido perfilando un marco referencial propio. Neurólogos y psicólogos han tratado de dar una explicación científica partiendo del funcionamiento de nuestro cerebro. Entre los múltiples estudios realizados hasta la fecha, Daniel Siegel (2016) reconoce dos dimensiones fundamentales asociadas a la práctica de mindfulness:

1. La autorregulación de la atención para mantenerla fijada en la experiencia inmediata, lo cual posibilita un aumento de la percepción de los sucesos mentales en el momento presente.
2. Una orientación particular hacia esas mismas experiencias que se perciben en el presente, caracterizada por la curiosidad, la apertura y la aceptación.

El ejercicio de la atención puede practicarse por un lado en sentido formal escogiendo un lugar tranquilo, una posición sedente y un tiempo acotado en el que permanecer quieto realizando ejercicios específicos de atención, o bien puede aplicarse también, por otro lado, a cualquier acción o movimiento que realizamos en la vida cotidiana. De este modo, como explica el psicólogo Vicente Simón, es posible diferenciar entre la meditación formal que implica un determinado protocolo y condiciones específicas de práctica, y la informal en la que se cultiva atención consciente durante la variedad infinita de cosas que hacemos cada día. En la práctica formal, algunos ejercicios se centran simplemente en la observación de la respiración, otros tratan de cultivar ciertas emociones a través de visualizaciones, repetición de frases, etc. Todo esto se acompaña de una constante observación de los efectos y cambios sutiles en la sucesión de sensaciones, emociones y pensamientos. Existen múltiples técnicas diferentes, Vicente Simón explica, por ejemplo, cómo hacer la “meditación en la respiración”:

a grandes rasgos consiste en ir tomando conciencia de todos los matices de la inspiración y la espiración en su contacto con las fosas nasales, los pulmones, los movimientos del vientre, etc.). También muy extendida, la “meditación en la bondad amorosa” consiste en visualizar a diferentes personas tratando de cultivar hacia ellas emociones positivas (Simón, 2011).

Las técnicas formales son muy importantes ya que proporcionan un contexto idóneo para la concentración, pero el objetivo que persiguen también puede hacerse en la vida cotidiana: observando de forma plenamente consciente los diferentes matices físicos y sensoriales, así como las emociones o los pensamientos que puedan aparecer en el momento presente, desde una actitud de apertura, curiosidad y aceptación.

Como vemos, estos ejercicios no apuntan a ningún tipo de habilidades “supra-sensoriales” y no requieren ningún tipo de conocimiento mágico sino que son cuestiones que se basan en capacidades cognitivas humanas generalizadas.

El hecho de que todos los seres humanos compartamos cuerpos y cerebros bastante parecidos fundamenta los estudios neurológicos de la contemplación. Goleman y Davidson (2017, p. 92) reconocen cuatro senderos neuronales que se ven afectados por la práctica: (1) los que reaccionan al estrés y la forma de recuperarnos frente a acontecimientos perturbadores, (2) los que tienen que ver con la empatía y la compasión, (3) los que regulan la atención y (4) los que se asocian a la sensación de identidad. Como vemos, los cambios potenciales que pueden introducir prácticas contemplativas como mindfulness afectan a cuestiones básicas de la especie humana asociadas a su estructura biofísica y antropológica. De ahí que se suele asociar “mindfulness” a potencialidades universales:

Mindfulness es una capacidad humana universal y básica, que consiste en la posibilidad de ser conscientes de los contenidos de la mente momento a momento. Es la práctica de la autoconciencia. El primer efecto de la práctica de mindfulness es el desarrollo de la capacidad de concentración de la mente. El aumento de la concentración trae consigo la serenidad. Y el cultivo de la serenidad nos conduce a un aumento de la comprensión de la realidad (tanto externa como interna) y nos aproxima a percibir la realidad tal como es. La práctica prolongada de mindfulness, en un ambiente favorable, abre también la puerta a la aparición de estados modificados de conciencia (Simón, 2006, p. 8)

Dado que se trata del ejercicio de capacidades humanas basadas en una estructura biofísica común, no hay razones para pensar que no pueda ser practicada por cualquier persona. Sin embargo, no en todo el mundo tendrá los mismos efectos. Goleman y Davidson (2017) reconocen que bajo la etiqueta genérica de “meditación” existen una gran variedad de niveles de práctica que podría resumirse en dos grandes ramas: por un lado existe una forma más profunda que corresponde a aquella que sólo unos pocos llegan a desarrollar a través de una vida entera dedicada a la práctica en diferentes monasterios a lo largo del mundo y, por otro lado, existen formas adaptadas de ésta para una gran mayoría de personas en una gran variedad de situaciones y contextos. Los resultados de estos ejercicios de atención dependen así de muchas variables, entre ellas: el tipo de meditación que se realice, la experiencia adquirida a través de las horas de práctica, si estas horas han estado localizadas en el tiempo de forma intensiva o no, etc. La experiencia de los “estados alterados de conciencia”, en los que entraremos a continuación, tiene de este modo un amplio espectro fenomenológico.

2.1.2. ESTADOS ALTERADOS DE CONCIENCIA Y EL “EFECTO RASGO”.

En primer lugar, los llamados “estados alterados de conciencia” son un conjunto muy heterogéneo de experiencias subjetivas que difícilmente se pueden entender de manera uniforme. Lo único que parecen tener en común es la vaga noción de que transforman en mayor o menor medida nuestra sensación habitual de “estar-en-el-mundo”². Este acercamiento inicial que iremos matizando al menos sirve a priori para algo importante: aclarar que, desde un enfoque naturalista, no se pueden concebir estos “estados alterados de conciencia” como formas de acceso a “otro mundo” distinto del que conocemos, sino que han de entenderse como una transformación en la percepción de este mismo mundo en el que vivimos.

² Tomaremos por “estado habitual” en nuestras sociedades occidentales una forma de autoconciencia basada en la identidad individual, que se piensa a sí misma como una entidad separada y que se relaciona con su entorno de forma instrumental en base a una estructura egocéntrica de medios y fines.

Existe un amplio abanico de experiencias subjetivas que pueden incluir “estados alterados de conciencia”, algunas corresponden a fenómenos más o menos sutiles, otras implican grandes rupturas e impactos emocionales y/o sensoriales. Como hemos dicho, a todas ellas nos referiremos en sentido genérico como “experiencias inefables”. Utilizaremos la expresión acuñada por Abraham Maslow (2013) “experiencias cumbre” para las que suceden de forma puntual y con gran importancia personal para quienes las experimentan. La fenomenología de éstas es sin duda muy heterogénea, pues ha sido descrita desde la idea del “éxtasis” o “trance” (Rubia 2014, 2015), desde la referencia a un “sentimiento oceánico” (Hulin, 2007; Comte-Sponville, 2006) o incluso desde un más genérico “distanciamiento de la egocentricidad” (Tugendhat, 1997).

El neurólogo Francisco J. Rubia, por ejemplo, asocia la experiencia del “éxtasis” a aquellas en las que el sujeto dice percibir voces, apariciones o tener la sensación de que “el alma sale del cuerpo” entre otros sorprendentes fenómenos. Este autor se focaliza en estos aspectos tratando de encontrar afinidades neuronales entre ciertas drogas psicotrópicas y los fenómenos místicos, sin embargo también hay otra serie de testimonios centrados en aspectos diferentes. Algunos nos interesan especialmente porque implican un cierto “distanciamiento de la egocentricidad”, un aspecto central en esta investigación. Por ejemplo la sensación de que los límites del yo desaparecen o se difuminan en un “sentimiento oceánico” sin separaciones entre el yo y el mundo, es igualmente sorprendente, pero además puede desembocar, entre otras cosas, en un cuestionamiento de la identidad individual cuando la persona trata de conceptualizar a posteriori esa experiencia inefable.

El carácter inusual de estos fenómenos lleva demasiado frecuentemente a asimilar “mística” y “éxtasis” de forma unívoca. Como hemos dicho, desde nuestro enfoque entendemos que esto es una desafortunada simplificación que reduce una gran diversidad de experiencias a sus fenómenos más extraordinarios. La práctica de mindfulness nos parece interesante porque no pone tanto énfasis en las “experiencias cumbre” sino que se focaliza de forma determinante en el momento presente. Sus beneficios son además conocidos a diferentes niveles desde los primeros comienzos en la práctica. De este modo el fruto del conocimiento experiencial no se sitúa necesariamente en un “más allá” extático sino en un “más acá” tan cercano al instante como sea posible.

El carácter tan extraordinario de los “estados alterados de conciencia” hace que en ocasiones se llegue a sobrevalorar su importancia. Esta idea puede funcionar también como antídoto para la “comodificación de la espiritualidad”, que antes comentábamos. La instrumentalización de la espiritualidad en el contexto de la sociedad de consumo intenta presentar “los estados alterados de conciencia” como estimulante promesa a disposición de un consumidor ávido de nuevas experiencias. Gran parte de los elementos perdidos en la transposición cultural que acabamos de comentar precisaban conseguir evitar que el narcisismo se apropiase de los “logros” asociados a estos extraordinarios estados. El distanciamiento de la egocentricidad es el único antídoto para estas reapropiaciones narcisistas.

De hecho, como hemos dicho, los efectos del LSD y otras drogas semejantes permiten acceder de forma temporal a fenómenos experienciales que tienen muchas similitudes con aquellas experiencias relatadas por personas que han dedicado toda su vida a una práctica continuada de “ejercicios espirituales” (Hulin, 2007; Rubia 2015, 2014). No parece casualidad que algunas tradiciones hayan utilizado ciertas sustancias psicotrópicas como herramientas para la práctica espiritual. Es el caso, por ejemplo, del ayahuasca, utilizada ampliamente en culturas precoloniales del continente americano. Sin embargo, si no hay una constancia espiritual que los acompañe, cuando los efectos psicotrópicos desaparecen, la persona vuelve exactamente al mismo punto en el que se encontraba. Según explican Goleman y Davidson (2017), efectos semejantes producidos por la meditación parecen no sólo perdurar, sino llegar a formar parte del estado cotidiano de la persona. Esto es realmente sorprendente, y da testimonio de hasta qué punto la práctica continuada de la meditación puede generar una completa transformación duradera, que de hecho es el verdadero fruto a menudo perdido en la transposición cultural.

La meditación, desde la perspectiva histórica, no apunta a mejorar nuestra salud, relajarnos o mejorar el desempeño laboral. Aunque estas sean el tipo de afirmaciones que han convertido a la meditación en algo actualmente ubicuo, esos beneficios han sido, a lo largo de los siglos, algo meramente fortuito, efectos secundarios que han pasado inadvertidos. El verdadero objetivo de la práctica contemplativa siempre ha apuntado al logro de rasgos alterados. (Goleman y Davidson, 2017, p. 303)

Como hemos dicho, el objetivo final de las tradiciones contemplativas no era el éxtasis puntual, sino la transformación interior duradera. Sobre esto, resulta interesante la distinción que realizan entre “estados alterados” y “rasgos alterados”. Los primeros se refieren a elementos ligados a la práctica de la meditación misma, sensaciones o percepciones que hacen que se modifiquen esas estructuras habituales de estar-en-el-mundo por un breve periodo de tiempo. Esto está bastante vinculado a la definición de “experiencias cumbre” que venimos manejando. Pero los “rasgos alterados” sin embargo, son elementos que permanecen cuando la persona no está meditando, de modo que llegan a formar parte de su cotidianidad. Esto implica una transformación del psiquismo mucho más profunda. Sólo los “rasgos alterados” se toman como indicadores de una verdadera transformación interior. No parece descabellado que las “experiencias meseta” que, como hemos visto, el propio Maslow también describió, puedan estar relacionadas con estos cambios permanentes en el psiquismo.

En su contexto original, muchos elementos apoyaban que esta transformación duradera pudiera darse en aquellas personas que ponían la práctica de la meditación en el centro de su vida. La secularización y deslocalización de la práctica hace que muchos de sus elementos se vean alterados. Goleman y Davidson (2017, p.305) señalan los siguientes elementos que han perdido presencia en la transposición cultural:

- 1- Postura ética y e intención altruista como brújulas para no malgastar en beneficio propio las capacidades desarrolladas.
- 2- Fe arraigada y devoción como valoración profunda de todas las personas y los principios que hacen posible el camino de la práctica así como determinación y autodisciplina para seguirlo.
- 3- La guía de un maestro experto que pueda dar consejo ante las dificultades.
- 4- Una comunidad de apoyo bien en forma de amistad espiritual con aquellos que siguen el mismo camino, bien en forma de, familias o colectividades que dan sostén material porque valoran la importancia de que haya personas dedicando su vida a esta clase de práctica.

5- El potencial para la transformación absoluta que suponen los rasgos alterados, que hacen que la práctica no esté realmente encaminada a “mejorar el yo” (la egocentricidad), sino a liberarse de él.

Goleman y Davidson (2017, p. 340) identifican estos “rasgos alterados” con cualidades duraderas extraordinariamente positivas como la compasión o la ecuanimidad, elementos beneficiosos que pueden ser cultivados a partir de un entrenamiento deliberado de la mente y que repercuten a su vez en la forma en la que pensamos, sentimos y actuamos. La neuroplasticidad cerebral proporciona así el fundamento científico que permite entender cómo es posible que suceda esta transformación a través de la repetición de ciertos ejercicios concretos.

Existen sorprendentes similitudes entre los datos científicos y los antiguos mapas de los rasgos alterados. Un texto tibetano del siglo XVIII, por ejemplo, advierte que, entre los signos de avance espiritual, se encuentran la bondad y la fuerte compasión hacia todo el mundo, el contento y “el debilitamiento de los deseos”.

Estas cualidades parecen coincidir con indicadores de cambios cerebrales que hemos rastreado en anteriores capítulos: amplificar los circuitos asociados a la preocupación empática y el amor parental, una amígdala más relajada, y una reducción del volumen de los circuitos asociados al apego. (Goleman y Davidson, 2017, p. 302)

Como hemos visto hasta aquí, si bien las condiciones de la transformación duradera son complejas, no hay nada en estas prácticas tan extraordinario como para que no pueda ser cultivado potencialmente por cualquier persona con voluntad de dedicarse a ello. Las tradiciones místicas están plagadas de relatos extraordinarios: visiones, arrobamientos, levitaciones, revelaciones, acceso a otros mundos, etc. La fenomenología de los “estados alterados de conciencia” es muy variable. Lo importante es no tomar estos fenómenos como el objetivo final de la práctica, pues la meditación budista como “ejercicio espiritual” del que parte mindfulness, perseguía originalmente una transformación más profunda y duradera, dando lugar a verdaderos “rasgos alterados” en la persona.

Hasta aquí un primer acercamiento a mindfulness y las potencialidades universales de estos ejercicios para producir experiencias desacostumbradas y cambios duraderos. ¿Pero cómo es posible que sucedan fenómenos tan extraordi-

narios simplemente a través del cultivo de ciertas capacidades vinculadas a la atención consciente? En el siguiente apartado desarrollaremos esta pregunta.

2.1.3. ATENCIÓN CONSCIENTE PARA DESAUTOMATIZAR LA MIRADA

El mundo que se nos presenta en la experiencia inmediata verdaderamente puede ser muy variable dependiendo de a qué estemos prestando atención. Aunque puede parecer que la atención es una sola cosa, como explican Goleman y Davidson, (2017, pp. 146-165) en ella se pueden distinguir diferentes habilidades:

1. Atención selectiva: Concentrarnos en un elemento ignorando otros.
2. Vigilancia o atención sostenida. Mantener un estado de atención constante en el tiempo.
3. Dirigir la atención a cambios. Poner atención en cualquier variación rápida o pequeña.
4. Foco objetivo o control cognitivo. Mantener una tarea o un objetivo pese a las distracciones.
5. Metaconciencia. Ser capaces de darnos cuenta de lo que sucede en nuestra propia conciencia.

De entre todos ellos, la atención selectiva quizá puede ofrecer una explicación para algunos de las experiencias extraordinarias de la contemplación. Los seres humanos tenemos una gran capacidad para poner atención en aquello que resulta importante y descartar aquello que no lo es. Esto resulta evidente en fenómenos como el “efecto fiesta cóctel”³ y experimentos como el del gorila en el partido de baloncesto⁴. Estos estudios dan una buena imagen de hasta qué punto nuestra atención selectiva está construyendo una realidad a partir de meca-

³ Se trata de un fenómeno atencional que recibe su nombre por la situación cotidiana en la que uno está en una fiesta escuchando simultáneamente varias conversaciones en segundo plano a las que no está prestando ninguna atención. Sin embargo, si en una de ellas alguien menciona nuestro nombre, esa conversación se vuelve nítida y lo que antes era un ruido de fondo, pasa a primer plano de forma súbita. (Goleman y Davidson, 2017 p 148)

nismos de los que no somos en absoluto conscientes. Uno de estos mecanismos es lo que se conoce como “habituaación”, que es un fenómeno según el cual dejamos de prestar atención a aquello que se nos presenta de forma repetida, porque sentimos que ya lo “conocemos”.

Habitualmente prestamos atención a un estímulo el tiempo suficiente para asegurarnos de que no supone una amenaza, o solo para categorizarlo. Una vez que reconocemos que se trata de algo seguro o familiar, el proceso de habituaación conserva la economía cerebral dejando de prestar atención a esa cosa. (...) Así pues, aunque la habituaación hace más manejable nuestra vida, acaba convirtiéndola en algo rutinario.

El cerebro se habitúa empleando los circuitos que compartimos con los reptiles: el sistema reticular activador del tronco cerebral (RAS), uno de los pocos circuitos asociados a la atención conocidos en esa época. Durante la habituaación, los circuitos corticales inhiben el RAS, manteniendo en silencio esa región cuando vemos una y otra vez la misma cosa. (Goleman y Davidson, 2017, p.143)

En nuestro cerebro existen poderosos sistemas de filtrado anteriores a todo razonamiento. El procesamiento neuronal habitual implica que la memoria ejerce una influencia haciendo que la información que viene de los órganos sensoriales sea alterada mucho antes de que nos demos cuenta. La expresión “arriba-abajo” -tal y como la utiliza el psiquiatra Daniel Siegel (2016),- se refiere al modo en el que los procesos cerebrales contruidos por la experiencia vivida en el pasado pueden alterar las activaciones de los circuitos neurales emergentes. Este sistema contribuye fundamentalmente a seleccionar la información a la que uno presta atención, y de este modo, gran parte de la experiencia del momento presente es desestimada.

Los procesos arriba-abajo se definen como “fuentes intrínsecas de modulación contextual del procesamiento neurológico”. Ejercen influencia sobre distintos sistemas y a todos los niveles, como la planificación, la memoria de trabajo y la atención. Se activan mediante agrupaciones a gran escala de neuronas en áreas distintas separadas, como las regiones límbica, parietal y frontal. Estas áreas y sus representaciones de alto nivel, incrustadas en la memoria explícita e implícita (hechos y memoria autobiográfica; creencias y modelos mentales), pueden influir continuamente sobre la incorporación (o activa-

4 Es la capacidad de focalizar la atención en un estímulo particular mientras se desconecta de una gran cantidad de estímulos, del modo en el que una persona, por ejemplo, puede concentrarse en una sola conversación en medio de una sala ruidosa. También se refiere a la capacidad de detectar inmediatamente palabras relevantes en un estímulo al que no se le presta atención, por ejemplo, cuando uno escucha su nombre en otra conversación. (Ricard, 2005)

ción/coordiación) del procesamiento de percepciones o datos nuevos. Cuando estas actividades se “incorporan”, los procesos arriba-abajo determinan, literalmente, sus pautas de activación. En esto consiste la limitación. (Siegel, 2016, p. 141)

Así, el aprendizaje pasado modifica la experiencia del presente, porque este conocimiento predispone a atender a una clase de información y a obviar otra, seleccionando del tremendo flujo de estímulos aquellos que pueden encajar con las categorías y clasificaciones que ya se conocen. A efectos prácticos, esto significa que gran cantidad de información se pierde, y aquella información que sí percibimos nos llega muy filtrada a través de juicios, creencias o etiquetas del tipo “bueno-malo”, “tengo que”, “debería”, etc.

Este funcionamiento del cerebro, supone una ventaja evolutiva ya que está preparado para seleccionar y organizar muy rápidamente los estímulos de modo que se puede reaccionar inmediatamente a un peligro potencial. Sin embargo, nuestra percepción de la realidad queda sesgada, de modo que gran parte de lo que sucede en el presente se nos escapa, pues continuamente proyectamos esos esquemas pasados, limitando en gran medida lo que podemos percibir.

Jeffrey Hawkins y Sandra Blakeslee (2005) denominan “representaciones invariantes” a estas influencias arriba-abajo, partiendo de la idea de que nuestra corteza cerebral genera una imagen general e invariable de los objetos que percibimos, de modo que, ante cualquier elemento concreto, como por ejemplo una flor, somos capaces de etiquetarla en la categoría correspondiente antes de acceder a sus características particulares. Es una forma de no tener que prestar mucha atención a nuestro entorno y resulta útil si perseguimos un objetivo y hay que tomar decisiones rápidas.

Podríamos imaginar estas “representaciones invariantes” también como mapas, cánones, estereotipos o esquemas mentales que pueden resultar prácticos en un momento determinado pero que resultan inevitablemente reduccionistas, pues en el mundo nunca hay dos fenómenos completamente iguales. Una de las cuestiones más interesantes que plantea Siegel al respecto es que la práctica de mindfulness, precisamente facilita la disolución de estas restricciones “arriba-abajo”. El proceso fundamental que permite que estos mapas se difuminen, no sólo es el cultivo de la atención, -que sin duda es fundamental- sino también

la vinculación de ésta con una actitud basada, como hemos dicho, en la no reactividad: la aceptación o la intención de “no juzgar” (Siegel, 2016).

Con estas breves pinceladas, podemos entender mejor eso a lo que nos hemos referido como “forma habitual de estar-en-en-mundo”: Sería aquella mediatizada por todos éstos filtros perceptivos que utilizamos de forma automática. A la luz de estas ideas cobra también mayor sentido la hipótesis ya comentada de Hulin (2007) acerca de que ciertas estructuras de nuestra forma habitual de estar-en-el-mundo no son necesariamente siempre positivas. El propio autor se ha referido a estas estructuras psíquicas como “mecanismos de defensa” o “anteojeras protectoras/reductoras”:

Existen, así, todo tipo de mecanismos de defensa, perfectamente a punto y que son todavía más eficaces por su carácter inconsciente, que nos permiten resistir día a día, sin gran esfuerzo, al vértigo del “soltar” total. (...) mecanismos de percepción o de memorización selectiva, que no retienen más que lo supuestamente útil y lo supuestamente dañino, que eliminan todo dato gratuito y nos llevan a vivir en un universo esquematizado, hecho de señales, de caminos y de obstáculos: mecanismos articulados sobre las necesidades “objetivas” del organismo que conspiran para prohibirnos toda sensación desinteresada, puramente cualitativa o estética, y nos obligan a reaccionar al contenido informativo de las sensaciones, sea bajo la forma de un rechazo crispado (dolor), sea bajo la forma de una aprobación ruidosa (placer). (Hulin, 2007, p. 177)

Estos mecanismos están fundamentados en una mirada instrumental, dualista y egocéntrica que forma parte también de nuestra forma habitual de estar-en-el-mundo. Ciertamente, estas estructuras tienen un sentido evolutivo y cumplen una función básica importante para nuestra supervivencia como organismos vivos que han de buscar su propio alimento y evitar convertirse en alimento de otros, pero de hecho pueden llegar a tener “efectos secundarios” o “costes de funcionamiento”(Hulin 2007).

El precio que pagamos, como mínimo es que tenemos una experiencia bastante reducida y sesgada de lo que se nos presenta. Hulin va un poco más allá y además añade que estos mecanismos ocultan una alegría latente que sería consustancial a la experiencia de estar vivo. El autor cree encontrar aquí fundamento para la misteriosa alegría inmotivada de múltiples experiencias místicas, cuestionando de este modo las explicaciones freudianas que ven en estas sensaciones una reminiscencia del narcisismo primario (Hulin, 2007). Volveremos a esto

con mayor detalle cuando hablemos del “sentimiento oceánico”, lo que nos interesa ahora subrayar es que nuestra experiencia inmediata del mundo - esto es: aquello que nos resulta habitual y conocido-, en realidad son estímulos que están altamente filtrados, sesgados y jerarquizados. Esto significa que la percepción de la cotidianidad prescindiendo de algunos de estos filtros puede resultar en sí misma disruptiva y sobrecogedora.

Otra fórmula que apunta a una dirección semejante está relacionada con la necesidad de “desautomatizar la mirada” como una manera de entrar en el momento presente desde la sensorialidad del cuerpo. Esto nos puede situar efectivamente en lo que vivimos como “un mundo nuevo”, en el que no tomamos las acciones como medios en vista de un fin futuro, sino que vivimos el presente como fin en sí mismo gracias a un cambio de actitud en nuestra atención y nuestra entrega. En palabras de Riechmann:

Nuestro aparato perceptivo y nuestro sistema nervioso son vigorosos selectores de información. Dejan de lado inmensas cantidades de “paja” (lo que identifican como tal) para centrarse sólo en algunos aspectos que les parecen esenciales. (...) En efecto, en cuanto “desautomatizamos” un poco ¡nos encontramos en un mundo nuevo! La “paja” se convierte en un pajar enorme, inexplorado, lleno de agujas de oro. Muchos procedimientos poéticos (y muchos de los que exploraron las vanguardias en artes plásticas) tienen que ver con esta desautomatización de la visión, la expresión, el pensamiento: son formas de descontextualizar, inducir extrañamiento, vincular lo disímil... Una dimensión básica de mi *ahí* apunta a ello: ¡ahí, dentro del pajar! (Riechmann, 2013a, p. 52)

El autor lo expresa con la evocadora imagen de un pajar convertido en agujas doradas: una síntesis fantástica de la transformación que supone la desautomatización de la mirada a lo cotidiano. El arte aparece aquí además como herramienta de extrañamiento, para deconstruir esos mapas que damos por hecho y abrirnos a “un mundo nuevo” que a la vez es el mismo. La generación de constantes representaciones de la realidad en base a nuestra memoria y a nuestras expectativas puede proporcionar sin duda grandes ventajas prácticas, pero con la contrapartida de que nos perdemos el presente, que es la única realidad en la que verdaderamente es posible vivir.

La noción de “ahí” a la que se refiere este autor (Riechmann, 2013a) está muy asociada a la cotidianidad desde una concepción enfáticamente inmanente: es-

tá ligada a una actitud vital con múltiples dimensiones. Una de ellas es la defensa de las “actividades autotélicas” en las que encuentra una formulación secular de la tradicional búsqueda de eternidad en el instante presente. La palabra “eternidad” en este contexto no se asocia a ningún tipo de salvación post-mortem, sino más bien a una “vida buena” plenamente realizada en lo inmanente. Para el autor, el tiempo sólo es un problema si no aceptamos nuestra vulnerabilidad, nuestra mortalidad y las limitaciones para alcanzar todos nuestros deseos y caprichos, pero desde el momento en el que nos situamos en la parte más incómoda y aceptamos estos límites, el tiempo lineal del reloj deja de marcar nuestro ritmo.

Las dos ideas del “instante eterno” y del “tiempo circular”, a las que parecen tan proclives los poetas, podrían hallar una traducción cotidiana y alejada de cualquier esoterismo en la observación siguiente: vencemos al tiempo devorador (Kronos/Saturno, el tiempo que nos precipita a la muerte) incrementando nuestra participación en el tipo de actividades que a veces se llaman autotélicas. Éstas no son sino aquellas actividades cuya finalidad está autocontenida, que no apuntan más allá de sí mismas, que no son apreciadas instrumentalmente sino valiosas en sí mismas, y que por tanto proporcionan goces y satisfacciones intrínsecas. (Riechmann, 2004, p. 220)

Las actividades que contienen su propio fin, por tanto, son gozosas en sí mismas y constituyen una fuente de sentido vital muy ligada a la experiencia del presente. Pero además, desde este punto de vista, cualquier actividad podría llegar a ser autotélica, simplemente conectando con la experiencia de estar vivo, con el hecho de “vivir dentro de la vida”. Así, “espiritualizarnos”, según el autor, sería “animalizarnos” un poco, pues “los seres humanos, marcados por el lenguaje y el tipo de conciencia que éste posibilita (y a la vez impone), sólo vivimos a medias dentro de la vida” (Riechmann, 2011, p. 39).

De este modo, incluso actividades enfocadas a la consecución de un resultado pueden llegar a ser también autotélicas, pues el hecho de que en su realización se busque un fin no implica necesariamente que no pueda haber en ellas satisfacciones intrínsecas, para lo cual es imprescindible “desautomatizar la mirada” hacia lo cotidiano. Las claves para escapar a esa instrumentalización que marca la estructura de medios y fines a la que estamos tan habituados están precisamente en “la atención y la entrega”, que Riechmann vincula con el hecho de “entrar” en esas actividades “con los cinco sentidos”, es decir, desde la concien-

cia corporal (Riechmann, 2011 p. 41). Esto tiene puntos de encuentro con la visión de la contemplación de Mónica Cavallé que antes comentábamos. Desde un enfoque contemplativo es posible realizar acciones cotidianas instrumentales, pero para no caer en la “trampa de la utilidad” hemos de tomar cada momento como un fin en sí mismo, poniendo “nuestra mejor presencia” y desapegándonos de los frutos de la acción (Cavallé 2016).

La “desautomatización de la mirada” que nos lleva a un encuentro con el momento presente desde el distanciamiento de ciertos filtros perceptivos vinculados a la “habitación” puede vivirse como una experiencia realmente inusual y misteriosa. En palabras de Comte-Sponville:

La suspensión o la puesta entre paréntesis de la familiaridad, la banalidad, la repetición, lo ya conocido, lo ya pensado, y las falsas evidencias de la conciencia ordinaria. Es como si de pronto todo fuera nuevo, singular, extraño, asombroso, no irracional, desde luego, sino inexplicable o incomprensible, como si estuviera más allá de toda razón (la razón forma parte de ese todo, ¿cómo podría contenerlo?). A esto lo llamé el misterio. (Comte-Sponville, 2006, p. 169.)

El carácter tan extraordinario que supone la “desautomatización de la mirada” puede llegar a generar la sensación de estar en un mundo realmente misterioso, o literalmente en un “mundo nuevo”, en otra “realidad” distinta a todo lo conocido con anterioridad. En ocasiones puede llegar a ser percibida incluso como “más real” que la realidad cotidiana. Michel Hulin, de hecho, toma esto como rasgo definitorio para identificar lo que denomina “mística salvaje” y diferenciarla de otros “estados modificados de conciencia”: “Sólo revestirán a nuestros ojos, un significado místico aquellos EMC⁵ en los cuales el sujeto experimenta la impresión de despertarse a una realidad más elevada, de atravesar el velo de las apariencias, de vivir por anticipado algo semejante a una salvación” (Hulin, 2007, p. 15) .

A partir de aquí surge una posible explicación para entender la tendencia a separar dos realidades antitéticas entre los que dicen haber experimentado algún tipo de “experiencia inefable” dentro del ámbito las prácticas contemplativas: No son dos mundos diferentes, sino dos formas diferentes de percibir el mismo mundo. Esto nos puede ayudar a entender que históricamente abundan mapas

5 Estados Modificados de Conciencia

explicativos a través de esta doble perspectiva. En un lado queda la percepción cotidiana del mundo, la que nos sitúa como entidades individuales que organizan la información sensorial con respecto a cierta idea de sí mismo, ciertos deseos, ciertos objetivos, etc; y de otro lado queda una experiencia extraordinaria e indescriptible en la que prescindimos de nuestra mirada habitual. La suspensión temporal de algunos filtros y la irrupción súbita de esa alegría insospechada que parece acompañarle, no quiere decir que esa sea la forma “verdadera” de percibir el mundo y la cotidiana una simple “ilusión” o un “engaño”. Menos aún, estas experiencias habrían de tomarse como un acceso a “otro mundo”: otra realidad diferente, trascendente, espiritual o mágica. La advertencia recurrente de que esa realidad tan diferente no ha de buscarse en un lugar distinto a este mundo ha sido el esfuerzo reiterado de numerosos místicos y sabios de todas las épocas y culturas, pero hoy tiene si cabe un impulso mayor desde un enfoque secular, a través de aquellos autores que persisten en explorar las experiencias contemplativas al margen de creencias sobrenaturales.

Nuestra perspectiva, por tanto, recoge ese testimonio de acceso a una realidad “misteriosa” pero entenderemos que no se trata en absoluto del acceso mágico a otro mundo, sino de una percepción distinta de esta misma realidad, con el mismo cuerpo, el mismo planeta, las mismas contingencias: son formas distintas de experimentar el mismo mundo en el que vivimos. Y ambas miradas tienen su valor. La contemplación sin duda contiene elementos muy valiosos. En este trabajo reivindicamos la necesidad de cultivarla, pero no debemos olvidar que los “mapas” construidos conforme a nuestra egocentricidad también tienen elementos útiles que no conviene reducir a simple engaño o ilusión.

Desde esta perspectiva, el “misterio” al que se accede en la experiencia contemplativa no es realmente algo oculto o trascendente, sino una forma poco acostumbrada de estar en el momento presente. No sería así un misterio “oculto”, sino un “misterio a la luz del día”, un “secreto” que está ante nuestros ojos, pero que no sabemos ver. (Hadot, 2015) Como después veremos, las prácticas artísticas en sus innumerables estrategias de sensorialidad y extrañamiento tienen también un gran potencial para “abrir los ojos” a ese “misterio” ya presente para cuya percepción es preciso afinar la mirada y prescindir de algunos filtros y preconcepciones.

Los “estados alterados de conciencia” pueden recibir así una interpretación plenamente naturalista, y formar parte de un cultivo que pueda desembocar en grandes transformaciones de la persona, instaurando rasgos permanentes como el “distanciamiento de la egocentricidad”, en el que ahondaremos en el siguiente apartado.

2.2. La deconstrucción de la egocentricidad.

Oriente no nos dice solo: vive el presente. Dice al mismo tiempo, y aun con mayor intensidad: has de relativizar el ego, trascenderlo, quizás incluso disolverlo. Creo que nuestro problema en Occidente no es el *carpe diem*, sino *ligarlo con un yo acorazado, chapado en individualismo narcisista*, desconectado de los vínculos con los “diez mil seres” de los que habla la tradición china. Y a este ego insolidario y desvinculado que chapotea en la piscina de la “modernidad líquida” (Bauman dixit) se le propone un *carpe diem* bien peculiar, resuelto en hedonismo comercial autofrustrante. (Riechmann, 2011, p.45)

En el apartado anterior hemos visto cómo determinados ejercicios de atención consciente pueden poner en suspenso las representaciones mentales, esas interpretaciones, filtros o construcciones que solemos hacer de la realidad. Como acabamos de ver, todos estos “mapas” -que sin duda pueden resultar funcionales en ciertos momentos- tienen una gran contrapartida, pues sesgan, jerarquizan y seleccionan la información sensorial en el mismo acto de ser percibida. Esta cualidad neurológica universal hace que nos resulte realmente difícil poder acceder a nuestros estímulos sensoriales más directos, sin que nuestra memoria, nuestras expectativas o nuestro lenguaje discursivo interfieran en esa experiencia perceptiva. Una de las principales estructuras que sesgan la experiencia inmediata es precisamente la egocentricidad. Distanciarse del yo es así otro de los aspectos centrales de cualquier práctica contemplativa, y a eso dedicaremos este apartado.

Si bien hay múltiples variaciones y formulaciones en las prácticas contemplativas tradicionales o contemporáneas, sin duda uno de los elementos más claramente compartidos es la constancia de algún tipo de distanciamiento de la egocentricidad. La referencia a la “desaparición o relativización del yo” o a un “olvido de uno mismo” es ya un lugar común para prácticas muy diferentes. En este apartado ahondaremos en diferentes teorías y perspectivas en relación a esto.

Argumentaremos que el “yo” no puede considerarse realmente una “ilusión”, pero que tampoco es tan sólido, separado y estable como aparenta. Lo tomaremos como una representación mental útil, con suficientes fundamentos biofísicos para sostenerse, pero sin duda, responsable de grandes “efectos secundarios” indeseables que son generadores de sufrimiento en el ser humano, lo cual invita enfáticamente, como veremos, a un cultivo de otras dimensiones de la experiencia más allá de las limitaciones que éste impone. Para ello organizaremos los contenidos en dos subapartados:

- 2.2.1. En el primero analizaremos la estructura de la egocentricidad desde diferentes puntos de vista para acabar concluyendo que la identidad individual no es lo que parece.
- 2.2.2. En el segundo veremos algunos “efectos secundarios” asociados a la egocentricidad y desarrollaremos en qué medida es posible distanciarse de ella.

2.2.1. EGOCENTRICIDAD E IDENTIDAD PERSONAL

Nuestra mente divaga fundamentalmente en torno a nosotros (nuestros pensamientos, nuestras emociones, nuestras relaciones, a quién le gusta el último post que hemos colgado en nuestro muro de Facebook, etcétera), detalles todos, en suma, de nuestra historia vital. Centrado así en el modo en que nos afecta cada acontecimiento de nuestra vida, la modalidad por defecto se encarga de convertirnos a cada uno en el centro del universo que conocemos. Esas ensoñaciones trenzan, con hebras procedentes de nuestros recuerdos, expectativas, sueños y planes fragmentarios, nuestra sensación de identidad que, de ese modo, se convierte en el centro del yo, de mí y de lo mío. Así es como nuestra modalidad por defecto reescribe continuamente un guión en el que cada uno de nosotros es el protagonista. (Goleman y Davidson, 2017, p. 171)

Algunos han tratado de explicar el distanciamiento de la egocentricidad desde los datos que va ofreciendo el estudio de las llamadas “ciencias contemplativas”. Del mismo modo que nuestras estructuras automáticas se proyectan en el mundo a través de muchos filtros, también la percepción de nosotros mismos y de nosotras mismas está mediatizada por esa “mirada automática”, o esas

“anteojeras reductoras” que ordenan y etiquetan los estímulos que recibimos. Uno de estos principales filtros es la identidad personal, la sensación de ser un “yo” separado del mundo, muy vinculado a la estructura de fines y medios de la egocentricidad (Tugendhat, 1997).

Sin embargo, según vamos a argumentar, la identidad personal no es una “cosa”. Desde nuestra experiencia espontánea tenemos la enfática impresión de que existe un “yo” como si efectivamente estuviera ahí. Un enfoque materialista quizá tienda a verlo como una entidad física, como si fuera un elemento concreto que pudiera estar literalmente en alguna parte, quizá dentro del contorno de nuestra piel o quizá en algún punto de nuestro cerebro. Pero también desde otro tipo de relatos no materialistas, podría verse como algo “no físico”, alguna esencia inmaterial, sólo temporalmente vinculada al cuerpo, pero sin duda permanente, inmutable y quizá también por ello inmortal.

Según Daniel Siegel (2016), la identidad personal es una estructura ciertamente útil que vamos conformando a través de la neuroplasticidad cerebral, de modo que la interacción con los demás va reforzando y cristalizando una serie de pautas a las que luego llamamos “yo”. Observemos qué interesante es esta perspectiva, pues el yo aparece entonces como un constructo mental, una simple posibilidad entre muchas fruto de nuestra relación con otros seres humanos y con el mundo en general:

Esta estructura organizadora a la que llamamos “yo” está repleta de las influencias arriba-abajo⁶ que hemos estado explorando. Estas representaciones invariantes⁷ se han visto reforzadas por la activación emocional, que fomenta la neuroplasticidad. También forman parte de un bucle de retroalimentación donde presentamos conductas a partir de una identidad concreta donde el mundo nos responde también de un modo concreto. Entonces respondemos a cómo nos tratan los demás, lo que, a su vez, refuerza nuestras pautas de procesamiento y consolida todavía más nuestra identidad personal.

La mente emerge a partir de esta matriz de memoria modelada por pautas interpersonales arraigadas en el flujo de energía y de información. Podemos ver que tanto las conexiones sinápticas (memoria) como las respuestas interpersonales (hábitos de interac-

⁶ Como hemos dicho ya, con la expresión “arriba-abajo” psicólogos y neurólogos se refieren a la información que nuestro cerebro añade a la percepción como un filtro que selecciona y ordena la información percibida en ese mismo instante. De este modo, se habla de que la información perceptiva llega “de abajo a arriba”, es decir, del estímulo a nuestro cerebro y se ve constantemente actualizada por la información que le llega “de arriba a abajo”, es decir, de nuestro cerebro al estímulo. Esto es una prueba de que la percepción no es una actividad pasiva y unidireccional, sino que hay información que fluye en ambas direcciones entre el sujeto y lo percibido.

⁷ Se refiere a las representaciones mentales que construimos en base a nuestra memoria y expectativas.

ción social) convergen en una identidad personal que llevamos con nosotros, cual capa transparente que limita cómo vivimos nuestra vida. El mindfulness nos da la oportunidad de hacer que la capa de la identidad personal se haga visible y podamos ver más allá de su textura superficial. (Siegel, 2016, p. 152)

Este autor se apoya en el trabajo del neurólogo Antonio Damasio (2015) quien defiende que no hay una zona específica del cerebro relacionada con el “yo” sino que podemos reconocer al menos tres estructuras neurales diferentes asociadas a la aparición de la subjetividad. Éstas, por cierto, no son exclusivas del ser humano sino que existen también en otros animales. Son las siguientes:

1. Proto-yo. Sería la estructura más básica dentro de los “mapas del yo”, correspondiendo al modo en el que las estructuras más profundas del tronco encefálico presentan disparos neuronales correspondientes a procesos que sustentan la vida como la respiración o el ritmo cardiaco. Se trataría de la experiencia más básica vivida momento a momento muy ligada al cuerpo.

2. “Yo nuclear.” Se trata de un tipo de estructura que compara en el presente los distintos mapas continuos generados por el proto-yo. Esta comparación de los mapas permite tomar conciencia de los cambios entre uno y otro, y además posibilita la integración del evento que ha podido producir ese cambio. A esto le llama “conciencia nuclear”, y también sucede en el presente de forma muy directa, pues simplemente compara momento a momento los cambios que van sucediendo. Esto introduce un elemento clave, pues hace posible prever y coordinarse con el momento siguiente.

Por ejemplo, pensemos en una situación en la que el proto-yo informa de la posición del cuerpo y la mano cerca de un vaso: para coger el vaso y acercarlo a la boca es preciso tener una información constante de la posición del cuerpo momento a momento y enlazarla previendo dónde va a estar la mano y el vaso en el siguiente momento. La “conciencia nuclear” no se ocupa así de grandes previsiones de futuro sino de pequeñas anticipaciones del momento inmediatamente siguiente. En conjunto el funcionamiento del proto-yo y del yo-nuclear

conforman un modo intuitivo de autoconciencia centrado en el presente y previo a los mecanismos de razonamiento.

3. “Yo autobiográfico”. Finalmente, otros mapas de tercer orden se encargan de estructurar la información con respecto a los cambios que experimenta el “yo nuclear” en el tiempo, conectando presente, pasado y futuro. Este tipo de organización neural es la que otorga la sensación de identidad personal: a través de ella nos vivimos como sujeto que conoce, separado del resto.

Vemos aquí entonces claras diferencias entre una subjetividad muy ligada al cuerpo que nos permite hacer “mapas” para ubicar intuitivamente nuestros movimientos de forma espacial en el momento presente (“proto yo” y “yo nuclear” son lo que hemos definido como “yo presente” en el capítulo 1) y otra encargada de hacer grandes proyecciones en el tiempo. Esta última correspondería al “yo autobiográfico”, y es la que aporta continuidad en nuestra historia vital, es decir, la que literalmente “construye” la sensación de ser “la misma persona” a través del tiempo. La distinción entre estas dos formas tan diferentes de subjetividad ha sido sacada a la luz por tradiciones contemplativas como el budismo:

Entre las numerosas facetas de la confusión, la más radicalmente perturbadora es la que consiste en aferrarse a la noción de una identidad personal, el ego. El budismo distingue un “yo” innato, instintivo -cuando pensamos, por ejemplo “(yo) me despierto” o “(yo) tengo frío” - Y un “yo” conceptual, formado por la fuerza de la costumbre, al que atribuímos diversas cualidades y que cada uno se representa como el núcleo de su ser, independiente y duradero. (Ricard, 2005, pp. 92-93)

La palabra “ego” se utiliza de formas muy distintas, aunque siempre con cierto carácter peyorativo. En este caso, la asociación de éste a un “yo conceptual” nos invita a relacionarlo con el “yo autobiográfico” de Antonio Damasio, ya que es una estructura que nos da una sensación de constancia identitaria: la impresión inmediata de que somos la misma persona que hace años, a pesar de que objetivamente todo haya cambiado: desde el total de nuestras células corporales y su aspecto físico (hemos envejecido, crecido o engordado) hasta nuestras condiciones externas (casa, trabajo, pareja, etc) o incluso también nuestros intereses,

deseos o aspiraciones más profundos. No somos los mismos en absoluto, pero sentimos que sí lo somos.

Esto se explica porque el “yo autobiográfico” selecciona, jerarquiza, sesga y maquilla los múltiples datos de nuestra memoria. La “fabulación” es un mecanismo muy conocido que atestigua la construcción de falsos recuerdos según han documentado, por ejemplo, los experimentos de la psicóloga Elizabeth Loftus (1991, citado en Baggini, 2012, p. 61). De este modo, no sólo seleccionamos los recuerdos que concuerdan con nuestra sensación identitaria presente y vamos olvidando aquellos que la pondrían en cuestión, sino que somos capaces hasta de generar nuevos recuerdos que ofrezcan coherencia y continuidad a nuestra historia.

La actividad del “yo autobiográfico”, sin embargo, es más frágil de lo que podemos imaginar. El testimonio del psiquiatra Daniel Siegel sobre un accidente que le provocó una lesión cerebral transitoria es ilustrativo:

Observé esta sensación de ausencia del “yo” en mi propia sensación. Sé que suena muy extraño y, quizá, todo parezca muy raro, porque es lo que creo que me hubiera parecido a “mí” si hace ya casi treinta años, en México un caballo no me hubiera arrastrado por los suelos. Perdí mi identidad durante un día y me sumergí en otro tipo de conocimiento, por debajo del habitual sentido arriba-abajo del “yo”. Durante un día, tuve “amnesia global transitoria” que era algo así: plenitud de sensaciones, ausencia de identidad. La identidad regresó, pero nunca olvidé lo “ligeras” que son en realidad nuestras identidades. (Siegel, 2016, p. 94)

Un “afortunado” golpe en la cabeza pudo alterar temporalmente el funcionamiento de las estructuras habituales de estar-en-el-mundo con un “yo autobiográfico” que organiza nuestra historia y el autor pudo acceder así durante un día a una experiencia de presente sin las restricciones de la memoria y las expectativas. Este tipo de episodios parece confirmar la idea de que nuestros “yoes” son mucho más efímeros y contingentes de lo que nos gustaría.

Según Daniel Siegel (2016), prácticas contemplativas laicas como mindfulness permiten suspender temporalmente ciertas funciones de la identidad personal de un modo semejante a su experiencia de amnesia. Este distanciamiento del

yo no elimina el sentido de agencia, pero sí las cualidades específicas personales de la historia del sujeto, lo que hemos denominado “yo autobiográfico”.

Este tipo de subjetividad ha sido descrito con el término “ipseidad” y se refiere a una experiencia estrictamente básica, ligada al funcionamiento del “proto-yo” y del “yo-nuclear”. Como explican Lutz, Dunne y Davidson (2007, citado en Siegel 2016), la ipseidad implica una conciencia mínima de “yo-icidad” ligada de forma muy estrecha a la experiencia directa, mientras que el “yo narrativo” o “autobiográfico” está más relacionado con otras cuestiones como el juicio moral o los recuerdos del pasado.

En el estado de “ipseidad” lo cotidiano deviene extraordinario. Cuando prescindimos de los filtros que nos ayudan a traducir lo que percibimos según nuestra historia personal, cada cosa que aparece es única, ya que se presenta como si nunca antes hubiéramos visto nada semejante. Es un “estado alterado de conciencia” en el que la percepción de lo habitual se convierte en algo realmente sorprendente, y cualquier cosa puede llegar a ser motivo de asombro. Cada uno de los pequeños detalles percibidos tiene una importancia capital, pues no hay criterio previo que seleccione o priorice unos estímulos frente a otros.

Esta gran cantidad de información, que habitualmente es eliminada de la conciencia por irrelevante, aparece en la experiencia de la “ipseidad” sin restricciones ligada a una gran impronta emocional. Podemos imaginar el desconcierto que implica el encuentro constante con estímulos completamente nuevos. Esto podría aportar alguna explicación para las sorprendentes transformaciones que parece ofrecer simplemente la atención en el momento presente, como antes hemos comentado. El “misterio a la luz del día”, se hace así un poco más comprensible: nuestra mirada automática construida en base a expectativas y recuerdos personales filtra la gran cantidad de estímulos y detalles que tiene la experiencia del mundo, seleccionándolos y etiquetándolos de forma inconsciente, de modo que tenemos la sensación de estar en un mundo conocido. Si ponemos en suspenso esos mecanismos de filtrado, esa misma cotidianeidad puede presentárenos de forma nueva a cada instante. Puede aparecer así una gran cantidad de información llena de matices y sensaciones desacostumbradas vividas momento a momento.

Esta gran acumulación de información parece estar relacionada con otra de las sensaciones recurrentes asociadas a estos “estados modificados de conciencia” que antes comentábamos: la constatación de alteraciones en la percepción subjetiva del tiempo. Como explica Daniel Siegel (2016), experimentos como el de Tse et al. (2004 citado en Siegel, 2016)⁸, muestran cómo nuestra conciencia del tiempo depende en gran medida de la cantidad de información que procesamos. En una experiencia ligada a la “ipseidad”, la densidad de información que habremos de procesar se habrá multiplicado sensiblemente, repercutiendo así en alteraciones en la percepción subjetiva del tiempo. Si además pensamos que la estructura del “yo autobiográfico” y todos los diferentes mapas neurales que sirven para codificar el pasado y el futuro están temporalmente inactivos, esta idea de tiempo suspendido o instante eterno que tradicionalmente viene cargada de cierto misterio, no habrá de tomarse como algo sobrenatural, sino como una potencialidad de nuestra estructura biofísica.

Por otro lado, una de las cuestiones que ofrecen mayor arraigo a la sensación de ser “alguien” es nuestra unidad corporal en la interacción con el mundo. Cuando nos movemos, normalmente percibimos que todas las partes de nuestro cuerpo nos acompañan en una posición relativa permanente y sería muy sorprendente que alguna de ellas no lo hiciera. Entendemos así que nuestro “yo” está dentro de nuestro cuerpo y lo que está fuera de nuestra piel, ya no somos nosotros. Estas percepciones son adaptativas: responden a la realidad de que nuestra vida se desarrolla encarnada en cuerpos con unas características biofísicas determinadas. Sin embargo, son percepciones que dependen también de los “mapas corporales” que construimos a nivel neurológico.

Como defienden Blakeslee y Blakeslee (2009), los extraordinarios fenómenos sensoriales asociados a lesiones cerebrales en las regiones que cartografían nuestras sensaciones físicas o nuestro espacio “peripersonal”⁹ permiten entender hasta qué punto nuestro cerebro se ha especializado en generar mapas mentales unitarios de la mejor forma que encuentra, pero son representaciones

⁸ Se trata de un experimento perceptivo en el que se presentan una serie de imágenes geométricas ordenadas conforme a una pauta concreta y se les va preguntando a los sujetos periódicamente cuánto tiempo creen que ha pasado. El estudio concluye que cuando aparece una forma que no encajaba con la pauta predecible, las personas tienden a percibir una cierta ralentización del tiempo. La conclusión es que el aumento de la “densidad de información” que genera la forma no esperada es esencial en esa sensación subjetiva de que el tiempo se ha expandido.

⁹ Es un espacio de extensión variable que rodea nuestro cuerpo, y que el cerebro cartografía de un modo muy semejante a cómo lo hace con nuestro cuerpo físico

y como tales pueden también llegar a distorsionarse. Existen ciertamente fenómenos que muestran la ductilidad de nuestras percepciones propioceptivas. La “mano de goma”¹⁰ o la “nariz de pinocho”¹¹ son buenos ejemplos de cómo nuestro cerebro tiende a construir representaciones unitarias de nuestro cuerpo incluso si éstas contradicen toda lógica. Otros como los “miembros fantasma”¹² o el “síndrome de la mano extraña”¹³ ofrecen fundamentos importantes para entender la sensación subjetiva de ser un “yo” estable como una frágil representación que se genera en nuestro cerebro en el contexto de las relaciones entre el cuerpo y el mundo. Una imagen sin duda útil y biológicamente fundamentada, pero más inestable de lo que parece y sin duda también, ligada a ciertos “efectos secundarios” que después veremos (Blakeslee y Blakeslee, 2009).

Atendiendo a la ductilidad de nuestros “mapas corporales”, podrían encontrar explicación quizá algunos relatos de “sentimiento oceánico” en los que se difuminan los propios límites. Luego hablaremos de esto. Abandonar la seguridad y la orientación que ofrecen los mapas del “yo”, sin embargo, puede resultar también una experiencia angustiada o aterradora. Existen múltiples testimonios que dejan constancia de la delgada línea que hay entre éxtasis y locura (Hulin, 2007), y sin embargo, para aquellos que son capaces de sortear estos riesgos, parece darse un acceso emocional a una plenitud y felicidad incondicionales. Lo realmente interesante no es sólo que el desvanecimiento de estas construcciones mentales sea posible, sino que estos fenómenos puedan tener además un contenido significativo. Las experiencias contemplativas no pueden tomarse como fenómenos patológicos, ni como ilusiones perceptivas, del mismo modo que tampoco pueden asimilarse a los efectos de ciertas drogas como el LSD. Y esto es así porque múltiples tradiciones culturales han encontrado en ellas un mensaje de compasión, alegría inmotivada y ecuanimidad, una orientación acerca del modo de vida que conduce a esto y una forma de enfocar las grandes cuestiones como el sufrimiento, la enfermedad y la muerte. Volveremos a esto también más adelante.

10 La “Ilusión de la Mano de Goma” es un procedimiento que permite generar en una persona sana la sensación de que una mano falsa es la propia mano.

11 Se trata de otro experimento en el que dos personas se sientan una delante de la otra. La que está atrás tiene los ojos vendados y debe tocarse suavemente la nariz. Con la otra mano ha de tocar la nariz de la persona de adelante. A los pocos minutos, la persona vendada tendrá la sensación de tener una nariz extremadamente larga.

12 Es un síndrome que consiste en percibir sensaciones, normalmente dolorosas, de un miembro previamente amputado, porque sigue habiendo un área del cerebro dedicada a éste.

13 Se trata de otro trastorno en el que la persona siente que algún miembro no forma parte de su cuerpo.

En esta misma línea, el filósofo y neurocientífico Alva Noë (2010) sostiene una hipótesis que contradice la sensación habitual de ser un “yo” separado del mundo: afirma que la mente no es algo que esté realmente dentro de nuestro cerebro, sino que es algo que “hacemos” en un contexto. Según esto, la conciencia no es así algo propiamente individual, sino un proceso dinámico en el que el cerebro es un elemento importante, pero no suficiente. La conciencia como proceso requiere también todo nuestro cuerpo y el conjunto de las relaciones en el que éste vive: el espacio, el movimiento, la interacción con los objetos y con otras personas, la comunidad social y lingüística a la que pertenecemos, etc. Propone identificar la conciencia en último término, con el conjunto de la biosfera (Noë, 2010). Es una teoría interesante que muestra hasta qué punto nuestra idea de una conciencia individual con sede en el cerebro es una “forma de hablar” entre otras muchas. Sin embargo, en este trabajo, nos parece útil conservar el término “conciencia” para referirse a los procesos mentales que suceden a través de la experiencia física gracias a los procesamientos neuronales, siempre que tengamos muy presente que esto sucede de manera interdependiente y ecodpendiente. Porque así es como la realidad se nos presenta de forma habitual a seres humanos como nosotros. Para la conciencia como biosfera sería bueno utilizar otra terminología ya que se trata de un dominio de aplicabilidad distinto. Los estudios sobre Gaia como un organismo (Carlos de Castro, 2013) quizá puedan aclarar algo en esta dirección.

Por otro lado, dentro del ámbito de la psicología es bien sabido que no nacemos con un “yo” sino que éste aparece a través de múltiples procesos de individuación en un momento concreto de la primera infancia. El desarrollo de esta estructura personal es tan importante que si hay alguna alteración en este proceso pueden llegar a desarrollarse patologías mentales muy graves. Este hecho implica dos cuestiones: por un lado, que no hay un núcleo original permanente que nos acompañe de por vida, y, por otro lado, que necesitamos desarrollar algún tipo de organización estructural del “yo” en un momento de nuestras vidas para mantener la salud mental y poder desarrollar nuestras actividades en el mundo.

Aunque pueda resultar paradójico, las estructuras neuronales que posibilitan la conciencia de ser un “yo” individual y separado del resto, son las mismas que posibilitan la empatía más desarrollada (Siegel, 2016). Pensándolo dos veces

tiene mucho sentido: si no soy capaz de darme cuenta de que soy una entidad diferenciada del resto con unas características y necesidades concretas, posiblemente tampoco pueda reconocer a otros como entidades diferenciadas con características y necesidades potencialmente diferentes a las mías. En esta dirección, los experimentos del primatólogo Franz de Waal (2013) muestran hasta qué punto existe una concordancia en los primates entre aquellos que pasan la “prueba del espejo”¹⁴, y los que desarrollan una mayor empatía con presencia de “ayuda orientada”¹⁵.

Sin embargo, la sensación de ser “yo” no es algo uniforme y universal. El sentido subjetivo puede cambiar de unas personas a otras y también de unas culturas a otras. La arqueóloga Almudena Hernando (2012), por ejemplo, ha distinguido dos tipos muy distintos de concebir la propia identidad. Podemos construir una imagen de un “yo” único e independiente o podemos vivirnos como un “yo” fundamentalmente relacional, que forma parte del grupo, como uno más. Hay muchas formas distintas y grados diferentes de individualización. Hernando ha llamado “identidad relacional”, por ejemplo, a la que es característica de las sociedades humanas cazadoras-recolectoras. Ésta supone una forma muy distinta de ser “yo” en comparación con los altos grados de individualismo que tiene esa palabra en nuestras sociedades occidentales contemporáneas. Como explica la autora, la identidad relacional es básica en el ser humano, pues somos seres gregarios que tenemos nuestros orígenes en pequeñas comunidades de subsistencia en las que la pertenencia al grupo era algo fundamental para sobrevivir.

Aquello que el filósofo alemán Ernst Tugendhat (1997) ha llamado “egocentricidad” ciertamente parece tener grandes puntos de encuentro con la “identidad individual” de Hernando y con el “yo autobiográfico” de Damasio. Tugendhat aborda los fenómenos místicos desde un enfoque fundamentado en la antropología filosófica, asumiendo que hay argumentos para pensar que en este tema existen elementos comunes a las diferentes culturas. Para ello se fundamenta en el hecho de que en todas las comunidades humanas hay algún tipo de len-

14 El reconocimiento de la propia imagen en el espejo está asociada a la existencia de estructuras asociadas a la idea de un “yo” autoconsciente y separado del resto (De Waal, 2013).

15 Es el tipo de ayuda que tiene en cuenta que las necesidades del otro pueden ser diferentes a las propias. Está vinculada a un tipo de empatía muy desarrollada presente en la especie humana y en otros mamíferos muy evolucionados, por contraste con otros tipos de empatía más básicos como por ejemplo el “contagio emocional” (De Waal, 2013).

guaje con estructuras proposicionales comunes. Naturalmente la historia de las distintas tradiciones supone el desarrollo de formalizaciones múltiples. Sin embargo, a pesar de las distancias, el estudio de las estructuras lingüísticas comunes resulta revelador, pues lo que uno puede decir, es lo que construye la representación del mundo y de sí mismo. La profundización en estas proposiciones transculturales del lenguaje, por tanto, permite llegar a entender algunas cuestiones esenciales para una concepción universal de la condición humana.

Una de estas cuestiones universales que propone el autor es precisamente que todos los seres humanos tenemos la capacidad de decir “yo”, a través de la cual surge la posibilidad de identificar al que habla como centro dándose importancia a sí mismo y atendiendo a lo que es “bueno” y “mejor” para uno mismo. Según esto, el autor concluye que la egocentricidad tiene que ver con el hecho de conceder importancia a ciertas metas o deseos personales, lo que produce una preocupación por el futuro, un deseo de control de la realidad y una no aceptación de los límites que ésta impone (Tugendhat, 1997).

Entonces, según lo que vamos viendo, no nacemos con la sensación de ser “alguien” sino que esto aparece vinculado a otras condiciones. Tampoco la “identidad individual” es algo que pertenezca a todas las sociedades humanas desde siempre, sino que es fruto de una construcción social que fue evolucionando con el curso de la historia. La sabiduría tradicional budista ha aportado también claves en esta dirección pues habla del “yo” como una ilusión tras la cual sólo hay realmente un cúmulo de elementos, una gran una cantidad de “agregados” sin sustancia permanente que la mente unifica (Ricard, 2005). Darse cuenta de esto es reparador, pues permite eliminar el sufrimiento existencial. Serge Christophe Kolm explica que la tradicional máxima platónica “conócete a ti mismo” también podría considerarse budista pues apunta en esta misma dirección: el conocimiento de la ausencia de “yo” es el remedio y el objetivo del budismo.

Cuando uno se analiza a sí mismo, ¿Qué descubre? Que no existe. Conocerse a uno mismo es negarse a uno mismo, destruirse a sí mismo, registrar el “vacío interior” y, por ello, incluso curarse a sí mismo, pues los anclajes del sufrimiento ya no tienen nada donde engancharse. Es una implosión de la cáscara ilusoria del “yo” en su vacío interno. Esta imagen es, además, del propio Buda, ya que la palabra *sunna-sunya*, que se traduce por “vacío”, significa “hueco” y, aún mejor, “hinchado”. El ego es una abrasión dolo-

rosa, y la fuente de todos los dolores; el yo es una hinchazón dolorosa; es un globo que explota bajo la penetrante mirada del *dharma*.¹⁶ (Kolm, 1986, p. 263)

La ilusión de ser “alguien” es lo que Baggini (2012) llama “La trampa del ego”. Este autor recupera la crítica tradicional en torno a la “falacia del homúnculo”¹⁷ afirmando que -en contra de lo que parece- no hay un núcleo unitario y permanentemente de la identidad individual, al menos en el modo en el que lo suponemos. En las actuales “teorías del haz” que defiende Derek Parfit o el propio Baggini resuenan de hecho las intuiciones de la tradición budista:

La unidad de la experiencia no demuestra, por consiguiente, que haya una cosa unificada que tenga experiencias. En realidad, las pruebas demuestran que no existe. No hay ningún lugar en el cerebro en el que todo se reúna, y no hay ningún alma inmaterial que sea la sede de la consciencia. La unidad que experimentamos, que nos permite hablar legítimamente de “yo”, es un resultado del “truco del ego”; es decir, la manera sorprendente en la que un complicado haz de acontecimientos mentales, posibilitados por el cerebro, crea un yo singular, sin que haya ninguna “cosa” singular que subyazca a ello. (Baggini, 2012, p.132)

En este sentido, es evocadora la conclusión del autor dentro de un “fiscalismo no reductor”: “no somos más que materia, pero somos más que sólo materia” (Baggini, 2012 p.133). Esto quiere decir que los elementos que nos conforman tienen una cualidad biofísica determinante, pero que el conjunto (la persona) es siempre “más que la suma de las partes”. Esto no implica que haya una parte no-física o inmaterial en nosotros, sino simplemente que no podemos describir a una persona mirando sólo su parte física. Esto parece perfectamente compatible con el “naturalismo poético”(Carrol, 2017) del que partimos aquí. La persona sería desde este punto de vista un elemento “emergente” o una “forma de hablar” que resulta bastante útil para referirnos a un dominio de aplicabilidad concreto: lo relacionado con la escala y las actividades humanas cotidianas.

16 (Traducción propia) But, in analysing oneself, what does one discover? That one does not exist. To know oneself is to deny oneself, to destroy oneself, to register 'one's void', and thereby even to cure oneself, since the hooks of suffering no longer have anything to hook on to. It is an implosion of the husk of the illusion of the `self in its inner void. This image is, moreover, the Buddha's own, since the word sunna—sunya, which is translated by 'void', means 'hollow' and, still better, 'swollen'. The ego is a painful abrasion, and the source of all pains; the self is a painful swelling; it is a balloon which explodes under the dharma's piercing gaze.

17 Se llama así a un tipo de explicaciones engañosas de la percepción que dan por supuesto que hay un núcleo, un “ojo de la mente” o una entidad que “ve” dentro de nosotros cuya caricatura sería una pequeña persona dentro de la cabeza que observa el teatrillo del mundo.

Todo esto no habría de llevarnos a la conclusión de que el “yo” es una ilusión, en el sentido de que “no existe” o de que no es “real”. Frente a esto Baggini (2012) argumenta que, el hecho de que el “yo” no sea tan permanente o tan sólido como parece, no significa que no sea “real”, pues es a través de esta ficción cómo la realidad se nos presenta. Del mismo modo que nos sorprendería mucho que un lápiz no pareciera partido al meterlo en un vaso de agua, la sensación de ser un “yo” permanente y estable es la forma en la que se nos presenta la realidad en nuestras específicas condiciones de ser “animales humanos”.

Algún tipo de subjetividad personal aunque sea mínima forma parte de nuestra forma habitual de estar-en-el-mundo. De otro modo, no podríamos movernos e interactuar de forma eficaz con nuestro entorno sin esta capacidad perceptiva. Nuestros “mapas corporales” y nuestras representaciones cognitivas están arraigadas en el funcionamiento biofísico del mundo del que formamos parte. Como veíamos, la evolución ha ido primando aquellas formulaciones que son congruentes con la realidad biofísica y, por tanto, nuestras estructuras cognitivas han de estar tan adaptadas al mundo “como las aletas de un pez al agua” Wolfgang Welsh (2014, p. 189). Por más que los mapas del cuerpo puedan verse alterados en situaciones extraordinarias, en la gran mayoría de las situaciones cotidianas producen un efecto congruente con el mundo en el que vivimos. Por tanto, podríamos concluir con Baggini (2012) que, aunque el “yo” es una ilusión, se trata de una ilusión completamente “real”. Existe, pero simplemente no es lo que pensamos que es: algo concreto, estable y duradero.

Estas cuestiones sobre la egocentricidad son importantes, entre otras razones porque las ideas que tenemos sobre nuestra propia identidad repercuten a su vez en cómo vivimos y habitamos el planeta. Los efectos de la egocentricidad se magnifican cuando los llamados “tres venenos” en la tradición budista (odio, apego e ignorancia) se convierten en dinámicas sociales estructurales. Como ya apuntó en su momento Felix Guattari (2000) a través de la idea de “las tres ecologías”, lo personal, lo social y lo natural son ámbitos íntimamente relacionados que se van influyendo mutuamente desde una interrelación dinámica.

La crítica a la cosmovisión mecanicista y sus consecuencias en la naturaleza son de hecho un motivo central de estudio para el eco-filósofo Jordi Pigem. Según el autor, las raíces de la situación de desequilibrio ecosistémico actual hay que buscarlas en una forma tecnocrática de entender el mundo que se inspira en un

modo de conocimiento lineal, cuantitativo y mecanicista. Asocia así de forma analógica algunas funciones principales del hemisferio izquierdo del cerebro acuñando el neologismo “egonomía” para referirse al hecho de que “la economía que hoy impera ve la realidad como una suma de objetos inertes, cuantificables y reducibles a parámetros económicos” (Pigem, 2013, p. 86).

Argumenta así que la instauración a nivel social de estas inercias de pensamiento individual supone una negación de la realidad relacional del mundo. Asocia de este modo el “ego” con el dominio, el consumismo, el deseo insaciable y el miedo a un mundo dinámico. Frente a la identidad individual cartesiana y a la hegemonía de la racionalidad imperante, defiende nuestra pertenencia a la naturaleza desde la conciencia de una “inteligencia vital” (Pigem, 2016) como un saber integrado en el cuerpo y en todo lo vivo.

Como vemos, la crítica de este autor promueve un cuestionamiento de las estructuras ligadas a identidad individual. La egocentricidad está ligada a estos y otros “efectos secundarios” indeseables que veremos a continuación. Esto ha motivado que desde múltiples tradiciones culturales se hayan planteado “ejercicios espirituales” para suspenderla o relativizarla. Junto con la capacidad de reconocerse como centro, el ser humano también tiene la posibilidad de distanciarse de sí mismo, pues al reconocer a otros como centros, también puede ponerse en el lugar de otro. En ello entraremos en el siguiente apartado.

2.2.2. EL DISTANCIAMIENTO DE LA EGOCENTRICIDAD

El lugar
donde despertamos
y no hay nadie
sino sólo un
recibir regalos

(Riechmann 2015b, p.180)

Egoísmo y altruismo ciertamente ofrecen resultados prácticos completamente distintos, pero ambos comparten el hecho de pertenecer a una estructura de fines encaminada a la consecución de determinados deseos. El ser humano puede desear bienestar individual, pero también puede llegar a desear el bienestar

ajeno. Por ello según Tugendhat (1997), resulta esencial no confundir los términos egoísmo y egocentricidad. En una acción egoísta la persona se preocupa por su propio bienestar excluyendo el de otros, sin embargo, en una acción altruista, lo que sucede es que se pone el bienestar de otros como “fin último” propio y, por tanto, los intereses ajenos pasan a formar parte de lo que le importa a uno, manteniéndose sin alteraciones la estructura de la egocentricidad. La supresión total de esta estructura, por tanto, no sólo implicaría distanciarse de posibles deseos egoístas, sino también relativizar en conjunto todos aquellos deseos y metas relacionados con la importancia personal.

Esta distinción es esencial, ya que determina que existen diferentes grados en los que un ser humano puede distanciarse de sí mismo y darse menos importancia. Ciertamente el altruismo implica un cierto distanciamiento del “yo”, ya que éste requiere dar menos importancia al propio bienestar inmediato o futuro, priorizando el bienestar de otros como “fin último” de las acciones propias. Esto es una actitud en sí positiva, pues supone una superación del egoísmo primario, pero es posible ir más allá, trascendiendo toda la estructura de la egocentricidad. Para este propósito es importante problematizar la propia vida en conjunto tomando conciencia de las limitaciones y la contingencia de la vida humana, de modo que “uno perciba su pequeñez y la de sus preocupaciones en relación al mundo. Así surge una motivación para relativizarse no tan sólo parcialmente, sino también para relativizar las propias atribuciones de importancia” (Tugendhat, 1997, p. 120). Una antropología de la fragilidad y de la contingencia aporta así buenas razones no sólo para el cuidado de la vida desde un enfoque ecológico, sino también para el “cultivo de la humanidad” desde la realización de ejercicios que faciliten el distanciamiento de la egocentricidad.

La utilidad de diferenciar entre egoísmo y egocentricidad resulta evidente en el caso de identificar posibles autoengaños en las actitudes que parecen “altruistas” pero en realidad no lo son. Matthieu Ricard (2005, p.185) se refiere a los “falsos altruistas”. Éstos serían personas que ayudan a otros movidas por un egoísmo soterrado: ayudan quizá por temor a las críticas, por deseo de ser elogiados o quizá por evitar sentimientos de culpabilidad y poder así “dormir tranquilos”, etc. Coincide con esto Mónica Cavallé, para quien “La necesidad compulsiva de ayudar surge, con frecuencia, de la imposibilidad de asumir esas dimensiones de la realidad o esos sentimientos en nosotros mismos” (Cavallé,

2016, p.103). La autora ve en esta “falsa compasión” una forma de proyección de quienes “necesitan ayudar”: ayudar desde este lugar implica que estas personas tratan de resolver en el mundo el dolor que son incapaces de aceptar interiormente, lo que puede llevar a un activismo reactivo que incapacita para ayudar con centramiento y lucidez. Son distintas formulaciones de lo que se conoce como “ego espiritual” (Hulin, 2007): Una de las formas más engañosas en las que la estructura de la egocentricidad sigue presente a pesar de la práctica de diferentes acciones bienintencionadas. El retrato que hace Stephen Batchelor acerca de las fantasías de “superioridad moral” es elocuente al respecto:

La mayor amenaza para la compasión es la tentación de sucumbir a las fantasías de superioridad moral. Eufóricos por la efusión de altruismo desinteresado por los demás, puede que lleguemos a creer que somos sus salvadores. Nos vemos asumiendo humildemente la identidad de alguien que ha sido escogido por el destino para curar las tristezas del mundo y mostrar el camino hacia la reconciliación, la paz y la Iluminación. Nuestras palabras de consuelo a los que están bajo gran estrés se transforman imperceptiblemente en exhortaciones a la humanidad. Nuestras sugerencias de una determinada forma de proceder se convierten en una cruzada moral.

Cuando es subvertida de esta manera, la compasión nos expone al peligro del inflamiento mesiánico y narcisista. El rechazo exagerado del egocentrismo puede desconectarnos de la cordura de la visión irónica de uno mismo. (Batchelor, 2008, p. 115)

Otro buen ejemplo de “ego espiritual” puede darse en el ascetismo extremo practicado como “ejercicio espiritual”. Muchas de las prácticas ascéticas tradicionales pueden parecer a priori una exaltación absurda e innecesaria del sufrimiento, pero hay que entender que van enfocadas a una plenitud mayor. Michel Hulin (2007) explica que la búsqueda intencional del sufrimiento en las tradiciones ascéticas ha de entenderse en el contexto de un “entrenamiento” cotidiano que trata de eliminar la preferencia egocéntrica hacia “lo agradable” y el rechazo de “lo desagradable”, con el objetivo último de conseguir una aceptación ecuaníme de todo tipo de experiencias.

El hombre en la condición natural (“aquel para el que sufrir es un sufrimiento”) sufre en la medida en que no acepta sufrir, es decir, se resiste vanamente contra una cierta violencia que se hace desde el exterior. En este sentido, no sufre “a fondo” o “con todo su corazón”, y es esa misma resistencia la que hace que sea desgarrado sin provecho por el sufrimiento. Si, por el contrario, acepta el sufrimiento, sin imaginar que las cosas podrían y deberían ser diferentes, mejores, si va por delante del sufrimiento, éste se desva-

nece de inmediato, pues sólo se alimenta del rechazo que se le oponía, del rechazo a su idea. (Hulin, 2007, p. 187)

Esto no significa, por ejemplo, que el asceta deje de tener dolor y que todo en su experiencia sea placentero. Lo que experimenta es que dolor y alegría no son necesariamente opuestos ni incompatibles, descubriendo así lo que el autor denomina una “Gran Neutralidad” (Hulin, 2007, p. 174). Una puntualización que realiza es interesante: no se trata de “neutralidad” como una forma de indiferencia, una especie de “grisalla” distante e insípida, sino de una implicación total con lo que sucede pero con la “no-dualidad” como telón de fondo. En este estudio preferiremos referirnos a esto con la palabra “ecuanimidad” rescatando el sentido del término *ataraxia*, esa vieja paz interior de la antigüedad clásica, en la línea de Comte-Sponville. Volveremos a esto enseguida.

Uno de los mayores peligros en estos ejercicios de distanciamiento de la egocentricidad es precisamente convertir la propia ascesis en un trofeo. Esta actitud buscaría los sufrimientos como un logro personal ligado a cierto prestigio y tomaría la renuncia como una competición en la que el sujeto va adquiriendo reconocimiento por sus “proezas”. Como antídoto para contrarrestar esta tendencia del “ego espiritual” a reforzarse a través de los logros, las prácticas ascéticas tradicionales han tendido a incorporar ejercicios específicos encaminados bien a deconstruir la dignidad social de la persona, bien a evitar las excentricidades de la renuncia externa.

Desgraciadamente, el autoescarnio del asceta puede muy bien convertirse a su vez en un simple procedimiento, una manera particularmente perversa de valorarse, hasta tal punto el ego se muestra hábil para “recuperar” los esfuerzos y sacrificios consentidos con vistas a su superación. Por eso el verdadero sentido de la ascesis no puede consistir en superarse a sí misma en increíbles contorsiones físicas y mentales. Es más bien sustituir cada vez más la ejecución ascética exterior, el esfuerzo brutal por dominar las pulsiones, por una atención meditativa dirigida hacia el proceso mismo de la formación de los deseos y, a través de ello, hacia la automaticidad ciega de la bifurcación perpetua de lo vivido en positivo y negativo. Una ascesis consolidada, es decir, experta en agotar en su fuente el dinamismo infernal de preferencia afectiva, podría dispensarse de toda renuncia exterior. Por esa misma razón, dejaría de estar en busca de éxtasis, pues la paz de la no-dualidad sería su pan cotidiano. Se confundiría con la vida. (Hulin, 2007, p. 193)

Vemos así que los caminos extremos de la ascesis pueden tener sus propios peligros y de ahí la clásica opción por el camino medio. La misma actitud de ecuanimidad en la práctica ascética puede cultivarse también desde técnicas de meditación más moderadas, lo esencial entonces es poner atención al nacimiento de los propios deseos y cómo éstos fundamentan la estructura de la egocentricidad.

Ciertamente esta estructura parece un elemento persistente que tiende a camuflarse de muchas maneras diferentes. Esto puede dar una idea de hasta que punto la sensación de ser “alguien” es algo realmente arraigado en nuestra experiencia, sin embargo, como hemos visto, esto no es tan sólido ni tan estable como nos gustaría.

La esclavitud ante los propios deseos es sin embargo algo que nos resulta a priori muy difícil de entender en unas sociedades en las que la “libertad” se concibe como una opción de consumo individual. Permanecemos ciegos al hecho de que cualquier placer pierde su atractivo por “habitación” o se convierte en sufrimiento cuando lo perdemos. Si fuéramos conscientes de hasta qué punto nuestra felicidad no depende tanto de lo mucho que obtenemos, sino de lo poco que deseamos, habríamos de prestar buena atención para distinguir entre necesidades básicas y deseos o caprichos innecesarios, al estilo epicúreo.

Quando los maestros de la vida espiritual nos piden que transcendamos el ego, quieren que vayamos más allá del yo codicioso, asustado y enfadado que con frecuencia trata de destruir a los demás para asegurar su supervivencia, prosperidad y éxitos propios. Esto es indispensable para la iluminación. Cuando el Dalai Lama pedía una revolución espiritual en las vísperas del tercer milenio, explicó que esto no significaba abrazar un credo religioso; más bien se basaría en una "reorientación radical lejos de nuestra preocupación habitual por el yo". (Armstrong, 2011 p 82)

Karen Armstrong ha insistido en el distanciamiento de la egocentricidad como clave de una espiritualidad bien enfocada. Sólo desde aquí es posible ponerse realmente en el lugar del otro, tal y como señalan diferentes formulaciones de la “regla de oro”, una sabiduría compasiva común a todas las tradiciones religiosas. Hablaremos de esto ampliamente después, pero antes entraremos en algunas de las fórmulas posibles de distanciamiento de la egocentricidad y su núcleo: el deseo y las preferencias personales. El trabajo con el deseo o las tra-

dicionalmente llamadas “pasiones” está en la base de cualquier práctica espiritual. Su objetivo último es distanciarse de la estructura de la egocentricidad para alcanzar una sensación de paz derivada de la visión no-dual del mundo.

La experiencia de distanciamiento de la egocentricidad supone que ya no somos prisioneros de nuestros deseos, hábitos, frustraciones, papeles, ideología, miedos, esperanza, juicios, etc. Comte-Sponville (2006) se refiere a esto como “independencia”, pues alejarse de todas estas cuestiones proporciona una extraordinaria sensación de libertad. Una libertad que, como es evidente, se encuentra en las antípodas del hedonismo simplista que promete -bajo las consignas del consumismo capitalista- una autocomplacencia ilimitada de los deseos y caprichos personales.

Comte-Sponville introduce también el neologismo “Inesperanza” para calificar la serenidad que ofrece la suspensión de la esperanza y del temor en la experiencia mística asociándolo al término griego *ataraxia* (ausencia de turbaciones) y al latino *pax* (la paz del alma) (Comte-Sponville, 2006). Este distanciamiento o relativización del deseo, es lo que al parecer confiere una sensación de “plenitud”. Relativizada la estructura de la egocentricidad, no hay carencia de nada porque no se desea otra cosa que lo que hay o lo que se hace en ese preciso momento. Se trata de un estado en el que no se espera nada ni se lamenta nada porque no satisface más una cosa que otra: la pura experiencia de estar en el presente es lo que colma, ante la que cualquier preferencia de una cosa sobre otra, no tiene la menor importancia.

Para explicar esta cuestión, Comte-Sponville se apoya en la noción budista *anatman*. La describe a través de la palabra “simplicidad” porque según su experiencia, aunque el distanciamiento de uno mismo es algo muy complejo de pensar, en la práctica sucede espontáneamente de forma muy sencilla al poner atención en una acción (Comte-Sponville 2006). Vemos aquí de nuevo cómo el presente es la llave para acceder también al distanciamiento de la egocentricidad.

Esto parece relativamente asumible cuando uno está dando un paseo por el campo bajo una noche estrellada, pero ¿cómo mantener la *ataraxia* en situaciones de injusticia o de barbarie?. De nuevo reaparece en esta pregunta el tema de la polarización reduccionista entre acción y contemplación, un tema

recurrente que ya hemos tratado. La puntualización de Comte-Sponville sigue la misma línea de lo dicho antes: la serenidad no es inacción, porque, según el autor, lo que nos lleva a actuar no es la esperanza sino la voluntad: “Quien espera la victoria ya está vencido (como mínimo por el miedo a ser derrotado). Tan sólo quien nada espera vive sin temor. Y esta falta de temor lo vuelve difícil de vencer e imposible de someter” (Comte-Sponville, 2006, p.183). Aclara de este modo que esta “*inesperanza*”[sic] no es una descalificación de la política, sino una apelación para actuar con serenidad de modo que la acción sea más eficaz y más feliz: “la felicidad en acto”. De nuevo reaparece aquí el desapego de los frutos de la acción que antes comentábamos.

Una actitud que sin duda sería interesante poder cultivar en “el siglo de la gran prueba” en el que los resultados de la acción ecologista son ciertamente muy limitados. Encontrar motivos para actuar con serenidad independientemente del resultado, puede contribuir a evitar el desánimo, encauzando la energía hacia lo que aún es posible hacer. Como vemos, todo esto resuena con el tipo de “Esperanza contrafáctica” que veíamos antes a raíz del pensamiento de Jorge Riechmann, una valiosa actitud contemplativa de gran actualidad para hacer frente a los retos que se nos presentan.

Como vemos, el conflicto inherente a la estructura de la egocentricidad es precisamente la frustración de los deseos personales, de ahí que la cuestión de la aceptación cobre una importancia extraordinaria. Comte-Sponville (2006, pp.183-90) se refiere a la aceptación como otro de los rasgos específicos que vienen ligados a la experiencia mística. Tal y como se refiere a ella, se trata de una suspensión de todo juicio de valor, de los ideales y de las normas. Aclara, sin embargo, que esta “apertura a todo” no implica ningún tipo de inmoralismo, ya que la moral forma parte del todo. De este modo, la aceptación implica una suspensión del rechazo y de la negación ante lo que hay, pero no una aprobación. Es decir, no significa que todo esté bien, sino que todo juicio de valor es relativo:

No se trata de abolir la moral (decir *sí* a todo es decir *sí* también a nuestros juicios de valor, a nuestros rechazos y a nuestras rebeliones, que forman parte de ese todo), sino de corroborar que la moral es únicamente humana, que es *nuestra* moral, no la del universo o del absoluto. Lo mismo sucede con la política: que al absoluto no le ataña (no es ni de derechas ni de izquierdas), no implica evidentemente que la derogue. ¡Al con-

trario! Precisamente porque el universo no propone ninguna política (porque las incluye todas), nos vemos obligados a elegir una. Esto no depende de una experiencia mística, y confirma de nuevo que la mística no lo es todo. El laicismo prevalece. No espere-mos que el absoluto luche contra la injusticia por nosotros. Pero tampoco que la política sustituya a la espiritualidad. (Comte-Sponville 2006, p.187)

Este fragmento es sumamente interesante porque permite hacer algunas discriminaciones. Efectivamente, aceptar algo no quiere decir considerar que esté “bien”, significa simplemente eliminar el sufrimiento que implica resistirse a lo que no deseamos. Eso no disuelve el dolor, pero sí la energía que habitualmente movilizamos para oponernos interiormente a esa realidad que no coincide con nuestros deseos. De esta dinámica surge una serenidad que sólo es posible desde el distanciamiento de los deseos personales. Esta serenidad permite así utilizar nuestra energía hacia acciones realmente útiles. La aceptación, de este modo, supone desprenderse del sufrimiento autogenerado por la frustración de nuestros deseos, y esto, como bien señala Comte-Sponville, no es en absoluto una abolición de la moral. La aceptación así desde este punto de vista, no implica inactividad ni pasividad. Este planteamiento va en la misma línea que la tradicional noción taoísta “*wu-wei*” (no actuar) que tanto Riechmann como Tugendhat mencionan. Una vieja sabiduría que se refiere al “no hacer” como actividad “no intencional” que opera más allá de la estructura de la egocentricidad. Una actitud que de ningún modo puede confundirse con el conformismo.

La acción no intencional implica asimismo una absoluta aceptación de las contingencias, una cuestión en la que insiste Jorge Riechmann (2015a). La realidad a menudo resulta demasiado dolorosa como para confrontarla directamente y por ello es frecuente en el ser humano la evasión, la huida hacia actividades placenteras que permitan generar la ilusión temporal de que los problemas o dificultades no existen. El sistema actual de consumo y su producción masiva de distracciones parece haber normalizado esta tendencia psicológica humana hasta el punto de convertirla en una pandemia estructural. Vivimos así siempre distraídos sin afrontar los problemas que antes o después habrán de reaparecer. La aceptación de la contingencia es la firme voluntad de no escapar a ella a través de cualquier movimiento de distracción, pues solamente aceptando las dificultades y limitaciones podemos adquirir una visión más clara sobre la situación.

Al contrario de lo que podría parecer, la aceptación otorga una tremenda libertad. En las sociedades actuales la idea de libertad se asocia demasiado frecuentemente a una gratificación hedonista de deseos individuales desde la extralimitación, y la aceptación, por su parte, a cierta obediencia, pasividad o incluso debilidad. Hoy en día las campañas de marketing se apropian de la libertad y hacen de ella un ideal de supuesta omnipotencia y autoindulgencia egocéntrica. Nada más engañoso que pensar en ese modelo de coche o en esa compañía telefónica como factores liberadores. Y con esta falacia, múltiples consignas estereotipadas se convierten además en la antítesis de lo que predicán pues, como hemos dicho, no hay peor esclavitud que estar a merced de los caprichos y deseos personales.

Frente a esta supuesta “libertad” al servicio del sistema de consumo, hablamos aquí por tanto de una libertad muy diferente, basada en la libre elección de la contingencia de forma voluntaria y consciente. Se trata de una forma de libertad interior que evita el absurdo intento de oponerse a lo inevitable y que, en su lugar, propone elegir actuar conforme a lo que somos: seres limitados, frágiles e interdependientes.

Acceptar radicalmente la contingencia la convierte de alguna forma en destino libremente asumido: y de esa manera se conecta con el “llega a ser el que eres” de Píndaro y Nietzsche.”

Transformar la necesidad -somos seres espaciotemporales- en elección libre: hacerse cargo de que uno vive en este tiempo, en este lugar, con este cuerpo, dentro de esta historia personal y colectiva, inmerso en este entramado de nexos sociales y naturales: ahí. (Riechmann, 2013a, pp. 24 y 25)

La noción “*ahí*” desarrollada por Riechmann parece incluir así cierto modo de ser en el mundo ligado a la cotidianidad, desde la aceptación consciente de lo inevitable pero con un fuerte compromiso con el daño que sí puede evitarse. “Estar ahí” por tanto, parece estar referido a una forma de estar en el momento presente y vivir la cotidianidad desde su “belleza trágica”, es decir: apreciar su valor intrínseco sin negar la parte más incómoda o difícil de la existencia.

Entonces, recuperando algunas ideas expuestas hasta aquí, podemos sintetizar diciendo que, a pesar de sus ventajas, la sensación de ser un “yo” individual va

en alguna medida acompañada de múltiples “efectos secundarios”, que podríamos resumir en cinco principales:

I. SUFRIMIENTO EXISTENCIAL

La egocentricidad se deriva de un sentimiento de auto-importancia (Tugendhat, 1997). Esto para el budismo es en sí mismo causa de sufrimiento o insatisfacción (*dukkha*), un sufrimiento especialmente difícil de identificar, por ser precisamente “invisible” (Ricard, 2005).

II. PÉRDIDA DEL PRESENTE

La organización temporal del “Yo autobiográfico” (Damasio, 2015) establece además una secuencia que organiza los acontecimientos de nuestra experiencia de forma lineal, de modo que nuestra mente dedica mucha energía, por un lado, a programar intencionalmente estrategias de futuro y, por otro lado, a reestructurar inconscientemente los recuerdos del pasado para recibir una visión unitaria y coherente de la propia historia (Siegel, 2016). Entre medias de los dos, queda muy poca energía disponible para vivir el presente que, como decíamos antes, es el único lugar donde sucede la vida (Riechmann, 2011), donde poder encontrar esa alegría inmotivada (Hulin, 2007) o admirar ese “misterio a la luz del día” (Hadot, 2015), siempre disponible, pero desapercibido.

III. LA ESCLAVITUD ANTE LOS DESEOS PERSONALES

Una de las principales “contraprestaciones” de la egocentricidad es la pérdida de libertad que supone la dependencia de los propios deseos egocéntricos. Las estructuras que etiquetan el mundo en “agradable” y “desagradable” generan a su vez una reacción de preferencia por unas cosas y un rechazo de otras (Hulin, 2007). La experiencia unitaria del mundo se divide así según los intereses personales proyectando una mirada instrumental en todo, que genera una pérdida de ecuanimidad y de la visión de conjunto. Vemos así que, la cuestión del deseo es un aspecto central de la estructura de la egocentricidad. El distanciamiento del “yo” mediante la negación o la relativización de los propios deseos es una cons-

tante no sólo de las tradiciones religiosas sino también de tradiciones filosóficas de la antigüedad clásica (Hadot, 2006, 2009).

IV. EGO ESPIRITUAL

La estructura de la egocentricidad es tan persistente, que existe un alto riesgo de desarrollar múltiples caminos autocomplacientes, incluso desde las mejores intenciones. De ahí que sea importante distinguir egoísmo y egocentricidad (Tugendhat, 1997) para identificar el “falso altruismo” (Ricard, 2005) y la “falsa compasión”(Cavallé, 2016).

V. PRACTICAS SOCIALES Y MODOS DE VIDA DESTRUCTIVOS

Nuestras cosmovisiones personales pueden afectar a la sociedad y a la naturaleza instaurando a gran escala modos de vida destructivos. El concepto “Egonomía” ya comentado de Jordi Pigem (2013) va en esta dirección. Este último aspecto resulta útil a su vez para identificar prácticas sospechosas de “Espiritualidad capitalista”(Carrete y King). En aquellas espiritualidades más centradas en el culto al “yo” o “al líder”, hay implícitamente algún tipo de autogratificación narcisista de deseos egocéntricos. Esto es incompatible con un genuino “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 2005) en el sentido ya comentado, y puede acabar así desembocando en la instauración de prácticas insostenibles y destructivas. Como forma de combatir estos efectos secundarios, los “ejercicios espirituales” podrían constituir una forma de entrenamiento para “desaprender” nuestras estructuras automáticas y poder acceder a una realidad menos condicionada por las representaciones y las preferencias de la egocentricidad.

Para cerrar ya el apartado enfatizaremos la idea de que los fenómenos contemplativos que estudiaremos aquí no han de entenderse como la percepción de otra realidad, sino como un acceso diferente a este mismo mundo en el que vivimos. La inmersión en el momento presente pone en suspensión las representaciones mentales habituales abriendo un amplio registro de experiencia que antes pasaba desapercibido. La estructura de la egocentricidad forma parte de estas representaciones. Esta idea resulta contraria a nuestra conciencia habitual

de ser un “yo” unitario y permanente. En múltiples tradiciones espirituales y filosóficas de base dualista la separación entre alma y cuerpo como entidades independientes ha conformado en ocasiones múltiples relatos postmortem que aún hoy siguen presentes. Desde una perspectiva naturalista, sin embargo, la identidad personal es inseparable del cuerpo, pues se elabora como un patrón aprendido, una representación mental en base a esquemas de activación neuronal que se han ido elaborando y fijando en la memoria a través de la experiencia de interacción con otros seres humanos y con el mundo. La sensación de ser “yo”, de este modo, no es tan estable como parece, pero no podríamos decir que sea “irreal”, sino que es la forma habitual en la que el mundo se nos presenta. Nuestra especie desarrolla su vida encarnada en cuerpos que tienen necesidades y límites. La egocentricidad cumple así funciones útiles pero también viene acompañada de grandes contrapartidas. Esto es lo que hace que la capacidad de distanciarnos de ella y acceder a otra experiencia del mundo pueda resultar también positiva. Ahondaremos en esto en el siguiente apartado explorando algunas de las formas de vínculo que posibilita el distanciamiento de la egocentricidad.

2.3. La experiencia de vínculo

Resumiendo en grandes rasgos lo visto hasta ahora: en las “experiencias inefables” vinculadas a la contemplación, y especialmente en aquellas que ofrecen momentos puntuales de gran intensidad -las llamadas “experiencias cumbre”-, la desautomatización de la mirada suspende estructuras lingüísticas, separaciones, jerarquías y otras ordenaciones habituales. Entonces la egocentricidad pasa a un segundo plano y es posible experimentar un contacto nuevo con lo cotidiano que se presenta así como extraordinario con sensaciones de inefabilidad y atemporalidad. Esto ofrece a su vez sensaciones de libertad, serenidad y plenitud, pues los deseos y las preferencias personales ya no condicionan la acción y hay mucha más energía y lucidez para actuar desde el “desapego de los frutos”. Todo lo dicho, como vemos, es buena muestra de hasta qué punto la contemplación puede favorecer también experiencias de apertura, relación y vínculo. Hoy necesitamos urgentemente ampliar el potencial reparador del vínculo más allá de naciones, estados, razas o culturas como punto de partida para abrirnos a la reconstrucción de nuevas formas de subjetividad colectiva potencialmente revolucionaria. En el presente apartado ahondaremos en algunos matices que puede tomar este vínculo a través de tres subapartados:

2.3.1. En el primero trabajaremos algunas emociones vinculadas a la contemplación como el “sentimiento oceánico” y la compasión, y veremos su potencialidad para contribuir a la “conciencia cósmica”, contribuyendo así a elaborar ese “yo universal” del que hablábamos antes.

2.3.2. En el segundo subapartado partiremos de la idea de que el ser humano también es naturaleza. Retomaremos algunas reflexiones sobre la condición humana y veremos cuatro ejemplos inspiradores que consideramos especialmente útiles para nuestra concepción naturalista de la contemplación: David Haske-ll, Joaquín Araujo, Arne Naess y Johanna Macy con Chris Johnstone.

2.3.1. ALGUNAS EMOCIONES CONTEMPLATIVAS

¿Qué es mística? Todos los eruditos están de acuerdo en que no hay un concepto único que comprendería todas las corrientes que se han llamado así. Pero lo que sí se querrá alcanzar es un sentido que abarque más o menos los diferentes tipos de meditación hindú, budista, taoísta y por lo menos una parte de los místicos cristianos y musulmanes. Algunas definiciones y nociones que se encuentran son las siguientes: un estado de conciencia en que el sujeto se siente unido con la totalidad de las cosas, con el ser o con Dios. Esto, que se ha llamado *unió mystica*, se describe muchas veces como una contemplación, también fue entendido con una experiencia de identidad de los dos lados. Un intento de expresar lo mismo es la definición de Jaspers según la cual en la mística la distinción de sujeto y objeto desaparece. Una fórmula que se encuentra mucho es la de Heráclito, *han pan*, "todo es uno". (Tugendhat, 2001, p. 223)

El distanciamiento de la egocentricidad y el contacto con el presente sin los filtros de la habituación propician una serie de experiencias unitivas difíciles de comunicar. Tugendhat menciona aquí algunas de las expresiones más comunes. Otra muy importante es la referida a un cierto "sentimiento oceánico". Según explica Michel Hulin (2007), aunque Freud reconoció la existencia de este misterioso sentimiento, nunca lo tomó como algo potencialmente universal. Sus explicaciones se encaminaron a catalogarlo más bien como un rasgo regresivo de cierto tipo de personalidad que por sus propias características sería tendente a reproducir un cierto "narcisismo primario". De este modo, lo trató como un recuerdo impreciso de ciertas etapas iniciales de la vida en las que el bebé o el feto aún no se han formado una idea separada del yo. (Freud, citado en Hulin, 2007) Quien sí se declaró familiarizado con esta sensación añadiendo que se trata de una sensibilidad más o menos presente -o por lo menos posible- en todos los seres humanos fue Romain Rolland, autor muy influido por la filosofía hinduista con quien Freud mantuvo correspondencia. Según Hulin, el marcado racionalismo freudiano era un impedimento para que pudiera acceder a esta experiencia que sucede precisamente cuando el pensamiento analítico se pone en suspenso.

Para Hulin, el "sentimiento oceánico" es la tonalidad afectiva que todo ser humano podría experimentar si es capaz de dejar a un lado su voluntad personal, es decir, la estructura cognitiva de las preferencias individuales, pues ésta separa el mundo en "agradable" y "desagradable" conforme a deseos egocéntricos.

La estructura de la egocentricidad aparece de este modo como una pesada carga y soltarla es precisamente -según el autor- el desencadenante de un gran alivio, alegría y liberación (Hulin, 2007). Esto le lleva a argumentar que no es posible asimilar “el sentimiento oceánico” a una regresión intrauterina como en su día pensó Freud. Esta hipótesis evita añadir interpretaciones patológicas a estas “experiencias inefables”, pues ciertamente hay un marcado reduccionismo en las visiones que las asocian de forma simple a la enfermedad mental. En su lugar asocia este sentimiento a un tipo de alegría inherente al simple hecho de existir. Rescata así muchos testimonios sobre esto: son experiencias que pueden manifestarse como una absorción del exterior en el interior, o al revés, como una expansión del interior en el exterior, o incluso a veces como una “salvación” o un retorno a la “verdadera realidad”. Lo que parece ser común es una apertura espontánea, en la que se vive una felicidad sin objeto que no depende de los deseos personales (Hulin 2007, pp. 41-43).

Dado que se trata de una experiencia inefable, de entrada hay un distanciamiento de lo analítico, de las palabras, el lenguaje y todo tipo de representación. Es decir, no hay en el momento de la experiencia un análisis discursivo. Sin embargo, para transmitir la experiencia, no queda más remedio que “traducirla” a palabras. En base a estos testimonios Hulin explica que hay dos tendencias en la traducción de este tipo de experiencias: unas son más sensoriales y otras más abstractas.

En las primeras predomina el elemento sensorial, lo emocional y lo imaginario. Hay una cierta sensación acerca de la “esencia” de la realidad que subyace a esos momentos, pero que no se expresa de forma conceptual. Las segundas son testimonios de personas para quienes los elementos abstractos tienen mucha más importancia. De ahí que en éstos predomine la expresión explícita de un retorno a una “unidad”, un fundamento u origen “más acá de los pares de opuestos” en la que se identifica “lo Real” con “El Bien” y la “Salvación” (Hulin, 2007, p. 38).

Dado que son sensaciones inefables, estas formulaciones son a su vez interpretaciones siempre inexactas de aquello que no se puede nombrar. Interpretaciones posiblemente útiles, pero en ellas se introducen una serie de connotaciones que a su vez “construyen” la experiencia desde el significado de palabras. Históricamente eran las tradiciones religiosas las que ofrecían el bagaje de sím-

bolos y relatos para otorgar sentido a lo inefable, pero desde un punto de vista laico, esta reconstrucción del sentido va en múltiples direcciones añadiendo diferentes complejidades y matices. Uno de los autores que mejor han sabido “traducir” la inefabilidad de las sensaciones oceánicas a los símbolos de un discurso laico es Comte-Sponville, por ello es uno de los referentes principales de esta investigación.

Este sentimiento oceánico, tal como lo describen Romain Rolland o Freud, no me resulta desconocido. Esta “sensación de eternidad, de algo sin límites ni fronteras”, como dice Freud, esta impresión de seguridad definitiva, incluso frente al peligro (la certeza de que “uno no se puede quedar fuera del mundo”), este sentimiento de ser “uno con el Todo”...sí, yo he vivido eso, y nunca experimenté luego nada más intenso, ni más deleitoso, ni más perturbador, ni más tranquilizador. ¿Un éxtasis? Yo no utilizaría esta palabra: ya no habría afuera hacia el cual salir. Más bien un éxtasis; la experiencia de una interioridad (pero que me contiene y que yo no contengo), de una inmanencia, de una unidad, de una inmersión, de un adentro. (Comte-Sponville, 2006, p. 163)

El autor se basa en algunas experiencias personales que tuvo en juventud al observar en silencio el cielo estrellado. Rescata para ello el neologismo del poeta Jules Laforgue, “Inmanensidad”. Se refiere de este modo a una vivencia subjetiva en la que se percibe una extraordinaria inmensidad en la inmanencia del mundo. Vemos así que en el universo discursivo de Comte-Sponville se articula esta sensación de totalidad sin necesidad de acudir a elementos trascendentes: su interpretación es enfáticamente laica y perfectamente compatible con el naturalismo científico. Esa “unidad”, ese Todo o ese “Absoluto”, para el que conserva el uso de las mayúsculas, es el conjunto de la naturaleza o del universo. Esta tonalidad afectiva de carácter inmersivo tampoco era desconocida para Pierre Hadot:

Una vez sucedió en la calle Ruinart, en el trayecto del Petit Seminaire a casa de mis padres, adonde volvía todas las noches, ya que no estaba interno. Había caído la noche. Las estrellas brillaban en el cielo inmenso. En aquella época todavía podían verse. Otra vez fue en una habitación de nuestra casa. En ambos casos, fui invadido por una angustia a la vez terrorífica y deliciosa, provocada por el sentimiento de la presencia del mundo, o del Todo, y de mí mismo en este mundo. De hecho, no era capaz de formular mi experiencia, pero después sentí que podía corresponder a preguntas como “quién soy yo?”, “Por qué estoy aquí”, “Qué es este mundo en el que estoy” Experimenté un sentimiento de extrañeza, el asombro y maravillamiento por estar allí. Al mismo tiempo, tenía la sensación de estar inmerso en el mundo, de formar parte de él, el mundo se ex-

tendía desde la más pequeña brizna de hierba hasta las estrellas. Este mundo se me hacía presente, intensamente presente. (Hadot, 2009, p. 25)

Resulta interesante la diferencia que Hadot establece entre este tipo de experiencias “oceánicas” de otras caracterizadas por “maravillarse ante la naturaleza”. En el primer caso, la metáfora es elocuente: la sensación de ser como una ola en un océano ilimitado pone énfasis en la inmersión en la totalidad, que puede vivirse como dilatación, disolución o relativización del yo (Hadot, 2009, pp. 28 y 29). En el segundo caso, se trataría más bien de un asombro ante la diversidad o ante la belleza de la naturaleza, para el que también es necesaria una mirada sensible y atenta, pero que no tiene necesariamente ese carácter de fusión. Se trata de actitudes muy relacionadas, pero que implican matices diferentes.

Es posible que este “sentimiento oceánico” tenga puntos de encuentro a su vez con la llamada “conciencia cósmica”. Según Hadot, el cultivo de esta perspectiva es un ejercicio espiritual de la antigüedad clásica en el que se trata de superar el punto de vista personal, parcial y “pasional” y adquirir una perspectiva más universal. Hay una superación de la mirada utilitaria que abre la posibilidad de percibir las cosas sin el filtro de nuestros hábitos, nuestros deseos o nuestros intereses. El mundo se presenta entonces como extraño, como si lo viéramos por primera vez.

No se trata solamente de una contemplación puramente estética, que tiene sin duda un valor capital, sino de un ejercicio destinado a hacernos superar, una vez más, nuestro punto de vista parcial y pasional para hacernos ver las cosas y nuestra existencia personal desde una perspectiva cósmica y universal, de volver a situarnos así en el acontecimiento inmenso del universo, pero también podríamos decir, en el misterio insondable de la existencia. Es esto lo que llamo la conciencia cósmica”. (Hadot, 2009, p. 150)

Vemos de este modo en las palabras de Hadot que la “conciencia cósmica” tiene otros matices. Mientras que el “sentimiento oceánico” se refiere a una tonalidad afectiva específica más allá del pensamiento analítico, ésta implica un ejercicio de distanciamiento de la egocentricidad que puede implicar grandes dosis de racionalidad. De hecho, la razón puede tener un papel importante a la hora de adquirir una perspectiva más universal, y buen ejemplo de esto son los ejercicios espirituales del estoicismo.

La perspectiva de Wolfgang Welsh, por su parte, combina razón y emoción en lo que él denomina “sentimiento reflexivo”. El autor recoge también testimonios en los que no hay una alusión explícita a la expresión “sentimiento oceánico”, pero que parecen tener puntos de encuentro con lo que venimos comentando. Son experiencias de asombro completamente laicas, en las que parece haber un cierto distanciamiento de la egocentricidad y un fuerte vínculo con el entorno desde una afectividad extraordinaria. Para ello recoge testimonios de autores muy conocidos como Rilke o Cézanne, y también ejemplos comunes que ofrece la vida cotidiana. Con ello evita esa asociación de estas experiencias con algo reservado para unos pocos místicos y ascetas, y en su lugar ofrece ejemplos de situaciones que cualquiera ha podido llegar a sentir en alguna ocasión. En primer lugar se refiere a la experiencia erótica. Los amantes pueden dejar de verse como individuos separados y llegar a sentirse fusionados en virtud del amor que los une. Y también en un sentido más animal, la atracción erótica puede llegar a experimentarse como una fuerza que trasciende los límites del yo:

Hacer el amor se experimenta entonces como un acontecimiento en el que nosotros no somos los actores decisivos, en el que algo más grande y fuerte rompe en nosotros, y con nosotros y a través de nosotros hace el amor. Algo arcaico, superpoderoso, precivilizado sube; la intensidad es incomparable; somos sacados de nuestros límites, más allá de todo hacer y de todo cálculo yoicos. Nos sentimos como lugar de fuerzas más poderosas que se desfogan con nosotros y en nosotros. Fuerzas no-humanas hacen el amor en y por nosotros. (Welsch, 2014 p. 115)

En este testimonio se ve claramente hasta qué punto somos herederos de un linaje evolutivo y, a pesar de que la estructura de la egocentricidad ofrece una cierta sensación de orientación y propósito consciente, hay elementos inconscientes en nosotros que no podemos controlar. La sexualidad es uno de los impulsos más potentes en los que es posible sentir la fuerza de los procesos biofísicos que nos trascienden.

En segundo lugar, pone el ejemplo de una experiencia serena de unidad profunda en la que tras meses de caminar a lo largo de la costa, uno llega a tener una sensación de ser “de la misma especie” o “del mismo material” que todo lo demás. Es la sensación de que todas las cosas están relacionadas. Especifica que no se trata de que las diferencias desaparezcan, sino que las cosas no se

presentan como figuras autónomas y, por tanto, no hay una sensación de “sujeto” enfrentado al mundo.

Resulta interesante el efecto de esta experiencia de unidad serena: produce una gran transformación interna, pues a partir de esa sensación quien lo ha experimentado “tendrá que cambiar su modo de pensar para comprender al final cómo es posible que su visión del mundo sea una visión del mundo de sí mismo” (Welsch, 2014 p. 117). En otras palabras: Esta experiencia cambia la cosmovisión, de modo que quien la ha vivido ya no puede seguir pensándose como un “yo” mirando el mundo, sino más bien que es “el mundo” el que se mira a sí mismo a través de su propia persona. Vemos así cómo el ejercicio continuado de la contemplación puede generar una transformación duradera en el vínculo que tenemos con el entorno.

Es notable que trata de distanciarse de lo que sería un sentimiento subjetivo corriente a través de lo que denomina “sentimiento reflexivo”. Una expresión paradójica que utiliza para hablar de una forma concreta de intuición: esa “co-razonada” específica ofrecida por una visión no analítica, pero que sin embargo no es ni irracional ni plenamente subjetiva, pues no niega lo racional sino que lo integra.

No consiste simplemente en un sentimiento subjetivo, sino en algo diferente: en un sentimiento reflexivo. La sensación de la unidad común no apareció con ocasión de esta u otra circunstancia momentánea, sino que surgió de una observación de horas (de meses incluso) y de la reflexión que la acompañaba. No fue esta o aquella afición, sino el curso y el refuerzo mutuo de percepción y reflexión lo que condujo a la experiencia de esa profunda unidad común. Y los sentimientos reflexivos no deberían equipararse a los sentimientos estándar. Estos últimos, una sensación de dolor o de cansancio, son desde luego meramente subjetivos. Los sentimientos reflexivos, plantean con razón pretensiones superiores. En ellos se trata de la verdad. Piénsese, por ejemplo, en el sentimiento de que en una argumentación hay algo impreciso; si se deja uno llevar por ese sentimiento y se comprueba la argumentación, quizá se encuentre el fallo. Los sentimientos reflexivos apuntan a una verdad en principio oculta o apenas visible y sólo claramente revelada mediante una consideración más profunda. (Welsch, 2014 p.118-119)

La forma en la que el autor expone la fundamentación de este tipo de experiencias es muy valiosa para una concepción laica y/o naturalista de la contemplación. Su explicación a la luz de un substrato material común y de una misma historia evolutiva inscrita en nuestra morfología ofrece una interpretación natu-

ralista para estas experiencias inefables con las que posiblemente muchas personas tras la secularización europea puedan llegar a coincidir.

Efectivamente, olvidamos muy a menudo que nuestros cuerpos materiales están realmente sintonizados con nuestro entorno de una forma fundamental. Hemos evolucionado como especie en contacto con la biosfera, somos descendientes de aquellos que mejor se adaptaron a su entorno, hemos coevolucionado de modo que cuestiones como la presión atmosférica, están inscritas literalmente en nuestro cuerpo. Conocidos fenómenos como la filogénesis y la ontogénesis¹⁸ dan cuenta de hasta qué punto nuestro cuerpo está unido a otras especies. La conciencia de este tipo de interconexión material ofrece fundamento suficiente para una interpretación inmanente de estas intuiciones o experiencias de “unidad primordial”, sin necesidad de acudir a otro mundo trascendente, ni insinuar fenómenos postmortem. Este tipo de “sentimientos reflexivos”, por tanto, pueden desafiar el sentido ordinario de ser individuos separados y en gran medida autosuficientes, pero además no son incompatibles con la racionalidad sino que la integran. De este modo, como podemos ver, a pesar de que “el sentimiento oceánico” ha tomado mucho protagonismo por la cualidad extraordinaria de su fenomenología, en realidad este tipo de “experiencias cumbre” son sólo una parte de un espectro más amplio.

Por más extraordinarias que sean las “experiencias inefables”, como hemos dicho, el verdadero objetivo de los “ejercicios espirituales” es generar una transformación duradera, un cambio de cosmovisión que permita no sólo distanciarse de la egocentricidad y acercarse a la “conciencia cósmica”, sino actuar desde esta perspectiva. El motor en este caso es otra emoción contemplativa fundamental: la compasión. Como explica el filósofo Francesc Torralba, la compasión no ha de confundirse con otras emociones como la pena o lástima:

Como indica su etimología (*cum-passio*, “sentir juntos”), la compasión es sufrir con el otro, acompañarlo en su dolor. En sentido no lato no puede identificarse con la conmisericordia ni con la lástima que fluye de la pretendida superioridad del que mira. En ella no hay estratos, niveles o grados, sino una comunión íntima con el sufrimiento en plano

18 La Filogénesis trata de la evolución de las especies y la Ontogénesis del desarrollo del ser humano en el útero. En el desarrollo embrional, por ejemplo, no se construye un ser humano directamente -que sería lo más “rápido”- sino que pasamos por fases evolutivas anteriores, de modo que el feto primero desarrolla branquias, que otros genes convierten a su vez en pulmones exactamente del mismo modo en el que tuvo lugar la evolución de nuestra especie .

de igualdad; una profunda empatía con el *pathos* ajeno. Cuando se produce de veras implica el compromiso con el dolor del prójimo. (Torralba, 2012 p.20)

Lejos de algunas asociaciones convencionales, la palabra compasión implica un plano de identificación e igualdad que invita a la acción. Es decir, tiene un sustrato básico en la empatía. Como explican Goleman y Davidson (2017), las “ciencias contemplativas” diferencian tres tipos de empatía: la empatía cognitiva consiste en ser capaz de entender cómo piensa otra persona, la empatía emocional nos hace sentir lo que otra persona parece estar experimentando y la tercera es la preocupación y el cuidado empático que es, según vamos a ver, el núcleo de la compasión.

El fundamento biofísico de cualquier forma de empatía está vinculado al funcionamiento de las neuronas espejo. A finales del siglo XX se descubrió por casualidad este grupo peculiar de neuronas que se activan no sólo cuando realizamos una acción sino también cuando vemos a otro realizarla, conformando patrones mentales que conectan directamente con el sistema motor y el sistema emocional. De este modo, al observar una acción tenemos una sensación subjetiva real de estar realizándola en primera persona, pues en nuestro organismo se activan aquellos mecanismos cerebrales que son responsables de dicha acción y se generan así las emociones correspondientes (Siegel, 2016).

De este modo, en base al lenguaje corporal y la experiencia aprendida, estas neuronas generan intuitivamente imágenes muy detalladas acerca de las intenciones y el estado emocional de otros. Estos procesos de sintonía son los que generan “resonancia” o “contagio emocional”, de modo que podemos conectar íntimamente con los demás llegando incluso a sentirnos “sentidos” por el otro. Todo esto sucede de forma espontánea, sin ningún razonamiento. Se trata de una forma intuitiva de conexión. Muchas de estas neuronas vienen ya biológicamente determinadas al nacer, de modo que un recién nacido es capaz de imitar acciones, pero la mayoría de ellas se crean a través de las relaciones de sintonía entre los progenitores y el bebé. Es una muestra de la impronta intrínsecamente social de nuestra especie y de nuestra herencia mamífera. Estos mecanismos pueden considerarse incluso base de la moralidad humana, como muestran los estudios de primates que se niegan a comer durante muchos días si al hacerlo provocan sufrimiento a un compañero (De Waal, 2007, 2013).

Se trata de un sistema muy complejo que todavía está en un periodo de investigación inicial en el que hay muchas preguntas abiertas y se barajan diferentes hipótesis. En base a los datos que se van generando, Goleman y Davidson (2017) defienden que los circuitos neuronales que se activan cuando sentimos “empatía” y los que funcionan cuando lo que sentimos es “compasión” parecen ser completamente distintos. Mientras que la primera nos hace sentir como propio, por ejemplo, el dolor que vemos en otro, la segunda además activa las estructuras relacionadas con el amor y el cuidado parental.

Los yoguis -aunque no los principiantes- mostraron la parte final del arco cerebral que predispone a la acción, es decir, un aumento extraordinario en la actividad de los centros motores que guían el cuerpo cuando estamos preparados para moverlo y hacer algo para ayudar (aunque los sujetos siguieran acostados en el escáner). La implicación de las regiones neuronales asociadas a la acción, especialmente la corteza premotora, parece sorprendente porque, a la resonancia con el sufrimiento de otra persona, le añade predisposición a actuar. (Goleman y Davidson, 2017, p. 268)

La actitud compasiva no se limita de este modo a sentir de forma pasiva, sino que lleva implícita una fuerte implicación con el sistema motor: nos moviliza para responder ante el sufrimiento ajeno. Esto parece inscrito en nuestro cerebro a través del mismo sistema que compartimos con todos los mamíferos. Un sistema imprescindible para el cuidado parental de crías vulnerables y altamente dependientes en la primera infancia (Goleman y Davidson, 2017). Por oposición a la emoción de la empatía, la compasión está fundamentalmente asociada con la acción y tiene efectos muy positivos en nuestra salud. Como explica el psicólogo especialista en mindfulness Vicente Simón, “la compasión aumenta la producción de oxitocina que tiene efectos positivos en las conexiones interpersonales” (Simón, 2015 p.37). Esto coincide con las definiciones de compasión en las que han insistido tantos autores y autoras desde diferentes tradiciones culturales. Por ejemplo, Serge Christophe Kolm explicita que el significado de la palabra “*Karuna*” en la tradición budista se refiere más a una acción que a un simple sentimiento:

Las enseñanzas de Buda le piden a uno que desarrolle compasión (*Karuna*) junto con la sabiduría (*panna*). El primer término no se refiere a un sentimiento o una actitud, como se dice a menudo en occidente. El sentimiento de amistad hacia todos es *metta*. *Karuna* se refiere a una acción emprendida con el objetivo de ayudar a otra, donde se involu-

cran una gama bastante amplia de intenciones y actitudes, incluyendo la tolerancia, perdón, benevolencia, bondad, afecto, piedad, caridad, etc. El Buda luego explica en detalle qué forma esta compasión en la conducta de uno hacia los demás, a saber, *sila* o conducta moral. Esto se realiza con palabras, actos y modos de vida. (Que no deben dañar a los demás ni directa ni indirectamente). (Kolm, 1986, p. 245)

La compasión es así una predisposición para ayudar con base empática, y tiene carácter universal inscrito en nuestro cerebro, pero además está también en la base de muchos de los sistemas éticos de todas las épocas y culturas. Surge del reconocimiento de una humanidad común en igualdad y reciprocidad. Uno de los estudios más interesantes sobre la compasión viene de la mano de la historiadora de las religiones Karen Armstrong (2011), quien ha insistido en que proporciona una base común universal compartida por todos los seres humanos. Desde este punto de vista, el mensaje principal de las tradiciones contemplativas es precisamente el cultivo de la compasión a través de diferentes ejercicios. Defiende así que todas las tradiciones religiosas han aludido a ella en diferentes versiones de la famosa “Regla de Oro”: tratar a los semejantes como a uno mismo, aquí enfatizaremos que ésta también puede cultivarse de forma completamente laica y/o naturalista.

Para establecer puentes entre culturas recurre también a la neurología, pues a pesar de las diferencias, los aspectos físicos comunes a todos los seres humanos son claramente universales: disponemos de un cerebro que ha evolucionado en tres partes fundamentales (cerebro reptiliano, límbico y neocortex). De este modo, según la autora, la morfología del cerebro puede explicar por qué “la condición humana” presenta contrastes tan significativos. El potencial hacia la compasión existe en todo ser humano por el simple hecho de compartir un centro emocional como el cerebro límbico, sin embargo, estas emociones de vínculo coexisten con la violencia y el egoísmo más propias del cerebro reptiliano: su manifestación y presencia dependerá, por tanto, de que se cultiven unas u otras tendencias.

Hemos visto que son los mecanismos cerebrales y las hormonas los que inducen emociones positivas como el amor, la compasión, la gratitud y el perdón, pero esas emociones no son tan poderosas como los reflejos instintivos más primitivos conocidos como las "cuatro efes"¹⁹, que surgen en nuestro “viejo” cerebro reptiliano. Los grandes sa-

19 Alimentarse, luchar, huir y reproducirse (feeding, fighting, fleeing, fucking)

bios, sin embargo, comprendieron que era posible reorientar la mente y, poniendo alguna distancia entre su yo pensante y estos instintos potencialmente destructivos, encontraron una paz nueva. No llegaron a esta intuición en solitarias cimas de montaña o en el interior del desierto. Todos ellos vivían en sociedades parecidas a las nuestras, que atravesaban intensos conflictos políticos y experimentaban cambios sociales fundamentales. (Armstrong, 2011, p.36)

Para contribuir a reorientar la mente hacia el “cultivo de la compasión”, la autora propone doce pasos sobre los que reflexionar para ir incorporando en la propia vida. En este proceso articula aspectos teóricos a través de la lectura y la reflexión racional, aspectos contemplativos a través de la meditación, la escucha y el distanciamiento del yo, y aspectos éticos y sociales a través de la implicación en el mundo desde una acción comprometida. Los aspectos emocionales se van desarrollando desde la premisa básica de amarse uno mismo -sin la cual difícilmente se podrá cultivar ningún otro tipo de amor- hasta el cultivo del amor a los enemigos, pasando por un reconocimiento del otro y de lo común en la fragilidad y las limitaciones humanas.

La compasión, por tanto, puede aprenderse y cultivarse. Éste es el ejercicio fundamental de tantas tradiciones espirituales. ¿Cómo recuperar esto desde un punto de vista laico o naturalista? Ciertas técnicas contemplativas incorporadas a la práctica de mindfulness como es, por ejemplo, el cultivo de la “bondad amorosa” (*Metta*) están claramente relacionados con la compasión, de ahí que no resulte sorprendente que esta práctica fortalezca, precisamente los circuitos neuronales asociados a ella. Los estudios de Goleman y Davidson (2017) centrados en los meditadores más avanzados parecen ofrecer evidencia de hasta qué punto los circuitos de la compasión se activan con esta meditación de modo que llegan a funcionar entre el 700% y el 800% por encima del estado de reposo inmediatamente anterior, una magnitud desconcertante sólo registrada antes en ataques epilépticos. La práctica de meditadores avanzados permite sostener estos patrones de activación neuronal durante largos periodos de tiempo.

La practica de la compasión amorosa parece ser también determinante a la hora de ampliar el círculo de cuidado, hecho que implica necesariamente un grado mayor en el distanciamiento de la egocentricidad (Goleman y Davidson, 2017, pp. 136-147). De forma natural sentimos preocupación y cuidado empático por nuestros seres queridos o por personas que nos resultan conocidas o

cercanas. Nos resulta sin embargo mucho más difícil empatizar con desconocidos, extranjeros y todos aquellos seres que son diferentes a nosotros. De ahí la necesidad de cultivar la contemplación desde una perspectiva más universal o “conciencia cósmica”, que acabamos de ver.

Pero además del ejercicio de la “bondad amorosa”, otras prácticas contemplativas no tan explícitamente relacionadas con la compasión como la atención en la respiración parecen sin embargo contribuir también a su desarrollo. Y esto se explica porque, según Daniel Siegel (2016), este tipo de meditación emplea estos circuitos sociales del cerebro para crear los estados de atención plena. Como explica, la posibilidad de elaborar una imagen sobre nuestros propios procesos mentales está muy vinculada a la capacidad de imaginar los procesos mentales de los demás pues, a efectos físicos, integramos la noción de los demás en los mismos circuitos cerebrales donde integramos la noción de nosotros mismos.

Esto parece ofrecer algo de luz sobre el hecho ya comentado de que la aparición del “yo” posibilita a su vez grados más elevados de empatía desde la “ayuda orientada” (De Waal, 2013) y reafirma la idea de que el “yo” es una construcción mental fruto de nuestra interacción con el mundo. Siegel (2016) argumenta además que la atención a la respiración produce también procesos análogos a los que vivimos en las relaciones interpersonales, pues en ambos casos hay una “sintonía” entre dos entidades. De este modo, según su teoría, la atención en la respiración utiliza los circuitos sociales de las neuronas espejo, aplicándolos a la resonancia entre dos aspectos internos de la persona.

En el caso del mindfulness y de los circuitos de resonancia, proponemos que la atención a la intención genera mapas del yo-observado en el yo-observador. Al emparejar ambos mapas (el yo emergente y el yo como mapa interior) aparece la sintonía recíproca de las “dos” entidades. Es aquí donde vemos la resonancia de dos aspectos del yo y la creación de sintonía interna. (Siegel, 2016, p. 180)

Dado que las neuronas espejo suponen una capacidad automática para leer las intenciones de los demás y anticipar lo que va a suceder, la hipótesis de Siegel es que este mecanismo se activa también cuando nos observamos interiormente. En la escucha de nosotros mismos, podemos anticipar de forma intuitiva cuáles serán nuestros estados en el momento inmediatamente siguiente, de

modo que, si esa previsión coincide con lo que realmente ocurre después, experimentamos una sensación de sintonía, muy parecida a la seguridad que los padres proporcionan. Ésta podría ser una explicación de por qué la práctica de mindfulness genera bienestar.

La práctica de la atención en la respiración es un ejemplo de la sintonía intrapersonal. Se atiende a la inspiración. Las neuronas espejo y el área temporal superior, que forman parte de los circuitos de resonancia, anticipan automáticamente (mediante la función ISAM) la espiración. En un instante, la espiración llega, efectivamente, encajando así lo que se anticipó con lo que está sucediendo (...) Ese conjunto de mapas emparejados genera integración y una profunda sensación de plenitud y armonía. Esto podría explicar porqué algo tan sencillo como la atención a la respiración constituye, en tantas culturas, una aproximación básica al bienestar. (Siegel 2016, p. 174)

Como vemos, existe aquí un elemento repetitivo que parece ser fundamental para el funcionamiento de esta “sintonía intrapersonal”. La acción repetida de la respiración es lo que hace que podamos anticipar la inspiración y la espiración en cada momento. Cuando emparejamos los “mapas” que construimos sobre lo que va a suceder en el instante siguiente, sentimos bienestar.

La atención a la respiración sin duda es una de las prácticas contemplativas más utilizadas, pero sería interesante investigar también hasta qué punto hay procesos semejantes en otras acciones repetitivas. La repetición es de hecho una constante que tradicionalmente se ha empleado en múltiples prácticas espirituales de diferentes culturas, ya sea a través de “mantras”, oraciones, rituales, etc. La hipótesis de Siegel también permitiría fundamentar esa observación ya mencionada de Hulin acerca de que los periodos largos de inactividad o de actividad mecánica puedan resultar un posible factor desencadenante también en aquellos fenómenos de la “mística salvaje”. La acción repetida parece estar implicada también, según veremos, en los procesos artísticos relacionados con la contemplación, una cuestión que exploraremos en próximos capítulos.

El alcance de la explicación neurológica hoy por hoy se mueve, como hemos dicho, en un territorio incipiente, teniendo en cuenta las limitaciones prácticas para su estudio. Sin embargo, estas teorías pueden abrir un primer marco teórico de referencia para seguir investigando con el objetivo de profundizar en los estados contemplativos desde una perspectiva naturalista.

En este subapartado hemos visto algunas emociones fundamentales para la contemplación y cómo éstas pueden contribuir a un potencial “cultivo de la humanidad” favoreciendo el distanciamiento de la egocentricidad y facilitando así la asunción de una perspectiva más amplia: la “conciencia cósmica” (Hadot, 2006). Nuestra atención en estas emociones no ha de interpretarse, sin embargo, como rechazo de la racionalidad, sino todo lo contrario. Propuestas como los “sentimientos reflexivos” de Welsch, de hecho intentan integrar racionalidad y afectividad. Hemos defendido que el pensamiento analítico sólo se pone en suspenso en determinadas “experiencias inefables” concretas, y no como un fin en sí mismo, sino como parte de un proceso de transformación más amplio en el que la racionalidad también interviene.

Hemos reinterpretado el misterioso “sentimiento oceánico” (Hulin, 2007) en sentido naturalista como una experiencia de marcado carácter afectivo, en la que se ponen en suspenso las representaciones mentales asociadas a la egocentricidad, de modo que es posible descubrir una alegría inmotivada más allá de nuestra mirada instrumental.

El “sentimiento oceánico” es relevante para la contemplación como experiencia inefable con potenciales “estados alterados de conciencia”, sin embargo, para la contemplación como proceso de transformación, la compasión es el verdadero fruto que puede ser cultivado de múltiples maneras, entre las que se encuentran algunos tipos de meditación. Vemos así que, desde esta perspectiva, la contemplación no persigue un conocimiento mágico, sino simplemente fomentar actitudes positivas basadas en la condición biofísica de animales sociales, vulnerables y dependientes que somos. La acción compasiva y su potencial para ampliar el círculo de cuidado, no sólo a otros seres humanos, sino también a seres vivos no humanos -y por extensión al conjunto de la biosfera- es un elemento clave para entender la importancia de la contemplación en relación con el pensamiento ecológico. Veremos esto con mayor profundidad en los siguientes apartados.

2.3.2. EL SER HUMANO TAMBIÉN ES NATURALEZA

Ser humano es una condición difícil: nos sentimos tentados a decir, a veces se define antes por el no ser que por el ser. No somos animales como los demás mamíferos, aunque en muchos aspectos sí que lo somos. No somos sólo cuerpo, pero tampoco sólo psique. No somos sólo racionalidad y consciencia, aunque tampoco sólo inconsciente. No somos ni sólo naturaleza ni sólo cultura. (Riechmann 2004, p. 39)

Para defender un acercamiento a la contemplación como fenómeno potencialmente universal, es preciso insistir, como estamos haciendo, en la cuestión de que todos los seres humanos compartimos una serie de características básicas. Esto requiere de una reflexión acerca de la condición humana que haremos en primer lugar. Desde una cosmovisión laica y naturalista, la contemplación no está vinculada a nada religioso ni mágico, sino a ciertas actitudes y emociones humanas que todo el mundo podría potencialmente cultivar. Esto no implica un acercamiento esencialista a la contemplación, sino sólo la defensa de una base mínima común que asegure el anclaje en la realidad biofísica. A partir de aquí, una gran variedad de aproximaciones son posibles siempre, claro está, que sean compatibles entre sí.

La identidad es un parámetro esencial que subyace, justifica y motiva prácticas y actitudes muy diferentes. Es el sostén de la cosmovisión y de ella depende nuestro posicionamiento ante la vida, nuestra relación con los demás y con el entorno que nos rodea. Al contrario de la “identidad personal” más asociada a lo que nos hemos referido como “yo autobiográfico”, la “condición humana” se refiere a las características comunes a todas las personas que pertenecen a la especie humana. Frente a múltiples discursos antiesencialistas, que ponen en cuestión si existe la naturaleza humana, como hemos dicho, nuestro enfoque se basa en el reconocimiento de ciertos elementos básicos comunes a todos los seres humanos independientemente de la historia o la cultura a la que pertenezcan. Esta postura parte de una crítica a las versiones más extremas del relativismo y el subjetivismo pues, aunque tremendamente compleja y fronteriza, no es posible eludir una definición universal de la naturaleza humana. Como apunta Riechmann: “Acaso el rasgo más importante de la naturaleza humana sea su plasticidad cultural: pero es un rasgo de su naturaleza, no de su supuesta anti-naturaleza”(Riechmann, 2012, p. 129). Como señalan Fernández Durán y

González Reyes (2014b), en la situación de crisis ecológica global de la actualidad, la plasticidad del ser humano tiene así una doble potencialidad:

1. Por un lado puede funcionar como factor potencial hacia el colapso, fundamentado en la inercia del sistema económico y político actual. Pues nos hemos socializado en un “mundo vacío” en el que ha sido posible difuminar temporalmente la conciencia de los límites gracias al uso extraordinario de energía fósil.

2- Por otro lado, la urgencia de la situación requiere una transformación radical. La plasticidad humana y su extraordinaria capacidad de adaptación a nuevos contextos ofrece una oportunidad de cambio muy rápida comparada con los tiempos biológicos que se toma la evolución para seleccionar a las especies más adaptadas a sus nichos ecológicos.

Con respecto a la construcción de nuestra identidad, desde el comienzo de la llamada “postmodernidad” en los años 70 se han cuestionado sistemáticamente muchas de las inercias heredadas y repetidas durante generaciones, y se ha puesto en duda algunos de los grandes relatos de nuestra tradición cultural. Buena parte de estos discursos de identidad han trabajado a partir de la deconstrucción de elementos dicotómicos, sacando a la luz el reduccionismo de esta simplificación así como el transfondo de dominación que se esconde en esta aparentemente inocente ordenación de la realidad en categorías duales. Esto sin duda ha supuesto una gran aportación en muchos aspectos, pero ha de complementarse a su vez con otras reflexiones: según la perspectiva de Martha Nussbaum (1999), no todas las oposiciones son necesariamente fuente de crueldad y explotación. Es necesario una argumentación que contenga distinciones y oposiciones si se quiere pensar con lógica y contrarrestar situaciones de injusticia con argumentos racionales. Desde este punto de vista, la “vida buena” ha de oponerse rotundamente a la muerte y al sufrimiento, del modo más binario que se pueda imaginar. Estas y otras cuestiones refuerzan la idea de que no todo en el ser humano es cultura, sino que “también somos naturaleza”: y por tanto desde la realidad biofísica de nuestros cuerpos orgánicos, compartimos límites y contingencias con el resto de la biosfera (Riechmann, 2012, Welsch, 2014, Carroll, 2017).

Todas estas cuestiones nos invitan a ser muy prudentes para no rechazar las distinciones binarias en conjunto. Sin embargo, es cierto que algunas dicoto-

mías efectivamente han dado lugar a sesgos culturales indeseables. Uno de los más importantes es la distinción mente-cuerpo de herencia cartesiana. Esta inercia de rechazo a lo corporal ha motivado el énfasis desde algunos ámbitos de pensamiento en la revalorización del cuerpo y su materialidad, hecho que compartimos como uno de los ejes centrales de esta investigación. La realidad de nuestros cuerpos materiales es la base para concebirnos como una especie más con un origen común en los mamíferos y lazos de hermandad con los primates. Sin embargo, es evidente que nuestra especie tiene características especiales. La humanidad común es, según Nussbaum (2005), uno de los sustentos de la compasión y el respeto por el otro, pues tiene un carácter normativo muy importante. La autora explica que los peores capítulos de la historia se han escrito desde posiciones que deshumanizan al otro, al extranjero, al diferente o al enemigo, para restarle así su condición de igual y los sentimientos y obligaciones morales que esto implica.

Jorge Riechmann (2012), por su parte, identifica ocho rasgos esenciales de la naturaleza humana, cinco asociados a nuestra corporalidad, comunes entre el ser humano y los demás seres vivos, otro que compartimos con todos los animales, y dos últimos que representan las cualidades propiamente humanas relacionadas con las aportaciones de la cultura:

1. Todos compartimos la misma historia evolutiva sobre el planeta tierra. Desde nuestra estructura molecular hasta nuestra conformación psíquica.
2. Todos somos finitos y vulnerables. Existimos durante un tiempo determinado y luego perecemos.
3. Todos somos interdependientes y ecodependientes. Existimos gracias a las complejas redes de dependencia mutua en las que todo está relacionado.
4. Todos aspiramos a la autoconservación. Ningún ser vivo quiere morir, todos se esfuerzan por permanecer en su ser.
5. Todos tenemos un bien propio de nuestra especie, un “telos” o conjunto de condiciones según las cuales nos desarrollamos plenamente.
6. Todos los animales somos seres sintientes capaces de sufrir y gozar. Como mínimo todos los vertebrados -y seguramente más allá- podemos padecer dolor físico y/o sufrimiento emocional.

7. Sólo los seres humanos somos (a veces) agentes morales, lo cual sólo es posible si se da un lenguaje articulado, autoconsciencia y racionalidad plenamente desarrolladas. Esta capacidad ética de los seres humanos está fundamentada en otras capacidades. Algunas de las más importantes son: prever las consecuencias de las propias acciones, emitir juicios de valor, elegir entre diferentes vías de acción, sentir empatía y ponerse en el lugar de otro y actuar de modo altruista.

8. Sólo los seres humanos hemos creado una tecnociencia con semejante capacidad de impacto ambiental que nos equipara a una “fuerza geológica planetaria”. Ninguna otra especie ha tenido antes la capacidad de autodestruirse llevándose consigo a las demás especies de animales superiores, alterando las condiciones de la naturaleza y reduciendo drásticamente su biodiversidad.

Su reflexión nos invita a admitir múltiples lazos para no extremar la brecha entre lo humano y los demás seres vivos. Por tanto, Riechmann (2012) fundamenta la condición humana en torno a tres grandes ejes fundamentales: corporalidad, animalidad y cultura. Si bien esta última se superpone y añade a las otras desembocando en modificaciones sustanciales, no es razonable que llegue a anular o invisibilizar los otros dos rasgos.

Las producciones identitarias que genera la sociedad capitalista están lejos de aceptar estas cuestiones básicas, tendencia que se ha extremado en los últimos tiempos debido a la proliferación de entornos digitales. Una parte esencial de la condición humana es realmente incómoda, lo cual genera sucesivos movimientos de huida, autoengaños, negaciones, etc. La tecno-ciencia actual no dispone de soluciones mágicas que nos permitan evitar la muerte, la vulnerabilidad, la entropía o el deterioro ambiental y tampoco es posible ya imaginar una sociedad pretecnológica ideal que recupere una armonía imaginada entre ser humano y naturaleza (Riechmann, 2004, 2016). La contemplación desde un enfoque laico y/o naturalista posiblemente pueda contribuir a construir y fortalecer una concepción del ser humano más conectada con la realidad actual del entorno natural y de otros seres vivos. De este modo, quizá sea posible desde aquí iniciar una autoconstrucción de lo humano en su fragilidad evitando huidas propias del pensamiento mágico. De ahí que sea tan importante que cualquier reconstrucción de la espiritualidad laica y/o naturalista parta de una antropología de la vulnerabilidad.

Asumir la finitud del cuerpo, su vulnerabilidad y sus necesidades es vital para comprender la esencia interdependiente de nuestra especie, para situar la reciprocidad, la cooperación, los vínculos y las relaciones como condiciones sine qua non para ser humanidad. Esta dependencia, inherente a la condición humana es sistemáticamente invisibilizada, como también son invisibles quienes se ocupan mayoritariamente del cuidado de los cuerpos vulnerables. (Herrero 2018, p 91)

La antropóloga Yayo Herrero critica la ilusión de inmortalidad que supone el actual culto al cuerpo desde el miedo a la vejez, la enfermedad y la muerte. Estas tres cuestiones fueron también fundamentales, por ejemplo, en la fundación del budismo según la tradición histórica. La conciencia de nuestra vulnerabilidad común parece así fundamental para el cultivo de actitudes humanas muy valiosas, que ayudan a aceptar la realidad del sufrimiento intrínseco a nuestra condición humana sin caer en “huidas antropófugas” (Riechmann, 2004). Ecofeminismo y ecosocialismo son así sumamente interesantes para una espiritualidad naturalista postsecular porque ponen el cuidado de los cuerpos vulnerables en el centro del discurso. Desde aquí surge un sentido de unidad y solidaridad: todas y todos, como miembros de la especie humana y como integrantes de la compleja red de la vida, somos vulnerables, limitados y dependientes. Desde este lugar antropológico, el cuidado es algo central para sostener la vida y la comunidad, una fuente de seguridad (Herrero, 2018). Un discurso éste que cuestiona las falacias sobre la seguridad que se centran en el refuerzo de las fronteras, y en su lugar defiende una concepción de la seguridad basada en la colaboración y cuidado recíprocos, pues hay evidencia de que las comunidades más vulnerables son también las más gregarias (De Waal, 2013).

El cuidado, sin embargo, no es algo que “fluya” naturalmente desde una supuesta “esencia” humana (o femenina) bondadosa. Si bien es cierto que como mamíferos humanos contamos con estructuras físicas preparadas para ello, “el cuidado es una forma compleja de reciprocidad que debe estimularse en el proceso de socialización” (Herrero, 2018 p. 105). En otras palabras: es algo que podemos cultivar, es decir, requiere de un “ejercicio” que se elabora en la práctica desde la interacción entre lo personal y lo social. Un cultivo que por las características de nuestras sociedades actuales hiper-individualistas tiene además mucho de “conversión” o transformación profunda. Posiblemente, el cambio de perspectiva que ofrece la contemplación podría hacer importantes avances

para contribuir a trascender los límites del individualismo en relación a cuestiones que exigen una mirada más holística (Velayos, 2015b).

En el contexto actual vivimos condicionados por nuestras propias preconcepciones: nuestra forma de pensar condiciona las estructuras sociales que elaboramos y éstas reproducen a su vez formas de subjetividad afines a los principios irracionales de una economía abstracta y escindida de la naturaleza. La máxima “Poner la vida en el centro” (Herrero, 2016) se convierte así en una forma de transformación interior, pero también en una estrategia de transformación social: implica desestructurar esta inercia mental y sistémica y volver a las bases materiales que sostienen la vida, tomando conciencia de sus límites.

Como vemos, si entendemos la contemplación, no sólo como una “experiencia cumbre” puntual sino como un cultivo de actitudes, cosmovisiones y formas de vida vinculadas a la cotidianeidad y enraizadas en un cuerpo desde la empatía que ofrece la “conciencia cósmica”, encontramos también en diferentes discursos de ecología política una poderosa fuente de inspiración para observar cómo la espiritualidad puede tomar forma secular en nuestros días. Actitudes vitales que antes eran cultivadas y canalizadas en contextos religiosos, ahora quizá puedan encontrarse también en el centro del discurso de colectivos sociales que paradójicamente han sido muy críticos con la religión.

Para terminar el apartado, vamos a ver un poco más en detalle tres autores y una autora que proponemos como ejemplos concretos especialmente inspiradores en la reconstrucción de una espiritualidad naturalista: Nos interesa el modo en el que en su trabajo se hace evidente la idea de naturaleza como totalidad a la que el ser humano también pertenece, y su recuperación de un enfoque vivencial que no es incompatible con el racionalismo científico, permitiendo así un acercamiento desde la sensorialidad, la experiencia directa y/o la evocación simbólica.

I- David Haskell: maravillarse ante la naturaleza.

II- Joaquín Araujo y el “sentimiento oceánico”.

III- El “yo ecológico” de Arne Naess.

IV- La esperanza activa de Joanna Macy y Chris Johnstone.

I- DAVID HASKELL: MARAVILLARSE ANTE LA NATURALEZA

El biólogo David Haskell (2014) no utiliza la palabra “contemplación” pero sí reconoce cierta inspiración en la práctica de la meditación. En su libro “En un metro de Bosque, un año observando la naturaleza” podemos ver cómo el contexto de su observación incluye muchos elementos de una práctica contemplativa: Va con regularidad al mismo sitio del bosque, se sienta en silencio y permanece quieto con una actitud atenta hacia el momento presente. El respeto de la mirada naturalista -que busca observar el comportamiento de los animales sin la interferencia de la presencia humana- impone así un cuidado especial que acerca la mirada científica a una práctica contemplativa. Al final del libro, el propio autor ofrece dos orientaciones significativas para quien quiera quizá poner en práctica una experiencia similar a la suya. Unos consejos curiosamente también bastante cercanos a algunos “ejercicios espirituales” de diferentes tradiciones culturales:

La primera es olvidarse de las expectativas. Esperar emoción, belleza, violencia, iluminación o comunión se interpone en el camino de una observación nítida y empaña la mente de inquietud. Sólo hay que esperar que los sentidos estén abiertos con entusiasmo. La segunda sugerencia es inspirarse en la práctica de la meditación y centrar la mente todas las veces que haga falta en el momento presente. La atención se desvía sin cesar y es preciso devolverla con delicadeza a su sitio. Una y otra vez, hay que buscar los detalles sensoriales: las particularidades del ambiente sonoro, la sensación y el olor del lugar, las complejidades visuales. (Haskell, 2014, p. 343)

El cultivo de la atención en el momento presente, desde un cuestionamiento de las expectativas es precisamente lo que permite soltar algunos hábitos o filtros de nuestra forma cotidiana de estar-en-el-mundo, tal y como antes hemos visto. Efectivamente, si esperamos observar un tipo de belleza concreta, marcada por algún estereotipo previo, seguramente seamos ciegos a otras maravillas que sí pueden estar presentes y no vemos. El “misterio a la luz del día” (Hadot, 2015) tiene aquí una formulación completamente cercana y asequible desde una concepción naturalista secular e immanente. Su actitud es buen ejemplo también de ese sentimiento ya mencionado al que se refiere Hadot (2006): “Maravillarse ante la naturaleza”.

La quietud atenta le hace descubrir, de este modo, en el “ruido de fondo” del bosque una gran cantidad de elementos antes desapercibidos. Las “oleadas de

alarma” de muchos animales ante su presencia, por ejemplo, se le aparecen entonces llenos de contenido. El observador observado descubre así que no puede mirar desde fuera, pues forma parte de esa realidad con la que está íntimamente relacionado: “Cuando alcanzamos el ahora acústico, descubrimos que la sala de redacción del bosque se centra en -¡oh, sorpresa!- nosotros. Somos grandes, ruidosos y rápidos. Y muchos animales nos han visto en nuestro modo depredador” (Haskell, 2014, p. 260).

El conocimiento científico que le ofrece la biología fundamenta su convicción de que existe una profunda interdependencia entre todos los seres vivos y a su vez de éstos con el entorno en el que viven. La referencia a ese metro de bosque como un “*mandala*” habla precisamente de esto mismo, pues es un símbolo tradicional asociado a la totalidad. Esa pequeña parte está conectada con todo lo demás fundamentalmente a través de un sustrato común: elementos básicos como calcio, azúcares, sal o agua van pasando de unos seres a otros dando cuenta de una continuidad biofísica fundamental. El ser humano también, en muchos sentidos, incluso aunque pueda parecer muy separado de la naturaleza, está vinculado a ella de forma estructural a través de la composición de sus moléculas (Haskell, 2014).

Haskell utiliza la metáfora de la muñeca rusa para hablar de cómo la vida en la que aparentemente encontramos elementos separados, en realidad es una fusión de vidas a muchos niveles. Esto es lo que le lleva a cuestionar la idea de individualidad y el paradigma centrado en la competición, reivindicando el amplio espectro de cooperación que también hay en la naturaleza.

Algunos biólogos sostienen que los hongos son explotadores que tienden una trampa a sus víctimas, las algas. Esta interpretación no cae en la cuenta de que los socios del líquen han dejado de ser individuos, renunciando a la posibilidad de trazar una frontera entre opresor y oprimido. Como una agricultora que cuida de sus manzanos o de su campo de maíz, un líquen es una fusión de vidas. Cuando la individualidad se disuelve, los carnets de vencedores y víctimas tienen poco sentido. ¿Está oprimido el maíz? ¿La dependencia del maíz hace de la agricultora una víctima? Estas preguntas parten de una separación que no existe. El latido de las personas y la floración de las plantas cultivadas son una sola vida. No existe la posibilidad de arreglárselas solo. (Haskell, 2014 p. 20)

Pero va más allá y comprueba hasta qué punto esa pequeña parte de bosque está conectada con zonas realmente muy lejanas a través del movimiento de aves migratorias que esparcen semillas y se guían, entre otros elementos, por la posición del sol, las estrellas o las líneas invisibles del campo magnético de la tierra. Existe pues un vínculo profundo que, sin embargo, en esta ocasión no tiene resonancias de tipo “oceánico” sino que estaría más relacionado con ese “sentimiento reflexivo” del que habla Welsch. La racionalidad científica se da la mano entonces con la mirada contemplativa para generar una estrecha relación entre ser humano y naturaleza.

Efectivamente, como hemos visto, la racionalidad también puede contribuir a situarse en una perspectiva más amplia, adquiriendo así un enfoque más universal, una cierta “conciencia cósmica”. De este modo, la actitud de Haskell parece implicar un distanciamiento de la egocentricidad, pero esto no sucede desde la afectividad de las “experiencias cumbre”, sino desde una racionalidad que podríamos llamar “poética” porque se sirve de diferentes metáforas y “formas de hablar” (Carrol, 2017). De nuevo aquí un fisicalismo “no reductor” y una racionalidad consciente de sus límites generan un mosaico en el que se deconstruyen oposiciones reduccionistas entre ciencia y religión o racionalidad y contemplación. La alianza entre atención consciente y racionalidad científica posibilita aquí una forma peculiar de distanciamiento de la egocentricidad desde la que se percibe la naturaleza como totalidad inmanente de la que el ser humano también participa. Este tipo de racionalidad poética vinculada al sentimiento de “maravillarse ante la naturaleza” no es necesariamente incompatible con “experiencias inefables” de tipo puntual, por más que, como hemos visto antes, sean sin duda acercamientos diferentes.

II- JOAQUÍN ARAUJO Y EL SENTIMIENTO OCEÁNICO

Una correspondencia que necesitamos comprobar: las hojas, las alas y los ojos siempre están a punto de despegar. Mirar es pájaro (Araujo, 2015, p.39)

La poesía de Joaquín Araujo es un ejemplo muy claro de otro acercamiento posible a la contemplación desde una sensibilidad naturalista. Su experiencia es más cercana a lo que hemos definido como “sentimiento oceánico”. En su tra-

bajo parecen evocarse ciertos elementos cercanos a la llamada mística natural (Martín Velasco, 1999) o mística salvaje (Hulin, 2007). Sus palabras dejan entrever los tres aspectos principales de la contemplación que hemos comentado: la atención al momento presente, el distanciamiento de la egocentricidad y la experiencia de vínculo. La atención al presente aparece desde la lentitud, el silencio y la sensorialidad apelando al “profundo significado de lo dicho sin palabras” (Araujo, 2015 p.52). Deja traslucir así una forma de asombro que descubre lo inmediato desde un punto de vista desacostumbrado. Contemplar de este modo permite percibir una belleza siempre disponible, pero a la que a menudo no prestamos atención. Su mirada conecta también de este modo con la idea de “misterio a la luz del día” en la línea que comentábamos antes. Los “verdaderos milagros” son sencillos y están disponibles, pero no por ello son menos transformadores. Esta transformación vinculada a la contemplación enlaza en ocasiones con una tradición redentora. Revisa así la simbología del “perdón” que seculariza de diferentes modos: “Si estás ahí, cuando amanece, descubres entre otras muchas cosas, que incomprensiblemente somos perdonados a diario de la traición que supone la ceguera de tantos” (Araujo, 2015, p.34).

Personifica de este modo una naturaleza redentora del “pecado” que implica vivir sin pararse a contemplar, y apela a “la infinita compasión de los paisajes que nos absuelven a todos” (Araujo, 2015 p.93). “El pecado” aquí no tiene la carga cristiana tradicional, sino que se reinterpreta como “ceguera”, una sabiduría quizá cercana a las intuiciones budistas en las que la fuente de todo sufrimiento no es la maldad, sino la ignorancia (*avidya*) (Villalba, 2007, p.61).

La disolución de la egocentricidad está muy presente también en su trabajo. Según el autor, “Disolver es una de las destrezas de la contemplación. / Disolver egos, distancias, ruidos, las insignificancias, todas... / Tu aquí es el allá” (Araujo, 2015 p.60). Estas disoluciones posibilitan una relación de completa intimidad con “lo absolutamente abierto”. Contemplar permite, de este modo, alterar las relaciones entre el que mira y el mundo “agrandándolas y agrandándote”. Es aquí donde la experiencia de Araujo tiene mayores puntos de encuentro con la mística salvaje de Hulin, pues adquiere un énfasis realmente inmersivo. “Contemplo y escucho para refugiar al Todo en la parte que soy” (Araujo, 2015, p.50). Hay en sus palabras un fuerte sentido de pertenencia que llega a formu-

larse de forma recurrente como una dilatación de la identidad personal. Conserva las mayúsculas para referirse a la totalidad, pero elementos como el “Todo” o el “Infinito” aparecen de forma inmanente vinculados al horizonte o al conjunto de la naturaleza. En este contexto, retoma la metáfora del océano: “Y también te convierte en archipiélago cuando eras isla. Si esperas un rato más llegas a ser océano” (Araujo, 2015 p.62).

Las “experiencias cumbre” y los “estados alterados de conciencia” propios de la mística tradicional aparecen desde una sencillez máxima. No hay grandes relatos detallados de experiencias extáticas, sino que el estilo poético de su comunicación incorpora más silencio y metáfora que palabra. Tampoco utiliza fórmulas rebuscadas de contenido críptico: muchas de sus sentencias tienen una belleza sencilla. Su mirada diáfana establece puentes entre elementos diferentes enfatizando los vínculos entre ser humano y naturaleza. En su trabajo destaca el contenido afectivo que prevalece sobre la racionalidad: “El Todo no cabe en cabeza alguna pero sí en la emoción desparramada por los horizontes” (Araujo, 2015, p. 39). La referencia al paisaje, el horizonte, la naturaleza o la inmensidad le permite resituarse en un contexto más amplio, acercarse a una perspectiva universal quizá cercana a lo que hemos venido llamando “conciencia cósmica” (Hadot, 2006), en la que predomina la visión de conjunto: “Lo esencial es el conjunto. Una mirada enamorada siempre es panorámica” (Araujo, 2015, p.32). El lenguaje del amor se reformula en sentido impersonal, lo que enfatiza la disolución de los límites de la egocentricidad.

Por último, observemos que la contemplación aparece como una fuente de sentido. No porque ofrezca el acceso a alguna “verdad metafísica” que tranquilice frente a las incertidumbres de la existencia, sino simplemente por el disfrute de la fugacidad. Lo que es efímero es doblemente valioso e invita a vivirlo plenamente en el presente desde el respeto y el cuidado. Como tantos otros naturalistas que cultivan actitudes contemplativas, vemos que encuentra valor en la lentitud, el sosiego y el silencio. Asimismo, se distancia de la común asociación de la quietud con “laxitud o dejadez” y defiende que es precisamente todo lo contrario. La contemplación es así una potencia activa y consciente del extraordinario valor de la vida, certeza que invita al cuidado y a la conservación. Ésta puede ser sin duda una actitud inspiradora para la acción ecologista. La indiferencia se convierte así en la peor contaminación, pues no podemos valorar

aquello a lo que no hemos prestado atención: lo que no conocemos no es importante. De este modo, la destrucción de la naturaleza es posible porque no contemplamos, porque no tenemos la experiencia de sentir un vínculo íntimo con el entorno, pues -según exclama Araujo- “todo paisaje no sentido ya está muerto”(Araujo, 2015, p. 21). De ahí la necesidad de vincularnos experiencialmente al entorno natural que habitamos.

III- EL “YO ECOLÓGICO” DE ARNE NAESS

La crítica a la concepción de un “yo” separado y autosuficiente aparece desde formulaciones muy distintas. La expresión “yo ecológico” (“ecological self”) fue popularizada por el Filósofo noruego Arne Naess, referente clásico para la Ecología Profunda. El pensamiento de Naess se inspira en fuentes tan diversas como el budismo, el spinozismo, la Gestalt o el pacifismo de Ghandi. Su propuesta puede considerarse una forma de “bricolaje” postsecular que no supone un retorno a posiciones pre-modernas, por más que otros autores a partir de su trabajo hayan podido elaborar derivas en múltiples direcciones.²⁰

El “yo ecológico” se refiere a la experiencia de quien ha ampliado su identidad para incorporar el conjunto de la naturaleza a través de diferentes procesos de “identificación” (Naess, 2008), de forma semejante a como sucede en el desarrollo infantil. El niño/a al principio sólo está motivado/a por sus necesidades individuales más inmediatas, pero enseguida su yo se amplía en la familia (yo social). Según Naess, tradicionalmente se ha considerado un tercer paso en la ampliación hacia un yo “metafísico” (Self), que en su opinión deja fuera la relación con la naturaleza. Como explica Alicia Irene Bugallo (2011), la identificación naessiana no es una simple proyección de uno mismo en el otro, sino que se refiere más bien a un estar juntos de forma íntima, a pesar de las diferencias. Según la “ecosophia T” que propone el autor, éste sería el camino de la autorrealización humana, que a su vez integra la autorrealización de otros seres vivos, pues tiene un pilar esencial en la empatía (Naess, 2008). Naess reformula así la vieja doctrina budista del “no-yo” desde la ecofilosofía:

20 Algunas críticas fundamentales al movimiento de la Ecología Profunda pueden encontrarse en: Guerra (2001), Velayos (2018, 2001), Bookchin (1987) y Ferry (1992)

La doctrina del no-yo (permanente) es esencial tanto para el budismo como para el pensamiento gestalt. En mi esquema personal de una ecología profunda (Ecosophy T), "¡Auto-realización!" es la máxima original, pero no se postula un "yo"[self] eterno o permanente. Cuando la formulación se hace más precisa, se ve que el "Yo"[Self] en cuestión es un símbolo de identificación con un número máximo de seres en sentido absoluto. Los "yoes" son frecuentemente entidades recurrentes o "nudos" en la estructura de los contenidos, ¡pero no tienen la concreción de los contenidos! El ego, el yo y el Yo son *entia rationis*. Lo mismo se aplica a un término como la *autorrealización [self-realization]*²¹. (Naess, 2008, pp. 195 y 196)

Ciertamente, el cultivo de la contemplación parece favorecer un tipo específico de vínculo afectivo en el que cobran mucho protagonismo la empatía con seres humanos o no humanos. La egocentricidad en este caso pasa a un segundo plano y el yo parece cobrar una dimensión más amplia, a la cual busca referirse el "yo ecológico". Ciertamente este "yo ampliado" sin duda está en las antípodas de la identidad personal. Más bien se acerca a lo que hemos definido como "yo universal" pues estaría emparentado con la perspectiva "cósmica" de Hadot (2006): se manifiesta en el territorio de la subjetividad individual, pero es la parte menos individual de uno mismo. De este modo, la "Autorrealización" que postula Naess, en realidad es una "forma de hablar" sobre una colectividad con la que el ser humano tiene la capacidad de identificarse. El "yo ecológico" sería así un símbolo para referirse a toda la biosfera y la red de la vida en sentido amplio. El filósofo americano Christian Diehm lo resume así:

Y el Self ecológico es el sí mismo que está en diálogo con esas diferencias, el self que no talla su nombre en las cosas, sino que es tallado él mismo por ellas, las "contiene". Es el self que ha "internalizado" sus relaciones con el mundo a tal punto que sólo puede ser descrito como un ser cuya forma cabal es ser-ahí-juntos. (Diehm, 2003, p. 41)

Este autor habla de la utilidad que ha tenido el término "yo ecológico" tanto para la ecología profunda como para el ecofeminismo, pero también señala la diferencia de interpretación que hay en ambos y trata de aclarar puntos problemáticos para acercar posturas. Revisa de este modo algunas críticas de la auto-

21 (Traducción propia) The doctrine of no (permanent) Self is essential to both Buddhism and gestalt thinking. In my personal outline of a deep ecology philosophy (Ecosophy T), "Self-realization!" is the logically (derivationally) supreme norm, but it is not an eternal or a permanent "self" that is postulated. When the formulation is made more precise, it is seen that the Self in question is a symbol of identification with an absolute maximum range of beings. Selves are frequently recurring entities, or "knots," in the structure of contents, but they do not have the concreteness of contents! Ego, self, and Self are *entia rationis*. The same applies to a term such as self-realization (Naess, 2008, pp.195 y 196).

ra ecofeminista Val Plumwood hacia la “identificación” naessiana. La autora considera que este concepto proporciona un claro ejemplo de “incorporación”²² porque en él se propugna, por un lado, la “indistinguibilidad ontológica”, según la cual no hay diferencia entre el yo y el otro y, por otro, la “indistinguibilidad del interés”, es decir, no se contempla la posibilidad de que los intereses puedan ser potencialmente diferentes (Plumwood, citado en Diehm, 2003). Sin embargo, como vamos a ver, ambos tipos de “indistinguibilidad” no son incompatibles con el reconocimiento simultáneo de diferencias. Esto es parte del carácter paradójico de la experiencia contemplativa, de ahí que tradiciones culturales como el budismo hayan recurrido a términos negativos como “no-dualidad” que previenen, entre otras cosas, de la posible interpretación reduccionista de la conciencia de unidad. Lo veremos más claramente a continuación apelando a algunos matices.

La primera de las posiciones es la que remite a la mística tradicional y su dimensión “oceánica”. Sobre esto Naess advierte que este tipo de holismo puede llegar a ser engañoso “si implica que la individualidad de las gotas se pierde en la corriente” (Naess, A. citado en Diehm, 2003). Ciertamente, es muy oportuno el matiz, pues es posible distanciarse de la sensación de egocentricidad, separación y estabilidad que genera “la trampa del ego” (Baggini, 2012), sin por ello necesariamente dejar de percibir diferencias entre partes individuales. De hecho, esto parece coincidir con los estudios sobre la empatía pues, como veíamos, el mayor desarrollo de ésta -manifestado en “la ayuda orientada”- es posible precisamente cuando existe una conciencia del yo individual. La ausencia de individualidad impide así la posibilidad de ponerse en el lugar del otro (De Waal, 2013).

Con respecto a la segunda, la “indistinguibilidad del interés”, sin embargo, es más problemática, pues Naess ha insistido mucho en la definición del proceso de “identificación” como fusión de los intereses. El análisis de Diehm (2003) al respecto es aclarador ya que explica que en realidad, aunque Naess enfatiza la parte de similitud -pues sentimos con el otro, y por tanto hay una fusión afectiva que no nos permite permanecer indiferentes a nivel fenomenológico-, en realidad a nivel analítico, reconoce que entendemos la experiencia con térmi-

22 Proceso de construcción cultural que consiste en considerar que las cualidades pertenecientes a un lado privilegiado del dualismo son valiosas y normativas, de modo que no se tolera la diferencia y la independencia del otro, pues lo que se aparta de la norma es excluido (Plumwood, citado en Diehm, 2003).

nos separados. Esto es lo que explica que podamos identificar diferencias en los intereses de unos y otros, lo cual demuestra que no hay en realidad fusión de intereses al menos a nivel analítico (Diehm, 2003). Con esta luz quizá no resulte tan raro el carácter paradójico de ciertas experiencias unitivas, pues el ser humano es capaz de sentir gran empatía por identificación, y simultáneamente reconocer las diferencias.

El “yo ecológico” de Naess, por tanto, es un buen ejemplo del tipo de vínculo que la contemplación parece favorecer a través de un proceso de identificación afectiva de carácter empático. Lo cual, como decimos, no significa que la persona pierda su individualidad, ni que esta experiencia invalide la capacidad de distinguir entidades diferentes a nivel analítico. El distanciamiento de la egocentricidad favorece una apertura a otros seres y al entorno que tiene una base fundamental en la empatía, tal y como hemos visto antes a raíz del funcionamiento de las neuronas espejo.

La empatía interespecies está presente en ejercicios específicos tradicionales en el budismo como el cultivo de la bondad amorosa (*metta*), que pone énfasis específicamente en la ampliación del círculo de cuidado (Simón, 2015). La empatía humana ciertamente tiene una base antropocéntrica porque es fruto de la evolución hiper-social propiamente mamífera de los animales particulares que somos, acostumbrados a la vida en pequeños grupos familiares. Esto puede llegar a dibujar círculos concéntricos de cercanía empática. Resulta obvio que es más fácil empatizar con un chimpancé que con una roca. Y esto es así porque nuestras neuronas espejo son muy dependientes de la postura del cuerpo y los gestos a los que estamos familiarizados (De Wall, 2013). La ampliación de este círculo de cuidado requiere por tanto cierto cultivo, un cambio de perspectiva, e incluso en ocasiones, conocimientos y herramientas adicionales. El episodio de la pulga que relata Naess (2008) sería un buen ejemplo en esta dirección. No significa que estemos fusionados con la pulga ni que sepamos realmente lo que es experimentar el mundo como una pulga, sino más bien, que las estructuras de empatía propiamente mamíferas se pueden aplicar a otros seres vivos, gracias al conocimiento que nos permite ponernos en el lugar del otro desde nuestros mecanismos de “ayuda orientada” (De Waal, 2013).

Quizá en nuestra gran habilidad para la empatía y sus circuitos de resonancia afectivos pueda encontrarse también una explicación para la resonancia afecti-

va con elementos no humanos como árboles, piedras o montañas, un asunto aún más difícil. Frente a las acusaciones de antropomorfismo, el propio Naess habla de una relación dinámica con la naturaleza que no sólo sucede “humanizando la piedra” sino también en sentido contrario, “petrificando al ser humano” [“stoning” the human] (Naess citado en Diehm, 2003). Una misteriosa experiencia que aquí sólo podemos apuntar, pues requeriría sin duda una investigación de mayor profundidad. Una posible hipótesis apuntaría a la idea de que la perspectiva cósmica que se cultiva con la contemplación pudiera hacer que estos mecanismos de empatía que funcionan de forma habitual desde la reciprocidad entre iguales se ejercitasen y ampliasen para producir resonancia también con entidades muy diferentes a nosotros. Aquí posiblemente habría que pensar en nuestros sesgos como animales culturales que tienden a mirar el mundo y codificarlo de forma simbólica a través de diferentes “formas de hablar” (Carroll, 2017). Que tengamos la potencialidad afectiva de sentir un vínculo empático “de tú a tú” con una montaña, o incluso que esta capacidad pueda ser positiva, no significaría en ese caso que tengamos que considerar a nivel analítico la montaña en sí como un sujeto con autoconciencia y/o intereses. Éste sería sin embargo un debate rico que habremos de dejar abierto para otro estudio.

IV- LA ESPERANZA ACTIVA DE JOHANNA MACY Y CHRIS JOHNSTONE

Como venimos diciendo, además del análisis teórico, en este estudio nos parece especialmente necesaria la recuperación de una “práctica”, en el sentido experiencial que ofrecen los “ejercicios espirituales” (Hadot, 2006). Por ello terminaremos el apartado con estos autores que consideramos un buen ejemplo en esta dirección. Johanna Macy es una ecofilósofa también asociada a la llamada “ecología profunda” que nos ha parecido interesante para nuestro estudio entre otras cosas porque, siendo una autora muy influida por el pensamiento budista, seculariza algunas de sus prácticas adaptándolas a los retos actuales de la crisis eco-social. En el libro “Esperanza activa” que escribió junto al médico especialista en psicología de la resiliencia Chris Johnstone da algunas claves en relación a cómo la construcción de relatos y prácticas experienciales pueden ayudarnos a cultivar actitudes de forma complementaria a la racionalidad ilustrada. Según los autores existen tres grandes relatos que funcionan como len-

tes que nos sirven para mirar el mundo y comprender qué sucede: (Macy y Johnstone, 2018)

1. “Todo como de costumbre” basado en el crecimiento económico, el individualismo y la instrumentalización de la naturaleza.
2. “El gran desmoronamiento” sería el discurso catastrofista que anuncia el desastre ecológico, económico y social.
3. “El gran giro” que consiste en hacerse cargo de la situación y afrontarla de una forma positiva buscando respuestas nuevas y creativas.

“El trabajo que reconecta” es la fórmula con la que estos autores se refieren a un enfoque experiencial desarrollado en talleres que han impartido en diferentes partes del mundo y que persigue restablecer nuestro sentido de conexión con la red de la vida. Conciben este proceso como una espiral que va pasando por cuatro estadios sucesivos:

1. Venir de la gratitud: Cultivar un estado mental positivo que ayude a afrontar las dificultades.
2. Honrar nuestro dolor: Abrirse al espacio cultural prohibido del dolor y admitir nuestra angustia, como primer paso de un proceso de duelo inevitable, aprendiendo a encontrar fortaleza en este dolor.
3. Ver con ojos nuevos: Identificarse con una identidad más amplia, un “yo ecológico” que permita descubrir una mirada diferente hacia la realidad.
4. Ponerse en camino: Elaborar una visión alternativa al actual modo de vida que guíe los pasos de la dirección a seguir: construir vínculos y redes de apoyo que sirvan para hacer de ese camino una fuerza colectiva, así como desarrollar estrategias psicológicas para perseverar en la dirección adecuada a pesar de las resistencias, los resultados desfavorables o la incertidumbre.

Como podemos ver, estos cuatro pasos se enfocan desde una perspectiva muy experiencial que se enraiza en la intimidad psico-corporal de la persona. En este sentido, la transformación que están buscando parece compartir mucho con la idea de “cultivo” de los “ejercicios espirituales” tradicionales: es personal, se encarna en cuerpos individuales porque es en esta materialidad donde los seres humanos desarrollamos nuestro psiquismo, pero su objetivo es precisamente

distanciarse de la egocentricidad, para cultivar aquella parte de cada cual más colectiva (el “yo ecológico”), poniéndonos en acción de forma conjunta y coordinada. Es aquí donde la psicología toca con la contemplación y lo personal se abre a lo universal. Muchas de las aportaciones de Macy y Johnstone pueden tomarse como formas actualizadas en las que este tipo de “sabiduría experiencial” se ha aplicado a la crisis ecológica actual. El cultivo de la gratitud que aparece en el primer estadio de su espiral es un ejemplo de emoción social que está en la raíz de nuestro bienestar emocional. “La gratitud consiste en gozar y sentir satisfacción con lo que ya se está experimentando. La industria de la publicidad trata de socavar este sentimiento a fuerza de convencernos de que nos falta algo” (Macy y Johnstone, 2018, p.76).²³

Como explican los autores, en la difícil situación planetaria actual necesitamos aprender a hacer frente a pérdidas sin precedentes ligadas a la crisis ecológica global, y en muchos sentidos seguimos en fase de negación. “Honrar nuestro dolor” implica poner en valor aquello que nos incomoda y darle espacio, atesorarlo. El dolor por el mundo es una forma de protegernos porque nos informa de un peligro. Nuestros sentimientos de alarma o de indignación pueden ser positivos porque nos ayudan a reaccionar para poner nuestra energía en reconducir la situación. Macy y Johnstone explican que este sentimiento de dolor surge de una ampliación de la identidad desde el “yo individual” al “yo ecológico” de Naess, de modo que nuestra acción no se vive como un sacrificio sino que surge “naturalmente” de nuestra “inter-existencia” con toda la vida. Su reflexión sobre la magnitud del tiempo y la insignificancia de la vida humana es inspiradora y también va en la línea de relativizar el protagonismo humano para avanzar hacia una perspectiva cósmica (Macy y Johnstone, 2018, p. 185 y siguientes).

Para terminar, sólo decir que el uso de los relatos y de la imaginación que presentan en su trabajo pueden ser elementos fundamentales para el cultivo de emociones positivas. Pueden contribuir a la elaboración de significados útiles, construir una imagen identitaria menos individualista y ayudarnos a encontrar

23 El sujeto al que se dirige, sin duda, está en el norte global donde es posible el sobredesarrollo y la epidemia de “Afluenzza”(neologismo que podríamos traducir como la “opulencitis”), un sujeto, en fin, que tiene mucho más de lo que necesita, instrumentalizado por el capitalismo global y la sociedad de consumo. Naturalmente, sería bueno complementar esto con una perspectiva que incluya también a otros sujetos, pues sin duda los “ejercicios espirituales” no se desarrollan igual en contextos en los que las necesidades básicas no están cubiertas.

esperanza y fuerza colectiva frente a asuntos enormes. Éste es un acercamiento que resuena también con el ámbito artístico, en el que las historias y los símbolos contribuyen a crear un rico bagaje de significados en el que lo racional y lo emocional se retroalimentan. Posiblemente el arte sea un ámbito secular en el que puedan recuperarse algunas de las potencialidades premodernas del mito -en el sentido positivo en el que las trata Karen Armstrong (2009), sin necesidad de revivir con ello viejos reencantamientos contrarios al naturalismo científico.

Conclusiones de la primera parte

Después de haber explorado de forma necesariamente breve algunas cuestiones significativas de los autores y autoras que acabamos de ver, para terminar esta primera parte vamos a trazar algunas líneas iniciales que puedan servir para recopilar elementos importantes que hemos dicho hasta ahora sobre la contemplación. Éstas nos servirán en capítulos posteriores como referencia concreta para estudiar cómo se han desarrollado estos aspectos en el ámbito artístico.

Aunque hayamos insistido en la inefabilidad de las experiencias contemplativas, la forma en la que elaboramos nuestros discursos para tratar de darles un sentido es sumamente importante. Conceptualizaciones diferentes pueden desembocar en cosmovisiones, actitudes y modos de vida muy distintos. De ahí que hayamos puesto énfasis en aquellos discursos que tratan de elaborar contextos de referencia críticos con el pensamiento mágico y vinculados a la naturaleza. En este sentido, es importante insistir en que reservaremos el término “espiritualidad laica” para aquellos discursos y prácticas que tratan de establecer una distancia con ciertos elementos negativos de la religión tradicional ya señalados, rescatando algunos otros positivos desde un contexto secular. Hemos podido comprobar que las fuentes de esta “espiritualidad laica” son filosóficas, científicas y también a menudo religiosas, demostrando que la clásica oposición entre ciencia y religión, entre creyentes y ateos es mero reduccionismo. De he-

cho, algunos teólogos como Paul Knitter (2016), Raimon Panikkar (1990) o Juan Masiá (2006) resultan de especial utilidad para entender la espiritualidad en sentido laico y transcultural. Sin embargo, es cierto que algunas formulaciones que hacen del laicismo su bandera pueden elaborarse sin tener muy presente el pensamiento ecológico. De ahí que en este estudio veamos importante referirnos a la espiritualidad no únicamente en sentido laico, sino sobretudo desde un enfoque naturalista entendiendo ese naturalismo en la línea de Sean Carroll, como un “naturalismo poético”. Todo esto nos invita a poner en valor el término “espiritualidad naturalista”. La crítica al sobrenaturalismo, a las creencias dogmáticas o a las instituciones religiosas puede hacerse desde posiciones laicas o religiosas, y la deconstrucción de los estereotipos de la espiritualidad también. El término “laico” puede resultar ciertamente reduccionista así para describir algunas propuestas que vamos a recoger aquí marcadas en muchos casos por la hibridación cultural. Por todo ello, para referirnos a la aproximación específica a la espiritualidad de este estudio, a partir de ahora usaremos la expresión “contemplación naturalista” que a su vez tiene dos usos principales:

- El primero, en adelante “contemplación(1)”, se refiere a ella como un proceso de transformación experiencial a través de la realización de diferentes “ejercicios espirituales”(Hadot, 2006) con el objetivo de distanciarse de la egocentricidad y asumir una “conciencia cósmica” (Hadot, 2006). Esto incluye el cultivo de la compasión, la reflexión ética y la acción social entre otros elementos. Una transformación que deja huella física en nuestro cuerpo a través del engrosamiento permanente de ciertas zonas del cerebro producidas por el “efecto rasgo” (Goleman y Davidson, 2017).

- El segundo, en adelante “contemplación(2)”, se refiere a un amplio espectro de lo que hemos denominado “experiencias inefables” asociadas a diferentes “estados alterados de conciencia” (Rubia 2015, 2014) vividos desde la suspensión de los filtros habituales que codifican la realidad inmediata. Para las vividas en un momento concreto de gran intensidad hemos reservado el término “experiencias cumbre” (Maslow, 2013), entendiendo que la persona las experimenta como sucesos puntuales muy diferentes a lo vivido anteriormente. Se trata de vivencias muy significativas a nivel subjetivo de gran impronta afectiva y potencial transformador. Estas experiencias pueden ser muy escasas (una o dos en toda una vida) y de corta duración en el tiempo, pero sin embargo sue-

len invitar a la persona a elaborar contextos discursivos que le permitan dar sentido a lo vivido de una u otra forma.

Hemos hecho mucho hincapié en que la contemplación contiene experiencias en gran medida universales pues no está ligada a una religión, a una cultura o a creencias concretas sino que se basa en características biofísicas y potencialidades humanas. La concepción de la contemplación que hemos articulado aquí establece puntos de encuentro entre corrientes teóricas históricamente muy distintas y se basa al menos en cuatro grandes aspectos que todos los seres humanos tenemos en común:

1- Todos los seres humanos vivimos encarnados en cuerpos con características físicas bastante semejantes que son capaces de percibir la realidad a través de órganos sensoriales e interpretarla según capacidades cognitivas también semejantes. Como nuestros cerebros no pueden adquirir capacidades por sí mismos, sino dentro de cuerpos en interacción dinámica con el mundo (Noë, 2010), es preciso enfatizar que la forma concreta en la que se construye la experiencia subjetiva puede tener un amplio espectro de lugares compartidos.

2- Todos los seres humanos nos socializamos desde la primera infancia porque nacemos completamente vulnerables y no podríamos sobrevivir sin la ayuda de otras personas. Nuestros sistemas cognitivos se conforman así desde la interacción con nuestros cuidadores y familiares dando lugar a sistemas neuronales de resonancia emocional que compartimos también con otros mamíferos (De Waal 2013; Siegel 2016). Este carácter hiper-social es parte constitutiva de lo humano que posiblemente tiene grandes implicaciones en el carácter afectivo y emocional ligado a la experiencia contemplativa.

3- Todos los seres humanos disponemos de una capacidad simbólica y lingüística muy refinada. A pesar de las diferencias entre las distintas lenguas, las principales características proposicionales son compartidas, lo que nos invita a imaginar que al menos parte de nuestra experiencia subjetiva construida y mediada pueda tener a su vez puntos comunes transculturales (Tugendhat 1997, 2001). Todos los seres humanos tardan a su vez unos años en adquirir la plena capacidad lingüística, lo cual genera en nuestro inconsciente un amplio archivo de memoria experiencial inefable previa a la palabra.

4- Todas las personas tenemos también un gran potencial para la racionalidad que nos permite la reflexión sobre nosotras mismas y sobre el mundo con diferentes grados de abstracción y elaboración de hipótesis. Esto es esencial para el pensamiento crítico y el cuestionamiento de las tradiciones religiosas heredadas. Asimismo, también permite darnos cuenta de los límites de la propia razón. La racionalidad es muy importante para una concepción naturalista de la contemplación. Aunque algunas “experiencias inefables” estén asociadas a la suspensión del pensamiento analítico en la contemplación(2) como experiencia inefable, la racionalidad forma parte de la contemplación(1) como proceso amplio de transformación.

Como hemos visto en el capítulo anterior, existen tres grandes aspectos relevantes vinculados a la contemplación, desde el enfoque que presentamos aquí: La atención al momento presente a través del cuerpo, el distanciamiento de la egocentricidad y la conciencia de vínculo. Como hemos ido viendo, estos tres elementos, no han de tomarse como compartimentos estancos, sino que son dimensiones generales estrechamente relacionadas entre sí. Por ello, recogemos a continuación una serie de características más concretas que hemos ido apuntando a lo largo del discurso y que podrían funcionar como primeras aproximaciones a esta nueva definición de contemplación que estamos trazando desde la perspectiva de un “naturalismo poético” (Carrol, 2017). Muchas de ellas habrán de tomarse como características posibles pero no necesarias. Algunas experiencias contemplativas concretas posiblemente se focalicen en unos aspectos, pero no necesariamente ha de incluir todos, ya que las condiciones y los contextos pueden ser muy variables. El objetivo de recogerlas aquí no es hacer un listado con filas cerradas sino más bien un primer intento de aproximación que pueda servir de orientación para analizar después en qué medida se acercan -o no- a ellas los artistas que veremos después. Tengamos en cuenta que no existe una forma “pura” o abstracta de contemplación, sino que en la práctica la mayoría de testimonios contienen elementos diversos fruto de la hibridación y el “bricolaje” de religiones contemporáneo (Cornejo 2012, Beck 2009).

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS POSIBLES DE LA CONTEMPLACIÓN

I- VA ASOCIADA A PROCESOS EXPERIENCIALES DE TRANSFORMACIÓN

Las principales tradiciones culturales han transmitido de una forma u otra algún camino o práctica experiencial de liberación. En nuestros orígenes occidentales encontramos por ejemplo, la mística cristiana (Martín Velasco, 1999) o los ejercicios de estoicos y epicúreos (Hadot, 2006). Recientemente hemos recibido también la influencia de otras culturas, lo que añade muchas complejidades desde el cosmopolitismo y la hibridación cultural (Beck 2009; Baumann, 1998). Esta transformación puede suceder de forma más o menos súbita después de alguna “experiencia cumbre” (Maslow, 2013) o puede venir de forma paulatina con la realización de diferentes “ejercicios espirituales”(Hadot, 2006) que persiguen un “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 2005).

El reciente estudio de “mindfulness” por parte de las llamadas “ciencias contemplativas” parece indicar que este tipo de ejercicios tienen el potencial de dejar una huella física en el cuerpo a través de la neuroplasticidad cerebral (Siegel, 2016; Goleman y Davidson, 2017). Esto podría explicar quizá ciertos cambios significativos y permanentes en la cosmovisión de aquellas personas que practican diferentes ejercicios contemplativos.

II- PUEDE CULTIVARSE DESDE UN ENFOQUE LAICO Y NATURALISTA.

Como hemos visto, la contemplación no pertenece exclusivamente al ámbito religioso. Si bien tradicionalmente es en este contexto donde más se ha explorado, hay múltiples discursos que tratan de articular un marco teórico para esas otras experiencias que exceden las referencias tradicionales como la “mística salvaje” de Hulin (2007), la “mística atea” de André Comte-Sponville (2006), la “espiritualidad laica” de Mariá Corbi (2007) o los “ejercicios espirituales para materialistas” (Roca Jusmet, 2017), etc.

A pesar de que la contemplación pueda incorporar sensaciones subjetivas sorprendentes y desacostumbradas, entendemos que existen buenas explicaciones para estos efectos (Carroll 2017; Rubia 2014, 2015; Blakeslee y Blakeslee,

2009). Por ello desde nuestra perspectiva consideramos que no es pertinente la aplicación de explicaciones de tipo mágico o trascendente. Hemos defendido que la excepcionalidad de la experiencia contemplativa simplemente corresponde a la eliminación o suspensión temporal de nuestra forma habitual de estar-en-el-mundo (Hulin, 2007), una modalidad por defecto bastante útil pero con algunas “contraprestaciones”. Estos “filtros” o “mapas” simplifican y jerarquizan la información sensorial (Siegel 2016). Percibir la realidad inmediata sin ellos implica encontrarse de repente con una gran cantidad de información que había sido desestimada por “irrelevante”, “conocida” o “previsible” según los mecanismos de “habituación” (Goleman y Davidson, 2017) humanos. El encuentro con la experiencia inmediata mas allá de estas preconcepciones posibilita una mirada al presente desde el asombro: todo lo que acontece entonces aparece como si se percibiera por primera vez. Ésta es la lectura que le hemos dado a la idea de “misterio a la luz del día” de Hadot (2015).

III- SU ALCANCE ES POTENCIALMENTE UNIVERSAL

Dado que la contemplación, desde este punto de vista, no es patrimonio de ninguna cultura ni religión, ni va asociada a ningún tipo de creencias concretas, podemos concebirla entonces como una potencialidad universal común a todos los seres humanos con base en cuestiones biofísicas (Siegel 2016) y/o antropológicas (Tugendsthat, 1997). Cualquier persona tiene el potencial de cultivar una transformación potencialmente emancipadora independientemente de su procedencia o de sus creencias. El alcance de esta transformación, y la magnitud del cambio depende de muchos factores: uno de los más importantes es el tiempo dedicado a la práctica.

IV- EJERCITA LA ATENCIÓN EN EL PRESENTE DESDE LA ESCUCHA DEL CUERPO

La contemplación (1) contiene “ejercicios espirituales” que cultivan atención a los diferentes estímulos (sensaciones, emociones, pensamientos, etc.) que sentimos desde el contacto con la experiencia de nuestro propio cuerpo en interacción con el mundo. Como hemos visto, el presente es la única realidad donde es verdaderamente posible vivir. El pasado y el futuro no son más que construc-

ciones mentales en base a nuestra memoria y nuestras expectativas. Poner atención en el presente implica así distanciarse de nuestra forma-habitual-de-percibir-el-mundo. De este modo, hay grandes franjas experienciales a las que no prestamos atención porque no encajan con lo que esperamos, necesitamos o nos resulta útil. Ejercitarse en poner atención en el presente rompe de este modo con las proyecciones que hacemos desde la linealidad del pensamiento discursivo abriéndonos a vivir más plenamente nuestra experiencia inmediata.

Hemos aclarado también que esta apelación al presente no ha de confundirse con una invitación ligera al hedonismo autoindulgente, es decir, no se trata de cumplir en cada momento los deseos egocéntricos, sino deleitarse en “actividades autotélicas” y/o convertir en autotélicas actividades que no lo eran entrando en ellas con nuestra mejor presencia (Riechmann 2013a; Cavallé, 2016).

La atención a la respiración aparece así como una de las formas más básicas de aproximación al bienestar, pues a través de la repetición, somos capaces de encontrar sintonía intrapersonal a través de los mismos circuitos sociales de resonancia interpersonal (Siegel, 2016).

V- PUEDE SUSCITAR SENSACIONES DE ATEMPORALIDAD

La eliminación de estos filtros hace que lleguemos a ser conscientes de múltiples detalles y elementos sutiles a los que habitualmente no prestamos atención. Esto supone un aumento considerable de la densidad de información percibida. El aumento de la cantidad de información sensorial, unido a la ausencia de las orientaciones temporales del “yo autobiográfico” pueden en conjunto llegar a generar alteraciones en la percepción subjetiva del tiempo (Siegel, 2016). En estos estudios neurológicos posiblemente podamos encontrar alguna explicación fisiológica para esta experiencia del “eterno presente” de la que nos habla Comte-Sponville (2014) y a la que también parecen aproximarse las ideas del “instante eterno” o “tiempo circular” que Riechmann (2011) recoge en su explicación de las “actividades autotélicas”. Esta “eternidad”, como hemos visto, nada tiene de “inmortalidad” o de “tiempo infinito”, sino que alude más bien a una forma de concentración en el presente en la que el tiempo del reloj deja de ser un motivo de preocupación.

VI- PUEDE IMPLICAR ACTITUDES MUY ACTIVAS

Uno de los grandes estereotipos de la contemplación es pensar que contemplar es “no hacer nada”, quedarse ensimismado en los propios pensamientos o incluso evadirse del mundo. Frente a esto, hemos visto que la contemplación no excluye en absoluto la acción ni implica pasividad, sino todo lo contrario (Cavallé, 2016). Es posible que la construcción de este estereotipo se derive de la importancia que tiene en cualquier práctica contemplativa la concentración de la atención en la experiencia personal. Esta mirada interior no ha de entenderse como una forma de aislamiento individualista, sino como ejercicios que han de tomarse como un buen punto de partida y no como punto de llegada.

Por otro lado, la generalización de la posición de loto como icono estereotipado de la meditación, construye una imagen reduccionista de ésta que simplifica una gran variedad de posibilidades diferentes. Además de las prácticas sedentes hay muchas formas de ejercitar la atención consciente que no son estáticas como caminar, cantar, recitar o simplemente concentrarse en acciones cotidianas. De ahí que pueda distinguirse entre prácticas formales y no formales (Simón, 2011). De hecho, cualquier actividad que se realice desde una absoluta concentración en el presente puede llegar a ser una práctica contemplativa.

Importante mención hemos hecho a la imposibilidad de separar el cultivo de la contemplación de un ámbito ético de referencia que asegure la dirección positiva de la práctica (Villalba, 2018), pues algunos “ejercicios espirituales” tradicionales pueden correr el riesgo de ser instrumentalizados en la transposición cultural dando lugar a diferentes fórmulas de lo que Carrete y King (2005) llaman “Espiritualidad Capitalista”.

VII- PUEDE IMPLICAR “ESTADOS ALTERADOS DE CONCIENCIA”

La experiencia contemplativa se ha asociado a fenómenos subjetivos extraordinarios vinculados a las llamadas “experiencias cumbre”(Maslow, 2013). Como hemos visto, el excesivo énfasis en estas sensaciones individuales puede eclipsar otros aspectos muy interesantes de la contemplación y generar diferentes extravíos. El reduccionismo de la espiritualidad a un éxtasis individual pervierte gran parte de su potencialidad tradicional, convirtiéndola en un objeto de con-

sumo potencialmente sexualizado para un nuevo consumidor espiritual individualista (Baumann, 1998).

Nuestra opción aquí ha sido optar por una expresión menos connotada, hemos utilizado la idea de “experiencias inefables” para referirnos a un amplio espectro de sensaciones de las que las “experiencias cumbre” serían sólo los momentos puntuales de mayor intensidad e importancia para la persona que los ha vivido. En todas ellas se dislocan los mapas que habitualmente nos sirven para codificar la experiencia inmediata. Esto hace que puedan darse algunos fenómenos subjetivos inusuales bastante sorprendentes (Rubia, 2014, 2015; Siegel, 2016). En algunos casos estos fenómenos pueden ser útiles para facilitar los procesos de transformación positivos vinculados a un “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 2005), pero también tienen sus riesgos y de hecho, en otros casos, pueden tener el efecto contrario generando incluso diferentes derivas indeseables.

Por ello es importante distinguir entre estos “estados alterados de conciencia” y el “efecto rasgo”. Este último se refiere a la presencia de cambios permanentes en la cosmovisión, constatables por ejemplo en un engrosamiento físico de ciertas partes del cerebro. El efecto rasgo -es decir, la transformación duradera- sería el objetivo último de la contemplación(1): un cambio de cosmovisión vivido a través de acciones cotidianas que implica a su vez un cambio de actitudes, emociones, pensamientos y valores. Frente a esto, la experiencia de ciertos “estados alterados de conciencia” -que nosotros hemos denominado “experiencias inefables”- son sólo momentos puntuales posiblemente significativos, pero no necesariamente encaminados en una dirección positiva (Davidson y Goleman, 2017).

Desde nuestro punto de vista en estos “estados alterados de conciencia” no habría de buscarse nada mágico ni sobrenatural, pues los concebimos como fenómenos derivados de la suspensión temporal de nuestra forma habitual de percibir el mundo. La extraordinaria coincidencia que apuntan algunos autores (Rubia, 2014; Alvarez-Rodriguez, 2000; Hulin, 2007) entre fenómenos místicos, patologías mentales, accidentes cerebrales y efectos de sustancias psicotrópicas invita a pensar que la suspensión de nuestras estructuras habituales tiene una gran potencialidad y a su vez implica grandes riesgos.

VIII- TIENE UN CARÁCTER FUNDAMENTALMENTE INEFABLE

Es frecuente la asociación de la contemplación(2) con la inefabilidad. Esto quizá ha contribuido a ciertas connotaciones esotéricas o incluso a su asociación con creencias sobrenaturales, pues a menudo resulta difícil describir estas experiencias sin tergiversarlas de forma importante. El lenguaje es uno de los filtros, de esas representaciones mentales (Siegel 2016) que parecen ponerse en suspenso con la contemplación. De ahí que resulten tan difíciles de comunicar.

Reivindicar la contemplación como experiencia que puede suspender temporalmente el pensamiento discursivo no ha de implicar, sin embargo, una negación de la racionalidad, sino precisamente una invitación a cultivar un enfoque más holístico de la experiencia humana con espacios para la reflexión y espacios para el silencio, pues son elementos complementarios mutuamente enriquecedores. De ahí que hayamos hecho énfasis en la necesidad de que la contemplación(2) como experiencia inefable vaya acompañada de la contemplación(1) como proceso de transformación.

IX- FACILITA UN DISTANCIAMIENTO DE LA EGOCENTRICIDAD

Hemos defendido la idea de que la identidad personal del “yo autobiográfico” (Damasio, 2015) es sólo un constructo, una representación mental (Siegel, 2016) cuya función principal es filtrar la información sensorial en base a la memoria. Esto parece coincidir con otros autores para quienes el distanciamiento de la egocentricidad es uno de los aspectos centrales de cualquier práctica espiritual (Comte-Sponville, 2014; Hulin, 2007; Riechmann 2017; Tugendhat, 1997).

Todas estas propuestas tienen en común una cierta relativización de la estructura de la identidad individual como centro, protagonista o agente separado, así como de sus deseos. La egocentricidad además de su indudable utilidad, tiene importantes contraprestaciones y algunos riesgos. Distanciarse de ella no es sólo aprender a ser menos egoísta, sino relativizar en conjunto la importancia personal (Tugendhat, 1997) que permita, entre otras cosas, actuar de forma compasiva desde el desapego de los frutos de la acción (Cavallé, 2016; Riechmann, 2017). Todo esto sin duda implica un gran cambio en la cosmovisión.

X. PUEDE DESPERTAR SENSACIONES DE UNIDAD E INTERDEPENDENCIA

El distanciamiento de la egocentricidad hace posible el acceso a otras formas de experiencia subjetiva. La retirada de los filtros de la egocentricidad y la supresión de los sesgos que ordenan los estímulos conforme a deseos y propósitos individuales posibilita una mirada más amplia, una “conciencia cósmica” (Hadot 2006; Masiá, 2006) vinculada a una totalidad emergente: la visión de toda una serie de redes de interdependencia y ecodependencia antes soslayadas.

En ciertas “experiencias inefables” de la contemplación(2) resulta característica una cierta tonalidad afectiva. Hemos aludido, por ejemplo al “sentimiento oceánico” de tipo místico (Hulin 2007, Comte-Sponville, 2006), y al “sentimiento reflexivo” de Welsch (2014). También en relación con la Naturaleza hemos visto los procesos de identificación de Arne Naess (2008, 1989) con gran carga empática a través de la idea de un “yo ecológico”. También hemos visto la idea de “maravillarse ante la naturaleza” en la actitud de Haskell (2014), y evocaciones unitivas en la poesía de Joaquín Araujo (2015). Hemos defendido la necesidad de cultivar un enfoque experiencial, también para abordar las problemáticas ecológicas poniendo de ejemplo el trabajo de Macy y Johnstone (2018).

XI- SE APOYA EN LA CONCIENCIA DE UNA VULNERABILIDAD COMPARTIDA

Estas aportaciones a una potencial contemplación naturalista las hemos enmarcado enfáticamente en una antropología de la vulnerabilidad, desde la conciencia de nuestra interdependencia y ecodependencia (Riechmann, 2012) y el cuidado de los cuerpos que invita a “poner la vida en el centro”(Herrero, 2018). Nuestro enfoque de la contemplación busca abrazar la parte más difícil de la condición humana: es lo que Riechman (2017) ha definido como “espiritualidad trágica”. La aceptación de las contingencias contribuye a no añadir más sufrimiento a los sinsabores que ya de por sí la vida acarrea, facilitando a su vez la capacidad de gozar plenamente del momento presente. Es lo que Comte-Sponville (2014) describe a su vez como “plenitud”, una actitud que no excede lo posible. Esto no implica conformismo ni inactividad, sino una voluntad firme de aceptar la realidad, incluso si no coincide con nuestros deseos, de modo que podamos concentrar la energía en aquello que es posible cambiar y aceptar aquello que no depende la propia capacidad de influencia.

El distanciamiento de la egocentricidad permite aceptar cuestiones difíciles tomando la vulnerabilidad común como una invitación al cuidado de aquello que puede ser dañado (Riechmann, 2017). Hemos tratado de contribuir así a elaborar una versión posible de “lo sagrado” en forma postsecular en la que el contacto con nuestro propio dolor por las consecuencias de la actual crisis ecológica global podría facilitar procesos de duelo que ayuden a pasar de la negación y el individualismo a la compasión y la acción colectiva (Macy y Johnstone, 2018).

XII. CONTRIBUYE AL CULTIVO DE LA COMPASIÓN Y OTRAS EMOCIONES MUY POSITIVAS

La conciencia de una vulnerabilidad común es la puerta para el cultivo de emociones sociales muy positivas. Según los estudios neurológicos que hemos visto, el circuito de las neuronas espejo parece muy involucrado en prácticas contemplativas como “mindfulness”, cuyo ejercicio parece contribuir al cultivo de emociones de base social tan importantes para los seres humanos como la empatía y la compasión. La empatía permite evocar estados emocionales ajenos y reproducirlos literalmente en nuestro interior (De Waal, 2013; Goleman y Davidson 2017). Es un sistema no racional que permite intuir intenciones y emociones ajenas a través de la observación de nuestros propios estados internos. La empatía es esencial para que surja otra emoción fundamental: la “compasión”.

El término “compasión”, como hemos visto, tiene una gran carga histórica que motivó su exclusión de la terminología científica. En la actualidad, sin embargo, está siendo reivindicado pues alude a una experiencia que implica deseos y/o acciones encaminados a aliviar el sufrimiento ajeno. Esto resulta significativo, ya que la empatía en sí misma no es catalizadora de un cambio, y en ocasiones puede llegar a producir un efecto “*burnout*”. El cultivo de la compasión, en cambio, implica una actitud activa que invita al cuidado, generando los sentimientos necesarios que refuerzan un potencial compromiso ético. Es importante señalar para terminar que, aunque la compasión no constituye por sí sola una ética, está en la base de los sistemas éticos de las principales tradiciones culturales y, por ello, puede hablarse incluso de una “ética de la compasión” (Armstrong, 2011) desde la confluencia entre pensamiento, emoción y acción.

SEGUNDA PARTE

Estrategias artísticas

Introducción

A diferencia de otros movimientos pasados, los artistas contemporáneos no hacen manifiestos, ni elaboran escritos sobre espiritualidad. Asimismo, el contexto de globalización de los últimos tiempos, sin embargo, hace que a menudo suelen recibir influencia de varias tradiciones religiosas o espirituales (Fanning, 2018). Esto hace que el marco de selección de obras y artistas adquiera, como hemos señalado, muchas complejidades.

Como hemos dicho, en esta segunda parte de la tesis, nuestro objetivo no es hacer un compendio de todos los artistas vinculados a la contemplación -tarea que sería inabordable-, ni siquiera ejemplificar diferentes acercamientos a la espiritualidad posibles. Nuestro objetivo será contribuir a clarificar a través del arte esta forma concreta de espiritualidad que acabamos de definir con el término “contemplación naturalista”. Esto supone abrir un camino nuevo que está en gran medida por construir. Como hemos visto en el capítulo 1, en un contexto “postsecular” en el que “lo sagrado” ha sufrido múltiples transformaciones, las complejidades asociadas a términos como “espiritualidad” o “contemplación” hacen que muchos artistas no se identifiquen con estas etiquetas. Los/as artistas y obras han sido seleccionados porque creemos que aportan algún aspecto significativo para el enfoque que aquí presentamos, incluso si no se reconocen en las palabras “espiritualidad” o “contemplación”, o si las concepciones acerca de la espiritualidad que ellos/as defienden son en cierta medida distintas a las que aquí presentamos. El criterio principal de selección no han sido las palabras que utilizan, sino que algún aspecto de su actitud esté vinculada a cuestiones que consideramos esenciales y que hemos descrito en la primera parte de esta investigación.

En pocas palabras, trataremos de comprobar hasta qué punto las prácticas artísticas pueden hacer contribuciones a la perspectiva expuesta en su doble dimensión experiencial y simbólica. Si pensamos en la importancia de la experiencia directa del cuerpo en el presente, tal y como hemos ido desarrollando hasta ahora, entenderemos que uno de los ejes fundamentales de este capítulo esté relacionado con prácticas performativas y otros procesos creativos en los que están involucrados el cuerpo del artista o el del espectador. Pero además, como vamos a ver, en las prácticas artísticas vinculadas a la contemplación también hay una carga simbólica importante. Se explora así el potencial de la creación artística para comunicar más allá del lenguaje discursivo. De ahí que, como segundo gran eje de reflexión, exploraremos diferentes formas simbólicas en las que ciertas prácticas artísticas vinculadas a la naturaleza se han acercado a estas cuestiones. Nuestra argumentación se centrará por tanto a través del estudio de obras concretas en estas dos principales líneas en las que la experiencia contemplativa puede estar presente en el proceso artístico:

1. Como experiencia inmediata vivida en el presente desde la sensorialidad del propio cuerpo, ya sea en el artista o en el espectador.
2. Como referente simbólico al que aluden diferentes estrategias creativas que tratan de comunicar aspectos significativos asociados a la contemplación. El potencial del símbolo se utiliza a menudo para evocar y visibilizar cuestiones difícilmente verbalizables marcadas por el estigma de la inefabilidad.

Las prácticas artísticas utilizan el símbolo para llegar al espectador y evocar asociaciones, metáforas, emociones, preguntas, etc. Es parte del potencial artístico que permite generar empatía y plantear cuestiones que no son fácilmente accesibles mediante otros discursos. Asimismo, la ficción como espacio de experimentación utópico es un territorio muy fértil que puede ayudar a explorar fórmulas y cosmovisiones con importantes repercusiones en el territorio hasta el punto de que los elementos culturales y simbólicos pueden llegar a considerarse “materia no visible del paisaje” (Raquejo, 2015). Este tipo de estrategias simbólicas, son muy diferentes de aquellas otras que simplemente plantean una experiencia al espectador, pues estas últimas no representan, sino que presentan físicamente “lo que hay”, esto es: estímulos sensoriales, texturas, olores, colores, sabores, etc.

Es preciso notar que en la práctica estos dos aspectos aparecen tremendamente entreverados. De hecho, en la creación artística, la simple elección de un material o una práctica, ya genera un discurso que puede ser decodificado simbólicamente. Es habitual que un artista que utiliza estrategias contemplativas en su proceso creador construya simultáneamente un discurso en el que queden simbolizados a su vez ciertos aspectos vinculados a la contemplación. Ésta es la razón de que en el estudio de las obras que vamos a hacer a continuación vayamos comentando estos dos aspectos tan distintos de forma simultánea al hilo del discurso. Esta separación nos sirve sin embargo para insistir en que la contemplación(2) como experiencia inefable tiene lugar desde una sensorialidad “sin filtros” y sucede, por tanto, en gran medida más allá (o más acá) de la representación.

En los siguientes apartados veremos también en qué medida las prácticas artísticas tienen el potencial de generar “estados alterados de conciencia” en el artista o en el espectador, pero no hemos de perder de vista que el mundo del arte contemporáneo es muy diferente de los contextos en los que tradicionalmente se ha cultivado la experiencia contemplativa. Esto introduce una serie de complejidades y preguntas:

- ¿La sala de exposiciones y el circuito del arte contemporáneo pueden llegar a ser un contexto adecuado para cultivar la experiencia contemplativa?
- ¿podrían recuperarse a través del arte elementos valiosos de la espiritualidad que se han perdido en el proceso de secularización?
- ¿Una obra artística podría generar una transformación duradera significativa en el artista o en el espectador?
- ¿qué sería necesario para que esa transformación implicase efectivamente mayor compasión y menos egocentricidad?

Multitud de propuestas artísticas desde los años sesenta y setenta han incorporado el cuerpo atendiendo a su sensorialidad. Sin embargo, sólo una pequeña parte de ellas han perseguido realmente generar una experiencia contemplativa en el sentido concreto que hemos definido aquí, y muchas menos han tratado de generar una transformación interior duradera. Un rato de silencio y escu-

cha puede aportar una experiencia importante, pero parece difícil que esa experiencia por sí sola pueda generar una transformación profunda sin el apoyo de otras prácticas.

El potencial del símbolo, además añade elementos para una reflexión que quizá pueda ser transformadora. La contemplación desde la conexión con el presente, la escucha y la sensorialidad es una antítesis de las dinámicas de velocidad, avidez y virtualización que sufrimos en nuestra cotidianidad. Frente a la simplificación e instrumentalización de otros medios de comunicación, algunos territorios del arte contemporáneo poseen aún un cierto privilegio de libertad, diversidad e independencia en el que es posible cultivar diferentes discursos y matices: es aquí donde reside su gran potencial transformador.

Quizá pueda parecer ingenuo pensar que el arte contemporáneo pueda tener un impacto significativo en la sociedad, pues sin duda es un campo muy restringido. Sin embargo, las prácticas artísticas funcionan como laboratorios en los que se ensayan las estrategias simbólicas de las que se nutrirán después otros grupos sociales más amplios. Por ejemplo, en relación al movimiento ecologista, algunas estrategias creativas minoritarias que se exploraron en su momento en el ámbito del arte contemporáneo han llegado a convertirse en un fenómeno de masas, llegando a generar grandes movilizaciones sociales (Albelda y Saborit 1997, 2008).

Por todo esto, si bien argumentaremos a lo largo de este capítulo que el arte en sí mismo puede generar experiencias contemplativas no sólo en el artista sino también en el espectador, es importante no perder de vista el hecho de que su impacto social no residiría tanto en esta experiencia directa como en el rico entramado de símbolos que puede llevar aparejado. En otras palabras: el gran potencial de la práctica artística no sería generar “estados alterados de conciencia” a través del proceso creador del artista o de la experiencia del espectador. Por más que ambas cuestiones sean sumamente interesantes y requieran sin duda una atención mayor: es preciso ir más allá, hacia una reflexión más amplia que combina símbolo y experiencia para cuestionar nuestra identidad, nuestra forma de vivir y las relaciones que establecemos con el entorno y con otros seres. Desde este lugar, la asociación entre el arte y la vida va mucho más allá del cuerpo físico, y llega a enriquecerse de otras dimensiones sociales, culturales,

éticas e incluso políticas, como veremos más adelante. Asimismo, es una forma de combatir la idea de la contemplación como aislamiento autorreferencial.

En los próximos capítulos, por tanto, trataremos de reflexionar sobre qué aspectos de las prácticas artísticas pueden entenderse como afines a ejercicios o actitudes vinculadas a la contemplación, tal y como la hemos definido en la primera parte de esta investigación. Dado el contexto de globalización y “bricolaje” de religiones (Beck 2009) en el que estas prácticas tienen lugar, a menudo se utilizan referencias culturales próximas a diferentes tradiciones religiosas. Es importante entender que no todas las referencias iconográficas o conceptuales relacionadas con religiones o prácticas espirituales, van necesariamente vinculadas a actitudes contemplativas reales en sus autores. La práctica artística contemporánea es un ámbito profundamente ambivalente cuya heterogeneidad puede acoger prácticas transformadoras, pero también instrumentalizar símbolos y estéticas tradicionales con fines egocéntricos, mediáticos y/o comerciales. De ahí que encontremos dos inquietudes iniciales:

- ¿En qué medida puede el arte favorecer “estados alterados de conciencia” en el artista o en el espectador, es decir, cómo la contemplación(2) puede estar presente en el arte?

- ¿En qué medida el arte puede ser un contexto adecuado para la contemplación (1) teniendo presente los grandes retos del “siglo de la gran prueba” sin caer en pseudo-espiritualidades capitalistas, tecno-optimismos, pensamiento mágico y regresiones primitivistas?

A lo largo del estudio de artistas y obras concretas, trataremos de desarrollar cuestiones de las prácticas artísticas contemporáneas que resuenan con los aspectos de la contemplación que hemos visto hasta ahora. El objetivo es reflexionar sobre elementos del arte contemporáneo que puedan contribuir a conformar esta forma de espiritualidad postsecular naturalista de la que venimos hablando. Hemos estructurado esta reflexión en torno a los tres aspectos vinculados a la contemplación ya señalados y que se verán de forma detallada en capítulos respectivos. Sin embargo, esto es sólo una forma posible de organización que no ha de entenderse como categorías estancas. De hecho es más bien todo lo contrario, pues son aspectos que están estrechamente interrelacionados, lo que hará necesario constantes referencias cruzadas.

En el Capítulo 3 ahondaremos en la experiencia directa del presente a través del cuerpo, integrando experimentos de arte de acción con la experiencia de la naturaleza. Ahondaremos en el papel de la repetición en el que destaca el caminar como práctica artística y la apertura a otras formas de concebir el tiempo.

En el capítulo 4 nos centraremos en la idea de “vacío” como potencialidad positiva derivada del distanciamiento de la egocentricidad. Veremos estrategias vinculadas a la deconstrucción del lenguaje discursivo, la incursión de un estética apofática basada en la abstracción, y la categoría de “lo efímero” como símbolo de aceptación de la fugacidad y la vulnerabilidad.

Por último en el capítulo 5 ahondaremos en la idea de naturaleza como totalidad de la que el ser humano participa. Reflexionaremos en sentido crítico sobre algunas formas de lo que denominaremos “espiritualidad fosilista” y exploraremos estrategias creativas que elaboran esta unidad desde diferentes aspectos como: un sustrato físico común, la vulnerabilidad compartida, o la empatía.

Capítulo 3

La experiencia del cuerpo en el presente

La conexión más obvia entre arte y contemplación es el hecho de que ambos son caminos experienciales que plantean una conexión con el momento presente a través de la sensorialidad. De forma más concreta, en este capítulo argumentaremos que la repetición es un aspecto que en ambos funciona como ejercicio que facilita la “atención pura” (Villalba, 2018), abriendo la mirada a un mundo de sensaciones que sucede al margen del pensamiento discursivo y la percepción habitual del tiempo. Sin embargo, también comprobaremos que este tipo de cultivo, en numerosas ocasiones, está lejos de ser una verdadera práctica de “Atención plena” (Villalba, 2018) con efectos transformadores completos, porque se prescinde -entre otros factores- de referencias éticas que puedan orientar la dirección de esa transformación: De ahí que estos ejercicios vinculados al presente, a menudo no tengan la potencialidad de transformación de uno mismo y del mundo al que apuntan tradiciones espirituales como el budismo. Esto puede desembocar en nuevas formas de aislamiento narcisista, enaltecimiento de la figura del artista (otra forma de “ego espiritual”) o simple mercantilización, entre otros extravíos. Entraremos en estas cuestiones a través de tres apartados:

- 3.1. Una nueva mirada hacia el presente desde la experiencia directa. En el primero estudiaremos cómo el arte es un espacio idóneo para cultivar la atención en el momento presente a través de la sensorialidad y la realización de prácticas basadas en la lentitud y la repetición. Entraremos así en algunos procesos performativos en los que el arte se confunde con la vida.

- 3.2. El caminar como proceso contemplativo. En el segundo apartado abordaremos una de las estrategias experienciales más utilizadas entre los artistas que se han acercado a la naturaleza y profundizaremos en ella a través de la obra de los artistas caminantes Pep Mata y Ernesto Pujol.

- 3.3. Otros tiempos. En el último apartado veremos cómo algunas obras artísticas pueden evocar formas de temporalidad alternativas a nuestra habitual manera de estar-en-el-mundo y las desarrollaremos desde el vínculo con dos ideas muy diferentes: por un lado el “instante eterno” y, por otro, el “tiempo cósmico”.

3.1. Una nueva mirada hacia el presente desde la experiencia directa

3.1.1. EL ARTE SE CONFUNDE CON LA VIDA

Aquellas “delicias” del “conocimiento absoluto” o de la “realidad última” o de la “contemplación divina”...llámese como se quiera, que en ocasiones parecían secuestradas entre las nubes del incienso de instituciones anquilosadas, gracias al arte las hallamos de nuevo entre los pucheros más simples, más terrenales, más humanos...pero vistos ahora bajo una luz que les da sentido. Porque es en la praxis cotidiana, en la vida carnal, en el mundo, en la organización social, como dice la auténtica sabiduría de todos los tiempos, donde finalmente se han de reflejar los efectos benéficos de los estados de conciencia contemplativos o iluminativos que, entre otros medios, pueden producir las obras maestras del arte universal. (Picazo, 2001, p. 213)

Una de las tendencias artísticas que más influencia ha recibido de diferentes tradiciones espirituales viene asociada a la idea de fusión entre el arte y la vida. Aunque tuvo su origen histórico en las vanguardias artísticas, se desarrolló fundamentalmente a partir de los años 60 y 70 en movimientos como Fluxus o el grupo zaj. La influencia de corrientes orientales como el budismo zen o el taoísmo trascendió disciplinas y alcanzó también la práctica artística.

Como explica el crítico americano Arthur Danto (2004), la insistencia del zen en la no-dualidad, la no separación entre religión y vida, entre *Nirvana* y *Samsara*, influyó en el arte de modo que se generó el “art-life paradigm”: el interés por fundir el arte con la vida. Muchos de los artistas que fueron clave en el panorama artístico de los 70 se vieron influidos por el gran filósofo japonés que contribuyó a difundir el budismo zen en Occidente: D.T. Suzuki. Uno de los más importantes es la figura de John Cage, que a su vez fue inspiración para otros muchos artistas. Su concepción acerca del silencio o el azar abriría un amplio campo artístico nuevo que deconstruiría los cánones heredados tomando como centro la desjerarquización de la mirada. Cage enseñaba a escuchar los sonidos cotidianos desapercibidos con la misma atención que le dedicamos a la música con la convicción de que “Si desarrollas un oído por los sonidos, es como desarrollar un ego. Empiezas a rechazar los sonidos que no son musicales y esa vía

te desconecta de un gran volumen de experiencia” (John Cage citado por Epstein, 2004, p. 44).

Según Danto (2004), la perspectiva de Cage aún contiene ciertos elementos dualistas, porque todavía distingue entre “ruidos” y “sonidos musicales”, y esto es lo que le lleva a defender que el Pop fue el movimiento artístico que más consiguió llevar a último término esta fusión entre arte y vida, pues una de las cajas de Brillo de Warhol es completamente indistinguible de la que en la época podría encontrarse en un supermercado cualquiera. Argumenta que no hay diferencia exterior porque “el arte” no es algo que se asocia a una apariencia, a una estética concreta, sino que es una forma de mirar el mundo.

Ciertamente esta conclusión resulta llamativa. Parece difícil imaginar cómo el pop -un movimiento tan inspirado en la sociedad de consumo y el capitalismo industrial- podría ser precisamente el máximo exponente de fusión entre arte y vida. Esta conclusión parece implicar una cosmovisión de escisión subyacente en la que la “vida cotidiana” se concibe en realidad muy separada de la naturaleza. En relación a la ya clásica “fusión entre arte y vida” que motivó y sigue inspirando a muchos artistas actuales, habríamos de preguntarnos entonces a qué se refiere la palabra “vida” y cómo está vinculada a los procesos de nuestra frágil biosfera. ¿Puede ser la “vida cotidiana” petrodependiente, urbanita e industrializada que llevamos en las sociedades occidentales contemporáneas ser un referente adecuado para la experiencia contemplativa en tiempos en los que la digitalización y la tecnofilia llegan a tener dimensiones insospechadas? La “vida cotidiana” a la que muchos artistas vuelven la mirada en su deconstrucción del objeto artístico se encuentra sin duda en las antípodas de la realidad a la que apuntan tradiciones sapienciales como el budismo y el taoísmo, pues en ellas hay un claro acercamiento a los ciclos de la naturaleza.

La idea de fusión entre arte y vida puede resultar fructífera así desde la conexión con los procesos biofísicos y las condiciones ecosistémicas a las que pertenecemos como cuerpos materiales que somos. Esa fue precisamente la dirección de algunos artistas que en la misma época se vieron también influidos por esta oleada de orientalismo de los 70, pero su interés estaba puesto en la relación con la naturaleza. Como señala William Malpas, la influencia intercultural llegó también a estas prácticas:

No es ninguna sorpresa que las formas británicas y norteamericanas del land art tengan afinidad con el misticismo oriental, porque el Zen y el Taoísmo fueron particularmente populares en la cultura de los sesenta. (En Jack Kerouac, Allen Ginsberg, los “Beats” y los “vagabundos del dharma”, por ejemplo). Según parece, era un desarrollo natural del existencialismo parisino y del budismo Zen californiano. Muchos de los preceptos fundamentales del Taoísmo y del budismo Zen se llevan bien con los del land art¹. (Malpas, 2008, p 127)

Sin duda resulta imposible hacer una equiparación general, pues la propia etiqueta “Land art” es heterogénea y problemática (Raquejo, 2006; Marín, 2015). A pesar de estas limitaciones, William Malpas menciona nueve puntos que podrían funcionar como elementos de reflexión para entender hasta qué punto algunas actitudes de estos artistas podrían vincularse con ciertos elementos de las tradiciones mencionadas: el “aquí y ahora”, la espontaneidad, el satori o la iluminación, la intuición, la naturaleza, el vacío, el cambio, la meditación, la unidad cósmica.

Son elementos ciertamente interesantes que iremos tocando a lo largo de esta segunda parte de la investigación. Por el momento, nos interesa en este capítulo la idea del “eterno presente” o “*nunc fluens*”. Malpas sigue a Allan Watts para asociar este presente continuo con el interés por la realización de obras efímeras o procesuales. Las nieblas de Hans Haacke, los fuegos de Chris Drury, las huellas de Ana Mendieta, el polen de Wolfgang Laib y las líneas de amapolas de Goldsworthy incorporan por ejemplo, este elemento procesual, bien en el carácter performativo de la obra, bien en la concepción de la propia pieza como un proceso, bien en la utilización de materiales orgánicos que por su propio carácter efímero a menudo desaparecen sin dejar rastro. Vemos de este modo, que el autor utiliza una mirada a otras tradiciones culturales para elaborar la propia, dando testimonio de cómo formas de espiritualidad no-occidentales han dejado huella en las prácticas artísticas vinculadas a la naturaleza.

La importación de rasgos culturales, sin embargo como hemos señalado, es compleja y problemática. La historiadora del arte Tonia Raquejo (2013) señala, por ejemplo, las dinámicas de marketing que dirigen la sociedad de consumo con industrias que comercian con el deseo. Un sistema que promete al consu-

1(Traducción propia)“It’s no surprise that the British and American form of land art should be sympathetic to Oriental mysticism, because Zen and Taoism were particularly popular in Sixties culture (in Jack Kerouac, Allen Ginsberg, the “Beats” and the “dharma bums”, for example). It was a natural development, it seems, from Parisian Existentialism to Californian Zen Buddhism. Many of the chief precepts of Taoism and Zen Buddhism chime with those of land art.”

midor convertirse en aquello que anhela simplemente adquiriendo un objeto con atribuciones simbólicas, que nos permite “sentirnos como si” fuéramos algo que realmente no nos ayuda a ser. La autora sigue a Bertalanffy y su referencia al modo en el que algunos jefes africanos en el siglo XIX se cubrían con sombreros de seda importados:

Este control al que alude Bertalanffy se produce en el ámbito de lo visual porque el mundo se presenta al espectador como si fuese “una ventana abierta”. La sensación es la de dominio de esa parcela de visión que se aísla del resto, que se fragmenta para objetivarla allí, delante de uno, como una extensión más de la mirada. No en vano se ha identificado la perspectiva euclidiana con la proyección egocéntrica del sujeto sobre el territorio y, por ende, sobre el mundo, ya que éste, el mundo, pasa a ser un escenario de teatro que se contempla desde un punto de vista único, fijo y absoluto, tal y como delata Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957) en su Rambla 61. (Raquejo, 2013 p. 180)

Ciertamente, la diferencia que establece la autora entre “mirar” y “experimentar” es fundamental para entender la contemplación tal y como la concebimos en este trabajo desde su vinculación con el territorio. Explica hasta qué punto las construcciones culturales occidentales basadas en lo geométrico, lo mecánico y cuantitativo representado en la perspectiva euclidiana del cuadro-ventana y el punto fijo, en realidad están generando una separación entre el observador y lo observado, entre el ser humano y la naturaleza; separación que sitúa a éste en una posición de dominio. Frente a esto, la opción de múltiples artistas es precisamente crear no *en* la naturaleza, sino *con* ella, asumiendo que no estamos fuera de las dinámicas ecosistémicas (Raquejo, 2013). Contemplar, por tanto, desde nuestra perspectiva, es la antítesis de ese “mirar” desde fuera, pues está profundamente enraizado en la experiencia directa del presente desde el distanciamiento de la egocentricidad y el vínculo con la naturaleza como totalidad.

De este modo, en nuestras sociedades globalizadas actuales, la transposición de rasgos culturales desde una mirada al oriente soñado puede llegar a ser profundamente compleja y realmente problemática en el contexto de la sociedad de consumo actual. El viejo interés del arte por fundirse con la vida, se ve así interceptado por dinámicas económicas, políticas y sociales. Importar rasgos o prácticas espirituales de otras culturas desde la creación artística puede correr el riesgo de funcionar como esos “sombreros” que simbolizan lo que nos gustaría ser, vendiendo deseos en una sociedad del espectáculo de la cual el arte

más comercial también participa. En su lugar, hemos de emprender la difícil labor de buscar ese “otro oriente” del que habla Juan Masiá (2006), el que está dentro de nosotros mismos a la luz del encuentro con el otro. Parte de esta búsqueda pasa por una puesta en valor de la experiencia directa, esa renuncia a mirar desde fuera para sentir desde dentro. En esto el arte de acción tiene un territorio de experimentación incuestionable, así que a continuación daremos algunas pinceladas en esta dirección.

Aunque la sensorialidad del artista y del espectador son imprescindibles para la creación y recepción de cualquier obra artística, algunas disciplinas especialmente vinculadas al cuerpo, como el arte de acción en general o el *walking art* en particular resultan especialmente significativas porque han generado espacios intencionales en los que cultivar la atención al momento presente. Este cultivo puede llegar a propiciar una cierta transformación de la percepción habitual, como veremos a continuación. En muchas de estas prácticas hay una apreciación estética en lo más ínfimo de la cotidianeidad descubriendo, por ejemplo, texturas en sonidos insignificantes o siendo testigos de la forma que dibuja el cuerpo como una “escultura” en movimiento.

3.1.2. ATENCIÓN Y REPETICIÓN EN EL PROCESO ARTÍSTICO

Un aspecto central en estas prácticas es la utilización de la repetición. La educadora y arteterapeuta Marian López Fernández Cao pone en valor la repetición ligada a la creación artística, como estrategia que puede contribuir a sostener grandes conflictos.

Existe un tipo de creación ligada con la repetición que ha sido denostada por la teoría de la creatividad y por los fundamentos de la creación en la modernidad. Sin embargo, la repetición es una constante en nuestro ciclo vital y nos ayuda a sostenernos en nuestro continuo existir. (...) La recuperación del equilibrio homeostático a través del ritual y la repetición nos inserta en un tiempo seguro, a la par que nos hace compensar una realidad cambiante, fragmentada y convulsa. El ritmo, la repetición pautada da la sensación de relato, de continuidad, de que existe un hilo conductor de nuestro vivir, nos aporta sentido y nos sostiene. (López Fernández Cao, 2015, p. 90)

Estas reflexiones dentro del ámbito artístico podrían ir en la misma dirección que aquellas asociaciones entre repetición y bienestar, desde la conexión con la

respiración que antes abordábamos en algunos estudios neurológicos de mindfulness (Siegel, 2016). En este sentido, la repetición podría funcionar quizá como un “ejercicio espiritual” especialmente útil dentro de las prácticas artísticas. La repetición ha sido explorada en el arte de diferentes maneras, desde la reproducción visual de una misma forma en una imagen estática hasta la mecanización de un gesto en prácticas performativas, pasando por toda la diversidad de propuestas que permiten desarrollos temporales como por ejemplo se explora desde el videoarte. Para determinar en qué modo la repetición es un factor que puede contribuir al cultivo de la contemplación en las prácticas artísticas veremos dos formas muy diferentes:

1. La repetición puede estar presente en el proceso de creación, contribuyendo a generar alteraciones en la conciencia subjetiva del propio artista.
2. También puede aparecer en la propia pieza final, lo que a su vez implica ciertos efectos posibles en la experiencia subjetiva del espectador.

La atención puede ponerse en los movimientos y procesos interiores del cuerpo, es la repetición experimentada desde la atención a un movimiento repetitivo del propio cuerpo como un gesto, un paso o los movimientos de la respiración. Pero la repetición también puede tener una función cuando se pone la atención no en el propio cuerpo sino en algo externo a éste. El espacio circundante puede contener también elementos repetitivos en los que fijar la atención: las olas del mar, el canto de un pájaro, el caer de una cascada, el pasar de la gente o la circulación en una ciudad. Ambas funcionan como formas de silenciamiento del pensamiento discursivo y ruptura de la percepción del tiempo lineal. Vamos a ver esto con más detalle.

Según el artista y performer Bartolomé Ferrando (2012) la repetición es fundamental para cultivar una especial capacidad de atención que es en la que se basa el proceso creador. Gracias a este tipo de atención es posible distanciarse de la propia subjetividad, que prioriza y jerarquiza la información que recibe. De este modo, la experiencia del momento presente se abre a todo un amplio espectro de información que había sido organizada, priorizada o desestimada sin reparar en ello. Ferrando distingue dos modos de poner atención, haciendo clara referencia a que no se trata sólo de una cuestión visual, sino que la escucha implica estímulos múltiples desde todos los sentidos:

1. Atención intencional. El primero es el hecho de concentrarse voluntariamente en un objeto o en un sujeto. En este caso, por el simple hecho de dirigir ahí la atención, aquello que observamos cobra importancia y valor, se agranda e intensifica. El autor señala que incluso a veces este tipo de atención puede hacer que lo observado se modifique o cambie de rumbo, pues en ocasiones esconde un secreto deseo de control.

2. Atención flotante. El segundo caso corresponde a una atención que no se fija en nada sino que permanece activa y abierta a todo sin establecer focalizaciones, ni puntos concretos hacia donde se dirija la mirada o la escucha. Frente a la fatiga que conlleva la intencionalidad, este tipo de atención es casi un ejercicio de relajación en el que el sujeto se diluye. Se trata de un tipo de atención que no trata de controlar nada, ni siquiera buscar un sentido, sino que simplemente se centra en el instante mismo y sus cualidades específicas.²

En estos ejercicios de atención, la repetición parece ser un elemento importante, hasta el punto de que para Ferrando podría ser una forma de “disciplina” elegida voluntariamente por el sujeto porque facilita la concentración.

En mi opinión, la práctica de la repetición ejemplificaría la actitud disciplinaria a la que Beuys se refería. La repetición es un ejercicio que conduce a la concentración y que tiene un efecto de acumulación muy útil para el desarrollo de la conciencia del sujeto aquí tratada. Y la predisposición a un comportamiento como el que describo será, probablemente, mucho mayor, en la medida en la que el sujeto se descentra, se quede a un lado, abandone su posición habitual de dirección y de control, y dé prioridad a la escucha de lo que ocurre y de lo que sucede allí donde está inmerso y forma parte, ya que constituye su propia vida. (Ferrando, 2012, p. 84)

Podemos ver aquí ciertos puntos de encuentro significativos con la experiencia contemplativa que hemos descrito en capítulos anteriores: en el propio acto de atención el sujeto se diluye, se descentra y “desaparece, sumergido en una especie de silencio” (Ferrando, 2012, p.72). Todo esto parece tener mucho en común con el distanciamiento de la egocentricidad y la inefabilidad que antes hemos apuntado, pudiendo generar experiencias subjetivas inspiradoras. Recor-

² Estos dos tipos de atención se encuentran en ejercicios prácticos de diferentes tradiciones espirituales, como la concentración en la respiración, o la conciencia de los estímulos que nos rodean desde la simultaneidad de diferentes sentidos. José Albelda lo ha vinculado también a dos tipos diferentes de mirada a la naturaleza: una en la que seleccionamos sólo un pequeño elemento del conjunto poniendo toda nuestra atención en los pequeños detalles, y otra en la que observamos todo lo que sucede en el amplio registro de nuestra experiencia de la naturaleza. (J. Albelda, comunicación personal, 21 de diciembre, 2016)

demos que en los estudios sobre mindfulness veíamos que la repetición -especialmente aquella producida por la respiración- parece ser en sí misma una fuente de bienestar. Como decíamos, esto se explica por el funcionamiento de las neuronas espejo en la sintonía intrapersonal (Siegel, 2007). El hecho de que sea un mecanismo que no implica ningún tipo de razonamiento es coherente con que se derive de la simple observación del presente.

El psiquiatra y psicoterapeuta budista Marc Epstein (2004), por su parte, se refiere también a un estado de “Atención desnuda” [*Bare attention*] descrito y cultivado en todas las tradiciones budistas que, según el autor, no resulta extraño tampoco para el artista. Conecta esto, por un lado, con la “Atención suspendida” freudiana en la que no hay un esfuerzo intencional por concentrarse en algo, sino más bien una concentración abierta y no discriminatoria quizá cercana a la “atención flotante” de Ferrando y, por otro lado, con el “momento estético” descrito por el psicoanalista Christopher Bollas: una experiencia sin palabras de asombro repentino en la que sujeto y objeto son mutuamente informativos (Epstein, 2004, p. 32).

La perspectiva que nos ofrece Marian López Fernández-Cao (2015) en su diálogo con la gran filósofa contemplativa Simone Weil presenta unos matices que enriquecen lo que hemos dicho hasta ahora sobre la atención. Hasta ahora hemos enfocado el tema como una forma de concentración en el momento presente desde la sensorialidad del cuerpo, ya sea focalizada en un elemento, o bien desjerarquizada: una atención sin objeto que relativiza y descentra el sujeto descubriendo elementos que habían pasado por alto. La atención que nos plantea López Fernández-Cao está relacionada también con la constancia y se opone a la dispersión por curiosidad, pero además introduce una intención de cuidado. En palabras de la autora:

La atención es un “deseo sin objeto”, en una mirada “orientada al bien”, que no se rige por la necesidad. Pero a la vez, la atención pide la plena implicación personal, en un presente que se alarga y continúa. La atención supone una superación del narcisismo que se ensimisma consigo o con un interés preciso (por ello la atención debe ser desinteresada) y tiene que ver con la acción prudente. Se entronca esta idea de atención con el proceso creador entendido como escucha atenta hacia la materia. Como escucha desinteresada pero que, en último término “repara la permanencia del objeto”, en palabras de Weil, respeta la permanencia de la materia como es.” (López Fernández-Cao, 2015, p.80)

Según esto, la atención estaría también vinculada a alguna forma de respeto. No es cualquier forma de atención desjerarquizada ni cualquier olvido de uno mismo, sino que hay un matiz que invita al cuidado. Esta forma de atención comparte la sensación de atemporalidad en el presente, el abandono de la egocentricidad y además está centrada en la acción prudente y reparadora. Sin duda una importante aportación que conecta con lo dicho sobre la empatía y la compasión, por lo que volveremos a ello en los siguientes capítulos.

Otro elemento importante para facilitar la conciencia del momento presente es la lentitud. Esto tiene lógica con respecto a lo que hemos comentado sobre el funcionamiento cerebral en la primera parte de la investigación, pues una de las funciones principales de las “representaciones invariantes” es la capacidad de reaccionar más rápido en una situación de peligro. Como hemos visto, nuestro cerebro está programado para activar automáticamente estos “mapas” que facilitan la lectura de la información sensorial. Por tanto existe una cierta inercia biofísica tendente a utilizar todo el registro de nuestras representaciones culturales precisamente en momentos de prisa en los que hay que tomar decisiones rápidas para ser más eficientes. Como hemos dicho, se trata de un mecanismo que en principio ofrece ciertas ventajas, sin embargo, también es importante tomar conciencia de que lo que percibimos en esos momentos es una información sesgada, de ahí la necesidad de “desautomatizar la mirada” de la que hablábamos antes, para la que el arte contemporáneo ha desarrollado algunas estrategias específicas, como veremos ampliamente en este capítulo.

La lentitud es así una de las estrategias que más se ha utilizado para contrarrestar esta rapidez a la que venimos predispuestos por cuestiones biológicas. En ella es posible tomar conciencia de los “filtros” de la mirada. La práctica de mindfulness es un claro ejemplo de cómo desde la quietud -el grado máximo de lentitud- es posible observar el funcionamiento físico y psíquico sin reaccionar inmediatamente. La lentitud parece ser, por tanto, un elemento clave, que facilita los estados contemplativos, pues favorece la concentración en el proceso y repercute en la atención dedicada al momento presente.

Todas estas razones quizá nos puedan orientar acerca de porqué la lentitud es una de las prácticas favoritas de múltiples artistas que trabajan en la naturaleza: nos están hablando de una forma de creación que valora la experiencia en sí misma como parte esencial de la obra, y que se posiciona frente a las grandes

inercias de aceleración de las que adolece nuestra cultura. En una época de velocidad e instantaneidad sin precedentes, está claro que la apuesta por la lentitud es un acto subversivo que puede tener un marcado componente ideológico (Riechmann, 2017). Si pensamos en el modo en el que la velocidad ha irrumpido en nuestras vidas en asuntos como el transporte -por poner sólo un ejemplo muy claro- veremos que la lentitud con la que se movían nuestros antepasados por el planeta no tiene ni punto de comparación con nuestra actual forma de desplazarnos, lo cual tiene implicaciones también en el impacto de nuestra huella ecológica planetaria. De este modo, la lentitud en los discursos artísticos, es metáfora de autolimitación y adaptación a los tiempos de la naturaleza y sus ciclos ecosistémicos.

Una parte del arte de acción se ha interesado especialmente por procesos de larga duración. El “*endurance art*” ahonda en la resistencia o los límites corporales a través de acciones repetitivas, tiempos muy prolongados o situaciones extremas. Los pioneros de estas prácticas como Tehching Hsieh, Vito Acconci o Chris Burden se centraron en la exploración del cuerpo y sus posibilidades de expresión en los discursos artísticos. La realización de una propuesta durante un tiempo muy prolongado se plantea en ellos como una acción elegida, quizá un experimento, un ejercicio o “disciplina” que sirve para observar atentamente lo que sucede al realizarla. El proceso de estos artistas nos sirve para entender de qué modo el arte utiliza el cuerpo para profundizar en el presente y sienta las bases para introducirnos en el modo en que es posible hacerlo desde el vínculo con la naturaleza.

Un ejemplo de “*endurance art*” especialmente interesante para esta investigación es la obra de la artista mediática Marina Abramovic, pues su trabajo ejemplifica no sólo algunos ejercicios contemplativos importantes, sino también algunas derivas de la llamada “espiritualidad capitalista” (Carrete y King, 2005). Es por ello que vamos a ver a continuación algunas de sus obras con un poco más de detalle. Marina Abramovic ha realizado de forma sistemática acciones performativas basadas en la repetición, la lentitud y el silencio explorando los límites físicos de la experiencia corporal con acciones extremas como exponerse al dolor, la congelación, la asfixia... o también los límites psicológicos ahondando en la humillación o el miedo. Son icónicas piezas como las que realizó con su pareja Ulay intercambiando el aire, mirándose a los ojos durante horas, gritan-

do o golpeándose (por ejemplo “Breathing In Breathing Out”, 1977). La relación entre los dos artistas terminó con un último encuentro simbólico después de recorrer a pie miles de kilómetros en la gran muralla china para la obra “The lovers” (1988), tras la cual Abramovic continuó su carrera artística en solitario. La atención al presente desde la sensorialidad del cuerpo ha sido una constante en su trabajo, como una forma efectiva de observar las reacciones mentales y emocionales que pueden surgir, por ejemplo, ante el dolor, el miedo o el aburrimiento.

En su exploración es posible encontrar puntos de encuentro tanto con prácticas contemplativas como mindfulness, como con el ascetismo tradicional. Esto es así porque emprender una acción de este tipo implica distanciarse de los posibles deseos que puedan surgir en ese proceso desacostumbrado. Requiere una voluntad de no reaccionar de forma automática, de perseverar en un ejercicio perceptivo durante un tiempo previamente elegido, de modo que pueda observarse lo que sucede entretanto. De hecho, algunos de los ejercicios que plantea Abramovic no son de su invención, sino que son prácticas tomadas de diferentes tradiciones espirituales.

Su contacto con técnicas de meditación budistas y otras tradiciones culturales es una inspiración fundamental en su trabajo. El “bricolaje de religiones” (Beck, 2009) se literaliza en múltiples piezas, como por ejemplo, en “Positive zero” (1983), performance sonora en la que mezcla el canto de mantras tibetanos con el sonido del *didgeridoo* de los aborígenes australianos. A través de diferentes viajes y estancias, va recogiendo ejercicios meditativos e inspirándose en prácticas tradicionales para elaborar las acciones que pone en práctica en el contexto artístico, y que incluso llega a considerar un método propio. Estas propuestas están basadas en ejercicios concretos de concentración, entre los que se encuentran, por ejemplo: caminar muy despacio, contar arroz, beber un vaso de agua durante 30 minutos, mirar a los ojos de otra persona durante un tiempo prolongado, etc.

Asimismo, es posible establecer paralelismos entre las performances centradas en la exploración de los límites del cuerpo y el ascetismo religioso tradicional. La recuperación del ritual o la importancia de la herida en el accionismo vienen de Hermann Nijt o Gina Paine, por ejemplo, son aspectos ya señalados que pueden relacionarse fácilmente con la ascesis religiosa (Ginestar, 2003). Esto en

ocasiones ha llevado el cuerpo hasta situaciones extremas. Es el caso, por ejemplo, de la clásica performance de Abramovic, "Thomas Lips" (1975) en la que ahonda en los límites extremos del dolor hasta "no sentir dolor", de modo que es incluso el público el que ha de intervenir para interrumpir la acción cuando el cuerpo de la propia artista empieza a congelarse. Las afinidades con la tradición religiosa aquí son explícitas en la utilización de elementos simbólicos como el vino, el látigo o la cruz. Al decidir voluntariamente someterse a un ejercicio arriesgado durante un periodo más o menos prolongado, estas prácticas performativas exploran la renuncia a la propia voluntad personal. Suspenden así por un cierto tiempo la forma habitual de reaccionar frente a ciertas situaciones, tratando de observar lo que sucede en la experiencia física y mental directa. Esto, en algunos casos posiblemente pueda desembocar en un cierto distanciamiento de la egocentricidad. Sin embargo, es un camino en el que aparecen simultáneamente múltiples riesgos.

Ejercicios inspirados en la ascesis tradicional frecuentemente caen después también en la trampa de los santos: como vimos en capítulos anteriores, el llamado "ego espiritual" es una amenaza que desvía cualquier ascetismo que se vanagloria de sus proezas (Hulin, 2007). Un "ego espiritual" que por otra parte, encuentra terreno idóneo para medrar en el ego del artista, alimentado por diferentes mitos y construcciones sociales. Terreno pantanoso sin duda que la propia Marina Abramovic, según parece, tampoco ha podido soslayar.

Esta tendencia a tomar ejercicios concretos de diferentes tradiciones espirituales, si bien tiene sus cosas positivas como hemos podido ver en capítulos anteriores con el ejemplo del mindfulness, también, como hemos dicho, puede correr el riesgo de reproducir la forma prescindiendo del fondo. Tomar un determinado "ejercicio espiritual" fuera del contexto cultural que lo generó es ciertamente muy complicado. Por ejemplo, la liberación budista está muy ligada a la compasión y a la experiencia de comunidad con todos los seres sintientes, humanos y no humanos. No parece esto, sin embargo, cercano al panorama artístico de las sociedades occidentales actuales. Se trata, por tanto, de ejercicios interesantes, pero la transposición cultural genera problemáticas que pueden fácilmente cambiar la dirección originaria. Sin este marco contextual es muy fácil que estas prácticas sean instrumentalizadas y favorezcan el individualismo, el narcisismo y el "ego espiritual" que venimos comentando.

La propia figura de Marina Abramovic es un claro ejemplo de cómo estas prácticas pueden llegar a convertirse en elementos de consumo, generando con ello múltiples dudas acerca de la supuesta transformación espiritual que predica. La asociación de su figura con estrellas mediáticas como Lady Gaga o el rapero JayZ ha generado diferentes visiones críticas sobre su discurso. La especialista en género y comunicación Asunción Bernáñez (2013), señala con lucidez que el vínculo entre la cantante pop y la histórica performer puede tomarse como símbolo de una época en la que se hibrida el arte contemporáneo y la cultura mediática. De este modo se produce un intercambio en el que una ofrece visibilidad mediática que permite a la otra acceder a recursos económicos para financiar sus costosas acciones artísticas. La moneda de cambio es aquí el “capital simbólico” acumulado por la performer como figura histórica del arte performativo.

La simbiosis entre la cultura mediática y la alta cultura, la necesidad que una tiene de la otra en los circuitos comerciales, se puede estudiar en lo que ha sido la fulminante carrera de Lady Gaga pero también en la dilatada carrera de Marina Abramovic. Es un símbolo de una época que Lady Gaga haya realizado una performance en el Museo de Arte Contemporáneo en Los Ángeles luciendo el primer sombrero diseñado por el arquitecto Frank Gehry (Corona, V. P., 2011: 725) sobre un piano decorado por el artista Damien Hirst. Pero también lo es que Abramovic se fotografíe con un jersey de Givenchy diseñado por Ricardo Tisci con la palabra “favelas”, supuestamente denunciando los problemas de marginación y desigualdad que todavía se mantienen en el mundo con todo lo contradictorias que puedan ser estas estrategias publicitarias. (Bernáñez, 2013, p. 126)

Por su parte, Verónica Ruth Frías, otra artista performativa, en su obra “El Método Abramovic practicado por Verónica Ruth Frías (no funciona cuando tienes hijos)”³ (2014) utiliza gran ironía para sugerir que el famoso “Método Abramovic”⁴ en realidad puede llevar a una desconexión de la realidad cotidiana. La artista replica un vídeo mediático que la famosa performer realizó junto a la cantante. En sus ejercicios de concentración se ve boicoteada, sin embargo, por su hija de tres años que la interrumpe constantemente con besos, golpes y todo tipo de juegos propios de su edad.

Desde un discurso feminista muy marcado, Ruth Frías denuncia así una imagen divinizada de la performance basada en estereotipos “místicos”, reivindicando

3 Recuperado el 11 de abril de 2020 <https://vimeo.com/104921474>

4 Recuperado el 11 de abril de 2020 de <https://vimeo.com/71919803>

la importancia de esas otras facetas del ser humano como la crianza, el juego y los cuidados. Esta inteligente crítica a la idealización del “Método Abramovic” nos sirve para cuestionar de nuevo los estereotipos de la contemplación y enfatizar el hecho ya comentado de que la experiencia contemplativa desde el aislamiento individual no puede ser un fin en si mismo, sino más bien un medio para abrirse al otro y al conjunto de la biosfera desde el contacto con la vida cotidiana y la reflexión ética.



1. Marina Abramovic,
“The Abramovic Method
practiced by Lady Gaga” (2013)



2. Verónica Ruth Frías,
“El Método Abramovic practicado por Verónica Ruth Frías
(no funciona cuando tienes hijos)” (2014)

La obra de Verónica Ruth Frías saca a la luz el hecho de que seguimos asociando la espiritualidad al aislamiento de la introspección meditativa, cuando, la vieja sabiduría teresiana de nuestra propia cultura ya invitaba a mirar más bien entre los humildes pucheros. Nuestros reduccionismos limitan la espiritualidad a estados de atención y concentración centrados en el aislamiento individual, pues como veíamos antes, esta versión de la espiritualidad es la más aceptable para un sociedad de consumo individualista donde se comercia con la identidad y los deseos (Carrete y King, 2005; Lyon, 2000; Bauman, 1998).

Para ser justos, es preciso decir que Marina Abramovic ha desarrollado también obras interactivas con el público con resultados muy diferentes. La histórica "Rhythm O" (1974), por ejemplo, reclamó la participación del espectador para interactuar con una serie de objetos diversos, como una rosa, plumas, cuchillos o una pistola, lo que implicaba ahondar a su vez en las oscuridades de la psicología humana frente a un ser humano que no reaccionará ante cualquier cosa que se le decida hacer. La pasividad de la artista interpela al público que se ve obligado a intervenir para evitar asumir riesgos ante los que la propia artista permanece impassible. Desde el carácter ritual y la participación directa, estas

obras históricas realizadas desde una posición artística alternativa parecen tener el poder de movilizar la empatía del espectador, poniéndole en situaciones ante las que tiene que reaccionar y tomar parte.



3a y 3b. Marina Abramovic "The artist is present" (2010)

Sin embargo, otras más recientes se ven más afectadas por la impostura de su figura mediática. Es el caso de, por ejemplo, "The artist is present" (2010), que pretende generar espacios de encuentro con personas anónimas a través de una mirada silenciosa. Sin embargo sus efectos se ven francamente enrarecidos por el marco en el que tiene lugar: una gran retrospectiva en el MOMA, la figura mitificada de la artista, el aparataje cinematográfico de un documental simultáneo⁵, etc. De hecho el propio espacio elegido parece favorecer el marketing del espectáculo: un enorme hall iluminado en el que hacen cola muchas personas que se convierten así en espectadores curiosos de la interacción. Todo esto hace que la simplicidad de una acción que supone mirar en silencio a los ojos de un desconocido pierda gran parte de su intimidad y se convierta en una especie de "Reality Show".

Ciertamente ha habido un gran cambio en la figura de Abramovic: desde las primeras acciones realizadas por una artista operando en los márgenes del sistema con acciones críticas en los 60 y los 70 a la gran figura mediática que rinde culto al botox y a su persona. Esto es lo que parece haber llevado a la crítica de arte Estrella de Diego a ver en su posición una incongruencia inaceptable: no es

⁵ Trailer de esta película recuperado el 12 de mayo de 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=Mz7UW-niYp6E>.

posible querer mantener el mismo discurso entre radical y místico, cuando su propia imagen se ha transformado en gran medida en una forma de “radical chic” (De Diego, 2015).

La historiadora del arte Laia Manonelles Moner (2016) parece coincidir en esto inspirándose en las inquietudes de Nicolas Bourriaud sobre el riesgo presente en ciertas obras artísticas de convertirse en una “forma edulcorada de crítica social” (Manonelles, 2016, p.345) Sin embargo, reclama el potencial de éstas como “instersticio social” dentro de lo que serían “micro-utopías” o “tentativas microscópicas” de una “estética relacional”. Efectivamente, habría que valorar en qué medida dichas acciones son “absorbidas y neutralizadas por las instituciones, o si bien generan cortocircuitos al proponer otros modos de hacer y relacionarse con el público y las infraestructuras artísticas” (Manonelles, 2016, p.334)

Ciertamente, no podemos concluir que la obra de Marina Abramovic sea, por tanto, un ejemplo positivo de contemplación en la línea que venimos desarrollando, pero sí ilustra algunos riesgos importantes. Vemos en ella una forma de “bricolaje de religiones” (Beck, 2009) en la que se ponen en práctica ciertos “ejercicios espirituales” y prácticas de “atención pura” (Villalba, 2018), que sin embargo acaban siendo asumidas por las dinámicas de la sociedad de consumo y el culto al yo. Su trabajo nos ha ayudado a reflexionar sobre los riesgos a los que se enfrenta la transposición cultural de ejercicios y prácticas espirituales. Los seres humanos somos especialmente proclives a extraviarnos en nuestros ricos mundos culturales, confundiendo ese “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 2005), con diferentes elaboraciones de nuestro propio egocentrismo o etnocentrismo. Posiblemente, una de las razones que ha extremado estos desvaríos ha sido precisamente la pérdida del contacto con la naturaleza. Por ello resulta doblemente interesante acercarnos a las estrategias de atención consciente que han realizado otros artistas desde este lugar. Entraremos en ello a continuación.

3.2. El caminar como proceso contemplativo

Muchos artistas han explorado estrategias que implican un proceso repetitivo asociado también a la lentitud pero vivido esta vez desde el contacto con la naturaleza. Acciones como caminar, tejer, recoger polen o mover piedras implican experimentar una y otra vez estímulos sensoriales muy parecidos. La atención se centra así en las micro-diferencias o en las micro-novedades, pues nunca realmente una acción repetida es exactamente igual a otra. Esas pequeñas diferencias dentro de una pauta hacen que cada instante preciso brille por sí mismo dando lugar a una gran concentración en el momento presente.

Es importante enfatizar la idea de que la repetición no ha de asociarse a un proceder mecánico e inconsciente. Sino precisamente a una acción vivida en primera persona que tiene sentido por sí misma como experiencia de intimidad, escucha y recogimiento. De todas las estrategias repetitivas realizadas en la naturaleza, caminar es una de las más importantes. Como explica Tonia Raquejo (2017), caminar implica la sensorialidad del cuerpo en el entorno: ese dar atención a “otros ojos” que viene determinado no sólo por el espacio egocéntrico, sino también por el espacio circundante, el “alocéntrico”, que llegan a entrelazarse de múltiples maneras. Modelamos la imagen del entorno con nuestra “mochila llena de creencias”, pero también los entornos pueden transformarnos⁶, pues caminar puede desplazar el espacio egocéntrico, “como si caminásemos por una cinta de Moebius -donde el recorrido de la línea exterior se curva para convertirse en recorrido interior-, el entorno deviene sujeto y el sujeto entorno” (Raquejo, 2017, p.75).

Observemos que utilizar imágenes y símbolos para describir esta experiencia no es en absoluto gratuito, pues recordemos que estamos hablando de sensaciones intrínsecamente inefables. El lenguaje metafórico es una característica de

⁶ Y transformarnos no sólo simbólicamente, sino también físicamente a través de la plasticidad de las neuronas que dejan una huella física en el cerebro, como apuntan los estudios de Proulx et al (2015) y Martínez (2016) citados en Raquejo, 2017. Esto coincide con el “efecto rasgo” (Goleman y Davidson, 2017) que hemos señalado en la primera parte de la investigación.

las experiencias contemplativas asociadas a la “mística salvaje” (Hulin, 2007). Otra metáfora de esta misma autora es también inspiradora: hace referencia a que el yo “colapsa” en el paisaje o que “colapsa” en el “ahora”. Se apropia así del universo conceptual de la física cuántica para evocar esos otros “entrelazamientos” misteriosos entre interior y exterior. Estas expresiones podrían tomarse como distintas “formas de hablar” sobre el acceso a lo que hemos descrito en la primera parte de esta investigación como “estados alterados de conciencia” (Goleman y Davidson, 2017; Rubia, 2015, 2014; Siegel, 2016). El potencial del caminar para suscitar un cierto hipnotismo que describe Raquejo parece apuntar en esta misma dirección:

De la propia dinámica de la repetición de los pasos una y otra vez, una y otra pisada que se escucha sucesivamente, repetitivamente, al propio ritmo del movimiento acompañado de las zancadas, emerge un estado psicofísico casi hipnótico que nos hace interrumpir la cadena de los pensamientos y disfrutar de la simplicidad del estar en movimiento sintiendo el lugar a cada paso, siendo. (Raquejo, 2017, p. 79)

Múltiples artistas que trabajan en la naturaleza utilizan el caminar como parte esencial de su proceso artístico. Artistas pioneros como Richard Long o Hamish Fulton tienen puntos de encuentro con el llamado “*endurance art*” a través de la práctica de caminar en entornos remotos durante largos periodos de soledad. También otros referentes históricos del arte en la naturaleza europeo como Goldworthy, Drury o De Vries entre otros, utilizan el caminar en entornos naturales como parte de su proceso artístico, ya sea para recoger objetos, hacer intervenciones mínimas, sacar fotografías, etc. (Grande, 2005). La sensorialidad del cuerpo desde el contacto con los cinco sentidos que supone la experiencia de la naturaleza facilita la concentración y la escucha, poniendo en valor el nomadismo y lo efímero como elementos clave del proceso artístico que aspira a integrarse con los ciclos de la naturaleza desde el respeto, el cuidado y la mínima intervención (Talens, 2011). El caminar, por tanto, es una forma de escucha y lentitud que puede contribuir a cultivar actitudes muy positivas en el ser humano. Muchos otros artistas siguen practicando hoy el caminar como parte de su proceso artístico, de modo que el tema en cuestión ha llegado a desarrollar en este tiempo un rico bagaje teórico⁷.

⁷ Un trabajo específico sobre el tema puede encontrarse en Corvo Ponce (2013).

3.2.1. PROCESOS DE “RESONANCIA” EN LA OBRA DEL ARTISTA-CAMINANTE PEP MATA

Un buen ejemplo de caminar contemplativo en nuestro contexto nacional está representado por la obra del artista Pep Mata. Su trabajo se basa íntegramente en el caminar durante largas jornadas en solitario como proceso imprescindible de creación. En sus fotografías lo importante no es representar montañas o lagos, sino más bien expresar la profundidad de una experiencia inefable de “resonancia”⁸ con esos lugares.

Como señala Doménech Corbella, este contacto del artista con su cuerpo en el entorno parece ser también un elemento generador de un profundo respeto que previene contra la desmesura: “el respeto se impone sumamente en el pensamiento y la mirada de Mata porque es como si la naturaleza tuviera un modo de existencia superior, como si poseyera un poder sobrenatural” (Mata et al., 2013, p.177). La experiencia del cuerpo en alta montaña es una confrontación directa con los propios límites: el cansancio, el dolor, la falta de oxígeno, etc. Todas ellas cuestiones que hacen tomar conciencia de la entropía y la fragilidad humanas, en línea con la aceptación de las contingencias que señalábamos antes como una de las características de la contemplación.

Caminar en soledad días enteros por entornos inhóspitos sin duda conforma una experiencia excepcional que puede funcionar como ejercicio para acceder a una experiencia desacostumbrada del mundo. No en vano, como señala el geógrafo catalán Joan Nogué, la imagen de la “montaña iniciática” con aquellos paisajes abruptos donde retirarse a meditar, funciona como símbolo “que pone en conexión el cielo, la tierra y el infierno” (Mata et al., 2013, p. 173). Señala también el hecho bien conocido de que en occidente, la montaña no empezó a verse como lugar interesante hasta el romanticismo gracias a la estética de lo sublime, hasta entonces, era un espacio peligroso y temido, ligado a múltiples historias de animales salvajes y seres sobrenaturales. Efectivamente se trata de un espacio que, por sus propias características, saca a la luz la vulnerabilidad del ser humano en acciones aparentemente sencillas como caminar, alimentarse o pasar la noche. Las ilusiones de control o de dominio en alta montaña se

⁸ Como veremos, el relato de este artista utiliza a menudo palabras vinculadas al campo semántico de la música y que resultan muy sugerentes por su sentido metafórico.

ponen ciertamente en cuestión, y la supervivencia depende de saberse adaptar a un entorno difícil. Posiblemente éste sea el espacio idóneo para simbolizar la confrontación del ser humano con el mundo como totalidad, en el sentido en el que habla de esto Tugendhat (1997), pues aquí la estructura de la egocentricidad queda en entredicho: en alta montaña es más fácil sentirse pequeño e insignificante. Seguramente no es casualidad que uno de los retos de los últimos tiempos sea escalar las grandes cimas planetarias, como forma de escenificar un supuesto dominio definitivo sobre la naturaleza. Lamentable “proeza” que está lógicamente condenada al fracaso a medio y largo plazo.

La inspiración de Pep Mata es la antítesis de estas imposturas egocéntricas, pues su actitud de respeto en la montaña tiene un aroma sagrado: “Para mí la altura es el templo. Yo me recojo en las altas montañas, es un poco volver al monasterio” (P. Mata, comunicación personal, 26 de mayo de 2017). Su descripción de los procesos de recogimiento que necesita para realizar este tránsito es significativa. El artista utiliza lo que denomina “rituales de entrada” (Corvo Ponce, 2013) como acciones previas a la salida que le preparan ese tránsito a través del análisis previo de la cartografía, la organización del equipaje o el atado de las botas. Esto da una idea de la centralidad de ese sentido de la sacralidad en su trabajo.

Una vez que comienza su viaje, su conexión con la naturaleza se desarrolla elaborando un complejo proceso de “resonancias” que convierte sus imágenes en reflejos de esa experiencia inefable del caminar que deviene ritual y vía de acceso a una forma diferente de percibir el mundo. En palabras del artista:

Entro en un estado de contemplación a partir de un proceso meditativo. En dicho proceso el cuerpo físico camina muchas horas seguidas, generalmente en altura, en condiciones de naturaleza exigente. El andar utilizando una determinada técnica de meditación me permite entrar en armonía o en equilibrio de los tres ojos del conocimiento. Es el ejercicio físico lo que te lleva a minimizar el pensamiento egoico o racional y permite el estado meditativo que abre la puerta del tercer ojo, de la contemplación o del alma. Cuando entras en el estado de contemplación es porque ese equilibrio se ha producido y te permite materializar desde él. En mi trabajo personal como artista, se da ese momento cuando encuentro un lugar físico que suena, que tiene la misma vibración que tiene en ese momento la totalidad de mi cuerpo en equilibrio, en armonía. Y es en esa resonancia, en ese sonar juntos, en ese ajuste entre de las dos naturalezas, la mía y la del lugar, la que permite el estado de contemplación. Uno está en común-uniión, uno ví-

bra al unísono con el lugar, vibra en esa misma frecuencia y longitud de onda. (P. Mata, comunicación personal, 26 de mayo de 2017) .

Como vemos, en este fragmento queda claro hasta qué punto la ascensión a pie en alta montaña puede llegar a considerarse una práctica contemplativa, en la que “utiliza como mantra, mientras camina, su paso a través de su ritmo, repetición, tempo, cadencia y medida” (Corvo Ponce, 2013). Esta repetición viene enfatizada por el llamado “paso del descanso” o también “paso del nómada” que incorpora una breve pausa entre cada movimiento. De este modo, el propio caminar permite un ligero descanso y se acentúa a su vez rítmicamente: La coordinación del paso con la respiración hace que se convierta en un ejercicio de atención consciente, pudiendo llegar a encontrarse en este punto con algunas de las cuestiones que hemos comentado en la primera parte de la investigación. Se trata de experiencias basadas en el cultivo de la atención en el momento presente, desde una gran conciencia corporal y en las que tiene gran protagonismo algún elemento repetitivo: la respiración, el ritmo de los pasos, o incluso quizá también el latido del corazón o la circulación. Éstas últimas son sensaciones más sutiles, pero sin duda, para una mirada atenta conforman posibles “vibraciones” físicas perfectamente perceptibles. También ciertas emociones pueden producir una nítida huella física movilizandando una gran variedad de sensaciones.

Es interesante notar que, según testimonio del artista, para llegar a este estado de contemplación se requiere un cierto tiempo: es sólo a partir del tercer día que comienza a estar presente esta sensación de “resonancia” con el entorno (Corvo, 2013, p.145). Ciertas experiencias de larga duración quizá puedan encontrar sentido en esta dirección: no se trata sólo de una acción que evoca un significado simbólico dentro del lenguaje de la comunicación artística, sino que además, la propia repetición de la acción durante bastante tiempo genera una experiencia que transforma la conciencia subjetiva del propio artista. De este modo, caminar en entornos naturales durante largos periodos quizá pueda contribuir a relativizar esas representaciones o filtros de los que hablábamos en la primera parte de esta investigación. La duración, por tanto, parece un elemento clave que -no siendo requisito único e indispensable- sí parece favorecer efectivamente la profundización en estos estados contemplativos.

Observemos que el foco, no está puesto sólo en la interioridad sino además hay una atención periférica simultánea. Este caminar en “resonancia” con el entorno deviene así en un “estado de unicidad” en el que sentir la “vibración” del lugar en alguno de los “centros energéticos” del cuerpo. (Corvo Ponce 2013, p.146). En palabras de Pep Mata:

En mi caminar yo me paro en un lugar cuando ese lugar me resuena dentro, es decir, que mi “vibración” o mi “música” coincide con la “vibración” o la “música” de ese lugar. Cuando eso se produce, me detengo a contemplar. El lugar de parada no es un concepto, es una vivencia. El concepto de “Site”, de “lugar” que nos viene del Land Art es un concepto de la tradición americana, pero yo estoy hablando de otra cosa. Estoy hablando del lugar de la experiencia de la contemplación. Podríamos decir que es recuperar la conciencia del espacio sagrado, del templo. Yo con-templo. ¿Qué me sucede en ese momento? Hay una coincidencia tan físicamente fuerte con ese lugar -y no físicamente-, que uno y el lugar pasan a ser prácticamente la misma cosa. La vivencia es que mi cuerpo en ese momento se expande por todo el lugar y ocupa la totalidad del lugar, y puede notar la vibración de cada pequeño sitio de ese lugar, de cada pequeña piedra, de cada pequeña brizna, de cada pequeño elemento. Y localizar y detectar los puntos energéticos más fuertes de ese lugar. Una vez detectados esos puntos, físicamente me traslado a ellos, para buscar posiciones de encaje con ese punto energético fuerte, pero simultáneamente estoy en todos los sitios de ese espacio. Es una vivencia muy especial.⁹ (Mata, 2013)

Resulta sumamente interesante esa sincronización entre interior y exterior que describe sirviéndose del campo semántico de la música. Este “eco” o resonancia nos invita a cuestionarnos hasta qué punto esta conexión contemplativa entre cuerpo y entorno, podría tener algo que ver con las famosas neuronas espejo de las que hemos hablado antes, asunto que obviamente escapa a nuestro campo de estudio. En el relato de esta experiencia podemos ver sin embargo más claramente que sin duda hay elementos compartidos con los múltiples testimonios de la “mística salvaje” que recupera Hulin (2017): lenguaje metafórico, sensación de que el interior y el exterior se confunden, excepcionalidad de la experiencia, etc. Otros elementos pueden llevarnos a asociar esta experiencia también con la ampliación del “Self” de Arne Naess (2008) que antes hemos visto, en la que se dan procesos de identificación con elementos del entorno. Las piedras parecen aquí un elemento esencial para ambos. En la ósmosis de Naess hay elementos que antropomorfizan la piedra pero que también “petrifican” al ser humano. Pep Mata hace “retratos” de estos peñascos con los que

⁹ Transcripción de una conferencia realizada en la Universidad Politécnica de Valencia en 2013, recuperado de <http://innernature.webs.upv.es/>. Fecha de consulta: 2/05/2020.

dialoga, en los que podemos intuir un tiempo largo y profundo, el tiempo geológico del que participan las piedras tan distinto a los plazos de la vida humana. Volveremos a esto en próximos apartados.

En este caso, dado que se trata de un proceso artístico, podemos reconocer otros elementos importantes. Entre ellos destaca el hecho de que Pep Mata utiliza estos procesos de “resonancia” para localizar el lugar desde donde sacará la fotografía. La contemplación se convierte así en guía que le va orientando a través de diferentes experiencias. Observemos de este modo que el artista abandona en gran medida su intencionalidad individual y permanece en una actitud más bien de apertura, atención y escucha.

Observemos, por ejemplo, su proyecto *Andar-i-ego* (2002-2005): está compuesto por trípticos organizados en cuatro series temáticas que evocan elementos simbólicos esenciales: tierra, agua, fuego y aire. Cada tríptico corresponde a un lugar en el que el artista ha encontrado un punto de “resonancia”. La imagen central representa la orientación de la mirada y las laterales son las vistas a 90 grados en ambas direcciones a mano derecha e izquierda. La cuarta imagen ausente es la que queda a la espalda haciendo presente el propio cuerpo ausente del artista. Como explica el autor, un quinto punto estaría en el centro de esa cruz marcando la verticalidad del cuerpo sobre el horizonte (Mata, 2013, p. 174). La formulación final de estas fotografías trata de evocar esas experiencias vividas de resonancia con el entorno, de ahí que aunque sean imágenes de diferentes vistas, haya entre ellas una tendencia a establecer cierto sentido de unidad: son imágenes divididas en tres que construyen una composición visual conjunta. Hay una cierta continuidad en el paisaje estableciendo elementos que enlazan el conjunto como un todo trascendiendo así esa segmentación inicial. La perspectiva euclidiana que Raquejo (2013) vincula a la egocentricidad aquí se resignifica, pues no hay una mirada a una única ventana, sino más bien, una mirada múltiple que se expande en diferentes direcciones. Este efecto establece una importante continuidad entre ellas como un todo, que a su vez deja intuir grandes vacíos: lo no representado -o más bien lo irrepresentable- está presente a través de una misteriosa ausencia.



4. Pep Mata, *Andar-i-ego*, (2002-2005)

Otra cuestión importante en la que vemos un paso más allá en el distanciamiento de la voluntad personal, es el “disparo ciego”. En palabras del autor:

Para que la imagen final sea realmente la óptima, en ese momento del disparo tiene que suceder algo que también es especial y que me ha costado muchos años descubrir. En el momento de disparar la cámara tiene que producirse un momento de ceguera y yo tengo que aceptar ese momento: tengo que perder el control del disparo. Que un fotógrafo pierda el control de su disparo es algo muy serio, y uno tiene que renunciar a ello.¹⁰ (Mata, 2013)

Observemos hasta qué punto esta renuncia al control está íntimamente relacionada con el distanciamiento de la egocentricidad del que venimos hablando. Como vemos, la renuncia a este control que permite aplicar en la imagen los criterios estéticos y/o compositivos propios da una idea de que la prioridad en este artista es el fondo experiencial y no tanto la forma visual externa. La aceptación se convierte así en protagonista del proceso de producción dejando que ese momento simplemente suceda.

La ceguera del artista, además de proceso experiencial, puede conectar a su vez con un potente símbolo: el ciego se ha asociado tradicionalmente al poeta itinerante o a la sabiduría del anciano. También evoca la imagen de una visión interior, pues la renuncia a la visión de las cosas exteriores posibilita el acceso a “otros ojos”, a “otro mundo” (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p.281) o, según hemos dicho aquí, a otra forma de mirar el mundo. Vemos esto, por ejemplo, de forma muy clara en la famosa pieza de Giuseppe Penone, “Rovesciare i propri occhi” (1970), en la que el artista se retrata con unas lentillas de espejo. Su ceguera exterior sin embargo hace que el mundo quede contenido en su mirada, quizá como símbolo de una renuncia que a su vez es apertura y distanciamiento.

¹⁰ Transcripción de una conferencia realizada en la Universidad Politécnica de Valencia en 2013, recuperado de <http://innernature.webs.upv.es/>. Fecha de consulta: 2/05/2020

miento de la egocentricidad. Posiblemente el proceso de Pep Mata tiene puntos de encuentro significativos con este símbolo histórico, aunque sin duda en su trabajo esto le llega de forma no buscada, como parte de un proceso contemplativo(1) realmente transformador.

Otros trabajos más recientes del artista se sirven del video para evocar su experiencia desde un formato que permite combinar la imagen con sonido y movimiento¹¹. Son tomas de plano fijo que no somete a ningún tipo de postproducción, pero que sí graba con una serie de filtros que elige para transmitir una sensación lo más parecida posible a su experiencia contemplativa: se trata de un filtro de cámara estenopeica que oscurece y desenfoca los contornos dejando el centro de la imagen más nítido e iluminado. El desarrollo del movimiento aparece entrecortado generando un efecto repetitivo que le permite “minimizar el tiempo cronológico y pasar más al a-tiempo contemplativo” (P. Mata, comunicación personal, 26 de mayo de 2017). Esto, como podemos ver, también coincide con lo ya mencionado en la primera parte de esta investigación en cuanto a las alteraciones en la vivencia del tiempo, pues según su experiencia, en esos estados de contemplación “Estás fuera del tiempo, no existe ni el pasado ni el futuro, solo existe ese presente” (P. Mata, comunicación personal, 26 de mayo de 2017). La simplicidad de estos planos fijos en los que “no pasa nada”, pueden generar a su vez una cierta experiencia hipnótica en el espectador, haciéndole conectar así de una forma evocadora con estas experiencias tan íntimas del artista vividas en parajes remotos.



5. Pep Mata, “Puerto de Aigües Tortes 2 (2660m)” (2016)



6. Pep Mata, “Rio Zinqueta de la Pez (1950m)” (2018)

Hasta aquí vemos bastantes puntos de encuentro entre lo estudiado en la primera parte de la investigación y su proceso artístico. Sin embargo, en otros as-

¹¹ Recuperados el 19 de abril de 2020 de <http://pepmata.com/videografia/>.

pectos el testimonio de Mata no parece coincidir con la visión de la contemplación naturalista que aquí hemos definido. Su relato de una experiencia cercana a la muerte da una idea de cómo interpreta las extrañas sensaciones vividas:

Tuve un accidente de montaña, crucé el umbral y volví. Entré y viví en otra realidad. Fue una experiencia que determinó mucho mi visión del mundo, de ahí en adelante. (...) Fue una caída importante en un glaciar, a unos tres mil metros de altura. En esa situación me di por muerto, me abandoné con gran tranquilidad y convicción de mi final. Experimenté la salida de mi cuerpo físico y entré en un campo luminoso. Viví el mayor estado de felicidad y de comprensión intuitiva que jamás haya tenido. (P. Mata, comunicación personal, 26 de mayo de 2017)

Esta experiencia insospechada le marca de por vida y se convierte en motivación para leer, reflexionar, buscar información y tratar de entender qué es lo que le había sucedido. Se declara heredero en muchos aspectos de nuestra tradición histórica occidental, inspirándose en místicos neoplatónicos como Plotino, pero también incorpora estudios científicos como los del neurólogo Francesc Rubia. Ciertamente podríamos decir que integra elementos de otras tradiciones culturales, pues se apoya en autores que han tratado de elaborar mapas interculturales de la conciencia como el americano Ken Wilber. Las palabras que hoy, casi cuarenta años después, forman parte de su relato para tratar de hablar sobre este tipo de experiencias inefables le llevan a identificar dos realidades muy diferentes: la “primera realidad” o realidad cotidiana sería la experiencia del mundo en el que nos movemos con una “conciencia egoica”, como un “yo” enfrentado a un “tu”, y la “segunda realidad”, en cambio, aparece como un espacio misterioso que en ocasiones describe como una “membrana” o como “otra dimensión”. Ésta está disponible no sólo desde el momento presente para quien sea capaz de mirar con una conciencia despierta, sino también como una realidad sobrenatural a la que es posible acceder tras la muerte.

Cuando abandonas este mundo dejas atrás toda la materia y se cruza el umbral con el alma. Según mi experiencia sigues siendo tú mismo, pero fusionado con una universalidad de la cual participas. Es como un cambio de vibración. Pierdes el ego. El ego queda en la materia y con la mente racional. Entrás en otra dimensión que podríamos llamar la conciencia límbica. Es una conciencia eco y se puede fundir con la totalidad y participar de ella sin perder la individualidad. La conciencia límbica es una conciencia no-dual y responsable de la segunda realidad o sobrenatural. La conciencia egoica es la responsable en este nivel de mundo, la primera realidad o realidad cotidiana. Siempre habrá un yo y un tú, un observador y un observado. (P. Mata, comunicación personal, 26 de mayo de 2017)

En este estudio trabajamos sobre la idea de que no es necesario acudir al sobrenaturalismo para explorar la contemplación, y por ello la referencia a elementos como el “alma” o la sensación de “salir del cuerpo físico” en su trabajo pueden llevarnos a pensar que su cosmovisión toca en algunos aspectos con lo que hemos definido como “espiritualidad mágica”. Sin embargo, no hemos de olvidar que en el relato de experiencias inefables, las palabras son siempre inexactas y pueden tener múltiples lecturas. Estas dificultades nos invitan a ser prudentes en las interpretaciones pues a menudo las palabras van acompañadas a su vez de la sensación de inexactitud o directamente de alteración de lo vivido. La palabra añade complejidades en una experiencia directa que destaca precisamente por una absoluta simplicidad, como corrobora el propio artista:

Lo que pasa es que muchas veces... ¡hablar de estas cosas! Me vas preguntando sobre este estado y es difícil explicarlo. Estamos intentando explicar una cosa desde aquí, cuando es una cosa de allí: realmente lo estropeamos. La vivencia de ese estado es de una completa simplicidad. Es lo más sencillo del mundo. Pierdes toda tu complejidad, vuelves a recuperar la inocencia de un niño y lo haces con la máxima conciencia. Eso es el estado de creación, la inocencia consciente. Amas por naturaleza y vives en ese sentir. La maldad desaparece, el egoísmo desaparece.(...) Cuando intentamos hablar de ello parece que estemos intentando hablar de algo extraordinario, metafísico, místico, y precisamente es todo lo contrario. En ese estado no tienes la sensación de que sea extraordinario, ¿entiendes? Lo que te sorprende es que no puedas vivir siempre así. (P. Mata, comunicación personal, 26 de mayo de 2017)

Como vemos, el artista prefiere en ocasiones el silencio a la palabra por las propias problemáticas que en este asunto puede añadir el pensamiento analítico. El trabajo de Pep Mata es así un buen ejemplo de cómo la contemplación en el proceso artístico en nuestro contexto globalizado postsecular se compone de múltiples elementos híbridos. De este modo, aunque el artista parece integrar en su discurso algunos conceptos quizá asociados a cierta “espiritualidad mágica”, eso no quita interés a aquellos otros que son compatibles con una concepción naturalista de la contemplación a la que intentamos contribuir. La obra de Pep Mata resulta así inspiradora para este estudio tanto en su proceso experiencial vivido desde el contacto entre cuerpo y naturaleza, como por lo que su obra puede evocar más allá de las palabras. Nos interesa por tanto rescatar de su ejemplo estos “ejercicios espirituales” seculares que hacen de la repetición del caminar una forma artística de contemplación, resonando con el entorno desde el respeto hacia la naturaleza y el distanciamiento de la egocentricidad.

3.2.2. LA ESCUCHA COLECTIVA DE ERNESTO PUJOL

Como segundo gran ejemplo de práctica artística que utiliza el caminar con una vocación contemplativa merece la pena detenerse en la obra del artista Ernesto Pujol, pues también incorpora acciones que implican largos periodos de tiempo. Viene del ámbito de la performance, pero su escucha del lugar y la implicación con la transformación social le ha ido llevando a integrar algunas cuestiones medioambientales entre sus motivaciones. En su proceso podemos ver cómo la contemplación, cultivada en un contexto ético referencial, fructifica en diferentes formas de compromiso. Además, se trata de un caso extraordinario, pues el artista es docente y ha teorizado sobre su propia práctica, lo cual, como hemos visto, no es muy habitual en este ámbito. Sus escritos representan un valioso intento de formulación de actitudes y experiencias complejas e inefables. Su intención de clarificar, como mínimo consigue evitar algunos malentendidos en el ámbito de la contemplación.

Para entender su obra es importante saber que se trata de un artista cubano afincado en EEUU y que pasó una parte de su vida en un monasterio trapense abandonándolo después para implicarse en la práctica del budismo zen. Esta información da una primera imagen de hasta qué punto la interculturalidad y el ejercicio del silencio y la contemplación es central en su vida. Aunque sus referencias culturales sean diversas, como es propio del “bricolaje de religiones” (Beck, 2009) contemporáneo, podemos observar que su práctica trata de reconstruir las dimensiones fundamentales de la espiritualidad tradicional, reelaborando este camino desde la práctica artística contemporánea.

Muchas de sus obras podrían incorporarse en la órbita del “endurance art”, pues implican el cuerpo del artista realizando una actividad por un largo periodo de tiempo. Aunque su proceso de trabajo da mucho protagonismo al silencio introspectivo, no es en absoluto autorreferencial, pues en él existe simultáneamente una intensa preocupación por lo colectivo, la comunidad y el entorno en el que se mueve. De hecho suele trabajar también en performances colectivas, cultivando este tipo de experiencias en grupo. Aunque en su trabajo es importante el ejercicio de la atención consciente desde la presencia, sin embargo, el presente no es un refugio para el aislamiento sino una puerta hacia el mundo que implica una forma de transformación interior compleja y holística

integrando elementos muy diversos. La entrega en el presente se realiza así desde la sensorialidad y la escucha del cuerpo, pero esto no es incompatible con una reflexividad sobre el entorno en el que camina. La importancia que le da a la memoria del lugar a través de la escucha de las personas, los edificios, los espacios, o cualquier forma dibujada en la naturaleza -como nidos o caminos de animales - es un claro signo de una actitud de receptividad hacia los relatos, las prácticas, los hábitos y la idiosincrasia de cada lugar. Su actitud desborda así la egocentricidad y explora formas de apertura que ciertamente tratan de dejar espacio para otros seres humanos, no humanos, y para la naturaleza como totalidad:

Todos los paisajes tienen representantes del terreno reconocidos y no reconocidos y, por lo tanto, repositorios de recuerdos verbales y no verbales, humanos y no humanos, estáticos y cinéticos, que pueden conformar la información sensorial que un proyecto de walking art necesita y desea cosechar, o no.

Por ejemplo, los animales no humanos potencian la memoria del paisaje a través del comportamiento instintivo, cavando, excavando, cruzando, corriendo, volando, encaramándose, anidando, cazando, agarrando, rasgando, masticando, royendo, picoteando, llamando y cantando a lo largo de un camino, proporcionando numerosas cualidades si observamos la identidad específicamente animal y no humana del camino.¹²(Pujol, 2018a, p.10)

La atención al presente en este artista, como vemos, es la antítesis de un “carpe diem” hedonista como veíamos en capítulos pasados, sino que más bien es una forma de atención absoluta a la cotidianidad para entender las condiciones y las cosmovisiones que han construido el presente de ese lugar materializándolo en esa forma concreta. La escucha del entorno desde este lugar de silencio y atención consciente, han llevado al artista a poner en el centro de su discurso una reflexión acerca de la implicación social de las prácticas performativas. De este modo, resulta interesante cómo deconstruye el estereotipo de pasividad de la espiritualidad a partir de lo que denomina una “contemplación proactiva” (Pujol, 2009, p. 62) que concibe como una forma de rebeldía:

12 (Traducción propia) All landscapes have acknowledged and unacknowledged stewards of terrain, and thus, human and non-human, static and kinetic repositories of verbal and nonverbal memories, which may be the sensitive information a walking project needs and wants to harvest -or not.

For example, non-human animals embody landscape memory through instinctive behavior, by digging, burrowing, crossing, sprinting, flying over, perching, nesting, hunting, grabbing, tearing, chewing, gnawing, pecking, calling and singing along a path, providing numerous qualities if we watch for the specific non-human animal identity of the path.

Los/as artistas buscan desafiar nuestra pasividad urbana creciente entre cuatro paredes, llevándonos fuera de nuestra inmovilidad para ver, escuchar, pensar y sentir -experimentar- reconectándonos con otros y con la Naturaleza antes de que sea destruida. Los/as artistas rechazan ver el mundo sólo a través de imágenes digitales, ventanas eficientes en habitaciones climatizadas, rápidos vehículos híbridos, teléfonos móviles o pantallas de ordenador, dándonos el regalo de una percepción completa a través de la inmersión.”¹³ (Pujol, 2018a, pp. 1-2)

Coincide aquí con Riechmann (2017) en la reivindicación del potencial subversivo de la contemplación así como en la reticencia hacia la tecnología que nos priva de la experiencia directa de nuestros cuerpos en el entorno. El caminar se reivindica además como una experiencia que es completamente humilde, es decir, está al alcance de todo el mundo pues “El caminar no le pertenece a nadie”(Pujol, 2018a, p. 9). Deconstruye así el mito de la originalidad moderno y su actitud parece más cercana a la famosa máxima beuysiana sobre la idea de que todo el mundo es un artista.

Y sin embargo, no todas las formas de caminar son contemplativas o contienen el potencial subversivo al que apunta. El artista dedica mucha atención a explicar cómo caminar, es decir, qué actitudes conviene cultivar para que esta acción sea positiva o contribuya a un cultivo de una transformación interior, un distanciamiento de uno mismo y un acercamiento empático a otros seres humanos y no humanos. De hecho gran parte de su actividad como docente se centra en transmitir estas actitudes al alumnado. De este modo, persigue integrar la contemplación proactiva en la educación como un acto subversivo, con la escuela de arte como “monasterio secular, urbano e interconectado que actúa como una vía hacia la interioridad, donde narrativas más amplias se asientan en un individuo autónomo y socialmente responsable” (Pujol, 2009, p.62).

Critica así las actitudes coloniales que pueden estar presentes en el caminar, esta noción de conquista, de “ser el primero” que descubre el lugar denunciando el antropocentrismo que va implícito aquí, pues son formas de caminar opresivas tanto de los nativos como de otros animales no humanos que habitan el territorio desde mucho antes que nosotros. Por eso reivindica la ética como

13 (Traducción propia) Artist are seeking to challenge our increasing urban indoor passivity, taking us outside our stasis to see, listen, think, and feel -to experience- reconnecting with each other and Nature before it is lost. Artists seek to reject viewing the world only through digital images, energy-efficient windows of climate-controlled rooms, fast hybrid vehicles, mobile phones or computer screens, giving us the gift of full perception through immersion.

una implicación esencial defendiendo que “no hay pasos amorales. (...) No es posible hacer nada fuera de un ámbito ético. Si un lugar está en peligro, amenazado o contaminado, ¿ayudará un artista-caminante a darle visibilidad para que reciba más protección? Los lugares tienen derecho a hacer este tipo de demandas”¹⁴ (Pujol, 2018a, pp. 11-12).

Algunas de sus obras han estado vinculadas a la idea de “duelo”. Un asunto que, según el artista, no ha de confundirse, sin embargo, con algunas formas de “nostalgia” porque esta última implica poder y posesiones, mientras que aquel va más bien asociado a la idea de redención de una ausencia negada, que a través del arte hace justicia y



7. Pujol, Hamilton, Hood y Whitehead, “Water Table” (2004)

genera “una transformación que lleva a un estado de conciencia más elevado”¹⁵ (Pujol, 2009, p. 57). Su instalación *Water table* (2004), por ejemplo, es un trabajo colaborativo para el Festival Spoleto que consiste en una instalación efímera de un jardín de arroz que evoca la economía agraria colonial que creó la riqueza de la ciudad a costa de la explotación de personas en tiempos de esclavitud. Deconstruye de este modo una noción religiosa de “redención” muy extendida en Norteamérica que asocia la riqueza material con un mayor estatus espiritual. Asocia esto a un malentendido religioso fundamentalista, y que sin duda está basado en la falacia de un mundo justo ya comentada.

Su expresión del duelo, es más explícita aún en otros trabajos performativos en los que realiza vigiliias o lutos como *Walk #1* (2006), obra realizada en el cementerio de Magnolia en Charleston, Carolina del Sur. La guerra de oriente medio le invita a profundizar en su duelo, convencido de que “hay una complicada ausencia creciente que nosotros los americanos debemos velar, o destruirá lo que

14 (Traducción propia) There is no amoral step. (...) There is no making outside an ethical regard. If a site is threatened or endangered, contaminated or polluted, will a mapping artist-walker help it receive more attention that will lead to more protection? Sites have the right to make such demands.

15 (Traducción propia) (...) a transformation that leads to grater consciousness.

queda de nuestra moralidad”¹⁶ (Pujol, 2009, p. 60). Hoy más que nunca tenemos razones para un profundo duelo que sigue en muchos sentidos en fase de negación. Quizá la presencia silenciosa de las pérdidas enormes que hemos de afrontar en el sXXI, pueda ser un primer acercamiento para la transformación que necesitamos. Como veíamos antes Macy y Johnstone (2018) han insistido en la necesidad de honrar nuestro dolor por las pérdidas inimaginables derivadas de la crisis ecológica actual. Quizá el caminar contemplativo pueda contribuir a ese necesario duelo colectivo desde el silencio y la escucha.



Imagen 8a y 8b. Ernesto Pujol, “Walk #1” (2006)

Vemos así que la reflexividad es un asunto central para este artista, de hecho su definición de “meditación” se elabora en esta dirección según la tradición occidental, asociándola a la consideración de ideas y pensamientos. La meditación o la reflexión desde esta perspectiva no es algo para hacer unas horas al día, sino que ha de formar parte de la vida cotidiana. Según el artista, es importante no llenar cada minuto de citas y prisas, para discernir el propósito y el efecto de lo que hacemos, pues “no hay pasos carentes de sentido, La práctica de la Meditación busca discernir el propósito de cada paso que queremos dar y el efecto de cada paso dado, buscando el significado de todos ellos”¹⁷ (Pujol, 2018a, p. 15). Aparece así la meditación asociada a la búsqueda de sentido, como un aspecto central de las actitudes que reivindica. Podemos comprobar de este modo que el artista se aleja aquí en muchos aspectos del estereotipo de la espiritualidad como experiencia sublime o extática de arrobamiento en el “no saber”. La racionalidad no se niega pues de hecho la reflexividad y búsqueda de

16 (Traducción propia) (...) there is a complicated growing absence that we Americans must mourn, or it will destroy what is left of our morality.

17 (Traducción propia) There are no meaningless steps. Meditation practice seek to discern the purpose of every step we wish to take, and the effect of every step taken, seeking the meaning of it all.

sentido desde la ética, como vemos, son asuntos esenciales en su trabajo. Esto no es incompatible con el relato puntual de algunas experiencias inefables de tipo inmersivo como es propio de la “Mística salvaje”. Por ejemplo, a raíz del proyecto “Becoming the land” (2002-03) para el Salina Art Center, Pujol deja un testimonio que ciertamente parece hacer referencia a la contemplación(2) en este sentido extático y/o unitivo: “No había otra verticalidad que la de nuestros cuerpos: horizontalidad en todas direcciones. Era como caminar en el agua a través de un vasto océano verde. Mi cuerpo se disolvió durante esa caminata de pradera. Mi mente no hallaba envolturas. Yo estaba en todo y todo estaba en mí”¹⁸ (Pujol, 2018a, p. 8).

En su propia terminología, el artista y docente se toma la molestia de diferenciar la “meditación” de la “contemplación”, y define esta última como una “consideración (más) profunda de los pensamientos por un largo periodo, con un elemento de rendición”¹⁹(Pujol, 2018a, p. 143). Especifica a su vez una diferencia entre la contemplación cristiana y el budismo: según el artista, este último “parece ir un paso más allá: lleva la mente al no-pensamiento, calmando la mente, sometiendo voluntariamente todo pensar a un olvido lleno de paz que no niega ni destruye el yo, sino que simplemente lo suspende, dándole a probar el silencio y el fluir del cosmos”²⁰ (Pujol 2018a, p. 144).

Por lo que vamos viendo, el distanciamiento de la egocentricidad es una constante en su trabajo, no sólo por lo que ya hemos comentado (la crítica al mito de la originalidad del artista, y al caminar como práctica de dominación colonial) sino también por un ejercicio de escucha que requiere de altas dosis de empatía para abrirse al entorno, a las personas y a la memoria del lugar sin imponer las propias ideas y presupuestos. Las complejidades de la sociedad contemporánea de hecho parecen invitarle a ser muy explícito al respecto:

(...) en una sociedad donde el yo profundo se ha confundido con el hecho de exhibir los derechos del consumidor, *con consumir como un yo*, es importante entender que el yo profundo es un lugar de no-yo: un verdadero autoconocimiento que conduce a un ge-

18 (Traducción propia) There was no verticality but that of our bodies: flatness in every direction. It was like walking on water across a vast green ocean. My body dissolved during that prairie walk. My mind experiences no envelope. I was everywhere, and everywhere was in me.

19 (Traducción propia) The deep(er) consideration of thoughts, for a long period, with an element of surrender.

20 (Traducción propia) (...) seems to go one step further: it takes the mind to no-thought, quieting the mind, willingly surrendering all thinking to a peaceful oblivion that does not negate or destroy the self, but simply suspends it, giving it a taste of the silence and flow of the cosmos.

neroso altruismo. Desde aquí, la globalización no consiste en consumir perspectivas uniformes o anular la diversidad, sino en una conexión verdadera desde la intimidad que nos hace reconocernos a la vez como “otros” y como “lo mismo”: todos parte de la condición humana, consiguiendo así la coexistencia de imaginarios diferentes pero interconectados²¹. (Pujol 2009, p .62)

Como podemos ver, las coincidencias de estas explicaciones con aquello que hemos definido antes como “yo universal” o “perspectiva cósmica” son considerables: se cultiva en la intimidad, es decir, parte de una subjetividad encarnada en cuerpos materiales, pero está rotundamente alejado del yo individual y su estructura de deseos egocéntricos y narcisistas. El encuentro con el otro aquí no anula la individualidad, sino que encuentra puntos de interconexión y coexistencia vinculados al altruismo. En este sentido, la reivindicación tanto de la vulnerabilidad como de la empatía son elementos muy claros que indican la dirección de este distanciamiento: la práctica de la que habla no es una huida hacia transmundos espirituales, ni un aislamiento narcisista en el supermercado espiritual, ni tampoco un cínico discurso de crítica social. Más bien parece resonar con esa idea de “encuentro” de Juan Masiá (2006) a la búsqueda del otro en uno mismo y de la “autoconstrucción colectiva” de Riechmann (2015a), desde la aceptación de las contingencias y la vulnerabilidad compartida. El caminar, por tanto, se convierte así en una forma de “ejercicio espiritual” en el que ahondar en la propia interioridad desde el vínculo con otros seres y lugares a través de la empatía y la escucha que sin duda requiere de un distanciamiento de la egocentricidad previo.

Entre las estrategias artísticas que utiliza hay algunas más simbólicas, y otras más experienciales. El distanciamiento de la egocentricidad a menudo se simboliza en el trabajo de Pujol a través de la desaparición de la figura humana con huellas o fotografías. Nos detendremos en esto más adelante, pero para entenderlo aquí en el universo conceptual tan personal de este autor podemos poner de ejemplo, el díptico “Lamb I y II” (2009-2010) en el que el artista trata de evocar de forma misteriosa la liberación física y espiritual (Fanning 2018, p.237).

21 (Traducción propia) (...) in a society where exercising the deeper self has been confused with flexing the rights of the consumer, *with consuming as a self*, it is important to understand that the deeper self is a place of no-self, of true self-knowledge that leads to generous selflessness. Here globalism is not seen as a consumable landscape of sameness or flattened diversity, but of connected trusting intimacies that recognize themselves as both other and the same, all part of the human condition, achieving the coexistence of different but interconnected imaginations.



9a y 9b. Ernesto Pujol, "Lamb I" y "Lamb II" (2009-2010)

La segunda imagen presenta un hábito vacío como testigo de esta ausencia que se materializa a su vez en una gran onda expansiva en la superficie del agua que está enfrente. Con referencias explícitas en el título a la simbología cristiana de la redención que representa la figura del cordero, el distanciamiento de sí y su potencial liberador del sufrimiento parece aludir a esta cuestión central de la contemplación, literalizando la desaparición del yo que da paso a la unidad contemplativa. El blanco de su ropa y el contexto diáfano del horizonte elaboran a su vez símbolos de vacío y totalidad. La verticalidad del cuerpo y la horizontalidad del contacto entre el agua y el cielo, de nuevo apuntan en la misma dirección.

En otras piezas, en cambio, utiliza elementos más experienciales que a menudo incluyen la acción silenciosa colectiva. La pieza "The Listeners" (2018), por ejemplo, consiste en una interacción directa con el público que ahonda en la escucha empática. Podría considerarse la antítesis contemplativa de la mediática "The artist is present" de Marina Abramovic ya comentada. Ambas son acciones duracionales que se basan en un contacto interpersonal, desde una intención contemplativa, pues pretenden hacer del silencio un espacio de encuentro. En el caso de la acción de Pujol, son las personas que escuchan quienes se mantienen en silencio, desde la receptividad evitando cualquier juicio hacia el que habla. El grupo de "escuchantes" [listeners] permanece en una sala sentado o caminando, a la espera del público. Antes de entrar a la sala, al público se le ofrecen algunas preguntas sobre las que pueden reflexionar, contando sus conclusiones, confidencias o inquietudes a los performers, algunas de ellas están formuladas en sentido personal, otras se refieren a asuntos colectivos. Estas acciones invitan a la reflexión sobre qué entienden por "escuchar" o cómo

podría mejorarse “la escucha”²². Utiliza así este tema en sentido amplio y metafórico para abordar cualquier asunto al que la persona considere importante referirse. De forma coherente, la acción de Pujol tiene lugar en una sala que preserva la intimidad. En el gran dispositivo mediático de Abramovic, sin embargo, destaca la cola de personas mirando, la cantidad de cámaras desplegadas, etc...todo esto contribuye a la sensación de “ser observado”, de estar en el centro de las miradas, frente a la figura sacralizada de la artista que se distingue también ostensiblemente con un elegante vestido rojo.



10a y 10b. Ernesto Pujol, “The Listeners” (2018)

La acción de Pujol, sin embargo, parte de un grupo de personas con el que el artista ha estado trabajando habilidades de “escucha”. Todos visten de un color semejante que los identifica (un azul oscuro), pero se nota que son prendas cotidianas e informales, distintas en cada persona. Todo esto contribuye a la dilución de la figura del artista entre el grupo de “escuchantes” y facilita un encuentro empático muy alejado de la sociedad del espectáculo que representa “El artista está presente”. En la obra de Pujol el protagonista no es el artista, sino la comunidad, especialmente el espectador a quien se le ha cedido el espacio de la palabra desde una escucha activa.

²² Algunas de ellas: “¿Cómo defines la escucha? ¿Cuáles son las cualidades requeridas para escuchar? ¿Cuáles son las condiciones requeridas para escuchar? (...) ¿Eres bueno/a escuchando? ¿Qué te hace ser bueno escuchando? (...) Como sociedad, ¿qué necesitamos escuchar? (...)¿Qué nos ayudaría a escuchar mejor? (...) ¿Dónde me enviarías a escuchar?” (Lower Manhattan Cultural Council, 2019, párr.3)
(Traducción propia) What is listening? How do you define listening? What are the qualities required for listening? What are the conditions required for listening? (...) Are you a good listener? What makes you a good listener? (...) As a society, what do we need to listen to? (...) Where would you send me out to listen?

A pesar del protagonismo de la experiencia directa que implica la acción en sí, es importante el hecho de que gran parte de la motivación para realizar esta pieza parte de razones ideológicas y políticas. Esto es una muestra más de cómo la contemplación y el silencio se elaboran en su trabajo como fórmulas sociales subversivas:

Escuchar a la gente y al lugar siempre ha sido parte de mi práctica. Sin embargo, la presidencia de Donald Trump ha subrayado la necesidad de escuchar a todo el mundo en América. Me ha dado la urgencia de dar forma a la escucha como un proyecto en proceso llamado "The listeners", que se ha iniciado en el verano de 2018 en Alemania, otra sociedad que está experimentando el ascenso de la derecha.²³ (Pujol, 2018b, párr. 2)

Vemos así que la contemplación se halla muy imbricada con la conciencia social y política. Un ejemplo que pudiera quizá inspirarnos para ahondar en la necesidad de parar en lugar de seguir acelerando, y en la importancia del vacío y el silencio en una sociedad embargada por la acumulación y el ruido.

Por último, el tiempo es también importante en este artista, pues su concepción del presente integra a su vez la totalidad del tiempo. En palabras del autor: "en la Naturaleza, el pasado no es pasado porque todo lo que alguna vez ha vivido y se ha desintegrado sigue aún entre nosotros con una forma nueva²⁴" (Pujol, 2018a, p.19). En este sentido reinterpreta la idea de atemporalidad en un sentido no extático ni mágico, no es una pérdida de las referencias temporales, sino más bien una concepción de que las diferentes condiciones que construyen la forma concreta de un instante en el presente están entrelazadas entre sí y son inseparables: no existe un momento fuera del tiempo. Para ahondar un poco más en detalle en estas cuestiones, vamos a ver en el apartado siguiente ejemplos de cómo algunos otros artistas contemporáneos se acercan a esta elaboración contemplativa del tiempo desde su propia práctica artística.

23 (Traducción propia) Listening to people and place has always been part of my practice. Nevertheless, the presidency of Donald Trump has heightened the need to listen to everyone in America. It has given me the urgency to give form to listening as an ongoing project called The Listeners, which had its world premiere during the summer of 2018 in Germany, another society experiencing the rise of the right.

24 El artista utiliza la palabra "Naturaleza" en mayúsculas para referirse al contexto medioambiental concebido como una entidad viviente y con capacidad de influencia, una entidad en cierta medida personificada que posiblemente pueda tener puntos de encuentro con la Teoría Gaia (De Castro, 2013).

3.3. Otros tiempos

Un lugar común, en cualquier práctica contemplativa, es una concepción alternativa del tiempo. De este modo, parar, estar en silencio, ir despacio o hacer ejercicios basados en la repetición parecen ser acciones ligadas de alguna manera a una alteración de nuestra forma habitual de estar-en-el-mundo también desde las coordenadas temporales. Sin duda hay múltiples matices en la elaboración de la temporalidad que podrían desarrollarse en un estudio específico. A continuación vamos a distinguir a grandes rasgos al menos dos tipos diferentes que aunque están íntimamente relacionados, son claramente distintos: por un lado, la idea del tiempo suspendido o atemporalidad y, por otro, el tiempo cósmico o circular. Ambas son cuestiones íntimamente vinculadas a la contemplación que de nuevo no dibujan categorías estancas, pero sí presentan algunas diferencias importantes que se reflejan a su vez en las estrategias artísticas vinculadas.

3.3.1. EL INSTANTE ETERNO: TIEMPO SUSPENDIDO Y ATEMPORALIDAD

La concepción de “tiempo suspendido” surge de una inmersión en el presente que desestabiliza de forma extraordinaria la estructura temporal del “yo autobiográfico” (Damasio, 2015). De este modo, el acceso al presente se experimenta ligado a sensaciones de atemporalidad, como un encuentro inesperado con la sensorialidad directa que permite “desautomatizar la mirada” para descubrir “un mundo nuevo” desapercibido (Riechmann, 2013a).

Hay muchos artistas que trabajan el tiempo, desde muy diferentes perspectivas. Entre los diferentes medios plásticos que permiten incluir y alterar la variable temporal, uno de los más importantes es el videoarte. Aquí destaca sin lugar a dudas un referente ya clásico como Bill Viola, artista a menudo incluido

en exposiciones que buscan resignificar la espiritualidad desde el prisma contemporáneo. Su trabajo es realmente importante en este apartado, pues una de sus mayores aportaciones es precisamente la exploración de diferentes tipos de temporalidad, de ahí que nos detengamos a continuación un poco más en algunas de sus obras.

El videoarte es un medio especialmente propicio para trabajar con el tiempo. Estrategias como el uso del tiempo real, el ralentí o la marcha invertida, así como la superposición de diferentes tipos de ritmos generan experiencias extraordinarias gracias a sus efectos desacostumbrados. Además, su gran potencial para la empatía y su capacidad para generar entornos envolventes en videoinstalaciones hacen de él un medio especialmente propicio para la involucrar al espectador. Como pionero del videoarte, en la obra de Bill Viola²⁵ podemos ver cómo se exploran algunas de estas estrategias hoy muy extendidas entre otros creadores, cómo se articulan en su discurso, especialmente vinculadas a un interés en las filosofías orientales y una inspiración en la mística religiosa.

Sólo daremos algunas pinceladas sobre su trabajo, ya que un estudio pormenorizado de un artista tan relevante sería muy extenso. Nos interesa solamente apuntar la posible vinculación de sus creaciones con alguno de los aspectos que hemos tratado en este trabajo. A pesar de que Viola se nutre en gran medida de iconografía y simbología cristiana, su interés por filosofías y religiones no occidentales aporta un enfoque intercultural muy interesante que invita a buscar puentes y lugares de encuentro en la línea de ese diálogo interreligioso del que antes hablábamos (Panikkar, 1990, Masiá 2006).

Muchos de los temas tratados por el artista son claramente universales pues abordan cuestiones antropológicas vinculadas a la condición humana como el nacimiento, la muerte, emociones humanas básicas, etc. Su presentación a menudo ambivalente -sin referencias concretas a un tiempo o espacio definido- las convierte en imágenes universales con las que cualquiera podría identificarse proyectando la experiencia propia. En otras ocasiones hace uso también de iconografía o simbología que sí nos remite a la tradición cristiana, a través de la referencia explícita a la herencia pictórica occidental en piezas como por ejemplo

25 La obra de Bill Viola demuestra cómo pueden confluir mística y tecnología de forma inspiradora (Amo y Molina, 2006). Sin embargo, la relación de la espiritualidad con la tecnología también en ocasiones puede generar imaginarios problemáticos, en el capítulo 5 ahondaremos en algunas visiones críticas presentando ciertos riesgos potenciales desde un enfoque ecológico.

“The greeting” (1995) o “The quintet of the ashtonished” (2000). De este modo, su conocido recurso del video a cámara lenta nos introduce en un territorio de ambigüedad pues genera la sensación de pinturas en movimiento o de videos casi detenidos. Como señala el investigador Carlos Vara (2016), este efecto de ralentización contribuye a ampliar la percepción de los detalles del momento presente generando sensaciones de infinitud o fractalidad que intensifica las emociones percibidas y genera procesos neuronales alternativos a los habituales.

No es solo que, por mor de esta lentitud, todo lo que se muestra adquiera una renovada potencia y devenga importante, sino que, literalmente, ante *The Greeting* se están contemplando matices en una extensión y dilatación mucho mayor de la que estamos acostumbrados y nuestra conciencia se ve obligada a una apnea en el interior de un instante inmensamente más rico, complejo y sutil. Provocando que los sentimientos que normalmente son captados como nimios matices, aquí devengan acontecimientos infinitos. (Vara, 2016, p. 260)

Sin duda esto tiene grandes puntos de encuentro con lo que hemos elaborado en la primera parte de esta investigación, pues la cámara lenta permite un acceso a mucha más información de la que normalmente recibimos, generando una experiencia dilatada en la que podemos descubrir “un mundo nuevo” de expresiones y matices que a la velocidad normal habrían pasado desapercibidos. Son imágenes llenas de misterio, un “misterio a la luz del día”(Hadot, 2015) accesible desde un territorio más allá de la palabra, que conecta con capas intuitivas y emocionales de nuestro psiquismo. El misterioso “instante eterno”(Picazo, 2001) se hace así visible y accesible así desde la propia experiencia directa. Como inspiración de estos momentos de atemporalidad o tiempo suspendido, el propio Bill Viola relata una experiencia personal en la que vivió un momento de eternidad al caer al agua de niño sin saber nadar.

Fue seguramente la más profunda, transformadora y trascendente experiencia que haya tenido nunca. Estaba acompañada de una completa ausencia de miedo -sólo calma y paz. Cuando pienso en ella ahora me centra de nuevo. No tenía ni idea de que me estaba ahogando en aquel momento. (...) Y el tiempo, en aquel momento en que estaba bajo el agua - debieron de ser dos segundos, tres segundos- pero era, oh sí, era infinito. (Bill Viola citado en Perov, Solans y Viola 2005, párr. 9)

A partir de aquí se entiende mejor hasta qué punto el presente como tiempo suspendido está conectado en su trabajo con el agua y las figuras sumergidas,

elementos que, por otra parte, son ciertamente recurrentes y albergan muchas otras capas de significado: purificación, resurrección, transformación o incluso unicidad entre interior y exterior. El estanque de agua como aparece por ejemplo en “Reflecting pool” (1977-79) a través del uso del reflejo puede evocar también asociaciones vinculadas a la iconografía del espejo, con su evocación a la identidad y simultáneamente su potencial para la deconstrucción del yo²⁶.

En “Ascension” (2000), por ejemplo, una figura cae al agua generando una onda expansiva. La imagen se llena de luz difuminando los contornos del cuerpo. Las formas abstractas de las burbujas dibujan por un instante la icónica imagen de una calavera que poco a poco se desvanece. Las referencias a la mística cristiana -muy importante para el autor- están también presentes en la imagen de la cruz. Una compleja iconografía que nos habla de la muerte y el renacimiento en sentido simbólico, pero que nos interesa también por su capacidad para evocar sensaciones oceánicas que resuenan con aspectos de los que hablábamos en la primera parte de la investigación. El sonido amortiguado y la ralentización del tiempo contribuyen a generar una sensación de eternidad e inmensidad de resonancias intrauterinas. Trabajos más recientes como “The innocents” (2007) -perteneciente a la serie “Transfiguraciones”- o “The dreamers” (2013) ahondan en estas estrategias en las que el instante suspendido abre un espacio de infinitud, transformación y unicidad. La noción de “eterno presente” de la que hablábamos antes, parece aquí hacerse visible con gran empatía y emotividad.



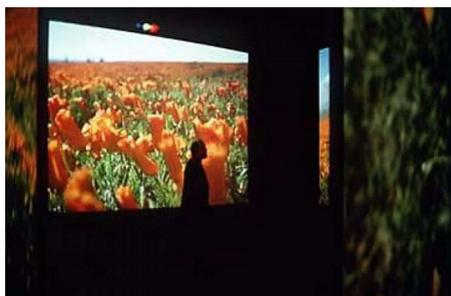
10. Bill Viola, “Ascensión” (2000)



12a y 12b. Bill Viola, “The dreamers” (2013)

²⁶ Se puede ampliar información sobre las potencialidades del espejo para deconstruir el yo en la obra de Bill Viola en la tesis de Carlos Vara (2016)

En otros trabajos del artista, como sucede por ejemplo en “*Tristan Ascension*” (2005), además de la simbología del agua opera un segundo elemento que funciona de forma similar a la estrategia que comentábamos antes a raíz de Ernesto Pujol: La desaparición de la figura puede interpretarse como símbolo del distanciamiento de la egocentricidad del que venimos hablando. Asociamos intuitivamente la figura humana a una persona, a la idea de ser “alguien”, de ser un “yo”. A partir de aquí, la deformación, alteración o desaparición de la figura, por contra nos invita a imaginar que esta concepción de ser “alguien” es menos estable y firme de lo que parece a primera vista. La “trampa del ego” (Baggini, 2012) parece resonar de forma sorprendente con piezas de Viola como “*Surrender*” (2001). Dos figuras en pantallas situadas en vertical hacen una reverencia simétrica mostrándonos que la nítida imagen inicial, en realidad es sólo un reflejo que después se estira y se deforma con las ondas del agua. El propio título también recoge la herencia cristiana de abandono de sí.



13. Bill Viola, “*The Stopping Mind*” (1991)



14. Bill Viola, “*Surrender*” (2001)

El artista alude explícitamente a este vaciamiento o *kenosis* de la *via negativa* en piezas anteriores como “*Stopping Mind*” (1991) que es especialmente interesante para este capítulo. La estrategia aquí no es el símbolo, sino que busca ofrecer una experiencia real al espectador. El objetivo de la pieza es generar un shock a través del choque entre diferentes tipos de temporalidad, del que sólo es posible salir a través del abandono de la estructura de deseo y rechazo de la egocentricidad. La videoinstalación recoge imágenes aleatorias en cuatro pantallas en forma de cuadrado que van alternando momentos en los que se suceden imágenes aceleradas y caóticas con un audio a gran volumen que genera inquietud, junto con otras en las que predomina la calma y la quietud. Esta alternancia aleatoria hace que el espectador se llene de angustia por la imposibilidad de predecir en qué momento preciso será la próxima ráfaga de ruido y

caos. La experiencia se convierte así inicialmente en un proceso de ansiedad creciente, por las imágenes caóticas en la memoria y la anticipación del siguiente shock.

Los espacios en los que aparecen las imágenes calmadas, por su lentitud y silencio permiten escuchar un audio situado en el techo que llama explícitamente al abandono de uno mismo para sumergirse en la profundidad de la experiencia presente. Con ello, intenta “desarmar la percepción del tiempo mediante el shock, mostrar los mecanismos que configuran el presente y apelar a la vivencia del instante como entidad todopoderosa en la que puede acontecer la transformación” (Vara, 2016 p.120). La videointalación es un tipo de obra inmersiva especialmente idónea para este tipo de experiencias que involucran de forma muy intensa la sensorialidad del espectador. No se trata por tanto, de una obra que elabore significados a través de la imagen, sino que invita a parar el pensamiento discursivo para ser conscientes de lo que estamos sintiendo en ese instante: sea calma o ansiedad. La pieza se convierte así en una invitación a aceptar la incertidumbre y el carácter imprevisible de los estímulos cambiantes que nos molestan o nos agradan, de modo que sólo es posible encontrar un espacio de ecuanimidad en esta videoinstalación desde el abandono efectivo de la voluntad personal.

Además del video hay muchas otras estrategias artísticas vinculadas al tiempo como la realización de acciones, la elaboración de objetos o el trabajo con procesos naturales. En relación al tiempo suspendido, una de las más interesantes es la experiencia de la pausa. Prescindir del movimiento y permanecer quieto y en silencio es una estrategia contemplativa básica. En la quietud afinamos la atención para percibir aquellas funciones más tenues de nuestro cuerpo como la respiración, la circulación o el palpar de nuestro propio corazón. Elementos también repetitivos que se toman como fórmula de concentración en ejercicios de múltiples tradiciones contemplativas. Asimismo, pararse en la naturaleza supone una apertura a micro-estímulos que de otro modo pasarían desapercibidos: el leve movimiento de las hojas, un pequeño crujir espontáneo, un pequeño soplo de aire, el sonido de algún pequeño insecto, etc. La pausa tiene especial significado en una cultura contemporánea como la nuestra tan arrasada por la aceleración. Parar, estar en silencio, sentir, escuchar, es abrirse a una experiencia a la que no estamos acostumbrados.

El proyecto “Tidal culture” (2004-) de la artista Deborah Wing-Sproul es un buen ejemplo donde predomina la pausa. Este trabajo combina una serie de acciones artísticas en zonas costeras cercanas al polo norte. Se trata de una serie de piezas performativas basadas en la quietud que se documentan a su vez con medios videográficos en entornos cercanos a la antártida. En ellas, la imagen de la artista de espaldas en una única toma en plano fijo de 1h de duración nos da fiel testimonio de esta experiencia de silencio y escucha que se transmite en tiempo real. La renuncia a la narratividad de un medio audiovisual que cuenta con la variable temporal entre sus posibilidades creativas, enfatiza la sensación de atemporalidad a través de la lentitud convirtiendo la monotonía del plano en una forma de repetición también para el espectador, que es invitado así a adoptar una actitud contemplativa.



15a y 15b. Deborah Wing-Sproul, “Tidal culture” (2004-2011)

El hecho de utilizar el video para obras estructuralmente estáticas con mínimos cambios supone una estrategia contraria a las tendencias hegemónicas: nuestra cultura visual tan enganchada en la pantalla se sirve de los recursos más espectaculares para mantener la atención del potencial consumidor: planos cortos, muchos cambios, sorpresas, velocidad, músicas, diferentes narrativas, etc. Todas ellas estrategias utilizadas por anuncios publicitarios, trailers de películas y tomas televisivas que tratan de captar nuestra atención desde una forma de “asombro menor” que con mucho acierto Tugendhat (1997) asocia a la experiencia del circo. Estas videocreaciones de plano fijo, en cambio, utilizan las posibilidades de la imagen en movimiento pero desde un punto de vista antitético, pues aparentemente “no pasa nada” durante una hora. Sin embargo, esto es precisamente lo que ayuda a concentrar la mirada del espectador en los pequeños detalles, esos micro-movimientos de la imagen que sólo en apariencia está estática, pues al poco tiempo de mirarla cobra protagonismo la repetición de las olas, los lentos desplazamientos de las nubes y el hielo, las variaciones en

la iluminación, etc. A pesar de estar en el centro, la figura humana aparece en Tidal Culture sólo en segundo plano como testigo. Una formulación visual que podría estar relacionada con esa actitud a primera vista paradójica de la contemplación: concentrarse en el yo para distanciarse del yo. El espectador se identifica a través de esta figura anónima con una persona que es capaz de parar y simplemente estar ahí durante un cierto tiempo. Quizá en ese ir y venir de las olas pueda tomar también conciencia de su propia respiración y otras sensaciones de su cuerpo habitualmente desapercibidas conectando así la circularidad de la imagen con su propia experiencia de presente.

Otros elementos de este mismo proyecto de la artista tienen un carácter más objetual. Son esculturas hechas con algas que contienen también la referencia a un tiempo suspendido en la medida en la que se trata de elementos efímeros que sólo conservarán su forma por un breve periodo determinado. Las algas, vegetales acuáticos caracterizados por la flexibilidad y el movimiento, se presentan secos construyendo una forma que perderán tan pronto como reciban humedad para ser incorporadas dentro del ciclo de la vida.



16a, 16b y 16c. Deborah Wing-Sproul, "Tidal objects" (2005- en curso)

Los objetos realizados son muy icónicos, pues representan platos, vasos, vestidos y zapatos: todos ellos elementos culturales que hacen referencia a acciones humanas fisiológicas esenciales como comer, caminar, beber o calentarse. Estos objetos parecen condensar así las necesidades humanas básicas volviendo la mirada a lo esencial. Construye de este modo un símbolo de unidad entre cultura y naturaleza enfatizado por la fragilidad y la fugacidad. Además, como

experiencia, el proceso de creación de estos elementos contiene amplias dosis de repetición, ya que consiste en el entrelazado o disposición secuencial de trocitos de algas a través de tejidos, trenzados o superposiciones secuenciales. La repetición, como decíamos, puede llegar a ser una forma de “ejercicio” o “disciplina” para el cultivo de la atención consciente en el arte (Ferrando, 2012).

Otro videoartista que también ahonda en la mirada a la naturaleza desde una perspectiva contemplativa es Louis Patiño. La misma estrategia de filmar una figura inmóvil de espaldas ante un paisaje en movimiento adquiere aquí ciertos matices a través de la estética y la escala que emparenta estas imágenes con la pintura del siglo XIX. La obra “En el movimiento del paisaje”²⁷ (2012) ahonda de este modo en las cuestiones que ya hemos comentado, poniendo énfasis en la pequeñez y fragilidad del ser humano frente a la inmensidad de la naturaleza. Páramos, cascadas y volcanes: una imagen alejada del estereotipo de naturaleza “verde”(Albelda, 2004) y más cercano a una iconografía de la amenaza, en la que sin embargo la estética positiva invita a cierta sensación de plenitud en consonancia con la vieja idea romántica de lo sublime. Esas pequeñas figuras humanas dan medida de escala a nuestra insignificancia, quizá como parte de un nuevo imaginario que pueda evocar un necesario recentramiento epistémico en la línea que apunta Wolfgang Welsch (2014), como antídoto contra el “principio antrópico” que ya hemos comentado.



17a y 17b. Lois Patiño, “En el movimiento del paisaje” (2012)

El tiempo es también protagonista declarado en estos trabajos. En palabras del artista:

Otro factor determinante en el proyecto, que va ligado al movimiento, es el fluir del tiempo. La obra propone acompasar nuestro tiempo al ritmo de los elementos natura-

²⁷ Recuperado el 12 de abril de 2020 de <https://loispatino.es/En-el-movimiento-del-paisaje>.

les del paisaje, para poder percibir sus cambios. Nos sitúa en un fluir del tiempo pausado, pero al mismo tiempo crea una contradicción: la figura humana está detenida. El tiempo para el hombre se ha detenido ante la visión de un paisaje que le ha cautivado. Es la experiencia interior de lo sublime. Henri Bergson distingue entre el tiempo exterior de la materia, un tiempo que se extiende por el espacio; y el tiempo interior de la consciencia, que es tiempo puro. Define como duración (*durée*) al instante que, por ser vivido con especial intensidad, se extiende y se prolonga en nuestra consciencia. Al contemplar el paisaje en profundidad su imagen se interioriza y queda detenida. Así, en el proyecto operan dos temporalidades diferentes: el tiempo que fluye en la naturaleza y el tiempo detenido del hombre. (Patiño, 2012)

En este fragmento el autor explica a partir de su obra, el modo en el que la contemplación puede inducir estados subjetivos de atemporalidad, lo que reafirma esta característica que habíamos señalado como parte de los “estados alterados de conciencia” asociados a la experiencia contemplativa.

A partir de esto, surge también un cierto riesgo de instrumentalización de esta atemporalidad, tomada como ideal de bienestar individual desde la unión con un estereotipo de “naturaleza como destino” o liberación personal. Este tipo de iconografías, como hemos dicho, en la actualidad son fácilmente fagocitadas por el sistema capitalista ligadas a algún tipo de producto que, tal y como señala José Albelda (2004), nos permitiría llegar a esos territorios inhóspitos con la promesa de alcanzar allí por fin la felicidad y el anhelado equilibrio con la naturaleza. La obra de Patiño, sin embargo se hace insoportable para la mirada consumista que en su avidez de estímulos es incapaz de permanecer “sin hacer nada” en esos larguísima planos del cineasta.

La contemplación y sus experiencias extraordinarias que incorporan el tiempo suspendido y la atemporalidad se ha asociado históricamente a la iconografía del éxtasis. Como venimos diciendo, esto hace que en ocasiones se haya tomado la parte por el todo reduciendo la riqueza de la contemplación como proceso amplio de cultivo y transformación a un puñado reducido de “experiencias cumbre”. La visión que ofrece Louis Patiño del místico en otra pieza “Esliva” (2011)²⁸ introduce ciertas novedades en esta tradición pues no lo representa desde fuera sino que nos hace mirar por sus ojos acercándonos así al sabor de su experiencia. Se trata de un cortometraje experimental en el que utiliza diferentes recursos audiovisuales para ponernos en la piel de un ermitaño que vive

28 Recuperado el 12 de mayo de 2020 de <https://vimeo.com/186398601>

en mitad del bosque. La cámara subjetiva y los largos planos sostenidos ayudan a entrar empáticamente en una realidad misteriosa en la que prevalece el silencio. Aquí las formas se disuelven construyendo un entorno de contornos difusos en los que la luz y el sonido parecen despertar ciertas resonancias oceánicas propias de las experiencias extáticas que antes veíamos. La obra escenifica las fuerzas poderosas y terribles de la naturaleza, conectando no sólo con la tradición de lo sublime romántico, sino más allá hacia un pasado mítico de tintes animistas donde el diálogo con la naturaleza está mediatizado por el ritual y la premonición. La obra parece evocar así la nostalgia de cierto reencantamiento del mundo que escenifica a través de diferentes estereotipos, una inercia cultural que estamos revisando aquí de forma crítica.



18a y 18b. Lois Patiño, "Esliva" (2011)

Como ya se ha dicho, la contemplación es mucho más que experiencias puntuales de éxtasis. Los discursos visuales que hacen énfasis en este aspecto concreto ignorando otros pueden distorsionar la riqueza de esta experiencia y quizá incluso legitimar así ciertas inercias sistémicas: Si reducimos la contemplación a un éxtasis individual, es más fácil convertirla en un objeto de consumo para un sujeto atomizado en el que el silencio y la autoobservación pueden llegar a operar como elementos de aislamiento en la línea en la que argumentamos antes siguiendo a Bauman (1998) y a Carrete y King (2005). Sin embargo, si reivindicamos otros aspectos también legítimos de la contemplación como la compasión o el distanciamiento de la egocentricidad, podremos acceder a una perspectiva un poco más amplia y sin duda mucho más rica.

3.3.2. LA EVOCACIÓN DE UN “TIEMPO CÓSMICO”

El land art se ha interesado especialmente en aludir a un tiempo cósmico propio de las estructuras circulares prehistóricas, según la interpretación que los expertos lanzaron precisamente a mediados de los años sesenta y que todavía siguen hoy vigentes. De acuerdo con la versión cósmica de las complejas estructuras de Stonehenge, el tiempo está aquí marcado por el transcurso del sol, de tal manera que el ciclo vida/muerte/re-surrección podría estar en este caso representado por la aparición y desaparición cíclica del astro, cuyo disco se sitúa en un lugar específico y predominante durante los amaneceres y atardeceres de los solsticios de verano e invierno. Esta identificación del circuito solar con un tiempo cíclico contrasta con el histórico o vectorial, pues en el cíclico las fronteras entre el pasado, el presente y el futuro se desdibujan para dar paso a horizontes temporales más complejos. (Raquejo, 2006, pp.113-114)

Resulta interesante el análisis del tiempo en el Land Art que realiza aquí Tonia Raquejo estableciendo puntos de encuentro entre algunas piezas históricas de Land Art y el arte prehistórico. La exploración de formas alternativas de temporalidad puede contribuir a cuestionar la linealidad que presuponemos en muchos aspectos, como por ejemplo, en las ideas hegemónicas acerca del progreso como crecimiento exponencial. Se pone así sobre la mesa una mirada más holística que superpone el momento presente con el pasado a través de los ciclos físicos estacionales. De este modo se abre la puerta para experimentar y simbolizar una concepción del tiempo muy diferente, un tiempo circular o cósmico, marcado por la conexión con las dinámicas ecosistémicas. Resulta tentador asociar este tipo de tiempo con la “conciencia cósmica” de la que habla Pierre Hadot, (2006), pues finalmente en ambos casos es preciso distanciarse de la egocentricidad para poder observar el mundo desde un punto de vista más amplio, donde la medida no es la escala humana. Posiblemente supone también el acceso a un “tiempo profundo” (Parreño, 2018) caracterizado por unas dimensiones abrumadoras e impensables para la mente humana.

Un buen ejemplo sobre formas alternativas de temporalidad lo encontramos en el artista gallego Jorge Barbi, y por ello nos detendremos un poco más en su trabajo. En su proceso curiosamente también el caminar es parte esencial de un acercamiento experiencial a su entorno natural más cercano. Camina fundamentalmente en la costa gallega próxima al lugar donde vive. Es un territorio familiar y conocido, múltiples veces recorrido, al que sin embargo vuelve una y otra vez para descubrir nuevos “hallazgos”: pequeños detalles a primera vista

desapercibidos, cambios que sólo son perceptibles para quien vuelve al mismo espacio años después, o nuevos encuadres sobre objetos, paisajes y elementos diversos que nos invitan a observarlos desde un lugar desacostumbrado. Parece así muy presente en su trabajo una actitud contemplativa fundamental, según declara el artista: “en ocasiones se llega más lejos no sólo por cubrir largas distancias, sino por haberse parado en los recovecos” (J. Barbi citado en Barbi, De nieves, Fernández, Gutiérrez y Ortega, 2010, p.84).

Esta actitud le permite descubrir una perspectiva completamente nueva sobre lo observado, como se muestra en la obra “*Argentea*” (1996-2002). Se trata de una serie de fotografías que a los ojos del espectador se muestran como extraños seres etéreos compuestos por una materia plateada envolvente de sorprendentes cualidades plásticas. Sólo la descripción de lo que realmente está fotografiado (excrementos de gaviota) nos saca de la ilusión antropomórfica con un interesante toque de ironía. En obras de este tipo se hace visible hasta qué punto proyectamos nuestros sesgos en el mundo, a través del conocido fenómeno psicológico de la pareidolia²⁹. A su vez, da cuenta de cómo somos capaces de descubrir “un mundo nuevo” en este mismo, simplemente mirando desde otra perspectiva.



19. Jorge Barbi, “*Argentea*” (1996-2002)



20. Jorge Barbi, “*Línea de Costa*” (1982-2007)

²⁹ Se trata de una predisposición del cerebro a reconocer rasgos iconográficos en determinadas formas abstractas. El tipo de figura percibida habla más del observador que de lo observado como muestra el test de Rorschach que se utiliza, de hecho, como diagnóstico psicológico. Esta predisposición se manifiesta en nuestra primera infancia pues de forma muy temprana somos capaces de distinguir los rostros humanos frente a otras formas. Es parte de nuestra evolución como animales hiper-sociales en cuya comunicación, la expresión corporal -especialmente la cara- es un ingrediente esencial.

Pero volviendo a la cuestión del tiempo, ese proceso de volver una y otra vez sobre el mismo recorrido se literaliza en su obra “Línea de Costa” (1982-2007) en la que presenta en forma circular la orografía de los 20 km de costa que suele recorrer. Nuestra percepción habitual del tiempo y del espacio se organiza con coordenadas de referencia que nos sirven para orientarnos en base a nuestra memoria y nuestras expectativas. Esta pieza cuestiona esas coordenadas a través de la figura del círculo, que aquí puede tener múltiples lecturas. El territorio que recorre adquiere así infinitud, por cuanto permite volver una y otra vez redescubriéndolo a cada instante de forma nueva. Es una actividad de búsqueda que no tiene un final, no hay conclusión ni llegada, sino sólo un proceso constante de apertura a la experiencia inmediata.

Como vemos, en esto parece haber afinidad también con la noción de “eterno presente” reformulada por Riechmann (2013a), a través de la entrega a los cinco sentidos desde la noción de “actividades autotélicas” que hemos desarrollado antes (subapartado 2.1.3). Funciona a su vez como metáfora de atemporalidad, por lo que también habríamos podido incluir a este artista en el apartado anterior. De hecho, como señala el crítico de arte Juan de Nieves (Barbi et al., 2010), el artista parece tener la intencionalidad de reflejar un tiempo fuera de la historia, un tiempo suspendido.

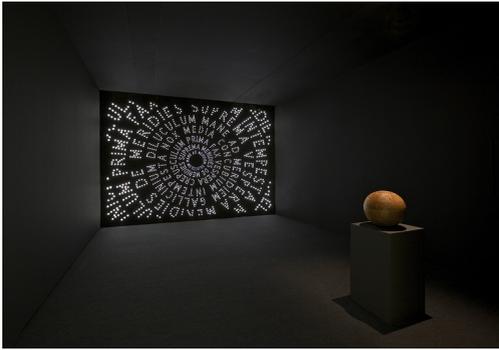
Este constante volver sobre sus pasos le permite reconocer cambios que sólo son visibles desde una mirada sostenida en el tiempo: Las series “Antes/Después” (2001-2002-2003) o “Pleamares” (1988), por ejemplo, registran la ausencia de un árbol, la subida de la marea o la posición cambiante de una misma roca, etc. La documentación de estos procesos invita a concebir este presente de forma compleja en relación con el pasado y con el futuro, formando así parte de un continuum. De este modo, no es un presente aislado fuera del tiempo, sino un presente interrelacionado en constante cambio. Aquí podemos ver que la actitud de apertura hacia “el aquí y el ahora” es mucho más que una concentración superficial en el instante presente, como comentábamos antes a raíz del pensamiento del maestro zen Dokusho Villalba (2018). El instante así es resultado de muchas condiciones pasadas y está creando las condiciones para los escenarios futuros. De este modo, el instante contiene en cierto sentido la totalidad del tiempo, hecho que se nos hace visible en las obras de Barbi, gracias a la po-

sibilidad de presentar de forma simultánea dos momentos fotográficos muy dilatados en el tiempo.



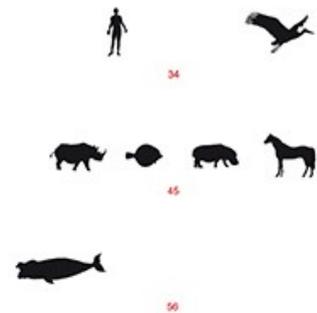
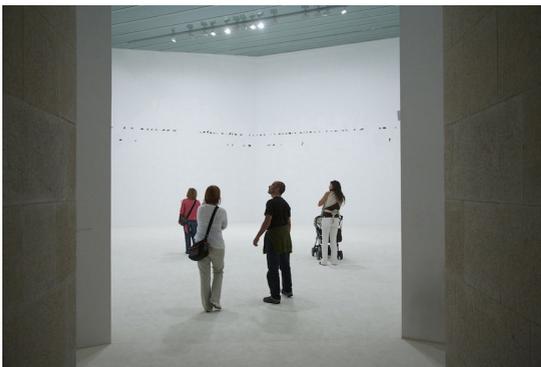
21. Jorge Barbi, "Antes/Después" (2002-2003)

El interés de Barbi en el tiempo aparece también en la obra "Diluculum" (1995-2009) Se trata de una instalación que contiene una esfera de madera con una inscripción que parece tener las letras al revés. Al poco comprendemos que sólo sería legible desde dentro. Otra parte de la instalación nos sitúa en ese preciso lugar proyectando lo escrito como si lo viéramos desde ese centro. Gracias a la proyección podemos leer así algunas referencias al modo en el que los romanos dividían los días. Lo interesante de esta pieza es que la circularidad predominante en el texto y la esfera parecen evocar un tiempo que no transcurre de forma lineal, sino que vuelve sobre sí mismo. Se trata más bien de un "tiempo circular" (Raquejo, 2006) que transcurre alterando nuestra forma habitual de percibir el tiempo. En esta obra estamos simultáneamente dentro y fuera de la esfera, y dentro y fuera del tiempo, ocupamos "un espacio y un tiempo suspendido entre el adentro y el afuera" (Barbi et al., 2010, p.31). Esta multiplicación de los lugares donde nos encontramos resuena también con el distanciamiento de la egocentricidad que después veremos con más profundidad. La amplitud de estas circunferencias concéntricas podría abarcar cada vez más elementos, extendiéndose potencialmente hacia la totalidad, como un "tiempo cósmico" desde el que observar la vida humana desde su insignificancia.



22a y 22b. Jorge Barbi, "Diluculum" (1995-2009)

Otra obra del artista tiene también este potencial de evocar un "tiempo profundo" (Parreño, 2018) desde diferentes estrategias creativas. La instalación "Esperanza de vida animal" (2010) para el Marco de Vigo nos saca de nuestra habitual percepción del tiempo porque en ella el ser humano no es el centro ni la medida de todas las cosas, sino una especie más. La pieza ofrece una invitación para concebir la vida desde una mirada menos antropocéntrica. Aquí el microcosmos se conecta con el macrocosmos a través de una línea del tiempo que también tiende a la circularidad, pues sigue el recorrido de las paredes de la estancia. Se construye así un entorno luminoso sobrecogedor que evoca con grandes espacios vacíos la inmensidad de un tiempo desconocido y ajeno para lo humano. Hay aquí también un distanciamiento de la egocentricidad que abre la mirada a una concepción más amplia del mundo.



23a y 23b. Jorge Barbi, "Esperanza de vida animal" (2010)

Es una pieza que parece invitar a una reflexión de tipo ontológico, y sin embargo, no pasan desapercibidos a su vez algunos detalles que añaden inquietudes

de carácter social. El ser humano no aparece de forma unitaria, sino que está representado en diferentes siluetas que corresponden a las diferentes esperanzas de vida de los seres humanos según sus condiciones materiales. Hay constancia así, de los 34 años de esperanza de vida de un hombre en situación de hambruna, frente a los 51 de un minero o los 75 de uno en condiciones opulentas. De este modo la pieza sitúa al ser humano a un nivel semejante al de las abejas, para las que también registra esperanzas de vida muy distintas entre individuos que ocupan eslabones diferentes de la jerarquía social. Constatando esta realidad, la obra integra al ser humano en la naturaleza, al tiempo que despierta en el espectador una mirada crítica relacionada con la justicia social.

Otro buen ejemplo de acercamiento a este “tiempo cósmico” en el sentido en el que venimos hablando es la obra de Rachel Sussman. Es una artista americana que ha tratado también de tomar distancia del “principio antrópico” (Welsch, 2014) a través de un acercamiento a los tiempos largos de la biosfera y del universo. Desde nuestra egocentricidad, tomamos el tiempo de vida humana como la medida de referencia y desde ahí nuestra perspectiva está ciertamente muy sesgada. Su proyecto “The oldest living things in the world” (2004-2014), va un paso más allá en el tiempo que la pieza de Jorge Barbi, ya que no se restringe a los animales, pues su búsqueda incluye un archivo de seres vivos de 2000 años atrás en adelante. Ni siquiera los animales más longevos como tortugas o ballenas están en este rango, así que los “retratos” de esta artista se refieren más bien a árboles, líquenes o bacterias.



24a y 24b. Rachel Sussman, “The oldest living things in the world” (2004-2014)

La sensación de asombro que genera la consciencia de estar frente a un ser que ha vivido esa gran cantidad de tiempo enfatiza la persistencia de la vida y genera un movimiento contrario a los temores que suscita la posibilidad de grandes extinciones en el siglo XXI. Como señala el crítico de arte Hans Ulrich Obrist (Sussman, 2014, p. XVI), necesitamos ser conscientes no sólo de lo que está amenazado y en riesgo de desaparecer, sino también de lo que ha conseguido permanecer y sobrevivir a tantas condiciones desfavorables. Toda una metáfora de resiliencia.

En este proyecto de la artista, una cuestión importante a definir serán sus objetos de estudio. Aquí se introducen algunas difíciles preguntas en relación a qué significa ser un individuo que está “viviendo” de forma continua durante largos periodos de tiempo. En palabras de la artista:

Desde una perspectiva filosófica, la duración a nivel individual era la consideración más importante, porque todos la relacionamos con la idea de un yo. Pero una vez que me puse a profundizar en la ciencia, al igual que como con las líneas del tiempo, las cosas no estaban tan claras. Los organismos unitarios como un árbol individual no son muy difíciles de tratar. Más engañoso es el concepto de “colonias clonadas”. Algunas veces llamado “crecimiento vegetativo” o “auto-propagación”, estos individuos son capaces de generar nuevos “clones” de sí mismos.(...) En otras palabras, estos individuos crean nuevos brotes, tallos o raíces sin la introducción de nuevo material genético externo. (Sussmann, Obrist y Zimmer, 2014, p. XXXVI)

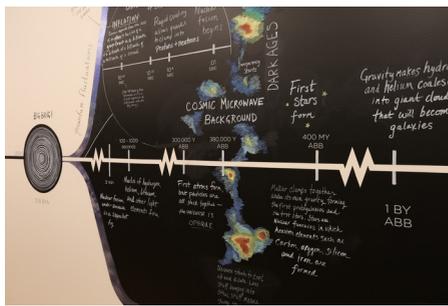
Como vemos, definir qué considerar un ser vivo individual no es tan fácil. En su intención de que empaticemos con estos seres, elige aquello en lo que podríamos proyectar una identidad, un “yo”, pues eso nos facilita el trabajo de empatía. “A lo mejor, mirando a través de los ojos de estos seres antiguos y conectándonos con lo más profundo del tiempo podemos tomar prestado un encuadre mayor y adoptar una mirada más amplia”³⁰ (Sussmann et al., 2014, p. XXXI-II). Empatizar con mamíferos es relativamente fácil para nosotros, cuando se trata de hacerlo con líquenes y bacterias la cosa ya es más complicada, aunque no imposible (Albelda y Sgaramella, 2015). Estas piezas parecen estar tratando de favorecer en el espectador el proceso de “identificación” que antes comentábamos a raíz del pensamiento de Arne Naess (2008, 1989). Proyectamos nuestra idea de “yo individual permanente” en una colonia de árboles clonados para la que quizá también sería válida la imagen de la familia o la comunidad.

³⁰ (Traducción propia) Perhaps, looking through the eyes of these ancient beings, and connecting with the deepest of deep time, we can borrow their bigger picture and adopt a longer view.

Pero para el mecanismo de la empatía, bien es sabido que nos resulta más fácil la relación de tú a tú, como parte de nuestra herencia mamífera (De Wall, 2013). Aquí se ve muy claramente hasta qué punto son útiles pero también inexactas las diferentes “formas de hablar” que elaboramos.

Estos seres son el testigo de un tiempo que trasciende la escala humana y su testimonio vivo nos ayuda no sólo a constatar la persistencia de la vida en este planeta, sino también la pequeñez de la vida humana que a su lado se nos presenta como algo realmente insignificante. Estas obras producen, por tanto, un movimiento de distanciamiento de la egocentricidad, pues ayudan a mirar la realidad desde una perspectiva más amplia, que podríamos denominar “profunda” siguiendo a Naess (2008) o “cósmica” con Hadot (2006).

Más fundamento tiene esta última denominación si miramos otros proyectos de la artista en los que amplía su mirada hacia los tiempos del universo. En “(Selected) History of the Spacetime Continuum” (2017) traza una línea del tiempo desde antes del Big Bang y se extiende 100 billones de años hacia el futuro. En ella va documentando algunos de los hitos más importantes de una historia cósmica que compartimos con las células, las piedras y las estrellas. Elementos como el inicio de la fotosíntesis o la primera vuelta completa de todo el sistema solar en la vía láctea se convierten así en grandes hitos históricos: podemos vivírlas como parte de nuestra propia vida, tan importantes como nuestro cumpleaños o aniversario de bodas. Esta obra genera un efecto de distanciamiento de la egocentricidad aún mayor y deja los asuntos humanos en la niñería más absoluta. Nuestras preocupaciones comparadas con la vida del cosmos quedan reducidas al máximo.



25a y 25b. Rachel Sussman, “(Selected) History of the Spacetime Continuum” (2017)

Sin embargo, como comenta la artista, estos proyectos que se centran en tiempos remotos o futuros no han de tomarse como una huida del presente. De hecho, según ella se trata de todo lo contrario: su trabajo permite tomar una perspectiva de la mortalidad que ofrece una conciencia inmediata de la brevedad de la vida humana. Todo lo cual ayuda a vivir el momento presente de otra manera, como un breve regalo en medio de la inmensidad que se desarrolla desde lo micro hasta lo macro pues “cualquier momento dado importa y estamos todos juntos ahí”³¹ (Sussmann et al., 2014 p. XXXIII).

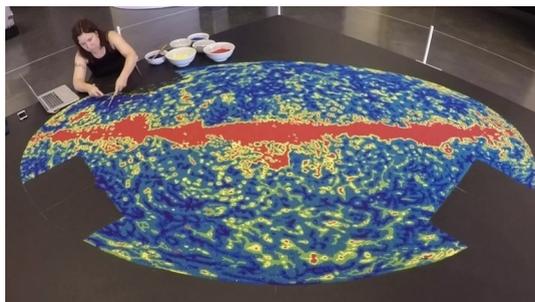
Esta reflexión acerca del tiempo cósmico y la importancia del momento presente aparece de forma muy clara en otra de sus piezas. “Cosmic Microwave Mandala” (2017) es una representación del “entorno cósmico de microondas” (Cosmic Microwave Background), una impronta del cielo 380,000 años después del Big Bang. Es la imagen de la primera luz que es posible medir. El proceso elegido para materializar esta idea es muy significativo: utiliza la técnica propia de la tradicional realización de mandalas tibetanos. Va depositando con sumo cuidado pequeñas cantidades de arena teñida de colores saturados. La artista integra de este modo una forma de hacer repetitiva en su proceso artístico que se acerca a los trabajos del “*endurance art*” que hemos visto antes y se convierte así en una estrategia profundamente contemplativa en la que involucra su propio cuerpo poniendo toda su atención en una acción minuciosa. El valor del momento presente se enfatiza precisamente en su fugacidad. Siguiendo también la tradición, la artista destruye la pieza de forma ritual en consonancia con las ideas budistas vinculadas a la noción de “impermanencia”³², regalando a su vez la tierra recogida con la idea de expandir la energía positiva del mandala. La pieza se convierte de este modo en una ceremonia con clara pretensión de reparación simbólica.

Una última obra en la que se atesora esa voluntad de reparación es el proyecto “Sidewalk Kintsukuroi” (2017) que bebe de la tradición oriental japonesa de reparar los objetos que se rompen enfatizando las juntas con líneas doradas. De este modo, en lugar de tratar de ocultar las grietas, éstas quedan resaltadas, añadiendo belleza y valor a la pieza. Aplica esta técnica a la arquitectura de mu-

31 (Traducción propia) Any given moment matters, and we are all in it together.

32 La impermanencia o transitoriedad (Anitya), es una de las tres características fundamentales de la existencia según la Tri-Laksana, una de las enseñanzas budistas fundamentales. Ésta consiste en el reconocimiento de que la vida no es un estado estático, sino un proceso en el que prevalece el cambio, el movimiento y la transformación. (Villalba, 2007)

seos, a las grietas del asfalto y las paredes. El símbolo que encarnan estas intervenciones casi invisibles en el espacio es poderoso: nuestras construcciones humanas, las carreteras, las paredes, los edificios, los entornos urbanos que parecen tan duraderos, son también efímeros, vulnerables y sujetos a el devenir del tiempo.



26. Rachel Sussmann, "Cosmic Microwave Mandala" (2017)



27. Rachel Sussmann, "Sidewalk Kintsukuroi" (2017)

Llegamos ya al final de este capítulo en el que hemos revisado diferentes estrategias contemplativas vinculadas a la experiencia directa del cuerpo, la atención consciente en el momento presente y la apertura a otros tiempos alternativos a la percepción cotidiana. Como hemos podido comprobar, distintos discursos artísticos se han interesado por cuestiones muy vinculadas a la contemplación desde la repetición como ejercicio de atención consciente, el caminar como proceso contemplativo y la evocación de "experiencias inefables" que abren la mirada para descubrir "un mundo nuevo" en lo familiar y lo cotidiano. Hemos visto también cómo la reivindicación del silencio y la lentitud pueden llegar a configurar discursos críticos con la aceleración asumiendo una interesante potencialidad subversiva frente a las corrientes hegemónicas. Por un lado hemos comprobado cómo las prácticas artísticas son un territorio especialmente fértil para todas estas cuestiones y, por otro, hemos argumentado de forma crítica la presencia de ciertos estereotipos vinculados a la espiritualidad que tienden a representarla bien desde la imagen del éxtasis, bien desde un aislamiento autorreferencial. Frente a esto, hemos puesto ejemplos de artistas que trabajan desde actitudes contemplativas alternativas incluyendo en muchos casos inquietudes sociales y/o sensibilidades medioambientales. Éste ha sido un acercamiento posible al primero de los tres aspectos vinculados a la contemplación. Lejos está de nuestra intención agotar con estas breves líneas la riqueza de esta amplia cuestión, pero dado que ya no podemos extendernos más en ella, al me-

nos sí reparar en que estos pocos ejemplos que hemos podido señalar efectivamente nos invitan a abrir puentes razonables entre el proceso artístico y la experiencia contemplativa que sin duda habrán de ser desarrolladas y matizadas en futuras investigaciones. Pasamos ya entonces a otras cuestiones, en los próximos capítulos continuaremos con los otros dos aspectos fundamentales de la contemplación que nos quedan.

Capítulo 4

Un vacío Potencial

PRINCIPIO ARQUIMÉDICO DEL EGO

Haz sitio

Haz sitio para lo amargo,

haz sitio para la lluvia que hueles antes de que te moje,

haz sitio para el cansancio benéfico que desdibuja fronteras

y abre el espacio del *entre*

Jorge Riechmann (2015b, p.169)

Otro aspecto esencial de la contemplación que hemos comentado es el distanciamiento de la egocentricidad. Esa experiencia “desnuda” del presente de la que venimos hablando es posible gracias a un distanciamiento o relativización de los “mapas” neuronales que organizan y jerarquizan la información sensorial en función de la memoria y las expectativas. La práctica artística en general y especialmente el arte contemporáneo, como ninguna otra disciplina, ha llegado a dinamitar sus propias bases una y otra vez redefiniéndolas en un constante movimiento crítico. Esto lo convierte en un ámbito especialmente idóneo para deconstruir determinados presupuestos culturales. Como hemos visto en la primera parte de esta investigación, entre los principales “filtros” que sesgan nuestra percepción del momento presente están el lenguaje y la identidad personal. En este apartado, por tanto, nos dedicaremos a explorar algunas de las estrategias artísticas que han trabajado estas cuestiones desde una vinculación con la naturaleza. Organizaremos la información en tres apartados:

- 4.1. Espiritualidad: abstracción y apofatismo. En el primero, conectaremos la tradición de la mística apofática occidental con el potencial de la imagen artística desde la abstracción y la simplicidad formal. Nos servirá de guía la idea de un “vacío potencial” presente en la capacidad del proceso artístico para deconstruir lo conocido y abrirse a lo desconocido.

- 4.2. Territorios de lo inefable: la deconstrucción de la palabra. En el segundo apartado nos centraremos especialmente en el potencial de la palabra para deconstruir el pensamiento discursivo, ahondando en estrategias artísticas que han materializado los límites del lenguaje y/o la existencia de un gran ámbito de experiencia fundamentalmente inefable.

- 4.3. Lo efímero: impermanencia y transformación. Por último veremos finalmente toda una serie de obras que incluyen de una u otra forma la idea de “lo efímero” desde la incorporación de materiales naturales biodegradables hasta la inclusión de procesos bio-físicos y/o socio-culturales. Esto nos ayudará a entender en qué medida en muchas de estas piezas, la figura tradicional del artista va difuminando su protagonismo “echándose a un lado” de diferentes maneras.

4.1. Espiritualidad: abstracción y apofatismo.

En el arte del s XXI, la antigua vinculación entre arte y espiritualidad adquiere una idiosincrasia propia como consecuencia, entre otras cosas, de las deconstrucciones propias de la postmodernidad y las complejidades de un mundo globalizado. El nuevo contexto ha abierto a su vez nuevas preguntas acerca de la concepción de “lo espiritual” en el arte y sus diferentes estereotipos. La crítica de arte americana Kay Larson, por ejemplo, reflexiona acerca de la dificultad de vincular la espiritualidad exclusivamente a cuestiones formales. Elabora así una crítica hacia cierta tendencia a asociar espiritualidad y abstracción de forma simple, como sesgo heredado del arte moderno del SXX. Según la autora, las ideas de pureza y simplicidad que se han reflejado en la pintura occidental a través de monocromos y obras minimalistas en realidad están fundamentadas en ciertos dualismos como abstracción / realismo, silencio / ruido, espiritual / material, simplicidad / complejidad, etc. Atribuye esta separación a nuestra herencia cartesiana y apunta las problemáticas que se derivan de restringir la espiritualidad a uno de los dos pares de contrarios. Estas distinciones -según explica- responden al deseo de encontrar un lugar seguro frente a una realidad siempre cambiante, temporal y condicionada. El constructo de “lo espiritual” como algo distinto o separado ofrecería así un marco de referencia al que aferrarse (Larson, 2004).

Es cierto que una parte importante de los discursos interesados por la espiritualidad han acudido a la abstracción como forma de apofatismo en la que la inefabilidad de la experiencia contemplativa se explora y se simboliza desde la tradicional vía negativa. Por ello en este apartado abordaremos algunas cuestiones relativas a este asunto. Sin embargo, no es menos cierto también que la contemplación puede encontrar expresión en fórmulas artísticas bien diferentes, como ya hemos visto y seguiremos insistiendo después. En este estudio consideramos todas ellas fórmulas diferentes y legítimas de acercarse a la experien-

cia contemplativa. Son estrategias diferentes que en ocasiones pueden incluso aparecer también combinadas. Por el momento nos interesa entonces simplemente señalar esta forma de reduccionismo, pues aunque en este apartado nos dedicaremos especialmente a la simplicidad apofática, sin duda es un error asociar la espiritualidad en el arte únicamente a formas abstractas simples.

4.1.1. COMPLEJIDADES DE LA ESPIRITUALIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La reflexión sobre una espiritualidad naturalista es especialmente importante en tiempos en los que estamos asistiendo a un resurgir del pensamiento mágico también a través del arte. Exposiciones recientes como, por ejemplo, “El palacio enciclopédico”, centro de la Bienal de Venecia en 2013, o en el territorio nacional “La luz Negra” realizada en 2018 en el CCCB de Barcelona demuestran hasta qué punto sigue viva la vinculación entre mística y sobrenaturalismo.¹

Con respecto esta última, a pesar de que su objetivo declarado no es negar la racionalidad de la ilustración -sino reformularla o iluminarla con “otras luces” (Villatoro, 2018, p. 9)-, sin embargo, en la práctica, se introducen aquí problemáticas importantes. Por ejemplo, meter bajo el paraguas de “fuerzas invisibles”(Lachmann, 2018 p. 22) tanto la gravedad newtoniana como la telepatía o los ángeles, parece más bien una forma de dar legitimidad a creencias sobrenaturalistas presentándolas como pertenecientes al mismo grupo que otros fenómenos ampliamente demostrados. Por más que la fuerza de la gravedad sea en último término un misterio para el ser humano, nuestra experiencia nos ofrece una evidencia abrumadora de que es un mecanismo bastante predecible que estructura el mundo físico. No puede decirse lo mismo de los viajes astrales, la telequinesia o la numerología. Y sin embargo a menudo se utilizan los resquicios de la comprensión científica, los límites -siempre presentes- de la razón a modo de autoengaño, para poder seguir creyendo en lo que deseamos y no tener que afrontar verdades difíciles.

1 Otras exposiciones sobre el tema en el presente siglo: “Traces du Sacré”(2008) en París y Munich; “Secret societies” (2011-12) en Franckfurt y Burdeos; parte de la “32 Bienal de Sao Paulo” (2016) ;“Language of the Birds: Occult and art” (2016) en Nueva York, y “As Above, so Below”(2017) en Dublín. (Información completa de centros y comisarios en Juncosa, 2018, p.18)

Es posible que el interés reciente por la espiritualidad y el ocultismo esté relacionado con que “volvemos a vivir en un mundo inquieto e insatisfecho, preocupado por cuestiones como las nuevas guerras coloniales, el terrorismo fundamentalista, la gravísima crisis ecológica o los populismos nacionalistas, tal y como en los setenta se temía una inminente catástrofe nuclear devastadora” (Juncosa, 2018 p.16). La abismal distancia entre lo ecológicamente necesario y lo política y socialmente posible, más a menudo de lo deseable, puede tomar caminos de negacionismo y autoengaño. Por esta razón, es necesario ahora más que nunca enfatizar los riesgos en el resurgir de la espiritualidad mágica y elaborar alternativas que recuperen lo mejor de nuestras tradiciones religiosas y sapienciales sin huidas antropófugas (Riechmann, 2017).

Frente a los grandes retos del siglo XXI necesitamos lo mejor del ser humano sin regresiones sobrenaturalistas. El arte puede contribuir a construir relatos que refuercen esta posición o que vayan en la dirección contraria. Puede ayudarnos a reflexionar sobre esto un importante estudio reciente que ha tratado la cuestión de la espiritualidad desde un prisma contemporáneo. En “Encountering the spiritual in contemporary art”, la curadora americana Leesa Fanning (2018) intenta evitar algunas de las problemáticas de exposiciones históricas anteriores². Su perspectiva aborda algunas cuestiones que consideramos clave en la presente investigación y por ello es preciso que nos detengamos aquí con un poco más de detalle.

Se trata de una propuesta teórica que trata de abordar lo espiritual en el arte contemporáneo de una forma bastante amplia e intercultural. Es reseñable su esfuerzo para seleccionar obras desde la diversidad no sólo de medios plásticos sino también de tradiciones culturales, haciendo hincapié en que sean piezas creadas con intención artística y no objetos religiosos o rituales. Esta decisión busca esquivar el riesgo de proyectar en estos objetos una mirada eurocéntrica finalmente colonialista. De este modo se pretende evitar errores pasados asociados al exotismo o al orientalismo que conformaron en su día el discurso multiculturalista hoy ampliamente cuestionado (Guach, 2016).

La categoría de “lo espiritual” según la perspectiva de Fanning parece tener puntos de encuentro con la lógica de inclusividad a la que alude Ulrich Beck

² Dos de las más importantes son “Magiciens de la terre” (1989) en París y “The spiritual in art. Abstract Painting. 1890-1985” (1986) en Nueva York.

(2009) con el término “religiosidad”³ -según veíamos antes-, pues intenta dar cabida a tradiciones, prácticas y elementos bastante distintos. Sin embargo, esto hace que la palabra adquiera una cierta ambivalencia, en la línea crítica ya comentada (Carrete y King, 2005). La definición realizada por Fanning de “espiritualidad” da claras muestras de ello:

En este libro la espiritualidad representa e incluye un espectro muy amplio de posibilidades: compasión; consideraciones sobre cómo vivir bien en un mundo complicado; la búsqueda de un significado, verdad o realidad última; cuestiones sobre ser y creer; el misterio de la vida y la muerte; una sensación de que todos los seres están interconectados; práctica ritual que simboliza puntos de inflexión vitales; alteraciones de la mente y la concepción de que la espiritualidad es una experiencia directa e inmediata a través de la sensorialidad del cuerpo. Lo espiritual involucra al yo y es algo muy personal, pero de forma más extensa también puede incluir actividades comunitarias y participativas. (Fanning, 2018 p. 32-33)

Como venimos diciendo, desde nuestro punto de vista es necesario buscar actitudes comunes a diferentes tradiciones culturales que puedan apuntar hacia un “cultivo de la humanidad” positivo en la línea que venimos trabajando. Sin embargo, es una tarea que corre el riesgo de integrar demasiados elementos diferentes, e incluso legitimar algunos que pueden llegar a ser problemáticos. Por ejemplo, la cuestión de las creencias o del ritual, no siempre contribuyen a este cultivo y maduración humana, sino que en ocasiones pueden enfatizar actitudes infantiles, pensamiento mágico o incluso “huídas antropófugas” (Riechmann, 2004). Por eso es fundamental entrar en los matices: de qué prácticas se trata concretamente, con qué intencionalidad se hacen, qué repercusiones éticas llevan asociadas, etc.

Un elemento clave que Fanning señala como la característica más definitoria de la espiritualidad sería “transcender el ego”. Aquí coincide con uno de los ejes de este trabajo. Como hemos visto, el distanciamiento de la egocentricidad es un interesante lugar común, especialmente útil en nuestros tiempos de individualismo creciente. Sin embargo, la forma de referirse a este distanciamiento es importante, pues Fanning habla de “transcender” o “disolver”: “Estos artistas trabajan independientemente y no son parte de un movimiento. Si hay un tema global que los una -incluso si sus materiales o sus formas difieren- es un movi-

³ Frente al más excluyente “religión”, caracterizado según el autor por la lógica excluyente “o esto, o lo otro”. (Bech, 2009)

miento hacia la trascendencia- la disolución del ego, el «yo»” (Fanning, 2018 p.72).

Sin embargo, la palabra “trascendencia” tiene también otras acepciones. De hecho, algunos de los autores que hemos hablado defienden explícitamente una espiritualidad vinculada a la immanencia (Comte-Sponville 2006, Riechmann 2017) como oposición a la ontología tradicional en la que se concibe otro mundo supuestamente trascendente o espiritual completamente separado de este mundo material que conocemos. Leesa Fanning aquí se sirve de la polisemia de la palabra pues de hecho utiliza también esta otra acepción para referirse a una entrada a “otro mundo” (Fanning, 2018 p.74), sin especificar si se trata literalmente de otro lugar ajeno a las leyes biofísicas de nuestro planeta. Estas cuestiones son muy importantes para una reconstrucción de la espiritualidad desde una perspectiva naturalista tal y como tratamos de hacer aquí. Por tanto, separar los diferentes usos de la palabra “trascendencia” es importante también para el arte, si buscamos inspirarnos en propuestas creativas que puedan contribuir en esta dirección.

Teniendo en cuenta estas dificultades, hablar de “arte espiritual” (Fanning, 2018 p 42) en general puede ser más confuso que aclaratorio. A pesar de su perspectiva amplia, inclusiva y ambivalente de la espiritualidad, sin embargo, hace también algunas acotaciones. En este sentido es muy importante no sólo lo que incorpora, sino también lo que no incluye de forma intencional:

Esta publicación incluye trabajos que buscan ejercer una fuerza positiva en el mundo. Excluyo el arte que se involucra en escenarios extremos, que participa de la violencia, promueve el miedo, hace proselitismo o está inspirado por interpretaciones literales o fundamentalistas de la religión. No incluyo el arte asociado a lo grotesco, lo aborrecible, deforme o intencionalmente desagradable. Obras que caen en la categoría de lo abyecto, una tendencia a usar materiales taboo - sangre o excrementos- o aquellas que hacen violencia al cuerpo o lo desmembran tampoco están representadas. Finalmente, este libro omite el arte que se mofa o parodia la religión. (Fanning, 2018, p 43)

Esta declaración acerca de lo que excluye ofrece ciertamente mucha información acerca de cuál es el sesgo con el que se acerca a la espiritualidad y abre de nuevo el debate acerca de sus posibles estereotipos. Coincidimos con ella en su insistencia por la espiritualidad como algo positivo para el ser humano. En este sentido tiene lógica que el arte no se utilice para legitimar fundamentalismos ni

promover la violencia. Sin embargo, no está tan claro que necesariamente la “estética positiva” sea la única forma de expresar algo positivo. Hay imágenes que presentan el cuerpo desmembrado o incluso que podrían colocarse dentro de la categoría de “lo abyecto”, que sin embargo resultan sumamente interesantes para la reformulación de una espiritualidad laica y/o naturalista. En el siglo de la gran prueba, necesitamos recuperar la conciencia de nuestra materialidad fundamental, de aquí que la carnalidad, la vulnerabilidad, el cuidado y los límites del cuerpo sean tan importantes para la reconstrucción de una espiritualidad positiva para nuestra época. Más adelante veremos algunos ejemplos de obras artísticas que podrían contribuir a avanzar en esta dirección.

Este sesgo, posiblemente es el responsable de que podamos observar en su selección cierta tendencia a suprimir, abstraer o estetizar elementos que podríamos asociar a la incómoda materialidad de la condición humana. Así, por ejemplo, la pieza que incluye de Andrés Serrano “Milk Blood”(1986) contiene sangre y leche como si fueran grandes campos de color. Sin embargo, la misma serie del artista incluye otras piezas también abstractas pero en las que sí reconocemos la viscosidad o la materialidad de los fluidos corporales. Otras series del mismo artista muestran a su vez otros elementos sumamente interesantes: rostros de pobreza y sufrimiento, cuerpos mutilados sin vida, grandes dosis de ironía hacia las instituciones religiosas o los estereotipos de la religión. Estos otros aspectos críticos, sociales, políticos también están vinculados a la espiritualidad tal y como aquí la entendemos. Posiblemente, el énfasis que se le ha dado a la abstracción en relación a la expresión de contenidos espirituales requiera de una revisión crítica en este sentido. Esto no quiere decir que la abstracción no tenga una gran potencialidad para evocar lo inefable, simplemente que no es la única forma posible y que también conlleva algunos riesgos importantes. Ciertamente, el énfasis en esta estrategia artística puede generar un sesgo que actúe en detrimento de otras posibilidades. Coinciden con esto la curadora americana Mary Jane Jacob que no se ciñe en su acotación a obras silenciosas y abstractas, sino que incluye también obras interactivas, performativas y “ruidosas” (Brauen y Jacob, 2010) y también el tibetólogo suizo Martin Brauen cuando se pregunta si hay contradicción entre la idea de vacuidad budista [*shunyata*] y la explosión de formas y colores del arte tibetano ofreciendo la referencia del famoso “sutra del corazón” como respuesta: “Esta plenitud de forma, manifesta-

da por ejemplo en un mandala, es la vacuidad, y la vacuidad es esta plenitud de forma”⁴(Brauen y Jacob, 2010, p.11).

Teniendo en cuenta todas estas precauciones, la utilidad de la abstracción para la temática es indudable. El lenguaje de la abstracción es una de las estrategias que más se ha utilizado para evocar aquello inefable que nuestros sistemas de representación son incapaces de describir. Para esto Fanning utiliza la referencia a “lo Otro” como registro de una alteridad misteriosa para la que reserva letras mayúsculas, quizá como reminiscencia de esa totalidad o “Absoluto” de la que hablábamos en capítulos anteriores. Una nomenclatura que es heredera de la tradición apofática, pues para evocar lo irrepresentable es recurrente la utilización de diferentes símbolos o “formas de hablar”.

(...) el arte abstracto no ofrece narrativas sino que presenta el contenido de forma más directa. Cuando desaparece la distracción de una narrativa que requiere pensamiento racional, nuestros sentidos se intensifican. Quizá captemos el significado de forma intuitiva a través de los recursos formales. O también es posible que necesitemos trabajar activamente para descubrir el contenido oculto en la abstracción pues aprender sobre esto enfatiza nuestra habilidad para apreciar sus matices y significados variados. Sin embargo, como la abstracción también “genera significado más allá de lo nombrable”, es un vehículo ideal para algo tan enigmático y subjetivo como lo espiritual. El arte abstracto funciona sin palabras como un conducto hacia lo Otro. Nos introduce en un territorio inexplorado.⁵ (Fanning , 2018 p. 73)

Como señala por su parte el filósofo catalán Amador Vega hay un vínculo más que razonable entre la mística apofática del Maestro Eckhart y la obra de artistas que utilizan lenguajes abstractos como por ejemplo Rothko o Tapies. De hecho, la reticencia a utilizar representaciones antropomórficas es algo mucho más antiguo que puede rastrearse en diferentes tradiciones culturales, como por ejemplo el budismo primitivo, la literatura bíblica judía o el Islam. Sin embargo, es importante el matiz que apunta acerca de la distinción entre apofatis-

4 [traducción propia] “This fullness of form, as manifested for example in a mandala, is emptiness, and emptiness is this fullness of form”

5 (Traducción propia) (...) abstract art does not provide narrative but embodies content more directly. Absent the distraction of a narrative that engages rational thought, our senses are heightened. We may grasp meaning intuitively through perception of formal means. Alternatively, we may need to work diligently to discover the reward of content embedded in abstraction as learning about it enhances our ability to appreciate its nuances and varied meanings. Yet because abstraction also “generates meaning ahead of naming”, it is an ideal vehicle for something as enigmatic and subjective as the spiritual. Abstract art functions as a conduit to the Other. It draws us into uncharted territory.

mo e iconoclastia: mientras que ésta es un movimiento de reforma lleno de nostalgia hacia unos orígenes míticos, la vía apofática de autores como Dionisio de Areopagita es una práctica que trata de evitar los excesos de la teología especulativa (Vega, 2005 pp. 28 y 29). En otras palabras: la abstracción interesa no como forma de negar las construcciones culturales a la búsqueda de una “pureza original” imaginada, sino más bien para tomar conciencia de los límites en nuestro pensamiento discursivo y abrirnos a una evocación experiencial fundamentalmente inefable.

Amador Vega reflexiona sobre la pervivencia de lo sagrado en lo profano desde una perspectiva filosófica hermenéutica. Coincide con Fanning en la dificultad de reconocer en nuestros tiempos categorías centrales como “lo espiritual” o “lo sagrado”. Ciertamente, como veíamos antes, con la Modernidad “lo sagrado” no desaparece, sino que se transforma: ha entrado en crisis su representación religiosa, hasta el punto de que podemos hablar de una “crisis gramatical” (Lluís Duch citado en Vega, 2005). Esto implica que los lenguajes religiosos han perdido su referente, es decir, utilizan palabras a las que ya no les corresponden significados. De ahí la necesidad de reconstruir ese vínculo al que apuntaban y la dificultad para establecer criterios que diferencien qué puede considerarse hoy sagrado y qué no, pues “lo sagrado” se ha volcado en lo profano, haciéndose indistinguible (Vega, 2005).

Para intentar ofrecer alguna orientación, se refiere a tres categorías que él mismo analiza como referencia para identificar “lo sagrado” en algunas obras de arte moderno:

El artista moderno no está en disposición de la capacidad sacramental del sacerdote, pero en cierto modo la alteridad que presenta su obra le permite un espacio de autonegación, sin el cual tampoco se daría en un ámbito religioso un acto cultural. (...) No es lo religioso lo que atrae a lo sagrado a manifestarse, sino la capacidad de la obra por manifestar el sacrificio de la persona con voluntad predicativa; y éste sería el segundo elemento de una criteriología como la que aquí ensayamos. Y un tercer elemento, aunque el primero de todos ellos, voluntad de contemplación de los misterios, pues son el modelo de la predicación en virtud de la renuncia al ensimismamiento. Contemplación, sacrificio y predicación: estos podrían ser algunos de los términos de esta gramática de la santidad de lo sagrado en el arte moderno. (Vega, 2005 p 39 y 40)

Como comenta el autor, a pesar de la inefabilidad intrínseca de lo sagrado, necesitamos el lenguaje para comprender la experiencia a la que éste hace alu-

sión. Defiende además que toda reforma del lenguaje ha de partir del mismo contexto cultural en el que ha nacido para no perder el hilo del significado en la descontextualización de los símbolos. Esto explica que los tres términos que utiliza estén fuertemente asociados a la tradición cristiana como referencia fundamental para occidente.

En este estudio hemos mantenido la palabra contemplación como centro, para recuperar lo positivo de esta herencia histórica, pero también porque su uso no es estrictamente religioso, y de hecho la utilizamos específicamente en el sentido ya definido. La palabra “sacrificio”, asociada por su parte a este “espacio de autonegación”, posiblemente pueda emparentarse también con el distanciamiento de la egocentricidad que estamos trabajando en este capítulo. Como ya se ha dicho, nosotros no utilizamos aquí el lenguaje cristiano porque las connotaciones que tiene despiertan muchas otras asociaciones que habrían de ser explicadas y matizadas.

Lo mismo sucede con la palabra “predicación”, que está relacionada con la comunidad pues el fruto del camino espiritual nunca es algo que uno se reserve para disfrutar en solitario. Si aplicamos aquí la “linterna budista” de Paul Knitter (2016) para tratar de acercarnos a este concepto, posiblemente podríamos ver en él, por ejemplo, la actitud compasiva del Bodhisattva, y la entenderíamos de otra manera. El concepto de “predicación” a menudo se asocia fácilmente en la Europa secular al “proselitismo” y ciertamente en absoluto se trata de convencer a otro de un dogma, sino más bien de compartir un camino experiencial de liberación del sufrimiento.

A continuación vamos a pasar ya a ver algunas de estas cuestiones desde el análisis de obras artísticas concretas. Resulta obvio decir que, aunque la espiritualidad pueda expresarse desde el lenguaje de la abstracción o la simplicidad formal, esto no implica que toda forma de abstracción incorpore inquietudes espirituales. La cuestión se complica aún más cuando constatamos que posiblemente en muchos casos no existe diferencia estética externa entre obras abstractas que parten de inquietudes espirituales y aquellas que parten de otros planteamientos. En ocasiones los títulos pueden ofrecer alguna orientación, pero se hace imprescindible ahondar en los testimonios y referentes de los/las artistas con el objetivo de conocer las motivaciones e inquietudes profundas sobre las que se fundamenta su proceso de creación.

Una gran mayoría de artistas que podrían nombrarse para ilustrar la tendencia a la abstracción o simplicidad formal como estrategia de vaciamiento o apofatismo se encuentran dentro del ámbito de la pintura que, como ya se ha dicho, queda fuera de nuestra acotación. Además, dentro de las manifestaciones artísticas más contemporáneas, sólo algunas están realmente vinculadas a la naturaleza. Así que verdaderamente son muy pocos los/las artistas que pueden tratarse aquí. Nos centraremos a continuación en la obra de uno de los más importantes.

4.1.2. LA ASCESIS DE WOLFGANG LAIB

Uno de los mejores ejemplos para entender en qué medida la simplicidad formal desde el vínculo con la naturaleza puede elaborar contenidos espirituales es la obra del artista alemán Wolfgang Laib. La referencia al vacío es omnipresente en su trabajo. Utiliza formas simples y elementos repetitivos que otorgan gran protagonismo al espacio diáfano. Su obra, precisamente por esto, ha sido incluida en ocasiones dentro de la órbita del minimalismo, pero nada más alejado de su intención (Gamoneda, Marín Medina y Ortega, 2007; Vilaseca, 2015). Según la investigadora Mariona Vilaseca, “La búsqueda y la voluntad de Laib es participar de lleno en la belleza y conducir al espectador a una verdadera experiencia estética, indicando a la vez un camino hacia la contemplación o hacia un nuevo paradigma de hombre”⁶ (Vilaseca, 2015 p.25).

Nacido en una familia de médicos con sensibilidad hacia el arte y la cultura, desde muy joven recibió influencias interreligiosas a partir de numerosos viajes. Las fuentes de inspiración que han motivado su trabajo son tan diversas como el sufismo de Rumi, el taoísmo de Lao-Tse o la mística cristiana de San Francisco de Asís entre otras. Aunque no se ha identificado con ninguna tradición en concreto, practica un estilo de vida sin duda contemplativo y especialmente ascético: vive en una casa sin muebles con una sencilla alfombra para comer y dormir. Ascetismo que sin embargo ha sido asociado con la noción franciscana de pobreza, pues no parte de la abstinencia o el rechazo de la riqueza, sino que más bien es una forma de libertad y felicidad (Gamoneda et al., 2007). Asimismo, dedica largos periodos del año a una única actividad: recoger polen en los

⁶ (Traducción propia) La recerca i la voluntat de Laib és participar de ple en la bellesa i portar a l'espectador a una veritable experiència estètica, indicant, a la vegada, un camí cap a la contemplació o a un nou paradigma d'home.

alrededores de su casa. Este proceso requiere un ejercicio constante de atención consciente en el cuerpo, centrado en gestos repetitivos. La repetición en su trabajo, como señala Vilaseca tiene un marcado carácter ritual, que le permite entrar en otra concepción del tiempo:

La construcción de las *Rice House* o la actividad de esparcir polen requieren una actitud, porque los diferentes y repetidos actos de preparación no sólo permiten la constitución de una obra sino que además pueden transmitir este vínculo con un ritual que, de hecho, entreabre una nueva dimensión del tiempo basada en la repetición constante del mismo acto. La repetición, como ya veremos, está en la base de los sistemas filosóficos de la India en fórmulas como el mantra, el mandala, y acto ritual de las ofrendas que apuntan a una nueva dimensión del tiempo. En la propuesta de Laib, así como en estas fórmulas ancestrales, se repite el gesto, la forma, durante cientos o miles de veces, sin fin, sin tiempo, cíclicamente un día y otro día. Es una reflexión sobre la transformación constante, más allá del tiempo, el espacio y el propio creador⁷ (Vilaseca, 2015, p.40).

En este trabajo de investigación, Vilaseca ahonda en la vinculación del artista con la tradición espiritual hindú. En su exposición presenta cómo la experiencia estética en el trabajo de Laib puede llegar a ser un vehículo a través del cual tanto el artista como el espectador puedan llegar a vivir experiencias contemplativas cuya realización última es un estado subjetivo en el que no hay distinción entre sujeto y objeto.

La producción artística de Laib está muy alejada del mito tradicional del artista. De hecho no concibe su propia obra desde la “creación”, sino más bien desde la “participación”, pues presenta al espectador elementos naturales clave de forma sencilla y esencial: arroz, polen, cera, leche.... Como explica el artista: “Estos materiales contienen fuerzas increíbles y un poder que yo no habría podido crear jamás”⁸ (Laib citado en Vilaseca, 2015 p. 27). Vemos aquí un vaciamiento en la función creadora del artista, que expresa con humildad sus propios límites. La grandeza de su trabajo está precisamente en participar de algo mayor: la

7 (Traducción propia) La construcció de les *Rice House* o l'activitat d'escampar el pol·len requereixen una actitud perquè els diferents i repetits actes de preparació ja no mes permetin la constitució de l'obra sinó que puguin transmetre aquest vincle amb un ritual que, de fet, entreobre una nova dimensió dels temps en basar-se en la repetició constant del mateix acte. La repetició, com ja veurem, està en la base dels sistemes filosòfics de l'Índia en fórmules com ara el mantra, el mandala, i l'acte ritual de les ofrenes que apunten a una nova dimensió del temps. En la proposta de Laib, així com en aquestes fórmules ancestrals, es repeteix el gest, la forma, durant centenars o milers de vegades, sense fi, sense temps, cíclicament un dia i un altre dia. És una reflexió sobre la transformació constant, més enllà del temps, l'espai i el propi creador.

8 (Traducción propia) Aquests materials contenen forces increíbles i un poder que jo no hauria pogut crear mai.

potencia vital de la naturaleza, y la potencialidad de transmitir esto al espectador ofreciéndole experiencias sensoriales transformadoras partiendo de esos materiales sencillos.

Las propias sustancias que utiliza en sí mismas pueden tomarse como formulaciones del “misterio a la luz del día” que venimos comentando. No hay nada mágico ni oculto en el polen o el arroz, son elementos completamente cotidianos. Su presentación estética en el contexto artístico desde la acumulación y la multiplicación intensifica nuestra atención y nos invita a mirarlos de manera no instrumental, entrelazando esta experiencia consciente con diferentes símbolos.

La referencia a la luz está vinculada a la espiritualidad en múltiples tradiciones históricas, asociada a la divinidad, el potencial de la vida, la eternidad, el conocimiento o la realización espiritual entre otras muchas cosas. (Chevalier y Gheerbrant, 2015). En la obra de Wolfgang Laib, por ejemplo, podemos ver que esta luminosidad se retoma en las cualidades estéticas del polen, así como en la plasticidad translúcida de la cera. Con este material recubre, por un lado, el interior de sus “cámaras de cera”, generando espacios de recogimiento en los que el espectador es partícipe de una experiencia sensorial que busca trasladarlo a un espacio sagrado. También lo utiliza, por otro lado, en figuras escalonadas como por ejemplo “Nowhere, everywhere” (1998) que conectan suelo y techo volviendo a esta unión de elementos separados. De uno u otro modo se hace referencia a esa experiencia de unidad en la que sujeto y objeto se fusionan.

Ya hemos visto que el propio proceso de creación de este artista es sumamente contemplativo, pues el carácter ritual y repetitivo con el que elabora las piezas le aproximan al presente desde un distanciamiento de la egocentricidad. Como vemos ahora, además en su trabajo reelabora algunos símbolos relacionados con la experiencia unitiva, de modo que no sólo utiliza procesos contemplativos sino que su obra se refiere también simbólicamente a la unidad contemplativa, lo cual tiene absoluta coherencia.

Por tanto, las experiencias contemplativas presentes en la obra de este artista utilizan por un lado la sensorialidad y la atención consciente, practicando la repetición como ritual que favorece la apertura hacia una concepción cíclica del tiempo y evocan, por otro, la unidad de sujeto y objeto desde un rico entrama-

do de símbolos. Como podemos ver, este tipo de obras y procesos artísticos están muy alejados de los estereotipos de la meditación y la espiritualidad que antes comentábamos. No se trata de aquí de perseguir una “experiencia cumbre” altamente emocional para una individualidad atomizada, sino de conectar con el asombro ante el potencial de la naturaleza para transformar profundamente al ser humano. De este modo la obra tiene la capacidad de dejar una huella experiencial en el espectador, y así se busca a su vez generar un efecto en el mundo.



28. Wolfgang Laib, “Wax Room (Where have you gone—where are you going?)”



29. Wolfgang Laib, “Nowhere, everywhere” (1998) (2013)

Por último, su enfoque escapa también a los estereotipos habituales en relación al tratamiento de la racionalidad, pues no la excluye, sino que más bien trata de integrarla desde el conocimiento de sus límites y riesgos:

Al igual que Rumi y los partidarios del sufismo, Laib se opone a los intelectuales puros y a los filósofos “de escuela”, en parte por creer que “el adiestramiento “escolástico” de la mente es obsesivo y el pensamiento unilateral es malo para dicha mente y para todas las demás”. Sin embargo, se opone asimismo a quienes defienden que el camino de la sabiduría es el de la simple intuición, entendiendo que la auténtica vía de la iluminación y del misticismo radica precisamente en la unión de la mente y de la intuición teniendo el hombre que ejercitar el equilibrio de todas las facultades”. (Gamonedá et al., 2007. p.29)

La importancia de combinar racionalidad, sensorialidad e intuición es un punto clave sobre el que es preciso incidir. La racionalidad, además de prevenir contra el pensamiento mágico, como veíamos, es también una estrategia para el distanciamiento de la egocentricidad y la reflexión ética (Hadot, 2006). Este tipo de planteamientos desde nuestro enfoque son fundamentales para trascender el pensamiento analítico, (asunto que abordaremos a continuación) pues no se trata de negar la razón, sino de suspenderla temporalmente para evitar únicamente sus excesos.

4.2. Territorios de lo inefable: la deconstrucción de la palabra

La curadora americana Jacquelynn Baas ha estudiado en profundidad la influencia de oriente en el arte contemporáneo, y específicamente cómo los principios del budismo están presentes en la obra de múltiples artistas (Baas, 2004). Su énfasis en las dificultades relativas a las traducciones y transposiciones culturales diversas son buena muestra de la complejidad de nuestro ámbito de estudio e invitan a tomar el asunto con la mayor prudencia. Tratando de profundizar en estos puentes interculturales, se basa en las ideas del gran filósofo americano John Dewey acerca del arte como experiencia, para defender que la creación artística y el budismo tienen en su base la experiencia directa, y que ambos trascienden la conceptualización del pensamiento discursivo.

El arte nace y se realiza en un lugar anterior al lenguaje, fuera de la mente discursiva. Comparte este lugar, el lugar del vacío, con la práctica de la meditación budista. Ésta es una de las razones por las que la relación entre arte y budismo parece tan provechosa.⁹ (Baas y Thurman, 2005, p. 10)

Desde su punto de vista, ambos serían prácticas paralelas en muchos sentidos, pues también el arte, como el budismo, “nos permite olvidarnos de nosotros mismos, realizándonos de este modo a nosotros mismos”¹⁰ (Baas, 2009 p.11). Para entender en qué medida puede tener el arte la capacidad de hacer esto merece la pena asomarse a algunos aspectos del pensamiento del psiquiatra y psicoanalista argentino Héctor Fiorini, pues sus ideas parecen resonar también con algunos de los elementos de la contemplación que hemos tratado antes. Fiorini entiende el psiquismo creador como un sistema que empuja a la persona para deconstruir lo dado y adentrarse en lo desconocido, pasando por diferen-

9 (Traducción propia) Art comes from and is realized in a place before language, outside of the discursive mind. It shares this place, the place of emptiness, with Buddhist meditation practice. This is one reason why a consideration of the relationship between art and Buddhism turns to be so rewarding.

10 (Traducción propia) (...) they allow us to forget ourselves and thus realize ourselves.

tes etapas de alejamiento de la propia identidad personal y de todo aquello que se cree conocer (Fiorini, 2006).

Según el autor, el “psiquismo creador” es un sistema que empuja a la persona a superar el “límite” que separa lo conocido y lo desconocido desencadenando el “caos creador”. Aquí se ponen en cuestión todas las jerarquías, categorías y resoluciones conocidas y hay una apertura a múltiples opciones y direcciones inexploradas. Es lo que ha conceptualizado como “vacío potencial” (Fiorini, 2006), que no es “nada”, sino la posibilidad de apertura a todo, pues hace referencia a un distanciamiento o vaciamiento de todas aquellas estructuras previamente aprendidas como base previa para el surgimiento de cualquier otra cosa. Se trata de un momento de extrema desorganización, que sin embargo no es una negación o privación, sino una afirmación simultánea de infinidad de posibilidades.

La conciencia puede suponer el caos como prevalencia de una nada aniquiladora. Sin embargo, la oposición entre ser y no-ser, entre algo y nada, ha sido considerada como propia del cristianismo. En Oriente, por el contrario, estas nociones se interpenetran, se sostienen mutuamente (Lao-Tsé y Chuang-Tsé, entre otros autores del taoísmo, lo han expuesto con especial riqueza). En el trabajo creador, caos no equivale a nada. Se trata de la producción de un virtual que contiene todas las formas posibles.” (Fiorini, 2006)

La huella del “bricolaje espiritual” es aquí explícita, reformulando el taoísmo desde la teoría psicoanalítica occidental. En la misma línea, Marc Epstein (2004), otro psicoanalista también interesado en estos temas, explica el concepto budista “Sunyata” habitualmente traducido como “vacuidad” (“emptiness”). Se refiere así de nuevo al gran error de confundirlo con un vacío reificado desde nuestra mentalidad occidental. La deconstrucción de estructuras conocidas parece ser un prerrequisito para la creación de nuevas posibilidades desde un espacio diáfano caracterizado, no por la carencia, sino por la potencialidad.

Una de las estructuras de “lo conocido” más arraigadas en el ser humano es la propia identidad personal. De ahí que la apertura y la receptividad del psiquismo creador establezca para el sujeto “el mandato de ser Siempre Otro” (Fiorini, 2006, p. 48), que no ha de confundirse sin embargo, como señala el autor, con una pérdida neurótica en el otro. El Sujeto creador, más bien abandona su identidad conocida para adentrarse en el territorio de lo desconocido en el que

llega a identificarse con el proceso creador mismo, constituyendo así un “narcisismo en tránsito” realmente paradójico, pues “sólo no siendo logra ser” (Fiorini, 2006, p.52). Se trataría, entonces no de una “desaparición del sujeto” sino más bien de una multiplicación de los lugares del sujeto:

Ahora bien, si recapitulamos los tramos de este recorrido, la investigación de los procesos creadores no permite postular ya el viejo eslogan estructuralista de “la desaparición del sujeto”. Si éste se refiriera a un sujeto de la conciencia, (simplificado, concebido apenas como resultado estático y no como lugar dinámico de un trabajo, distinción fecunda por cierto que en su momento precisó Ricoeur) el tal sujeto no está sino relativizado. Pero en su conjunto todas estas operaciones nos muestran no una desaparición sino una multiplicación de los lugares del sujeto. Y acompañando el proceso hay un observador consciente de que un proceso está ocurriendo o puede ocurrir, una conciencia de tarea, una atención que vela por sus fases y sus acontecimientos. (Fiorini, 2006, p. 57)

Por tanto el “Sujeto Creador” de Fiorini parece corresponderse con un observador impulsado a abandonar la seguridad que ofrecen las estructuras identitarias conocidas, para adentrarse en una situación paradójica en la que los lugares e identificaciones del sujeto son múltiples y constantemente cambiantes, un proceso siempre acompañado de una atención precisa a lo que está sucediendo.

Numerosos artistas se han dedicado a ahondar en estos complejos territorios, tratando de deconstruir los filtros de lo conocido en el lenguaje y la identidad personal para acceder a una experiencia más desnuda a menudo caracterizada por la inefabilidad. Algunos recuperan aquí la categoría de lo sagrado, otros simplemente se refieren al silencio o al asombro de la experiencia inmediata del presente. Todos ellos ahondan en una experiencia inefable, aunque algunos utilizan el lenguaje y la palabra desde un uso no discursivo como catalizadores de la experiencia. El lenguaje en su dimensión analítica es la herramienta por excelencia del pensamiento discursivo. Como veíamos antes a través del pensamiento de Tugendhat (1997), es precisamente la palabra en su capacidad auto-referencial para decir “yo”, la que construye simultáneamente la capacidad de identificarse con el que habla y la de distanciarse de éste. Por tanto vemos aquí que nuestra condición como simios provistos de lenguaje lleva en sí la doble posibilidad de separación y unificación con el entorno que nos rodea.

A partir de aquí analizaremos a continuación algunos ejemplos que se han servido de la escritura bien para denunciar los límites del lenguaje, bien para ex-

plorar otras formas comunicativas, bien para tratar de reconstruir aquella unidad perdida en las disecciones del pensamiento discursivo. En el arte contemporáneo, la exploración de la palabra es un recurso muy fértil que se ha utilizado de múltiples maneras entrelazando la poesía visual con una gran diversidad de planteamientos plásticos y conceptuales. En el arte vinculado a la naturaleza, la presencia de palabras, letras o símbolos tipográficos también es una fórmula recurrente que cobra todo su significado desde la siempre difícil imbricación entre cultura y naturaleza. Vamos a poner a continuación algunos ejemplos que creemos especialmente significativos. Estos usos de la palabra en relación con la experiencia contemplativa obviamente están más relacionados con la evocación que con la narratividad del discurso.

La deconstrucción de la palabra será así el punto de partida para llegar al silencio, ese “vacío potencial”(Fiorini, 2006) cercano a la idea de “vacuidad” budista que acabamos de comentar. La práctica artística tiene la gran ventaja de que puede comunicar con múltiples elementos formales, simbólicos y evocadores que trascienden el territorio de lo que se puede decir mediante palabras, lo cual convierte a este medio en una formulación especialmente idónea para expresar lo inefable de la experiencia contemplativa, pues tal y como hemos visto trasciende la lógica del pensamiento racional y la capacidad narrativa del lenguaje.

4.2.1. PALABRA, SILENCIO Y PRESENCIA EN HERMAN DE VRIES

La obra de *hermann de vries*¹¹ es un buen ejemplo para ilustrar no sólo el uso de la palabra en una crítica al pensamiento discursivo, sino la utilización de ésta como catalizador para la experiencia de presente que trasciende nuestra habitual ordenación del mundo en entidades dicotómicas. De forma significativa, en sus textos el artista prescinde de las mayúsculas, con el objetivo de evitar jerarquizaciones. En el siguiente fragmento, *de vries* apunta a esta pérdida de unidad por el carácter dualista del lenguaje:

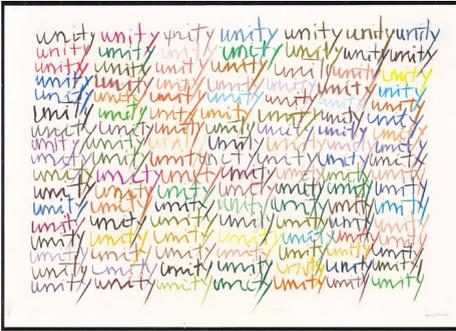
¹¹ Nos atenderemos en lo sucesivo al deseo del artista de prescindir de las mayúsculas en su nombre, así como en sus escritos.

reconociendo a la naturaleza, nuestra realidad natural, como la única revelación directa de que disponemos, podemos pasar por alto y olvidar muchos de los logros culturales que creíamos tan importantes. las hojas caerán sobre las palabras escritas. Las palabras siempre desempeñan un papel en la división del mundo. de hecho, el mundo es un no. las palabras le dan al hombre un gran poder colectivo, pero el precio que pagamos por ese poder es la pérdida de unidad. el lenguaje es un análisis digital de la realidad: sí-no, tú-yo, nosotros-ellos, aquí-allí, etc. el hecho permanece. el tiempo no existe. el tiempo es sólo otra intervención humana que nos ayuda a asir la realidad. cuando una hoja cae sobre un libro que estamos leyendo, es un momento hermoso. (*de vries*, entrevistado en Grande 2005, p. 374)

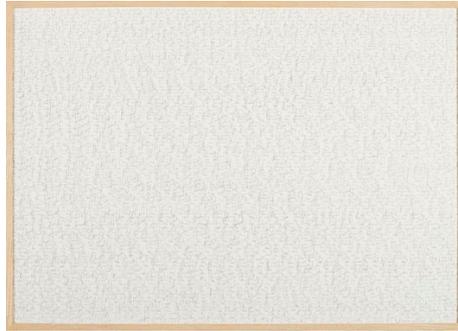
El particular “bricolaje de religiones” (Beck, 2009) de este artista articula importantes referentes tomados de diferentes culturas. De este modo, siendo un gran lector de Wittgenstein, se reconoce muy influenciado por el budismo zen. La revalorización del momento presente como único lugar de la experiencia siempre en movimiento constante así como el distanciamiento del lenguaje inspiran su búsqueda de unidad o no-dualidad. Su proceso artístico, por tanto, contiene múltiples elementos que podrían ser útiles para una espiritualidad naturalista, ya que no podemos ubicarlo en una tradición religiosa única y, sin embargo, en su búsqueda hay suficientes elementos para asociarlo a esta idea de “ejercicios espirituales” (Hadot, 2006) de la que hablábamos antes.

Uno de los ejercicios que pone en práctica en su obra sitúa la repetición en el centro del proceso artístico utilizando la escritura como ejercicio experiencial o práctica ritual. La realización de las piezas “in finity”(2011) y “unity”(2008), por ejemplo, es intensamente contemplativa, ya que supone la escritura minuciosa y constante hasta completar toda la superficie del soporte: a modo de “mantra” permite al autor profundizar de forma no racional en la evocación simbólica a la que hace referencia. La pieza “in finity” además introduce un efecto de ambigüedad en el mensaje, pues al escribir el texto en un continuo sin mayúsculas ni separación es posible aludir simultáneamente a lo finito y a lo infinito de muy diferentes maneras. Puede leerse “infinitud” (infinity) y también tomando el prefijo “in” como negación puede leerse “no finito”, o incluso, tomando “in” como preposición y el neologismo “finity” podría traducirse por algo así como “en la finitud”, de modo que la pieza es una constante letanía de contrarios que invita a la evocación de la atemporalidad vinculada a la experiencia de no-dualidad budista que antes hemos comentado (Villalba, 2007). En la finitud está el

infinito, y la finitud está a su vez en el infinito, un juego de palabras que invita a no hacer separaciones dicotómicas entre estos elementos.



31. herman de vries, "unity" (2008)



31. herman de vries "in finity" (2011)

La sucesión de pequeños libros en los que predomina el vacío parece estar también emparentada con estas ideas. "silence" (1960), por ejemplo, es un pequeño folleto en blanco con unas palabras también muy pálidas escritas en varios idiomas que se refieren al blanco como "superabundancia". Como explica Moeglin-Delcroix el blanco de *de vries* no puede asimilarse a la nada, porque es todo lo contrario, es la posibilidad de todo, un blanco que se abre al mundo como una totalidad en su diversidad. Coincide así con la idea de "vacío potencial" (Fiorini, 2006) que acabamos de ver.

el blanco se refiere a una vacuidad positiva en la que todos los grandes místicos desde el maestro eckhart hasta los sabios orientales han visto una condición de plenitud esencial. Suzuki, a quien herman de vries leyó entre 1958 y 1960, fue quien primero estableció un puente entre el budismo zen y la mística renana¹². Moeglin-Delcroix (2005, p.29)

Reconoce así en este libro una rotunda iconoclastia relacionada con la representación de lo que está más allá de los límites humanos: corremos el riesgo de confundir la realidad con la pobreza de las imágenes que podemos hacer de ella. Así conecta con la corriente de abstracción y apofatismo a la que nos hemos referido antes.

Está claro que a *de vries* no le interesa la posibilidad artística de "representar", pues toda su obra es más bien un intento de "presentar" la naturaleza en sí

12 (Traducción propia) (...) white refers to the positive emptiness in which all the great spiritualists from master eckhart to oriental sages have seen the essential condition of fulfilment. It is suzuki, whom herman de vries read between 1958 and 1960, who first established the bridge between zen buddhism and the rhineland mystic [sic].

misma. Esto se ve claramente en su serie de santuarios. Estas obras realizadas in situ en lugares muy distintos tienen una cuestión común: siempre hay una frontera que circunda el espacio a modo de protección como un muro o una verja. Sin embargo, estas construcciones no son la obra en sí, sino que la señalan y la protegen: La obra es la propia naturaleza, los procesos de cambio constante que ahí suceden.

Estos santuarios predisponen hacia una actitud de respeto y revalorizan los lentos procesos de cambio y recuperación que son propios de los ciclos biofísicos. Como explica el crítico de arte francés Fabien Fauré (2006), hay aquí una voluntad de “no intervención” que los distancian no sólo de los grandes movimientos de tierra del land art norteamericano, sino también de cualquier otra forma de arte en la naturaleza más modesta, pues según una tesis fundamental del artista “el arte en la naturaleza es completamente superfluo. El arte no puede aportar nada de importancia a la naturaleza. los estados de naturaleza son perfectos” (*de vries* citado en Merchán Basabe 2012 p.38). Vemos aquí una actitud de deconstrucción o distanciamiento del papel tradicional del artista, cuya mejor aportación es precisamente hacerse a un lado dejando sitio para poder apreciar la naturaleza en sí misma como arte. Una actitud presente en múltiples artistas vinculados a la naturaleza como ya señalaron Albelda y Saborit (1997).

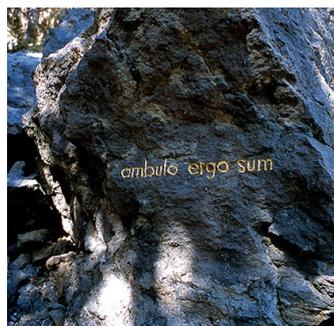
Vemos así de este modo que en su trabajo el arte ciertamente se confunde con la vida, entendiendo “la vida” aquí como la experiencia directa del cuerpo en entornos poco antropizados. El acercamiento respetuoso y esta búsqueda de unidad entre ser humano y naturaleza ha invitado a relacionarlo con un cierto “talante órfico” (Merchán Basabe, 2016, 2012), recordando esa actitud respetuosa de acercarse a los misterios de la naturaleza que explica Hadot (2015).



32a. herman de vries, “santuario de roche-rousse digne-les-bains” (2003)

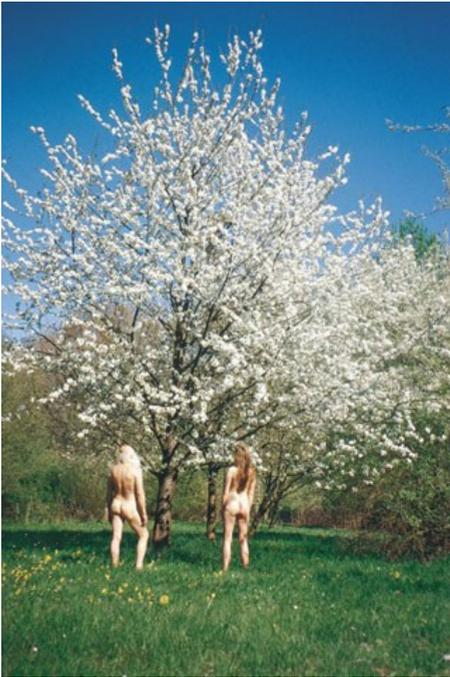
Siguiendo con el poder de la palabra, a la entrada del bosque de *Roche-Rousse* donde está situado uno de los santuarios del artista en la comarca *Digne-les-Bains* al sur de Francia, hay unas picas con punta dorada que marcan el inicio de este espacio con la palabra “silencio”. Éste es un elemento universal de respeto y recogimiento. Un silencio que se elabora a través de la experiencia del caminar, también repetitiva y sensorial. Como explica Mel Gooding (2006), el cuerpo se reivindica así como antítesis al dualismo cartesiano, reclamando la máxima crítica “*ambulo ergo sum*” formulada originalmente por el filósofo Pierre Gassendi que precisamente era natal de un pueblo cercano a la zona.

El dorado en las palabras que *de vries* va dejando al caminante parece evocar un sentido de sacralidad conectando elementos reflexivos y evocadores: “qué”, “por qué”, “de dónde”, “a dónde” son palabras que aluden a preguntas existenciales fundamentales y se prestan a ser reinterpretadas según la propia experiencia del espectador. Pueden tomarse también como una invitación a buscar respuestas no analíticas profundizando en la propia experiencia directa de la naturaleza a través del cuerpo.



32b y 32c. herman de vries, “santuario de roche-rousse dignes-les-bains” (2003)

Algunas fotografías del artista en la naturaleza parecen materializar esa invitación con la imagen de su cuerpo desnudo en actitud de exploración sensible del entorno que le rodea. En “no word (statement II)” (2007), por ejemplo, utiliza la palabra “statement” presentando su “estar de pie” como “declaración”, en lugar de proponer un discurso al uso con las bases conceptuales de su trabajo. Juega así de nuevo con las palabras para convertir una declaración en pura presencia: no ha querido usar el lenguaje sino mostrar una actitud. En muchas de estas piezas la materialidad de su cuerpo anciano se dignifica desde la presencia, como por ejemplo, en “This is me – Here I am” (2015) contraviniendo así



33. herman de vries y marion reißner,
"no word (statement II)"(2007)



34. herman de vries
"i am here - i am this" (2006)



35. herman de vries, "just looking"(2006)

las convenciones de nuestra sociedad en la que predomina la imagen del desnudo en cuerpos jóvenes y estereotipados. Asimismo, su imagen también desaparece entre la vegetación a través de la contemplación en “just looking”(2006), quizá como metáfora de ese “distanciamiento de la egocentricidad” del que venimos hablando.

Esta actitud de distanciamiento sitúa estas piezas en las antípodas de otras como “The artist is present” de Marina Abramovic ya comentadas (subapartado 3.1.2), a pesar de que ambas se basan en la atención al momento presente. Mientras que la famosa performer construye un gran aparataje mediático en torno a su persona, *de vries* parece cultivar una mirada holística que incluye muchas otras especies y a la naturaleza como totalidad. Ciertamente, parece que mientras la edad ha ido llevando a *de vries* al desnudo, Abramovic se ha ido poniendo con los años mayores capas de maquillaje. El análisis de estas actitudes es fundamental para un estudio de la espiritualidad en el arte, y puede ofrecer claves para entender en qué medida los “ejercicios espirituales” aplicados en el proceso artístico, pueden llegar a producir efectos bien distintos. No podemos ahondar aquí en ello, dados los límites de este trabajo, pero resulta una interesante línea de profundización futura.

Asimismo, en la obra de *de vries* surgen a su vez otras problemáticas. Por ejemplo, la estética de estas imágenes parece remitir en ocasiones a una cierta idealización de la “naturaleza virgen”. La serie “holy days” (2008) es un buen ejemplo en esta dirección. El investigador colombiano José Guillermo Merchán Basabe (2016, 2013, 2012) hace una lectura de su obra en clave mitologista interpretando las acciones de *de vries* según la lógica de la redención. Hace así una aplicación de los mitemas religiosos del pecado, el castigo y la salvación, al arte en la naturaleza. De este modo asocia cada uno de estos elementos respectivamente con una determinada construcción de la naturaleza: En primer lugar “la naturaleza pródiga” está construida en base a la visión antropocéntrica que proyecta sus deseos de aprovechar esta abundancia. Aquí el pecado sería la soberbia: el deseo desmesurado de conquista asociado a una actitud prometeica. En segundo lugar, la retórica de la catástrofe natural que invita al arrepentimiento y por tanto es asimilable al castigo divino. Por último, en tercer lugar, la revelación apocalíptica, un mito escatológico con proyección salvífica pues insta al miedo ofreciendo la visión profética de las consecuencias del pecado. Según esto, estas piezas de *de vries* podrían interpretarse con respecto al mito de la

naturaleza pródiga, buscando la redención desde una actitud de respeto absoluto a la sacralidad de la naturaleza, que se ve recompensada por la imagen de la abundancia coincidiendo con el estereotipo de naturaleza verde (Albelda, 2004).

El artista, sin embargo, ha insistido en que sus referencias son más budistas que cristianas: “trabajo en la naturaleza porque ella es nuestra primera realidad... más que por la noción cristiana de paraíso perdido, estoy influenciado por el budismo zen, su agarre directo en el mundo, la fuerza de sus estados de conciencia...” (*de vries* citado en Faure 2006, p. 146). Sin embargo, hemos de pensar que aunque no haya buscado una alusión explícita al paraíso perdido, este tipo de fotos en el s XXI no dejan de estar impregnadas de un cierto idealismo anacrónico. El artista escoge retratarse en uno de los pocos lugares que quedan en los que la intervención antrópica aún es muy poco visible, de modo que es posible escenificar un estado de plenitud desde el estereotipo de naturaleza verde. Estas mismas imágenes serían muy diferentes, y desde luego mucho más tristes e irónicas si se hubieran realizado en una playa llena de plástico, o en alguna pequeña charca africana. *de vries* como tantos otros artistas que empezaron a trabajar en la naturaleza en los años 60 y 70, parte de un fuerte deseo de restitución simbólica. Hoy, cuarenta años después difícilmente podemos imaginar ya esa clase de restitución, pues somos mucho más conscientes del engranaje cultural que nos lleva irrevocablemente a un colapso sin precedentes.



36. herman de vries, “holy days” (2008)

Y sin embargo, la exploración y el contacto directo con la realidad física, es si cabe hoy un motivo de mayor actualidad que nunca. La invitación al silencio y a la contemplación desde la sensorialidad del cuerpo sigue siendo una necesidad

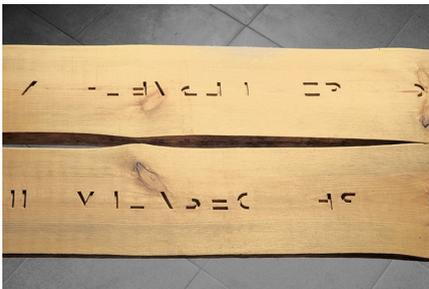
que se impregna de significados nuevos adquiriendo cierto tinte político e incluso revolucionario: En pleno auge de las redes sociales y su construcción virtual de la identidades, reivindicar esa sensorialidad del presente, ese reencontrarnos con los pequeños placeres, ese descubrir los límites, es una experiencia que requiere lentitud y que hoy en día como hemos dicho ya, resulta ciertamente contracultural. Vemos de este modo, que el proceso creador en este artista integra aquí ciertas estrategias contemplativas y las convierte en símbolo de unidad con el entorno. Reaparece así una doble imagen: por un lado un franco desengaño con respecto a la reconstrucción de esa “naturaleza virgen” y, por otro lado, una motivación para recuperar la importancia del cuerpo y su experiencia física directa frente a una cotidianeidad cada vez más virtual e informatizada.

4.2.2. LOS MISTERIOS A LA LUZ DEL DÍA DE JORGE BARBI

Otro buen ejemplo de cómo el uso de la palabra puede romper los modos habituales de pensamiento se encuentra en la obra del artista gallego Jorge Barbi. Hemos visto ya en el capítulo anterior cómo este artista utiliza estrategias para evocar formas de temporalidad alternativas, pero como ahora veremos, su trabajo además facilita el distanciamiento de la egocentricidad abriendo la experiencia a “un mundo nuevo” a través de la deconstrucción de la palabra.

El uso de algún tipo de texto es habitual en su trabajo, pero no por su función narrativa, sino a través de registros alternativos al pensamiento discursivo. A menudo un fragmento se utiliza de forma evocadora como detonante de significados múltiples que esquivan una lectura nítida. La voluntad de resistencia frente a la teoría explicativa es un rasgo fundamental de su obra ya señalada por otros autores (Barbi et al., 2010). Algunas piezas utilizan, por ejemplo, la deformación de la grafía para escribir un mensaje que no podemos descifrar a primera vista. En nuestra incapacidad nos enfrentamos a un código encriptado que suscita el deseo de conocer, la curiosidad de saber qué grandes misterios se hallan ocultos a nuestro entendimiento. La figura del artista como místico que accede a “verdades superiores” inaccesibles para la mayoría nos predispone para esperar que haya en estas obras un contenido valioso oculto que sólo está disponible para aquellos afortunados que tengan dones especiales para poderlo leer. El título de la obra rompe el hechizo, la burlona frase que contienen hace

saltar a la vista una imprevista lectura de la imagen, borrando de un plumazo nuestras posibles proyecciones de algún importante mensaje oculto. Las piezas “Aquí dentro tampoco se desvela ningún enigma” (1991) y “No hay nada oculto delante de tus ojos” (1998-2005) parecen tener gran afinidad con la tradición del “misterio a la luz del día” que venimos comentando (Hadot, 2015). La naturaleza no esconde ningún misterio, todo está a la luz del día, eso sí, es necesario “mirar con ojos nuevos” para poder apreciarlo. El arte abre esta mirada en el artista y a través de su obra también en el espectador. Esto conecta con la idea de “desautomatizar la mirada” ya comentada (subapartado 2.1.3), actitud que es una constante en su trabajo. Estas piezas además utilizan elementos que se presentan como parte y contraparte, de modo que hay un sentido de unidad o totalidad subyacente a la división que el propio lenguaje genera en nuestra visión del mundo.



37. Jorge Barbi
“aquí dentro tampoco se desvela ningún enigma”
(1991)



38. Jorge Barbi
“No hay nada oculto delante de tus ojos”
(1988-2004)

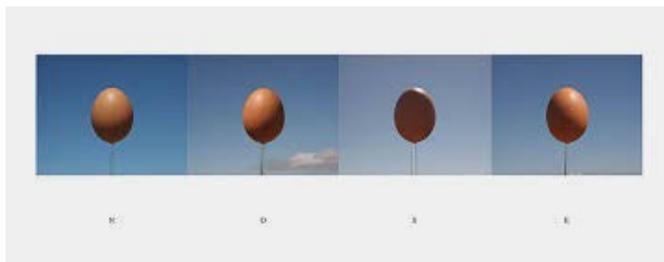
Estas obras también nos confrontan con una profunda incertidumbre, una sensación de incapacidad de nuestro entendimiento y un deseo de inteligibilidad ante lo observado. Saca a la luz los límites de nuestra razón, y también la realidad de la presencia del mundo que excede cualquier representación a través del lenguaje. Parece así apuntar hacia una disolución de las certezas a las que nos acostumbra el lenguaje, la nitidez de las explicaciones racionales, para adentrarse en territorios donde no hay coordenadas precisas.

Este camino de desprendimiento de las referencias aparece también en la genial pieza “Estoy perdido, no me retenga” (1995) un disco con esta inscripción que abandonó a su suerte en el atlántico norte. Junto a las letras, unas marcas que recuerdan a coordenadas, que sin embargo no aclaran ningún tipo de dirección. Esta obra parece ser una clara apuesta por la incertidumbre del devenir

frente a la aparente seguridad que ofrece saber dónde uno se dirige o lo que uno va buscando. Esta preferencia por el “no saber” es una actitud claramente contemplativa que, como hemos visto, desestabiliza nuestra forma habitual de estar-en-el-mundo, esas coordenadas que nos sirven para orientarnos, pero que a la vez nos cierran a un gran espectro de experiencia. Estar perdido, de este modo resulta así paradójicamente una genuina forma de “encontrarse”.



39. Jorge Barbi
“Estoy perdido, no me retenga”
(1995)



40. Jorge Barbi
“NOSE”
(1994)

Una referencia explícita a este tipo de “no saber” aparece en acróstico en las coordenadas de otra pieza “NOSE” (1994). Se trata de cuatro fotografías de un huevo enfocando a los cuatro puntos cardinales cuya inicial se contiene en el título de la pieza. De nuevo se dan aquí coordenadas, que sin embargo no ofrecen una orientación habitual, sino que alteran nuestras expectativas de seguridad. La neutralidad del cielo en el fondo nos deja sin referencia y el único cambio visible es la iluminación de la figura. El huevo como centro de esa búsqueda aparece como un potente símbolo de la unidad primordial (Chevalier y Gheerbrant, 2015) que se resiste a una conceptualización sencilla. Huir de la aparente seguridad de nuestras explicaciones, o formas habituales de “estar-en-el-mundo”, se convierte así en una forma de salvaguardar la frescura de esa mirada atenta a nuevos hallazgos inesperados en lo cotidiano. “No saber” es la precondition para la mirada contemplativa, que descubre así nuevas formas de mirar, decodificar y orientarse.

Vemos así que tanto el “No saber” de Barbi como el “No hacer” de *de vries* apuntan a formas de deconstrucción de los lugares habituales del sujeto. Hay aquí una voluntad de distanciamiento de las certezas habituales para descubrir nuevas formas de orientación. La insistencia de Barbi en la cartografía es una buena muestra de esto. En otra pieza encontramos un mapa de un territorio

desconocido. Las siluetas orgánicas nos remiten a islas y archipiélagos, pero no podemos identificar ningún territorio familiar que nos sirva de referencia. De nuevo el título saca a la luz un mensaje encriptado: “Otro orden” (1998) nos sitúa de nuevo ante la incertidumbre de lo que escapa a nuestras representaciones previas. Esto nos permite descubrir nuevas formas de mirar aquello que creemos conocido, hecho que forma parte también de su proceso artístico.



41. Jorge Barbi, “Otro orden” (1998)

La disolución de la egocentricidad parece el tema explícito de otra pieza EGO (1998), una intervención mínima en el territorio para la que utiliza también la palabra evocando la identidad individual como un pequeño charco que al poco desaparece como se muestra en una segunda imagen. Los mismos troncos que en la primera fotografía se utilizaban para escribir la contundente palabra, ahora se encuentran dispersos, conforme a “otro orden” o quizá otro código a priori indiscifrable pero que finalmente no contiene ningún misterio. Esta pieza hace visible así de una forma realmente evocadora la “trampa del Ego” de Baggini (2012).

El carácter efímero de la intervención nos muestra con cierta ironía la insustancialidad de este “ego” que aparece aquí con una fragilidad máxima, pues sólo es cuestión de tiempo que el viento, los animales y el sol, vayan transformando la pequeña charca hasta no quedar nada de ella. La impostura individual se torna aquí ciertamente ridícula, pues su fragilidad es evidente. Estas letras, que aparecen en un primer momento ordenadas como elementos culturales en el paisaje, están hechas de ramas, pues también son naturaleza y están así como ella sometidas a las mismas leyes. La materialización de la palabra se vincula aquí con la deconstrucción del “yo”, generando una lectura que entrelaza ambos conceptos contraponiendo el carácter cultural “construido” o “ficticio” de ambos elementos con la realidad material de los procesos biofísicos.



42a. y 42b. Jorge Barbi "EGO" (1999)

Como vemos, esta pieza está pensada para integrar ciertos procesos naturales del entorno, de modo que éstos participan también en la creación. Este ingrediente tiene suma importancia, pues habla de una actitud artística en la que no sólo el ser humano pone las normas. La renuncia al control absoluto es una parte importante del cuestionamiento del estatus del artista a través de estrategias creativas que presentan a la naturaleza como coautora. Estas fórmulas que utilizan procesos naturales son una constante en la obra de múltiples artistas que tienen en cuenta los ciclos biológicos y estacionales, la transformación, el cambio, lo efímero o la impermanencia. Incorporar estos procesos es una forma de aceptación: poner de relieve el hecho de que el ser humano no es un ente aislado del entorno que habita y que hay múltiples fuerzas que no puede controlar y de las cuales participa. Volveremos sobre esto enseguida con más detalle.

Este trabajo tiene gran afinidad con una obra anterior realizada en Cantabria (Pasto de vacas, 1993) en la que el artista construye la palabra "yo" con piedras de sal, inspirado por la costumbre de los pastores de la zona de ofrecer estos minerales a las vacas que acuden deseosas de lamer las piedras. El artista documenta el proceso de modo que los cuerpos de los animales se distribuyen en el pasto dibujando y desdibujando la palabra hasta que finalmente no queda nada de esa referencia. De este modo, la obra no sólo parece evocar la desorganización de la identidad individual que invita a la humildad como la pieza que acabamos de ver, sino que además la materia que formaba la pieza se integra y alimenta a los animales proporcionándoles minerales esenciales. Parece bastante claro que estos trabajos -además de hacer un uso no discursivo del lenguaje y de registrar un proceso que invita a reflexionar sobre lo efímero del instante presente- pueden relacionarse a su vez con el distanciamiento de la egocentricidad. Esta disolución de la individualidad evocada en la palabra tiene una lectura también desde el vínculo con el territorio, los animales, los pastores, los pastos,

el agua, etc. El yo se muestra así como una configuración frágil y efímera, que al poco acaba formando parte de la naturaleza.

Hemos visto hasta aquí muy brevemente algunas estrategias posibles relativas a la utilización de la palabra en diferentes usos desacostumbrados de modo que la obra se convierte en una indagación acerca de los límites del lenguaje discursivo y la deconstrucción de la identidad individual como una invitación a descubrir “un mundo nuevo”, inefable, como un “misterio a la luz del día”, accesible desde otras formas de orientación o “desorientación” en la experiencia directa del cuerpo en el presente. Sin duda podría hacerse sobre esto un estudio mucho más extenso, pero los límites de este trabajo nos invitan ya a pasar a otros asuntos.

Hemos de terminar ya este apartado. A modo de breve resumen de lo que hemos visto hasta aquí podemos decir que hemos comentado ya dos grandes bloques referidos a ese “vacío potencial” que estamos tratando de estudiar en este capítulo: la abstracción apofática y la deconstrucción del pensamiento discursivo . Un tercer elemento importante también muy presente en las últimas obras de Jorge Barbi que acabamos de comentar está vinculado a la idea de “lo efímero”. Esto es lo que nos queda por desarrollar con más detalle en el siguiente apartado.

4.3. Lo efímero: impermanencia y transformación

Desde la categoría de “lo efímero” nos proponemos a continuación aglutinar una serie de prácticas bastante distintas. Buscamos entender hasta qué punto puede haber en ellas diferentes signos de un cierto distanciamiento de la egocentricidad en el sentido en el que aquí lo estamos tratando. Argumentaremos que gran parte de los artistas que utilizan las estrategias que vamos a comentar están contribuyendo a deconstruir la cosmovisión occidental tradicional según la cual el ser humano se vive a sí mismo como un “yo autobiográfico” (Damasio, 2015) individual y separado del resto, ligado a una estructura de deseos y fines: la egocentricidad (Tugendsthat, 1997). En su lugar, pensamos que estos artistas, incluso si no albergan intenciones calificadas como “espirituales”, utilizan estrategias que pueden interpretarse como formas de “hacerse a un lado” o “hacer sitio” abriendo con ello un espacio que permite la escucha, la colaboración, el abandono de la voluntad personal y, finalmente, el descubrimiento de la pertenencia a una realidad mayor que uno mismo/a. Algunas de estas estrategias presentes en el arte contemporáneo, quizá puedan ser inspiradoras para reconstruir una espiritualidad laica y/o naturalista para el siglo XXI. Sin duda podrían añadirse otras estrategias vinculadas a esto, pero aquí vamos a señalar al menos dos que consideramos muy importantes, desarrollándolas en sendos subapartados. Dedicaremos un tercero a estudiar cómo todas ellas aparecen en la obra de Lucía Loren, una artista fundamental en esta investigación:

4.3.1. La utilización de materiales naturales y/o perecederos en la construcción de piezas que destacan por su fragilidad. Se trata de obras que no están realizadas para durar, y descubren belleza en lo mínimo, en los restos, en las grietas.

4.3.2. La importancia del proceso: transformación, azar y construcción colectiva. Los y las artistas que trabajan al aire libre a menudo abandonan su protago-

nismo y/o voluntad personal para abrirse a lo inesperado. En este apartado veremos piezas que trabajan con la naturaleza como “coautora” y también algunos ejemplos de creación colectiva.

4.3.3. Procesos contemplativos en el arte ecológico de Lucía Loren. En el último apartado veremos cómo aparecen algunas de estas estrategias en la obra de esta artista madrileña desde una estrecha vinculación con el pensamiento ecológico.

4.3.1. LA UTILIZACIÓN DE MATERIALES NATURALES, FRÁGI- LES Y/O PEREDECEROS

Cualquier obra en el ámbito de las “intervenciones mínimas” (Albelda, 1999) lleva implícita cierta actitud de escucha para conocer las características del lugar y/o de los materiales encontrados como forma de abrirse a lo que el territorio ofrece. Explorar el entorno de forma respetuosa se traduce así en una interacción directa entre el cuerpo del artista y la naturaleza. Muy a menudo en este tipo de prácticas no hay una ideación a priori de la pieza, sino que ésta surge a partir del conocimiento y las características propias del lugar.

Para que esto sea posible resulta esencial la sensorialidad del cuerpo desde la conexión con el presente, pues es la escucha atenta de los espacios y los materiales lo que dará las claves para conformar la pieza final. La resistencia que ofrecen las hojas, por ejemplo, o las cualidades del hielo, son cuestiones que sólo se conocen desde la interacción. Esta forma de creación puede ser ciertamente contemplativa, pues supone un acercamiento sensorial a múltiples cualidades de elementos humildes que habitualmente pasan desapercibidos: aquellos que para una mirada atenta no dejan de estar llenos de misterio y asombro.

Pero además de esto, en el trabajo con materiales naturales hay a menudo una intención de trabajar intencionalmente con materiales efímeros, como una llamada de atención acerca de la fragilidad de la naturaleza, y una reconexión con los ciclos biofísicos de los que el ser humano también participa. Hay aquí sin duda un cuestionamiento de la labor tradicional del artista, sus materiales “nobles” ligados a la perdurabilidad a los que habitualmente se imponía una forma elegida previamente. Muy al contrario, estas piezas destacan por la aceptación e incluso celebración de los límites: la escucha del material a menudo es deto-

nante de la idea y no al contrario. Parece haber en ellas una forma de respeto que resuena con las actitudes contemplativas que hemos visto, ese deseo de “hacer sitio” y “echarse a un lado” para crear desde un lugar de apertura que abre posibilidades deconstruyendo los espacios de lo conocido para adentrarse en la creatividad de ese vacío potencial (Fiorini, 2006) que posibilita la apertura a lo desacostumbrado.

Como hemos visto, la aceptación de las contingencias y la adaptación a los límites son valiosas actitudes que merece la pena cultivar desde cualquier forma de espiritualidad que pueda tener sentido en un mundo postsecular con los retos que tenemos en el siglo XXI. Ambas implican una cierta renuncia a los deseos de permanencia y las fantasías de inmortalidad ligados a la estructura de la egocentricidad. Hoy no es posible pensar que llegará una buena solución para los problemas que tenemos, sino que más bien, como decíamos, se trata de encontrar formas de “fracasar mejor” (Riechmann, 2013b). Los límites se imponen en temas tan graves como el cambio climático, la energía, la superpoblación o las extinciones masivas -por citar sólo algunos de los más importantes-. Como dice Riechmann, “quizá, en el siglo terrible que tenemos ante nosotros, la poesía impregnada de valores de biofilia y sustentabilidad -junto con las demás artes, la filosofía y las humanidades- tenga que ayudarnos, antes que nada, a elaborar nuestro duelo” (Riechmann, 2015a, p.252). Encontrar belleza en lo efímero, lo frágil y lo pequeño, son gestos mínimos frente a poderosas inercias que van en la otra dirección, pero pueden contribuir a elaborar un entramado de significados que otorgue visibilidad no sólo a nuestra propia finitud y materialidad, sino también a nuestra tendencia humana a la desmesura.

En esta línea, el trabajo de Christiane Löhr es un claro ejemplo de escucha. Ella utiliza en sus piezas elementos tan delicados como semillas, pelo o pequeños brotes. Explora la diferencia morfológica de estos materiales mínimos construyendo así estructuras de extrema fragilidad y gran capacidad evocadora. Su obra se distancia así de la primera generación de artistas del Arte Povera que presentaban piezas de gran tamaño con elementos bastante dominantes en el espacio, y en su lugar utiliza estrategias más intimistas y silenciosas. Presenta de este modo, piezas a veces casi imperceptibles en el espacio expositivo, dejando un gran protagonismo al espacio vacío. La curadora alemana Ingrid Pfeiffer aclara, sin embargo, que “Christiane Löhr se ve a sí misma como una minimalista y no como una metafísica, a diferencia del artista Wolfgang Laib” (Gia-

cobbi y Pfeiffer, 2007, p 10). Ciertamente, como hemos dicho, se ha incluido a Laib con desatino como artista minimalista por las características formales de su trabajo, así como se podría incluir a Löhr dentro de la órbita de la metafísica. Es posible que el distanciamiento de la metafísica, pueda venir de las connotaciones y asociaciones históricas que tiene este término. Nuestra intención no es etiquetar aquí a esta artista dentro de un supuesto “arte metafísico” ni mucho menos asociarla a una supuesta “estética espiritual” determinada. Nuestro objetivo es entender en qué medida las estrategias que utiliza pueden tener puntos de encuentro con la contemplación tal y como la hemos definido aquí.

No en vano, la curadora Karin Giacobbi señala que las obras de esta artista “transmiten tranquilidad interior, armonía, e indican cosas cuya sencillez y belleza nos permiten conocer un cosmos complejo” añadiendo que “es el camino de una persona solitaria que nos invita a la contemplación”. (Giacobbi y Pfeiffer, 2007 p.15). La lentitud, la escala y la minuciosidad con la que trabaja, sin duda presenta cualidades evocadoras. Por ejemplo, en “Dandelion cushion”(2009) utiliza la cualidad esponjosa del diente de león para hacer un particular almohadón en el que hallar simbólicamente algo de reposo. La delicadeza es máxima pues la pieza, desprovista de vitrina o cualquier otro tipo de protección, puede destrozarse sólo con un pequeño soplo. El descanso que otorga este almohadón simbólico bien podría ser la aceptación de la impermanencia desde un simultáneo reconocimiento de la belleza efímera de la vida. La semilla, material recurrente en esta artista, introduce además un elemento de esperanza presente en la posibilidad de continuidad y renovación de la vida.

En otras obras también centradas en la semilla de diente de león como “Little surface” (2007) la autora se sirve además de la estructura morfológica que tienen para ensamblar la pieza. Entrelaza cada una de modo que quedan así temporalmente unidas formando un equilibrio sutil que las mantiene conjuntamente en vertical. Se apoyan unas sobre otras y de este modo construyen una pequeña superficie que nos habla de interdependencia, fragilidad y fugacidad. Cada elemento por sí sólo no podría mantenerse en pie, pero todos ellos hacen en conjunto una superficie unida por los vínculos.

Sus obras se sustentan de este modo en estructuras geométricas a través de la adición de elementos modulares repetitivos, lo cual en su caso parece también tener una cierta vinculación con la contemplación. En palabras de la artista:

“Me interesan las reglas geométricas visibles porque conforman una unidad visual con lo no material, con lo espiritual. Esta es la razón por la cual no creo que mi obra se halle por encima de la naturaleza, asunto que se malinterpreta con frecuencia. Quizá estoy buscando lo que mantiene unido el mundo” (Löhr entrevistada en Giacobbi y Pfeiffer, 2007 p. 20). La pieza “Burr fan” (2003) saca a la luz esta geometría construyendo un volumen con polígonos internos a modo de panal, que sin embargo tiene un acabado completamente orgánico, blando e irregular con la superficie pinchosa y áspera de vulgares abrojos. La artista aprovecha los pinchos en forma de gancho que tienen estas semillas para unir fuertemente unas con otras dando lugar a una estructura de formas orgánicas de apariencia también mullida y ondulante. De nuevo la obra se construye a partir de una exploración sensorial de elementos materiales que se vinculan a través de su propia morfología. Como vemos, estas piezas parten de una observación de la estructura de estos elementos mínimos y se adaptan a las formas que pueden construir, sin tratar de ir más allá de lo que el propio material permite.



43. Christiane Löhr
“Dandelion cushion” (2009)



44. Christiane Löhr
“Little surface” (2007)



45. Christiane Löhr
“Burr fan” (2003)

Sus pequeños objetos adquieren un carácter monumental de forma sorprendente, de ahí que se hayan descrito en ocasiones como “arquitectura en miniatura” (Pfeiffer, 2007). De hecho, la arquitectura religiosa es fuente de inspiración para su trabajo, elaborando reflexiones y contenidos simbólicos desde experiencias sensoriales. Explica la artista:

Pude reconocer esa idea que comentábamos de que las creencias asumen una forma material en los templos hindúes en comparación con las catedrales europeas. Mientras que el gótico eleva nuestro espíritu, en los templos hindúes la atención parece dirigirse hacia el suelo, la tierra, que está abrazada y protegida por las paredes del templo, en forma de vaso invertido. Este fue uno de mis descubrimientos durante mi viaje a india, y sigue siendo un aspecto importante de mi trabajo. Descubrí que allí se vive en contac-

to con el suelo, se duerme, se come y se trabaja sobre él, mientras que en Europa lo percibimos como algo sucio de lo que nos queremos alejar. Esto es algo que me ha impactado mucho, porque siempre he deseado “utilizar el suelo” en mis esculturas, cuya fragilidad, sin embargo, no lo permite. Por eso creé los pedestales planos que sostienen las esculturas como sustitutos del suelo. (Christiane Löhr entrevistada en Giacobbi y Pfeiffer, 2007 p. 22-23)

Como vemos, la reflexión de Löhr conecta íntimamente forma y contenido, explorando la sensorialidad y las potencialidades simbólicas de materiales y construcciones diminutas. Su mirada hacia lo pequeño descubre cualidades insospechadas en materiales naturales mínimos que utiliza para elaborar piezas efímeras de extrema fragilidad. En su discurso no hay grandes declaraciones relacionadas con la ecología, y sin embargo, sí hallamos actitudes de respeto, escucha, lentitud y cuidado que nos pueden inspirar para reconstruir nuevas formas de espiritualidad naturalista para el siglo XXI.

Otra artista muy relacionada con esto es Susana Bauer. Del mismo modo minucioso y atento con el que trabaja Löhr, Bauer interviene pequeños objetos naturales como hojas o palitos utilizando hilo y una aguja de ganchillo. El tejido de crochet aparece como icónico elemento cultural que se pone en relación con la forma de estos frágiles restos orgánicos. El proceso de realización de estas piezas es en sí mismo una metáfora de cuidado, pues la artista elabora sus entramados con tiempo y paciencia, midiendo la fuerza mínima necesaria en su gesto. El proceso se convierte así en una escucha de lo mínimo, en una adaptación a las capacidades y condiciones del material. Una aceptación de lo efímero y lo frágil que no se vive como renuncia sino como virtud, pues se convierte en fruto precioso de una acción elegida, llena de paciencia y cariño.



46. Susana Bauer, “Dwelling” (2007)



47. Susana Bauer, “Rising” (2014)



48. Susana Bauer, "Encounter", (2015)

Su proceso de creación es minucioso y también repetitivo. Utiliza combinaciones de varias hojas para generar poderosas metáforas. Algunas parecen el refugio fascinante de algún extraño insecto: utilizan el imaginario de la casa apuntando quizá a una imbricación posible entre cultura y naturaleza. Sus piezas despiertan nuestra empatía llegando a evocar diferentes símbolos asociados a la idea de encuentro y reparación. Como señala Scott Rothstein la actitud de esta artista responde a un respeto reverencial que puede entenderse como una colaboración:

Los trabajos con hojas son ejemplos poderosos de la relación entre la artista y la naturaleza. Muchos artistas se inspiran en la naturaleza e intentan imitar lo que ven en el mundo natural. Bauer, sin embargo, incluye elementos naturales en su trabajo como si realmente estuviera colaborando con la naturaleza. En estas piezas, la hoja no es simplemente una superficie para trabajar o una pieza de materia prima para ser utilizada a voluntad. Para Bauer, la hoja es un elemento que merece respeto y consideración. Lo que ella agrega o resta, se hace con un sentido de reverencia. Sus esfuerzos realzan la belleza natural que es su punto de partida.¹³ (Rothstein, 2013)

Esta colaboración no pasa por asimilarse completamente a la naturaleza sino por utilizar elementos culturales para restituir los vínculos perdidos. El crochet así se convierte en símbolo de cultura, desde una recuperación de la tradición femenina de los cuidados. A través de estos remiendos, la artista intercambia dos pequeños círculos en hojas de diferente color, o construye a partir de ellas un tercer elemento que participa por igual de ambas. Acciones muy simples pero que, desde la simbología del círculo parecen vislumbrar algún tipo de uni-

13 (Traducción propia) The leaf works are powerful examples of the interface between artist and nature. Many artists are inspired by nature and attempt to imitate what they see in the natural world. Bauer, on the other hand, includes natural elements into her work as if she is actually collaborating with nature. In these pieces, the leaf is not simply a surface to work on or a piece of raw material to be used at will. For Bauer, the leaf is an element deserving respect and consideration. What she adds to it, or subtracts from it, is done with a sense of reverence. Her efforts enhance the natural beauty that was her starting point.

dad que subyace a elementos contrapuestos. Aparece aquí también el tercer aspecto de la contemplación que veremos con más amplitud en el siguiente capítulo.

En estas piezas podemos imaginar una condición humana fronteriza en el sentido en el que comentábamos en la primera parte de la investigación. La labor humana no sería entonces renunciar a su ingrediente cultural, sino integrarlo desde el equilibrio que aporta esa intención colaborativa. En “Common ground”(2015), por ejemplo, podemos ver cómo el crochet deviene en “pegamento”, en aglutinante de elementos distintos que permanecen unidos gracias a una cuidadosa acción de tejido. Un relato que sin duda ahonda en la necesidad de construir un territorio común.



49. Susana Bauer: “part of each other II”,(2013)



50. Susana Bauer, “common ground” , (2015)

Resulta tentador comparar algunas obras de *herman de vries* con las propuestas de esta joven artista. Ambos recogen hojas en diferentes estados de descomposición como metáfora de impermanencia y fragilidad, trabajan desde el contacto sensorial con el material desde una suma atención hacia el momento presente. Sin embargo, los remiendos de Susana Bauer introducen además una posibilidad de reparación simbólica muy característica. Por ejemplo, en la obra “Restoration” (2018) cose delicadamente los huecos de una hoja deteriorada con hilo del mismo color. Es importante señalar aquí que este tipo de fórmulas, aunque tienen puntos de encuentro, son ligeramente diferentes a las “metáforas de restitución” de las que habla José Albelda (1999), pues no se trata de re-

cuperar la naturaleza perdida mediante su imitación, sino que, la elección del crochet aparece sin disimulo, haciendo evidente la reparación.

Introduce así una presencia cultural que habríamos de verla más bien ligada a una estética del cuidado de clara referencia femenina. Como defiende Marian López Fernández Cao (2015), la reivindicación de lo femenino no implica encorsetar a la mujer en estereotipos de dominación, sino más bien, revaloriza los arquetipos de cuidado, que en nuestra cultura han estado asociados a la mujer, pero que representan una actitud básica en nuestra especie que evolutivamente ha proliferado gracias al cuidado mutuo y la protección del débil. Esta reconstrucción de una hoja, efectivamente recupera el sentido de unidad e interdependencia entre cultura y naturaleza a través del cariño que se respira en esos tejidos: suturas que precisamente enfatizan el hueco como símbolo de una pérdida irreparable que jamás volverá a recuperar la forma original. Se asimilaría así a la imagen de la cicatriz como metáfora de resiliencia.



51. Herman de Vries , (2009)
"ulmus side by side, collected bohlgrund"



52a. y 52b. Susana Bauer "Restoration", (2018)

Las obras de Susana Bauer nos hablan así de la belleza de colaborar en el cuidado de lo frágil, desde la escucha y el respeto a lo pequeño. La naturaleza como estereotipo verde o fuerza omnipotente (Albelda 2004) se deconstruye así sacando a la luz una incipiente naturaleza herida y reparada gracias a una potencial acción humana positiva. Se evidencian de este modo actitudes que sin duda son valiosas en tiempos en los que ya no es posible recuperar la idea de una naturaleza sine mácula, sino que más bien habríamos de buscar el mejor remiendo cultural posible para minimizar el daño ante los importantes desequilibrios actuales.

Otra artista que trabaja desde este vínculo entre cultura y naturaleza es la valenciana Anna Talens. Ella se sirve de restos, trozos y pequeños objetos que ad-

quieren una insospechada belleza a través de la creación artística. Utiliza también a menudo la técnica del *crochet*, introduciendo en ella materiales no tradicionales como hilos metálicos que le sirven para construir múltiples formas escultóricas, en combinación con otros materiales y elementos encontrados. Como señala el crítico de arte Luis Francisco Pérez (2013), su obra parte de la escultura desmaterializada de los años sesenta en la línea de referentes como Eva Hesse. La propia artista reconoce la filiación de su trabajo con el Arte Povera, pero de una forma refinada que ella misma denomina “minimalismo orgánico” (Talens entrevistada en Gras, 2013). Su acercamiento a la creación es intuitivo y silencioso, poniendo en valor la sensorialidad de los materiales a partir de los cuales se va construyendo el discurso. De este modo el concepto -al igual que en el trabajo de las artistas que acabamos de ver- no precede a la obra, sino todo lo contrario. No hay un lenguaje o una idea preconcebida sino que esto aparece en el mismo proceso de realización de la obra (Emergents, 2018).

De nuevo parece haber en esta escucha un cierto distanciamiento de la egocentricidad, pues se aplican intencionalmente estrategias no directivas que le permiten evitar imponer las propias preconcepciones. Vemos así una cierta resonancia con la idea de “vacío potencial” (Fiorini, 2006) ya comentada. Esta suspensión de la intencionalidad permite poner en valor elementos simbólicos y/o sensoriales que puedan surgir en el proceso artístico y que de otra manera pasarían desapercibidos. Esto es especialmente importante si se trabaja -como hace esta artista- con elementos antiguos reciclados, que tienen su propia historia. El sentido del discurso viene así a posteriori, desde la identificación con el objeto y su evocación poética. En palabras de la artista:

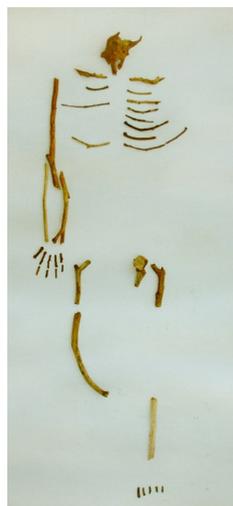
“una vez tengo la obra acabada entiendo lo que he querido transmitir. Es el objeto el que me dice por dónde he pasado, porque es el objeto el que narra mi vida. Yo creo que las manos saben hablar y yo aprendo del objeto, de los materiales, de la forma, de las sensaciones que ese objeto condensa, del tacto. Me identifico con el objeto tanto cuando lo encuentro como cuando está terminado. (Talens entrevistada en Gras, 2013)

En su obra “*Arara*” (2014), por ejemplo, va entretejiendo una serie de plumas de colores de modo que evocan la forma de un ala. Una imagen que recuerda inevitablemente la icónica de Dürero, introduciendo de este modo una nostalgia ciertamente agrí dulce. Imágenes éstas que parecen dejar entrever una profunda ausencia formulada desde la belleza de estos restos que articulan un potente reclamo de la finitud y la entropía que es inherente a la vida. Esta pieza

parece presentar así un simulacro de naturaleza: no hay lugar ya para refugiarse en grandes ideales. Aparece de este modo un fuerte sentido de pérdida, de algo que ya jamás podrá ser lo que era. Y simultáneamente un delicado tejido de cobre va entrelazando pequeños trozos que permiten reconstruir desde los fragmentos algún frágil sentido de unidad e interdependencia.



53a y 53b. Anna Talens, "Arara" (2014)



54. Anna Talens
"35 ramas y un hueso" (2003)

Una de las cuestiones más interesantes de esta pieza, por tanto, no es sólo la visibilización de la entropía, sino sobre todo que la acción artística recupera estos desechos y les confiere una nueva vida. La naturaleza recicla la materia y la muerte es parte esencial del ciclo de la vida. La escultura poética de Anna Talens participa de estos ciclos y construye nuevas formas dando visibilidad a los fragmentos desde una estética positiva. Esto es claro en otra pieza de la artista: "35 ramas y un hueso" (2003). Esta obra utiliza la similitud entre huesos y ramas para conformar un esqueleto antropomórfico de origen vegetal. Las pequeñas ramitas se presentan como un tesoro: una especie de extraño hallazgo arqueológico para una mirada que reordena y clasifica los restos. Lo humano aparece así como una frágil posibilidad de combinación: esos mismos elementos podrían reconstruirse de múltiples maneras. Nuestra especie no es aquí nada especial, sino simplemente una opción entre muchas. Esa dinámica de construcción y destrucción es evocadora del mismo ciclo de la vida al que el ser humano pertenece.

Por otro lado, resulta muy interesante cómo la artista utiliza explícitamente la referencia a “Lo espiritual” para hablar de su trabajo. Relaciona así esta palabra con lo existencial, la intimidad, el amor y la ternura. Parece concebir de este modo una espiritualidad bastante secular que asocia con elementos tradicionalmente vinculados a una sensibilidad femenina, pero obviamente no necesariamente propios de la mujer. Canaliza estas cuestiones a través de su interés por el lenguaje poético, muy presente en todo su trabajo.

(...)lo poético está relacionado con lo existencial y espiritual y pone de manifiesto lo íntimo, que a veces es rechazado porque desvela partes del ser que quedan ocultas ante la supremacía de lo superfluo. (...) En mi caso, cuando me refiero a espiritual, lo hago en el sentido de todo lo relacionado con el amor, la ternura, con el mundo interior que en el ‘vox populi’ erróneamente o intencionadamente se suele asociar únicamente con la mujer. Por desgracia, la presencia o el uso de la poesía y de la intimidad asusta o genera rechazo, en general, quizá porque pone de manifiesto lo íntimo en un contexto actual que se mueve entre otros parámetros. (Talens entrevistada en Gras, 2013)

La intimidad así es lugar para la exploración poética desde el contacto con emociones muy positivas. No habla de compasión pero sí de amor, ternura y belleza. Una palabra -esta última- difícil de utilizar en la actualidad, pero en la que la artista encuentra “un gran antídoto contra el dolor”(Talens entrevistada en Gras, 2013). Muchas de sus obras se convierten de este modo en una especie de refugio, no para huir del sufrimiento, sino para encontrarlo de verdad y transmutarlo. Cristales rotos envueltos minuciosamente en hilo de seda rojo, superficies tintineantes de alfileres que pueden herir o acariciar, viejos objetos con múltiples capas de memoria: en su trabajo, el propio material que utiliza parece evocar una multiplicidad de heridas cuyo encuentro está plagado de riesgos evocando emociones múltiples desde una combinación de elementos antitéticos. La tristeza, el duelo, la violencia o la melancolía encuentran así reposo -entre otros elementos- en colores armónicos, texturas blandas y formas orgánicas que proporcionan una suerte de “consuelo” frente a heridas indecibles.

El arte puede elaborar aquí símbolos que permitan cultivar emociones positivas frente a escenarios de sufrimiento. “El libro de la poesía muerta” (2013) es una pieza muy relacionada con esto pues parte de las atrocidades de la I Guerra Mundial a través de la memoria del objeto. Talens parte aquí de un libro en-

contrado con escritos de una mujer entre los años 1915 y 1917 a modo de diario. En la cubierta se puede leer la palabra “*Poesie*”. Según explica la artista:

Lo que hice para confeccionar la pieza fue vaciarlo y llenarlo de hojas negras en relación con las muertes que tuvieron lugar durante la contienda. Por lo que el contexto del objeto original da significado al objeto y en él queda unido el significado propio con el significado otorgado. La poesía tiene una gran fuerza existencial, no es un lenguaje frágil. (Talens entrevistada en Gras, 2013)

El trabajo con el papel como material físico convierte el “libro” en un objeto escultórico que saca a la luz sus cualidades sensoriales, prevaleciendo éstas frente a la idea preconcebida del libro como mero soporte para la escritura de ideas abstractas. Hay aquí un extrañamiento que permite simultáneamente un distanciamiento del pensamiento discursivo. Esto genera una especie de asombro no intencional que surge del propio proceso de creación. Como declara la artista sobre algunas de sus obras: “creo que si producen este efecto quizá es porque son capaces de mostrar lo cotidiano como algo extraordinario” (Talens entrevistada en Celaya, 2011). De nuevo aparece aquí la conexión con esta idea de “Misterio a la luz del día” (Hadot, 2015) que venimos comentando.

Continuando con esta búsqueda de consuelo frente al dolor, la potencia visual de una de las piezas de su serie “Heavyweights” (2016) es abrumadora. Una gran piedra negra encima de una pequeña mariposa. Metáfora contundente que sin duda despierta múltiples capas de significado. La mariposa, símbolo de belleza, ligereza y transformación por antonomasia (Chevalier y Gheerbrant, 2015), aparece lastrada por una pesada carga que puede actuar quizá como símbolo de luto, dolor, tristeza, brutalidad y/o sufrimiento, entre otras asociaciones posibles.



55. Anna Talens
"Heavyweights"(2016)



56. Anna Talens
"El libro de la poesía muerta" (2013)

Las piezas de Talens parten de un territorio de intimidad en el que se despliegan potentes emociones desde el silencioso contacto con la materia. Accedemos así a un territorio inefable en el que se hace visible la magnitud de un peso para el que no podríamos encontrar palabras. Hacerlo visible es una primera manera de abordarlo. De este modo quizá podríamos encontrar a partir de aquí un camino inicial que permita "honrar nuestro dolor" (Macy y Johnstone, 2018) en la línea ya comentada, pues cualquiera puede verse reflejado en esta imagen conmovedora que hace de espejo de nuestras emociones más inquietantes.

En este sentido, la obra quizá podría ayudarnos a elaborar ese duelo necesario que hemos de transitar, como venimos diciendo según las reflexiones de Jorge Riechmann (2015a). Resulta tentador interpretar la pieza comentada como la imagen de una naturaleza asfixiada frente al peso de combustibles fósiles como el carbón o el petróleo, lectura que posiblemente no es la primera que la artista hubiera pensado, pues su discurso no se estructura explícitamente en torno a reivindicaciones ecologistas. Cualquiera de las interpretaciones que podamos hacer en absoluto agotan las posibilidades de sugerencia de la imagen en relación a muchos otros aspectos. Y sin embargo, la fragilidad de la vida y el peso de su potencialidad amenazada se hacen hoy especialmente presentes: la muerte en la actualidad toma una dimensión aún más trágica que en otros momentos históricos porque está en juego la continuidad de la vida compleja en el planeta. Encontrar consuelo se hace así en extremo difícil si pensamos que existe una alta probabilidad de que casi todo lo que amamos desaparezca.



57 a y 57b. Anna Talens, "Beauty and Decay" (2014)

Frente a grandes tristezas, Talens es especialista en encontrar consuelo en la incommensurable belleza de lo efímero, como muestra, por ejemplo, su intervención "Beauty and Decay" (2014) en la que resalta con pan de oro las grietas y zonas deterioradas de un viejo edificio berlinés. Como señala la curadora alemana de este proyecto expositivo¹⁴, Bettina Springer, la artista "entiende los lugares destruidos, no como un defecto que debe ser ocultado, sino como una oportunidad para crear algo nuevo" (Springer, 2014). Toda una metáfora de aceptación y reparación posiblemente útil para tiempos difíciles. No en vano la artista también hace suya la inspiradora fórmula de Samuel Beckett "Inténtalo, vuelve a fallar, falla mejor"¹⁵ y comparte así referentes con la fórmula ya mencionada de Jorge Riechmann, 2013b).

4.3.2. LA IMPORTANCIA DEL PROCESO EN LA ACTITUD DEL/ LA ARTISTA

Parte del cuestionamiento del "mito del artista" iniciado a principios de siglo con las vanguardias se desarrolló después en los años 60 y 70 reivindicando la idea de proceso, cambio y transformación. Como señalan Albelda y Saborit, algunas de estas deconstrucciones de la figura tradicional del artista subvirtieron en esa época la concepción tradicional de la naturaleza como materia pasiva reivindicando así su papel como sujeto. De este modo, hay una pérdida de protagonismo del artista que "se concreta en una autoría compartida. La obra no la concluye el artista con sus manos, hay una voluntaria renuncia al control abso-

¹⁴ "Between you and me" 2014, puede consultarse en <http://betweenyouandme.de/exhibitions/beauty-and-decay/>

¹⁵ Como declara en la entrevista realizada por Irene Gras (2013)

luto- que por otra parte siempre es ficticio- y una concesión a la aleatoriedad de los procesos naturales, que contribuirá a la conformación de la obra y a darle su sentido final” (Albelda y Saborit, 1997, p.158).

En este sentido, nos proponemos continuar con el hilo argumental ya apuntado: consideramos que este tipo de actitudes podrían tomarse además en ocasiones como muestra de un cierto distanciamiento de la egocentricidad tal y como lo venimos trabajando aquí. Desde este punto de vista, algunos de estos procesos artísticos pueden llegar a tomar la forma de cierto “cultivo de la humanidad”(Nussbaum, 2005) o incluso poner en práctica algo semejante a “ejercicios espirituales” laicos potencialmente útiles para vincularnos con la naturaleza desde una actitud menos antropocéntrica. “Echarse a un lado” en este sentido significa abrirse a una forma de escucha de los procesos físicos, los tiempos y los ciclos naturales. Es ésta una forma de reivindicar que nuestras representaciones culturales no pueden permanecer ajenas al hecho de que nosotros también somos naturaleza. Trabajar desde este vínculo implica por tanto un especial estado de apertura y escucha. En la base de esta actitud es posible identificar un cierto distanciamiento de la egocentricidad, pues sólo a través de la suspensión de las construcciones identitarias que nos hacen creer que somos algo distinto y separado de la naturaleza es posible abrirse a una experiencia de la realidad menos mediatizada por estos sesgos.

Esta forma de escucha incorpora en ocasiones elementos vinculados al azar en el proceso artístico. El artista belga Bob Verschueren, por ejemplo, en sus inicios dejaba que el viento le ayudase a distribuir tierras de diferente color sobre el terreno dibujando “pinturas” en el entorno (Grande, 2005). También el británico Tim Knowles en sus “Wind paintings” (2005) utiliza el viento para generar dibujos aleatorios a través del movimiento de rotuladores colocados en la punta de algunas ramas. El artista queda aquí en segundo plano convertido en espectador de esa pieza que el árbol va dibujando. Las técnicas tradicionales de la pintura simbolizadas en el caballete y el soporte bidimensional, parecen redundar en una recuperación de la capacidad creadora de la naturaleza, utilizando -eso sí- para ello los atributos tradicionales del pintor como símbolo icónico de creatividad.



58. Tim Knowles: "Wind paintings" (2005)



59. Tim Knowles "Windwalk #1 -
Great Mis Tor, Dartmoor" (2007)

La renuncia a la voluntad aparece más claramente aún si pensamos en otras de sus obras. Los diferentes recorridos que titula "Wind walk" llevan a la máxima expresión esta actitud emprendiendo una serie de caminatas que se dejan guiar por la acción del viento. De este modo, el artista acepta que su experiencia sea determinada por un medio aleatorio: parece haber en esta actitud un distanciamiento de sus propias preferencias. La renuncia a elegir le permite así abrirse a experiencias no buscadas que le salgan al paso y que una mirada preconicionada no le hubiera permitido encontrar. Resulta tentador también aquí asociar esta actitud con la teoría de Fiorini (2006) sobre el psiquismo creador que hemos visto, pues la renuncia intencional a transitar por los senderos conocidos de la voluntad personal abre así la posibilidad del encuentro con lo desconocido, con ese "vacío potencial" del que puede nacer algo inesperado.

Si existe un referente histórico inspirador en relación a la deconstrucción de la figura del artista desde el contacto con la espiritualidad, habremos de remontrarnos sin duda a la figura del gran Joseph Beuys. Sus estrategias creativas no son sólo antecedente del arte ecológico actual, sino también pueden servir para ahondar en el papel de la espiritualidad en el arte contemporáneo. Por ello nos detendremos a continuación en algunos aspectos concretos de su trabajo. Nuestro interés aquí no es desarrollar su obra en profundidad -algo que además sería imposible- sino detenernos lo suficiente como para destacar el potencial transformador con el que concibió la espiritualidad como eje central tanto de su práctica artística como de sus acciones sociales, cuestiones ambas además indistinguibles entre sí en la práctica. Esto puede servir para desmontar algunos de los estereotipos dominantes de la espiritualidad que venimos co-

mentando y también aportar elementos que puedan quizá contribuir a reconstruir una espiritualidad laica y/o naturalista en el siglo XXI.

En la obra de Beuys la espiritualidad es un elemento central. Aunque recibió ciertas influencias del pensamiento oriental fundamentalmente a través del trabajo de John Cage, fue criado en una familia católica y sus referencias son fundamentalmente cristianas: algunos temas clave de su trabajo como la herida, la muerte y la resurrección son profundamente religiosos. Su carácter anticlerical y beligerante, sin embargo, atacaba la estructura institucional de la iglesia de forma más propia del cristianismo protestante. La vida de este enigmático artista muestra hasta qué punto, conviene no meter en un mismo saco los diferentes aspectos de la religión que comentábamos en el primer capítulo. Su espiritualidad se fue elaborando a través de diferentes mitologías muy personales viéndose ciertamente influida por la figura del filósofo austriaco Rudolf Steiner y la Antroposofía, que a su vez contenía elementos del romanticismo, el misticismo y la Teosofía. De este modo, vemos aquí una espiritualidad que no desprecia el mundo material, sino que pone en valor la materia desde una concepción inmanente que elabora múltiples simbologías.

Como Paracelso, Goethe y los filósofos de la naturaleza, Beuys pensaba que la materia era una sustancia animada que guardaba dentro de sí un espíritu del que participan todas las criaturas y – cómo no- el hombre también. El mundo físico no es -como diría un platónico- un simulacro de las cosas verdaderas, aquellas que sólo viven en el ámbito de las ideas. Es, por el contrario, un medio de introspección, transformación y acceso a ese ente espiritual permeable a todo". (Bernárdez, 1999, p.27)

En su pensamiento aparece sin embargo también la polaridad entre espíritu y materia, recuperando en parte la tradición romántica que resuena con un cierto deseo de unidad de los opuestos de inspiración alquímica. Su personal "bricolaje de religiones" (Beck, 2009) incorpora además a menudo resonancias primitivistas, animistas o chamánicas. Como explica Carmen Bernárdez (1999) en su planteamiento teórico distingue claramente entre dos elementos:

- Un "principio cristalino", asociado a la razón, la abstracción geométrica, la desmaterialización, el platonismo, el término "escultura", etc.
- Un "principio orgánico" vinculado a la intuición, lo caótico y amorfo, lo cálido, la empatía, el término "plástica", etc.

En su trabajo, se posiciona claramente por este segundo principio. Los objetos y los materiales que utiliza, por tanto, funcionan como símbolos evocadores de una energía vital inherente a la propia materia. De este modo, elementos orgánicos como el fieltro, la grasa, la cera o la miel evocan procesos de transformación espiritual reclamando una vocación sanadora a través de la experiencia estética. De ahí que sus acciones a menudo tomen un carácter ritual. Su espiritualidad se inspira también en místicos cristianos como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Ávila, dedicando una especial atención a los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola.

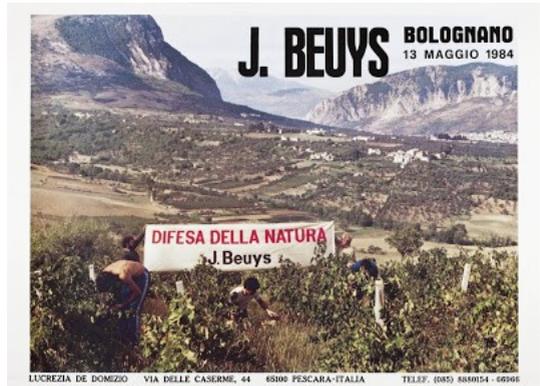
Beuys acuñó el término *Christusimpuls* (Impulso de Cristo) para definir una fuerza de calor y amor universal, presencia permanente y creciente que cada persona debe encontrar en su diálogo interior con Cristo, combatiendo así el materialismo reinante en la sociedad mediante una vuelta a la espiritualidad. Hay una relación entre este concepto espiritual-calórico cristiano y las teorías de Rudolf Steiner: de ahí viene la ya aludida entre la abeja reina y la cruz. El pensamiento religioso beuysiano busca, por tanto, una forma de descubrimiento personal de lo espiritual (Bernárdez, 1999, p 65)

Resulta interesante esta búsqueda experiencial pues, como vemos, no se trata de una espiritualidad dependiente de dogmas religiosos externos sino que se reelabora a través de diferentes crisis y mitologías propias: el objetivo final es una transformación no sólo de sí mismo sino también de la sociedad en su conjunto. De hecho, su propia biografía contempla momentos de crisis y puntos de inflexión importantes. Un accidente en Crimea, por ejemplo, en torno al cual aparece la historia (real o imaginada) de que un grupo de tártaros nómadas lo envuelve en grasa y fieltro hasta que se recupera, o también una depresión profunda que vivió entre 1956 y 1960 señalada en su currículum enigmáticamente como “Beuys trabaja en el campo” y “recuperación del trabajo en el campo” (Bernárdez, 1999 p.9). La alusión a la enfermedad y el sufrimiento se presentan de este modo en su trabajo como formas de desarrollo interior. Por ejemplo, Lourdes Cirlot(1998) pone en relación su obra “Muestra tu herida” (1976) con las prácticas ascéticas indias en las que se realizan meditaciones con cadáveres o lugares llenos de suciedad, de modo que el asceta pueda desarrollar ecuanimidad incluso en estas situaciones. Igualmente, los momentos de crisis personal de Beuys son reelaborados como forma necesaria de crecimiento a través del dolor. Veamos algunas de estas reflexiones con sus propias palabras:

Ha sido una crisis muy importante porque lo he puesto todo en cuestión, verdaderamente todo, incluida mi vida. (...) Ha sido de principio a fin una investigación sobre la idea de trabajo del hombre, y no sólo del trabajo de los denominados artistas en cuanto a especialistas en la sociedad, sino una reflexión sobre la idea antropológica de la creatividad humana ... Las cosas que llevaba dentro debían ser todas extirpadas, debía tener lugar un cambio físico en mí. Las enfermedades son casi siempre crisis espirituales de la vida, en las que viejas experiencias y fases del pensamiento son abandonadas para permitir cambios positivos (Beuys, J. Citado en d'Avossa, 1993 p.12)¹⁶



60. Joseph Beuys
"La rivoluzione siamo noi" (1972)



61a y 61b. Joseph Beuys, "Operazione Difesa della Natura" (1980-1985)

¹⁶ (Traducción propia) Ha estat una crisi molt important perquè ho he posat tot en discussió, veritablement tot, inclosa la meua vida. (...) Ha estat de principi a fi una recerca sobre la idea de treball del l'home, i no solament del treball dels denominats artistes quant a especialistes en la societat, sinó una reflexió sobre la idea antropològica de la creativitat humana... Les coses que portava dins havien de ser totes extirpades, havia de tenir lloc un canvi físic en mi. Les malalties són gairebé sempre crisis espirituals de la vida, en les quals velles experiències i fases del pensament son abandonades per permetre canvis positius.

Como vemos, hay una deconstrucción de todo lo conocido, con una inquietud antropológica de fondo. A partir de estas crisis se empiezan a gestar sus conocidas e influyentes teorías acerca de la escultura como plástica social. Su concepción nómada del ser humano está muy vinculada a esta idea de proceso y transformación. Desde este punto de vista, la espiritualidad es una forma de libertad, en el sentido de que permite recuperar una creatividad no exclusiva de los artistas, sino de todo ser humano.

En relación a esto aparece con rotundidad la idea de que “la revolución somos nosotros” que da título también a una de sus fotografías de 1972 y que se concibe desde un fuerte vínculo con el territorio. El trabajo realizado en Italia vinculado a su importante proyecto “Operazione Difesa della Natura”, se articula desde la organización de debates públicos, la reflexión colectiva y la acción social llegando a conformar incluso algunas organizaciones como la FIU (“Free International University”), una entidad interdisciplinar de carácter educativo y social que fundó junto a otros artistas. Como señala Antonio d’Avossa, Beuys deconstruye la mirada bucólica sobre Italia -lugar de viajes contemplativos para el romanticismo alemán en autores como Goethe y Nietche- y en su lugar le da un papel protagonista como sujeto de una transformación activa a través de la agricultura (d’Avossa, 1993, p. 13).

En términos generales, resulta significativo que la concepción de la espiritualidad del artista se aleja de los estereotipos cercanos a la “espiritualidad capitalista”(Carrete y King, 2005) y en su lugar, el papel central lo ocupa la herida y la acción sanadora, de modo que cobra protagonismo la espiritualidad como proceso de transformación. Vemos así que en el pensamiento de Beuys la espiritualidad no implica pasividad ni aislamiento narcisista, muy al contrario, ésta le lleva a implicarse de forma directa en los asuntos sociales de su época, emprender acciones vinculadas al territorio, promover la reflexión colectiva, etc. Desde su personal lenguaje simbólico reconoce así la necesidad de vincularse a lo cotidiano porque “la revolución de la capacidad creativa y productiva de cada uno de nosotros comienza por la tierra y sólo la tierra nos puede unir al cielo” (Beuys, J. en d’Avossa, 1993 p. 18).

Las ideas beuysianas acerca de la creatividad presentes en su importante concepto de “Plástica social” contemplan la ya clásica idea de que cualquier persona es un artista. Esto muestra hasta qué punto se encuentra alejado del mito

tradicional del artista creador. Y sin embargo, la utilización de su imagen reiteradamente en acciones simbólicas y misteriosas pueden generar simultáneamente una iconografía que lo acerca a la figura del chamán: las prendas características de su indumentaria funcionan así como objetos rituales. De hecho su figura elaborada con la imagen de sombrero, chaleco, bastón y abrigo de conejo es un icono dentro del mundo del arte. Esta imagen mítica del artista añade referencias de aroma primitivista desde la hibridación cultural y el cosmopolitismo. También introduce otras problemáticas, pues no ayuda a visualizar el distanciamiento de la egocentricidad que está en el centro de la espiritualidad que aquí estamos trabajando.

Asimismo, el carácter hermético de Beuys, el eclecticismo de su pensamiento y la complejidad de sus referencias religiosas hace posible también que convivan en su obra elementos quizá vinculados a cierta “espiritualidad mágica”. Su universo se articula desde la lógica simbólica del mito, y como tal posee la fuerza de la metáfora, los arquetipos, la catarsis, etc. Consigue articular así múltiples capas de significado de una forma ciertamente evocadora. Es difícil saber, sin embargo, en qué medida estas construcciones simbólicas se imbrican con la realidad biofísica en su ontología personal para elaborar “transmundos” o concebir “seres con superpoderes”¹⁷, como “ángeles” o “espíritus”. Pero ciertamente, hay algunos indicios de que el artista pudiera sostener algún tipo de creencias en esta dirección¹⁸.

Esto, sin embargo, no le resta interés a los elementos de su práctica artística personal que entendemos pueden aportar reflexiones y prácticas valiosas para elaborar una espiritualidad laica y/o naturalista. Una de las principales en este sentido es la idea de que esa conexión con el “presente”, con ese “aquí y ahora” tan recurrente en el ámbito de la espiritualidad no se restringe necesariamente a la sensorialidad del cuerpo, por más que sea éste un aspecto importante. Desde la conexión del “arte con la vida” la espiritualidad en Beuys toma dimensiones colectivas, sociales y políticas. Su actitud es así un buen ejemplo de cómo espiritualidad y activismo se entrelazan con absoluta naturalidad, concibiendo una transformación antropológica que pueda incluso imaginar un sistema social alternativo. De ahí la importancia en su obra de las acciones, los de-

17 Entendiendo “superpoderes” como potencialidad para escapar a las contingencias de la realidad biofísica y producir efectos sobrenaturales como resucitar, mover objetos, comunicarse con seres fallecidos, etc.

18 Por ejemplo, en relación a la reencarnación, su estrecha relación con la ciudad de Nápoles le lleva a afirmar que había nacido allí en alguna “existencia anterior” (Bernárdez, 1999 p. 42).

bates y la construcción de estructuras que puedan articular esa colectividad. Asuntos todos ellos en los que la obra de Beuys fue sin duda un gran referente para un amplio abanico de artistas posteriores.

Necesitamos sin duda recuperar una dimensión colectiva para la espiritualidad. Una contemplación de vocación naturalista no habría de soslayar estas importantes potencialidades. Por más que la contemplación requiera de una conexión íntima y experiencial, no es posible relegar la espiritualidad al ámbito privado, o al menos no sin perder gran parte de su potencial transformador. Una conocida metáfora dentro de la tradición budista señala que, después del camino introspectivo que supone la “caza del buey”, el monje vuelve a la “plaza del mercado” (Villalba, 2007): esa es realmente la arena del *bodhissatva*. En la actualidad del arte contemporáneo, pueden existir formas de espiritualidad laica y/o naturalista tan imbricadas en proyectos activistas o políticos que realmente sean prácticamente indistinguibles de cualquier otra práctica social. No debemos olvidar que la espiritualidad puede estar fundida en la vida cotidiana y ser difícilmente reconocible. A menudo habremos de rastrear por ello los escritos, relatos y documentación de los y las artistas para descubrir referencias, reflexiones e inquietudes que apunten hacia este importante territorio de transformación íntima.

Si bien hay razones sólidas para asociar la espiritualidad al silencio y la experiencia subjetiva, también las hay para vincularla a experiencias colectivas desde la empatía y la cooperación. Sería interesante investigar hasta qué punto hay motivaciones espirituales en algunos artistas contemporáneos que utilizan arte colaborativo o participativo. Podría suceder que en el trabajo con otras personas opere un cierto distanciamiento de las propias ideas o deseos personales. Sin embargo, dados los estereotipos de espiritualidad vigentes, no suele considerarse que este tipo de proyectos sean especialmente contemplativos. Por ello habría que investigar qué concepción de la espiritualidad subyace a estas prácticas, si los actores/as principales se identifican o no con esa palabra, si prefieren o no algún otro “equivalente homeomórfico” (Panikkar, 2000) y, finalmente, en qué medida creen que su trabajo se acerca realmente a los tres aspectos centrales que estamos estudiando aquí. Esa es sin embargo una tarea específica que escapa a los límites de esta tesis en la que estamos haciendo un acercamiento generalista a diferentes formas creativas, así pues, habremos de dejar gran parte de estas preguntas abiertas para otros estudios potenciales.

Abordaremos, sin embargo, algunas de ellas en el siguiente apartado a través del trabajo creativo de la artista Lucia Loren, pues ella combina en su trabajo estrategias intimistas y procesos colectivos.

4.3.3. ELEMENTOS CONTEMPLATIVOS EN EL ARTE ECOLÓGICO DE LUCÍA LOREN

Como ejemplo para ver esto con más detalle en un contexto cercano, nos detendremos a continuación en el trabajo de Lucía Loren, una artista actual española de gran proyección internacional muy conocida en el ámbito del arte ecológico. La importancia de la espiritualidad en su trabajo posiblemente sea una faceta menos conocida que sin embargo es una pieza clave para entender no sólo su proceso de creación en particular, sino también cómo determinadas prácticas artísticas vinculadas a la naturaleza pueden desarrollar experiencias contemplativas al margen de los estereotipos habituales.

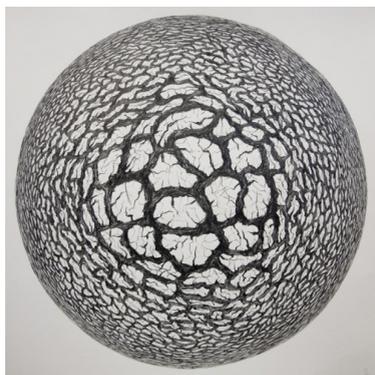
Una de las primeras cosas que llama la atención en el trabajo de Lucia Loren, por ejemplo, es que muchas de sus piezas están confeccionadas con tejidos, entrelazados y cosidos que exigen una acción repetida. Son fórmulas que recuperan estrategias artesanales de confección más lentas que parecen ir contrarriorrente en una civilización industrial extremadamente acelerada. También en muchos de sus dibujos podemos observar esta misma forma de trabajo minuciosa que requiere la repetición de un gesto. La utilización de estrategias repetitivas no implica necesariamente que haya inquietudes o actitudes contemplativas en un artista, pero en este caso, el testimonio de la autora parece describir un estado de atención consciente bastante significativo. Para entenderlo, merece la pena transcribir sus palabras ampliamente:

Yo creo que lo que sucede, cuando entras en estos estados de contemplación, de meditación, de conexión -llámalos como quieras-, lo que me sucede a mí es que siento como que se desbloquean un montón de cortezas, de capas, que me he ido construyendo desde ese otro lado más racional, más comprensivo, desde ese lado más analítico, que muchas veces no me permiten ser tan permeable a los procesos de vida, que es donde estamos.

Es como algo que va mucho más allá de “lo que tengo que hacer”, “lo que me queda por hacer”, “lo que debería hacer”, “lo que podría hacer”, etc. Todo esto creo que nos va construyendo cortezas, capas o cáscaras, que hacen que no conectemos realmente o

que no escuchemos lo que realmente somos, necesitamos o queremos de verdad. Y en esos momentos importa poco todo lo que “podría”, “debería”... Entonces estás y eres sientes. De repente, sentir que estás vivo, sentir la vida, para mí, es lo más maravilloso que te puede pasar. Porque siendo algo que estamos 24 horas al día en ella, ¡son tan pocos los momentos en los que realmente tenemos esa conciencia de sólo estar vivos y no tener que pensar en hacer otra cosa!

A mí el proceso artístico, sobre todo cuando está conectado con la naturaleza -como el caso del dibujo, el tejido, etc.- me permite conectar con estos momentos. Y son muy sanadores. Yo siento como que, si no tuviera estos momentos, enfermaría. Es una necesidad vital. (L. Loren, comunicación personal, 18 de junio de 2016)



62. Lucia Loren, “Mudar la piel” (2009)



63. Lucia Loren, proceso de trabajo (2014)

Estas palabras recuerdan sin duda esa idea de Riechmann (2011) que hemos visto en la primera parte acerca de “vivir dentro de la vida” y su reflexión sobre cómo el presente -el único lugar donde es posible vivir- habitualmente se nos escapa. Vemos aquí que el relato de la artista utiliza también un lenguaje propio con el que se refiere a “desbloquear” o deconstruir una serie de “capas” más analíticas y le ayuda a conectar simplemente con el hecho de sentirse viva de una forma más directa. Como vemos en los ejemplos que pone acerca de estas “capas”, parece tratarse de consignas relativas a obligaciones, ideales o juicios de valor que nos hablan de deseos u objetivos frente a esa otra realidad del “ser” que supone simplemente sentirse vivo.

Todo esto parece resonar también con las premisas de Tugendhat (1997), pues la estructura de la egocentricidad precisamente esta constituida en base a fines y deseos, mientras que el distanciamiento de ésta abre un espectro de experiencia ligado al asombro. El “hacer” asociado a objetivos ideales, juicios de valor y sentimientos de culpa por no llegar a las expectativas ideales es una ten-

dencia realmente arrolladora en nuestras sociedades occidentales plagadas de omnipotencia y deseos imposibles. Constructos que precisamente la práctica de la contemplación parece poner en suspenso pues , según lo visto en capítulos anteriores, éstos dependen de las estructuras previas aprendidas y de la propia identidad que filtra la información según los “mapas” neuronales que hayamos construido (Baggini, 2012; Goleman y Davidson, 2017; Siegel, 2016).

Es razonable preguntarse si podría haber una vinculación entre esas “cortezas” o “capas” de las que habla Lucia Loren y esas “representaciones mentales” o “filtros” de los que hablábamos antes y que la contemplación parece poner en suspenso. Hemos visto que la contemplación puede ayudar a “desautomatizar la mirada” de modo que la experiencia directa se vive sin los filtros que facilitan la rápida traducción de los estímulos según modelos aprendidos. Esa sensación maravillosa de sentirse viva que nos relata parece ser consecuencia de esta sensación que descubre en el presente aquello que antes pasaba desapercibido.

La concentración en el presente podría verse facilitada en el proceso de la artista a través de la repetición física del un mismo gesto, pues gran parte de su trabajo implica este tipo de estructuras repetitivas. Como veíamos antes, la repetición puede funcionar en ocasiones como una forma de disciplina (Ferrando, 2012) o “ejercicio espiritual”. Además conlleva una intención de concentrarse más en el proceso que en el resultado. El tejido, el cosido o el dibujo de gesto repetido, podrían corresponden aquí, como vemos, a ejercicios contemplativos realizados desde la soledad y la intimidad, como cualquier otra práctica de meditación que utiliza la repetición como forma de cultivar la atención consciente. Esta sensación parece multiplicarse cuando la creación tiene lugar en entornos naturales. El trabajo al aire libre parece relativizar la propia importancia personal y reconstruir un fuerte sentido de pertenencia:

Cuando [la creación] es en la propia naturaleza, en el propio paisaje, [la experiencia] va un poco más allá incluso, porque ahí sí que, muchas veces, no es sólo que sientes que se te caen esas cortezas o esas capas que te genera la racionalidad, la vida, lo cotidiano, sino que a veces incluso desapareces y dices “qué insignificante”. Comprendes que estamos inmersos en una totalidad tan grande que somos casi nada, y es muy potente. Yo creo que por eso una de las carencias fundamentales en nuestra sociedad es la falta de espiritualidad, la falta de conexión con esa línea o ese eje que nos une con la naturaleza y nos hace ser una parte más. Somos naturaleza. (L. Loren, comunicación personal, 18 de junio de 2016)

Vemos aquí que las expresiones que utiliza para dar testimonio de su experiencia son muy sencillas y directas. No parecen contener ese ingrediente de inefabilidad intrínseca que convierte a las “experiencias cumbre” en un territorio tan difícil de verbalizar. Y sin embargo, en ellas parece intuirse efectivamente un cierto sentido de asombro ante la inmensidad del mundo. Su expresión en un lenguaje laico, sencillo y alejado de los imaginarios religiosos y metafísicos tradicionales, hace de este relato una valiosa formulación posible de la experiencia contemplativa reconstruida desde un vínculo laico y naturalista con el entorno que posibilita la evocación de la práctica artística.

Veamos ahora cómo esto toma forma en algunas de sus obras. En su pieza “Co-ser la cima” (2009), por ejemplo, la artista sale al aire libre y realiza in situ esta acción que consiste en la costura de una serie de grietas en el musgo de una montaña. Como acabamos de comentar, las acciones repetidas utilizadas aquí en el proceso creador promueven una cierta atención consciente hacia el momento presente que deconstruye esas “capas” y le permite conectar con el sencillo hecho de estar viva. La acción al aire libre supone un ingrediente mayor de presencia, pues la experiencia incluye toda la sensorialidad de esa acción a la intemperie. El proceso de creación entonces se convierte en una experiencia que repercute en otra forma de acercarse al entorno: una acción lenta y repetida que evoca el cuidado y la reparación. La cubierta vegetal que se abre con la erosión y la sequía se restaura así simbólicamente en la acción artística.

La iconografía de la pieza también apunta en esta misma línea, pues se trata de un triángulo horizontal que -entre otras referencias- resignifica la imagen de la bandera. Como declara la propia artista (L. Loren, comunicación personal, 18 de junio de 2016), se trata de una antítesis de la conquista que el montañero hace de la cima, pues se presenta a través de la horizontalidad del musgo y la importancia de lo pequeño. Toda una poética que se integra en la fragilidad de un entorno en el que el ser humano no es héroe ni conquistador, sino un elemento más de la totalidad. Reaparece aquí el símbolo de la montaña que comentábamos antes como lugar de recogimiento simbólico que conecta cielo y tierra. La presencia de las ovejas en las fotos y el hilo de costura señala la importante función del ganado extensivo en el aprovechamiento de los pastos (Loren y Gómez, 2011). Vemos así que Lucia Loren realiza una conquista muy diferente, desde la recuperación de sabidurías ecológicas tradicionales del pastoreo que apuntan hacia una conexión espiritual con la naturaleza.



64a y 64b. Lucía Loren, "Coser la Cima" (2009)

Pero además, Lucía Loren, utiliza otros recursos creativos que también hemos comentado desde un cuestionamiento del papel tradicional del artista. En su obra "Artesanía de un surco" (2009), por ejemplo, incorpora el crecimiento vegetal como parte de la obra. En ella teje un entramado de ramas que suturan una grieta formada por la erosión del terreno. Se trata de ramas vivas que volverán a brotar, integrándose así en los ciclos naturales. A pesar de que la obra realmente brota e introduce mayor vegetación en una zona que se estaba erosionando, el objetivo final no es realmente restaurar una zona erosionada, pues es una intervención puntual que no tiene por sí sola un efecto real en el ecosistema en el que se integra. La fuerza de su intervención está realmente en el territorio cultural, pues actúa como potente símbolo que habla del papel del ser humano, no como centro sino como un elemento más del entorno.

La pieza "Madre Sal" (2008) de la artista incorpora además la acción de ciertos animales, como agentes colaboradores en una performance singular. Se trata de una intervención en un espacio natural que representa varios pechos femeninos tallados en piedra de sal. La obra está pensada para que las vacas y otros animales que se acercan por esos pastos puedan lamerlas para obtener de ellas ciertos minerales esenciales. Además de una función fisiológica inspirada en las piedras de sal que los pastores tradicionales ponían a su ganado, estos pechos que parecen haber brotado de la tierra alimentan también un rico entramado de símbolos que resuenan con el mito de la naturaleza como madre cuidadora y nutricia.

Sin duda, todos los seres humanos, por las cualidades específicas de nuestra infancia, sabemos muy bien de qué modo un bebé es dependiente de sus cuidadores, sin embargo nos cuesta mucho más tener conciencia de nuestra ecodependencia. Nuestra cultura altamente tecnológica invisibiliza nuestra fragilidad

y dependencia de estos factores externos. Por esta razón, aplicar la relación maternal que conocemos a la naturaleza, activa nuestra empatía y despierta nuestra memoria emocional básica. El paisaje se convierte así metafóricamente en cuerpo que da alimento recordándonos la gratuidad, el cuidado y el amor que representa la iconografía de la maternidad.¹⁹



65. Lucía Loren, "Madre Sal" (2008)

Observemos además que esta pieza está pensada para que vaya desapareciendo con el tiempo. La obra se disuelve poco a poco llegando a formar parte de los animales de la zona y la tierra de ese lugar fundiéndose literalmente con el entorno. Esta fusión es posible gracias a la utilización de un material como la sal, que participa del ciclo de la vida y puede ser asimilado fácilmente en nuestros cuerpos. La utilización de materiales orgánicos y elementos naturales efímeros hace visible, como hemos dicho, la interdependencia de todos los seres vivos que participan de un mismo sustrato compartido. Esto resuena a su vez con la mirada contemplativa del biólogo David Haskell (2014) que veíamos en la primera parte de esta investigación. Su mirada científica le permite vincular múltiples seres desde el aprovechamiento de elementos minerales muy básicos. La pieza de Lucía Loren participa de este tipo de interconexión física, añadiendo a su vez otros significados culturales.

Vemos de este modo que en su proceso hay un sentido omnipresente de colaboración que borra la autoría individual desde diferentes estrategias partiendo necesariamente desde la conexión con un entorno particular, en palabras de la artista: "Entiendo este proceso de creación como una colaboración con el ecosistema: el árbol, la tierra, el agua, los animales y, por extensión, el campesino o el pastor, son también parte activa y transformadora de la propia obra" (Lo-

¹⁹ Es importante especificar aquí que la función de cuidados obviamente puede y debe ser desempeñada por hombres y mujeres, pero los símbolos de maternidad son más antiguos.

ren, 2019 p.183). Esto la lleva no sólo a hacer partícipe al espectador de su proceso artístico de muy diferentes maneras -como muestra su exposición “En la piel del paisaje” (Loren, 2009), sino además hace que algunas obras incorporen procesos colectivos de creación como en su obras “Al hilo del paisaje”(2007) o como “Banco para hablar”(2008). Esta última pieza se realizó en una pequeña aldea, Fuentefresno (Soria) como un proceso abierto en el que los habitantes partieron de sus propias necesidades para diseñar una obra realizada colectivamente. Ésto se materializó en un espacio de encuentro realizado con piedra seca en torno a la fuente del pueblo.



66. Lucía Loren, “Banco para hablar” (2008)



67. Lucía Loren “Al hilo del paisaje” (2007)

Los estereotipos de la espiritualidad hacen que vinculemos la contemplación a la individualidad y la soledad. Sin embargo, esto no necesariamente es así, y de hecho en ocasiones la conexión con otras personas puede fortalecer los tres aspectos de la contemplación que hemos mencionado. A raíz de esta obra, la artista habla de cómo el trabajo colectivo facilita lo que denomina determinados “procesos internos”:

(...) hay muchos procesos internos en un trabajo colectivo, primero para encontrar eso que queremos construir entre todos y todas: muchos seres humanos con maneras muy diferentes de ser, de entender y diferentes necesidades. Ahí hay mucho de despojo, hay mucho de concentrar, de unificar, hay mucho de humildad, de dejar de lado cosas. Y luego, una vez que estás ahí, es muy potente el que de repente cada uno va adaptando sus tareas o sus roles dentro del grupo. En este caso fue absolutamente mágico cómo un grupo de diez o quince personas pudimos transformar un espacio de una forma tan increíble. (...) En muchos procesos colectivos creativos, si están bien acompañados por un facilitador, se genera un estado de escucha atenta muy profundo, donde somos capaces de conectar con estados de contemplación que a nivel individual no alcanzamos. (L. Loren, comunicación personal, 18 de junio de 2016)

Su descripción parece coincidir con formas de distanciamiento de la egocentricidad, desde estas referencias de “despojo”, “humildad” y “dejar de lado cosas”. Se refiere quizá a abandonar ciertas ideas, actitudes o deseos personales para poder “entender”, “unificar” y “concentrar”, es decir, de modo que sea posible ir todos/as en la misma dirección para hacer algo común que no podríamos hacer por separado. La idea de vínculo y empatía por tanto es fundamental aquí.

De este modo, vemos de nuevo que no podemos entender sólo la contemplación como una culminación mística desde algún tipo de éxtasis oceánico, pues esa es sólo una de sus formas posibles. En el proceso de esta artita encontramos otra vez ejemplos en una dirección muy distinta: el distanciamiento de la egocentricidad aquí se realiza desde lo cotidiano para formar parte de algo mayor. La propia artista elige la palabra “comunidad” a pesar de sus connotaciones para hablar de “lo sagrado” en la vida cotidiana:

Destacaría en estos procesos colaborativos el estado de “comunidad”. La propia palabra tiene estas connotaciones tan negativas, pero creo que es importante por lo que empodera: esa satisfacción, esa sensación de colectividad. La idea de “lo sagrado” creo que se puede transformar en algo mucho más cotidiano, pero no lo podemos dejar de lado porque es muy importante. Ese nivel de colectividad, lo que hace es volver a retomar todos esos ritos de fertilidad agraria, todo eso que ha hecho que los trabajos más duros se conviertan en casi estados de elevación a través del canto, de la palabra, de las acciones colectivas. (L. Loren, comunicación personal, 18 de junio de 2016)

Como vemos, tanto en las estrategias artísticas que utiliza como en las palabras sencillas que elige para hablar de sus experiencias encontramos ejemplos inspiradores para una visión postsecular de lo sagrado desde el vínculo con la naturaleza y la acción simbólica transformadora. En su trabajo la espiritualidad se aleja de los estereotipos de éxtasis y autorreferencialidad y se reformula desde un contacto con la propia vida, con otras personas y con la naturaleza como totalidad. El arte aparece así como forma de acceso a una perspectiva más amplia:

“En una cultura enfocada a una especialización generalizada, la realidad se fragmenta en apartados, impidiendo un aprendizaje a partir de la visión global de cada sitio. Por eso creo que desde el arte se pueden sugerir propuestas integradoras que atiendan a las demandas o conflictos del lugar y sus habitantes, pero que al mismo tiempo nos

permitan enlazar territorios desconectados: arte, ecología, relaciones sociales, memoria cultural....” (Loren, 2017)

Estamos llegando así entonces al final de este capítulo. Para terminar, diremos a modo de resumen que nos hemos centrado aquí en diferentes estrategias mediante las que se expresa un cierto “vacío potencial” (Fiorini, 2006): ese espacio diáfano abierto a múltiples posibilidades derivado de una deconstrucción de “lo conocido” que nosotros hemos asociado a un distanciamiento de la egocentricidad. Algunas estrategias artísticas lo simbolizan a través del apofatismo y la abstracción, otras lo evocan con usos no discursivos de la palabra. También está presente, como acabamos de ver en algunas formulaciones vinculadas a la idea de “lo efímero”, desde el uso de materiales naturales, acciones y/o procesos que diluyen la autoría.

De este modo, hemos comentado algunas estrategias artísticas que han trabajado el distanciamiento de la egocentricidad poniendo en cuestión algunos de los principales “filtros” que sesgan nuestra percepción con representaciones mentales, vinculadas fundamentalmente al lenguaje y a la identidad personal. Hemos argumentado que la idea de un “vacío potencial” es útil para entender en qué medida ciertas prácticas artísticas contemplativas desde la abstracción y la simplicidad formal han resonado con la mística apofática occidental y con la tradición espiritual budista, entre otras referencias. Hemos defendido también la necesidad de elaborar formas de espiritualidad naturalistas frente a una nueva atracción por la espiritualidad mágica que atestigua la proliferación de exposiciones artísticas recientes en esta dirección. Hemos revisado así estrategias artísticas importantes que pueden ser aportaciones útiles para la contemplación naturalista que tratamos de articular aquí y las hemos dividido en tres grandes bloques:

En primer lugar vimos algunas estrategias apofáticas vinculadas a la abstracción y la simplicidad formal, haciendo énfasis en que -por oposición a algunos estereotipos sobre la espiritualidad en el arte- no es la única forma de expresar contenidos espirituales, aunque sí una muy importante. Como ejemplo vimos la obra del artista alemán Wolfgang Laib en el que se concilia la abstracción apofática con el simbolismo y la experiencia directa a través de la repetición.

En segundo lugar, hemos abordado algunos ejemplos vinculados a la deconstrucción de la palabra, como forma de evocar lo inefable desde el silencio dis-

cursivo, la experiencia directa y la aceptación de la incertidumbre. Entre ellos hemos visto obras que cuestionan el pensamiento discursivo haciendo visibles los límites del lenguaje y/o la existencia de un gran ámbito de experiencia fundamentalmente indecible. Hemos puesto de ejemplo la obra de *herman de vries* que es una constante invitación a la presencia desde el contacto con el momento presente, y el trabajo de Jorge Barbi que hemos relacionado, entre otras cosas, con la idea de “misterio a la luz del día” (Hadot, 2015).

En tercer lugar hemos puesto en valor la noción de “lo efímero” concediendo protagonismo a elementos que difuminan la egocentricidad vinculada a la voluntad personal a través de la inclusión de procesos y materiales naturales. De este modo hemos argumentado que la contemplación en las prácticas artísticas, funciona precisamente como antítesis del mito tradicional del artista, extendiéndose así en formas de creación participativas y colaborativas. Hemos concluido de este modo que la incorporación en la obra de diferentes formas de coautoría puede interpretarse como una forma de “echarse a un lado”, generando así un potencial distanciamiento de la egocentricidad a través del arte. Esta perspectiva sobre la contemplación busca recuperar parte del potencial subversivo perdido en el proceso de individuación y globalización propio del “bricolaje de religiones”(Beck, 2009) contemporáneo. Se abre así el camino potencialmente a nuevas formas de transformación con base en el ejercicio de prácticas experienciales.

Capítulo 5

La totalidad emergente

Si sigues la línea (la que dibujas), por un extremo llegas al modelo u objeto de representación, por el otro te encuentras a ti mismo. El trazo es nexos, nos une con el todo. La punta de grafito me prolonga, devenimos tejido, me posiciona en un plano. Otros trazos pasan por el punto del que partí. (Perales Blanco, 2019)

En el capítulo anterior hemos visto cómo el distanciamiento de la egocentricidad se ha explorado en las prácticas artísticas desde la abstracción apofática, los usos alternativos de la palabra o la utilización de estrategias vinculadas a “lo efímero”. Son cuestiones que pueden parecer a priori muy diferentes entre sí pero que en conjunto, comparten el hecho de que el artista pone en suspenso ciertos filtros o “mapas mentales” que configuran el acercamiento al presente, a la realidad inmediata, que se muestra así de forma completamente diferente más allá del lenguaje y la identidad personal. Vemos, por tanto, que la experiencia contemplativa explorada en las prácticas artísticas que hemos comentado hasta ahora se asienta profundamente en estos dos ejes: la exploración del cuerpo en el presente y el distanciamiento de la egocentricidad.

Pero además de estas dos grandes aspectos, como ya hemos comentado, existe un tercer elemento esencial en la contemplación que se refiere a la idea de vínculo: a éste nos vamos a referir en este próximo capítulo. Hemos hablado del potencial transformador de la contemplación, como una experiencia que altera en profundidad la cosmovisión de las personas que se ejercitan en cultivarla. En

este sentido, este tercer punto es especialmente significativo, pues la idea de vínculo remite en términos generales a la percepción de un cierto sentido de unidad y/o interdependencia cuyos matices iremos desengranando. Su importancia es esencial pues pone en cuestión el individualismo contemporáneo, señalando que en realidad no somos entes aislados ni podemos permanecer indiferentes a todo lo demás.

Como venimos diciendo, es importante insistir en que el ser humano es Naturaleza: no está separado del entorno, ni de otros seres. Esta incómoda “condición de la frontera” (Riechmann, 2004), sin embargo, nos invita a habitar lugares intermedios. La comprensión de la complejidad humana -atravesada por múltiples escisiones- es una realidad que sólo puede abordarse en sentido holístico. Somos cuerpos biofísicos limitados y vulnerables, también mamíferos emocionales conformados por múltiples vínculos sociales, y a su vez exquisitos animales simbólicos capaces de desarrollar una gran variedad de elaboraciones abstractas, por nombrar sólo algunas facetas.

Con la idea de “totalidad emergente” nos referimos en este capítulo a la conciencia de una realidad mayor que la percibida desde la estructura de la egocentricidad. Esta conciencia cuestiona el aislamiento del cuerpo asociado a un sujeto individualista y autosuficiente. La expresión de estas cuestiones en la tradición espiritual occidental viene de la mano de la mística unitiva, como hemos visto. Este tipo de discursos espirituales en nuestras actuales sociedades globalizadas e interculturales se han hibridado y resignificado desde diferentes perspectivas dando lugar a toda una serie de prácticas heterogéneas. Una complejidad que ha sido abordada desde multitud de discursos, lo que hace del tema de nuevo un asunto difícil de recoger aquí en un sentido global. Nos centraremos por ello únicamente en tres cuestiones que consideramos muy importantes:

5.1. Problemáticas de la tecnofilia. En el primer apartado plantearemos una crítica a ciertos discursos tecnófilos desde el posthumanismo y veremos en qué medida algunos de ellos se hibridan con nuevos discursos religiosos. Argumentaremos que estas propuestas se apoyan en una huida de la parte más incómoda de la condición humana a través de escisiones neocartesianas y promesas de omnipotencia plagadas de tecnofilia y pensamiento mágico. Nos referiremos a algunas de estas prácticas con la expresión “espiritualidad fosilista” por su ce-

guera ecológica y su carácter petro-dependiente. Trataremos de explicar además por qué este tipo de discursos pueden ser contraproducentes para afrontar los retos de la crisis ecológica global.

5.2. Evocaciones de unidad. En el último apartado, nos centraremos en diferentes estrategias con las que algunos artistas han tratado de elaborar símbolos muy distintos a la deriva posthumana. En su lugar estas prácticas parten de una condición humana encarnada en cuerpos materiales, frágiles y finitos. Un análisis que busca comprender cómo se ha secularizado parte de la espiritualidad tradicional a través de prácticas artísticas de bajo impacto ambiental que consideramos pueden ser inspiradoras para elaborar formas contemporáneas de espiritualidad naturalista.

Es preciso recordar, sin embargo, que en esta investigación no estamos haciendo una selección de arte ecológico. En este capítulo nos interesa la noción de totalidad y vínculo desde el contacto con la naturaleza y cómo esto puede inspirar diferentes actitudes e imaginarios culturales. El pensamiento ecológico será un importante enfoque de referencia pero no el criterio para seleccionar las obras. Éstas se han elegido porque consideramos que representan de forma efectiva en cada caso una gran variedad de estrategias creativas vinculadas a los temas de cada apartado. Haremos, por tanto, un análisis que en ningún caso pretende agotar la riqueza de estas piezas que, sin lugar a dudas, alberga múltiples capas de significación que permitirían también su estudio desde otros parámetros.

5.1. Problemáticas de la tecnofilia

La libertad creadora que proporciona el ámbito artístico hace posible cultivar el pensamiento crítico, distanciándose de una repetición automática de la herencia cultural. Una de las cuestiones que hemos asumido demasiado rápido en nuestras actuales sociedades industrializadas es el desarrollo exponencial de la ciencia y la tecnología. Esta inercia iniciada con la Ilustración se acrecienta con la abundancia de una energía extraordinaria como el petróleo barato. La aceleración de nuestros actuales sistemas tecno-capitalistas y su exponencial complejización desembocan así a menudo en ilusiones de omnipotencia.

La tecnofilia, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, puede tomarse como un nuevo fenómeno religioso de nuestro tiempo con profundas raíces en el pensamiento mágico. La huella de estas concepciones es clara en algunos artistas que tratan de visitar temas relacionados con la espiritualidad desde el ámbito de las nuevas tecnologías. En este sentido, nuestra intención no es hacer una crítica general a la tecnología, sino ver en qué medida el universo simbólico de la tecnofilia, su estética, connotaciones y promesas, aparecen asociados en algunos casos al ámbito de la espiritualidad, de modo que el viejo binomio materia-espíritu se transmuta en los universos digitales dando lugar paradójicamente a nuevos dualismos. Estos discursos no serían tan preocupantes si no fueran el reflejo de una peligrosa tendencia social hacia la creencia en soluciones mágicas tecnocientíficas (Riechmann, 2016). Hoy es más urgente que nunca deconstruir autoengaños. Necesitamos fomentar símbolos y actitudes que puedan contribuir a construir una sociedad con alguna posibilidad de respuesta ante el inminente colapso civilizatorio al que nos enfrentamos. Son tiempos de límites y de grandes retos.

Otra cuestión que resulta especialmente interesante para este estudio es el resurgir de ciertas formas de espiritualidad por parte de discursos artísticos tecno-optimistas, hecho que invita a formular algunas preguntas importantes: ¿En qué medida puede el ámbito artístico ser una evasión para no tener que enfrentarnos a nuestros límites?, ¿en qué casos puede el arte legitimar acciones y modos de vida insostenibles y destructivos?, ¿qué formas de espiritualidad ela-

boran los discursos más tecnófilos?, ¿qué elementos tradicionales se eligen y cuáles no?, ¿puede la espiritualidad apuntalar nuevos espacios para el pensamiento mágico?, ¿puede haber también elementos positivos en esta resignificación que ayuden a elaborar formas actuales de espiritualidad laica y/o naturalista?, ¿en qué medida la oposición cuerpo físico / cuerpo digital puede repetir viejos dualismos? A lo largo de este apartado trataremos de abordar algunas de estas complejas cuestiones.

Como ya se ha dicho, existe un reduccionismo implícito en la construcción de la espiritualidad en base a las dicotomías “materia/espíritu”, “cuerpo/alma”, o “mundo físico/mundo espiritual” (Larson, 2004). Esta tendencia puede encontrar un impulso renovado en la nueva evanescencia digital de internet y las TIC. La digitalización en tiempos de las sociedades de la información ha generado la engañosa ilusión de que estas nuevas formas de comunicación están desmaterializadas, invisibilizando las infraestructuras y los insumos energéticos que requieren. Nuestra cotidianidad está rodeada así de prótesis tecnológicas que parecen ofrecer “superpoderes” (Riechmann, 2016) generando un profuso imaginario en el que la tecnología permite obrar una gran cantidad de “milagros”. Es la base de una nueva forma de pensamiento mágico a la que podríamos llamar “sobrenaturalismo digital”, legitimado por el mito de progreso y la tecnofilia. Esto es visible a nivel general en nuestras actuales sociedades de información occidentales, pero además tiene un eco significativo en el ámbito artístico, como puede notarse en algunos proyectos expositivos específicos.

Este tema es muy amplio y en sí mismo daría para desarrollar una tesis doctoral completa. A modo de ejemplo, veremos obras diferentes que tienen dos elementos en común: espiritualidad y tecnofilia. Algunas de las prácticas artísticas que veremos a continuación quizá podrían alinearse incluso con cierta “espiritualidad capitalista” de la que hablábamos en la primera parte de esta investigación (Carrete y King, 2005). El arte, como poderosa herramienta cultural, es capaz de visibilizar y articular imaginarios muy distintos, llegando a elaborar también en ocasiones prácticas artísticas éticamente cuestionables. A continuación comentaremos dos grandes bloques que tienen a su vez puntos de encuentro entre sí: en primer lugar, la nueva mística de la “espiritualidad fosilista” y en segundo, la totalidad “Zoe-céntrica” del posthumanismo crítico. Ahondaremos en ellos a continuación en sendos apartados.

5.1.1. LA NUEVA MÍSTICA DE LA ESPIRITUALIDAD FOSILISTA

Empezaremos comentando algunas piezas en las que se puede analizar el vínculo entre espiritualidad y tecnología. Tomaremos como ejemplo la exposición “Nuevos místicos”(La Laguna, 2006), comisariada por Álvaro Rodríguez Fominaya. Este proyecto parte de una resignificación de la mística tradicional a través de la tecnología. Como veremos, algunos aspectos en esta dirección resultan inquietantes pero otros pueden también ser de interés para este estudio, pues parece haber en esta exposición una clara apuesta por la resignificación de la espiritualidad desde un punto de vista postsecular.

La selección de obras parte de un enfoque intercultural, incluyendo conocidos artistas internacionales como Marina Abramovic, Kimsooja o Bill Viola. También incorpora algunos otros explícitamente “ateos” y/o críticos con la religión. Significativo es también el hecho de que el comisario excluye de forma intencional a artistas como Wolfgang Laib, que sí podrían encajar de una forma más clara en la palabra “mística”. El acercamiento de esta exposición busca de este modo deconstruir esta categoría para recoger una serie de propuestas heterogéneas que en general no se reconocen en esa etiqueta de forma deliberada, pero, según defiende el comisario, en sus obras “existe un hálito de experiencia, de belleza, de misticismo, o de crítica de la propia espiritualidad” (Rodríguez Fominaya, Gisbourne y Gutiérrez, 2006, p.11).

La combinación de referencias religiosas tradicionales, con recursos digitales y estrategias repetitivas y extáticas hacen de la espiritualidad aquí una categoría tan amplia que ciertamente parece una etiqueta aplicable a casi cualquier elemento. Hay obras que apuntan a dimensiones que tienen que ver con la individualidad y con la abstracción, otras que inciden en la repetición de forma “hipnótica y encapsuladora” (Rodríguez Fominaya et al., 2006, p. 13). Ambos aspectos nos invitan a cuestionarnos hasta qué punto estos trabajos pueden estar enfatizando una concepción de la espiritualidad que corra el riesgo de convertirse en una forma de aislamiento narcisista o extático, tal y como analizábamos en capítulos anteriores. “En la totalidad de los videos y videoinstalaciones presentes la experiencia sensorial nos invalida de tal forma que llegamos a un hilante grado de abstracción en la contemplación de la obra de arte” (Rodríguez Fominaya et al., 2006, p. 13) En efecto, la visión de la mística como vía de tran-

ce, parece estar aquí también muy presente en detrimento de otras posibilidades .

Por otro lado, el uso de la tecnología es ciertamente ambivalente. Puede utilizarse para mostrar aspectos problemáticos de nuestra sociedad, pero también para alimentar nuevas formas de pensamiento mágico sobrenaturalista. La pieza de Pavel Mrkus, “A Prayer of PW20/LW” (2001)¹ muestra, por ejemplo, un robot de los utilizados en la fabricación industrial de coches moviéndose al ritmo de un sutra budista. A medida que avanza el video se incorporan voces y tomas del mismo robot superpuestas con transparencia hasta que la imagen desaparece en un coro de voces etéreas. La pieza asocia así estas nuevas tecnologías a ciertas formas tradicionales de ritualismo religioso a través de la repetición, generando un bucle hipnótico que apunta a una inquietante desmaterialización de la prótesis maquina.



68 a y 68b. Pavel Mrkus, “A Prayer of PW20/LW” (2001)

La asociación entre la máquina y el ritual religioso puede apuntar a una ósmosis de propiedades entre ambas, quizá como crítica a la tecnociencia sacando a la luz el carácter religioso con el que nos relacionamos con la tecnología actualmente, o en sentido contrario, “mistificando la máquina”. De hecho el coro de voces nos transmite un aura de serenidad que podría funcionar como analgésico de la inquietud inicial, transformando la escena en una nube de calma evanescente. ¿Podrían funcionar los *sutras* en este contexto como una especie de “prozac” que aquiete nuestra ansiedad?, -y en tal caso- ¿podría este efecto inhibir buena parte de nuestra acción frente al imperio de la tecnosfera desde el estereotipo de la espiritualidad como retirada del mundo? La pieza cierta-

¹ Recuperado el 3 de abril de 2020 de <https://vimeo.com/25893745>

mente destaca por su ambivalencia. En el fondo un símbolo en forma de cruz parece traer a escena la referencia a algún tipo de redención.

La pregunta es pertinente porque, como hemos visto, en muchos sentidos y especialmente frente a la crisis ecológica global, necesitamos emociones dolorosas que funcionen de acicate para que movilizemos nuestra energía y evitar así los peores escenarios. La “espiritualidad capitalista” (Carrete y King, 2005) que se ha vendido asociada a la meditación como objeto de consumo, finalmente lo que ofrece son sensaciones placenteras: relajarse, evitar el estrés, retirarse a un paraje natural, algún éxtasis o quizá estados hipnóticos donde olvidarse de todo, etc. ¿Quién pagaría por irse a un retiro de meditación y volver aún más preocupado? Ciertamente parece obvio que en la transposición cultural de la espiritualidad interreligiosa se han instrumentalizado a menudo prácticas tradicionales quedando reducidas en muchos casos a simple gratificación individualista. De este modo, en el supermercado espiritual globalizado nos acorazamos así en nuestros privilegios del norte, aislándonos por unos días del sufrimiento. Nada más contrario al propósito original de tantas prácticas sapienciales tradicionales, la espiritualidad nunca ha sido un camino cómodo, sino un espacio de desprendimiento y ascetismo a la búsqueda de una plenitud más allá de la voluntad personal (Hulin, 2007).

Volviendo a la exposición, la relación con la tecnología parece aceptarse de forma acrítica como un signo de nuestro tiempo: “No hay que justificar que casi todas las obras de arte seleccionadas utilicen el vídeo como medio de representación” reconoce el comisario (Rodríguez Fominaya et al., 2006, p. 12). Las nuevas tecnologías sin embargo, mediatizan la experiencia sensorial e introducen una serie de complejidades en un sistema económico y social petrodependiente y destructivo que apuntala sus propios mitos. Si hemos de apelar al potencial subversivo que pueda tener la contemplación desde una deconstrucción de la espiritualidad clásica a la búsqueda de un cierto “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 2005), no será ciertamente introduciendo únicamente nuevos medios para producir experiencias sensoriales mediante efectismos digitales. Estos recursos pueden tener sin duda su utilidad, pero no pueden ser un fin en sí mismo, sino a lo sumo un medio entre otros muchos.

Hay puntos de encuentro con estos “nuevos místicos” también en algunas aproximaciones a otras categorías clásicas que se han tratado de resignificar

desde la contemporaneidad incluyendo nuevas tecnologías. Por ejemplo, el artista y editor británico Simón Morley (2010) retoma la experiencia de “lo Sublime”, recogiendo una gran variedad de reflexiones de pensadores y artistas que el autor considera importantes para acercarse a ella desde la postmodernidad. Para estructurar semejante variedad de referencias, las asocia a siete puntos de interés: lo impresentable [*The unpresentable*], la transcendencia, la naturaleza, la tecnología, el terror, lo extraño [*The uncanny*] y los estados alterados. Según el autor a partir del Romanticismo el arte proporcionó un contexto de referencia para aquellas experiencias que en época premoderna sólo se habían interpretado desde la religión tradicional. Sin embargo, en la contemporaneidad, reconoce que lo sublime puede llegar a vincularse a la sociedad del espectáculo y los medios de masas, generando asociaciones problemáticas (Morley, 2010). Aunque en sus selección se incluyen algunos artistas que trabajan con la naturaleza, se echa de menos sin embargo una reflexión realmente crítica sensible al pensamiento ecológico. Algo parecido sucede en la reactualización que el artista coreano asentado en Londres Jungu Yoon (2010) hace de la clásica categoría de Rudolf Otto, tratando de visitar así la espiritualidad en el arte contemporáneo. De nuevo descubre con naturalidad “lo numinoso” en el arte multimedia, sin precauciones acerca de la instrumentalización de la espiritualidad que puede estar operando en algunos casos. La descontextualización de símbolos y prácticas espirituales, como vemos, hace imprescindible una pregunta acerca del tipo de actitudes que esas prácticas alientan y qué cosmovisiones subyacen a ellas. Sólo desde aquí es posible dirimir si realmente se trata de prácticas artísticas que cultivan formas de espiritualidad potencialmente útiles para los retos que aguardan en el siglo XXI o si, por el contrario, legitiman con un aura de misticismo las mismas inercias fosilistas y las mismas dinámicas de dominación que dieron lugar a la actual crisis ecosocial.

Ciertamente, la gran ausente es la ética ecológica. Estos nuevos místicos, más o menos críticos con algunos aspectos de la religión tradicional o incluso de la sociedad actual padecen, en cambio, una importante ceguera ambiental. Otra evidencia: cuando una curadora como Mary Jane Jacob afirma, por ejemplo, que la monumental escultura de 110 toneladas de Anish Kapoor “*Cloud Gate*” (2006) deviene inmaterial porque refleja todo lo que tiene cerca (Jacob, 2009), se hace evidente hasta qué punto cierta simbología asociada a la espiritualidad aplicada en determinados contextos, puede resultar contradictoria. Se repiten así sesgos

que sólo pueden entenderse desde una mirada que ha naturalizado de forma acrítica la herencia fosilista y la tecnofilia hasta el punto de que no hay lugar para cuestionar los efectos materiales de una escultura de ese tipo: emisiones de CO₂, impactos de la extracción del metal, energía invertida en su producción y transporte, etc. Todo esto desaparece y sólo queda el símbolo evanescente de una estética reflectante. Un símbolo sin duda interesante pero que, en los tiempos que vivimos, sería deseable canalizar en formas de creación más modestas. El trabajo que se ha ido haciendo en los últimos decenios sobre arte y ecología es clave para entender que detrás de muchas de estas obras monumentales subyacen también expresiones simbólicas de dominación, ya presentes en el Land Art histórico (Albelda 1997; Grande, 2005; Maderuelo, 1995; Marín Ruiz, 2018).

A continuación vamos a ver con más detalle algunos de estos sesgos a través del ejemplo de una artista internacional comúnmente asociada a la espiritualidad: Mariko Mori. Argumentaremos que, a pesar de sus declaraciones de respeto y cuidado hacia el entorno, esta artista es un buen ejemplo de cómo un enfoque acrítico con la tecnociencia, el mito de progreso o el sistema socio-económico imperante puede derivar en lo que llamaremos “Espiritualidad fosilista”. Utilizaremos esta expresión para referirnos a una forma de sincretismo intercultural petrodependiente, que se asienta en algunas de las problemáticas y/o estereotipos propios de la espiritualidad que venimos comentando, y que a menudo puede funcionar también como forma de “lavado verde”. Todo esto nos hace pensar más bien en sus propuestas como una forma de “pseudoespiritualidad” que no habría de confundirse con otros trabajos realmente vinculados al cultivo de actitudes espirituales positivas que estamos rastreando aquí.

La inspiración budista y shintoísta que es explícita en su trabajo hace que a menudo su obra sea incorporada en exposiciones relacionadas con la espiritualidad. Sin embargo, como vamos a argumentar a continuación, su práctica es un buen ejemplo de cómo las inercias de nuestro sistema pueden colonizar las prácticas espirituales, instrumentalizando su iconografía y símbolos tradicionales. De este modo, sus obras acaban alterando en gran parte el valioso mensaje que pueda hallarse en estas tradiciones sapienciales, generando finalmente un resultado muy alejado del que dicen perseguir. Veamos algunos ejemplos.

La pieza Tom Na Hi-u (2006) es un dolmen luminoso de 3 mts de altura que muestra en el espacio expositivo diferentes patrones de luz. Éstos coinciden con las radiaciones de neutrinos registradas en el Observatorio Kamioka de Japón cada vez que muere una estrella en tiempo real (Fanning, 2018). La artista dice incluir en su trabajo un sentido de “unidad” (“*oneness*”) entre ser humano y naturaleza que intenta reflejar en su trabajo. Utiliza así dispositivos tecnológicos de última generación para intentar hacer más visible este vínculo. En la expresión formal utiliza una estética positiva que evoca cierta armonía futurista fácilmente asumible en el supermercado espiritual contemporáneo. Se utiliza alta tecnología para simular así nuestra unidad “mística” con el cosmos a través de una interface luminiscente de colores pastel, porque sentirla realmente sin artificios quizá es demasiado doloroso.

La unidad entre ser humano y naturaleza está presente -por nombrar sólo un aspecto- en la materialidad de nuestros cuerpos que se reciclan pues son literalmente “alimento” para otros seres, del modo en el que lo expresa de forma magistral, por ejemplo, el gran Gary Snyder (2016b): la vida es un gran banquete en el que todos estamos invitados a la vez como comensales y alimento. La espiritualidad futurista de Mariko Mori, sin embargo, evita este tipo de metáforas, y en su lugar busca refugio en la abstracción y la omnipotencia tecnológica. De este modo se genera un imaginario que legitima la sobreactuación artística, diciendo evocar una unidad que en realidad sólo se representa de forma esteotipada. Esto finalmente da carta blanca a inercias y fantasías sistémicas muy presentes en nuestras sociedades digitalizadas contemporáneas. Es aquí donde está la falacia: se refuerza una actitud de huida de la parte más incómoda de la condición humana. Desarrollaremos este tipo de estrategias después cuando hablemos de posthumanismo.

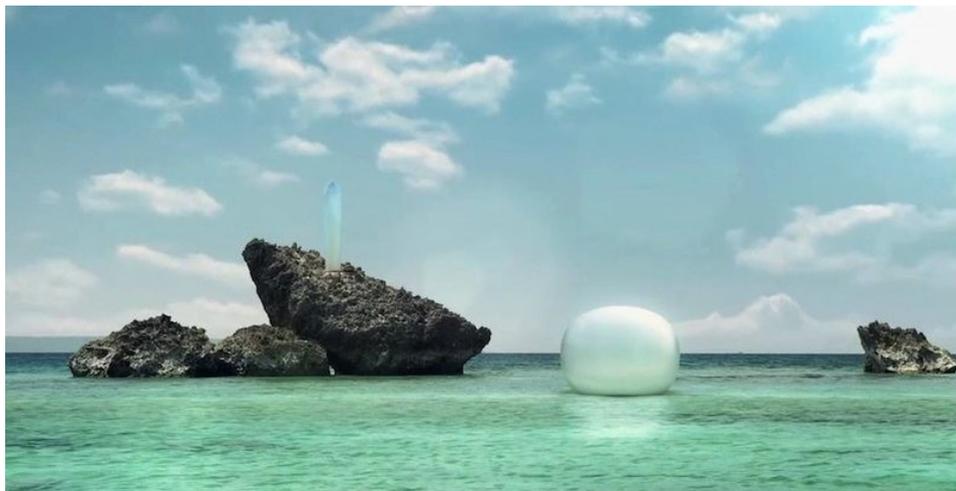
Más recientemente Mori parece haberse interesado por las intervenciones en entornos naturales, lo cual clarifica aún más algunas de sus contradicciones. Ha creado una fundación sin ánimo de lucro con el objetivo de realizar seis intervenciones artísticas de gran tamaño en emplazamientos naturales remotos que pretenden señalar la belleza del lugar y dicen favorecer su protección medioambiental.² Las dos realizadas hasta la fecha son piezas de plástico semitransparente y varias toneladas de peso, con formas simples como la esfera, el anillo

² Pueden revisarse estas propuestas en la web oficial del proyecto recuperado de <http://www.fauofoundation.org/about-1>. Fecha de consulta: 4/4/2020

o el dolmen. Se han ubicado en entornos ecológicos privilegiados muy poco antropizados como la pequeña isla de Miyako, Japón (“Primal Rithm”, 2007) o la impresionante cascada de 60 metros en Mangaratiba, Rio de Janeiro (“Ring: One with Nature”, 2016).



69a, 69b, 69c. Mariko Mori, “Ring: One with Nature” (2016)

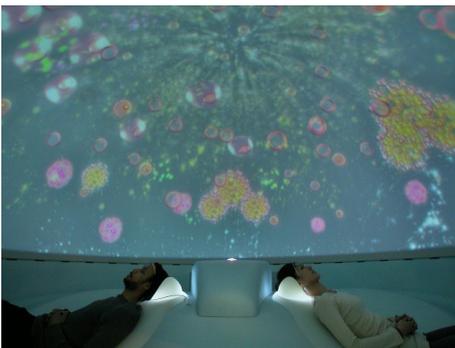


70. Mariko Mori, “Primal Rhythm” (2007)

Para la realización de estas piezas, se inspira en esculturas halladas en emplazamientos prehistóricos ligados a formas religiosas antiguas que reinterpreta con la tecnología actual. En su proceso artístico, destaca la visita a numerosos lugares sagrados, interesándose especialmente por los emplazamientos del periodo Jomon en Japón que se remontan hasta 14.000 años a.c. (Indrisek, 2011). En

esto parece coincidir con algunos de los planteamientos monumentales del primer Land Art norteamericano, pues también utiliza la alineación de elementos escultóricos en intervenciones al aire libre que están coordinados con fechas clave como los solsticios. La búsqueda de la conexión con un “tiempo cíclico” o “profundo” en la línea que veíamos antes podría tener cierto interés aquí si no se viera empañado por los alardes de tecnofilia y la colonización implícita del territorio. Las esculturas monumentales de esta artista emiten luz y cambian de color con bombillas leds incorporadas, como la esfera flotante de “Primal Rhythm” 2007, por ejemplo, que fue concebida para cambiar de color con las fases lunares o las mareas.

Estas piezas dicen buscar una reconexión entre el ser humano y la naturaleza, sin embargo, su realización implica prácticas problemáticas: están fuertemente mediadas por dispositivos de alta tecnología y redes digitales como internet, requieren materiales problemáticos como el plástico -que da transparencia- o los metales escasos imprescindibles para la fabricación de las luces led, así como la sustancial energía necesaria en la fabricación, el transporte y el mantenimiento ligado a cualquier escultura monumental. Más contradicciones: a pesar de los esfuerzos de la artista por insistir en que su intención no es invadir esos entornos, difícilmente vemos en sus obras la huella del lugar, la memoria de esas gentes o de las especies no humanas que allí habitan. Sus esculturas son abstracciones enormes de alto impacto ambiental que parecen más bien funcionar como un icono o un reclamo turístico que se impone en el territorio a modo de colonización simbólica.



71a y 71b. Mariko Mori “Wave UFO”, (1999-2002)

Posiblemente, la construcción de una espiritualidad estereotipada, elaborada sobre la idealización de culturas primitivas, pueda correr el riesgo no sólo de albergar elementos mágicos pre-modernos y nuevos reencantamientos, sino sobretudo de funcionar como factor legitimador de prácticas éticamente dudosas al servicio del sistema socio-económico imperante. El protagonismo del material desde su transparencia, luminiscencia o tonalidades pastel hace que la espiritualidad se asocie a una estética concreta desde la simplicidad formal y la simbología de elementos como la luz, el círculo o la esfera. Tampoco es anecdótico el hecho de que la propia artista aparezca siempre vestida de blanco impoluto. Se trata de un imaginario simbólico asociado a la pureza, la inmaterialidad, la armonía y la calma. Símbolos frecuentemente asociados al estereotipo de espiritualidad desde un engañoso dualismo ya comentado (Larson, 2004). Esta representación simbólica de la pureza contrasta sin embargo con la realidad de los grandes impactos medioambientales de estas obras.

En otras piezas de la artista encontramos también diferentes imposturas. Una de sus conocidas instalaciones en forma de cápsula “Wafe UFO” (1999-2002) se articula supuestamente en relación a dos aspectos clave de la espiritualidad: el cuerpo material y la conexión interpersonal. Para ello, la artista se hace eco esta vez de las últimas tecnologías de resonancia magnética con el objetivo de materializar las ondas cerebrales de los espectadores. La primera parte del show consiste en un supuesto “retrato” del cerebro interconectado. Se hace entrar a tres personas en la instalación futurista colocándose unos cascos que miden en tiempo real sus ondas cerebrales transformándolas en un código visual. Con esto se pretende hacer visibles los circuitos neuronales de resonancia entre los seres humanos. La historiadora del arte americana Kate Mondloch explica cómo se traduce la información neuronal de los espectadores a un código estético en esta instalación:

Las líneas amarillas en el nivel más externo denotan movimientos oculares y faciales. Cada uno de los seis objetos ovoides vibrantes en el segundo nivel simboliza la actividad cerebral izquierda o derecha de cada uno de los tres espectadores, según lo registrado por los electrodos EEG. Cada color significa un estado neural distinto. Las ondas *alfa* azules indican relajación despierta, las ondas *beta* rosadas indican estado de alerta o agitación y las ondas *theta* amarillas indican un estado de sueño. Estas coloridas imágenes en movimiento transforman la actividad cerebral en curso de los participantes a través de la pantalla creando un bucle de neuro-feedback que les muestra una tra-

ducción evocadora (aunque altamente mediada) de sus ondas cerebrales en acción.³ (Mondloch, 2016 p.28)

Esta pieza despierta así inquietantes preguntas: ¿De verdad necesitamos tanto artefacto para sentirnos unos a otros? ¿Estamos tan desconectados de nuestra vieja sabiduría mamífera como para necesitar que la autoridad científica nos convenza de nuestra conexión con otros seres humanos a través de la neurología? O también ¿No será incluso contraproducente para nuestra empatía natural utilizar códigos visuales y fórmulas tecnológicas tan ajenas a nuestra biología? No olvidemos que nuestras neuronas espejo funcionan por contacto visual entre cuerpos y gestos, tenemos un extraordinario sistema de resonancia empática (De Waal, 2013). En esta instalación, la disposición de los cuerpos invita a tumbarse en semioscuridad y mirar hacia la proyección audiovisual, un aspecto que parece más dirigido a fomentar la experiencia individual que la conexión interpersonal. De este modo la instalación vuelve a convertirse en una impostura, pues sobreactúa a través de la tecnología aquello previamente negado por la propia configuración del espacio.

Por si todo esto no fuera poco, la segunda parte de la experiencia es un audiovisual de tres minutos en el que se combinan formas bulbosas, acuosas y florales con música electrónica para evocar supuestamente la conexión de todos los seres. De nuevo una estética amable de colores pastel que reproduce los estereotipos espirituales al uso: calma, armonía, pureza, desmaterialización, evanescencia, etc...

Por todo lo dicho, no parece exagerado concebir entonces esta espiritualidad como “fossilista” pues necesita grandes insumos de energía y materiales sólo asumibles en tiempos de petróleo barato. Una concepción de la espiritualidad por tanto, que no parece estar encaminada a un verdadero “cultivo de la humanidad” dentro del contexto de limitaciones que es preciso asumir frente a los grandes retos eco-sociales del siglo XXI. Además, la apropiación de aspiraciones ecologistas puede apuntalar formas de capitalismo verde o incluso funcionar di-

3 (Traducción propia) Quivering yellow lines on the outermost level denote eye and facial movements. each of six pulsating egg-shaped objects in the second level symbolizes the left or right brain activity of each of the three viewers, as recorded by the eeG electrodes. each color signifies a distinct neural state. Blue alpha waves indicate wakeful relaxation, pink beta waves indicate alertness or agitation and yellow theta waves indicate a dreamlike state. These colorful moving images onscreen affect the ongoing brain activity of the participants in turn, creating a neurofeedback loop that shows them an evocative (albeit highly mediated) translation of their brainwaves in action.

rectamente como lavado verde. Son tiempos para una eco-espiritualidad mucho más “descalza” en todos los sentidos (Riechmann, 2018; 2017), no para grandes muestras de tecnología neo-faraónica.

5.1.2. LA TOTALIDAD “ZOCÉNTRICA” DEL POSTHUMANISMO CRÍTICO

A través de la imagen del cuerpo construimos universos simbólicos que pueden evocarnos actitudes completamente diferentes. El arte contemporáneo sin duda es un espacio de gran potencial para el cultivo del pensamiento divergente. Sin embargo, la creación artística puede apuntalar también inercias sistémicas destructivas, si no se contemplan algunos importantes criterios a los que apunta el pensamiento ecológico. Este carácter ambivalente se encuentra en algunas prácticas artísticas que han elaborado discursos afines al posthumanismo.

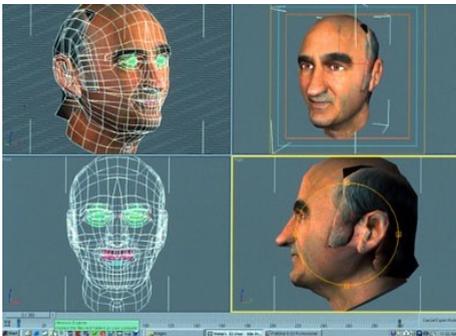
Según Jorge Riechmann, la base de muchos de ellos es la huida de una condición humana incómoda y fronteriza, de ahí su expresión “movimientos antropófugos” (Riechmann 2004)⁴. Las promesas posthumanas a menudo esconden una negación de la muerte y la vulnerabilidad humanas. En los últimos tiempos, los relatos tecno-optimistas han sustituido en muchos sentidos a las mitologías religiosas tradicionales, de modo que ciertos arquetipos de omnipotencia e inmortalidad se han reinventado a través de la tecnología. Por ejemplo, se presume que la biotecnología, retrasará o eliminará incluso el envejecimiento y la muerte. Por su parte, la cibernética, la informática y la robótica se basan fundamentalmente en el paradigma del hombre-máquina. Como explica Riechmann:

En todos estos casos (colonizar otros mundos, vencer la muerte, crear nuevas razas de seres humanos, etc) podemos hablar de una huida de la condición humana (y sobre todo de sus rasgos de finitud y mortalidad). Frente a semejante movimiento de fuga, la opción ecológica estribaría básicamente en VIVIR DENTRO DE LOS LÍMITES (sin que esto

4 Riechmann atribuye este calificativo a múltiples movimientos de huida de la condición humana, aquí sólo vamos a desarrollar algunos, pero también incluye: (1) Huida de los límites al crecimiento económico y búsqueda de nuevos caminos técnicos para la expansión (fusión nuclear / nanotecnologías...) (2) Huida del planeta Tierra y fuga hacia la conquista del cosmos (3) Huida de la sociedad hacia el ciberespacio. (Riechmann 2004, p. 36)

suponga una concepción inamovible de los mismos ni enemistad hacia la tecnología como tal). (Riechmann 2004, p. 37)

Dentro del ámbito del arte, uno de los artistas clásicos asociado a estos discursos es Stelarc que fue conocido en los años 80 por sus ideas acerca de la obsolescencia del cuerpo y su proyecto de “mejora” de éste a través de artificios tecnológicos. En su obra, la tecnología se presenta como una herramienta para la evolución humana ignorando cualquier planteamiento ético. Después de elaborar diferentes prótesis tecnológicas y de implantarse una oreja de cartílago cultivado en el brazo, en el presente siglo, su discurso tiene un aire nuevo gracias a la digitalización de internet y la inteligencia artificial. En la pieza “Prosthetic Head”, (2003-2011) por ejemplo, ya no utiliza su propio cuerpo físico para añadir la prótesis tecnológica, sino que crea un doble digital de su cabeza a través de técnicas de modelado en 3D. La obra introduce además la programación de cierta capacidad de respuesta, de modo que ésta puede hablar y responder determinadas preguntas. La intención del artista de crear un verdadero diálogo con este doble robótico se queda en una limitada interacción que parece hablarnos justamente de lo contrario de lo que su creador propone. En lugar de mostrar las conquistas de la inteligencia artificial, la pieza parece revertir su intencionalidad original mostrando, por contra, las tremendas limitaciones de estas innovaciones tecnológicas.



72. Stelarc, “Prosthetic Head” (2003)



73. Stelarc, “Walking Head Robot” (2006)

Esta clase de proyecciones identitarias a través de mundos digitales, implica una posición extrema que niega la realidad corporal creando un mundo parale-

lo, como sucede en los avatares de sí mismo que crea para Second Life.⁵ En esta interface digital es posible olvidar por cierto tiempo que uno pertenece a la trama de la vida, y apuntalar así las peores escisiones egocéntricas mientras haya energía para mantener la pantalla encendida.

Entretanto, la destrucción, la explotación y la injusticia se extienden en el mundo real. De este modo nuestra cotidianidad está absorbida en estos escenarios de ciencia ficción de los que se nutre el capitalismo globalizado actual, mientras múltiples dinámicas sistémicas van empujándonos a una situación más y más crítica. Ciertamente, cuesta entender cómo esta deriva puede considerarse progreso en algún sentido. Los inicios del posthumanismo en el arte se apresuraron a celebrar la obsolescencia del cuerpo y una supuesta “mejora de lo humano” a través de la tecnología. Un ejemplo histórico muy claro lo podemos encontrar en la icónica exposición “Post Human” comisariada en 1992 por Jeffrey Deitch. Hoy, treinta años después no resulta difícil ver aquí una ingenua idealización de esa supuesta “naturaleza artificial” a la carta, pues viene acompañada de una negación de cuestiones existenciales difíciles de asumir. Las palabras de Félix Duque sobre Stelarc son ilustrativas al respecto:

¿No es el miedo a las tripas, a las vísceras, a la “mierda” en fin la que hace que el sistema tecnocientífico se refugie en pétreas, síliceas ensañaciones de pureza, por miedo en fin al cuerpo y sus excrecencias, por horror ante el vómito, la defecación y la muerte? (...) Estos cyborgs neocartesianos olvidan sin embargo que estas excrecencias son justamente indicios de la función de renovación de la vida, de la única vida que conocemos: la carnal. Olvidan que la muerte implica la irrupción de nueva vida, y que las vísceras arropan al recién nacido. (Duque 2003, p. 179)

El posthumanismo y su tradicional confianza en el progreso tecnológico adquieren sin embargo nuevas reformulaciones en el siglo XXI, fagocitando también en ocasiones parte de las inquietudes del pensamiento ecológico. Esto hace más complejos estos planteamientos. La confluencia entre materialismo, espiritualidad, tecnofilia y ecología desde discursos próximos a la teoría crítica presenta extraños vínculos cuya explicación quizá habría de buscarse -entre otras cosas- en un claro tecno-optimismo que ignora ciertos límites⁶ tocando en oca-

⁵ Por ejemplo “Avatars have no organs” (2009) es una performance realizada en Second Life a través de un avatar virtual. Puede visualizarse en <https://www.youtube.com/watch?v=RiNp2Emtsvk>

⁶ Fenómenos concretos como los “rendimientos decrecientes” de Rescher o el “teorema de Carnet” sobre la eficiencia de los motores, visibilizan contingencias específicas que ponen en cuestión la capacidad de la técni-

siones en cierto grado de pensamiento mágico. A modo de ejemplo veremos algunas premisas de la filósofa italiana Rossi Braidotti. Esta autora parte del pensamiento feminista y la crítica al hombre vitrubiano blanco, occidental, racional y universalista. En su trabajo trata de articular un nuevo sujeto posthumano materialista y vitalista, caracterizado por el devenir, la hibridación y la interdependencia. El humanismo clásico se entiende desde aquí como una categoría excluyente y jerárquica cuyo cuestionamiento aspira a abrir lugares de resistencia basados en la construcción de nuevas subjetividades no antropocéntricas. Una reflexión que alberga la esperanza de cuestionar las dinámicas de poder del sistema de consumo capitalista apoyándose en una ética que afirme el continuum de la materia (humana / no humana / vegetal / animal / tecnológica... etc). Según esta autora (Braidotti, 2015, p.52) hay tres clases de posthumanismo:

1- El posthumanismo reactivo que nace de la filosofía moral postulando nuevas formas de neohumanismo universalista poniendo de ejemplo a Martha Nussbaum.

2- El posthumanismo analítico de los estudios en ciencias y tecnología que amplía la noción de humanidad a todo lo demás, incluidos los artefactos tecnológicos, a través de una supuesta “panhumanidad” (Franklin, Lury y Stacey en Braidotti, 2015) y pone de ejemplo a Nicholas Rose y a Peter Paul Verbeek.

3- El posthumanismo crítico que es el que ella misma presenta basándose en autores como Foucault, Deleuze, Haraway o Mies y Shiva, con la intención de elaborar una visión afirmativa de la subjetividad que pueda dar respuesta a las complejidades de una sociedad globalizada hipertecnológica, desde un posicionamiento político anticapitalista.

Posiblemente la etiqueta de “posthumanismo” para la primera y parte de la tercera de estas tres opciones que describe no sea compartida por muchos autores que verán en estas dos opciones quizá tan sólo una forma de “ilustrar la ilustración”⁷. Con respecto a la segunda, la propia Braidotti se desvincula de las tendencias más extremas de este posthumanismo analítico apuntando que “el

ca en la que se basa la idea de un progreso infinito. La reinención posthumana del cuerpo, dada su dependencia de la técnica, ha de someterse, por tanto, a un cuestionamiento análogo.” (Riechmann 2004, p. 60)
⁷ Jorge Riechmann (2010) ha explicado que no es necesario afirmar el fin del humanismo, sino simplemente partir de una concepción distinta del ser humano, una visión más humilde y más precaria de la humanidad.

orgullo por los éxitos tecnológicos y la riqueza que los acompaña no debería impedirnos mirar a las enormes contradicciones y a las formas de injusticia social y moral causadas por las mismas tecnologías avanzadas” (Braidotti 2015, p. 56).

Con el noble objetivo de oponer formas de resistencia frente a la injusticia y el individualismo propios del capitalismo actual Braidotti (2018) defiende un nuevo monismo materialista reivindicando el sujeto encarnado y el continuum de la materia. Trata de combatir así una epistemología tradicional asociada al imperio de la razón en detrimento del cuerpo desde una concepción antropocéntrica. Estas premisas que en inicio pueden tener cierto interés, sin embargo, acaban tocando algunas exageraciones. Parece llevar así demasiado lejos, por ejemplo, su igualitarismo interespecies en el que incluye también la tecnología como un ingrediente más de aquello a lo que se refiere como “Zoe”: una fuerza transversal y dinámica con capacidad de autoorganización. Esta potencia vital omnipresente en cualquier tipo de materia “corta y vuelve a zurzir especies, dominios y categorías precedentemente separadas” (Braidotti, 2015, p.77) Un devenir nómada que parece, sin embargo, desatender ciertos límites biofísicos para estos remiendos.

La vida, tal y como ha existido en el tercer planeta del sistema solar, es un extraño y frágil fenómeno derivado de unas condiciones muy específicas. Todavía lo es más la vida compleja de animales evolucionados capaces de empatía o pensamiento abstracto como nosotros. Ninguna objeción sobre la afirmación de nuestra pertenencia a una misma materia común que tiene la capacidad de reorganizarse, sin embargo, hay algunas formas de organización cuya estabilidad está probada por ensayo y error a lo largo de un gran proceso evolutivo, y otras que son producto de ensayos recientes con consecuencias que pueden acarrear riesgos desconocidos e irreversibles. Conviene recordar entonces la obviedad de que todo tiene un límite y la necesidad de aplicar el “principio de precaución” en la línea que explica Riechmann (2001). Y sin embargo, Braidotti evita explícitamente articular formas de universalismo a través de la vulnerabilidad común, viendo en esto una cierta actitud negativa o reactiva. Desde su punto de vista, buscar nuevas humanidades compartidas en nuestra especie y tratar de combatir la extinción desde el miedo y la vulnerabilidad no es efectivo. En su lugar, la autora defiende que hemos de desmontar cualquier tipo de

esencialismo y abandonar el individualismo a la espera de reconstruir nuevas colectividades inter-especies o inter-objeto (Braidotti, 2018).

Como vemos, el “Zoe-centrismo” de Braidotti incorpora todas las problemáticas propias de cualquier ética que se construya sobre el igualitarismo interespecies, pudiendo llegar a ser por ello bastante contraintuitiva. Además, esta posición parece introducir otras problemáticas, pues si “lo humano” es una construcción cultural eurocéntrica y patriarcal, quizá no habríamos de lamentar que desaparezca pudiendo llegar a derivarse también de aquí resultados prácticos ciertamente indeseables. ¿Por qué habríamos que temer por la extinción de aquello que ni siquiera existe? En sus propias palabras: “No hay una oposición binaria entre extinción y supervivencia, lo que significa que no hay justificación para reinenciones de una «pan-humanidad» vulnerable que se fundamentan en el pánico”⁸ (Braidotti, 2018, p. 7).

La crítica a las oposiciones binarias parece haberse llevado aquí demasiado lejos. Que la racionalidad y el carácter dualista del lenguaje tengan sus limitaciones no significa que sea adecuado cuestionar toda oposición. Como argumenta Martha Nussbaum, necesitamos oposiciones para clarificar planteamientos éticos. Como decíamos antes, resulta difícil imaginar cómo luchar contra la injusticia y los excesos del sistema socioeconómico actual, si no partimos de oposiciones, escalas de valor y una definición de las necesidades básicas (Nussbaum, 2005). Ciertamente, la afirmación de unas características compartidas en nuestra especie no implica esencialismo ni quiere decir que no haya un gran espectro común con otras especies y con toda la materia, en la dirección que articula, por su parte, Jorge Riechmann (2012).

El “Zoe-centrismo” de Braidotti pretende hacer una crítica al antropocentrismo poniendo al mismo nivel patatas, seres humanos, células fotoeléctricas y sensores de movimiento. Sin embargo, no podemos equiparar cualquier tipo de organización, simplemente diciendo que todas son “materia”. Para nosotros, animales humanos dotados de necesidades y responsabilidades, no es lo mismo entropía que orden. Y ciertamente, tampoco es posible colocar todas las formas de organización de la materia al mismo nivel, pues algunas son tremendamente eficientes y contribuyen al equilibrio ecosistémico, mientras que otras son pe-

⁸ (Traducción propia) (...) there is no extinction/survival binary, which means that there is no justification for panic-stricken re-inventions of a vulnerable «pan-humanity»

tro-dependientes, generan un gran impacto ambiental y no cierran los ciclos de materiales. Unas aumentan la entropía, otras la disminuyen. La asimilación sin matices entre lo orgánico y lo inorgánico parece entonces más propio de una falacia del tipo “no es más que otra forma de” señalada por Jorge Riechmann: “para hacer aceptable lo moralmente problemático, o incluso lo éticamente inaceptable, el método más socorrido es asimilarlo a alguna práctica o situación ya familiar, borrando las diferencias relevantes” (Riechmann, 2001, p.32).

Esta nueva forma de “naturalización” del posthumanismo de Braidotti, por tanto, olvida que estas tecnologías suponen una absoluta excepcionalidad en la historia de la tierra: son artefactos que sólo durante un breve periodo de tiempo, con un alto impacto ambiental y de forma imperfecta han conseguido imitar algunos procesos naturales gracias al consumo desenfrenado de un tesoro fósil: en modo alguno esto puede tener un recorrido a largo plazo. Posiblemente, su declarado tecnooptimismo genera puntos ciegos en su discurso, añadiendo importantes problemáticas a ese supuesto “potencial liberador e incluso transgresivo de estas tecnologías” (Braidotti, 2015, p.74).

La posición de Braidotti, ciertamente no parece otorgar la atención debida a la deuda fosilista que sostiene a las nuevas tecnologías. ¿No resulta un poco incomprensible apresurarse en elaborar un nuevo sujeto posthumano con carácter emancipador, sin tener muy presente que estas mismas tecnologías no van a poder abastecerse de energía y materiales en un futuro próximo? (Fernandez Durán y Gonzalez Reyes, 2014b; Santiago Muiño, 2015; Taibo, 2016), o al menos -maticemos- no podrán abastecer a la mayoría de la población... ¿se plantea entonces el posthumanismo crítico sólo como opción para aquellas élites que puedan permitírselo?, ¿es éste el sujeto revolucionario que se espera haga frente al capitalismo global? Como vemos, en este asunto, es esencial tener presente la conciencia de los límites en recursos y materiales, entre otras cuestiones como la basura tecnológica que generan, la dependencia que tienen del crecimiento económico, su control en manos de empresas multinacionales, etc.

De forma añadida, el cuestionamiento del antropocentrismo desde la sobredimensión del híbrido tecnológico puede llevar a un “tecnocentrismo” que apunte inercias prometeicas con consecuencias prácticas ciertamente indeseables. De este modo, las aspiraciones críticas de este nuevo materialismo posthumanista corren el riesgo de legitimar la corriente hegemónica. En este sentido, es

necesario insistir en que no hay forma de evitar un cierto grado de antropocentrismo moral desde la ética ecológica. Si bien, es importante reivindicar un antropocentrismo débil, consciente de la interdependencia y que deje espacio para otros seres no humanos, ya que el equilibrio ecosistémico y el respeto de los límites son elementos esenciales para garantizar la continuidad de la vida compleja en un planeta con recursos limitados. La idea ya comentada de “poner la vida en el centro” en la que insiste Yayo Herrero (2018) puede tomarse así como una apuesta en esta dirección, sin las problemáticas que introduce el “Zoocentrismo” de Braidotti. “Poner la vida en el centro de la experiencia es ser consciente del nacimiento, el crecimiento y la muerte; es aprender el respeto a los animales no humanos y reconocernos parecidos y diferentes a ellos; es desentrañar las relaciones complejas y dinámicas de los ecosistemas que no funcionan como máquinas” (Herrero, 2018, p.104).

Tonia Raquejo juega lúcidamente con las palabras para apuntar que el arquetipo del posthumano tiene su “*ciborg antecesor*” (Raquejo, 2010) en la figura de Frankenstein, señalando así a la reformulación moderna del mito de Prometeo. Pone algunos ejemplos para ilustrar en qué medida la resonancia de estos mitos en el discurso feminista busca cuestionar la mirada patriarcal a la vez que despierta otras inquietudes:

Orlan es sólo un síntoma estetizado de una ficción que se ha hecho realidad y que paradójicamente subyuga hoy a la mujer bajo una idea de belleza casi esclava. En este sentido la célebre opción de Donna Haraway “Prefiero ser un ciborg a una diosa...” (Manifiesto para ciborgs, 1985) puede verse ahora literalmente en los cuerpos de Mariko Mori (Tokio, 1967) o de Kirsten Geisler (*Dreams of Beauty*, 1999), interactivos y manipulables a gusto del espectador. Aquí es donde el mito de Frankenstein se encuentra con el de Pigmalión, una mezcla altamente peligrosa a la que convendría seguir la pista”. (Raquejo, 2010, p.4)

En contraste con la tradición clásica más tendente al castigo de la *hibris* prometeica, en el discurso posthumano el monstruo puede convertirse en una opción deseable desde el híbrido tecno-optimista al que se le atribuye un carácter emancipador que es ciertamente cuestionable. Entre las prácticas artísticas inspiradas por los presupuestos de Braidotti, destaca en nuestro país la obra de Marina Núñez. Su trabajo es una reflexión sobre la identidad humana y/o femenina a través de la imagen del cuerpo. El continuum de la materia como unidad de la que el ser humano también forma parte es visible, por ejemplo en la

instalación "fósiles"2009⁹, que presenta unas extrañas rocas antropomórficas en las que parece latir un cierto impulso vital: en ellas descubrimos pequeños elementos o microorganismos. La pieza genera una misteriosa fascinación que establece puentes entre lo orgánico y lo inorgánico, haciendo visible la fuerza de "Zoe", su hibridación interespecies y su capacidad de autoorganización.



74a y 74b. Marina Muñoz, "Fósiles" (2009)



75. Marina Muñoz, "Sin título (ciencia ficción)" (2010)



76. Marina Muñoz, "Fuera de sí (supernova Ángela)", (2018)

Este continuum de la materia bien podría ser ejemplo de una vulnerabilidad común que invite al cuidado de la vida. Sin embargo, muchas otras piezas de la artista parecen ahondar en la dirección contraria, apuntando hacia la tecnofilia del posthumanismo crítico que acabamos de ver. Gran parte de su trabajo elabora una personal iconografía en la que la figura humana se convierte en un extraño magma, fluido e híbrido a medio camino entre la naturaleza, el cyborg y

⁹ Recuperado el 4 de abril de 2020 de <http://www.marinanunez.net/2009-galeria-4/>

lo monstruoso. En obras como "Fuera de sí (supernova Ángela)" (2018) parece además introducir otros elementos: la evanescencia de la figura sin rostro que explota generando una analogía entre cuerpo y universo, por su iconografía y tratamiento gráfico podría vincularse quizá al tradicional éxtasis místico, que el propio título podría a su vez estar parafraseando. Asociaciones éstas que despiertan múltiples inquietudes por su asociación con la tecnosfera digital.

Su obra explora así diferentes posibilidades de hibridación y deformación con una estética digital que genera ambivalencias constantes. A menudo la escena parece impregnada de una inquietante frialdad: es posible que la utilización de programas informáticos de modelado 3D para la construcción de la imagen pueda inhibir gran parte de la repugnancia que despertaría un acabado más realista. De este modo, es posible que el arte pueda también legitimar una serie de prácticas polémicas tras una estética atractiva. Estas consecuencias operan en muchos casos de forma no intencional, pero también en ocasiones de forma explícita. Un ejemplo claro de este segundo grupo podría ser el bioarte del norteamericano Eduardo Kac y sus polémicos experimentos con ingeniería genética (Albelda and Pisano, 2014). Todo lo dicho nos invita a ser cautos con los discursos posthumanos, no como negación de la tecnología en sí misma, sino como contención de su omnipotencia y desmesura (Riechmann 2004).

Otro buen ejemplo de cómo las premisas del posthumanismo crítico de Braidotti pueden inspirar prácticas artísticas diversas es el proyecto expositivo "Zoex-tropia" (Valencia, 2019), que tuvo lugar en el Centro del Carmen con la voluntad de: "pensar la materia y cuestionar la visión y relación humana sobre y con ella introduciendo nuevas perspectivas orgánicas, híbridas e inclusivas y revisando las anteriores escuelas de pensamiento antropocéntricas" (Benítez, Morata, Gramlich e Ybarra, 2019, p.9). Esta exposición es de sumo interés para la presente investigación, pues está especialmente vinculada a su vez a la espiritualidad. Encontramos así en ella nuevas reliquias y tecno-rituales, neo-animismos que entrelazan elementos orgánicos e inorgánicos. Se combina de este modo, por ejemplo, la cabalística hebrea con algoritmos digitales y éxtasis chamánicos. La multitud de referencias a diferentes formas de espiritualidad interreligiosa es significativa. La palabra "ritual" aparece en el catálogo 18 veces, "mística" 8 veces y "espiritual" 3 veces. "Religión", en cambio, no aparece ninguna.

Elementos tradicionalmente asociados a la religión resurgen sin embargo en esta exposición resignificados a través de las tecnologías más punteras. Esta combinación entre espiritualidad y tecnología al inicio puede sorprender, pero se entiende después si pensamos en la oposición de este movimiento a las luces de la Razón. Como explica Braidotti (2015), los proyectos de emancipación humana ilustrados hicieron del laicismo su bandera, tratando de universalizar un modelo de liberación basado en la secularización. Como se ha visto, Europa ha sido la excepción y no la norma en este sentido. La recuperación de la espiritualidad, por tanto, se ve desde esta perspectiva como una manera de reivindicar formas alternativas a la mirada racionalista hegemónica.

La pregunta que surge a continuación es si los elementos espirituales recuperados pueden funcionar como nueva forma de reencantamiento sacralizando la tecnología desde algún tipo de sobrenaturalismo. Si la respuesta es afirmativa, no estaríamos entonces frente a una recuperación positiva de la espiritualidad desde el “cultivo de la humanidad”, la ética, la empatía y la vulnerabilidad común que estamos poniendo en valor en este trabajo. En su lugar, la inclusión acrítica de la tecnología como “una forma más” de materia que no conoce límites podría convertirse más bien en una forma de pensamiento mágico que podría incurrir en distintos tipos de ceguera ecológica. Veamos algunos ejemplos en obras concretas de esta exposición.



77. Marco Donnarumma, "Amygdala"(2018)



78. Marco Donnarumma, "Calyx" (2019)

La hibridación cuerpo-máquina de Marco Donnarumma en "Calyx" (2019), por ejemplo, se inspira en los rituales de purificación de tribus en Papua Guinea, África y Asia oriental para construir una prótesis robótica interactiva que tiene

autonomía y sensibilidad para realizar cortes en una piel hecha con elementos orgánicos como cera y pelos del artista. Para ello hace uso de tecnología puntera en inteligencia artificial introduciendo complejas ecuaciones que posibilitan a este tecno-brazo interactuar de forma no pre-programada con lo que se encuentra en el entorno.

De este modo, la instalación teatraliza la parte ritual de ciertas prácticas religiosas tratando de emular un cierto aura de “lo sagrado” con aroma primitivista. Este conjunto de metales y cables es una simulación que parece evocar un híbrido entre vida orgánica e inorgánica. Posiblemente también invisibiliza a su vez, no sólo las problemáticas de la máquina sino también la fragilidad y los límites de la vida orgánica en la línea ya comentada. De forma paralela, otros elementos añaden complejidad y referencias múltiples. La estética claroscurista de la instalación podría vincularse a cierto imaginario de la *vanitas* histórica, pues nos trae a la memoria el motivo de animales desollados -recordemos el conocido buey de Rembrandt-. El desgarro de la corporalidad y la presencia de la muerte no sirve aquí sin embargo para conectar con la humildad y tomar nota de la fragilidad de lo efímero. En su lugar, la subjetividad expandida en la tecnosfera asegura una inmortalidad posthumana dando vía libre a una ciertamente problemática “tecnotranscendencia” (Rodríguez, 2019).



79a y 79b. Lu Yang, “Delusional Mandala” (2015)

Con estrategias diferentes, “Delusional Mandala”¹⁰ de Lu Yang también incorpora algunos elementos problemáticos. La pieza hace un escaneado 3D del propio cuerpo de la artista que somete a todo tipo de transformaciones digitales a ritmo de música de baile: cuerpos sin órganos sexuales, órganos moviéndose sin cuerpo, cuerpos sometidos a pruebas clínicas, etc. El intento explícito de reivindicar la materialidad del cuerpo a través de la representación de órganos inter-

¹⁰ Recuperado e 6 de diciembre de 2019 de <https://vimeo.com/141005910>

nos, la enfermedad o la muerte queda asépticamente desmaterializado a través de la digitalización.

De este modo, los cuerpos posthumanos de esta artista no invitan a la empatía ni movilizan nuestra compasión. La música tecno genera un ambiente de frenesí en el que la fiesta continúa pase lo que pase, acompañada de movimientos repetitivos y luces de flash que generan un efecto hipnótico invitando al trance. Una propuesta extática para un espectador quizá acostumbrado a interfaces utilizadas en diferentes videojuegos que de nuevo sorprende porque simula la impostura de una vulnerabilidad negada simultáneamente por la propia estética de los medios utilizados.

En esta obra, a su vez se realiza una clara asociación entre ciencia y religión desde la iconografía tradicional de budismo y cristianismo. Hace así coincidir visualmente, por ejemplo, la clásica aureola de santidad con una maquinaria de estimulación cerebral, entre otros recursos visuales. El cuerpo posthumano se asocia así con los atributos tradicionales de la divinidad, quizá culminando de este modo el sueño de omnipotencia e inmortalidad. Las apropiaciones de diferentes tradiciones religiosas parecen caer aquí en un cierto tipo de tecnofilia acrítica con carácter opiáceo.

La invisibilidad de los límites para el desarrollo de ciertas formas de vida compleja (como la que supone tener cuerpos de primates muy evolucionados como los nuestros) se apoya, como hemos visto, al menos en dos falacias posthumanas muy claras: En primer lugar, que no existe una “naturaleza humana”, es decir, que no hay nada esencial y permanente en nuestra especie, y por tanto las posibilidades de transformación son infinitas a través del poder tecnocientífico. En segundo lugar, que no hay diferencia entre las distintas organizaciones de la materia. Según hemos dicho, lo orgánico y lo inorgánico se hacen coincidir aquí en una única categoría. Los cuerpos posthumanos celebran así la hibridación con la máquina como una forma positiva de “evolución”, de modo que cualquier clase de materia tiene el mismo valor. Estos presupuestos permiten apuntalar una idea de progreso intrínsecamente positiva y deseable.

Otra artista incluida en esta exposición, Pinar Yoldas, en su pieza “An Ecosystem of Excess” (2014) por ejemplo, imagina seres que evolucionan en nuevos organismos que conseguirán convertir los residuos tóxicos en comida. Esta

Post-naturaleza olvida que la vida es posible dentro de unos umbrales muy concretos y parece asumir la mutación como una ventaja. Sin embargo, la mayoría de las mutaciones biológicas generan seres inadaptados abocados a desaparecer. En este sentido, estos discursos parecen hacerse cargo del papel del ser humano en la crisis ecológica y hacen suya la bandera del “Antropoceno”. Sin embargo, esta nueva subjetividad “Zoe-céntrica” en ocasiones puede aparecer inundada de un preocupante optimismo que podría invisibilizar el dolor, la angustia o el miedo asociados a la destrucción de la vida tal y como la conocemos. El comentario de la comisaria sobre la obra de esta artista, por ejemplo, es elocuente al respecto.

En el ecosistema que imagina Pinar Yoldas las criaturas parecen ser felices en su proceso bio-evolutivo, adaptándose a los cambios que lo humano ha introducido en la naturaleza, fruto de su avidez de consumo e irresponsabilidad ecológica. La vida permanece. Una vida colorida, que desarrolla nuevos órganos y cuyos cuerpos mutan adoptando el plástico como otra materia primordial más. Una variación biológica que no necesita de los humanos y posee la capacidad de desarrollarse sobre sus postrimerías industriales y residuos tóxicos a los que éstos quizá no han sobrevivido. (Benítez, Morata, Gramlich e Ybarra, 2019, p. 17)



80a y 80b. Pinar Yoldas, “An Ecosystem of Excess” (2014)

Estos discursos finalmente pueden acabar generando la ilusión de que no hay motivo para preocuparse. Desde el posthumanismo la extinción de la especie humana -y de muchas otras especies- puede interpretarse como algo que no habríamos de lamentar, pues simplemente se trata de otra de las maneras en las que opera la evolución en sus diferentes formas de auto-organización.

Cuesta entender cómo desde estas premisas supuestamente “críticas” habríamos de encontrar las herramientas para luchar contra el inimaginable sufrimiento de tantos seres humanos -y no humanos- que se verán abocados a hambrunas, migraciones y guerras en el presente siglo.

Nuestra época adolece claramente de relatos basados en soluciones mágico-tecnológicas, pero la tecnología también tiene sus límites y riesgos. Es por ello que resulta urgente desarrollar un discurso crítico con la tecnofilia, acompañando las potencialidades de la tecnología con reflexiones éticas, políticas y económicas que tengan en cuenta el alcance del pensamiento mágico en nuestros imaginarios simbólicos, y las consecuencias que puede tener la inhibición de las medidas que la situación actual requiere. Para ello es interesante fomentar una concepción del vínculo entre ser humano y naturaleza que no caiga en las falacias posthumanas más extremas, generando así confusión en el discurso ecológico con nuevas formas religiosas de “reencantamiento”.

En su lugar, la reformulación de la espiritualidad naturalista que estamos tratando de articular en este estudio, busca elaborar discursos que visibilicen los límites, la vulnerabilidad real de los cuerpos y la vida en general como un fenómeno frágil y amenazado. Desde aquí quizá sea posible movilizar nuestra energía para hacer frente a los grandes cambios globales que necesitamos. Ahondaremos en esta dirección en los próximos apartados.

5.2. Evocaciones de unidad

Hemos visto hasta aquí que la condición humana es bastante más incómoda y escurridiza de lo que nos gustaría y cómo esta dificultad explica el hecho de que se hayan desarrollado diferentes falacias con base en la omnipotencia tecnocientífica. A continuación vamos a explorar por contra algunos procesos artísticos con actitudes e imaginarios diametralmente opuestos en los que está muy presente la idea de una totalidad emergente, realizada, intuita, imaginada y/o anhelada. Desde nuestro enfoque, esta religación en la experiencia de unidad encuentra su máximo sentido desde la conciencia de una vulnerabilidad compartida: nuestro carácter efímero y mortal, las limitaciones y el sufrimiento que esto conlleva es precisamente lo que nos vincula al resto de la biosfera. Existen múltiples estrategias artísticas para hacer visible este vínculo. En este apartado veremos algunas de ellas a través del análisis de elementos iconográficos y experienciales.

Los ejemplos que vamos a ver a continuación pueden conectarse bastante bien con los aspectos de la contemplación que hemos visto antes. Los testimonios de los artistas nos ayudarán a su vez a determinar en qué medida pueden estar presentes en el proceso artístico algunas de las cuestiones ya mencionadas. El contacto experiencial con el presente a través del cuerpo y el distanciamiento de la egocentricidad son elementos fundamentales de la contemplación que ya hemos tratado en los capítulos anteriores. Enlazaremos ahora con lo dicho para añadir elementos específicos de la experiencia de unidad asociada a este vínculo contemplativo. En los procesos artísticos que vamos a ver, tomar contacto directo con el entorno puede resultar esencial, pues el/la artista se abre así en primera persona a la escucha del lugar, acercándose al entorno desde un contacto más íntimo, silencioso e intuitivo en el que aparece en ocasiones la idea de Naturaleza como totalidad. Además, los discursos artísticos como espacio especialmente propicio para la empatía (Albelda y Sgaramella, 2015) tienen el potencial de transmitir esto al espectador de una forma evocadora.

La experiencia unitiva es una de las grandes vivencias de la contemplación, pero hay que tener en cuenta que en la contemporaneidad adquiere nuevos matices y complejidades a través de formulaciones antes inexploradas. Los símbolos y actitudes tradicionales a menudo no resultan ya adecuados para nuevas sensibilidades que tratan de explorar la reconstrucción de estos vínculos en el siglo XXI. Nuestra época está marcada terriblemente por la escisión: el ser humano ha traspasado todos los límites imaginables, son tiempos difíciles de pérdida, duelo y destrucción. Ya no es posible concebir un reequilibrio ideal de la naturaleza. En estas condiciones se despliegan una gran variedad de discursos más o menos agrídulces también interesados en cuestiones como el silencio, el presente, lo efímero, la aceptación, la empatía, etc. Guiados por ese anhelo de unidad, algunos artistas salen a la naturaleza para tratar de reconstruir simbólicamente los vínculos perdidos, restituir el daño y recomponer lo escindido.

Para los artistas contemporáneos ya no están disponibles las opciones que en los años 70 llevaron a retornar a la tierra a través de diferentes metáforas de restitución. Por ello tratan de elaborar otro tipo de relatos más ajustados a nuestro tiempo. Necesitamos sin duda símbolos que evoquen la posibilidad de conectar con el presente, cuestionar la egocentricidad y generar apertura hacia esa unidad entre ser humano y naturaleza, pero también necesitamos -y quizá con más fuerza- símbolos de duelo e inquietud por la unidad perdida: esto es algo ligeramente diferente, como vamos a ver.

Los relatos de búsqueda son difíciles e incómodos, pues no hablan desde una realización última, desde una plenitud serena, sino desde un proceso de vislumbre. Hay un cierto anhelo que va guiando las propias acciones pero que no cuenta con la certeza de una culminación final: se van dejando llevar más bien por una moderada intuición. Como decíamos, el estudio de la contemplación no puede limitarse a su realización última, pues eso sería aplicarle una lógica lineal que le es ajena. La actitud contemplativa hace de cada instante un fin en sí mismo, por imperfecto que sea. De este modo el proceso es el resultado y en él encuentran sentido los discursos que vamos a ver a continuación. Hemos organizado el contenido en cinco subapartados:

5.2.1. Hacia una iconografía del vínculo entre cuerpo y naturaleza. En el primero nos centraremos en la imagen del cuerpo de una forma general proponiendo algunos elementos que pueden ser de utilidad en la evocación del vínculo entre ser humano y naturaleza. No todos los/las artistas que recogeremos aquí realmente parten de inquietudes contemplativas, pero entendemos que todos los símbolos y estrategias que veremos podrían ser útiles para contribuir a conformar una estética potencialmente asociada a la concepción de la contemplación que estamos tratando de plantear.

5.2.2. “Inner Nature”: la contemplación en el lenguaje audiovisual. En el segundo profundizaremos en algunas estrategias vinculadas al tema que nos ocupa centrándonos de forma específica en las posibilidades del lenguaje audiovisual a partir de las obras que integran esta muestra de videoarte y ecología.

Los tres últimos subapartados entrarán de forma específica en el trabajo de un/a artista, para profundizar en sus estrategias creativas:

5.2.3. El anhelo de Unidad: Carolina Cruz Guimarrey. Aquí veremos el trabajo de esta joven artista gallega en el que se evocan diferentes metáforas en torno a la pérdida y la pertenencia desde el vínculo con la naturaleza.

5.2.4. Acción y contemplación en el desierto: Josep Pedrós i Ginestar. Estudiaremos en qué medida la imagen del desierto marroquí es inspiradora en este artista para la realización de obras muy íntimas que tienen lugar, sin embargo, en un contexto de acción social y cooperación internacional.

5.2.5. Un sólo sabor: Pamen Pereira. Por último, abordaremos el trabajo de esta artista valenciana que integra múltiples culturas. En su obra destaca la presencia de elementos diferentes de gran carga onírica que dejan traslucir un aroma de unidad contemplativa.

5.2.1. HACIA UNA ICONOGRAFÍA DEL VÍNCULO ENTRE CUERPO Y NATURALEZA

En este subapartado revisaremos algunos discursos artísticos que se han apoyado en el uso iconográfico de la figura humana para evidenciar el vínculo entre ser humano y naturaleza. Sin duda hay muchas estrategias posibles en este ámbito, aquí haremos referencia al menos a tres: La huella del cuerpo, el trabajo con trajes y envolturas y la imagen del cuerpo vulnerable.

La utilización del propio cuerpo para dejar siluetas y huellas en diferentes lugares es un recurso ciertamente antiguo que se utiliza desde la prehistoria. Algunos de sus usos históricos han tenido una función especialmente vinculada con la espiritualidad. Por ejemplo, en el budismo primitivo se utilizó la huella del pie como forma apofática de referirse al Buda, entre otras opciones como una figura sin cara, o representar un trono vacío:

Al contemplar estas primeras obras de la escultura budista, uno debe pensar que el Buda se encuentra realmente allí, en el trono de la Iluminación, como si fuera una burbuja de vacío. Las marcas de las pisadas en el suelo y un pequeño hueco en el almohadón delatan su presencia, pero ningún aspecto visible puede traducir la esencia de su naturaleza. (Zimmer, 1979, p 370)

Como excepcional monotipo, la huella del cuerpo deja entrever el elemento que estuvo en contacto directo con el material generando una imagen paradójica que denota la presencia de la ausencia. Esta potencialidad fue recuperada mucho tiempo después en los inicios del arte contemporáneo, obviamente no siempre vinculada con inquietudes espirituales.

Ciertamente, la imagen del cuerpo en el entorno no siempre funciona como símbolo de equilibrio entre ser humano y naturaleza, pues la huella también puede tomarse como forma de conquista. La relevancia social y el carácter icónico que tuvo aquella primera imagen histórica de la huella humana sobre la luna en 1969 da una idea del potente significado que subyace en un gesto tan sencillo. En tiempos de Guerra Fría, Rusia y EEUU competían por ser los primeros en realizar una de las mayores hazañas de todos los tiempos, dando vía libre de este modo para delirios utópicos de conquista cósmica. Como señala Tonia Raquejo (1998), el impacto de esta imagen influyó en muchos artistas de la épo-

ca, que incorporaron la huella en su proceso de trabajo, revirtiendo en muchos casos este sentido de dominación presente en la imagen original.



81. Fotografía histórica del Apolo 11 (1969)



82. Dennis Oppenheim "Ground Mutations - Shoe Prints" (1969)

La potencialidad de la huella directa establece grandes diferencias con respecto a otro tipo de representaciones. De este modo, la imagen del cuerpo no es una representación: no hay mimesis sino presencia. Queda así capturado el proceso de creación en la evocación de ese instante en el que se generó la huella. De este modo es posible que la huella pueda funcionar eventualmente como símbolo de un "eterno presente" cristalizado en el monotipo. Esta idea se vivifica además si se trata de una impronta efímera, pues queda doblemente reforzada la alusión a la fugacidad del instante. Podrían citarse al respecto las famosas siluetas de Mendieta, o las improntas de Penone en barro y hojas, sin embargo, la obra de Andy Goldsworthy, "Rain Shadow" (1984) nos parece un ejemplo especialmente interesante, ya que está hablando de una experiencia muy particular. Quedarse tumbado bajo la lluvia implica en sí una actitud determinada hacia el entorno: lo habitual es guarecerse de ella. Contiene de este modo una intención de dejarse impregnar, de abandonar -aunque sea momentáneamente- el confort y la seguridad del hogar para abrirse a aquello que a priori consideramos desagradable.

Antítesis simbólica, por tanto, de las múltiples estrategias humanas para modelar las adversidades e inclemencias: permanecer ahí parado a la intemperie evoca una profunda aceptación de los elementos imprevisibles del entorno desde un deseo de imbricación entre cultura y naturaleza. El resultado de la pieza

es una huella efímera de su cuerpo que se borrará tan pronto como salga el sol o siga lloviendo. El autor se sirve entonces de la fotografía para rescatar este breve instante y convertirlo en símbolo a través de la imagen.



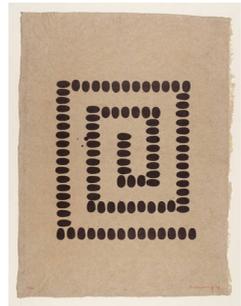
83 a y 83b. Goldsworthy "Rain Shadow", (1984)

De la misma época son algunas otras piezas del célebre artista y caminante, Richard Long. Además de obras icónicas vinculadas a la huella del caminar como "A line made by walking" (1967), en su obra ha utilizado también de forma recurrente la impresión directa de pies y manos impregnados en barro de diferentes lugares. La figura humana aparece en ellas incorporando una iconografía que da testimonio del contacto directo del artista a través de la piel. La proximidad de estas piezas a la pintura prehistórica ha sido ya múltiples veces señalada (Vermeulen et al., 2013). Esta repetición de un gesto antiguo permite una cierta conexión con el pasado prehistórico que parece hacer presente un tiempo primordial, desde la evocación de ese tiempo circular o cósmico que antes comentábamos. Esta cuestión aparece reforzada al disponerse las huellas en forma de espiral pues, según explica Tonia Raquejo (1998), este símbolo evoca una suspensión del tiempo lineal que abre el acceso a una superposición simbólica con otros tiempos.

Frente a estas huellas que marcan la silueta humana, otras piezas del artista registran huellas que dan cuenta de procesos físicos o geológicos. Las huellas que registran el fluir del agua en el barro, o el *frotage* de rocas con forma circular son buenos ejemplos en esta dirección. Estas otras huellas dan cuenta de una perspectiva contemplativa usando el círculo como símbolo de totalidad. Su obra se estructura utilizando de forma recurrente estrategias de simplicidad formal en sentido contemplativo en la línea que ya hemos mencionado.



84. Richard Long, "Mud hand print"

85. Richard Long,
"Rock drawing" (1995)86. Richard Long, (1984)
"Sin título" (1994)

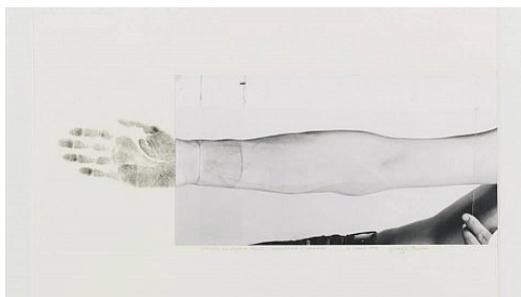
La diferencia entre las sensaciones que evoca la huella directa frente a otras formas iconográficas aparece de manera especial en la obra de Penone "Svolgere La Propria Pelle, Coincidenza Di Immagine" (1970). Aquí nos muestra muy claramente la distinción entre fotografía y huella haciéndolas coincidir en una imagen unitaria. Experiencia y representación aparecen juntas para construir la figura, poniendo en valor la integración de dos perspectivas: por un lado la realidad experiencial de nuestros cuerpos físicos como elementos orgánicos, y por otro la representación fotográfica.

Otro de los elementos iconográficos vinculados a la impronta del cuerpo es la utilización de la huella dactilar, pues su carácter único en cada persona lo convierte en una reflexión posible en relación a la identidad. Por ejemplo, otra obra del mismo artista, "Propagazione" (2012), presenta una estructura de líneas concéntricas meticulosamente dibujada en cuyo centro podemos apreciar una diminuta huella dactilar humana.¹¹ A efectos iconográficos, estos dibujos pueden recordar a la sección de un tronco que hace visible el tiempo a través del crecimiento anual de los árboles. La huella dactilar así, genera una analogía formal que pone en valor el vínculo entre ser humano y naturaleza.

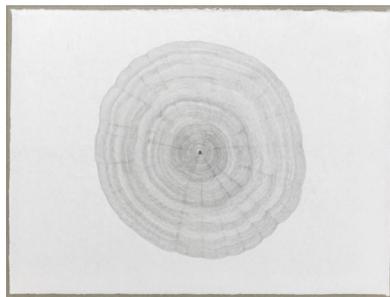
La manufactura de las obras refuerza asimismo esta lectura: los anillos requieren de un dibujo realizado con lentitud y minuciosidad a través de la repetición. La huella del dedo, en cambio, nos habla de un gesto que dura tan sólo un instante. Dos tiempos muy distintos que sin embargo convergen a través de las líneas concéntricas del dedo y los anillos. Se construye así una metáfora de imbr-

¹¹ En otras versiones de la pieza, esta estructura de líneas se extiende por la pared más allá de los límites del papel generando una intervención en el espacio expositivo.

cación entre los tiempos del ser humano y los tiempos de la naturaleza. Esta ampliación de la identidad que difumina los contornos entre estos dos elementos podría conectarse a su vez con ciertas premisas de la Ecología Profunda que hemos visto ya, especialmente con el proceso de Identificación de Arne Naess (2008) en el que el “self” individual se amplía en el “Self” como totalidad.



87. Giuseppe Penone, “Svolgere La Propria Pelle, Coincidenza Di Immagine”(1970)



88. Giuseppe Penone
“Propagazione” (2012)

La huella, además de registro de la experiencia directa, puede convertirse también en imagen icónica amplificándose así en múltiples direcciones. La obra de Chris Drury “Fingermaze” (2006), por ejemplo, juega con las escalas para acabar convirtiendo la huella dactilar en una especie de laberinto. De nuevo las superposiciones entre tiempos e identidades podrían funcionar aquí como símbolo de formas identitarias que exceden la estructura de la egocentricidad ampliando sus márgenes desde el vínculo con el entorno.



89a y 89b. Chris Drury “Fingermaze” (2006)

La obra fue originariamente realizada simplemente cortando hierba, y posteriormente se añadieron piedras que convirtieron esos surcos en caminos. Cultu-

ra y naturaleza aquí parecen darse la mano imaginando formas de subjetividad en equilibrio con el entorno.

Otra estrategia creativa muy utilizada para visibilizar los vínculos entre cuerpo y naturaleza está relacionada con envolturas, indumentarias y otros elementos que cubren el cuerpo como una segunda piel. El vestido es un símbolo muy importante en el que se depositan diferentes construcciones culturales e identitarias, por lo que múltiples artistas han trabajado desde esta iconografía. Se trata de un elemento con el que ocultamos parcialmente nuestro cuerpo a la vez que lo moldeamos para adaptarse a diferentes roles o estereotipos, dando lugar a imágenes que elaboran concepciones de lo humano muy distintas según cada época y cultura.



90. Fina Miralles, “Recobrimient del cos amb palla” (1975)

Algunas acciones clásicas de integración entre el cuerpo y el paisaje a través de envolturas están de nuevo en la obra de Ana Mendieta, por ejemplo, “Old Man’s Cree” (1977) o la obra de Charles Simonds “Landscape-Body-Dwelling” (1973). Ambos artistas utilizaron su cuerpo desnudo para integrarse en el paisaje, entrando en contacto con la tierra, el barro y otros elementos depositados directamente en su cuerpo como una segunda piel. Lo humano se asimilaba de este modo visualmente al entorno en un movimiento de retorno a la naturaleza (Albelda y Saborit, 1997). Otras artistas como por ejemplo la catalana Fina Miralles, o la polaca Teresa Murak realizaron en la misma época acciones de recubrimiento de su cuerpo a través del contacto con diferentes materiales vegetales o semillas en germinación. El trabajo con la imagen de la mujer añade aquí connotaciones para un discurso feminista que en aquella época empezaba a articularse con el objetivo de cuestionar la separación hegemónica entre ser hu-

mano y naturaleza y ratificar la pertenencia al mundo orgánico desde la materialidad del cuerpo físico.



91. Teresa Murak, "Third crop" (1973/2014)



92. Teresa Murak, "Procession" (1974)

Algunos artistas contemporáneos parten de esta herencia histórica para elaborar su propio discurso. La propuesta de los artistas Riitta Ikonen y Karoline Hjørth en su proyecto "Eyes as Big as Plates" (2011-), por ejemplo, utiliza elementos vegetales para construir extraños vestidos y tocados. Se trata de una serie fotográfica realizada en diferentes zonas rurales del norte de Europa. Se pide la colaboración de ancianos del lugar para realizar una serie de retratos. Los trajes orgánicos que visten están contruidos con las plantas y especies de la zona para asimilarse al territorio que habitan. Podría ser interesante pensar en estas estrategias a la luz de la "mirada camuflaje" de la que habla Tonia Raquejo a partir de una lectura de las teorías lacanianas sobre el espejo:

Esa mirada panegocéntrica, propia de nuestra cultura y arte, encuentra no obstante a través del no-lugar, su antinomia y así los "objetos que nos miran" se funden con la mirada del sujeto. A partir de aquí, la mirada puede optar por construirse por dos vías bien distintas: o a través de una "mirada camuflaje" o a través de una "mirada sistémica". En el primer caso, el sujeto desaparece como tal porque se mimetiza con el afuera y se hace paisaje; lo cual nos llevaría al camuflaje del sujeto. (Raquejo 2012, p. 253)

En este sentido, no parece descabellado asociar esta desaparición del sujeto con el distanciamiento de la egocentricidad en el que hemos ahondado en el capítulo anterior. A partir de aquí el camuflaje es lo que evocaría la fusión con el entorno, adoptando visualmente las características formales del lugar. "Eyes

as *Big as Plates*” parece visitar así en parte algunas de estas estrategias pero desde una perspectiva diferente. En primer lugar no es el cuerpo del artista el que está en escena, sino que se trata de personas locales anónimas que conservan en cierto modo su identidad a través del rostro y parte de sus ropas. Esto nos ubica claramente en un contexto cultural, en una época, una civilización, etc. Nos damos cuenta de que son personas de una cierta edad, occidentales del siglo XXI. Los elementos orgánicos conforman una tercera piel que se añade a sus vestidos, quizá en un reconocimiento de la ambivalencia esencial de lo humano en su doble faceta natural y cultural.



93a, 93b, 93c y 93d. Riitta Ikonen y Karoline Hjorth, “*Eyes as Big as Plates*” (2011- en progreso).

Hay una doble intencionalidad en la representación de sus rostros: parte de las fotografías de esta serie muestran una cierta asimilación del cuerpo en la naturaleza acercándose así a esas estrategias de camuflaje que hemos comentado, y otra parte hace un retrato detallado de esos sujetos: su mirada directa a la cá-

mara nos permite empatizar y reconocernos en ellos. Vemos gestos y expresiones que han ido modelando sus facciones. Esta doble imagen que por un lado plantea retratos en sentido bastante psicológico, y por otro deja la figura humana prácticamente desaparecer en el entorno, posiblemente pueda resonar también con esa experiencia de unidad Naessiana ya comentada en la que se amplía el self sin perder por ello la propia individualidad (Naess, 2008).



MINSK, BELARUS
Hermanos mellizos Michael y Vladimír Iariga, 16 años. Michael, con hidrocefalia, es cinco minutos mayor que Vladimír, que es sordo.



SEMILAPATINSK, KAZAKHSTAN.
Ainagul Aksuatskky, 6 años, no ha crecido desde los tres. Sus padres la han sacado del colegio. También consideran la posibilidad de llevarla a un orfanato porque no disponen de recursos para cuidarla. Ainagul ahora intenta estudiar en casa.

94a y 94b. Robert Knoth y Antoinette de Jong, "Twenty Years Since Chernobyl" , (2005-2006)

Todas las piezas comentadas parten de una visión del ser humano asociada a una puesta en valor de la imagen del cuerpo como símbolo de unidad entre ser humano y naturaleza a través de la aceptación de lo efímero y lo vulnerable. Esta reivindicación puede hacerse también desde un enfoque eco-social más explícito. Un buen ejemplo de esto son los retratos que el fotógrafo holandés Robert Knoth realizó de las víctimas de Chernobil junto a los relatos de Antoinette de Jong. Sus fotografías nos invitan a reflexionar acerca del riesgo de nuestras tecnologías contemporáneas y los efectos de la radiación sobre el cuerpo físico. Un pequeño texto que acompaña a cada pieza con datos reales de las personas retratadas nos permite tomar conciencia de su situación actual: malformaciones congénitas, tumores, alteraciones en el crecimiento, ausencia de

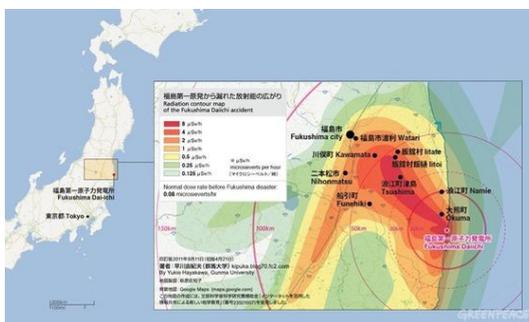
medios para tratar estas enfermedades, etc. También aparecen familiares y cuidadores que muestran hasta qué punto la vulnerabilidad en el ser humano es inseparable del cuidado, el contacto y el abrazo. El breve texto que acompaña a estas imágenes contextualiza las imágenes con datos concretos, haciéndonos entender mejor la difícil situación de las personas retratadas. Lo humano aparece así a través de rostros e historias reales que nos hablan tanto de su vulnerabilidad inherente, como de la comunidad de cuidados que requiere.

Las cuestiones éticas que formulan estas fotografías son claras, retratan a inocentes que han sido víctimas de la desmesura humana organizada: una confianza ciega en la omnipotencia de la tecnología nuclear. Desde nuestro enfoque es urgente visibilizar estos discursos para contrarrestar la iconografía de lo posthumano que va instaurándose en el imaginario colectivo dando lugar a relatos de ciencia ficción. La visibilidad y aceptación del sufrimiento y la vulnerabilidad humana son requisitos esenciales para contribuir al cuidado y aplicar el principio de precaución.

Otro trabajo más reciente del autor muestra de qué modo estas cuestiones se repiten en el siglo XXI. La serie "Shadowlands" (2005-2006) se centra en el desastre nuclear de Fukushima. Entrevistas, retratos y mapas se añaden a las fotografías para proporcionarnos una imagen en la que podemos visualizar hasta qué punto el incidente cambia por completo la vida de muchísimas personas que tratan de seguir con sus vidas como pueden. Poblaciones enteras evacuadas tratan hoy de reconstruir su identidad colectiva al margen del territorio perdido: algunos intentan reunirse para seguir celebrando sus fiestas y rituales religiosos tradicionales. Aparece así la imagen de lo humano en estrecha relación con su entorno. La ausencia de la figura humana en las imágenes de las poblaciones más cercanas a la central nos habla de espacios naturales abandonados por excesiva radiación y personas que nunca podrán regresar a sus casas.

Como podemos ver, todas estas obras tan distintas tienen en común una concepción del ser humano en interdependencia con la naturaleza. En ellas, la figura antropomórfica es protagonista por su presencia o ausencia. Su referencia sirve para poner de manifiesto la integración del ser humano en una realidad mayor. Desde este punto de vista, podemos decir que también muestran actitudes que resuenan con el distanciamiento de la egocentricidad que venimos comentando, deconstruyendo de forma contundente la imagen del sujeto autó-

nomo, escindido de la naturaleza. En el próximo apartado vamos a ver algunas de estas estrategias desde las potencialidades del lenguaje audiovisual.



95a y 95b. Robert Knoth y Antoinette de Jong, "Shadowlands", (2011)

5.2.2. INNER NATURE: LA CONTEMPLACIÓN EN EL LENGUAJE AUDIOVISUAL

En este subapartado vamos a ver un poco más de cerca algunas de las video-creaciones que formaron parte de la muestra "Inner Nature"¹². Se trata de un proyecto que surgió en 2014 con la vocación de incluir diferentes estrategias contemplativas. Frente a la linealidad narrativa imperante en la mayoría de los discursos hegemónicos, veremos a continuación en qué medida el lenguaje audiovisual puede incorporar elementos relacionados con algunos aspectos fundamentales de la contemplación que hemos tratado aquí, invitando a explorar actitudes y registros de experiencia previamente desapercibidos.¹³

12 De forma paralela a esta investigación, en el año 2014 iniciamos la creación de una propuesta cultural muy vinculada a la temática con el objetivo de elaborar un proyecto cultural real en el que poder cultivar sensibilidades alternativas desde el vínculo con la naturaleza. A lo largo de cinco años y tres ediciones, trabajamos de forma colectiva a partir de contextos concretos con el objetivo de generar una mayor visibilidad e impacto social. Este proyecto se realizó en colaboración con Chiara Sgaramella, José Albelda y Lorena Rodríguez-Mattalía y su desarrollo fue posible gracias a muchas otras personas involucradas, así como al apoyo de múltiples entidades entre las que destaca la Universidad Politécnica de Valencia desde el Programa de Acciones culturales, el Centro de Arte y Entorno, el departamento de pintura, el Laboratorio de Creaciones Intermedia y el departamento de Escultura. Un catálogo completo de colaboradores/as y entidades participantes puede encontrarse en: http://innernature.webs.upv.es/?page_id=96

13 Algunas de las estrategias creativas utilizadas ya se mencionaban en un artículo anterior que escribimos a raíz de la primera edición de la muestra. (Rodríguez-Mattalía, Albelda Raga, de Frutos, & Sgaramella, 2015) <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2015/paper/view/1266>

Se trata de una muestra audiovisual itinerante que pone en relación diferentes lugares generando puntos de encuentro y reflexión de forma deslocalizada¹⁴. Frente a los importantes problemas ecosociales actuales, una exposición artística puede parecer una propuesta irrelevante o ingenua para muchos. Sin tratar de magnificar las posibilidades reales que el arte contemporáneo tiene para revertir o transformar las poderosas inercias del sistema actual, sin embargo, esta disciplina es quizá uno de los últimos reductos de libertad que nos quedan para la resistencia. No conviene descuidar la diversidad y la riqueza de discursos, ni siquiera en aras de la urgencia ecológica (Albelda, 2015; Albelda y Sgaramella, 2015). La potencialidad subversiva del arte y su posibilidad de independencia, son características que, aunque no siempre están presentes, sí que al menos tienen el potencial de abrir un espacio posible para la reflexión crítica y la exploración de nuevos relatos simbólicos que permitan imaginar otras formas de ser y estar en el mundo.

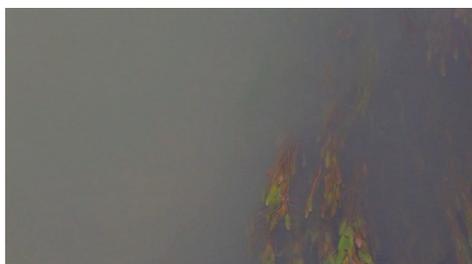
La muestra recoge una gran variedad de discursos y estéticas diferentes. En este apartado no vamos a hacer una visión general, es decir, nuestro objetivo no será recoger todas las cuestiones a las que potencialmente se refieren estas obras, pues gran parte de su atractivo está en la multiplicidad de lecturas posibles: no tendría sentido reducirla aquí a una única interpretación. Lo que proponemos entonces es simplemente encontrar puntos de resonancia entre lo que hemos dicho y algunas de las piezas que conforman la muestra. No se mencionarán, por tanto, todos los/las artistas y obras sino solamente aquellas más relacionadas con lo que hemos visto. Con ello no pretendemos una asociación unilateral de la muestra a la visión concreta de la contemplación que hemos desarrollado aquí, sino sólo explorar en qué medida nuestro enfoque puede dialogar con estas sugerentes piezas, sin ningún tipo de incompatibilidad con otras lecturas o visiones simultáneas.

Como ya hemos dicho, una de las mayores ventajas del lenguaje audiovisual con respecto a otros medios es la posibilidad de trabajar con la imagen en movimiento. La inclusión de la variable temporal hace que esta dimensión cobre un especial protagonismo. La secuencia de imágenes puede desembocar en la elaboración de discursos narrativos, pero también en la propuesta de otras formas alternativas al pensamiento analítico. Elementos que ya hemos comentado

¹⁴ Una descripción más detallada del proyecto puede encontrarse en el anexo II y en <http://innernature.webs.upv.es/>

como la repetición, la lentitud o la quietud, adquieren así una gran capacidad evocadora.

Por ejemplo, en algunas piezas que integran la muestra, la cámara permanece durante toda la grabación en la misma posición. Un plano fijo que transmite una cierta quietud o constancia que permite ahondar en la imagen acercándose de otra manera a la escena. Ésta no se adapta así a los registros habituales marcados por la velocidad, el dinamismo y la fragmentación que son hegemónicos en la industria de la publicidad, los videos de internet o del cine más comercial. En su lugar, estos vídeos nos ofrecen la posibilidad de parar y detenernos en pequeños detalles que de otra manera no habríamos percibido. A ello se refiere explícitamente el título: "Keeping still: water"¹⁵ de la artista Ria Green. Este vídeo enfoca un primer plano de un río en el que puede apreciarse un leve movimiento de algas. Una imagen diáfana en la que predomina el vacío y -aparentemente- no pasa nada. No hay otra acción salvo ese lento movimiento repetitivo y en todo el video no aparece otra cosa. Ese sencillo movimiento ondulante, sin embargo, contiene una multiplicidad de matices que nunca son iguales: hay infinitas maneras en las que esos tonos complementarios (verdes y rojizos) se van entremezclando, fundiendo y reapareciendo desde las profundidades del agua que difumina su saturación y desdibuja sus contornos.



96. Ria Green "Keeping Still: water" (2014)



97. Judith López Borobio, "3:13 / 173" (2012)

Un efecto contemplativo semejante aparece en el video de Judith López Borobio, "3:13 / 173"¹⁶. En este caso se trata de los movimientos de una serie de telas blancas colgadas. En función de la brisa, estas telas se van moviendo generando cambios en los matices lumínicos que se proyectan sobre ellas. La ausencia absoluta de narratividad nos acerca a un instante que se repite una y otra

¹⁵ Video recuperado el 12 de mayo de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=232

¹⁶ Video recuperado el 12 de mayo de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=172

vez con ligeras diferencias. Lo que podría parecer a primera vista una imagen monótona se convierte así en un continuo hallazgo para aquel que encuentra en ella un motivo para el asombro. La concentración absoluta en esos matices de color y de luz desemboca en una cierta sensación subjetiva de ralentización o suspensión del tiempo. Ambas obras invitan así al espectador a parar y convertir ese momento en un fin en sí mismo. La sola presencia de ese instante repetido genera un espacio de gozo y serenidad lúcida.



98a y 98b. José Juan Martínez, "Per als Pardals" (2014)

Esta sensación adquiere mayor protagonismo en el video de José Juan Martínez, "Per als Pardals"¹⁷, por el efecto de separar imagen y sonido. Involucra así al espectador en una experiencia que focaliza uno de los sentidos haciendo presente un espacio de silencio visual o sonoro. Una obra que parte del homenaje al histórico artista John Cage, llevando la contemplación a la cotidianidad de la huerta valenciana. Pone así el foco en la observación de las estructuras construidas para espantar a los pájaros con CDs reciclados, botellas o figuras antropomórficas al más puro estilo "Art Brut". El leve movimiento de estos objetos con el aire, así como el sonido de una gran carretera cercana, o la imagen de una gran columna de humo negro de fondo, construyen una experiencia reiterativa con múltiples capas de significado. La pieza puede vivirse desde la conexión con el momento presente y las emociones que potencialmente pueda despertar. Esto implica focalizar la atención en los estímulos sensoriales concretos que nos presenta. Pero también puede invitar a la reflexión sobre esos espacios de huerta amenazados por un modo de vida insostenible: una apropiación del territorio que se expresa en la utilización de un símbolo tan poderoso como el pájaro, que se nos hace presente desde la pantalla en negro a través de diferentes cantos. La obra estaría así dedicada a ellos, quizá como una forma de in-

¹⁷ Recuperado el 20 de abril de 2020 de <https://artxivi.org/es/per-als-pardals-2014-2/>

vocarlos de nuevo a través del cultivo de otra manera de acercarse a la realidad material de nuestro entorno más cercano.

Otra forma de plantear este efecto de repetición con plano fijo es acompañarlo de una estética positiva, lo que puede contribuir a acercarse a cuestiones difíciles desde una actitud más receptiva. Por ejemplo, "Deforest"¹⁸ de Grayson Cook apunta a un problema tan grave como la deforestación, pero en lugar de utilizar imágenes devastadoras, elige explorar una estética colorista que impregna la imagen de una nostalgia agridulce que podría conectarse fácilmente con la idea de lo efímero y la impermanencia que hemos comentado. El video muestra diferentes fotografías de zonas selváticas que van desapareciendo al ser introducidas en ácido. Este potente químico descompone la imagen generando impresionantes efectos de color y textura. El sonido da testimonio de todas las especies que habitan esos entornos y así se hace presente de forma empática toda la biodiversidad que también desaparece con ellos. El plano fijo de la cámara y la repetición de este mismo efecto una y otra vez con diferentes fotografías hace que el espectador pueda llegar a conectar con ese instante a través de los diferentes matices visuales, pues aunque las imágenes son todas bastante parecidas, los efectos de color que producen son siempre diferentes e inesperados. Esta estética positiva quizá puede ser una forma inicial de elaborar el duelo frente a las pérdidas irreparables que ya estamos viviendo, de modo que podamos empezar a digerir la situación en lugar de tratar de huir de ella.



99. Grayson Cook, "Deforest" (2015)



100. Ada Kobusiewicz, "Danube Treasures" (2013)

Otra obra utiliza también una estética positiva, esta vez para acercarnos a la difícil cuestión de los residuos. En "Danube treasures"¹⁹, Ada Kobusiewicz presenta una mirada muy particular al entorno de este icónico río, en el que es posible

¹⁸ Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=1101

¹⁹ Recuperado el 20 de abril de 2020 de <http://www.adakobusiewicz.com/portfolio-items/danube-treasures/>

encontrar una gran cantidad de plásticos y basuras. Los efectos de luz, los encuadres cortos y los juegos de enfoque y desenfoco le permiten explorar estos desechos en sentido estético, generando así una sensación de belleza trágica. Vemos que el tratamiento de la contaminación aquí es evocador: frente a la dureza de otras imágenes, como por ejemplo, tantas fotografías de animales muertos por el efecto del plástico, aquí encontramos una referencia más sutil: una pluma acompañada con sonidos de ave en la distancia abre una inquietante asociación entre nuestra basura y otras especies. La estetización de los desechos a través de desenfocos o encuadres muy cortos los convierten en imágenes abstractas muy atractivas que enfatizan por contraste la repugnancia al descubrir lo que en realidad hay detrás de ellas. La estética positiva abre así la puerta a una mayor receptividad y encuentra belleza incluso en lo más duro. Puede haber aquí quizá conexión con algunas metáforas de Jorge Riechmann que ya hemos visto: la imagen del pajar repleto de agujas de oro recuerda que cualquier cosa que miremos puede ser hermosa si entramos en ella desde los cinco sentidos, y la idea del dolor como cerradura, que nos invita a profundizar en lo más difícil hasta encontrar un espacio de apertura.

Otro video que también utiliza el recurso del plano fijo es "News, weather, sports"²⁰ de Dun Hudson. La diferencia en este caso es la superposición de diferentes grabaciones del mismo lugar en distintos momentos con capas de transparencia. El espectador es capaz de ver así cómo va cambiando ese mismo paisaje a lo largo de los años. Se genera de este modo una visualización de los ciclos estacionales que acaba conectando el instante presente con un tiempo circular. Simultáneamente una serie de mensajes superpuestos y entrecortados tomados de las noticias y de otros programas televisivos dan testimonio del complejo entramado cultural que se añade en forma sonora a estas imágenes dejando en ocasiones inquietantes mensajes acerca de la situación ecológica mundial. En contraste con esto, diferentes acciones humanas muestran un uso recreativo y despreocupado de ese espacio en el que viven también otras especies. Se muestra así una humanidad desconectada de la naturaleza, que se desplaza a estos parajes aún poco entropizados como una forma de entretenimiento. Se muestra así la superposición de diferentes concepciones del tiempo: la aceleración humana, el tiempo circular de las estaciones y el instante sin tiempo de la contemplación.

²⁰ Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=1133



101. Yago de Mateo y Cristina Omeñaca,
"El Paraiso de Nunca Jamás" (2013)



102. Dan Hudson "News, weather, Sports" (2010)

La repetición es, por tanto, como vemos, un elemento recurrente que podría vincularse a esa idea del instante eterno que antes hemos visto. El vídeo de Yago de Mateo y Cristina Omeñaca "El Paraiso de Nunca Jamás"²¹ (2013) , también evoca en cierta medida esta sensación pero desde recursos audiovisuales completamente diferentes. En este caso, la circularidad del tiempo viene dada por la superposición de fotogramas verticales que lentamente van moviéndose hacia la izquierda. Este efecto constante en el vídeo, finalmente contribuye a generar una sensación semejante al agua del río en su constante fluir. La sucesión de escenas diferentes muestran la imagen de la artista haciendo intervenciones en ese espacio natural. Los primeros planos de sus manos, la atención a las texturas, el color y los juegos de luz generan un vívida sensación exploratoria, en la que el elemento audiovisual nos envuelve en múltiples detalles y particularidades focalizadas. La mirada del espectador se hace así partícipe por identificación de un estado de atención consciente que parte de la escucha del presente desde la sensorialidad corporal.

Como decíamos en los capítulos anteriores esta concentración en el momento presente es posible desde la suspensión de ciertas estructuras mentales que organizan la información con respecto a unos "mapas" orientativos que nos ayudan a identificar, jerarquizar y clasificar la información sensorial. Uno de esos principales filtros es, como veíamos, el lenguaje. El vídeo de Manuel López García "FGHIWSC GJ"²² explora precisamente esto: un acercamiento a la experiencia inmediata más allá de las categorías lingüísticas. En esta pieza vemos cómo la cámara registra muy de cerca algunos elementos vegetales, de modo que se desdibujan y fragmentan en un juego de enfoques y desenfoques. Una voz en

21 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=243

22 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=194

off va pronunciando una serie de enigmáticas frases que brillan por la sonoridad de sus fonemas: palabras incomprensibles de un misterioso idioma desconocido o tentativos balbuceos que hablan más bien de las limitaciones para expresar el acceso a una experiencia nueva del presente en la que todo aparece como si se viera por primera vez.

Por otro lado, la cámara adopta un punto de vista subjetivo y realiza rápidos movimientos desordenados, de modo que el espectador puede realmente sentir esas imágenes como propias. Una mirada que se ve desconcertada ante el encuentro insospechado de una flor en primer plano más allá de las construcciones culturales con las que habitualmente miramos este icónico elemento. El resultado es una realidad misteriosa, frágil, efímera, desconcertante y a la vez hermosa. Todas las imágenes cuentan con una estética muy cuidada, con un juego de luces y sombras que añade un aroma positivo a pesar de la desorientación. Los movimientos de cámara son rápidos y fragmentan las imágenes pero el sonido incorpora un potente elemento de continuidad, generando de nuevo una sensación hipnótica en la que el tiempo habitual parece haberse detenido con un efecto extático.



103a y 103b. Manuel López García "FGHIWSC GJ" (S.f.)

Otra pieza que comparte esta aceleración del ritmo en sentido hipnótico es " $\pi * r^2$ "²³ de Argenis Ibáñez. Como vemos aquí aparecen estrategias audiovisuales muy diferentes a las anteriores pero que también están basadas en la fragmentación y la maximización de los detalles. En este caso la imagen se articula a través de un esquema circular, lo que funciona como contrapunto a modo de sostén pues añade equilibrio. El círculo, como hemos visto, es tam-

²³ Recuperado el 20 de abril de 2020 de <https://vimeo.com/109563538>

bién uno de los símbolos más recurrentes de totalidad. La multiplicidad de elementos caóticos recoge un amplio espectro de referencias desde elementos naturales, a imágenes del cuerpo o formas abstractas. La realidad natural se relaciona así con diferentes representaciones culturales generando un mosaico de interdependencias que culmina en una apoteosis de referencias agrídulces. El sonido refuerza esta sensación a través de diferentes efectos de fragmentación, distorsión y repetición dejando como referencia última el graznido de un cuervo muy significativo.



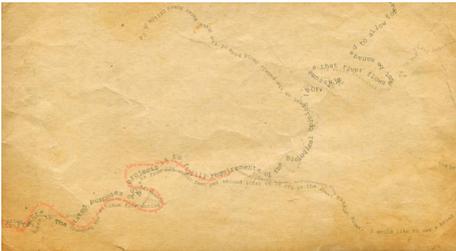
104a y 104b. "π * r2" de Argenis Ibáñez (2014)

Vemos de este modo que elementos icónicos aparecen de modo desacostumbrado en esta caótica rueda que escapa a clasificaciones fáciles. La referencia al círculo y el doble efecto de espejo genera un espacio envolvente que ofrece un marco de continuidad para esa sucesión de imágenes fragmentadas, inconexas e impermanentes y parece resonar en cierta medida con la estructura de los mandalas budistas.

La referencia a la palabra aparece también en otra pieza de la muestra especialmente interesante: en el video de Hugh Livingston, "River text"²⁴ aparecen ríos de datos fluyendo por una árida orografía de estética cartográfica. El movimiento también repetitivo va inundando la imagen de información de archivos gubernamentales sobre el entorno. La pieza original se refiere a la cuenca del río Ruso en Sonoma, California, y su estética se va actualizando en directo en función de los datos reales que recopila de internet. Pone en práctica de esta forma una estrategia que permite visibilizar la cultura como naturaleza y las diferentes capas culturales que superponemos al entorno físico que nos rodea. Saca así a la luz algunas complejidades subyacentes a nuestras actuales sociedades de la información hiperdigitalizadas.

24 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=1977

Como hemos visto en capítulos anteriores, además del lenguaje, otro de los principales filtros que sesgan la experiencia directa es la identidad personal. Hemos comentado que la imagen del cuerpo puede utilizarse para simbolizar ese distanciamiento o desaparición del yo autobiográfico. En esta dirección, la pieza “Sutras”²⁵ de Rubén Fuentes, por ejemplo, utiliza un efecto muy sencillo pero con gran potencial evocador. A pleno sol sobre una superficie lisa, diferentes siluetas de manos dibujadas con agua se desvanecen en pocos segundos ante la mirada absorta del espectador. La palabra “*sutra*” se refiere principalmente a las enseñanzas y discursos de buda, que fueron transcritas y pasaron así a lo largo de la historia. De este modo, la fugacidad con la que desaparecen esas huellas parece recordar de forma muy vívida tanto la cuestión de la impermanencia como la insustancialidad del yo, ambos elementos esenciales en la tradición budista que es una referencia clara para este autor, muy influenciado por la pintura *Sumie*.



105. Hugh Livingston, “River text” (2011 y siguientes)



106. Rubén Fuentes, “Sutras” (2006)

La obra de Johanna Reich “Water on Asphalt”²⁶ tiene algunos puntos de encuentro con la anterior. También dibuja con agua sobre una superficie gris, pero esta vez se trata de asfalto. Un detalle significativo que deviene en símbolo de cultura frente a una naturaleza representada aquí desde su asociación con la iconografía vegetal. El discurso en este caso trabaja esta dicotomía desde un diálogo entre medios artísticos tradicionales y contemporáneos: Un objeto tan icónico como el pincel históricamente asociado al “óleo sobre lienzo” nos devuelve aquí una imagen más efímera: Este “agua sobre asfalto” sólo es posible gracias al ángulo y el enfoque adecuado que devuelve un reflejo sorprendentemente nítido del cielo y los árboles. Asistimos así a la belleza de una imagen que vibra por breves momentos con las leves modulaciones de la superficie lí-

25 Recuperado el 20 de abril de 2020 de <http://www.rubenfuentes.com/videos.html>

26 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://johannareich.com/mies_portfolio/water-on-asphalt

quida que la refleja. Este espejo efímero no muestra sin embargo la imagen de la autora que está en ese momento en frente sosteniendo el pincel, a pesar de que al menos parte de su rostro podría haber aparecido, sin embargo ha elegido de forma intencional desaparecer del encuadre para enfocar otra cosa: todo un símbolo de descentramiento epistémico contrario al “principio antrópico”(Welsch, 2014) que hemos visto.



107. Johanna Reich, “Water on Asphalt” (2014)



108. Johanna Reich, “River in flood”(2011)

Una estrategia semejante aparece en otro video de la misma autora: “River in flood”²⁷ se centra en la imagen del reflejo mientras una figura anónima recoge residuos plásticos de una zona inundada. La lentitud de la acción y la cuidada estética de los encuadres permiten un acercamiento pictórico a la imagen audiovisual que la emparenta con la abstracción americana de grandes campos de color. La imagen invertida del reflejo genera un efecto misterioso que llena la escena de asombro. Somos testigos así de una ficción agridulce que rezuma desequilibrio, belleza e inquietud.

El artista Javier Artero, por su parte, también utiliza un efecto de espejo, pero esta vez en sentido diferente generando una superposición entre cuerpo y paisaje. “La disección lúcida”²⁸ es una pieza que vuelve a utilizar los recursos de plano fijo e imagen sostenida, pero además incluye una particularidad: La superficie del video está construida por pequeños fragmentos grabados de forma independiente. De esta manera la imagen final se constituye como una suma de elementos microscópicos. En el centro, una figura humana parece suspendida. Una superposición de imágenes de cielo y árboles genera un sorprendente efecto que oscila entre el reflejo y la transparencia, de modo que se integran tres elementos muy significativos: cielo, tierra y cuerpo. En este sentido podría ser un buen ejemplo de lo que Tonia Raquejo (2012) asocia a una “mirada sisté-

27 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://johannareich.com/mies_portfolio/river-in-flood

28 Recuperado el 20 de abril de 2020 de <http://javierartero.es/diseccion-lucida.php>

mica” que parte del uso del reflejo, evocado en este caso con la superposición audiovisual. El sujeto pierde así su carácter de entidad diferenciada y difumina sus contornos fundiéndose con el cielo y la tierra. El audio da testimonio de un lugar con cierta vegetación y pájaros, espacio sonoro que poco a poco se va inundando de un pitido constante que finalmente acaba tapando lo demás. Un sonido continuo y agudo que recuerda el que producen los monitores hospitalarios tras la muerte, despertando interesantes asociaciones. Asimismo, esta monotonía introduce a su vez cierta sensación de tiempo suspendido que, como veíamos, también es un aspecto contemplativo esencial.



109. Javier Artero, “La disección lúcida” (2013)



110. Bianca Lee Vasquez, “Fusión” (2015)

En esta misma dirección, otros videos de la muestra hacen una referencia más explícita a la unidad en sentido contemplativo. En “Fusión”²⁹ de Bianca Lee Vasquez, por ejemplo, vemos cómo la artista oculta su cuerpo detrás de un árbol que divide la escena como un gran eje vertical de simetría. De este modo, sólo son visibles parcialmente los costados y brazos. Una protuberancia del árbol ocupa el lugar de la cabeza haciendo a la vez más verosímil y extraña el híbrido antropomórfico. La conexión entre cuerpo y vegetal es máxima de modo que esos brazos se despliegan como pequeños brotes. Después el video recurre a un efecto de duplicación que se superpone a modo de transparencia con unos segundos de retardo. El resultado es una imagen del cuerpo con múltiples brazos moviéndose de forma coordinada. Una iconografía de claras referencias orientales que culmina sin embargo en un guiño a la obra de Ana Mendieta, un referente muy claro para esta joven artista, como muestra su serie de intervenciones “A Tribute to Ana Mendieta”.

En un sentido ciertamente más agri dulce, la obra de Irene Cruz “Die Stille”³⁰ parece hacer referencia también a un cierto anhelo o búsqueda de unidad. En

²⁹ Recuperado el 20 de abril de 2020 de <http://javierartero.es/diseccion-lucida.php>

³⁰ Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=115

este video la artista utiliza también su propio cuerpo para hacer una acción en la que hay un diálogo con algunos elementos naturales. El ambiente nocturno ya nos sitúa a priori en un silencio especial que genera el recogimiento necesario para una acción íntima: muestra a la cámara la fragilidad de una pequeña pluma que sin embargo se alza en potente símbolo de un vuelo potencial y a continuación penetra en las aguas en las que se refleja el cielo y la tierra insinuando así una misteriosa forma de totalidad. Enseguida, una serie de movimientos rítmicos va difuminando los contornos de esa imagen a través de ondas en forma de espiral. Un vuelo simbólico que podría evocar un cierto aroma quizá cercano a ese “sentimiento oceánico” del que hablábamos antes.



111. Irene Cruz, “Die Stille” (2013)



112. Irene Cruz, “Life is a collection of experiences, is a mystery to be lived. (Part 2)” (2015)

Este aspecto agridulce está aún más claro en otro de su video: “Life is a collection of experiences, is a mystery to be lived. (Part 2)”³¹ (2015). Una figura femenina recoge aquí delicadamente del agua las páginas de un libro deshojado. Se hace así presente una pérdida innombrable frente a la cual el arte quizá pueda intentar una restitución simbólica. La imagen de un tronco cortado literaliza ese aroma de duelo y fractura que -a través del audio- se asocia a un oscuro territorio de resonancias infantiles. Una enigmática escena que expande la riqueza de sus matices en múltiples direcciones. Al poco descubrimos que en realidad la grabación ha sido reproducida al revés, generando un efecto misterioso mediante el cual es posible volver en el tiempo y reconstruir el relato de ese libro roto y disperso en la turbia superficie del agua. Una conmovedora puesta en escena que invita al intento de reparación a pesar de la dureza de la pérdida. En este sentido resulta interesante como aportación a los discursos que tratan de escenificar la búsqueda de unidad, la elaboración del duelo o la reparación del daño, cuestiones de las que hablábamos antes.

31 Recuperado el 20 de abril de 2020 de <https://es.irenecruz.com/luft>

Como vemos, muchas piezas de la muestra “Inner Nature” incorporan elementos contemplativos desde el vínculo con la naturaleza, y en muchos casos éstos se encuentran también relacionados explícitamente con la crisis eco-social actual, con el objetivo de buscar otras formas de acercarnos a la difícil situación que vivimos en el contexto contemporáneo. La inclusión de aspectos contemplativos en la visibilización de la crisis ecológica incorpora diversidad de perspectivas en unos discursos que pueden enriquecer los acercamientos posibles y potenciar una apertura hacia nuevas formas de abordar la situación.

Por ejemplo, en la pieza de Nobina Gupta, “Disappearing Streams”³² una cámara subjetiva nos permite acompañar a una mujer y su hijo por el accidentado terreno de Ladakh en la región del Himalaya, siguiendo el trayecto que diariamente han de hacer para conseguir agua. El video nos permite acceder a esa dura realidad desde el contacto con su cotidianeidad evocando nuestra experiencia directa, a través de la ficción de ir caminando detrás de ellos. Este recurso genera una elevada empatía y permite ponerse verdaderamente en el lugar de estas personas, mucho mejor que cualquier otra explicación. Moviliza así nuestra compasión y nuestro sentido de urgencia frente al cambio climático que empeora las sequías en zonas del planeta con recursos muy limitados.

La artista Aria Sukapura Putra, en “Demi Masa”³³ por su parte, trae esta misma reflexión pero a través de un objeto simbólico: una pelota con la forma de un globo terráqueo se va desinflando poco a poco. Enfoca en primer término la zona sur del globo: precisamente aquellos países menos responsables pero más afectados por las consecuencias del cambio climático. La escena de un campo de cereal quemado hace presente la referencia a incendios y hambrunas. La pelota, como objeto de juego puede asociarse a la diversión, al disfrute o a la infancia. Desinflándose así en lo que parece un campo quemado, proporciona un efecto ciertamente dramático pero que consigue soslayar otras representaciones de la infancia asociadas a la crisis eco-social posiblemente mucho más difíciles de soportar. Frente a nuestra tendencia social a huir de la parte más incómoda de lo humano, estos discursos tienen un potencial de sugerencia que quizá permita salvar algunas posibles resistencias psicológicas a imágenes más explícitas.

32 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=2006

33 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=1139



113. Aria Sukapura Putra , “Demi Masa” (2014)



114. Ronnie Karfiol, “A virtual guided tour in Aegean sea” (2016)

Los discursos audiovisuales comentados comparten el hecho de que consiguen generar inquietud, empatía y preocupación, pero evitando las imágenes que más rechazo pueden implicar. No se trata de cerrar los ojos a la realidad, y naturalmente que es preciso mostrar también las imágenes más duras, pero hay que ser conscientes de que en la situación actual los procesos de disonancia cognitiva tienden a generar graves autoengaños en la población. Ante esta situación, conviene cultivar una gran variedad de estrategias que puedan llegar a diferentes sensibilidades. Quizá este tipo de discursos indirectos puedan empezar a abrir una brecha en nuestra ceguera social y permitir cada vez más la mirada directa a estas difíciles cuestiones.

Otros, como es el video de Roosje Verschoor “The weather forecast”³⁴ o la obra “A virtual guided tour in Aegean sea”³⁵ de Ronnie Karfiol también conectan con elementos de la contemplación que hemos visto pero con una representación más directa. Aparece así la iconografía devastadora de fenómenos meteorológicos extremos como tornados o inundaciones, la difícil situación de personas que se ven obligadas a migrar a otros países arriesgando su vida en el mar, o difíciles imágenes de tortura carcelaria que sacan a la luz las oscuridades de las que el ser humano también es capaz. Son imágenes reales llenas de inquietud que nos invitan a mirar duras realidades y movilizan nuestra compasión haciendo surgir la necesidad de una acción directa sobre el mundo.

34 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=2000

35 Recuperado el 20 de abril de 2020 de http://innernature.webs.upv.es/?page_id=1919



115. Roosje Verschoor, "The weather forecast" (2016)

En estos dos primeros subapartados hemos comentado muchos ejemplos de estrategias diferentes, ya sea desde la iconografía del cuerpo, o desde las posibilidades del lenguaje audiovisual. Para terminar el capítulo entraremos con mayor profundidad en la obra de tres artistas actuales con el objetivo de entender cómo este tipo de estrategias pueden elaborarse hoy desde discursos con inquietudes contemplativas que partan del vínculo con la naturaleza.

5.2.3. EL ANHELO DE UNIDAD: CAROLINA CRUZ GUIMARREY

Carolina Cruz Guimarrey es una artista gallega que actualmente vive en el sur de Francia. Trabaja con materiales encontrados desde un discurso intimista en el que la fragilidad y la memoria se entrelazan dando lugar a poderosas metáforas. Con inspiración en el discurso feminista, en sus inicios se centró en la imagen de la mujer desde la utilización de fotografías antiguas y objetos reutilizados cargados de memoria. Sus imágenes se apoyan también en ocasiones en la palabra desde un uso poético no discursivo, dejando amplios espacios para el silencio y la expresión de lo inefable.

En sus proyectos más recientes ha trabajado con la naturaleza de una forma más directa. La serie "L'attente" (2013) realizada en Marnay-sur-seine (Francia), por ejemplo, introduce además elementos contemplativos muy interesantes

pues evoca diferentes metáforas de atemporalidad a través de la pausa. El punto de partida, según explica la artista, es una voluntad de resistencia frente a la aceleración y a la productividad:

Es una experiencia de la quietud. De no estar produciendo nada. Parar un poco esa sensación de tener que tomar decisiones, tener que estar haciendo algo y además tener que ser productivo. Cuando trabajas tienes poco tiempo para otras cosas, entonces el tiempo que tienes tiene que ser también productivo mientras no trabajas. Esto me dejaba agotada. Esto es un movimiento de resistencia. ¡Pues no soy productivo! No estoy haciendo nada. Sólo estoy aquí, observando, escuchando. (Cruz Guimarrey, entrevista realizada el 18 de enero de 2017)

El uso de la silla al aire libre se carga así de significados pues es un objeto cotidiano icónico muy usado en occidente asociado a la casa: ese espacio cultural de intimidad y refugio. Esta conexión entre lo interior y lo exterior es un claro ejemplo de cercanía entre cuerpo y entorno en la que la inmersión en el presente se literaliza produciendo una descontextualización del objeto que genera a priori un efecto de extrañamiento. Observemos qué diferentes son estas imágenes de otras acciones corporales en el entorno ya clásicas como las de Charles Simonds o Ana Mendieta: la artista prescinde del desnudo y sale con un vestido negro y una silla, para sentarse a esperar en diversos parajes. Imágenes de naturaleza no idealizada que registra la acción humana sobre el entorno evidenciando pequeñez en un páramo, o inquietud en un gran montón de tierra removida tras la cual el humo de una central nuclear nos recuerda con horror esa belleza con la que los impresionistas plasmaron icónicas imágenes que antaño proyectaban ilusiones de progreso en el ferrocarril. Hoy en día, una mirada desengañada devuelve más bien una posición agridulce, que nos coloca al igual que la artista frente a un incómodo cruce de caminos.

La naturaleza en nuestra época ya difícilmente podrá responder a esa imagen de frondosidad que también nos devuelve la artista a través de su escucha en el bosque, junto a otras con un alto grado de intervención entrópica. La espera de esta figura se erige como testigo de la incertidumbre, quizá como parte de un duelo interno que podría estar simbolizado a través del luto, o como enfática reivindicación de la necesidad de parar en lugar de seguir avanzando sin pensar llevados por el engranaje desbocado de la aceleración en la que vivimos.



116a, 116b, 116c y 116d. Carolina Cruz Guimmarrey, "L'attente" (2013)

Enlaza con esta serie otro proyecto inmediatamente posterior: "Taika means magic"(2014), parte de una experiencia exploratoria en los bosques de *Jyvaskyla* (Finlandia). El proceso de quietud y silenciamiento utilizado en "L'attente" le hizo caer en la cuenta de que desde su silla se encontraba en realidad completamente separada de la naturaleza: de ahí surgió la necesidad de pertenecer. Este anhelo de pertenencia es lo que la lleva a resonar con los elementos que se va encontrando en su deambular por el bosque. Según sus palabras:

(...) "la espera" consiste en una acción de sentarme con la silla -un elemento completamente humano, doméstico- Me quedo ahí observando pero soy un elemento exterior a ese espacio. Me di cuenta de esto más tarde: yo estaba ahí pero yo no era parte de eso. En Finlandia salía por la mañana temprano también con mi bicicleta, mi trípode, mi cámara. Iba al bosque, al lago....Y al principio yo no tenía muy claro qué iba a hacer pero empecé a prestar atención a ese espacio natural del que formamos parte y no. Pertenecemos y no pertenecemos. Hay ese intento de formar parte (...) Ahí está esa mimesis naíf, no lograda. Se ve que hay un intento de mimesis pero se identifica perfectamente a una persona que está en el entorno natural. Es un intento frustrado porque no lo consigo. (Cruz Guimmarrey, entrevista realizada el 18 de enero de 2017)

Vemos cómo ese proceso de quietud y silencio que la artista experimentó en la primera serie desemboca en la segunda en el reconocimiento de una escisión

existencial que la lleva a una búsqueda simbólica de recomposición. Las fotografías de "Taika means magic" recogen diferentes gestos en los que la artista, a través de su cuerpo, refleja alguna característica propia de lo contemplado. Su cuerpo parece identificarse así con ciertos elementos naturales que va encontrando en su camino: piedras, troncos, árboles, hierbas, etc.



117a y 117b. Carolina Cruz Guimarey,
"Taika means magic" (2014)

118. Ana Mendieta "Old Man s Cree",
(1977)

Su intención no es el camuflaje, no trata de evocar una fusión entre cuerpo y naturaleza al modo en el que, por ejemplo, Ana Mendieta planteaba alguna de sus conocidas acciones como por ejemplo, "Old Man´s Cree"(1977), sino que la figura humana es claramente distinguible. Nos introduce de este modo en una forma ambivalente de analogía, planteando un sujeto que trata de sentirse "como si" fuera una piedra, un tronco o un árbol, pero que no pierde en ello su individualidad.

Lejos de retornos a la naturaleza idealizados, lo que aquí se nos plantea es mucho más incómodo: Cruz Guimarey parece evocar una especie de empatía o identificación íntima a través de la cual el ser humano pudiera sentir cómo es la experiencia de ser roca o tronco cortado. El cuerpo aparece con ropa negra que puede funcionar como elemento visual neutro, quizá como una incipiente forma de apofatismo, o también como vestido que hace visible un sustrato cultural que separa la figura humana de la vegetación. En su actitud permanece maleable en un acercamiento empático con elementos animados e inanimados

protagonizando un diálogo íntimo. La expresión inglesa “be in someone's shoes” se explora aquí de forma literal, pero “el otro”, en este caso es el bosque y sus elementos naturales. No parece descabellado asociar aquí la actitud naessiana de “identificación” con la naturaleza. A través de estas imágenes, quizá el espectador pueda encontrar una forma visual de acercarse a la misteriosa experiencia de ampliación del self individual en el Self de la naturaleza de la que hablaba el conocido filósofo noruego.



119a y 119b. Carolina Cruz Guimarray, Taika means magic (2014)

Imágenes que evocan simultáneamente sin duda una sensación también inquietante: la imposibilidad de retorno de quien, sabiéndose parte de la naturaleza, se siente irremisiblemente separado de ella. Desde este lugar fronterizo, la imitación le ofrece al menos un espacio potencial para la pertenencia. Una biomímesis simbólica cuya actitud parece resonar con un hermoso poema de Jorge Riechmann:

(...) Como quien reconstruye el vértigo de la metamorfosis
 Como quien gasta una broma a un árbol, y recibe sin
 sorpresa la interpelación de una carcajada de hojas secas
 Como el que acaricia los tobillos de la embriaguez
 Como quien implora a las hormigas que le dejen ser – esa
 tarde, al menos esa tarde- uno más de la cuadrilla
 Como el que descubre las llagas del silencio, la pura
 osamenta de la piedad (...) (Riechmann 2015b, 31)

La propuesta expositiva elegida para mostrar las obras también es significativa. Fueron colocadas en el espacio público de la *Jyvaskyla* (Finlandia), en lugares destinados a anuncios publicitarios. Estas estructuras del mobiliario urbano que habitualmente nos bombardean con productos para el consumo asediados por diferentes estereotipos culturales, por un breve periodo de tiempo sorprendieron al viandante con unas imágenes que no trataban de vender nada, sino que ponían de manifiesto nuestra ambivalencia esencial a medio camino entre cultura y naturaleza, desde un fuerte anhelo de pertenencia.



120a, 120b y 120c. Carolina Cruz Guimarrey, "Raíces" (2012)

Otras piezas en su trabajo destacan, como hemos dicho, por el uso poético de la palabra. En la intervención "raíces" (2012), por ejemplo, parece evocar diferentes emociones asociadas al desarraigo y la pérdida del origen. El símbolo de una herida abierta se sutura así con palabras en el hueco de un árbol. La experiencia de no pertenencia, de soledad y separación parece ser el detonante de una búsqueda que se arraiga -tal y como apunta el texto que la acompaña- con "raíces de aire"³⁶. La obra implica una actitud de conexión entre naturaleza y cultura en la que el poder evocador de la palabra no se utiliza de forma narrativa, sino como símbolo que, en su cualidad poética y su disposición física -a través de pequeños recortes de papel-, es capaz de volver a unir lo que se había separado. La ubicación concreta de la pieza en un lugar tan simbólico como un árbol y su exposición a la intemperie implica una incorporación de la fragilidad

³⁶ RAÍCES No eran semilla, ni fruto, / eran el jugo blanco y viscoso / que resbala cuando se intenta / llegar dentro / de la entrañas. / Eran eso que sirve para cubrir los huecos, / para sellar la herida, / para invocar la memoria / que se pierde despacio, / que se esconde, / que se rinde / como se rinden las hojas al viento, / con la convicción de que son ellas las que hacen visible / lo invisible. / Mientras el árbol, sin tregua, sin pausa, / continúa su desplazamiento vertical y secreto / alargando sus raíces / de aire. (Cruz Guimarrey, 2012)

y el carácter efímero de estas palabras que no están hechas para guardarse en libros sino que se entregan a la lluvia y al sol.

Su obra “Terra” (2014) conecta también con esta pérdida. Se trata de una instalación con múltiples sobres llenos de tierra cubriendo la superficie de una gran pared. Utiliza estos elementos para explorar la idea de un espacio imaginado como el “hogar” en relación a procesos de emigración e inmigración, y cómo esto afecta al sentido de identidad y pertenencia. La descontextualización de un objeto cotidiano como el sobre introduciendo en él una materia inesperada hace de este encuentro un momento sorpresivo de una gran carga evocadora. Se hace presente así la distancia que implica de hecho la correspondencia por carta física, muy distinta de la actual instantaneidad de las comunicaciones digitales. La obra adquiere una dimensión compartida por cuanto incorpora una invitación abierta a que otras personas que hayan emigrado de su tierra natal en Lugo envíen a la artista un poco de tierra del lugar donde viven actualmente. Se evoca así un retorno simbólico a la tierra común, vivido por diferentes personas unidas por una misma experiencia vital.



121a y 121b. Carolina Cruz Guimarrey, “Terra” (2014)

Esto trae al centro del discurso un aroma de nostalgia, multiplicada por efecto de la repetición. Se evoca así la memoria de una naturaleza lejana, fragmentada y muy alejada de los estereotipos habituales, que aparece en su faceta de humus negro. Quizá como símbolo también de luto que contrasta con la asepsia de los blancos y ortogonales soportes, siendo a la vez un material orgánico lleno de potencialidad para la vida. De nuevo, elementos agrídulces que dejan traslucir una incomodidad de fondo desde cierta fragilidad y vulnerabilidad esenciales.

Por último, esta sensación de desarraigo reaparece de forma más explícita en el título de la pieza “Une femme sans pays” (2015). La imagen del cuerpo aparece aquí fragmentada, desde la interacción con elementos vegetales que elaboran de nuevo complejas sensaciones de pérdida: Como un rudimentario dispositivo de vuelo, la artista coloca con papel adhesivo tres hojas medio secas en su brazo lánguido. Genera así de nuevo una potente metáfora que encuentra fuerza y belleza en esta visibilidad de lo vulnerable y limitado. El vuelo es así físicamente imposible, esta imagen es una antítesis del Ícaro mitológico, no hay voluntad de escapar al laberinto de la condición humana sino más bien apunta a la aceptación y al duelo: hecho éste que quizá precisamente por ello puede invitar a otro tipo de “vuelos”: aquellos vinculados a la perspectiva cósmica de Pierre Hadot (2016). Apoya esta idea la insistencia de la artista en ocultar su rostro, de modo que la imagen de su obra no sea un retrato, sino más bien una figura que podría ser cualquiera. Esto podría tomarse como indicio de cierto distanciamiento de la egocentricidad, simbolizado en esta serie por su rostro cubierto con un gran volumen de hojas que de nuevo evoca una cierta identidad concebida a pesar de todo desde un estrecho vínculo con la naturaleza.



122a y 122b. Carolina Cruz Guimarrey, “Une femme sans pays” (2015)

5.2.4. ACCIÓN Y CONTEMPLACIÓN EN EL DESIERTO: JOSEP PEDRÓS I GINESTAR

Uno de los mejores ejemplos a nivel nacional para ahondar en el vínculo entre arte, contemplación y naturaleza es la obra de Josep Pedrós i Ginestar. Se trata de un artista español oriundo de Gata de Gorgos (Alicante) que tiene un vínculo muy profundo con la cultura árabe. Desde 2005 realiza viajes sucesivos al desierto marroquí con la ONG Altair de cooperación internacional que centra su trabajo en la revisión ocular de aquellas personas que habitan una de las zonas más pobres del país.

Su obra artística se confecciona en silencio y soledad, pero su proceso se nutre de la labor social que realiza, y por ello podemos decir que ambas cuestiones son inseparables en su trabajo. Como vamos a desarrollar a continuación, su actitud muestra de forma extraordinaria cómo la contemplación es mucho más que un momento cumbre puntual (por más que éstos puedan ser también significativos). Vamos a ver hasta qué punto la obra de este artista está entrelazada con la idea de una potencial transformación interior a la vez que es inseparable de una implicación comunitaria de mayor envergadura. La totalidad emergente se aleja aquí de sus estereotipos al uso para descubrirnos un sendero de silencio, compasión y transformación.

Una frase del gran Hal.laj, un místico sufí del siglo X que tiene colgada en su taller “Yo soy tu mismo” funciona así como inspiración en su camino. La sabiduría de la regla de oro que veíamos antes late en esta sencilla máxima que se materializa desde una acción social compasiva hacia las personas más vulnerables. Una ayuda que en ningún caso se ofrece desde un sentido de superioridad. La ayuda compasiva, como veíamos antes, a diferencia de la ayuda empática, sitúa rotundamente en un plano de igualdad. Esto deconstruye viejos estereotipos muy presentes en la espiritualidad cristiana:

Un concepto que todos tenemos claro es que el trabajo con la ONG “Altair: cooperación internacional” no se enmarca dentro del concepto caritativo de “ayudar” al otro, de hecho hay un proverbio africano que dice, “la mano del que da siempre está por encima de la mano del que recibe” en nuestro caso se trabaja a dos bandas, la parte de aquí cumple con unas funciones y la parte marroquí asume otras. Sin una de las dos el trabajo no sería posible. Las gafas que traemos son básicamente recicladas no rotas o gasta-

das, son prácticamente nuevas porque en este mundo consumista nuestro, hay que seguir la moda y rápidamente, (ya lo sabemos todos), el producto queda desfasado. No es justo que aquí se acumulen miles de gafas inservibles y que allí no tengan, que niños dejen la escuela por falta de unas gafas...en fin que no hacemos más que devolverles las gafas que en sentido correcto les pertenecían desde el inicio. No es el agradecimiento de "venimos a ayudar aquí a esta pobre gente", hay una colaboración de ser humano a ser humano. (Pedrós i Ginestar, comunicación personal, 12 de junio de 2016)

Su experiencia resulta doblemente interesante para esta investigación por su hibridación cultural. Desde muy joven el artista ha mantenido un estrecho vínculo con la cultura árabe, hasta el punto de albergar un cierto sentimiento de "doble pertenencia". Es crítico con muchos aspectos de esa cultura así como de la propia y por eso mismo, como declara, se siente cómodo "siendo un poco de los dos" (Pedrós i Ginestar, comunicación personal, 12 de junio de 2016). Habiendo viajado a Marruecos en diferentes ocasiones, sus primeros viajes repetidos al desierto ligados a la labor humanitaria comienzan sin embargo a partir de 2005. Esto es importante: el arte no es lo que le lleva allí. Sólo después de varios años, de familiarizarse con el lugar y con sus gentes, surge en él la necesidad de hacer intervenciones in situ, y es esto lo que transforma de forma rotunda su manera de trabajar como artista. Hasta el momento había realizado fundamentalmente trabajos de escultura en hierro, pero a partir de entonces empezará a hacer intervenciones mínimas en el entorno natural. Su relación con el lugar es muy cotidiana, no va de turista, sino que vuelve año tras año, lo que le permite establecer un vínculo muy especial.

Marruecos para mí ha sido un maestro espiritual; ¿en qué sentido?, en el de crecimiento personal y espiritual. Con el desierto es como si hubiésemos firmado un pacto; yo estaré siempre colaborando con sus gentes, queriéndolas hasta lo más hondo, el desierto siempre me dará ideas. Esa comunicación surge del silencio, de la reflexión un poco panteísta con el "todo". Las obras hechas en Marruecos las hago en plena campaña de revisión optométrica, y como podrás imaginarte hay vivencias que son muy hermosas, a mediodía comemos siempre con ellos, una vez al finalizar la comida el alfaquí del poblado recitó unos breves fragmentos coránicos por el futuro de la ONG que fueron seguidos con cánticos por los cooperantes locales y por nuestra conexión en silencio. Son vivencias que como comprenderás están en el interior de las obras, como te comenté antes tengo en cuenta a la gente que vive allí, me emocionan esos paisajes pero sin la colaboración con sus gentes intuyo que serían obras "decorativas". (Pedrós i Ginestar, comunicación personal, 12 de junio de 2016)

Se distancia de este modo de la obra de otros artistas con los que sin duda hay coincidencias formales como Andy Goldsworthy o Nils Udo. Su trabajo, sin embargo, se realiza en ese territorio porque es allí donde actúa la ONG en la que colabora, de modo que tanto su proceso artístico como las motivaciones para sus metáforas se ven a menudo influidas por este contexto. Los tiempos de creación, por ejemplo, suceden en los intersticios de la tarea humanitaria, son momentos libres en los que no se requiere de su intervención. Es aquí cuando el artista dispone de cierto tiempo para poder caminar por el desierto en soledad. Sin embargo, se trata de un tiempo siempre incierto, pues en cualquier momento le pueden llamar para solicitar su ayuda para alguna tarea o imprevisto. Esto ha condicionado que el artista se haya visto impelido a trabajar con gran rapidez. Aunque a primera vista pueda resultar llamativo, como explica el artista, esto no es contradictorio con una actitud contemplativa, sino que lo facilita, pues no tiene tiempo de pararte a pensar, sino que se deja guiar de una forma más intuitiva:

Las obras surgen de la meditación, estás ahí en total silencio y tienes que trabajar rápido porque tú no sabes cuándo te llamarán si surgen problemas en la refracción ocular. Como es tan rápido, entonces tienes que eliminar lo máximo posible la reflexión cerebral, hay un vaciamiento, estás frente al paisaje con la premura del tiempo. Los discursos intelectuales son débiles en ese momento. Después sí, pero en ese momento es la intuición la que dicta sus leyes, es salir y dices ¿ahora qué? entonces el paisaje te dice: “¿no ves? pues, coge eso y ...¿no ves? aparta la tierra reseca y.... así es como surgen las piezas sin unas ideas preconcebidas. ¡Menos mal que lo he comprendido!.(Pedrós i Ginestar, comunicación personal, 12 de junio de 2016)

Sus estrategias creativas fundamentales son “intervenciones mínimas”(Albelda, 1999) en el entorno realizadas desde el contacto con su cuerpo, utiliza diferentes recursos sencillos y evocadores como huellas y formas geométricas que después fotografía. Por ejemplo, en “expansió I” (2013) la impronta directa de sus manos marca el centro de una serie de circunferencias concéntricas. La huella directa del cuerpo, como ya hemos visto, es un recurso que puede aludir al instante presente desde la experiencia corporal del artista, y a la vez dejar entrever una gran ausencia, desde el potencial apofático de la huella.

El círculo, la circunferencia y la esfera son símbolos universales asociados a perfección, unidad, divinidad, sacralidad, etc (Chevalier y Gheerbrant, 2015). En

ocasiones, el círculo es referencia a la totalidad emergente en la experiencia mística, sólo accesible desde un silencio inefable. En su intervención “Lluvia de silencios” (2015), por ejemplo, vuelve a utilizar la repetición de formas circulares en el desierto. Frente a las grandes intervenciones norteamericanas, este artista se acerca al entorno a pie con la simple fuerza de sus manos y un pequeño colador. Recordemos que el desierto es el arquetipo de retiro espiritual por antonomasia. Su acción en este lugar es mínima y consiste en retirar piedrecitas haciendo círculos de un metro de diámetro aproximadamente. En estos huecos tamiza arena procedente de un barranco próximo, lo que les otorga un aspecto de limpieza, vacío y perfección. Las palabras del título nos invitan a imaginar el silencio como un elemento dador de vida, crecimiento y fertilidad tan importante como el agua. Estos espacios diáfanos parecen haber sido creados por enormes goterones que han desplazado los elementos y las piedras del terreno dejando grandes huellas. La utilización del círculo, remite de nuevo al espacio sagrado en el que este silencio, formulado como vacío, es metáfora de unidad en la multiplicidad.



123. Josep Pedrós i Ginestar, “Expansió I”, (2013)



124. Josep Pedrós i Ginestar, “Pluja de silencis”, (2015)

La repetición aparece aquí, no sólo en sentido visual, sino también en el propio proceso creador del artista que en su experiencia directa utiliza un mismo gesto sucesivamente tanto para separar las piedras, como para tamizar la arena. En esta pieza vemos por tanto la combinación de símbolo y experiencia, pues el proceso utilizado es en sí contemplativo, y además, la pieza terminada se refiere también a este estado de contemplación, a través del silenciamiento del discurso y la evocación de unidad. En palabras del artista:

Para que la comunicación espiritual se produzca en cierta medida se tiene que producir un silencio, para que pueda penetrar “lo otro”, cuanto menos pensamientos existan, mejor. Es construir en el vacío, esto se puede hacer con prisas o lentamente, cuando es lentamente es ir caminando e ir observando lo que ocurre, tú no piensas “me gusta o no me gusta” porque eso es ir clasificando y eso también son barreras y escisiones, tú contemplas y ya está, fíjate: ahora el camino gira, ahora baja, ahora sube, ahora pasamos del sol a la sombra, fíjate, este pajarito por aquí, aquello por allá, y de repente “lo real” explota. Cuando explota “lo real” cuando solo lo que ocurre en ese momento existe, la comunicación se establece porque todas las capas de pensamientos, de etiquetas, de conceptualizaciones se van a hacer puñetas, porque finalmente estás en frente de lo único que tienes que es lo que está ocurriendo justo delante de ti, estás viviendo el presente. (Pedrós i Ginestar, comunicación personal, 12 de junio de 2016)

Observemos que aquí aparecen muchos elementos de los que hemos analizado a lo largo de esta investigación: Hay un contacto experiencial con el presente, distanciándose del pensamiento discursivo y de la voluntad personal. Se reitera una referencia a la idea de vacío. También utiliza lenguaje metafórico, otro de los rasgos que Hulin (2007) asocia a los testimonios de “mística salvaje”. Un ejemplo evocador de esto es su expresión de que “lo real” “explota”, o su referencia a “lo otro”. Todo lo cual parece expresar esta inefabilidad intrínseca de los testimonios cercanos a la mística apofática en los que el silencio y la suspensión del pensamiento son cuestiones centrales.

La riqueza de los símbolos le lleva en ocasiones a llevarse algunos objetos al desierto. Explora también de forma intuitiva cómo estos objetos interactúan con el entorno sacando fotografías que generan un efecto sorpresivo. Son elementos pequeños de materiales baratos y manejables, no necesariamente biodegradables (por ejemplo: un espejo, una esfera dorada de Poliespan, una esfera de plástico luminosa o pastillas de encender fuego). El uso de este tipo de objetos hace prevalecer la importancia del símbolo que aportan por encima del purismo en el uso de materiales naturales. Una actitud que introduce cierta flexibilidad en la creación de “intervenciones mínimas”, pues son materiales que, en último término, utiliza con pequeña escala y sentido de cuidado hacia el entorno.

En su serie “La esperanza”, por ejemplo, utiliza la figura de una esfera dorada que fotografía en diferentes lugares. La perfección de este elemento geométrico contrasta con las cualidades orgánicas del barro, la tierra y la orografía del terreno, concentrando la atención en ese punto. Como una diminuta perla bri-

llante, esta esfera parece remitir a la idea de centro en la que pueden volver a encontrarse todos los puntos de la circunferencia.



125. Josep Pedrós i Ginestar, "l'esperança XLIII", (2018)



126. Josep Pedrós i Ginestar, "La Llum IX" (2019)

El recurso de alinear la luna con una esfera luminosa que se asemeja en tamaño, pone en juego de nuevo una serie de imbricaciones entre unidad y dualidad. Conecta así una serie de elementos contrapuestos: tierra y cielo, cerca y lejos, pequeño e inmenso. Estas distancias se reducen a través de una imagen en la que dos esferas tan distintas parecen en realidad ser prácticamente iguales. Es la misma luz, la misma forma, el mismo tamaño y equidistancia en una perfecta simetría. Elementos que llenan de equilibrio y serenidad la imagen en la que sin embargo sigue presente la separación entre la claridad del cielo y la oscuridad de la tierra.

Estos símbolos permiten acercarse a la experiencia contemplativa soslayando el pensamiento discursivo. Sin embargo, como veíamos antes, un uso alternativo de la palabra puede también resultar evocadora para lo indecible, de ahí que incorporarla sea también una de las estrategias posibles. El artista ha explorado la escritura en su obra de forma recurrente, hasta el punto de que resulta un recurso muy característico de su trabajo. Ya sea en interiores cubriendo paredes o superficies, o en exteriores realizada con arena, piedras, agua u orín. Por ejemplo, "Carta a un paisaje"(2019) o "Carta a Hasi Lábiad (2019) son intervenciones in situ en las que escribe directamente sobre el suelo del desierto a través del símbolo de la carta. Otras como "Unión" 2006, es especialmente interesante pues además utiliza el proceso de transformación a través del tiempo para generar una metáfora de la unidad contemplativa. Aquí el artista escribe las palabras "YO" y "TÚ" con tierra sobre una piedra blanca. Con el paso del tiempo y la

influencia de los elementos, la claridad de esta separación se va difuminando de modo que las letras van desapareciendo. En ese proceso de borrado, la grafía se va distorsionando de modo que en ocasiones todavía es posible leer algo parecido a una palabra, pero no es posible saber si efectivamente pone “YO” o “TU”, generando así una unión simbólica entre ambos términos. En esta obra queda muy bien reflejado no sólo el distanciamiento del lenguaje analítico, sino también el distanciamiento de la egocentricidad y la noción de vínculo, cuestiones éstas también esenciales de la contemplación, como ya hemos visto.



127a y 127b. Josep Pedrós i Ginestar, “Unión” (2006)

Otras piezas parecen aludir también a esto mismo con otros recursos. En sus paseos por el desierto marroquí, ha integrado su propia figura en algunas de sus fotos ayudándose para ello de lo que podríamos denominar “estrategias especulares”. El espejo como elemento fundamental para construir la identidad es a su vez el mismo elemento que posibilita en estos casos vislumbrar el carácter insustancial de la individualidad. Las piezas “Soc ahí” y “Jo allí” a pesar de contener esta referencia, están bastante lejos del autorretrato, pues en lugar de la identificación e intimidad que esperaríamos de este reconocimiento identitario, ambas obras parecen estar impregnadas de un gran distanciamiento de la egocentricidad.

En primer lugar, en “Soc Ahí” utiliza directamente un espejo circular colocado en una pared de barro. Para la filosofía y la mística islámica, el espejo ha sido uno de los temas esenciales que aparece en múltiples ocasiones como símbolo del alma o del corazón que ha de ser limpiado y pulido para reflejar de la forma más perfecta posible. Desde esta concepción, la herrumbre o las imperfecciones en la superficie del espejo se asimilan a las suciedades terrenas, los pecados

dos o la imperfección espiritual (Chevalier y Gheerbrant, 2015). En la obra podemos ver que el artista ha situado el espejo en una rústica pared de adobe, lo cual enfatiza por contraste la perfección de la superficie de este espejo que utiliza curiosamente para reflejar sólo una pequeña parte de su cuerpo. La toma no puede ser más antitética con respecto a la tradición pictórica en la que los artistas se han querido representar a través de su imagen, ya sea en icónicos autorretratos -paleta en mano-, ya sea en escondidos espejos en un rincón del cuadro. En esta ocasión, lo que llama la atención de nuevo es precisamente que el autor escoge prescindir de su cara (en el rostro está la sede principal de la individualidad y en lugar de esto, prefiere una perspectiva en la que solamente aparece un pequeño trozo de su cabeza. A modo de esfera reluciente o media luna, esta misteriosa imagen resuena con la circularidad del espejo, y en esta analogía, el autor parece sintonizarse con la simbología del círculo y la esfera que tanto aparece en su trabajo, desde el apofatismo presente en la simplicidad formal de elementos abstractos, como antes veíamos (Fanning, 2018; Vega, 2005).



128. Josep Pedrós i Ginestar, "Soc ahí" (2013)



129. Josep Pedrós i Ginestar, "Jo allí" (2015)

El entorno de este espejo recuerda claramente el espacio en el que fue tomada la foto: el muro de adobe de una humilde construcción en el desierto, una de las zonas más pobres de Marruecos. La materialidad del barro y la paja hacen muy presente una concepción de la espiritualidad ligada a la tierra y a la cotidianidad en la que el artista se distancia de sí mismo hasta casi desaparecer. El espejo le devuelve así la mirada como un vacío, un espacio indeterminado en el que poder volver a vincularse con la totalidad más allá de las diferencias que un día se establecieron entre el yo y el mundo. Un adverbio de lugar en el título

parece apuntar a este desdoblamiento necesario para la mirada que paradójicamente vuelve a unir lo que el espejo había separado.

En la segunda obra, también otro adverbio de lugar en el título marca una distancia aún mayor para aludir a otra imagen especular, esta vez producida por una sombra proyectada. Esta silueta genera un trampantojo en la imagen, de modo que parece que esa figura realmente está apoyada allá lejos en la orilla de la charca. Un recurso visual que, como recuerdo de la caverna platónica, quizá pueda hacer referencia a ese carácter ficticio del “yo” al que habitualmente conferimos tanta importancia. La toma le aporta verosimilitud a la vez que muestra simultáneamente su insustancialidad. La charca de esta imagen aparece aquí de nuevo como un espejo circular. La ausencia de reflejo de esta entidad “asomada” a la orilla de la charca funciona como la antítesis de narciso, pues no proyecta en ella ningún reflejo. Una estrategia muy interesante para simbolizar esta desaparición del yo a través de un intrincado juego de espejos unido a la ficción de la representación.



130. Josep Pedrós i Ginestar, “La llum VII” (2013)

De una manera diferente, la insustancialidad del yo puede verse también en esta otra imagen en la que se vuelve a registrar una figura en el desierto vinculada otra vez a la simbología del círculo, para lo cual utiliza en esta ocasión el recurso de una esfera luminosa superpuesta a esa figura evanescente. El carácter traslúcido de la figura invita a esta “mirada desdiferenciada” de la que habla Tonia Raquejo (2013) que no genera distinciones claras entre fondo y figura, concibiendo la realidad como una unidad simbolizada aquí de nuevo en la esfera luminosa.

La desaparición de la figura humana es, como hemos comentado ya, una estrategia iconográfica capaz de evocar el distanciamiento de la egocentricidad. En la misma dirección, “Fusió I” (2012), por ejemplo son dos piezas realizadas a partir de las manos del artista. El recurso a la huella directa del cuerpo que hemos comentado aparece aquí de nuevo a través de moldes que fueron rellenos con agua congelada y arena de Hassi Làbiad (Marruecos). Es una obra procesual que se documenta en dos fases. Como puede observarse, después de fundirse el hielo, la figura de las manos se ha deformado y queda convertida en un puñado de arena. Frente a la tradicional representación del cuerpo en bronce o mármol, en este caso, la utilización de hielo y arena para representar unas manos, se carga de gran fugacidad y nos muestra una faceta del ser humano desde su raíz etimológica, pues “humano” comparte con las palabras “humus” y “humilde” la alusión a la tierra. El ingrediente temporal de la obra conecta también con una realidad irrenunciable de la materia orgánica: la entropía, la muerte, la desaparición. Vemos así que este artista conecta con estrategias ya comentadas en relación a “lo efímero” para elaborar un discurso claramente contemplativo.



131a y 131b. Josep Pedrós i Ginestar “Fusió I”, (2012)

En este sentido, el proceso de fusión del hielo se convierte en símbolo de unión mística a través de la cual el ser humano desaparece como entidad diferenciada. Observemos la absoluta sencillez de un proceso humilde que sin poner en acción grandes artificios se convierte en una potente imagen poética desde la aceptación de las contingencias. Ciertamente, la obra de Ginestar vuelve una y otra vez sobre este sentido de unidad y totalidad en el que el yo separado desaparece o se expande difuminando sus fronteras. Es importante insistir en que estas ideas no son un relato intelectual, sino que parten de un conocimiento experiencial que después es traducido a imágenes o palabras. Esto se ve claramente en el modo en el que explica su concepción acerca de la “transcendencia”. Merece la pena transcribir aquí un amplio fragmento al respecto, ya que ofrece como ejemplo el testimonio de una “experiencia cumbre”:

Todo está interconectado a pesar de que nuestra mente no es capaz de sentirlo y erróneamente ve separaciones donde solo hay una total unión. Algunas, muy raras veces, he podido sentir esa unión con el todo, que no acabamos donde acaba nuestra piel, te voy a poner un ejemplo. Imagínate una bombilla, la bombilla física es “uno”, pero la luz que emana trasciende la bombilla, la luz de la bombilla escapa del perímetro de la bombilla. Nosotros no acabamos en el límite de nuestra propia piel y el cuerpo es como una pequeña prisión que nos encarcela. Dentro de esa expansión, raras veces sentida percibes que no deseas nada, que no quieres nada, que estás en plenitud, son fogonazos que aparecen sin que haya nada aparentemente que pueda prevenirlos y de igual forma desaparecen sin que tampoco puedas interferir en nada. ¡Ojala pudiese permanecer ahí!.

Una vez en el aeropuerto de Marraquech, el avión vino con bastante retraso, de repente, yo no sé qué pasó por allí que todo empezó a cambiar....¡a tener una intensidad!... todo, todo, explotó. Entonces te quedas....sales....de ti mismo. Iba dando tumbos por la sala de espera y...todo era enormemente hermoso. Bellísimo, bellissimo, y después desapareció. Pero durante el tiempo que duró sentía que eso era realmente “la realidad”. Lo que pasa que después, la cabecita humana hace que se oscurezca eso, pero sé que eso era “lo real”. Eso es lo que sería para mí la transcendencia. (Pedrós i Ginestar, comunicación personal, 12 de junio de 2016)

Como podemos ver en este extraordinario relato, hay múltiples puntos de encuentro con los testimonios de mística salvaje de Hulin (2007): experiencia súbita, sensación de experimentar “lo real”, fusión entre interior y exterior, lenguaje metafórico y una gran impronta afectiva, que en este caso aparece como inten-

sa belleza. Como él mismo declara, una experiencia infrecuente que duró un tiempo limitado. Y sin embargo, su importancia a nivel existencial le lleva a atesorarla. Parece bastante claro que nos encontramos aquí con una “experiencia cumbre” propia de la contemplación(2), pero además, el artista está profundamente involucrado en un camino espiritual de transformación en la línea de la contemplación(1). Su vida y su obra artística se entrelazan así, de modo que el proceso artístico parece funcionar aquí verdaderamente como “ejercicio espiritual” al estilo de Hadot, desde el distanciamiento de la egocentricidad y la conexión con una mirada más amplia, una perspectiva cósmica. A través de la imagen artística, además, es posible simbolizar el proceso vivido, de modo que la obra se convierte así en una forma de transmitir al espectador la profundidad de este camino sin traducirlo al lenguaje discursivo.

Estas inquietudes espirituales están en el centro de su motivación para involucrarse en campañas de cooperación internacional. De este modo, como vemos, el artista articula con naturalidad la acción y la contemplación, escapando a los estereotipos habituales de la espiritualidad como aislamiento, pasividad o bienestar personal. La espiritualidad se imbrica así con la vida cotidiana, utilizando el arte no sólo como experiencia introspectiva con carácter heurístico, sino también como forma de dar visibilidad a un camino intrínsecamente inefable.

5.2.5. UN SOLO SABOR: PAMEN PAREIRA

La obra de Pamen Pereira es también un ejemplo extraordinario en el que encontraremos diferentes formulaciones que hacen referencia no sólo a esa idea de “totalidad” o “unidad” que venimos trabajando a lo largo de este capítulo, sino también a otros aspectos que hemos tratado anteriormente. Se trata de una artista gallega afincada en Valencia cuya obra contiene una importante hibridación cultural pues ha trabajado en muy diferentes lugares, desde Japón, El Sahara, Egipto o la Antártida. Entre sus referencias fundamentales destacan el budismo zen y el pensamiento romántico centroeuropeo. La propia artista declara que “cuando profundizas en cualquier espiritualidad: todas tienen el mismo origen. La esencia es la misma en los poemas de Rumí que en el Theravada de la India, o que en el Tibet, o que en el zen. El origen del origen es el mismo: Es esa conexión más allá del ego. Del estar aquí como cosa individual” (P. Perei-

ra, comunicación personal, 19 de Julio de 2016). Como vemos, aquí hay resonancias también del distanciamiento de la egocentricidad que hemos visto antes. Un distanciamiento necesario para abrazar esa conexión a la que se refiere con la palabra “esencia”, que aclara a continuación:

Desde mi punto de vista. Cuando hablo de la “esencia” humana, hablo de esa parte en la que yo soy igual que tú e igual que cualquier otro. En la que yo, cuando te miro, tú eres parte de mí, y yo parte de ti. Lo que conforma todo lo que está a tu alrededor te conforma a ti mismo. Entonces, cuando uno se da cuenta de eso, sucede que se establece otra conexión con lo que tienes a tu alrededor. Es como si las fronteras de tu cuerpo se disolvieran y entonces hay un estado como de reconciliación. Entonces cuando hablo de “esencia” me refiero a ser capaz de percibir al otro, o a “lo otro” sin ser ajeno.. (P. Pereira, comunicación personal, 19 de Julio de 2016)



132a y 132b. Pamen Pereira, “El caballo blanco penetra la flor de la caña” (2012)

Vemos aquí que parecen darse de nuevo puntos de encuentro razonables no sólo con la mística salvaje de Hulin(2007) sino también con ese encontrar al otro en uno mismo de Juan Masiá (2006), o esa Identificación de Naess (2008). De este modo, elementos que parecían separados se hacen unidad. Este proceso es la base de muchas de sus piezas. Por ejemplo, en “El caballo blanco penetra la flor de la caña” (2012) evoca una perfecta unión de elementos muy distintos. Se trata de un insólito encuentro de un asta de ciervo y una flor de palmera que se enlazan sin ningún esfuerzo de forma que acaban constituyendo un único objeto en el que hasta las estrías de los diferentes materiales encuentran continuidad. El título de la obra corresponde a un koan budista que hace referencia a esa sensación de unidad en la que la identidad personal como entidad separada se pone en suspenso. La propia artista relata desde el asombro el proceso de

creación de esta pieza, pues no hay una búsqueda intencional motivada por ideas previas, sino que todo parece coincidir de forma sorprendente fácil:

Aquí hay un asta de ciervo y una flor de palmera que encajaron con tanta precisión como si hubieran existido el uno para el otro. La flor de palmera seca la encontré tirada por ahí, así tal cual, yo no hice nada, la limpié y le puse un protector para xilófagos. El asta de ciervo también lo encontré tirado en un contenedor, no entiendo cómo alguien puede tirar algo así. De repente un día haces un gesto certero y descubres que el diámetro del asta de ciervo es exacto al de la flor de palmera. Las estrías de la flor continúan por el tronco, fascinante. Y luego también el equilibrio perfecto, suspendido todo el conjunto desde un sólo punto. Entonces es también como la estructura interna del paisaje: yo soy tú, tu eres yo, lo que parecía distinto se hace unidad. (P. Pereira, comunicación personal, 19 de Julio de 2016)

Vemos en este caso que el proceso creador se convierte en una conexión con el presente de lo más sencilla, a través de una escucha atenta de los materiales y las formas, de modo que no hay intencionalidad sino asombro al producirse el encuentro con la pieza acabada. La culminación final se produce por el sentido de equilibrio, pues se mantiene perfectamente tomándola sólo del vértice superior. Es significativo esta declaración de que “yo no hice nada”. La sensación subjetiva es vivida más como un descubrimiento que como una creación intencional. Todo esto parece indicar un estado de conciencia particular, en el que no domina el pensamiento discursivo, sino la intuición y la sensorialidad. De este modo, como vemos, hay un abandono de la voluntad o del protagonismo de la parte más directiva de uno mismo, de modo que parece que la obra “se hace sola”:

A la hora de hacer montañas, o de hacer yo qué sé, yo soy un mecanismo. De verdad, casi no hay que hacer nada, se hace solo, las montañas se hacen solas. Realmente te sientes Dios. Como que no hay ningún proceso intelectual para hacerlas, igual que con las montañas flotantes de arcilla, con ellas pasaba lo mismo. Lo que pasa, lo que me pasa, es que yo voy construyendo conforme la pieza me va diciendo que la construya. (P. Pereira en González Alegre y Bta.Peiró, 2001, p 20.)

Este tipo de escucha es muy interesante a nivel contemplativo, pues no hay una imposición de las propias ideas y preconcepciones en la obra, sino más bien un abandono de lo conocido, de la parte más racional de uno mismo, para abrirse a ese vacío potencial del que antes hablábamos. La cuestión del vacío es un as-

pecto también central en la obra de la artista. No sólo en piezas en las que aparece en el tema de forma explícita como en “Mu” (1997), un ideograma que alude a este concepto utilizando de forma evocadora el contraste con el universo de significados del pan, sino también de una forma más sugerida en sus dibujos con humo, o sus instalaciones de elementos suspendidos.



133. Pamen Pereira, “Mu” (1997)



134. Pamen Pereira “Carta marina antártica, Isla Laurie Orcadas del sur” (2007)

La utilización del humo para sus dibujos, registra la huella utilizando “el negro hollín como rastro material de la luminosa energía calorífica de la llama” (González Alegre y Bta. Peiró, 2001, p. 98). La obra así parte de un proceso de transformación: el de la cera en energía a través del fuego, que utiliza para dibujar marcando la silueta de algún objeto sobre el soporte, un recurso que enfatiza de nuevo la presencia de la ausencia. Resulta interesante comprobar hasta qué punto el proceso para hacer estas piezas requiere de una atención consciente en el momento presente. Se trata de una exploración constante del límite en el que la vela deja una huella sin llegar a quemar el soporte, cualquier distracción puede hacer que arda todo. En este sentido, la artista coincide en que, más allá de los estereotipos de meditación al uso, este tipo de prácticas sin duda contienen estados meditativos:

En casi todos mis trabajos hay un estado meditativo. ¡Es que la meditación no es sólo estar sentado con los dedos en determinada posición! De hecho, grandes maestros se iluminaron barriendo la cocina. La meditación te tiene que servir para estar en este mundo. Es la atención al gesto, la atención que prestas a las cosas, en el “dejarte hacer” sin que la mente racional intervenga enredándote, siempre interviene, pero al menos que no sea la que maneja la situación. Entonces permites que surjan cosas que no esta-

ban previstas. Concentración sin oscilación. (P. Pereira, comunicación personal, 19 de Julio de 2016)

El proceso artístico deviene de este modo “ejercicio” de atención consciente en el que alejarse del pensamiento discursivo, vaciarse de preconcepciones y poner atención en el momento presente. Ésta es una forma de distanciamiento de la egocentricidad en la que dejar a un lado la parte más directiva de uno mismo, y abrirse a lo que está sucediendo descubriendo con asombro que la obra “se hace sola”, que uno va haciendo lo que la obra “le dice”, aquello que siente que ha de hacerse. Como vemos todas éstas son formas de referirse a una manera de crear en la que uno mismo no lleva el control, materializando sus propias ideas preconcebidas, sino que se hace partícipe de lo que sucede de una forma más intuitiva. Todo esto resuena con la concepción de la contemplación que hemos venido trabajando aquí.



135. Pamen Pereira,
“Ramón Pereira, el sol es una estrella”(2003-2004)



136. Pamen Pereira,
“Poema del desierto”, (2007)

En otras ocasiones, la artista utiliza elementos simbólicos para referirse al vacío, una de las referencias posibles que nos evoca su recurrente utilización del dorado. Para ello se inspira en la cultura japonesa en la que se utiliza el dorado de formas evocadoras, poniéndolo en los biombos para hacer más luminosas las habitaciones oscuras o, como ya hemos visto, en las grietas para revalorizar aquellos objetos rotos y viejos que han sido reparados con mucho cuidado. El dorado es un elemento muy recurrente en su trabajo, que aparece en piezas evocadoras como por ejemplo “*Ramón Pereira, el sol es una estrella*” (2003-

2004). Aquí aplica pan de oro en la vieja chaqueta de su abuelo mostrando el precioso tesoro que evoca esa humilde prenda. Saca así a la luz la memoria del objeto a través de la experiencia íntima del abrazo³⁷, experiencia que conecta a su vez con emociones universales con las que cualquiera puede identificarse.

Otra pieza muy diferente en la que el dorado es también protagonista: “*Poema del desierto*” (2007), es una intervención en la humilde puerta de chapa de un huerto. Fue realizada en el festival Artifariti vinculado a las problemáticas del Sahara occidental. Como señala la artista, la puerta es un símbolo contrario al muro que evoca el umbral y la casa, como elemento básico de entrada, que unido a la ubicación que da acceso a un huerto, adquiere muchas otras capas de significado (Artifariti, 2007). Este trabajo es un buen ejemplo de cómo algunas de sus piezas, además de ser profundamente contemplativas, se pueden imbricar en un territorio social más amplio, trascendiendo los estereotipos de la contemplación como pasividad o aislamiento personal. Ésta y otras experiencias sociales intensas forman parte de su proceso artístico tanto como el silencio y la soledad. Esto es lo que le permite transitar con naturalidad en contextos muy diferentes. De este modo, acción y contemplación forman parte de su experiencia más allá de los estereotipos habituales.

El activismo es muy necesario. Pero la contemplación también es una cosa activa. La gente se piensa que contemplar es algo pasivo, pero no: hay un “ser en lo otro”. ¡Esta sociedad se polariza tanto! De repente todos tienen que ser activistas sociales y desprecian la otra parte. Pero ¿no habrá que tener un poco de cada? Un perfume bueno no se hace con una sola esencia. (P. Pereira, comunicación personal, 19 de Julio de 2016)

La referencia a la memoria de otras personas y de otros lugares, a menudo se elabora en su trabajo a partir del objeto encontrado. De este modo, los elementos cotidianos presentes en sus instalaciones hablan de las personas que los han utilizado dando testimonio de una historia íntima y a la vez colectiva. Es el caso, por ejemplo, de las instalaciones que incorporan múltiples objetos colgantes asociados al espacio íntimo del hogar como mesas, sillas, platos, libros, etc. Por ejemplo, “*This is a love Story*” (2009), utiliza este recurso para invitarnos a entrar en un espacio a la vez cotidiano y onírico, en el que lo familiar aparece a

³⁷ Como explica la artista: “la chaqueta está rota y con grandes agujeros. Perteneció a mi abuelo y yo pasé gran parte de mi tierna infancia entre sus brazos. La chaqueta se fue a la aldea y allí la encontré muchos años más tarde, como el que encuentra su gran tesoro. Ahora está dorada por el interior: pan de oro fino cubre la parte que tocaba el cuerpo de su dueño.” (P. Pereira en Villalba y Fernández-Cid, 2009, p. 66)

la luz de una mirada desacostumbrada que lo eleva evocando ingravidez. La instalación parece haber congelado esos elementos en un instante sin tiempo. Al respecto de esta exposición comenta el maestro zen Dokusho Villalba:

La existencia de los objetos y de los seres vivos, más allá de su estabilidad y consistencia aparentes, pende de los hilos invisibles que trenzan y sostienen la red de lo real, hilos sutiles y frágiles, que hacen que el peso mismo de la existencia sea de una levedad insoportable. Basta un microbio microscópico para que cualquier organismo complejo se colapse y desaparezca. Basta una elevación de dos o tres grados de temperatura global para que la faz del planeta sufra transformaciones dramáticas. Cuando uno o varios de los hilos invisibles que sostienen la existencia de los objetos y de los seres son cortado, los objetos y los seres dejamos de existir. La naturaleza fenomenal es impermanente. La solidez de nuestro propio cuerpo es insustancial, es decir, no es realmente sólida. (Villalba y Fernández-Cid, 2009, p. 9)



137a y 137b. Pamen Pereira, "This is a love Story" (2009)

Según el conocido maestro zen, en la obra de esta artista es el amor lo que parece latir en estos elementos cotidianos, elevándolos en un instante suspendido. También, podría decirse que es el amor el que hace ver lo propio en lo ajeno y viceversa. Esto es recurrente en la obra de la artista, y especialmente visible a través de las obras suspendidas por un hilo. Se trata de una constante en su trabajo que puede ciertamente asociarse al concepto budista de "impermanencia" ya comentado, pero que a su vez tiene muchas otras evocaciones diferentes: suspensión del tiempo, levedad, ecuanimidad, aroma de totalidad, etc.

Un elemento iconográfico importante en sus instalaciones suspendidas, es sin duda la golondrina, que ha llegado a convertirse en parte esencial de su vocabulario creativo. La instalación "un sólo sabor" (2002), por ejemplo, amplifica este recurso pues aparece suspendida toda una bandada de golondrinas. Un

mismo material para todas ellas, el chocolate, da un sentido de unidad a través de un único sustrato común en la multiplicidad. El mismo elemento repetido sugiere así un potente movimiento en el espacio que simultáneamente parece suspendido en el tiempo. Se genera así una fuerte sensación de eternidad en el presente. El título hace referencia a esa totalidad emergente que estamos analizando en este capítulo.



138a y 138b. Pamen Pereira, "Un sólo sabor", (2002)

139. Pamen Pereira, "Zafu II", (2002)

Como explica Víctor Segrelles, "un solo sabor" es la expresión tradicionalmente asociada a la mística para hablar de la experiencia de no dualidad en la que sujeto y objeto se confunden (Peiró, Villalba, Fernández Rivera y Segrelles, 2002, p. 67). Estamos hablando de lo que hemos denominado "conciencia cósmica" siguiendo a Hadot (2006). En esta exposición la potente imagen de una enorme bandada de golondrinas parece arrastrar toda una variedad de elementos cotidianos en un movimiento ascendente. Sólo dos referencias permanecen aquí en el suelo: una cama y un zafu de piedra apuntan a una rotunda conexión con la materialidad. Una voluptuosidad que apela a los sentidos del espectador invitándole a un último acto de comunión: las aves acaban finalmente formando parte del público. Y esto es así literalmente, pues son de chocolate y pueden ser consumidas.

Vemos de este modo, que su trabajo articula una forma de espiritualidad profundamente inmanente en la que “la única transcendencia está aquí, en el momento presente. El espíritu está aquí, a ras de suelo, no está allá.” (P. Pereira, comunicación personal, 19 de Julio de 2016). A pesar de la importante carga emocional y metafórica, no hay lugar para perderse en transmundos. Un imaginario sin duda realmente inspirador para reconstruir formas de espiritualidad laica y/o naturalista que puedan ayudarnos a elaborar ejercicios y actitudes contemplativas en el siglo XXI desde el vínculo con la naturaleza.

Estamos llegando ya al final de este estudio. En este capítulo hemos podido revisar muchas de las estrategias vinculadas a los tres aspectos de la contemplación ya estudiados. En primer lugar hemos visto de forma crítica algunas de las problemáticas vinculadas a la tecnofilia, por la relación engañosa que presenta en muchos casos asociada a diferentes falacias de unidad. Hemos argumentado que la recuperación de cierta espiritualidad mágica puede estar apuntalando en algunos casos formas de pensamiento mágico contraproducentes para el desarrollo de medidas efectivas contra los problemas ecosistémicos actuales. Por ello hemos puesto énfasis en la necesidad de construir imaginarios que ahonden en el vínculo entre cuerpo y naturaleza desde la idea de una vulnerabilidad común. Hemos analizado así diferentes estrategias iconográficas asociadas a la imagen del cuerpo y hemos visto con más detalle el proceso de tres artistas que integran en su trabajo múltiples elementos contemplativos mencionados. También, hemos comentado ejemplos que abordan estas cuestiones a través del lenguaje audiovisual estudiando concretamente algunas propuestas pertenecientes a la muestra “Inner Nature”. Sin duda podrían haberse incluido muchos otros ejemplos, pero las limitaciones de este estudio no permiten que nos extendamos más. Entendemos que lo dicho ilustra de forma suficiente diferentes estrategias artísticas vinculadas a la definición de contemplación que hemos propuesto en la primera parte de esta investigación. Por ello cerraremos a continuación el trabajo con las conclusiones finales.

Conclusiones finales

I- LA CONTEMPLACIÓN COMO EXPERIENCIA POTENCIALMENTE UNIVERSAL

A lo largo de esta investigación hemos utilizado los términos “contemplación” o “experiencia contemplativa” para referirnos a una serie de procesos basados en emociones, actitudes y reflexiones que contribuyen a generar algún tipo de cambio en la cosmovisión. Hemos insistido en que “Contemplación” no es sinónimo de “éxtasis” sino que éste es sólo uno de sus aspectos posibles y, por ello, hemos puesto en valor la idea de “ejercicios espirituales” (Hadot, 2006) encaminados a generar una transformación interior o un “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 2005). También hemos recogido dos acepciones fundamentales de la palabra: contemplación(1) como cultivo o proceso de transformación extendido en el tiempo, y contemplación (2) como “experiencia inefable” con una duración mucho más acotada.

Asimismo hemos buscado otros términos para acotar la aproximación desarrollada aquí como “laica” o “Naturalista”. Mientras que el primero reivindica un espacio no religioso para la contemplación, el segundo se centra en las leyes biofísicas de la naturaleza. En nuestro enfoque hemos optado por la expresión “contemplación naturalista” por la sensibilidad ecológica y porque hemos elaborado una crítica enfática hacia el sobrenaturalismo. Desde el laicismo también se ha realizado esta crítica pero nuestra posición no es beligerante hacia la religión en el sentido que podría tener aquel primer laicismo inicial de la Modernidad europea, y el término “laico” se presta fácilmente a polarizaciones. Hemos constatado que el contexto actual está fuertemente marcado por la hibridación religiosa y cultural, lo cual invita a repensar también el laicismo quizá desde el término habermasiano “postsecular” (Rodríguez Duplá, 2017).

Por otro lado, hemos visto que la profundidad de los cambios que la experiencia contemplativa puede motivar es muy variable y depende en gran medida de otros parámetros como por ejemplo el tiempo y la actitud con la que cada cual se emplee en diferentes ejercicios. Por ello hemos señalado que sólo en algunas ocasiones hay constancia de grandes “experiencias cumbre” (Maslow, 2013) asociadas a “estados alterados de conciencia” (Rubia 2015, 2014). Hemos

señalado también que las “experiencias cumbre” que resultan más significativas para nuestro estudio son aquellas en las que se desactivan algunos de los principales filtros neuronales que utilizamos para traducir y simplificar la información sensorial: el lenguaje y la identidad personal. Más escaso aún es el llamado “efecto rasgo” (Goleman y Davidson, 2017) que provoca una transformación duradera en la persona engrosando físicamente algunas zonas clave del cerebro. También hemos señalado la posible afinidad entre estos cambios duraderos y lo que Maslow definió como “experiencias meseta”(2013).

II- TRES ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA CONTEMPLACIÓN

Todo esto nos invita a pensar que pueda existir un sustrato compartido articulado a través de diferentes aspectos que funcionen como puntos de “encuentro” (Masiá, 2006) facilitando el diálogo intercultural (Panikkar, 1990). Esto no significa que la experiencia personal no esté mediada por diferentes construcciones culturales e interpretaciones múltiples, hecho que se hace visible en la gran variedad de testimonios con descripciones muy diferentes. Sin embargo, hemos señalado que existen al menos tres grandes aspectos compartidos que pueden rastrearse a través de diferentes “equivalentes homeomórficos” (Panikkar, 2000). Estos tres aspectos pueden ser útiles para contrarrestar toda una serie de estereotipos que aún hoy vinculan la contemplación con algo religioso, mágico, individualista, pasivo y/o conformista entre otras atribuciones diversas.

1- El presente: La experiencia inmediata del cuerpo

El primer punto fundamental en el que hemos incidido es que la contemplación -tal y como la entendemos aquí- no es una teoría o creencia, sino que es un proceso experiencial que sucede en gran medida a través del cultivo de la atención al presente desde la sensorialidad del cuerpo. Hemos visto que el ejercicio sistemático de esta forma de concentración es parte esencial de prácticas contemplativas muy estudiadas por la comunidad científica como “mindfulness” (Goleman y Davidson 2017, Siegel 2016, Simón 2015, 2011, 2006), si bien es un lugar común también en múltiples tradiciones espirituales de diversas culturas.

2- El distanciamiento de la egocentricidad

El segundo aspecto se refiere a la puesta en suspenso de diferentes construcciones, filtros o representaciones mentales que solemos hacer de la realidad. Todos estos “mapas” (Blakeslee y Blakeslee, 2009) que pueden resultar funcionales para identificar muy rápidamente un peligro, tienen una gran contrapartida, pues sesgan, jerarquizan y seleccionan la información sensorial en el mismo acto de ser percibida (Siegel, 2016). La contemplación, por tanto, facilita un distanciamiento de estos mapas ligados a la estructura de la egocentricidad (Tugendhat, 1997) o “yo autobiográfico” (Damasio, 2015) que habitualmente nos atrapa en la “trampa del ego” (Baggini, 2012). Este distanciamiento genera una cierta sensación de asombro derivada de la “desautomatización de la mirada” (Riechmann, 2011) que supone una suspensión temporal de estas representaciones mentales. El cultivo de esta actitud transforma nuestra percepción de la realidad inmediata dando lugar al descubrimiento de un “mundo nuevo”, que ciertamente es el mismo que ya estaba. Desde este punto de vista, la contemplación no está ligada a misterios ocultos o mágicos, sino a la idea de “misterio a la luz del día” (Hadot, 2015) accesibles para cualquiera que tome tiempo y silencio para contemplar.

3- El vínculo: La conexión con otros seres y con el entorno

Por último, un tercer elemento fundamental se refiere a diferentes aspectos colectivos que pueden incluir lazos con otras personas o seres vivos, la comunidad humana o el entorno. Está muy vinculado a diferentes emociones como por ejemplo el llamado “sentimiento oceánico” (Hulin, 2007) tan característico de la mística unitiva (Martín Velasco, 1999). También con otras como la empatía y la compasión presentes en todas las tradiciones espirituales a través de la “regla de oro” (Armstrong, 2011). Algunas variantes en una dirección semejante pueden encontrarse en el “sentimiento reflexivo” de Welsch (2014). Son aspectos con gran carga emocional que sin embargo a menudo están también muy entrelazados con otros elementos como reflexiones, actitudes y/o valores. Cualquiera de ellos puede abrir el camino a la llamada “perspectiva cósmica” (Hadot, 2006), una “cosmovisión de interdependencia” (Albelda y Saborit 1997; Riechmann, 2010) en la que el ser humano no está separado, sino que forma

parte de una realidad mayor. Ésta es, por tanto, una de las dimensiones que contradicen frontalmente el estereotipo de la contemplación como aislamiento narcisista, pues como hemos visto, acción y contemplación no son incompatibles (André, C. et al. 2015; Cavallé, 2016). Desde un enfoque ecológico, la experiencia de vínculo puede ser visible -entre otras opciones- en la identificación con la Naturaleza (Araujo, 2015; Macy y Johnstone, 2018; Naess 2008), en la conciencia de un sustrato biofísico común (Haskell, 2014), o también en la aceptación de las contingencias que implican vivir encarnados en cuerpos vulnerables con necesidades y límites (Herrero 2018, Riechmann 2017).

III- DOCE CARACTERÍSTICAS DE LA CONTEMPLACIÓN

En las conclusiones de la primera parte hemos recogido doce características posibles de la contemplación asociadas al enfoque desarrollado aquí que mencionamos a continuación de forma sintética:

- 1- Va asociada a procesos experienciales de transformación, pues no es sólo una experiencia puntual de éxtasis, sino una práctica que puede cultivarse en lo cotidiano con el potencial de transformar diametralmente la cosmovisión.
- 2- Puede cultivarse desde un enfoque laico y naturalista, pues los “ejercicios espirituales” no están necesariamente vinculados a un contexto religioso ni a unas creencias concretas.
- 3- Su alcance es potencialmente universal, pues se apoya en las bases biofísicas y antropológicas del ser humano
- 4- Ejercita la atención en el presente desde la escucha del cuerpo, cultivando estas habilidades desde la lentitud, la repetición y la práctica continuada.
- 5- Puede suscitar sensaciones de atemporalidad, derivadas de la suspensión de algunos filtros que jerarquizan o etiquetan los estímulos sensoriales.
- 6- Puede implicar actitudes muy activas. Lejos de los estereotipos de pasividad y aislamiento al uso, no existe una oposición entre acción y contemplación.
- 7- Puede implicar “estados alterados de conciencia”, sensaciones subjetivas en las que se percibe el mundo de forma desacostumbrada. No vemos en ellos en-

tonces fenómenos sobrenaturales, pues entendemos que pueden existir buenas explicaciones científicas para justificarlos.

8- Tiene un carácter fundamentalmente inefable, que dificulta su estudio y su comunicación mediante palabras. De ahí el uso de lenguaje metafórico y el potencial del arte para evocar este tipo de experiencias desde otros lenguajes.

9- Facilita un distanciamiento de la egocentricidad, derivado de la suspensión de los filtros y representaciones mentales asociadas al “yo autobiográfico”.

10. Puede despertar sensaciones de unidad e interdependencia, como el “sentimiento oceánico” o el “sentimiento reflexivo” sentando las bases para elaborar una perspectiva más amplia, la “perspectiva cósmica”.

11- Se apoya en la conciencia de una vulnerabilidad compartida. La contemplación no niega la parte más incómoda del ser humano sino que la acepta intentando minimizar el sufrimiento.

12. Contribuye al cultivo de la compasión y otras emociones muy positivas que ayudan a vivir de forma más equilibrada y son la base para múltiples planteamientos éticos.

IV- ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS CENTRADAS EN EL PRESENTE

En la segunda parte de esta investigación hemos analizado algunas de las principales estrategias artísticas que consideramos pueden estar vinculadas o inspirar esta forma de entender la contemplación en algún aspecto. Hemos comentado así al hilo del discurso en qué medida pueden aparecer en el contexto artístico algunas de estas características.

1. El ámbito artístico tiene grandes potencialidades, pero también ciertos riesgos para el cultivo de la contemplación

En términos generales, el arte puede integrar algunas formas de atención en el momento presente porque es una práctica experiencial que involucra el cuerpo del artista y/o el del espectador desde una mirada diferente a la habitual pro-

duciendo así algún tipo de extrañamiento. Es cierto que no todas las obras artísticas invitan a la contemplación o se hacen desde una actitud contemplativa, pero se puede decir que es un ámbito en el que en general existe esa potencialidad. Hemos visto cómo la creación puede integrar procesos repetitivos como tejer, caminar, recolectar, etc. llegando a generar procesos de transformación interior muy significativos.

Asimismo, también hemos visto que la contemplación en el arte contemporáneo se ve influida por diferentes estereotipos y problemáticas del contexto propio de sociedades en las que la globalización y los nuevos flujos de información han dado lugar a fenómenos de hibridación y “bricolaje de religiones” (Beck, 2009). Asimismo, hemos argumentado que la descontextualización de estos ejercicios y su transposición cultural puede generar diferentes derivas, por ejemplo: reforzar el estereotipo de la espiritualidad como aislamiento individualista, abandonar la importancia de un contexto ético de referencia o el desarrollo de diferentes imposturas asociadas al “ego espiritual” en el/la artista.

2. La repetición es una estrategia contemplativa fundamental que aparece en el proceso artístico a través de diferentes acciones, entre las que destaca el caminar.

Hemos abordado la experiencia de caminar -a través de la repetición y la atención consciente del cuerpo en el entorno-. Ésta parece ser una estrategia artística que puede albergar actitudes profundamente contemplativas. La repetición en el proceso artístico puede desencadenar ciertos “estados modificados de conciencia” y desembocar en una transformación interior, como es claro en la obra de Pep Mata o Carolina Cruz Guimarrey.

En el trabajo de Pep Mata, concretamente, hay testimonios de “experiencias cumbre” vividas en alta montaña como, por ejemplo, una caída en un glaciar que supuso un importante punto de referencia para el artista, o también el “disparo ciego”, que el artista interpreta como una motivación para “soltar el control” sobre su propia obra. Experiencias ciertamente interesantes que suceden en el proceso artístico y que sería oportuno investigar con mayor extensión y profundidad en trabajos más específicos.

En el trabajo de Carolina Cruz Guimarré no hay testimonios de grandes “experiencias cumbre”, sino que su acercamiento a la contemplación da cuenta más bien de una serie de prácticas que van guiando ese proceso de transformación a través del silencio y la repetición. Sus testimonios ofrecen una perspectiva muy interesante y no idealizada de lo que supone una práctica contemplativa basada en la realización de ejercicios repetitivos: a menudo también surgen dudas, inquietudes y sensaciones desagradables. Su obra es buen ejemplo de cómo el proceso artístico puede incorporar “ejercicios espirituales” de modo laico y alejado de los estereotipos de la contemplación al uso.

Hemos visto también que el caminar puede despertar una potencial transformación colectiva a través de una reflexión que parte de la escucha íntima y silenciosa de lugares y personas: el trabajo de Ernesto Pujol y de Josep Pedrós i Ginestar es un buen ejemplo de cómo la creación desde la atención al momento presente puede también tener motivaciones sociales más amplias. La repetición en general se nos ha presentado como un proceso central en las prácticas artísticas vinculadas a la contemplación, que podría llegar a formularse como un “ejercicio espiritual” característico no sólo desde la performance o el *walking art* sino también desde otras estrategias creativas como el dibujo o el tejido, lo cual resulta de sumo interés para desarrollar líneas de investigación futuras que puedan ahondar en esta dirección.

3. En el ámbito artístico es posible explorar formas alternativas de temporalidad muy interesantes para cultivar actitudes contemplativas.

Por un lado hemos visto ejemplos de cómo la idea de “tiempo suspendido” o “instante eterno” propia de la experiencia contemplativa se evoca en múltiples piezas de Bill Viola, Déborah Wingsproul o Louis Patiño. De nuevo aquí hemos analizado de forma crítica cómo el estereotipo del místico presente en su asociación con la imagen del mago o del chamán puede reforzar una concepción de la contemplación vinculada a la magia.

Por otro lado hemos visto ejemplos en obras de Rachel Sussmann y Jorge Barbi que contribuyen a concebir la insignificancia de la vida humana en comparación con los tiempos largos y lentos de la naturaleza y el universo. Hemos argumentado que estas piezas pueden contribuir a visibilizar un necesario distancia-

miento de la egocentricidad que abra quizá la puerta a la asunción de una perspectiva más amplia: la “perspectiva cósmica” de Hadot (2006).

V- ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS CENTRADAS EN EL DISTANCIAMIENTO DE LA EGOCENTRICIDAD

Hemos insistido en que el proceso creador tiene el potencial de deconstruir lo conocido poniendo en cuestión múltiples elementos, sesgos y preconcepciones. Esto lo convierte en un contexto de extraordinarias posibilidades para la contemplación. Hemos utilizado el concepto de “vacío potencial” (Fiorini, 2006) para referirnos a esa deconstrucción propia del proceso creador y hemos propuesto algunas estrategias artísticas que podrían ir asociadas a ella:

1- La asociación del vacío con la abstracción y el apofatismo desde la simplicidad formal sería una de las estrategias tradicionales de la pintura, que sigue presente en algunos artistas contemporáneos que trabajan con la naturaleza como Wolfgang Laib o Richard Long. La diversidad de acercamientos posibles nos ha llevado a enfatizar sin embargo la importancia de no reducir la espiritualidad en el arte a estrategias de abstracción y simplicidad formal. Esto no quiere decir que la abstracción no sea interesante como símbolo de inefabilidad o totalidad, sino que no es el único posible. Hemos prevenido así de asociar la espiritualidad en el arte a una estética concreta, pues en ocasiones esto es además fácilmente instrumentalizable por el sistema económico y la sociedad de consumo actual. Hemos puesto así en valor el potencial subversivo que puede tener el cultivo de la contemplación a nivel social y político siempre que se trabaje desde una gran diversidad de acercamientos artísticos.

2. La deconstrucción del pensamiento discursivo desde la utilización de la palabra toma diferentes medios que tienen en común una invitación al silencio. Hemos visto un buen ejemplo de esto desde el vínculo con la naturaleza en la obra de *herman de vries*. El artista en ocasiones utiliza la palabra de forma repetitiva a modo de *mantra*, pero también la usa como invitación a la presencia desde el

contacto directo con el cuerpo en una antítesis al *cogito* cartesiano. También hemos asociado algunas piezas del artista gallego Jorge Barbi a la idea de “misterio a la luz del día” de Hadot (2015), como manera de evidenciar una forma de contemplación accesible a todas aquellas personas que se paran en los recorrecos.

3- Por último, la conciencia de lo efímero desde la utilización de materiales orgánicos o la inclusión de procesos naturales y/o sociales. Hemos argumentado que existen una serie de estrategias muy diferentes que pueden tener un nexo común: Hay un distanciamiento de cómo se concibe la voluntad, el protagonismo o la autoría con respecto al mito tradicional del artista. En la utilización de materiales efímeros hay una renuncia a la permanencia que pone en valor la fragilidad y la belleza de lo que no dura. La obra de artistas actuales como Anna Talens, Susana Bauer o Cristiane Löhr muestra hasta qué punto el propio material y la actitud de escucha hacia lo mínimo genera una actitud de respeto y cuidado que podríamos vincular al “distanciamiento de la egocentricidad”. Quizá no todas estas artistas consideren su propio trabajo asociado a la espiritualidad, pero entendemos que en los términos utilizados aquí, su aportación a una práctica de la contemplación naturalista podría ser significativa.

Otras investigaciones ya habían señalado que en la utilización de procesos biofísicos como el crecimiento vegetal o el movimiento de ríos y mareas hay una voluntad de visibilizar a la naturaleza como sujeto (Albelda y Saborit, 1997). La aportación que hemos añadido en esta investigación es una conexión entre esta renuncia a la voluntad de muchos y muchas artistas y la reflexión sobre los procesos de distanciamiento de la egocentricidad que se ha venido haciendo desde el ámbito de la espiritualidad y la contemplación. En el interés artístico por el azar hay un alejamiento de la posibilidad individual de control, y esto conecta con el abandono de los deseos personales. Hemos asociado también la “mirada desdiferenciada” y “sistémica” de las que habla Tonia Raquejo (2013, 2012) con el distanciamiento de la egocentricidad propio de la contemplación, identificando estrategias artísticas que pueden abrir un camino de investigación para la contemplación naturalista. Sería importante ahondar en esto en un estudio de mayor profundidad para analizar en qué medida artistas que no consideran su trabajo especialmente “espiritual” pueden estar haciendo grandes

aportaciones en la elaboración de símbolos relacionados con el distanciamiento de la egocentricidad.

Desde esta lectura, hemos argumentado que este tipo de procesos pueden culminar incluso en la realización de obras participativas o colaborativas. Asuntos que desbordan a su vez los estereotipos de espiritualidad al uso. Hemos puesto de ejemplo el papel que un artista histórico fundamental como Joseph Beuys tuvo en la concepción de la escultura como práctica social. La espiritualidad Beuysiana es un claro ejemplo de hibridación cultural o “bricolaje de religiones” (Beck, 2009), que fructificó a su vez en reflexiones vinculadas al pensamiento ecológico y a la comunidad humana. A pesar de los indicios de que en su pensamiento existió ciertamente una tendencia a albergar creencias de tipo sobrenaturalista, los vínculos que se dan entre arte, espiritualidad y ecología en este artista pueden tener grandes puntos de interés como antecedente en nuestra línea de trabajo.

Otros artistas en la actualidad se acercan hoy a la espiritualidad de una forma más naturalista. A modo de ejemplo, hemos ahondado con un poco más de detalle en la obra de Lucía Loren, quien combina de forma extraordinaria arte, ecología y contemplación a través de procesos de dibujo y tejido repetitivos, trabajo sensorial al aire libre e incluso procesos artísticos colectivos. Su obra desarrolla múltiples estrategias contemplativas desde los tres aspectos comentados. En ella hemos podido ver uno de los mejores ejemplos para visibilizar la contemplación naturalista desde un enfoque ecológico.

En el cuestionamiento de la labor del artista y sus atribuciones tradicionales parecen así darse bastantes puntos de encuentro con el distanciamiento de la egocentricidad desde una espiritualidad postsecular vinculada a la naturaleza. Incorporar materiales efímeros y/o procesos de transformación biofísicos en la práctica artística puede funcionar así en algunos casos como forma de “echarse a un lado” en sentido contemplativo, pues implica un abandono de la voluntad y un deseo de dejar de imponer los propios deseos egocéntricos aceptando así los ritmos y los modos de una realidad mayor a la que pertenecemos. Desde este punto de vista, el proceso artístico vinculado a la naturaleza puede poner en práctica diferentes “ejercicios espirituales” laicos, que habitualmente no suelen nombrarse como tal.

VI- LA CRÍTICA AL PENSAMIENTO MÁGICO Y LA TECNOFILIA

Nuestro enfoque ha puesto en valor las propuestas de un arte vinculado a la contemplación desde un enfoque postsecular naturalista especialmente crítico con el pensamiento mágico. La proliferación de un nuevo interés por la mística y la espiritualidad en el siglo XXI hace resurgir viejos estereotipos y riesgos e introduce también nuevas problemáticas vinculadas a la tecnofilia. Hemos hablado de dos ejemplos concretos que asociamos a algunos de estos riesgos:

1- Hemos utilizado el término “espiritualidad fosilista” para referirnos de forma crítica a una nueva estética que vincula elementos asociados a la espiritualidad tradicional con las nuevas tecnologías. La ceguera ecológica o incluso el lavado verde está presente en muchos de estos “nuevos místicos” que a menudo se acogen a una forma de espiritualidad marcada por diferentes reduccionismos. Uno de los mejores ejemplos lo hemos hallado en el trabajo de la artista japonesa Mariko Mori, en la que se combinan diferentes símbolos religiosos y estereotipos de espiritualidad con la tecno-ciencia más puntera. Como hemos matizado, nuestra crítica no ha de entenderse como una negación en bloque de cualquier propuesta artística que incluya nuevas tecnologías, pues puede haber usos muy diversos.

2. Hemos analizado también de forma crítica el posthumanismo de Rossi Braidotti. Frente a la “totalidad Zoecéntrica” que postula la autora como base monista para una imaginada hibridación con la máquina, hemos mostrado nuestra preferencia por la idea de “un sustrato biofísico común” poniendo énfasis en una vulnerabilidad compartida en el sentido en el que la utilizan Yayo Herrero o Jorge Riechmann, entre otros. Hemos concluido que el materialismo de Braidotti parece estar lastrado por un importante tecno-optimismo, hecho que puede ser contraproducente para conseguir sus loables objetivos sociales y añade confusión en el discurso. Consideramos que en nuestro contexto de crisis ecológica global la tecnofilia habría de tomarse como una forma de pensamiento mágico que puede tener consecuencias indeseables importantes. Algunos y algunas artistas que hemos puesto como ejemplo de este tipo de discursos en el ámbito artístico son Marina Núñez, Stelarc, Marco Donnarumma o LuYang.

VII- ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS QUE EXPLORAN EL VÍNCULO

Frente a esto, hemos argumentado la necesidad de poner en valor otro tipo de estrategias que tengan base en una clara conciencia de los límites desde un enfoque naturalista crítico con el pensamiento mágico. Hemos apuntado el potencial de la iconografía del cuerpo para elaborar metáforas de unidad entre cuerpo y naturaleza, junto a otros símbolos, estrategias y recursos diferentes. Entre ellos, el lenguaje audiovisual cuenta con elementos interesantes para expresar contenidos vinculados a la contemplación. En el estudio de caso realizado sobre la muestra INNER NATURE hemos podido ver algunos de ellos. Sin embargo, hemos enfatizado que se trata de un ámbito que requiere de una perspectiva crítica para evitar reforzar la tendencia a la tecnofilia hegemónica con nuevas formas de mística digital y “tecnotrascendencia” (Rodríguez González, 2019).

Es posible que en la actualidad necesitemos la contemplación no sólo para experimentar y celebrar el vínculo con la naturaleza, sino -mucho antes que eso- para percibir el dolor de nuestro vivir escindido. En las sociedades occidentales contemporáneas hemos naturalizado nuestra separación y posiblemente ya ni siquiera la sintamos como una pérdida. La práctica artística vinculada a la contemplación, desde su potencialidad experiencial y simbólica, no sólo habría de explorar entonces la experiencia de unidad contemplativa en sí misma, sino también su anhelo insatisfecho, para lo cual resulta esencial reconstruir los relatos que nos puedan hacer sentir el duelo por la pérdida y el anhelo del arraigo. Hemos elaborado estas cuestiones a través del estudio de tres artistas que aportan elementos especialmente útiles para aproximarnos a la contemplación naturalista que hemos propuesto:

1. La obra de Carolina Cruz Guimarrey nos ha servido para comprobar la importancia de articular la inquietud por el desarraigo y el anhelo de reconstruir nuevas formas de pertenencia. En su trabajo se ponen en juego metáforas de escisión y diferentes estrategias de reparación. Su proceso parte la sensorialidad directa, pero también construye símbolos desde la imagen del cuerpo femenino. Como hemos visto, la fragmentación de la figura y la ocultación del rostro podrían ser interesantes elementos para una potencial estética asociada al distanciamiento de la egocentricidad.

2. El trabajo de Josep Pedrós i Ginestar en el desierto marroquí, por su parte, es un ejemplo extraordinario de cómo se pueden integrar la experiencia íntima de creación desde la intuición y el silencio, con la acción directa de tipo social a través de una organización de cooperación internacional. La presencia de estos dos aspectos -el íntimo y el social- invita a imaginar formas de espiritualidad comprometidas más allá de los estereotipos habituales y refuerza nuestra definición inicial de contemplación(1) como práctica de transformación. Asimismo, también hemos podido comprobar que en el proceso de este artista se dan “experiencias cumbre” asociadas a la contemplación(2) bastante semejantes a los testimonios de la “mística salvaje” de Hulin (2015).

3. Por último, la obra de Pamen Pereira, nos ha permitido comprobar cómo el trabajo artístico puede incorporar estrategias de elevada concentración en el momento presente de forma intuitiva. En su proceso no hay una intención directa sino una escucha que favorece la sensación de que la obra “se hace sola”, lo que también hemos asociado a un cierto distanciamiento de la egocentricidad. Su elaboración de piezas evocadoras y complejas instalaciones colgantes articula diferentes símbolos interculturales en los que se exploran inquietudes existenciales dentro del ámbito referencial de la espiritualidad: la muerte, la ecuanimidad, la unión de los opuestos, etc.

VIII- DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Este estudio tratado de abordar la confluencia de diversas disciplinas como orientación inicial en un ámbito incipiente. De ahí que algunas importantes conclusiones estén relacionadas con la identificación de cuestiones que podrían desarrollarse en investigaciones más específicas. Una de las mayores dificultades en este proceso ha venido dada por las limitaciones de la propia terminología. La reticencia de algunos artistas a asociar su trabajo con la palabra “espiritualidad” o con la noción de “lo sagrado” da una idea de hasta qué punto las actitudes asociadas al “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 2005) que hemos venido rastreando se encuentran secularizadas en muchos de ellos y ellas. Aunque los artistas estudiados no necesariamente comparten al pie de la letra

la definición de contemplación que hemos propuesto aquí, consideramos que su trabajo ha aportado suficientes puntos de reflexión como para considerar la línea de investigación iniciada aquí un camino potencial que pueda abrir al menos algunas direcciones transitables para futuros estudios. Sería interesante, por ejemplo, hacer un trabajo específico para tantear posibles “equivalentes homeomórficos” (Panikkar, 1990) analizando con mayor detalle el lenguaje metafórico que estos artistas utilizan para hablar de las “experiencias inefables”. También sería muy interesante ahondar en artistas que trabajan en procesos colectivos y acciones sociales directas, para ver hasta qué punto pueden existir en ellos y ellas motivaciones espirituales no expresadas que guardan para su intimidad. Asimismo, podría ser útil determinar hasta qué punto este tipo de espiritualidad laica y naturalista que proponemos puede tener un efecto en el comportamiento pro-ambiental, ayudando a cultivar emociones, reflexiones y vínculos que pueden ser útiles para enfrentar los difíciles retos del siglo XXI.

Si comparamos las conclusiones de nuestra investigación con otros enfoques actuales en el ámbito de la psicología ambiental, podremos comprobar hasta qué punto puede resultar interesante una investigación futura en esta dirección. La definición de lo que algunos investigadores han recogido, por ejemplo, en la etiqueta “*Connectedness with nature*”¹ (CWN) está en muchos aspectos íntimamente relacionado con los elementos de la contemplación que hemos señalado en este estudio:

CWN es un estado estable de conciencia que comprende rasgos simbióticos cognitivos, afectivos y experienciales que reflejan, a través de actitudes y comportamientos coherentes, una conciencia sostenida de interrelación entre uno mismo y el resto de la naturaleza. CWN es más que el simple contacto o el disfrute superficial de la naturaleza: es aprecio duradero, empatía y atención plena hacia el valor intrínseco y la esencia compartida de toda la vida, incluidos elementos no (estéticamente) atractivos y no (aparentemente) útiles para los humanos: es decir, trasciende el hedonismo, el especismo y el utilitarismo funcional. CWN se manifiesta como un compromiso de acción (es decir, una resolución de respetar y asumir la responsabilidad de conservar la naturaleza)² (Zylstra, Knight, Esler y Le Grange, 2014 p. 126)

1 Conexión con la naturaleza.

2 CWN is a stable state of consciousness comprising symbiotic cognitive, affective, and experiential traits that reflect, through consistent attitudes and behaviors, a sustained awareness of the interrelatedness between one's self and the rest of nature. CWN is more than the simple contact or superficial enjoyment of nature: it is an enduring appreciation, empathy, and mindfulness of the intrinsic value and shared essence of all life—including non-(aesthetically) appealing and non-(apparently) useful elements to humans: that is, it transcends hedonism, speciesism, and functional utilitarianism. CWN manifests as a commitment to action (i.e., a resolve to respect and take responsibility for conserving nature)

Resulta interesante esta definición por su enfoque holístico y experiencial, así como por su compromiso de acción. Interesante es también el hecho de que desvincula la CWN de la estética positiva (el estereotipo de naturaleza verde) y del hedonismo narcisista, lo que coincide con nuestras conclusiones. Es decir, hablamos de rasgos estables en el psiquismo que van más allá de un disfrute ligero autogratificante que se construye a través de sesgos y bienestar personal inmediato. La CWN no sería entonces una experiencia puntual aislada sino más bien una cosmovisión, una perspectiva que trasciende la egocentricidad ampliando la mirada de forma holística. La conexión de esto con la perspectiva cósmica de Hadot (2006) que hemos desarrollado en este estudio parece evidente. Existen también múltiples puntos de encuentro con algunos testimonios de artistas que hemos entrevistado.

Asimismo, nuestra definición de contemplación(1) naturalista podría sin dudas entenderse como una parte dentro de esta categoría más amplia (CWN), pues a ella se asocian fácilmente también los tres aspectos fundamentales de la contemplación que hemos recogido aquí: atención consciente desde la sensorialidad, deconstrucción de la identidad personal y conciencia de vínculo. El término contemplación (1) que hemos propuesto correspondería así a un pequeño subgrupo, que elabora esa conexión con la naturaleza desde referencias críticas con el pensamiento mágico y el sobrenaturalismo, al tiempo que no reduccionistas ni beligerantes con las tradiciones religiosas en conjunto. Este ámbito quizá es reducido comparado con el grueso de prácticas que aún en la actualidad siguen interpretando y explorando la conexión con la naturaleza desde símbolos y contextos religiosos tradicionales o indígenas, pero sin duda es relevante al menos para un contexto europeo marcado por el cosmopolitismo y la globalización en el que muchas personas no se identifican ya con los símbolos y las creencias heredadas de su tradición cultural.

Otros puntos de encuentro con el enfoque de Zylstra et al.(2014) serían la necesidad de reequilibrar el exceso de racionalismo y el interés por la espiritualidad. Coincidimos con estos autores en que la espiritualidad encuentra grandes impedimentos para su inclusión en la investigación científica, no sólo por la inefabilidad intrínseca de las experiencias a las que está asociada, sino por las connotaciones de una palabra en la que múltiples sujetos pueden no verse representados. La palabra “espíritu” que proponen para sustituirla no esquivada por

completo las problemáticas de esta terminología, ya que se elabora sobre la misma raíz histórica, pero da una muestra de hasta qué punto es importante trabajar en una terminología con la que los protagonistas de esa experiencia puedan identificarse. Esto es especialmente relevante para la parte del contexto europeo en el que en muchos casos la secularización ha operado añadiendo connotaciones negativas asociadas a la espiritualidad, la religión y sus múltiples símbolos asociados.

Resultan clave también para este estudio las aportaciones de Zylstra en relación a las llamadas *Meaningful Nature experience*³ (MNE), pues se superponen en parte con aquellas experiencias que hemos vinculado a la contemplación(2) como experiencia inefable. En su investigación doctoral, Zylstra (2014) se centra en definir este tipo de experiencias y cómo influyen tanto en el vínculo con la naturaleza (CWN) como en el comportamiento proambiental, parámetro que recoge en la categoría *Environmentally Responsible Behaviour* (ERB).

El autor utiliza las “experiencias significativas en la naturaleza”(MNE) como una etiqueta realmente amplia que da cabida tanto a las “experiencias cumbre” de Maslow, como al “flow” de Csíkszentmihályi, el terror numinoso de Otto, la mística de William James o incluso la Sincronicidad de Jung o la experiencia espiritual de Grof (Zylstra, 2014). El punto de encuentro parece ser su carácter excepcional y significativo atribuido por la persona que la ha vivido, su incapacidad de poder verbalizarse por completo y algún elemento asociado a la naturaleza virgen. Coincidimos con el autor en el hecho de que es difícil definir y acotar los límites en este tipo de experiencias, ya que en último término la aproximación personal es única e incomparable, sin embargo, la consideración de un fenómeno tan heterogéneo es difícil de abordar. Es posible que experiencias diferentes generen efectos neuronales distintos y quizá no todos ellos aporten avances en dirección a este “cultivo de la humanidad” ya mencionado. Como hemos visto, la investigación en mindfulness de las últimas décadas parece ofrecer evidencia de que el desarrollo de determinadas actitudes humanas se correlaciona con el volumen y funcionamiento de ciertas áreas cerebrales (Goleman y Davidson, 2017). El estudio sistemático de estas variaciones puede ayudar a entender mejor la contemplación(2) en beneficio del cultivo de la humanidad, por ello sería deseable buscar un marco de diálogo en los estudios trans-

3 Experiencias significativas en la naturaleza

disciplinarios que permita establecer puntos de encuentro y parámetros comunes.

Por otro lado el autor incluye la creación artística en relación a las “experiencias significativas en la naturaleza”(MNE). Coincide así con este estudio en el reconocimiento del potencial del arte en relación a las experiencias inefables, tanto desde la sensorialidad directa como en su valor metafórico y simbólico, ya que se trata de un acercamiento no discursivo que puede eludir los límites de la palabra. En nuestras conclusiones hemos señalado además algunos otros elementos específicos que hacen del arte un espacio idóneo para “desautomatizar” (Riechmann, 2011) o “desjerarquizar”(Ferrando, 2012) la mirada, accediendo a “un vacío potencial” (Fiorini, 2006) que facilita un acceso no cotidiano a la experiencia inmediata. La potencialidad del arte para deconstruir lo conocido y adentrarse en lo desconocido puede ser de este modo un territorio muy fértil y aún poco explorado para la educación ambiental.

No compartimos con Zylstra (2014), sin embargo, la asociación del arte con dimensiones fundamentalmente individuales, hecho que consideramos sólo puede entenderse desde una visión reduccionista de la práctica artística. Esto es comprensible pues se trata de una investigación que, teniendo vocación transdisciplinaria, no pertenece sin embargo propiamente al ámbito artístico. Resulta interesante por ello que los investigadores especializados en arte y naturaleza podamos desde nuestras disciplinas ahondar en esta cuestión, pues el potencial del arte en este territorio es mucho mayor. Sería interesante explorar, por ejemplo, los efectos que ciertos proyectos artísticos de restauración ecológica, activismo, creación colectiva o participación social -entre otros muchos- dejan en las personas que se involucran en ellos, cómo pueden ser detonantes de experiencias significativas (MNE) y hasta qué punto pueden favorecer tanto la conexión con la naturaleza (CWN) como el comportamiento proambiental (ERB). Algunas de las experiencias de interacción social y creación colectiva que hemos recogido en las entrevistas dan una idea de que ésta puede ser una interesante línea de investigación futura para reconstruir dimensiones colectivas de la espiritualidad perdidas o transformadas en el proceso europeo de individuación de la religión.

Por otro lado, el encuentro extraordinario con animales salvajes y especies exóticas al que Zylstra (2014) le dedica mucha atención resulta interesante por

cuanto deja una huella en la persona pudiendo detonar una experiencia significativa (MNE). Sin embargo nuestras conclusiones ponen en valor más bien el descubrimiento de “lo cotidiano extraordinario” asociado a la idea de “misterio a la luz del día” (Hadot, 2015). Una mirada contemplativa puede redescubrir de forma significativa una hormiga o un caracol común pues, como hemos visto, se ponen en suspenso los “filtros” habituales que codifican la experiencia ordinaria. Lo mismo sucede con el entorno, no es preciso retirarse a lugares poco antropizados asociados a la naturaleza virgen (wilderness) para explorar experiencias significativas muy relevantes. La visita a estos entornos es sin duda muy recomendable ya que en ellos encontraremos mayor riqueza y biodiversidad, pero el valor de la experiencia en ecosistemas cultivados como huertos ecológicos o arrozales puede ser también muy transformador, pues estos espacios no dejan fuera al ser humano, sino que lo incorporan como custodio activo del territorio y parte de una gran red de vida.

La importancia central que le hemos atribuido a la idea de cultivo o ejercicio vinculada a la Contemplación(1) como proceso íntimo de transformación, es una medida preventiva y/o de resistencia frente a la fuerte tendencia hacia el consumo de experiencias individuales que puede suponer la búsqueda intencional de algo extraordinario. En esto coincide también Zylstra (2014) cuando afirma que una actitud deseable es cultivar la atención consciente sin expectativas, pues ciertamente según declara, es paradójico que las experiencias significativas (MNE) no se produzcan si las vamos buscando. Una recomendación semejante, como veíamos, a la realizada por Haskell (2014) para ahondar en la observación diaria de un pequeño trozo de bosque.

El deseo de “experiencias cumbre” es sólo una parte del consumo de experiencias asociado a la espiritualidad capitalista (Carrete y King, 2005; Bauman, 1998). En este estudio hemos aportado un análisis crítico en el que hemos podido desarrollar cómo algunas prácticas artísticas e imaginarios espirituales se imbrican también con inercias sistémicas fosilistas instrumentalizando discursos y símbolos. La colonización de imaginarios se literaliza en ocasiones con la introducción de objetos monumentales de materiales ajenos o incluso tóxicos en entornos naturales como sucede en algunos casos desde el ámbito del Land Art más intrusivo con resultados problemáticos (Marín Ruiz, 2015). La adopción de elementos asociados a la espiritualidad o al arte puede legitimar en ocasiones

lo ecológicamente inadmisibles. De ahí la importancia de dirimir aquellas prácticas que pueden realmente tener valor ecológico genuino y aquellas que sólo lo aparentan. Cualquier forma de espiritualidad consciente de las realidades ecológicas del siglo XXI habría de elaborar sus propios símbolos y estrategias para hacerse cargo de la situación, y esto pasa necesariamente por una revisión del impacto de nuestro modo de vida en los ecosistemas.

Por otro lado, los resultados de investigaciones sobre psicología ambiental en niños pueden ofrecer también interesantes elementos para futuros estudios sobre contemplación desde un enfoque ecológico, pues ofrecen información acerca de cómo los seres humanos aprendemos y nos socializamos identificando elementos determinantes en la construcción del comportamiento proambiental. El papel de ciertas experiencias en la naturaleza es aquí también una cuestión importante. Según afirma la psicóloga ambiental Louise Chawla (2009), para desarrollar inquietudes por el cuidado del entorno resulta fundamental el desarrollo de diferentes “experiencias significativas” en la naturaleza (*Significant Life experiences*), que implican no sólo juego al aire libre, sino también el apoyo de un adulto que acompaña al niño/a en la práctica de prestar atención a ciertos elementos del entorno natural. Como vimos es algo que ya había apuntado hace más de medio siglo la gran conservacionista Rachel Carlson (2012) en un pequeño texto sobre el asombro. Esta experiencia con niños muestra hasta qué punto el cultivo de la atención consciente compartida es decisivo para llegar a considerar la naturaleza como algo importante para uno mismo, llegando a formar parte incluso de la propia identidad. El papel de la empatía y el redescubrimiento de la sensorialidad directa desde el contacto con el cuerpo y los sentidos son elementos que ambas autoras consideran esenciales y que coinciden también con los resultados de nuestra investigación.

Nuestra definición de una perspectiva naturalista de la contemplación nos ha permitido así aproximarnos a estas valiosas y modestas actitudes que parecen tan alejadas del éxtasis místico: sin duda hay aún mucho por hacer en la deconstrucción de los estereotipos asociados a la espiritualidad. A lo largo de este trabajo hemos visto que la contemplación(1), como proceso de transformación, contiene ejercicios, reflexiones, “experiencias inefables”, momentos de lucidez y una gran variedad de moderados descubrimientos, pero también caminos extraviados, riesgos, pérdidas, heridas, duelos y sombras que forman parte de un

amplio camino de práctica. En este estudio hemos tratado de articular un imaginario posible para transitar formas de espiritualidad alternativas al sobrenaturalismo. Nuestro enfoque ha tratado de aprovechar algunas valiosas sabidurías latentes en diferentes tradiciones religiosas, reactualizando algunos de sus símbolos e interpretaciones a través de las posibilidades de ámbito artístico contemporáneo.

Hemos tratado de expresar así a lo largo de esta investigación un difícil compromiso con el “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 2005) cuestionando algunos estereotipos y sesgos que permitan reivindicar el espacio de la contemplación naturalista dentro de un “humanismo de orfandad” (Riechmann, 2017). Es imposible adelantar cómo van a desarrollarse los complicados acontecimientos eco-sociales que marcarán el siglo XXI, pero la práctica de la contemplación permite al menos albergar la esperanza de que aún en momentos de dificultad e incertidumbre, podamos seguir imaginando un camino compartido -quizá improbable, pero sin duda posible- que nos permita seguir apostando cada día por la mejor versión del ser humano.

Fuentes referenciales

- Albelda, J. (1999). Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación. *Cimal internacional*, 51, 49-54.
- Albelda, J. (2008). Introducción a la iconografía de la crisis ecológica. *Fabrikart*, (7), 10-17. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/2207/1821>
- Albelda, J. (2015). Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza. En T. Raquejo & J. M. Parreño (Eds.), *Arte y ecología* (pp. 218-246). Madrid, España: UNED.
- Albelda, J., y Pisano, S. (2014). Bioarte, 10, 113-134. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/43116>
- Albelda, J., y Saborit, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat D.L.
- Albelda, J., y Saborit, J. (2004). Estereotipos de naturaleza en la iconosfera contemporánea. En *Ética ecológica. Propuestas para una reorientación*. (pp. 217-225). Montevideo, Uruguay: Nordán-Comunidad.
- Albelda, J., y Sgaramella, C. (2015). Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico. *ecozona*, 6(2), 10-25. <https://doi.org/https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2015.6.2.662>

- Albelda, J., Sgaramella, C., y Parreño, J. M. (Eds.). (2019). *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Alvarez-Rodriguez, J. (2000). *El éxtasis sin fe: La hiperia* (Tesis doctoral). Madrid: Trotta. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de https://www.researchgate.net/publication/259811442_EL_EXTASIS_SIN_FE_LA_HIPERIA
- Amo, T. y Molina, T. (2006). Bill Viola: Arte, mística y tecnología. En A. Jódar Miñarro (Coord.), *Por dibujado y por escrito* (pp. 147-168). Granada: Universidad de Granada.
- André, C., Kabat-Zinn, J., Rabhi, P., y Ricard, M. (2015). *Acción y meditación Cambiarse a sí mismo para cambiar el mundo*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Araujo, J. (2015). *El placer de contemplar*. Barcelona: Ediciones carena.
- Armstrong, K. (2004). *Los orígenes del fundamentalismo en el judaísmo, el cristianismo y el islam*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Armstrong, K. (2009). *En defensa de Dios*. Barcelona: Paidós.
- Armstrong, K. (2011). *Doce pasos hacia una vida compasiva*. Barcelona: Espasa Libros.
- ARTIFARITI 2007 I encuentros de arte en territorios liberados del Sahara Occidental. (2007). Recuperado el 24 de febrero de 2020, de <https://issuu.com/artifariti/docs/www.artifariti.org>
- Baas, J. (2004). Nowhere from here. En J. Baas y M. J. Jacob (Eds.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (pp. 19-28). Los Angeles: University of California Press.
- Baas, J. (2009). Unframing experience. En J. Baas y M. J. Jacob (Eds.), *Learning Mind. Experience into Art* (pp. 217-230). Berkeley, California: School of the Art Institute of Chicago, University of California Press.
- Baas, J., y Thurman, R. A. F. (2005). *Smile of the Buddha. Eastern philosophy and western art from Monet to today*. Berkeley, California: University of California Press.
- Baggini, J. (2012). *La trampa del ego: qué significa ser tú*. Barcelona: Espasa Libros.
- Barbi, J., De nieves, J., Fernández, N., Gutiérrez, J. L., y Ortega, L. (2010). *JORGE BARBI: 41°52'59"/8°51'12"W*. Vigo: Fundación MARCO, Fundação Calouste Gulbenkian, SEACEX.
- Batchelor, S. (2008). *Budismo sin creencias*. Madrid: Gaia ediciones.
- Bauman, Z. (1998). Postmodern religion? En P. Heelas (Ed.), *Religion, modernity and postmodernity* (pp. 55-78). Oxford: Blackwell.
- Beck, U. (2009). *El dios personal: La individualización de la religión y el espíritu del cosmopolitismo*. Madrid: Paidós.

- Benítez, L., Morata, M., Gramlich, N., y Ybarra, L. (2019). *Zoexotropía Lo bello posthumano*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Bernárdez, C. (1999). *Joseph Beuys*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Bernárdez Rodal, A. (2013). El viaje de Marina Abramovic y Lady Gaga a través de la hipermodernidad : "Si compartes tus fans, te doy capital simbólico". *Investigaciones Feministas*, 4, 111-127. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41879
- Blakeslee, S., y Blakeslee, M. (2009). *El mandala del cuerpo*. Barcelona: La liebre de marzo, S.L.
- Bookchin, M. (1987). Social Ecology versus Deep Ecology: A Challenge for the Ecology Movement. *Green Perspectives: Newsletter of the Green Program Project*, 4-5(Verano 1987), 1-23. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de https://archive.org/details/al_Murray_Bookchin_Social_Ecology_versus_Deep_Ecology_A_Challenge_for_the_Ecology_M/page/n1/mode/2up
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Braidotti, R. (2018). A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities. *Theory Culture & Society*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/0263276418771486>
- Bugallo, A. I. (2011). *La filosofía ambiental en Arne Naess. Influencias de Spinoza y James* (Tesis doctoral). Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <https://www.unav.es/gep/TesisDoctorales.html>
- Carrete, J. y King, R. (2005). *Selling Spirituality: the silent takeover of religion*. Avigdon: Routledge.
- Carrol, S. (2017). *El gran cuadro*. Barcelona: Ediciones de pasado y presente.
- Carson, R. (2012). *El sentido del asombro*. Madrid: Ediciones encuentro.
- Casanova, J. (2007). Reconsiderar la Secularización: Una perspectiva comparada mundial. *Revista Académica de Relaciones Internacionales UAM- AEDRI*, 7(Noviembre), 1-20. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <https://revistas.uam.es/index.php/relacionesinternacionales/article/view/4928/5393>
- Cavallé, M. (2016). Contemplación y compromiso. Una aproximación no-dualista. En *La experiencia contemplativa en la mística, la filosofía y el arte*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Celaya, J. (2011). Entrevista a Anna Talens. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <https://www.dosdoce.com/2011/06/29/anna-talens/>
- Chawla, L. (2009). Growing Up Green: Becoming an Agent of Care for the Natural World. *The Journal of Developmental Processes*, 4(1), 6-23.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2015). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial.

- Cirlot, L. (1998). Aspectos religiosos en las acciones de Joseph Beuys. En A. Vega, J. A. Rodríguez Tous y R. Bouso (Eds.), *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona: Revista de Filosofía ; Institut Universitari de Cultura. Universitat Pompeu Fabra.
- Comte-Sponville. (2005). *Diccionario filosófico*. Barcelona: Paidós.
- Comte-Sponville, A. (2006). *El alma del ateísmo. Introducción a una espiritualidad sin Dios*. Barcelona, España: Paidós.
- Corbí, M. (2007). *Hacia una espiritualidad laica sin creencias, sin religiones, sin dioses*. Barcelona: Herder Editorial S.L.
- Corbí, M. (2016). *El conocimiento silencioso. Las raíces de la cualidad humana*. Barcelona: Fragmenta editorial.
- Cornejo, M. (2012). Religión y espiritualidad, ¿dos modelos enfrentados?. Trayectorias poscatólicas entre budistas Soka Gakkai. *Revista Internacional de Sociología*, 70(2), 327-346.
<https://doi.org/10.3989/ris.2010.09.08>
- Corvo Ponce, J. (2013). *Walking art: Práctica, experiencia y proceso generadores de paisaje y pensamiento* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.
- Cruz Guimarray, C. (2012). Raíces de Aire. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <http://carolina-cruz-art.blogspot.com/2012/09/font-definitions-font-face-font.html>
- D'Avossa, A. (2013). *J. Beuys, operació difesa della natura*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Damasio, A. (2015). *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona: Ediciones destino.
- Danto, A. C. (2004). Upper West Side Buddhism. En J. Baas y M. J. Jacob (Eds.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (pp. 49-60). Los Angeles: University of California Press.
- Davie, G. (2007). *Sociología de la religión*. Madrid: Ediciones Akal.
- De Ahumada, L. (2015). *Espirituals sense religió*. Barcelona: Fragmenta editorial.
- De Castro, C. (2013). En defensa de una teoría Gaia orgánica. *ecosistemas*, 22(2), 113-118.
<https://doi.org/10.7818/ECOS.2013.22-2.17>
- De Diego, E. (2015, mayo 15). La impostura de Abramovic. Recuperado el 12 de enero de 2020, de https://elpais.com/cultura/2015/05/13/babelia/1431528483_257754.html
- De la Mora, L. (2005). *DESPLAZAMIENTOS Y RECORRIDOS A TRAVÉS DEL LAND ART EN FINA MIRALLES Y ÀNGELS RIBÉ -en la década de los setenta-* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/1978/tesisUPV2234.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- De la Torre, B. (2019). Cambiar todo para que el clima no cambie. Alternativas y posibilidades desde el arte. En J. Albelda, C. Sgaramella, J.M. Parreño (Eds.), *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles* (pp. 89-99). Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- De Waal, F. (2007). *Primates y filósofos: La evolución de la moral del simio al hombre*. Barcelona: Paidós.
- De Waal, F. (2013). *La edad de la empatía*. Barcelona: Tusquets editores.
- De Zuluaga Arisa, Y. (2013). *Creatividad y no dualidad en el arte. Una aproximación transdisciplinar. La crítica de la subjetividad y la representación en Gilles Deleuze y en el budismo Chan* (Tesis doctoral). Universidad Pompeu Fabra. Recuperado el 8 de julio de 2020 de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/124171/tydza.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Demos, T. J. (2012). Art after nature: The Post-Natural Condition. *Artforum*, April, 191-197. Recuperado el 12 de julio de 2020 de http://tomorrowmorning.net/texts/demos_artafternature_artforum.pdf
- Demos, T. J. (2013). Contemporary Art and the Politics of Ecology. *Third Text*, 27(1), 1-9. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.753187>
- Duque, F. (2003). De cyborgs, superhombres y otras exageraciones. En D. Hernández (Ed.), *Arte, cuerpo y tecnología*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Eliade, M. (2014). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Espasa Libros.
- Epstein, M. (2004). Sip my ocean. En J. Baas y M. J. Jacob (Eds.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (pp. 29-36). Los Angeles: University of California Press.
- Epstein, M. (2009). Meditation as Art /Art as Meditation: Thoughts on the Relationship of Non-intention to the Creative Process. En J. Baas y M. J. Jacob (Eds.), *Learning Mind. Experience into Art* (pp. 43-56). Berkeley, California: School of the Art Institute of Chicago, University of California Press.
- Fajardo, O. (Ed.). (2016). *La experiencia contemplativa en la mística, la filosofía y el arte*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Fanning, L. (2018). *Encountering the spiritual in contemporary art*. Kansas City, EEUU: The Nelson-Atkins Museum of Art.
- Faure, F. (2006). «Detesto el arte en la naturaleza». Acerca de los santuarios de Herman de Vries. En *Estética Plural de la naturaleza* (pp. 137-150). Barcelona: Laertes.
- Fernández Durán, R. (2011). *El antropoceno. La expansión del capitalismo global choca con la biosfera*. Barcelona: Virus editorial.
- Fernández Durán, R., y González Reyes, L. (2014a). *En la espiral de la energía: Volumen I Historia de la humanidad desde el papel de la energía (pero no sólo)*. Madrid y Valencia: Libros en

- acción, Baladre. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de http://www.ecologistasenaccion.org/IMG/pdf/en-la-espinal-de-la-energia_vol-1.pdf
- Fernández Durán, R., y González Reyes, L. (2014b). *La espiral de la energía: Volumen II Colapso del capitalismo global y civilizatorio*. Madrid y Valencia: Libros en acción, Baladre. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de http://www.ecologistasenaccion.org/IMG/pdf/en-la-espinal-de-la-energia_vol-2.pdf
- Fernando Cembranos. (2014). Reacciones psicológicas ante el colapso. *Ecologista*, (83), 40-43. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://www.ecologistasenaccion.org/?cat=192>
- Ferrando, B. (2012). *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Ferry, L. (1992). La ecología profunda. *vuelta*, 192, 31-42. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://www.letraslibres.com/vuelta/la-ecologia-profunda>
- Fiorini, H. J. (2006). *El psiquismo creador: teoría y clínica de procesos terciarios*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Francisco Pérez, L. (2013, mayo 2). Anna Talens. Recuperado el 6 de mayo de 2020, de https://www.artextexto.com/python/verblog.py?post=anna_talens&lang=es#
- Gamonedá, A., Marín-Medina, J. y Ortega, C. (2007). *Laib, Wolfgang*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- García, E. (2013). Austeritat, decreixement, benestar. *Espill*, (43), 20-27. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de https://www.researchgate.net/publication/259451177_Austeritat_decreixement_benestar
- García, E. (2018). El progreso y los límites del planeta: algunas lecciones para el siglo XXI del debate entre Godwin y Malthus. *Debats*, 132(1), 145-153. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-132-1.10>
- Giacobbi, K. y Pfeiffer, I. (2007). *Christiane Löhr. Esculturas, dibujos e instalaciones*. Huesca: CDAN. Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas.
- Giner, S. (1994). La religión civil. En R. Díaz-Salazar, S. Giner y F. Velasco (Eds.), *Formas modernas de religión* (pp. 129-169). Madrid: Alianza editorial.
- Goleman, D. y Davidson, R. J. (2017). Los beneficios de la meditación. La ciencia demuestra cómo la meditación cambia la mente, el cerebro y el cuerpo. Barcelona: Editorial Kairós.
- González Reyes, L. (2018). Algunas ideas sobre cómo comunicar el colapso civilizatorio. En J. Albelda, J. M. Parreño y J. M. Marrero (Eds.), *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba* (pp. 233-250). Madrid: Los libros de la catarata.

- González-Alegre, A. y Bta. Peiró, J. (2001). *Pamen Pereira Gabinete de trabajo, o encontro coa sombra*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Gooding, M. (2006). *Herman de Vries: Chance and change*. Londres: Thames and Hudson.
- Grande, J. K. (2005). *Dialogos Arte-Naturaleza*. Teguiuse, Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Gras, I. (2013, noviembre). Anna Talens: elegancia, suavidad y delicadeza. Recuperado el 6 de mayo de 2020, de <https://www.makma.net/anna-talens-elegancia-suavidad-y-delicadeza/>
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guattari, F. (2000). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- Guerra, M. J. (2001). *Breve introducción a la ética ecológica*. Madrid: A. Machado Libros.
- Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
- Hadot, P. (2009). *La filosofía como forma de vida*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Hadot, P. (2015). *El Velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Haskell, D. G. (2014). *En un metro de bosque. Un año observando la naturaleza*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Hawkings, J. y Blakeslee, S. (2005). *Sobre la inteligencia*. Madrid: Espasa Calpe.
- Hermosilla, A. (2014). *Práctica espiritual en el Osho International Meditation Resort: ¿Crecimiento o Hedonismo Espiritual?* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/64723/1/AHC_TESIS.pdf
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, M. del P. (2010). *Metodología de la investigación* (5ª edición). México D.F.: McGraw-Hill Interamericana Editores.
- Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Madrid: Kartz edit.
- Herrero, Y. (2016). Economía feminista y economía ecológica, el diálogo necesario y urgente. *Revista de Economía Crítica*, 22(segundo semestre), 144-161. Recuperado de http://revistaeconomiacritica.org/sites/default/files/YayoHerrero_Economia-feminista.pdf
- Herrero, Y. (2018). *Sujetos arraigados en la tierra y en los cuerpos. Hacia una antropología que reconozca los límites y la vulnerabilidad*. Barcelona: Arcadia y Macba.
- Hulin, M. (2007). *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- Indrisek, S. (2011). Crystal Flag: Mariko Mori Wants to Bring Her Nature-Loving Art to Six Continents. *Modern Painters*, 4, 58-63. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://www.skny.com/attachment/en/56d5695ecfaf342a038b4568/Press/56d56991cfaf342a038b64e2>

- Jacob, M. J. (2009). Being with Cloud Gate. En J. Baas y M. J. Jacob (Eds.), *Learning Mind. Experience into Art* (pp. 177-184). Berkeley, California: School of the Art Institute of Chicago, University of California Press.
- Juncosa, E. (2018). La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta. En *La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (pp. 12-18). Barcelona: Centre de Cultura contemporània de Barcelona.
- Knitter, P. (2016). *Sin buda no podría ser cristiano*. Barcelona: Fragmenta editorial.
- Kolm, S.-C. (1986). The Buddhist theory of «no-self». En J. Elster (Ed.), *The multiple self* (pp. 233-265). Nueva York, EEUU: Cambridge University Press.
- Lachmann, G. (2018). El ocultismo en el arte. Breve introducción para los no iniciados. En *La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (pp. 20-26). Barcelona: Centre de Cultura contemporània de Barcelona.
- Larson, K. (2004). Shaping the Unbounded. En J. Baas y M. J. Jacob (Eds.), *Buddha Mind in Contemporary Art* (pp. 61-74). Los Angeles: University of California Press.
- Linz, M., Riechmann, J., y Sempere, J. (2007). *Vivir (bien) con menos*. Barcelona: Icaria editorial.
- López Fdz.Cao, M. (2015). *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Loren, L. (2017). «La huella de Gea» Diálogos entre arte y naturaleza. En *Gramática Natural Diálogos creativos con Lucía Loren* (pp. 13-26). Alcalá de Henares: Centro Universitario Cardenal Cisneros.
- Loren, L. (2019). Territorios de colaboración: arte, paisaje y educación. En J. Albelda, C. Sgaramella y J. M. Parreño (Eds.), *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles* (pp. 181-188). Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Loren, L. y Gómez, F. (2011). *A raíz del bosque*. La Cabrera, Madrid: Centro Comarcal de Humanidades Cardenal Gonzaga Sierra Norte.
- Loren, L., Parras, M., Guerrero, F. y Moreno, M. I. (2009). *En la piel del paisaje*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Lower Manhattan Cultural Council. (2019). The Listening School. Recuperado el 6 de mayo de 2020, de <https://lmcc.net/river-to-river-festival/river-to-river-festival-2019/ernesto-pujol-the-listening-school-2/>
- Lyon, D. (2000). *Jesús en Disneylandia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Macy, J. y Johnstone, C. (2018). *Esperanza activa. Cómo afrontar el desastre mundial sin volvernos locos*. Barcelona: Ediciones la llave.

- Maderuelo, J. (1995). Earthworks-Land Art. Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco. En J. Maderuelo (Ed.), *Actas, arte y naturaleza (1995)* (pp. 98-106). Huesca: Ediciones La Val de Onsera.
- Mallarach, J. M. (2019). Redescobrir l'espiritualitat de la natura al segle xxi: un repte inesperat i esperançador. En C. Castell y J. Terradas (Eds.), *Som natura. El repte de l'Antropocè*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Generalitat de Catalunya. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <http://www.gencat.cat/mediamb/publicacions/monografies/Som-Natura.pdf>
- Mallarach, J. M., Calvo, B., De Prada, C. y Chuvieco, E. (2019). *Contemplación de la naturaleza y ética ambiental*. Alcalá de Henares: Cátedra de Ética ambiental.Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno. Universidad de Alcalá. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de https://www.researchgate.net/profile/Josep_Maria_Mallarach
- Malpas, W. (2008). *Land Art in the U.K.* Maidstone, Reino Unido: Crescent Moon Publishing.
- Manonelles, L. (2016). Micro-utopías de lo cotidiano, espacio de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramovic y Tino Sehgal. *ESPACIO, TIEMPO Y FORMA Serie VII-Historia del Arte (Nueva Época) UNED*, 4, 329-349. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.16030>
- Marín Ruiz, C. (2015). *Arte medioambiental y ecología. Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología (1960-2015)*. (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://addi.ehu.es/handle/10810/17587>
- Marín Ruiz, C. (2018). Acerca de las vinuclaciones del arte a la ecología. En J. Albelda, J. M. Parreño y J. M. Marrero (Eds.), *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba* (pp. 89-108). Madrid: Los libros de la catarata.
- Martín Velasco, J. (1999). *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid: Editorial Trotta.
- Martínez Lozano, E. (2014). *Otro modo de ver, otro modo de vivir. Invitación a la no-dualidad*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Masiá, J. (2006). *El otro oriente*. Vizcaya: Sal Terrae.
- Maslow, A. (2013). *Religiones, valores y experiencias cumbre*. Barcelona: Ediciones La Llave.
- Maslow, A. H. (2019). *El hombre autorrealizado : hacia una psicología del ser*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Mata, P., Nogué, J., Doreste, A., Corbella, D., García, A., Planas, R., ... Grau, E. (2013). *Andar-i-ego: el trazador de caminos i direcciones*. Barcelona: Departament d'escultura, Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

- Matos, G. (2008). *INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN "ESPACIOS NATURALES". ESPAÑA (1970-2006)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://eprints.ucm.es/8132/>
- Melloni, J. (2016). La dimensión contemplativa del ser humano. Vías de acceso. En O. Fajardo (Ed.), *La experiencia contemplativa en la mística, la filosofía y el arte*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Merchán Basabe, J. G. (2012). El talante órfico de «Herman de Vries». (*pensamiento*), (*palabra*)... Y obra, 8. <https://doi.org/https://doi.org/10.17227/ppo.num8-1742>
- Merchán Basabe, Javier Guillermo. (2013). Un análisis mitologista de la construcción de la naturaleza desde la intervención artística de espacios naturales. (*pensamiento*), (*palabra*)... Y obra, 9, 14-38. <https://doi.org/https://doi.org/10.17227/2011804X.9PPO14.38>
- Moeglin-Delcroix, A. (2005). «Beyond language». En *herman de vries. les livres et les publications. catalogue raisonné*. Saint-Yrieix-la-Perche: Centre des livres d'artistes pays-paysage.
- Mondloch, K. (2016). Wave of the Future ? Reconsidering the Neuroscientific Turn in Art History. *Leonardo*, 49(1), 25-31. <https://doi.org/10.1162/LEON>
- Moore, J. w. (2019). The Capitalocene and Planetary Justice. *Maize*, 6, 49-54. Recuperado el 12 de julio de 2020 de <https://jasonwmoore.com/short-essays/>
- Mora, F. (2002). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Naess, A. (1989). *Ecology, Community and lifestyle*. Cambridge, United Kingdom: University of Cambridge.
- Naess, A. (2008). Self-Realization: An ecological Approach to being in the World. En A. Dregson y B. Devall (Eds.), *The ecology of Wisdom*. Berkeley: Counterpoint.
- Noë, A. (2010). *Fuera de la cabeza. Por qué no somos el cerebro y otras lecciones de la biología de la conciencia*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Nussbaum, M. (1999). Capacidades humanas y justicia social. En *Necesitar, desear, vivir*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Nussbaum, M. (2005). *El cultivo de la humanidad*. Barcelona: Espasa Libros.
- Panikkar, R. (1990). *El diálogo intercultural*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Panikkar, R. (1999). *Iconos del misterio. La experiencia de Dios*. Barcelona: Ediciones Península.
- Panikkar, R. (2000). *La experiencia filosófica de la India*. Madrid: Trotta.
- Panikkar, R. (2007). *De la Mística. Experiencia plena de Vida*. Barcelona: Herder Editorial S.L.

- Parreño, J. M. (2018). Las artes del cambio. En J. Albelda, J. M. Parreño y J. M. Marrero (Eds.), *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Patiño, L. (2012). En el movimiento del paisaje. Recuperado el 6 de mayo de 2020, de <https://lois-patino.es/EN-EL-MOVIMIENTO-DEL-PAISAJE>
- Pedrós i Ginestar, J. (2003). *Recerques silencioses-espirituals a l'art dels 1980-2000. Intercomunicació amb el meu procés creatiu*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de València.
- Peiró, J. B., Villalba, D., Fernández Rivera, G. y Segrelles, V. (2002). *Un solo sabor Pamen Pereira*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Perales Blanco, V. (2019). La práctica del dibujo desde la cosmosis. En J. Albelda, C. Sgaramella y J. M. Parreño (Eds.), *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Perov, K., Solans, P. y Viola, B. (2005). *Bill Viola. Night Journey*. Pollença: Ajuntament de Pollença.
- Pereira, P., Guzman, K., Valle, K., Esteve, A., Villalba, D. (2016). *Pamen Pereira. La mujer de piedra se levanta y baila*. MUSAC. Recuperado el 8 de julio de 2020 de https://issuu.com/mu-sacmuseo/docs/catalogo_pamen_pereira
- Picazo, G. (Ed.). (2001). *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio de milenio*. Castellón: Espai D'art Contemporani De Castello.
- Pigem, J. (2013). *La nueva realidad. Del economicismo a la conciencia cuántica*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Pigem, J. (2016). *Inteligencia vital. Una visión postmaterialista de la vida y de la conciencia*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Pigem, J. (2017). *Àngels i robots. La interioritat humana en la societat hipertecnològica*. Barcelona: Viena editions.
- Prades, J. (1994). La religión y el centro sagrado de la sociedad. En R. Díaz Salazar, S. Giner y F. Velasco (Eds.), *Formas modernas de religión* (pp. 117-128). Madrid: Alianza editorial.
- Pujol, E. (2009). Our Barefoot Practice. En J. Baas y M. J. Jacob (Eds.), *Learning Mind. Experience into Art* (pp. 57-66). Berkeley, California: School of the Art Institute of Chicago, University of California Press.
- Pujol, E. (2018a). *Walking art practice*. Axminster, Reino Unido: Triarchy Press.
- Pujol, E. (2018b, diciembre). The Listeners. Recuperado el 6 de mayo de 2020, de <https://brooklynrail.org/2018/12/1by1/The-Listeners-Ernesto-Pujol-2018>
- Raquejo, T. (1998). *Land Art*. Madrid: Editorial Nerea.

- Raquejo, T. (2006). El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art. En J. Maderuelo (Ed.), *Últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada editores.
- Raquejo, T. (2010). Frankenstein o el Moderno Prometeo. *EXIT BOOK*, 13, 110-113. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://ucm.academia.edu/ToniaRaquejo>
- Raquejo, T. (2012). El espejo como no-lugar. *Quintana*, 11, 243-258. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de https://www.academia.edu/5535143/El_Espejo_como_no-lugar_1964-2010
- Raquejo, T. (2013). Herencias del paisaje pop Marketing y visión del territorio en el arte actual. *Goya*, 343, 166-181. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://ucm.academia.edu/ToniaRaquejo>
- Raquejo, T. (2015). La eco-ficción como materia no-visible del paisaje: Aspectos de la construcción utópica de la naturaleza. En T. Raquejo y J. M. Parreño (Eds.), *Arte y ecología* (pp. 57-94). Madrid, España: UNED.
- Raquejo, T. (2017). El arte de andar por este y otros mundos: propuestas para una deriva psicofísica. En *footnotes* (pp. 74-92). León: Fundación Cerezas Antonino y Cinia. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://ucm.academia.edu/ToniaRaquejo>
- Ricard, M. (2005). *En defensa de la felicidad*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Riechmann, J. (2001). *Todo tiene un límite*. Madrid: Debate.
- Riechmann, J. (2004). *Gente que no quiere viajar a Marte*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Riechmann, J. (2010). *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Riechmann, J. (2011). *¿Cómo vivir? Acerca de la vida buena*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Riechmann, J. (2012). *Interdependientes y ecodependientes*. Cànoves: Proteus.
- Riechmann, J. (2013a). *Ahí es nada*. Salamanca: El gallo de oro.
- Riechmann, J. (2013b). *Fracasar Mejor*. Zaragoza: OLIFANTE.
- Riechmann, J. (2015a). *Autoconstrucción*. Madrid: Catarata.
- Riechmann, J. (2015b). *Himnos craquelados*. Madrid: Calambur editorial. SL.
- Riechmann, J. (2015c). Tareas para después de la «muerte de Dios». *razón y fe*, 272(1404), 283-294. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de https://transecos.files.wordpress.com/2015/10/revistaryf_1404_octubre15_jorgeriechmann-1.pdf
- Riechmann, J. (2016). *¿Derrotó el smartphone al movimiento ecologista?* Madrid: Los libros de la catarata.

- Riechmann, J. (2017). *¿Vivir como buenos huérfanos? Ensayos sobre el sentido de la vida en el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Catarata.
- Riechmann, J. (2018). Amontonar piedras. Reconstruir culturas, transformar identidades: sobre la necesidad de conversión ecológica. En *Petróleo*. Barcelona, España: et al, Arcadia y Macba.
- Riechmann, J., Almazán, A., Madorrán, C., & Santiago Muiño, E. (2018). *Ecosocialismo descalzo*. Barcelona: Icaria.
- Rivera, Mapi. (2015). *El Sentido Numinoso de la Luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. Recuperado el 8 de julio de 2020 de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/375898#page=1>
- Roca Jusmet, L. (2017). *Ejercicios espirituales para materialistas. El diálogo (im)posible entre Pierre Hadot y Michel Foucault*. Barcelona: Terra ignota ediciones.
- Rodríguez Duplá, L. (2017). Sobre los dos sentidos del concepto habermasiano de sociedad postsecular. *Daimon*, 0507(70), 23-39. <https://doi.org/10.6018/daimon/223291>
- Rodríguez González, M. (2019). Tecnotrascendencia como ilusión narcisista, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 76, 67-77. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.6018/daimon/273521>
- Rodríguez Fominaya, Á., Gisbourne, M. y Gutiérrez, M. (2006). *Nuevos Místicos*. La laguna: Ediciones del Umbral.
- Rothstein, S. (2018). Susanna Bauer: A Poet in the Woods. *Sculpture*, 37(8), 24-27. Recuperado de <https://static1.squarespace.com/static/53eb7e75e4b0a11bcc068fdf/t/5bc9fc3053450a722c204a26/1539963966515/Bauer+Sculpture+October+18.pdf>
- Rubia, F. J. (2014). *La conexión divina. La experiencia mística y la neurobiología*. Barcelona: Booket.
- Rubia, F. J. (2015). *El cerebro espiritual*. Barcelona: Fragmenta editorial.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto Bilbao.
- Santiago Muiño, E. (2015). *¡No es una estafa! es una crisis (de civilización)*. Madrid: Enclave de libros.
- Serrano, A., Turiel, A., Muiño, E. S., Prats, F., Marcellesi, F., Riechmann, J., ... Doldán García, X. R. (2014). Última llamada. Recuperado el 2 de mayo de 2020, de <https://ultimallamadamanifiesto.wordpress.com/el-manifiesto/>
- Sgaramella, C. (2018). E.co.creaciones. Prácticas artísticas colaborativas de enfoque ecosocial. En J. Albelda, J. M. Parreño y J. M. Marrero (Eds.), *Humanidades ambientales. Pensamiento*,

arte y relatos para el siglo de la gran prueba (pp. 125-146). Madrid: Los libros de la catarata.

Siegel, D. J. (2016). *Cerebro y mindfulness*. Barcelona: Paidós transiciones.

Simón, V. (2006). Mindfulness y neurobiología. *Mindfulness y psicoterapia*, XVII(66/67), 5-30. Recuperado el 12 de julio de 2020 de https://psicoterapiabilbao.es/wp-content/uploads/2015/11/Mindfulness_y_neurobiologia.pdf

Simón, V. (2011). *Aprender a practicar Mindfulness*. Barcelona: Sello Editorial, SL.

Simón, V. (2015). *La compasión: el corazón del mindfulness*. Barcelona: Sello Editorial, SL.

Smithson, R., De Vries, H. y Merchán Basabe, J. G. (2017). Hacia la redención de la naturaleza : un análisis mitologista de la construcción de la naturaleza para la crítica de Robert Smithson y Herman De Vries. *Folhmyr*, 7, 41-54. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/FHP/article/view/6654>

Snyder, G. (2016a). *La mente salvaje*. Madrid: Árdora ediciones.

Snyder, G. (2016b). *La práctica de lo salvaje*. Madrid: Varasek ediciones.

Spier, F. (2011). *El lugar del hombre en el cosmos. La gran historia y el futuro de la humanidad*. Barcelona: Crítica.

Springer, B. (2014). Beauty and decay. Recuperado el 6 de mayo de 2020, de <https://www.annatolens.com/Beauty-and-Decay>

Sussman, R., Obrist, U. y Zimmer, C. (2014). *The oldest living things in the world*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Taibo, C. (2016). *Colapso*. Madrid: Los libros de la catarata.

Talens, A. (2011). *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València.

Talens, A. y Albelda, J. (2003). *Mi pequeño mundo*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Torcal, L., Mallarach, J. M. y Torralba, F. (2016). *Hacia una ecología integral*. Lleida: Milenio publicaciones.

Torralba, F. (2012). *La compasión*. Lleida: Editorial Milenio.

Torralba, F. (2014). *La espiritualidad*. Lleida: Milenio.

Tugendhat, E. (1997). *Egocentricidad y mística*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Tugendhat, E. (2001). Las raíces antropológicas de la religión y de la mística. En *Problemas. Lenguaje, moral y transcendencia* (pp. 215-228). Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

- Vara Sánchez, C. (2016). «A cada momento un mundo nace y muere»: *elementos de la temporalidad en las video instalaciones de Bill Viola, con una coda de neurociencias* (Tesis doctoral). Pompeu Fabra. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de <https://www.tdx.cat/handle/10803/392628#page=1>
- Vega, A. (2005). *Arte y Santidad, cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- Velayos Castelo, C. (2001). El deep ecology movement ¿un viaje hacia las profundidades de la ética? En José María García Gómez-Heras (coord.), *Ética del medio ambiente : problema, perspectivas, historia* (pp. 145-154). Madrid: Tecnos.
- Velayos Castelo, C. (2005). Deberes y felicidad en la ecoética. *Isegoría*, (32), 145-156. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2005.i32.440>
- Velayos Castelo, C. (2015a). Ecología y ética de la sobriedad feliz. En *Actas I Congreso internacional de la Red española de Filosofía* (Vol. XVI, pp. 130-138). Red Española de Filosofía. Recuperado el 13 de mayo de 2020, de http://redfilosofia.es/wp-content/uploads/sites/4/2015/06/12.cvelayos@usal.es_.pdf
- Velayos Castelo, C. (2015b). *El cambio climático y los límites del individualismo*. Barcelona: Horsori editorial.
- Velayos Castelo, C. (2018). Transición y ecología profunda. En J. Albelda, J. M. Parreño y J. M. Marrero (Eds.), *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Catarata.
- Vermeulen, G., Mönig, R., Kunde, H., GaBner, H., Snoddy, S. y Kolodziej, B. (2013). *Richard Long Prints 1970-2013*. Köln: Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V.
- Vilaseca, M. (2015). *L'experiència estètica de Wolfgang Laib i el seu vincle amb la tradició índia*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.
- Villalba, Dokusho. (2007). *Zen en la plaza del mercado. Claves Zen para comprender y sanar el malestar existencial en la era de la globalización*. Madrid: Aguilar.
- Villalba, Dokushô. (2016). La absorción en la naturaleza original. Zen. En *La experiencia contemplativa en la mística, la filosofía y el arte*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Villalba, Dokushô. (2018). *Atención Plena*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Villalba, Dokushô y Fernández-Cid, M. (2009). *Pamen Pereira This is a love story*. Burgos: Caja de Burgos.
- Villatoro, V. (2018). El siglo de (todas) las luces. En *La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* (p. 9). Barcelona: Centre de Cultura contemporània de Barcelona.
- Welsch, W. (2014). *Hombre y mundo*. Valencia: Pretextos.

Yoon, J. (2010). *Spirituality in contemporary Art*. London: Zidane Press.

Zimmer, H. (1979). *Filosofías de la India*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Zylstra, M. (2014). *Exploring meaningful nature experience, connectedness with nature and the revitalization of transformative education for sustainability* (Tesis doctoral). Stellenbosch University. Recuperado el 9 de julio de 2020 de https://www.researchgate.net/publication/265207824_Exploring_meaningful_nature_experience_connectedness_with_nature_and_the_revitalization_of_transformative_education_for_sustainability

Zylstra, M. J., Knight, A. T., Esler, K. J., y Le Grange, L. L. L. (2014). Connectedness as a Core Conservation Concern: An Interdisciplinary Review of Theory and a Call for Practice. *Springer Science Reviews*, 2(1), 119-143. <https://doi.org/10.1007/s40362-014-0021-3>

ANEXOS
Entrevistas

Lucía Loren

Entrevista realizada el 18 de junio de 2016

¿Puedes hablarme de algún momento o etapa concreta de tu trayectoria artística que consideres muy importante para ti? Algo que puedas considerar como un punto de inflexión en tu forma de trabajar o de aproximarte a la creación artística, o que haya supuesto un gran cambio.

El punto de inflexión más grande fue el primer acto consciente y creativo en la naturaleza (que no fue tan consciente) y que partió precisamente no del arte, sino primero de un vínculo afectivo con un lugar, un vínculo emocional muy estrecho con un bosque en el que estuve paseando durante tardes y tardes, todos los años de facultad. Primero fue el vínculo emocional con el lugar. Y hubo un momento en el que decidieron que iban a talar parte de ese bosque para construir. Ahí se activó un mecanismo de defensa, de necesidad de hacer algo en ese lugar. Hasta entonces sólo había sido importante habitarlo, estar en él, pasearlo, recorrerlo, sentirlo como mi guarida, como un espacio muy íntimo. Pero cuando sucedió esto surgió la necesidad de hacer acto.

Las primeras acciones que hice en la naturaleza realmente fueron casi manifestaciones activistas. Me manifestaba yo sola por el campo con carteles. Eran diferentes acciones a las que no daba casi forma artística. De hecho la mayoría no las tengo registradas. No las tenía tan catalogadas como arte, pero sí surgieron de esa necesidad de hacer algo, de motivarme. Hice también algunas intervenciones en las que yo iba cada día y, en los árboles que talaban, tallaba un hueco, sembraba una semilla, me la quitaban y yo volvía otra vez al día siguiente y la volvía a poner. Espiaba para ver quién lo hacía (era un señor que paseaba a sus perros). Fue un punto de inflexión muy grande como activador de estar con

un vínculo emocional muy potente y de repente, ver que necesitas hacer algo en ese lugar porque algo está sucediendo.

Por otro lado, en 1999 me dieron una beca en Argentina para desarrollar un proyecto en torno a la cestería botánica. También fue un punto de inflexión muy grande por tener que trasladarme a otro lugar, a otro paisaje, a otra cultura que no era la mía. La residencia fue en una reserva biológica, en un parque que estaba en medio de una zona de selva tropical a 4 horas de la universidad. Empecé a ser consciente de que ya el tema del paisaje y la naturaleza estaban muy presentes en toda mi obra, el tema del tejido y la reunificación de estos materiales de la naturaleza. La profesora que me acompañó, Miriam Genisans, estaba generando un proyecto de investigación entre el arte y la artesanía. Estaba trabajando con mujeres artesanas cesteras en zonas de selva, enseñándoles unas técnicas de cestería que eran muy artísticas, muy escultóricas, porque tienen muchas posibilidades de generar estructuras abiertas (no son estructuras cerradas, como el mimbre) y me propuso participar en esta investigación. Vi que era mucho más coherente trabajar allí, en la propia zona donde residía en vez de tener bajar todos los días a la universidad. Esto fue un cambio muy importante, porque realmente me tuve que enfrentar durante 3 meses a diario con muchas horas de trabajo en la selva, recogiendo materiales, procesándolos, aprendiendo del lugar, de sus nieblas...

Las nieblas eran muy potentes, a esta zona de la selva la llamaban “La Casa de las Nubes”. De repente se cubría la zona con una niebla tan profunda que eras incapaz de volver por el mismo camino que habías hecho durante 3 meses. Tuve que hacerme unas guías con piedras rojas, y con varias cosas que me señalaban, porque era tan profunda y densa la niebla que, poniendo la mano cerca, no la veías. Fue un aprendizaje muy intenso de los propios procesos de la naturaleza, de los ciclos y también de cómo estar muy atenta a las peculiaridades pequeñas de cada lugar. ¡Era un espacio tan diferente a los que yo conocía! Entonces aprendí a vincularme emocionalmente con ese lugar y con el proyecto.

Por lo que vas comentando, me parece que quizá estás familiarizada con elementos o estados contemplativos en tu proceso de trabajo. La “contemplación” es una experiencia diferente en cada persona y a menudo bastante difícil de comunicar. ¿Podrías tratar de hablarme sobre esto desde tu propia experiencia?, ¿qué sientes que sucede en esos momentos?

Yo creo que lo que sucede, cuando entras en estos estados de contemplación, de meditación, de conexión -llámalos como quieras-, lo que me sucede a mí es que siento como que se desbloquean un montón de cortezas, de capas, que me he ido construyendo desde ese otro lado más racional, más comprensivo, desde ese lado más analítico, que muchas veces no me permite ser tan permeable a los procesos de vida, que es donde estamos.

Es como algo que va mucho más allá de “lo que tengo que hacer”, “lo que me queda por hacer”, “lo que debería hacer”, “lo que podría hacer”, etc. Todo esto creo que nos va construyendo cortezas, capas o cáscaras, que hacen que no conectemos realmente o que no escuchemos lo que realmente somos, necesitamos o queremos de verdad. Y en esos momentos importa poco todo lo que “podría”, “debería”... Entonces estás y eres y sientes. De repente, sentir que estás vivo, sentir la vida, para mí, es lo más maravilloso que te puede pasar. Porque siendo algo que estamos 24 horas al día en ella, ¡son tan pocos los momentos en los que realmente tenemos esa conciencia de sólo estar vivos y no tener que pensar en hacer otra cosa!

A mí el proceso artístico, sobre todo cuando está conectado con la naturaleza -como el caso del dibujo, el tejido, etc.- me permite conectar con estos momentos. Y son muy sanadores. Yo siento como que, si no tuviera estos momentos, enfermaría. Es una necesidad vital. Es igual que respirar, incluso más importante a veces que comer (no sé, comer también es muy importante). Es una necesidad que, cuando llevo mucho tiempo sin trabajar, sin estar en un proceso, siento que esta carencia hace que esas cortezas y esas capas cada vez sean más fuertes, más duras... Me cuesta escucharme más, me cuesta sentirme, estar presente en la vida.

Y siento que no me sucede sólo a mí, porque a veces también lo siento en procesos compartidos como en los talleres. La creatividad o los procesos creativos pueden llevarnos a estos espacios de escucha, de comprensión y de conoci-

miento... o también de silencio, porque no es sólo una cosa. Dependiendo del momento, del proceso que inicies, te puede llevar a un lado o a otro. Pero, en todo caso, sí que es cierto que siempre hay un estado de contemplación, de mirar desde un poco más allá, desde un poco más lejos, y tratar de comprender de una manera más general.

Cuando es en la propia naturaleza, en el propio paisaje, va un poco más allá incluso, porque ahí sí que, muchas veces, no es sólo que sientes que se te caen esas cortezas o esas capas que te genera la racionalidad, la vida, lo cotidiano, sino que a veces incluso desapareces y dices "qué insignificante". Comprendes que estamos inmersos en una totalidad tan grande que somos casi nada, y es muy potente. Yo creo que por eso una de las carencias fundamentales en nuestra sociedad es la falta de espiritualidad, la falta de conexión con esa línea o ese eje que nos une con la naturaleza y nos hace ser una parte más. Somos naturaleza.

El sentirnos fundidos y el deshacernos como personas. Quitar todas esas construcciones culturales que nos hemos ido cargando, poniendo y creyendo como los responsables de la construcción de todo este paisaje, de toda esta cultura... De repente, cuando estás ahí, subido en un árbol tantas horas cerca de las cortezas, de las hormigas, de las avispias, sintiendo la lluvia, el sol, la nieve... y de repente casi desapareces, porque eres casi invisible. Soy uno más. Ese recuperar también eso salvaje es algo muy importante, eso salvaje como ese resto de humanidad o ese origen del animal en la humanidad. ¡Creo que es tan necesario que volvamos a conectar con él!

Sin duda, ¡nos hemos separado tanto de la naturaleza!... pero la racionalidad también es importante ¿no crees?

Claro, porque nos sitúa. Lo que pasa es que vivimos con toda la atención puesta en ella, sólo en un lado, en el hemisferio izquierdo: vivimos desde ahí. Cuando realmente, el hemisferio derecho lo que hace es conectar precisamente los dos. Hace que la racionalidad sea más activa. El trabajar procesos creativos que surgen más desde la espacialidad, desde la intuición, lo que nos da es una visión racional mucho más consistente porque hace que se activen cosas que de otra manera no las activamos, el hemisferio derecho es integrador.

Entiendo. Es una forma de complementar potencialidades. Estamos hablando en todo momento desde tu experiencia individual, pero antes te has referido a procesos artísticos compartidos, estoy pensando por ejemplo en el taller de piedra seca que hiciste en la intervención “banco para hablar”, y me gustaría entrar en ello si es posible. ¿crees que en estas experiencias hay también un vínculo con la contemplación o con la espiritualidad?

Creo que tiene que haberlo, porque hay muchos procesos internos en un trabajo colectivo, primero para encontrar eso que queremos construir entre todos y todas: muchos seres humanos con maneras muy diferentes de ser, de entender y diferentes necesidades. Ahí hay mucho de despojo, hay mucho de concentrar, de unificar, hay mucho de humildad, de dejar de lado cosas. Y luego, una vez que estás ahí, es muy potente el que de repente cada uno va adaptando sus tareas o sus roles dentro del grupo. En este caso fue absolutamente mágico cómo un grupo de diez o quince personas pudimos transformar un espacio de una forma tan increíble. Sinceramente, un proyecto así en un ayuntamiento es un mes de obras y “no sé cuantos mil” euros. Pues no: sinergia y conexión de repente, confianza y generosidad. Bestial. Cada uno conocía su fuerza y sus limitaciones. Quien podía coger piedras las cogía, los niños ayudaban, cada uno en su nivel. Hay algo ahí que nos desnuda y que nos hace situarnos en otro lugar.

En muchos procesos colectivos creativos, si están bien acompañados por un facilitador, se genera un estado de escucha atenta muy profundo, dónde somos capaces de conectar con estados de contemplación que a nivel individual no alcanzamos.

Hemos usado las palabras “espiritualidad” y “contemplación”, que son términos que se pueden interpretar de muchas maneras, hay quien habla también de “lo sagrado” pero esta palabra puede tener connotaciones negativas, ¿qué palabras utilizarías tú para tu experiencia?

Destacaría en estos procesos colaborativos el estado de “comunidad”. La propia palabra tiene estas connotaciones tan negativas, pero creo que es importante por lo que empodera: esa satisfacción, esa sensación de colectividad. La idea de “lo sagrado” creo que se puede transformar en algo mucho más cotidiano, pero no lo podemos dejar de lado porque es muy importante. Ese nivel de colectivi-

dad, lo que hace es volver a retomar todos esos ritos de fertilidad agraria, todo eso que ha hecho que los trabajos más duros se conviertan en casi estados de elevación a través del canto, de la palabra, de las acciones colectivas.

Muchas veces en estos espacios de creatividad colectiva siento esta misma sintonía que se vive en el campo, trabajando en la huerta, en cosas muy duras, cuando empezamos a cantar, a sentirnos unos a otros, incluso te encuentras bien, tienes fuerza y energía. Siento esta misma sintonía o creo que puede parecerse, es una sintonía que estamos perdiendo y pienso que es muy poderosa. Por eso creo que es importante volver a revisar estos espacios de “comuni3n” o de colectividad.

Claro, es otra forma de “conectar” o de “ser uno m3s” como antes decías. Sin duda la idea de v3nculo est3 muy presente en tu trabajo a distintos niveles. ¿Puedes hablar de c3mo aparece, por ejemplo en otra obra diferente, en tu instalaci3n de las garrotas? ¿c3mo utilizas aqu3 este s3mbolo?

La garrota para m3 ha sido una herramienta cotidiana, de hecho una de mis garrotas est3 en la instalaci3n. Es la garrota que yo cada d3a siempre he llevado de paseo. Me ha acompa3ado en la monta3a y ha sido ese apoyo, esa cosa tan cercana, tan modelada por mi mano, por mi sudor, por mi presi3n. Ese asiento en el que me encanta apoyarme y sentarme, para m3 era como una extensi3n de mi propio cuerpo. ¡Porque es algo tan 3til!, ¡tan c3modo! me hac3a sentir segura. Luego, revisando el porqu3 de esto, he visto que la garrota en s3 es un s3mbolo de poder a muchos niveles.

Esta pieza habla de la uni3n tan necesaria entre lo natural y lo cultural, o esa fusi3n entre el paisaje y el paisanaje. El paisaje es la ra3z, esa construcci3n que est3 ah3 m3s interiorizada, y el paisanaje forma parte del paisaje y es la cultura. En todas las intervenciones que he hecho con esta escultura siempre parte de un centro o de una concentraci3n de todas estas garrotas, que son capaces de expandirse y ocupar el espacio m3s libremente sin sentirse ancladas, elevando al aire todo ese conocimiento que surge del contacto con la tierra y lo primordial. Y creo que esto es algo muy importante porque es una carencia de esta sociedad. Muchas veces nos actualizamos tanto en el presente, en estar a la moda de lo 3ltimo, que dejamos un poco de lado el “de d3nde venimos” al que perte-

necemos. Y creo que es importante en ese movimiento, en ese camino, en esa ruta saber de dónde venimos y dónde estamos.



140a y 140b. Lucía Loren, "En el vuelo del suelo", (2016)

¡Sin duda! Además, en la pieza está la presencia de la raíz que conecta con la tierra y a la vez hay una parte aérea, dinámica, porque están suspendidas y tienen un movimiento que se expande desde un centro. Esto son dos elementos contrarios ¿no?, ¿cómo se interrelacionan?, ¿puedes hablarme un poco más de todo esto?

Es como en un estado de meditación: cuando tu estás bien asentado en un sitio, cuando apoyas realmente bien los pies, entonces puedes elevarte. Necesitamos ese apoyo real, ese estado de conexión fuerte para poder llegar a otros estados de conocimiento y de conexión. Lo vemos en nuestro propio cuerpo, en la gravedad. Desde ese apoyo firme y fuerte, podemos estar de pie. Si no lo tenemos, no encontramos la estabilidad. Entonces sí que creo que son dos conceptos contrarios pero que se necesitan para poder potenciarse.

Precisamente creo que está relacionado con esto una última pieza sobre la que te quería preguntar antes de terminar. En “coser la cima”, creo que hay también una conexión simbólica entre contrarios, entre cielo y tierra, es un tema tradicional asociado a la espiritualidad. ¿Puedes decirme algo más sobre esto?

La cima, en la iconografía de diferentes culturas y religiones, es un lugar de poder porque ha sido el espacio de conexión entre lo terrenal y lo espiritual. Lo es también en la actividad cotidiana de todas esas personas que van a la montaña y encuentran esa satisfacción, esa superación, como los montañistas, los escaladores, los caminantes, en esa búsqueda de la esencia del ser humano. Pero la cima también se asocia como un lugar de conquista, que remarca la posesión colocando esas banderas que señalan la pertenencia. En “Coser la Cima”, la bandera vertical se transforma en una bandera horizontal más reparadora, con la atención en el cuidado. Es un triángulo cosido con la lana que voy recogiendo de las zarzas en las que se engancha el pelo de las ovejas. El triángulo hace referencia a lo femenino, lo espiritual, la cota de una montaña aparece a menudo así representada. ¡Estos símbolos universales tienen tantas capas! Es lo que tienen los procesos creativos, que te llevan a conectar un montón de imágenes diferentes.

Josep Pedrós i Ginestar

Entrevista realizada el 12 de junio de 2016

¿Puedes hablarme de algún momento o etapa concreta de tu trayectoria artística que consideres es muy importante para ti? Algo que puedas considerar como un punto de inflexión en tu forma de trabajar, de aproximarte a la creación artística, o que haya supuesto un gran cambio. En tu tesis comentas una fecha: 1994, que es cuando tu trabajo comienza a tener más solidez. ¿Puedes hablarme de esto y de algún otro?

Yo creo que el cambio que apuntas tú en el 94 es el gran cambio, antes era escultor formalista en hierro, de eso no hay nada en la página web porque en cierta forma todavía no me había encontrado, después hubo otro cambio no tan grande como ese pero que también considero importante, el encuentro con el desierto. En el momento de la tesis no hay ninguna pieza realizada en ese paisaje porque todavía no había estado allí. En 2005 fue la primera campaña de "Visió Sense Fronteres" en el desierto de Marruecos, fue la primera vez que estuve allí, pasé varios años haciendo campañas humanitarias sin realizar ninguna pieza, a partir del tercer o cuarto viaje en el desierto empiezo a pensar, ¿por qué no hacer piezas in situ?, y eso sí que marca un antes y un después. Considero pues que si tuviese que señalar uno de los apartados que quizá más me interesen de mi trabajo personal, sería el mundo de las intervenciones en el paisaje desértico.

Ahora que conozco bastante bien el mundo creativo musulmano-árabe, veo que no se ha trabajado demasiado en el paisaje desértico, los grandes artistas marroquíes ninguno trabaja en el desierto, algunos apuntan que posiblemente se deba a que los que van a estudiar Bellas Artes son alumnos que vienen de sitios que son económicamente más favorecidos, o de ciudades. El desierto es,

con el Atlas, la parte más pobre de Marruecos, entonces es difícil que los de allí tengan la posibilidad de trasladarse a Tetuán donde está el único centro formativo, el Instituto de Bellas Artes de Tetuán. Esa es una interpretación. Yo creo que hay otra y es que su subconsciente interpreta ese paisaje y el contexto humano que lo habita como excesivamente cargado de tipismo, que si las dunas, las palmeras, camellos etc. etc. en cierta medida también lo asocian con subdesarrollo, miseria y atraso, tampoco favorece que en las “órdenes canónicas” sobre los temas a tratar del arte contemporáneo no entra ese mundo. Mi mirada por fuerza es diferente por no estar el desierto tan presente en la cultura donde nací y no tener referentes puedo por tanto abstraerme de todos esos condicionantes y tener una mirada más libre, desprejuiciada que me ha permitido mirar su alma. No voy de turista, he estado ya tantas veces que todo aquel mundo lo vivo con la cotidianeidad totalmente desprejuiciada de exotismos. Cuando los códigos culturales, el paisaje la magnífica arquitectura en tierra, todo ya me resultó habitual surgió el deseo de trabajar en él.

El desierto para mí no es sólo un paisaje, ¡¡es el paisaje¡¡, el que mejor define el silencio y a mi mismo. Cuando estoy en el paisaje mediterráneo lo veo muy cargado, árboles, montañas, construcciones.... que son para mí como ruidos. Un paisaje que también me emociona mucho es el manchego con esas inmensidades de tierra y esos vacíos. En el desierto una silla en mitad de la nada... ¡tiene una rotundidad! No se ya la de veces que he ido por allí y todavía me maravilla como si fuese la primera vez. Es increíble que pueda haber algo tan brutalmente hermoso.

Sí, el desierto es un gran símbolo asociado a la espiritualidad en diferentes tradiciones.

En el mundo budista no, pero en nuestra tradición sí, el mundo de los monasterios es un concepto egipcio, surge en su desierto y uno de sus creadores fue San Antonio Abad, que es un santo muy popular en Egipto. El mismo Jesús se retira en él cuarenta días (que es una fecha simbólica), también Mohamed se retira al desierto. Yo creo que no hay paisaje más profundamente espiritual que el desierto. Te encuentras frente a la nada, tú solo frente a una inmensidad con la conciencia de que estás frente a un paisaje que si te dejas ir te mata. Si me

aparto de los oasis puedo morir, de hecho desgraciadamente es bastante habitual que haya muertos de sed en la zona.

¿Y cómo llegaste a tener una relación tan estrecha con el mundo árabe?

Desde pequeño siempre he tenido una atracción muy marcada hacia el mundo árabe y no porque sea una cultura con la cual pueda tener una relación cultural profunda porque con sus múltiples contradicciones la siento bloqueada, y no lo digo únicamente por lo más visible, al menos en occidente, el terrorismo, sino por muchos otros temas, como la situación de la mujer, la ausencia de libertades políticas, de prensa, de religión etc., con los niveles de lectura más bajos entre las antiguas culturas. Presiento que un día van a despertar y van a luchar por vencer sus miedos y desarrollarse, superarán el actual bloqueo. Pero a otro nivel de comunicación no mental la conexión es muy intensa, una unión telúrica con el paisaje desértico, como queda bien evidente cuando se ven mis obras. He aprendido también mucho de sus soledades y silencios.

Yo recuerdo perfectamente con siete años ojear un libro de historia de España y quedarme fijamente muy a menudo mirando el capítulo que ponía “mundo árabe” y eso que en mi familia no hay ningún referente con esa cultura. Luego en el instituto cuando íbamos en el autobús a veces coincidía en una curva que cambiaba la emisora y salía música árabe, ¡yo me quedaba!....¡era algo que me llamaba la atención!, después en la primera juventud a ocho kilómetros había una comunidad árabe y pasaba con ellos muchos fines de semana. En cierta medida siempre me ha producido un cierto cansancio la cultura occidental, necesitaba al “otro”, para mi familia, claro, era una cosa bastante rara, pero yo lo veía muy normal. Luego con 18 o 19 años me fui con un marroquí y pasé un mes en su pueblo del norte de Marruecos, no tenía luz eléctrica ni agua potable, evidentemente no había turistas. Recuerdo que cuando entré por primera vez en Marruecos sentí como que volvía otra vez. La relación con esa cultura como ves no es de ahora, ni mucho menos y ha pasado por momentos de crisis y distanciamiento pero yo sí percibo que formo parte de ella. Mucho tiempo después supe que el pueblo en donde nací, Gata, es de fundación árabe, que etimológicamente es un topónimo árabe y que ha estado más tiempo siendo musulmán que cristiano, poco a poco también fui adentrándome en su historia,

en sus temas y ahí sigo con una gran necesidad de conocimientos sobre la cultura árabe, sobre multiculturalismo. La pluriculturalidad ya podrás imaginártelo es algo natural en mí, siempre he estado con marroquíes pero mi relación con esa cultura nunca ha sido complaciente, como tampoco lo ha sido con la cultura en la cual he nacido. Me siento cómodo siendo un poco de las dos.

Marruecos para mí ha sido un maestro espiritual; ¿en qué sentido?, en el de crecimiento personal y espiritual. Con el desierto es como si hubiésemos firmado un pacto; yo estaré siempre colaborando con sus gentes, queriéndolas hasta lo más hondo, el desierto siempre me dará ideas. Esa comunicación surge del silencio, de la reflexión un poco panteísta con el “todo”. Las obras hechas en Marruecos las hago en plena campaña de revisión optométrica, y como podrás imaginarte hay vivencias que son muy hermosas, a mediodía comemos siempre con ellos, una vez al finalizar la comida el alfaquí del poblado recitó unos breves fragmentos coránicos por el futuro de la ONG que fueron seguidos con cánticos por los cooperantes locales y por nuestra conexión en silencio. Son vivencias que como comprenderás están en el interior de las obras, como te comenté antes tengo en cuenta a la gente que vive allí, me emocionan esos paisajes pero sin la colaboración con sus gentes intuyo que serían obras “decorativas”. Con los años la relación con esa cultura no es solo a través de la ONG sino que también se ha alargado hacia artistas contemporáneos con algunos de los cuales me siento más cercano por sus poéticas artísticas que con artistas de aquí.

Entonces, ¿Puedes contarme cómo es tu proceso artístico cuando trabajas en el desierto?

Las obras surgen de la meditación, estás ahí en total silencio y tienes que trabajar rápido porque tú no sabes cuándo te llamarán si surgen problemas en la refracción ocular. Como es tan rápido, entonces tienes que eliminar lo máximo posible la reflexión cerebral, hay un vaciamiento, estás frente al paisaje con la premura del tiempo. Los discursos intelectuales son débiles en ese momento. Después sí, pero en ese momento es la intuición la que dicta sus leyes, es salir y dices ¿ahora qué? entonces el paisaje te dice: “¿no ves? pues, coge eso y ...¿no ves? aparta la tierra reseca y...” así es como surgen las piezas sin unas ideas preconcebidas. ¡Menos mal que lo he comprendido!

Aquí en Gata voy a la montaña y no tengo limitación de tiempo, pero allí sí, porque no sé cuándo me van a llamar los compañeros, lo normal también es trabajar cada día en un poblado en el cual nunca has estado y que no sabes tampoco como será físicamente su naturaleza. Algunas veces la refracción no tiene problemas y dispongo de más tiempo para mis trabajos pero sin perder nunca de vista que lo prioritario es la campaña. Si no, ¿a qué se va allí?

Las piezas de Nils Udo, Andy Goldsworthy y muchos que trabajan con la naturaleza con los cuales obviamente hay afinidades, me son cercanas pero demasiadas veces veo que buscan la forma por la forma, que caen en actitudes demasiado estetizantes, con obras excesivamente “bonitas”. A mí no me interesa hacer cosas bonitas, pueden ser formalmente bellas, es verdad, pero tiene que haber una reflexión detrás, un concepto detrás, como la unión con la naturaleza, el espíritu que nos guía, la unión con la totalidad, la relación con lo sacro, la muerte etc. etc. son temas que vagan por mi interior y que trato de expresar a través de la forma plástica como antídoto también a caer en lo estetizante.

Por lo que comentas en tu proceso artístico tiene un papel importante el silencio contemplativo, ¿podrías desarrollar un poco más cómo vives en tu experiencia esos estados contemplativos?

Para que la comunicación espiritual se produzca en cierta medida se tiene que producir un silencio, `para que pueda penetrar “lo otro”, cuanto menos pensamientos existan, mejor. Es construir en el vacío, esto se puede hacer con prisas o lentamente, cuando es lentamente es ir caminando e ir observando lo que ocurre, tú no piensas “me gusta o no me gusta” porque eso es ir clasificando y eso también son barreras y escisiones, tú contemplas y ya está, fíjate: ahora el camino gira, ahora baja, ahora sube, ahora pasamos del sol a la sombra, fíjate, este pajarito por aquí, aquello por allá, y de repente “lo real” explota. Cuando explota “lo real” cuando solo lo que ocurre en ese momento existe, la comunicación se establece porque todas las capas de pensamientos, de etiquetas, de conceptualizaciones se van a hacer puñetas, porque finalmente estás en frente de lo único que tienes que es lo que está ocurriendo justo delante de ti, estás viviendo el presente.

En el contexto de falta de tiempo como cuando estoy en el Sahara sería lo mismo también pero con un bombardeo más rápido del interior, todo es más explosivo. Toda esa tensión de falta de tiempo puede ser un inconveniente o puede ser algo que facilite el desarrollo de los trabajos, en mi caso facilita, porque no puedes irte por las ramas. En un momento en el que tú estás contigo al 100% por ser como comentábamos un momento que no sé cuándo acabará y hay que vivirlo plenamente. Imagínate que te está persiguiendo un león, la autenticidad de tu ser hará que automáticamente empieces a correr lo más rápidamente posible, no ha lugar a reflexiones conceptuales sobre si es león o leona, si tiene estas u otras cualidades en su pelaje, si va a correr por una propiedad privada o no...todas esas reflexiones, ese ruido mental queda apartado por inútil porque lo prioritario es salvar la vida ¿no?, pues en el contexto que te estoy describiendo en Marruecos lo prioritario es hacer la obra, se dispone de poco tiempo y cada minuto de reflexiones conceptuales es un tiempo que coges del necesario para poder realizar la obra. En ese estado casi de meditación, sintiendo lo que está ocurriendo a tu alrededor, con muy pocas conceptualizaciones, el paisaje, la realidad misma explota en toda su rotundidad y presencia. A veces te quedas maravillado, totalmente sorprendido frente a la inmensidad de lo que está ocurriendo en frente de ti, es un sentimiento de una inmensa plenitud. No se desea nada, ni se quiere nada, solamente se asiste a lo que está pasando.

Experimento esas dos semanas largas que dura la campaña como un ir al otro lado del espejo, del cual se vuelve en el tiempo de espera de los aeropuertos. Son días que como comprenderás me han ayudado a crecer como artista pero también como ser humano, en realidad pienso, esa separación no es más que otra jugarreta de la mente.

Con todo esto que me cuentas cobra ahora otra dimensión una pieza en la que aparece el equipo de la ONG alrededor de una esfera de luz.

Necesitaba contar a través de la plástica lo que te he contado, me hubiese gustado que esa geografía llena de gente saliese más en las piezas como los interiores de casas....que saliesen más ellos pero esto es bastante complicado en

una sociedad cerrada, creo que es mejor saber cada uno dónde está. Las puertas están abiertas, pero conviene no forzar demasiado.

Sobre el equipo de la campaña, esas personas han crecido como seres a través de todas las vivencias que hemos tenido. En la noche todo son risas comentan... no nos reímos tanto en España. ¿por qué?, porque han sentido algo que es muy profundo, es un privilegio para un ser humano sentir que lo que ha ocurrido durante el día ha sido hermoso, de lo más bello que puede experimentar un ser humano, ser útil a otro ser humano. De esa plenitud surge el bienestar que lleva a la risa. Un concepto que todos tenemos claro es que el trabajo con la ONG Altair: cooperación internacional no se enmarca dentro del concepto caritativo de “ayudar” al otro, de hecho hay un proverbio africano que dice, “la mano del que da siempre está por encima de la mano del que recibe” en nuestro caso se trabaja a dos bandas, la parte de aquí cumple con unas funciones y la parte marroquí asume otras. Sin una de las dos el trabajo no sería posible. Las gafas que traemos son básicamente recicladas no rotas o gastadas, son prácticamente nuevas porque en este mundo consumista nuestro, hay que seguir la moda y rápidamente, (ya lo sabemos todos), el producto queda desfasado. No es justo que aquí se acumulen miles de gafas inservibles y que allí no tengan, que niños dejen la escuela por falta de unas gafas...en fin que no hacemos más que devolverles las gafas que en sentido correcto les pertenecían desde el inicio. No es el agradecimiento de “venimos a ayudar aquí a esta pobre gente”, hay una colaboración de ser humano a ser humano.

Desde este contexto también se entiende mejor la serie que dedicas a la esperanza, ¿puedes hablarme un poco de esto?

Sí, el círculo igual que la esfera son las formas más perfectas porque no tienen ángulos y por eso han estado asociados a lo sacro. El dorado hace referencia también a la sacralidad al ser un material que no se corroe y desprende luz. El concepto de “esperanza” viene porque donde hago las piezas es una comarca muy pobre que desgraciadamente va a continuar siéndolo durante tiempo porque el estado tampoco invierte demasiado. Quería mostrar mi deseo de esperanza, de que les vaya bien la vida. Es un poco como “espero que tengáis esperanza para coger fuerzas para cambiar vuestra realidad”.

Ahora me surge una duda, ¿cómo se concilia la experiencia que me has contado antes en la que “no deseas nada” y esta esperanza de la que hablas que finalmente parece que es desear “algo”?

Es un frágil equilibrio que no es nada fácil de llegar y no digo en absoluto que yo haya llegado, verás se trata de no desear nada para uno mismo, dejar que ocurra lo que tenga que ocurrir, vivir el presente y actuar de la misma forma frente a lo positivo y negativo, ahora bien hacia el otro, hacia los otros se impone lo que los budistas llaman la compasión, tu dolor es mi dolor, y mi deseo es que seas feliz, que puedas tener las mejores condiciones de vida posibles, no solo en el plano material sino también en su totalidad, que puedas desarrollarte como ser único e irrepetible que es cada ser humano, cada forma de vida. El budismo tiene la figura del *bodhisattva*, ha llegado ya al nirvana pero no se disuelve en él porque prefiere continuar ayudando a otros seres.

Ahora entiendo, es hermosa esa perspectiva. Por otro lado, asociada a la espiritualidad a menudo aparece también la palabra “trascendencia” que se utiliza de muchas maneras distintas. ¿Crees que podrías tratar de hablarme sobre eso partiendo de tu experiencia?

Entiendo por trascendencia lo que está más allá de uno mismo, más allá de este universo físico, no sé si alguien formado en esos conceptos estaría de acuerdo pero para mí todo está rodeado de misterio de experiencias que van más allá del plano físico, medible. No controlo la física cuántica pero muchas fenomenologías tenidas por imposibles, por supercherías de religiones ahora son tenidas por posibles a través de la nueva física. Presiento que hemos sido todos antes de este cuerpo actual otros “seres”, otros “humanos”. Para mi la muerte es el pasaje de un “uno” con unas formas actuales a otra forma, a otro estadio con otras realidades sensoriales.

¿Cuando dices “uno” te refieres a un “yo” en sentido personal, como individuo separado con ciertas características personales?

Posiblemente, (es lo que dicen las teorías sobre la reencarnación), uno antes de adoptar la forma presente, sea esta la que sea, antes se ha pasado por otras

formas, de igual manera los átomos que construyen nuestro cuerpo presente con su disolución por la muerte adoptarán en función de las leyes kármicas otros cuerpos, otros contenedores físicos. Todo está interconectado a pesar de que nuestra mente no es capaz de sentirlo y erróneamente ve separaciones donde solo hay una total unión. Algunas, muy raras veces, he podido sentir esa unión con el todo, que no acabamos donde acaba nuestra piel, te voy a poner un ejemplo. Imagínate una bombilla, la bombilla física es “uno”, pero la luz que emana trasciende la bombilla, la luz de la bombilla escapa del perímetro de la bombilla. Nosotros no acabamos en el límite de nuestra propia piel y el cuerpo es como una pequeña prisión que nos encarcela. Dentro de esa expansión, raras veces sentida percibes que no deseas nada, que no quieres nada, que estás en plenitud, son fogonazos que aparecen sin que haya nada aparentemente que pueda prevenirlos y de igual forma desaparecen sin que tampoco puedas interferir en nada. ¡Ojala pudiese permanecer ahí!.

Una vez en el aeropuerto de Marraquech, el avión vino con bastante retraso, de repente, yo no sé qué pasó por allí que todo empezó a cambiar....¡a tener una intensidad!... todo, todo, explotó. Entonces te quedas....sales....de ti mismo. Iba dando tumbos por la sala de espera y...todo era enormemente hermoso. Bellísimo, bellísimo, y después desapareció. Pero durante el tiempo que duró sentía que eso era realmente “la realidad”. Lo que pasa que después, la cabecita humana hace que se oscurezca eso, pero sé que eso era “lo real”. Eso es lo que sería para mí la transcendencia.

Entonces si te he entendido bien, has hablado de dos cosas diferentes. Por un lado está la idea de la vida postmortem, y por otro lado esas experiencias en las que -digamos- “sales de ti mismo”.

Yo no sé qué pasa después de la muerte, si hubiese tenido una experiencia cercana te hablaría de qué es lo que he sentido, si que he estado con personas de mi total confianza que me han relatado experiencias tuyas y que coinciden con comentarios en los numerosos libros que he leído al respecto, creo que un día la propia ciencia nos dará un explicación a todas esas fenomenologías como a otras que ahora son objeto de reflexión en el mejor de los caso o de burlas en otros contextos. Hablando de esos libros me interesan mucho más los escritos

por personas, médicos, psiquiatras etc., que en un principio estaban totalmente alejados de esas preocupaciones o que mantenían una actitud beligerante en contra, pero que las experiencias repetidas con sus pacientes y su curiosidad les llevaron a investigar y a sacar sus conclusiones más basadas en experiencias que no en “aprioris”. Las otras aproximaciones desde campos religiosos te confieso que me interesan menos a pesar de que en lo general coinciden con los autores que acabo de comentarte .

Si, ¡no es fácil hablar de estas cosas! En general no es fácil hablar de espiritualidad... ¡y hay tantos sitios donde perderse!....

Ya lo puedes decir, es de sobra conocido que en grupos de supuesta, búsqueda espiritual, no importa bajo que tradición “religiosa” se sitúen hay un porcentaje más o menos elevado de enfermos psíquicos, por eso, ¿cuántos supuestos buscadores de la espiritualidad harían mejor en acudir a un psicólogo? Desgraciadamente la religión, no la espiritualidad se ha utilizado como control hacia el otro, o como poder. Entonces ¿como reconocer a una voz con sed de espíritu?, como comprenderás no es fácil una característica que siempre se repite es el tener un “ego” reducido o en el mejor de los casos vencido, algunos apuntan una armonía o plenitud que se manifiesta al estar en su contacto, en que suelen tener un fino sentido del humor, en su comprensión de que no hay un único camino de acercamiento a esa fuente de luz sino que son variados los caminos y que cada uno ha de buscar el propio, no sé si lo hemos hablado antes pero para mí hay una diferencia neta y clara entre espiritualidad y religión a pesar de que la religión siempre ha pretendido adueñarse del espíritu y a pesar también de que no hay una “frontera” nítidamente trazada. Te pongo un ejemplo un poco burdo pero que puede resultar esclarecedor, una cosa es la preocupación de un individuo por mejorar su comunidad, por aportar en los asuntos públicos etc. y otra bien distinta es la militancia en un partido político que muchas veces se resume a un interés por tener poder frente al otro en el culto al ego o en el peor de los casos en sacar provecho material de ese poder político, sigo con el símil, una cosa es la espiritualidad y otra las religiones.

¡Sin duda! Y bueno, ya para terminar, esto de la ausencia de ego me recuerda una pieza tuya en la que sale un espejo circular con una parte de tu cabeza. Llama mucho la atención precisamente lo que no sale: el rostro ¿Podrías hablarme de esto?

En cuanto a la disolución o debilitamiento del “ego” no quiero decir que lo haya logrado ni mucho menos, estoy en ello pero el camino es largo, intenso y lleno de pruebas, en muchos trabajos míos sí que hablo de esas preocupaciones que experimento, que si la sombra propia, el espejo del cual hablas, las obras que rápidamente el aire va a expandir por el entorno, hay una frase de al Hal.laj, un gran místico sufí, que es como sabes la rama mística del Islam, fue condenado a morir en la cruz en el siglo X y dice “Yo soy tú mismo” la tengo colgada en mi taller como homenaje y guía.

Pep Mata

Entrevista realizada el 26 de mayo de 2017

¿Puedes hablarme de algún momento o etapa concreta de tu trayectoria que consideres muy importante para ti? Algo que puedas considerar como un punto de inflexión o que haya supuesto un gran cambio...

Bueno, cuando era muy joven, sobre los 21 años, eso que se llama hoy en día una experiencia cercana a la muerte o ECM. Tuve un accidente de montaña, crucé el umbral y volví. Entré y viví en otra realidad. Fue una experiencia que determinó mucho mi visión del mundo, de ahí en adelante.

¿Hay algo que puedas describir de esta experiencia?

Fue una caída importante en un glaciar, a unos tres mil metros de altura. En esa situación me di por muerto, me abandoné con gran tranquilidad y convicción de mi final. Experimenté la salida de mi cuerpo físico y entré en un campo luminoso. Viví el mayor estado de felicidad y de comprensión intuitiva que jamás haya tenido. No sufrí ningún percance serio en el accidente. Afortunadamente, impacté con la única roca que había en medio del glaciar. De no ser así, me habría precipitado 300 metros más abajo a gran velocidad.

Durante muchos años leí mucho sobre religión, filosofía, antropología... intentando entender la experiencia vivida. Después decidí no entender. Sólo cuando recuperé mi trabajo personal empecé a comprender la importancia de los esta-

dos alterados, o modificados, de conciencia y su vinculación con el Arte. Durante los años que llevo trabajando de manera continuada en el *walking art* como practica artística y meditativa, he ido recuperando muchas cosas de las que ahí viví, dándoles un nuevo sentido.

Sí, en la conferencia que diste en las jornadas de 2014 contaste con bastante detalle el proceso que vives en tu experiencia creativa. En ella hablaste de los tres ojos del conocimiento: el racional, el material y el espiritual. Hiciste una metáfora con tres perros que van tirando de un trineo y explicaste que tu perro guía es el ojo interior, el ojo del espíritu. ¿Cómo entiendes tú las palabras “espíritu” o “espiritualidad”?

Es difícil hablar del Espíritu. Creo que el Espíritu es una cosa y el alma es otra. Normalmente hay una gran confusión, quizá en Oriente menos. El alma es una propiedad individual de cada uno de nosotros. Y quizá sea la única propiedad que tenemos... real. Cuando abandonamos el ser humano, nuestro cuerpo material, lo hacemos con el alma o cuerpo energético, también llamado sutil o etéreo. En el alma continúa perviviendo la conciencia individual, que también recoge las conciencias de nuestro linaje. Somos un cuerpo compuesto de conciencias. Nuestra alma y nuestra conciencia serían prácticamente lo mismo. El Espíritu esta más allá de cualquier comprensión... impulsa la vida y crea el Universo. Hay que creer y crear en Él, nos marca la dirección de nuestro viaje, de nuestra vida.

Me mandaste una cita de Plotino. Este autor entiende el alma como una esencia humana inmortal, que se funde perdiendo su personalidad. ¿Para ti el alma sería también inmortal?

Cuando abandonas este mundo dejas atrás toda la materia y se cruza el umbral con el alma. Según mi experiencia sigues siendo tú mismo, pero fusionado con una universalidad de la cual participas. Es como un cambio de vibración. Pierdes el ego. El ego queda en la materia y con la mente racional. Entrás en otra dimensión que podríamos llamar la conciencia límbica. Es una conciencia eco y se puede fundir con la totalidad y participar de ella sin perder la individualidad.

La conciencia límbica es una conciencia no-dual y responsable de la segunda realidad o sobrenatural. La conciencia egoica es la responsable en este nivel de mundo, la primera realidad o realidad cotidiana. Siempre habrá un yo y un tú, un observador y un observado.

¿Este concepto de la conciencia límbica es fruto de tu experiencia?

Es un término del campo de la neurociencia, y es también llamado “El cerebro espiritual”. Se refiere a las estructuras cerebrales que posibilitan, cuando de activan, las experiencias no ordinarias de los estados alterados de conciencia o EAC. A lo que llamamos la realidad trascendente o también “segunda realidad”, probablemente causada por una alta actividad en el cerebro emocional o sistema límbico.

¿Puedes desarrollar un poco más a qué te refieres con la “segunda realidad”?

Es cuando cambias de conciencia, cuando activas una parte de tu cerebro habitualmente en estado de latencia. Entiendo el cerebro como un órgano descodificador y un emisor. Básicamente es un traductor, recibe y emite longitudes de onda. En el cerebro tenemos distintas partes que nos permiten captar unas longitudes de onda u otras. Cuando entramos en un estado alterado de conciencia, activamos nuestro sistema límbico. El cerebro tiene tres sistemas cognitivos fundamentales, el reptiliano o instintivo, el límbico o inductivo y el egoico o deductivo. El sistema límbico, también llamado espiritual o emocional, es básicamente una estructura que a través de los estados alterados de conciencia, nos permite el pensamiento y el lenguaje simbólico propio del mundo de las artes.

Se puede activar por cuatro razones distintas: porque tomamos cierto tipo de sustancias alucinógenas o enteógenas; porque utilizamos algún sistema de meditación determinado; porque entramos por la vía del mundo de los sueños; o bien de forma espontánea por accidente, lo cual generalmente nos pone en crisis vital.

¿Cómo es tu experiencia de esos “estados alterados de conciencia” en la naturaleza?

Entro en un estado de contemplación a partir de un proceso meditativo. En dicho proceso el cuerpo físico camina muchas horas seguidas, generalmente en altura, en condiciones de naturaleza exigente. El andar utilizando una determinada técnica de meditación me permite entrar en armonía o en equilibrio de los tres ojos del conocimiento. Es el ejercicio físico lo que te lleva a minimizar el pensamiento egoico o racional y permite el estado meditativo que abre la puerta del tercer ojo, de la contemplación o del alma. Cuando entras en el estado de contemplación es porque ese equilibrio se ha producido y te permite materializar desde él. En mi trabajo personal como artista, se da ese momento cuando encuentro un lugar físico que suena, que tiene la misma vibración que tiene en ese momento la totalidad de mi cuerpo en equilibrio, en armonía. Y es en esa resonancia, en ese sonar juntos, en ese ajuste entre de las dos naturalezas, la mía y la del lugar, la que permite el estado de contemplación. Uno está en común-unió, uno vibra al unísono con el lugar, vibra en esa misma frecuencia y longitud de onda.

¿Esto te sucede sólo en altura o también en otros contextos? Hay algunos trabajos en los que no trabajas en altura. Estoy pensando en “Lustrare”, por ejemplo.

Me costó bastante poder adaptarme para poder conseguir el mismo estado. Me facilita mucho estar en altura o en entornos de alta pureza, lo más salvajes posible. Cuando bajo a entornos menos elevados, la influencia humana distorsiona mucho el sonido natural de un territorio, entonces la dificultad aumenta. En el trabajo “Lustrare” me costó tiempo encontrar el punto justo. Hay lugares con los que no puedes encajar, eso es así también.

Lo que pasa es que muchas veces... ¡hablar de estas cosas! Me vas preguntando sobre este estado y es difícil explicarlo. Estamos intentando explicar una cosa desde aquí, cuando es una cosa de allí: realmente lo estropeamos. La vivencia de ese estado es de una completa simplicidad. Es lo más sencillo del mundo. Pierdes toda tu complejidad, vuelves a recuperar la inocencia de un niño y lo haces con la máxima conciencia. Eso es el estado de creación, la inocencia cons-

ciente. Amas por naturaleza y vives en ese sentir. La maldad desaparece, el egoísmo desaparece. Todo fluye, sencillamente es eso. Si pudiéramos vivir con esa simplicidad de forma cotidiana seguramente estaríamos en la felicidad permanente, estaríamos en el paraíso, simbólicamente hablando. Es decir, lo que haces es recuperar el paraíso o el estado de gracia. Creo que la expulsión simbólica del Paraíso fue solo una caída interior. La Tierra es un paraíso, sólo que no nos damos cuenta de ello.

Cuando intentamos hablar de ello parece que estemos intentando hablar de algo extraordinario, metafísico, místico, y precisamente es todo lo contrario. En ese estado no tienes la sensación de que sea extraordinario, ¿entiendes? Lo que te sorprende es que no puedas vivir siempre así, esa es la contradicción cuando vuelves otra vez a esa primera realidad. Tendríamos que vivir permanentemente en esa segunda realidad. Creo que el viaje del ser humano es entrar, tener esa conciencia permanente. La conciencia es nuestra particularidad, es nuestra singularidad como ser vivo de la naturaleza. No hay ninguna otra creación con ese don. Tendríamos que ser la palabra y el verbo de la naturaleza. Esa es nuestra capacidad, y el arte es nuestra herramienta o medio para llegar. La obra no es el arte en sí mismo. La obra es esa conciencia supra-límbica. Esa es la obra.

La palabra conciencia se ha utilizado de muchas maneras, ¿cómo la entiendes tú?

Por definición, la conciencia es un proceso holístico, tiene distintos estados o niveles. Cada nivel genera una inteligencia determinada, una percepción del mundo o una filosofía y una auto imagen de ti mismo. Básicamente, la conciencia es un proceso de evolución personal y humana de nuestra especie. Hoy en día estamos en la conciencia egoica y delante de una situación de bloqueo total. La conciencia egoica tiene su límite y estamos en ese límite. Es necesario un "salto cuántico". Cualquier sistema evoluciona y se va adaptando a los cambios de su entorno. Cuando ese sistema, por los motivos que sean, generalmente externos, pero no siempre, no puede seguir evolucionando, es decir, adaptándose, sólo puede hacer dos cosas: perecer o cambiar radicalmente. No es un paso evolutivo. El cambio de forma en nada se va a parecer al que tenía antes.

Estamos en eso ahora, aquí. Necesitamos un cambio de nuestra conciencia, o de paradigma. Los físicos cuánticos te están diciendo que aquí al lado, lo más cerca posible de ti mismo, tienes la membrana de la segunda realidad. Que en el universo hay infinitud de membranas del mismo universo. Nuestro viaje es un viaje de la conciencia. Y la conciencia viaja hacia la luz, hacia la luz de la creación, de la primera, sea la que sea, ya sea que la entiendas de una manera religiosa o de una manera científica. Pero viaja hacia ese primer estallido de luz. Nuestra conciencia viaja al origen. Es un regreso a casa. Es el viaje de Ulises a Ítaca. El retorno a casa.

¿Y cómo entiendes tú ese origen?

No lo sé, no lo entiendo. ¿Cómo quieres que lo entienda? ¡Yo no sé si hay alguien que lo entienda! A mí me parece tan fantástico el origen que me cuentan desde el mundo de la religión, como el que me cuentan desde el mundo de la física. Me parece tan fascinante y tan increíble que soy incapaz de entenderlo. Imagínate que una pequeña partícula de luz atraviesa la oscuridad y de golpe implosiona. A ver, ¿cómo te lo imaginas? Para mí es inimaginable. Pero eso te lo están contando tanto desde la religión como desde el ámbito de la astrofísica. El mito del origen, ya sea religioso o científico, para mí sigue siendo un mito. Es decir, cada uno nos lo imaginamos como podemos, pero es inimaginable. Podríamos decir, casi por intuición, por olfato, que viajamos otra vez hacia el origen. ¿Qué significa eso simbólicamente? Si ha habido una expansión en la creación del universo, sea del origen que sea, habrá que regresar a él, más tarde o más pronto. De todas maneras, cualquier artista, en cada una de sus "obras" de creación está tratando de volver a ese primer estado. El estado de creación del artista, ya sea poeta, músico o artista plástico, es un intento de volver a esa primera creación.

¿Cómo es la vivencia del tiempo en los estados alterados de conciencia según tu experiencia?

Estás fuera del tiempo, no existe ni el pasado ni el futuro, solo existe ese presente. Eso tiene que formar parte de un aprendizaje. Nuestra profesión tiene

unas partes de conocimiento tangible y otras partes de conocimiento intangible. ¿De acuerdo? Y nuestros procesos de creación como artista tienen unas partes exotéricas y unas esotéricas, en su sentido etimológico. Entrar en el estado de creación es uno de los aprendizajes que tiene que hacer un artista. Generalmente, esto en la tradición monacal está bastante prestablecido. Siempre se entra en ese estado a través de un ritual que nos permite cruzar ese umbral, el cambio de estado. Uno aprende a mantenerse en ese estado durante el tiempo que necesita y luego, a través de otro ritual sale de este estado y vuelve al mundo ordinario. Eso es un aprendizaje que hoy en día cada artista tiene que aprender a hacer por sí mismo. Uno de los hechos más importantes de la docencia del arte es permitir que el alumno aprenda eso. Pero eso no es dogmático, eso no es una receta. Tienes que generar el espacio, el tiempo y las circunstancias para que tu alumno aprenda eso por sí mismo: para que aprenda cuáles son sus rituales de entrada, cuáles son sus rituales de mantenimiento y cuáles son sus rituales para salir de ese estado y poner la lavadora.

**¿Hay diferencias en tus rituales dependiendo de si estás en altura o no?
¿Cambian los tiempos en una u otra situación?**

Se dan dos situaciones muy distintas. La preparación para hacer un viaje corto (por ejemplo: la experiencia de un día de trabajo) es distinta de si tú estás programando una experiencia mucho más larga, sea cual sea el territorio, ya sea de altura o de nivel más bajo.

Hacer una incursión en esos espacios de una jornada requiere de una preparación menor pero la intensidad que vas a conseguir en ese estado de contemplación también va a ser más bajo. O puede ser intensamente alto de manera puntual, en ciertos momentos de la experiencia de esa jornada. Si tú preparas una marcha de una semana o de quince días, la logística que necesitas es mucho más compleja aquí, antes de irte.

Toda la preparación: el controlar la cartografía, el equipaje, etc. Todo es estar rezando interiormente, estás poco a poco cambiando de estado, te estás recogiendo contigo mismo y estás olvidando tu mundo cotidiano. Necesitas unos días para hacer todo ese proceso. Luego saltas al lugar de inicio. Los tres primeros días del viaje a pie son claves. Hasta el tercer día no alcanzas la serenidad

necesaria. Luego puedes mantener ese estado durante días seguidos. Estás siempre en ese estado.

En esos tres días, ¿Hay momentos en los que va y viene?

Sí, incluso hay momentos en los que abandonarías. El esfuerzo es titánico, a nivel interior. Hay que soltar lastre, soltar hábitos de aquí, y soltar pensamientos de aquí. Eso es muy duro: uno también tiene sus puntos de reacción. Es prácticamente cambiar de personaje. Y a los tres días resucitó, ¿no? Pues.... sí, tendrá algo que ver con eso. Ese cambio necesita esos tres días. Luego mantienes ese estado absolutamente, y es como si tuvieras dos percepciones simultáneas de la realidad.

Hay un ojo que controla el mundo real, el mundo físico, la primera realidad. En esos lugares la naturaleza es... ¡naturaleza!, ¿eh? Hay que saber moverse en ella y conocer las normas y qué pasa a tu alrededor sin ponerte en riesgo: la naturaleza domina. Y hay otro ojo que atiende a la otra realidad, a esa realidad más emocional, más sutil, etc. Es decir, constantemente vas teniendo esas dos realidades que se van alternando. Un ojo trabaja, ausculta y mira un nivel de realidad, y el otro ojo hace lo mismo con el otro nivel de realidad. Yo fotografío con el ojo izquierdo y soy diestro.

¿Las salidas que haces que no son en altura, te llevan a estados parecidos o son completamente diferentes?

Para mí, particularmente, mis máximas capacidades se desarrollan en altura, supongo que es porque el oxígeno es menos denso y porque la pureza de los elementos de la naturaleza es mayor. Y cuando pasan muchos días, el hecho de dormir en altura cambia mucho la percepción. Diría que estás menos contaminado. No todo lo que respiramos es aire, como dirían en la película Matrix.

Pero las experiencias de ceguera de las que hablabas en la conferencia empiezan a suceder precisamente en una serie que no es en altura, ¿a qué lo asocias?

No sé por qué se produce en ese momento. Lo que sí te puedo decir, es que en cada proyecto yo aprendo una cosa distinta. Y en ese proyecto en concreto tuve que aprender a reconocer que aparecía esa ceguera y a abandonarme a ella. Un fotógrafo por formación y deformación simultánea busca el encuadre perfecto y controlar el espacio. Ahí tuve que aceptar perder el control y abandonarme a otra cosa. Sucedió así, en un nivel de altitud bajo. Ya te he dicho que muchas veces lo que hago es dejarme guiar por la intuición, por ese perro guía. A veces te dice: sé que tengo que ir allí, no sé por qué, pero tengo que hacerlo y me dejo llevar por eso. Siempre me guío por lo que mis imágenes me van diciendo. Cuando empiezo un trabajo no sé lo que voy a hacer, no tengo una idea pre-concebida. No sé lo que quiero. Sé que tengo que hacerlo ahí. Y ahí van surgiendo cosas, y de esas cosas voy aprendiendo, y voy siguiendo, y voy tirando del hilo. En ese caso aprendí lo que era el disparo ciego que ahora llevo totalmente integrado.

¿Te sucede siempre que disparas?

Casi siempre. Cuando no sucede erras el tiro y esa foto no funcionará. Es así, tienes que abandonarte y perder ese control. Pero todo lo que vas aprendiendo se va automatizando. Es como aprender a conducir. Tú no te preguntas cómo conduces; yo tampoco. Eso sucede, y nada más. Y cada cosa que va sucediendo y se va integrando te permite aprender todavía cosas nuevas. Por eso digo que la obra eres tú.

Hay una cosa muy importante: la inteligencia racional, la inteligencia que usamos cotidianamente, es muy importante tenerla tranquila. Ese perro de la mente ordinaria, la inteligencia, hay que tenerlo en su sitio y tranquilo, hay que dejarlo que haga mapas de comprensión, ¿entiendes? no puede estar intranquilo. Ese perro tiene que estar en su sitio y hacer su trabajo. Si no está tranquilo, no te va a permitir trabajar con los otros dos. La conciencia ordinaria, y la capacidad de topografiar la experiencia y hacer mapas de comprensión es muy importante. Si ese perro entiende que puede hacer mapas de comprensión del intangible, te va a dejar que tu perro espiritual te guíe; si no, no te va a dejar. Es muy importante fusionar ese trineo muy bien, hay que trabajar con los tres ojos: el empírico de los sentidos, el racional de la mente y el contemplativo del espíritu.

Hay que saber trabajar muy bien y darle a cada ojo lo que necesita para que se realice, esté tranquilo y acepte a los demás.

Hemos hablado de puntos de inflexión clave en tu trayectoria, como el accidente, o estos momentos de ceguera. Desde 2014, ¿has tenido algún otro aprendizaje o cambio esencial que haya sido significativo?

La experiencia del último proyecto, el de “lugares”, el que tengo expuesto. Me ha permitido desarrollar y experimentar con mucha más profundidad el puro acto de la contemplación. Vivirlo y entenderlo. Esa no-dualidad. El aprendizaje de ese estado lo he realizado con mi último proyecto, ese perder el sentido egoico y entrar en esa simplicidad que te he comentado. Ha sido saber entrar, disfrutar, saborear y trabajar fotográficamente en este estado.

¿Lo hiciste también en altura?

Sí. Éste lo he tenido que hacer en altura. Para mí la altura es el templo. Yo me recojo en las altas montañas, es un poco volver al monasterio.

Tus palabras hacen referencia a “lo sagrado” en alguna medida, ¿cómo crees que se puede recuperar ese “espacio sagrado” hoy en día?

Bueno, ya te he dicho que soy una persona que fui y volví. Que crucé el umbral. Y no hubiera vuelto, no sé porqué volví. Tampoco le busco una explicación cultural desde esta realidad de aquí, porque tampoco la podría entender. Pero lo que viví en ese otro lugar era la felicidad máxima, era el espacio sagrado y, con mi trabajo, supongo que lo que busco es la puerta para volver a ese espacio, a ese a-lugar o vibración. Creo que esa es la conciencia plena. El espacio sagrado creo que es la conciencia luminosa.

Bueno, ¡Muchas gracias por tratar de explicar estas cosas...! Realmente, no es nada fácil. Sólo ya para terminar, ¿Me puedes hablar sobre los vídeos que has estado haciendo?

Sí, son nuevos. Hace un par de años, o quizá tres, que empecé a hacerlos. No son lo mismo que los proyectos fotográficos. En cada fotografía intento insuflar en la materia la vibración y el sonido de esa experiencia. Para mí es muy importante en la imagen. Ya sé que en las imágenes salen montañas, pero lo que me importa son las montañas, lo que más importa es la vibración.

Son videos de tres minutos hechos con cámara fija, que de alguna manera intentan transmitir esa experiencia de contemplación. En esos tres minutos pueden pasar muchas cosas, pero aparentemente no pasa absolutamente nada. Son tres minutos en los que tú solamente estás viendo cómo el mundo se mueve, y se mueve siempre. El tiempo pasa despacio o casi no pasa. Son pequeños cortos para que la gente pueda entender o llegar a percibir lo que estoy viviendo en esos lugares de trabajo.

¿Haces algún tipo de postproducción?

No. Ahí no hay nada. Sí lo grabo de una manera especial, con un filtro de cámara estenopeica que me da un reborde oscuro y un centro focalizado. El tiempo que produce ese tipo de filtro es entrecortado, no es suave, me permite minimizar el tiempo cronológico y pasar más al a-tiempo contemplativo. Ese es el efecto que quiero generar, es lo que más se acerca -que he conseguido con la tecnología que tengo y conozco- lo que más se parece a cómo yo vivo esa experiencia de fuera de tiempo y lugar.

Pamen Pereira

Realizada en julio de 2016.

Transcrita y revisada en marzo de 2020.

¿Puedes hablarme de algún momento o etapa concreta de tu trayectoria artística que consideres muy importante para ti? Algo que puedas considerar como un punto de inflexión en tu forma de trabajar o de aproximarte a la creación artística, o que haya supuesto un gran cambio.

Un punto de inflexión principal en mi vida fue mi relación con el zen y mi estancia en Japón durante casi un año entre 1996-1997. Podría decir que hay un antes y un después desde que entré en contacto con este camino. Encontré algo que llevaba buscando toda mi vida. Sigo teniendo un vínculo muy grande con Japón.

De oriente aprendí la relevancia de la sencillez de las cosas más cotidianas y gracias al zen aprendí a romper la lógica del pensamiento racional, las imágenes se yuxtaponen permitiendo percibir más que entender y surgen inesperadamente de otra realidad que se esconde debajo.

No es más que un ejercicio de atención que estimula y eleva el estado de conciencia. Y es que no hay otra manera de transformar la realidad que con una transformación de la conciencia.

Tras años de meditación he ido entrenando mi mente para encontrar otras pautas de pensamiento en la búsqueda de una experiencia de unidad o continuidad del yo o sujeto con el mundo, en esta experiencia el yo tiene muy poco sentido como algo aislado, no tiene una existencia propia. En la comprensión de esta interdependencia del sujeto con el mundo es de donde parte fundamentalmente la expresión de mi trabajo, una expresión que está estrechamente relacionada con la vida, es experiencia pura.

Ahora mi mirada está enfocada en el África Subsahariana, recientemente he estado en Tanzania y Mozambique y espero poder colaborar allí con un proyecto en el que estoy ahora poniendo mucha energía. Éste es ahora otro importante punto de inflexión que puedo considerar crucial en mi vida.

Por raro que parezca tuve allí, en Tanzania la misma sensación de reencuentro con una parte de mi misma como la que que tuve durante mi estancia en Japón. La conexión con un mundo que no puede ser percibido por los conceptos ni los sentidos y que sin embargo es tan real como el mundo visible; un mundo arquetípico, intuitivo y transindividual, habitado por otras energías más sutiles. Muchas veces he comentado mi percepción de que el arte descubre y manifiesta este vínculo entre la materia y esas energías sutiles. En el arte tradicional africano (aunque no es este tema el que me ocupa especialmente), en su infinita diferenciación imposible de reducir o encasillar racionalmente, queda esto muy patente, figuras, máscaras y todo tipo de objetos son vehículos de este poder. Para comprender esta transferencia de energía hay que tener en cuenta y aceptar la presencia de acontecimientos y universos desconocidos que ocurren en una dimensión que trasciende el tiempo y el espacio. Un clan abarca muchísimos seres, de los que sólo vemos los que viven en la Tierra. El arte sirve para una conexión entre estos dos mundos. Siempre lo he sentido así, buscar una manera de hacer de intermediaria y de enlace entre esos mundos.

He viajado mucho. Suelo sumergirme en otras culturas, otras circunstancias, no como turista espectador, sino con la conciencia activa de vivir allí. No me interesan mucho las grandes ciudades, sin embargo sí que he estado en los sitios más insólitos.

En el 2001 estuve preparando una exposición en Irán y me encontré muchas de las montañas de mis cuadros. Hay un elemento recurrente en mi trabajo que son las montañas. Las montañas tienen que ver con el aislamiento, con una búsqueda espiritual. La gente también es naturaleza, por tanto las relaciones humanas también son naturaleza. El problema es que la mayor parte de la gente no tiene conciencia de esto. No somos cosas independientes. Somos parte de algo. En Irán eran unas relaciones sociales distintas a las que yo conocía. Pero no dejabas de encontrarte con una nueva parte de ti. También fue un aprendizaje en las cosas que no acepto. Cuando estaba en Irán a una mujer la detuvieron por ir en sandalias. Yo no puedo estar de acuerdo con esto. Necesito rebelarme. Es un aprendizaje.

También tengo un vínculo con el centro de Europa, a nivel filosófico y a nivel espiritual. Me dejo llevar por lo que sucede. Argelia, Alemania, Suiza, Japón, Irán, Egipto, Venezuela, Mexico, China, Dubai.... Hubo unos años que soplaban el viento hacia Oriente. Con lo cual todo el rato estás aprendiendo otras maneras de estar en el mundo. Desde el 2007 hasta la actualidad participo en un encuentro de arte y derechos en el Sáhara Occidental para visibilizar los campamentos de refugiados, denunciar el muro de la vergüenza y el abandono social de esta comunidad ...

¿Te ha influido en alguna manera la espiritualidad de las zonas donde estás?

Por supuesto, mi manera de entender la espiritualidad está siempre tamizada por mi práctica y relación con el zen, en este sentido entiendo y me siento cómoda con lo que transmiten muchas tradiciones, La esencia es la misma en los poemas del místico sufí Rumí que en el *Theravada* de la India, o que en el Tibet, o que en el zen. Cuando profundizas en cualquier espiritualidad el origen del origen es el mismo; es una conexión más allá del ego. De que no estamos aquí como seres individuales.

Y eso es algo que todavía me nutre. Las relaciones humanas son muy importantes para mí, a pesar de mi aislamiento voluntario en el estudio. Esa parte más esencial del ser humano, esa es la que más me interesa, esa es la “naturaleza”, igual que estas plantas de aquí o que un animal de la selva.

Y esa parte más esencial, ¿cómo la sientes? Sé que son cosas difíciles de explicar, pero “esencia” es una palabra tan grande... ¿puedes darme alguna pista?, ¿cómo nos acercamos a ella?

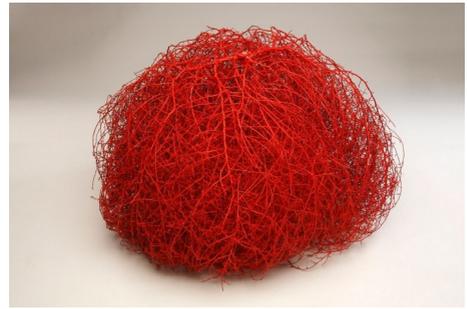
Desde mi punto de vista. Cuando hablo de la “esencia” humana, hablo de esa parte en la que yo soy igual que tú e igual que cualquier otro. En la que yo, cuando te miro, tú eres parte de mí, y yo parte de ti. Lo que conforma todo lo que está a tu alrededor te conforma a ti mismo. Entonces, cuando uno se da cuenta de eso, sucede que se establece otra conexión con lo que tienes a tu alrededor. Es como si las fronteras de tu cuerpo se disolvieran y entonces hay un estado como de reconciliación. Entonces cuando hablo de “esencia” me refiero a ser capaz de percibir al otro, o a “lo otro” sin ser ajeno.

Entiendo, algunas de tus piezas me evocan esta disolución de fronteras. Estoy pensando, por ejemplo, en “el chaparral”, esa bola de ramas rojas con un pequeño ojo en el centro.

El título de esa obra es “Naturaleza revelada” y pertenece a un grupo de obras en las que trabajé sobre el *koan* “El mundo entero es medicina” justamente habla de eso, el *koan* completo es: “medicina y enfermedad se entrelazan / el mundo entero es medicina, ¿qué es el yo?” justamente la respuesta a ese *koan* es ésta: Cuando el “sí mismo” es “lo otro”.

Esto aparece aquí y también en otras obras: “El caballo blanco penetra la flor de la caña”. Aquí hay un asta de ciervo y una flor de palmera que encajaron con tanta precisión como si hubieran existido el uno para el otro. La flor de palmera seca la encontré tirada por ahí, así tal cual, yo no hice nada, la limpié y le puse un protector para xilófagos. El asta de ciervo también lo encontré tirado en un contenedor, no entiendo cómo alguien puede tirar algo así.

De repente un día haces un gesto certero y descubres que el diámetro del asta de ciervo es exacto al de la flor de palmera. Las estrías de la flor continúan por el tronco, fascinante. Y luego también el equilibrio perfecto, suspendido todo el conjunto desde un sólo punto. Entonces es también como la estructura interna del paisaje: yo soy tú, tu eres yo, lo que parecía distinto se hace unidad.



141a y 141b. Pamen Pereira, "Naturaleza revelada" (2010)

¿Hay algún otro punto de inflexión que haya sido importante para ti?

En el 2005 me fui a la Antártida dos meses. Yo buscaba una experiencia de aislamiento, de soledad, como de retiro. Y curiosamente lo que me encontré fue una experiencia social de lo más intensa. Hubo una experiencia de aislamiento pero colectiva. Es muy difícil llegar a la Antártida.

Mi proyecto lo aceptaron a través de la dirección general del Antártico Argentina, que tenía un proyecto cultural en la Antártida. Fueron quince días en un oceanográfico por las islas Shetland por el sur, luego un mes en base "Esperanza" y luego quince días de viaje de vuelta en el rompehielos. Yo no sabía muy bien las condiciones que habría donde iba, no sabía si la ropa que llevaba era adecuada, si iba a poder ducharme...

Una base es como si fuera un barco, del que tampoco puedes salir, no puedes ir a dar paseos, es peligroso, pueden soplar ráfagas repentinas de viento fuerte, o puede haber nevado un poco sobre las grietas y estar cubiertas ... Los movimientos los haces siempre con permiso y acompañado.

La vida es en comunidad como suele ser la vida en las situaciones adversas. El rompehielos tenía que haber llegado un mes antes de lo que vino, así que empezaban a escasear algunas cosas: los productos frescos, el jabón o el tabaco. Empezaba a ser todo muy precario. Ahí sale lo mejor y lo peor de ti mismo. Que se acabara el tabaco era lo más dramático de todo para algunas personas. El aprendizaje fue justamente vivir esa experiencia de aislamiento pero en comunidad. Estaba donde quería estar: la naturaleza más indomable.

Me identifico mucho con ese espíritu romántico que pone en la naturaleza cualidades humanas. El mar embravecido, la naturaleza temperamental, desmedida... ahí aparece el concepto de “lo sublime” de Kant. Sólo el alma humana es capaz de presentir algo de lo que está pasando. La razón no es capaz de procesar eso. Cuando se empieza a romper un glaciar, esos rugidos como un gran dragón del submundo. Enmudecí allí.

Mi proyecto se titulaba “el fuego del hielo” porque en mi trabajo es recurrente la reconciliación de contrarios. En la Antártida, debajo de esa capa de tres kilómetros de hielo hay masas volcánicas activas. La paradoja estaba dada. Hay volcanes humeantes completamente cubiertos de hielo, hay sitios donde el hielo es negro porque se mezcla con residuos volcánicos. Descubres que el corazón de la tierra sigue latiendo debajo de ese manto blanco y aceptas esa parte de ti salvaje e indomable. Estar profundamente allí, no hay nada más que aquello. Nada más que estar. No tenía ninguna intención de intervenir allí. Hice fotos y videos, algún dibujo...pero hay mucho material sin elaborar.

Un día subimos al glaciar para preparar la pista de aterrizaje. Cuando llegamos a lo alto del glaciar vi que había un refugio con una litera y un hornillo. Les dije, me gustaría quedarme aquí. Después de discutirlo y que entendieran que era importante para mí, finalmente me acompañaron para llegar hasta allí, y estuve allí tres días.

En la nieve el silencio es más profundo porque amortigua todos los sonidos. Allí, los sonidos corporales se sobredimensionaban, tragar saliva, masticar... si te quedabas muy quieto tenias la impresión de que eras capaz de escuchar la sangre corriendo por tus venas. El único sonido que se oía era el glaciar que se rompía, un rugido, un estruendo que era como un gran trueno. Fue la experiencia que colmó el viaje. Vivir lo que comentábamos antes, fundirte en la naturaleza. No necesitar hacer nada ni que haga nada para ti.

Has utilizado las palabras “fundirse” o “desaparecer”, ¿esto en la experiencia de aislamiento social no existe o se vive de otra forma?

En la experiencia social, cuando eres capaz de integrar las emociones y los impulsos contradictorios de amor y de odio... se trabaja la ecuanimidad, en ese equilibrio de las fuerzas de apego y rechazo. Esta experiencia es incluso más sublime que la de estar aislado quizá porque ese “fundirse” es en el grupo. Eso pasa por ejemplo en la meditación. Cuando uno hace meditación solo, está muy bien. Pero cuando hace meditación en grupo es como un fuego: si tiene un tronquito arde, pero si le echas más tronquitos arde muchísimo más. En el fondo es la conciencia del ego que es lo que te separa de “lo otro”. En estas situaciones es más fácil darse cuenta de que formamos parte de una sola mente.

Parece extraordinaria esta experiencia de “ser en lo otro” o de “ser naturaleza”, ¿puedes desarrollar un poco mejor qué entiendes por “naturaleza”?

Todo es naturaleza, es que yo soy naturaleza, la gente es naturaleza, incluso hasta lo que hace la gente es naturaleza. ¿Por qué no? ¡como si la naturaleza fuera algo ajeno a nosotros!.... Me parece terrible cuando la gente habla de la naturaleza como si fuera algo externo a ellos. Yo no veo así la naturaleza, veo la naturaleza como parte de mí. Eso es un principio fundamental que lleva un compromiso. Cuando uno se siente naturaleza es inseparable de ella. Por eso me dan mucho miedo los artistas interviniendo la naturaleza, porque el ego de los artistas es muy grande. Uno deja sus residuos o su ego ahí... en muchas ocasiones es muy cuestionable y me hace pensar ¿qué necesidad tiene este sitio de esto?

¿Cómo se comporta el hombre con la naturaleza? Ahora la cuido, ahora la descuido, para mi servicio, para mi placer. Estaría bien sentir que simplemente “estás”.

Interesante, ¿Crees que esta experiencia puede contribuir en alguna medida a la crisis ecológica actual?

Bueno, la tierra está cambiando de ciclo. Según la “Teoría de Gaia” de James Lovelock la tierra ha perdido la capacidad de autorregularse. Se ha roto ese equilibrio. El ser humano ha perdido la conciencia de “ser naturaleza”, movilizadopor unos intereses irracionales ha acelerado este desequilibrio. No somos tan importantes como nos creemos... a lo mejor desaparece la especie huma-

na... Está muy bien conocer estas teorías porque igual ayudan a generar un efecto contrario, a reflexionar sobre cómo evolucionar en un sentido más positivo.

Entiendo, el típico slogan de “salvemos el planeta” lleva en sí esa importancia narcisista...Pero vamos a retomar: me has hablado de Japón, de Irán, de la Antártida, de África ¿hay algún otro momento en tu trayectoria que creas importante mencionar?

Sí, justo al volver de la Antártida, en el 2007 fue la primera vez que estuve en “Artifariti”, en el Sáhara Occidental a los campamentos de refugiados saharauis en *Tidouff*, Argelia. Es curioso, porque fue pasar de un desierto a otro, y también con una experiencia social intensa. Cuando uno tiene contacto directo con la injusticia social ya no puede hacer como si no pasara nada. Fue otra visión de la naturaleza, no sólo del paisaje sino de la convivencia humana, de cómo está el ser humano en el mundo. Sigo vinculada a esto.

Los campamentos no son lugares para proyectar futuro, son lugares de paso y transición. Por 40 años ahí, es muy duro. Tus hijos ya han nacido allí, y los hijos de tus hijos....

Sí...qué difícil... Entiendo que esta situación no deja indiferente... especialmente desde esa experiencia de “ser en el otro” o ser en “lo otro” de la que has hablado antes. Por otro lado, has utilizado antes en varias ocasiones la palabra “espiritual” y quería preguntarte, porque hay muchas formas de interpretarla, ¿cómo definirías tú la espiritualidad desde tu punto de vista?

Mi visión es que la espiritualidad no es nada trascendente. Lo que yo practico a nivel personal es la meditación zen. En la tradición zen no se busca ninguna transcendencia. La única transcendencia está aquí, en el momento presente. El “espíritu” está aquí, a ras de suelo, no está allá. Entonces si lo que la gente llama “espiritualidad”,no le sirve para estar en su vida cotidiana más feliz o más reconciliado con el mundo, creo que no sirve para nada.

Entonces, según tu visión, la palabra “transcendencia” no se refiere a ninguna vida postmortem, sino que está en el aquí y el ahora.

La trascendencia hay que buscarla en la inmanencia de lo que sucede. La meditación zen no es otra cosa que un entrenamiento de la atención a unos niveles muy sutiles. El trabajo que se hace es muy profundo incluso a nivel físico, se estimulan ciertas partes del cerebro en el hipotálamo, realmente lo que produce es una atención más plena. Esa es la trascendencia que yo considero.

Hay otra cosa que creo que es muy importante: la muerte. Para occidente la muerte siempre es un tabú, es algo de lo que no se habla. Me hace mucha gracia porque aquí en Valencia no se dice que alguien “ha muerto” sino que “ha faltado”. Hay cierto reparo en decir que “ha muerto”. Una de las cosas que nos hace estar en este mundo con más frescura y con más atención es el ser conscientes de la presencia de la muerte, el no rehuir de eso: la muerte es parte de la vida. Solamente cuando se entiende eso se entiende la naturaleza.

La gente dice “me gusta mucho la naturaleza” pero luego no es capaz de entender que las cosas viven y mueren. Lo que más me impresiona de la naturaleza es ver cómo las cosas viven, mueren: cómo germina una semilla ¡es fascinante!, cómo crece un niño, cómo explota una flor, o una tormenta.... ¡se me pone la carne de gallina! da igual que lo veas mil veces... pero en todo está la presencia de lo efímero. Eso es lo que yo considero trascendencia: darse cuenta.

Dice Borges en el poema de La noche cíclica : vuelve a mi carne humana la eternidad constante.

Este sentido de trascendencia conecta con la idea de “eternidad del instante” ¿no es así?

Es que no hay otra eternidad que ahora. Ni existe el pasado ni existe el futuro como cosas independientes del momento presente. Lo único que existe es ahora. En un estado de lucidez, en ese momento presente hay una conciencia de eternidad. El concepto de lo efímero nos habla de eternidad.

Todo lo que consideramos que es “pasado” en realidad no existe. Forma parte de la memoria individual, forma parte de lo que uno recuerda como “sí mismo”.

Pero resulta que ese sí mismo tiene consistencia o se realiza en “lo otro”, en lo que sucede a su alrededor. Con lo cual eso deja de existir y sólo existe lo que está pasando ahora. Es la conciencia egótica la que piensa en el pasado y en el futuro como cosas independientes. Esto es lo que genera estrés, lo que genera psicosis. No es fácil estar en este estado, pero sólo darse cuenta ya es un gran paso.

Entiendo, ¿y todo esto para ti tiene algo que ver con la idea de lo sagrado? Lo digo porque utilizas mucho el dorado en tus piezas. ¿Tiene un sentido de “sacralidad”?

El dorado es algo que llevo usando desde los 80. En mi estudio puede no haber un lápiz o un pincel, pero siempre hay pan de oro. Te podría decir en un primer impulso que no sé porqué. Pero muchas veces no sé el porqué de nada. Un paso me lleva al otro. En el proceso encuentro el camino y la solución. Luego me doy cuenta. Pero me doy cuenta a posteriori. Es como si funcionara a través de un instinto. Si me dejo llevar por él, luego me doy cuenta de todo y siento ¡qué profundo has llegado sin saberlo! A veces jugando con energías sutiles no sabes muy bien el alcance, porque todo es un movimiento de energías y la interrelación de las cosas es absoluta.

El dorado no es sólo “sacralización”. El dorado también es luz, también es el vacío. En el Japón antiguo las casas no tenían casi luz. Entonces todas las paredes estaban hechas con paneles de papel de arroz, no había ventanas. Los interiores solían ser muy oscuros y ponían biombos dorados para reflejar la luz. Y en los templos zen se usan paneles dorados para dividir estancias. ¿Conoces el libro “El elogio de la sombra” de Tanizaki? El dorado se usaba para muchas cosas. El concepto de “urushi” es muy hermoso porque se refiere a cómo lo viejo es más valioso que lo nuevo. Se rompe una taza o una tetera y se pega con todo el cuidado y se marcan con oro las juntas por donde lo has pegado. Consiste en mimar, en resaltar ese accidente que ha sufrido el objeto. Entonces el oro no se refiere a lo sagrado, ni al lujo. Es luz, atención. Hay algo luminoso en esas sombras de la muerte.

En la tradición zen, por otro lado, lo sagrado no es nada impuesto. Surge unas pautas que uno elige con el objetivo de focalizar su atención. No hay nada del

más allá que me imponga algo. ¿qué es Dios? No sé...¡nada!...¡todo!... ¡otra vez la paradoja retroalimentándose! Entonces, lo sagrado es lo mismo: es “todo” o “nada” y entonces tú eliges. Desde mi punto de vista te diría “todo” y en ese “todo” tú eliges tu comportamiento.

El criterio para elegir estaría relacionado quizá, por ejemplo, con una disciplina espiritual o una práctica concreta o con algún criterio ético... ¿cómo eliges?

Lo primero es un criterio ético. Por encima de cualquier disciplina. Luego hay disciplinas que te sirven para entrenamiento de tu atención o para tu autoconocimiento. Tu criterio ético será más correcto si tú tienes un autoconocimiento.

Entiendo, me quedo con esta idea de “lo sagrado” inmanente como un “todo” del que tú eliges en función de un criterio ético. Te estoy preguntando por varios términos complejos, me queda el último: ¿qué es para ti la “contemplación” o cómo la concibes desde tu experiencia?

El activismo es muy importante. ¡Hay tanto por hacer! tanto a nivel feminista como ecologista. En eso me siento en primera línea de fuego. El activismo es muy necesario. Pero la contemplación también es una cosa activa. La gente se piensa que contemplar es algo pasivo, pero no: hay un “ser en lo otro”. ¡Esta sociedad se polariza tanto! De repente todos tienen que ser activistas sociales y desprecian la otra parte. Pero ¿no habrá que tener un poco de cada? Un perfume bueno no se hace con una sola esencia. El “ser en el otro” es muy interesante. Cuando los pintores pintan del natural, ahí hay un “sentir en lo otro”, hay una proyección y lo haces tuyo.

¡Claro! Para terminar te iba a preguntar precisamente por esto porque creo que en la creación artística se pueden explorar algunas formas de contemplación. En tu propio proceso artístico, por ejemplo, estoy pensando en estos dibujos que haces con humo. Hay una repetición, una conciencia del presente... Este proceso, como experiencia ¿crees que está cercano a una práctica de meditación?

Totalmente. En la praxis, en el puro proceso de trabajo es donde está el aprendizaje, al menos para mí. En el “hacer”, en el “gesto de hacer”, en el “estar haciendo” es donde te das cuenta de todo. Concretamente en los dibujos de humo, tiene que estar la atención plena ahí presente porque estoy todo el rato jugando con el límite. Estoy con el fuego sobre el papel, sobre la tela. Cualquier pensamiento que se me pase por la cabeza lo puede echar todo a perder y ardería todo!.

En casi todos mis trabajos hay un estado meditativo. ¡Es que la meditación no es sólo estar sentado con los dedos en determinada posición! De hecho, grandes maestros se iluminaron barriendo la cocina. La meditación te tiene que servir para estar en este mundo. Es la atención al gesto, la atención que prestas a las cosas, en el “dejarte hacer” sin que la mente racional intervenga enredándote, siempre interviene, pero al menos que no sea la que maneja la situación. Entonces permites que surjan cosas que no estaban previstas. Concentración sin oscilación.

Una cosa maravillosa es el error. Gracias al error llegas a cosas que jamás habrías pensado. Entonces ese error alcanza otra dimensión que nunca hubieras podido imaginar. Estar en el proceso de trabajo con la menos mente posible es lo ideal. ¡A veces das tantas vueltas a las cosas hasta que encuentras!, vas buscando y dices “no es así”, “no es así”, “no es así”... de repente un día encuentras cómo es, luego ya lo razones. Pero en el momento sólo encuentras y sabes que es así.

Desde este punto de vista el proceso artístico parece un ejercicio de búsqueda interior, una gran vía de crecimiento o transformación personal.

El ejercicio artístico es un ejercicio de no miedo. He tenido la suerte de que mi trabajo me ha servido para crecer. Siempre. No me hubiera interesado si no hubiera sido así. A mí me da igual hacer cuadros, objetos esculturas.... Si luego el resultado es bonito....¡pues mucho mejor!, pero no es el objetivo... el objetivo es encontrar un equilibrio de las cosas y por eso quizá el resultado es armonioso. Nunca he querido tener otra ocupación.

Carolina Cruz Guimarrey

Entrevista realizada el 18 de enero de 2017

Para empezar a situarnos, ¿puedes hablarme de algunos elementos importantes o puntos clave de tu trayectoria artística? Sé que no estudiaste Bellas Artes, ¿cómo llegaste a acercarte al mundo del arte?

Estudié Publicidad y Relaciones Públicas y llegué a las artes plásticas a través de la literatura. Yo lo que he hecho siempre es escribir, sobre todo poemas. Me interesaba la parte más matérica de la poesía, la poesía visual, la poesía experimental, la tipografía, etc. Todo eso relacionado con lo que yo estudiaba de diseño gráfico en publicidad. También me interesó el libro de artista, la materia que tiene que ver con la literatura, los libros, el papel, etc. Llevando eso en paralelo con mi trabajo de diseñadora gráfica. Pero es a partir del máster de Producción artística en la Facultad de Bellas Artes de Valencia cuando empiezo a investigar más en profundidad la poesía experimental y eso poco a poco me llevó al espacio, la instalación. Empecé a conocer más la acción poética, empecé a interesarme más por el silencio, que es algo que es después muy importante en mi trabajo. Empecé sobre todo a ponerle nombre a mi práctica artística y se abrió un nuevo mundo ante mis ojos.

Me influyó el trabajo del profesor y performer de la Universidad Politécnica de Valencia Bartolomé Ferrando. Él decía que la poesía era el silencio entre las palabras. Eso me fue llevando desde la literatura a algo así como “la materia de lo literario” y después al silencio. La realidad es que mi práctica artística siempre

estuvo allí, desde la literatura, desbordando hacia otras disciplinas. Pero al principio, no tenía nombre, era casi una intuición.

Y ahora que te dedicas a esto en sentido profesional, ¿cómo sientes tu relación con el arte?

Elena del Ribero que es una artista valenciana que vive en Nueva York, decía “para mí el arte es una forma de estar en el mundo, de entender la existencia”. Para mí es eso, lo que supone dedicarse al arte es tener esa conciencia de ese papel importante que ocupa el arte en tu vida. Y para mí es una forma de concretizar la perplejidad, de estar en el mundo y no comprenderlo, de estar buscando tu sitio o de sentir sensibilidad hacia ciertas cosas que te conmueven y saber que es a través de algo que se llama “arte” que tu descifras eso y lo devuelves construido de otra manera. Es como ese filtro que tienes con el mundo.

Y bueno, el día a día es doloroso porque vivimos en un mundo capitalista y productivo en el que reflexionar no siempre es considerado útil o enriquecedor, pero precisamente es una de las cosas que nos hacen más humanos: esa observación de las cosas más simples desde otro punto de vista, el observar la naturaleza, esas pequeñas cosas, que hacen que te conmueva algo bello o que te conmueva algo que es injusto.

Por lo que dices entiendo que hay en tu actitud una puesta en valor de la lentitud y la simplicidad. ¿Cómo has llegado a esto?

Por un lado, siempre he utilizado materiales y técnicas muy simples. Esto ha sido una constante en mi trabajo. Parece anecdótico pero es una postura de resistencia, no utilizo materiales “nobles” como el bronce o la piedra, utilizo materiales sin valor, comunes, cotidianos, encontrados, naturales y frágiles. También cuestiono la idea del “virtuosismo” del artista, del “genio”, de crear algo “valioso” en estos términos... Mi producción artística parte de elementos al alcance de cualquiera y de técnicas que no tienen nada con el virtuosismo, pegar, coser, disponer en el espacio... Ni los materiales tienen valor en sí mismo, ni la técnica está alejada de la vida cotidiana. En todo esto encontramos la simplicidad como un pilar esencial.

Por otro lado, la lentitud, viene del contacto con la naturaleza, porque lo rápido lo ponemos nosotros. Igual que en la poesía lo más mágico es el silencio entre las palabras. A mí me gustan mucho los poemas de Alejandra Pizarnik y son poemas en general muy breves, con muy pocas palabras, las exactas, muy contundentes. Ella decía que cuando escribía, lo que hacía era quitar, quitar, quitar, hasta dejar sólo lo que tenía que quedar.

Me parece que esto puede estar muy relacionado con la contemplación, ¿puedes hablarme de qué es para ti la contemplación?

Yo creo que mi experiencia más cercana a la contemplación está en la serie “La Espera” (*L’attente*), es un ejercicio de presencia en el espacio. Una presencia atenta. Cuando empecé a trabajar en esta serie no conocía la meditación o filosofías orientales. En mi caso fue una búsqueda intuitiva. Desde 2013 más o menos trabajo a través de una serie de performances que yo denomino secretas, porque no hay público, ni registro. La acción es muy importante para mí, porque necesito vivirlo yo. En la serie “La Espera” (*L’attente*), es evidente. Las imágenes que construyen este trabajo no son registros de la acción, sino una evocación poética de ese momento. Aunque lo importante de esa serie sea la acción: salir con la silla, buscar el lugar y permanecer allí. Es una especie de “meditación” en un sentido muy simple: estar observando lo que está a tu alrededor en un lugar natural en el que parece que no pasa nada. Entonces empiezas a notar el movimiento de la hierba o algunos sonidos de los insectos que revolotean a tu alrededor, los cambios de la luz... Es estar en ese momento esperando, sin esperar nada. Necesitaba esa especie de huida que era quedarme. Yo salía con mi silla, mi trípode, mi cámara, ponía el disparador, hacía la foto y después me quedaba allí sentada.

¡Qué interesante!, porque tu enfoque parte de tu propia experiencia, no es un acercamiento intelectual....

Siempre hablo de mi experiencia pero nunca explícitamente. Lo que me resulta interesante, cuando trabajo a partir de mi infancia o de mis miedos, en realidad es el mostrar como estos sentimientos son comunes a todos. Trabajando con

mi archivo de fotos encontradas hice por ejemplo la serie de “Las imaginadoras” en realidad las fotos de las niñas y de las mujeres desconocidas podría ser yo cuando era niña, o mi madre o mi abuela, esa línea común que hay entre todos. Recuperas las fotos de familia, de bodas, de comuniones, son todas diferentes, muy personales, y son todas la misma foto. Ahí me di cuenta de que mi experiencia como mujer no era personal sino común y empecé a ser más consciente de mi discurso feminista que estaba implícito. Entendí como esa frontera entre lo que me pasa a mí y a las demás no existía, que va más allá de lo personal, entendí eso de que lo personal es político.

Y dime, ¿cómo fue tu acercamiento a la naturaleza? Porque tu obra anterior estaba más centrada en estas cuestiones de género que comentas.

Para mí es esencial el concepto de fragilidad, de vulnerabilidad. Eso es algo que está implícito desde el principio de mi trabajo. Yo me fui acercando al mundo natural para hablar de esa fragilidad, de nuestra memoria, del cambio. Nuestra vida es efímera, frágil y formamos parte de ese movimiento. Es una forma de ser consciente de que nosotros, como parte de la naturaleza, somos frágiles y efímeros, desapareceremos. Eso me ayuda a sobrellevar el día a día porque te da otra perspectiva del mundo y de ti mismo.

Entiendo, ¿puedes hablarme un poco más de cómo es tu experiencia cuando estás ahí sentada en esos momentos de contemplación?

Es una experiencia de la quietud. De no estar produciendo nada. Parar un poco esa sensación de tener que tomar decisiones, tener que estar haciendo algo y además tener que ser productivo. Cuando trabajas tienes poco tiempo para otras cosas, entonces el tiempo que tienes tiene que ser también productivo mientras no trabajas. Esto me dejaba agotada. Esto es un movimiento de resistencia. ¡Pues no soy productivo! No estoy haciendo nada. Sólo estoy aquí, observando, escuchando.

El silencio ya era una cosa muy importante en tu obra inicial, pero dime ¿como llegas desde ese “espacio entre las palabras” del que me hablabas, o de esas acciones en espacios interiores hasta este silencio experiencial de “La Espera” en espacios abiertos?

El silencio tiene que ver con la intimidad, con la soledad, con lo que no se dice, que es secreto, con lo implícito. Ese puede ser el nexo de unión. Además, hay una forma de vaciar matérica. Yo dejo de trabajar con estos objetos que acumulo que son siempre objetos encontrados, usados. El papel, las fotos, todo era reutilizado. No compraba materiales nuevos. Pero acaparaba y desplazaba todas estas cosas. Cuando empiezo a hacer las fotos esto se simplifica un poco: estoy yo, la cámara, el espacio y algunos objetos pero que no me tengo que llevar. Hay una cierta libertad en eso. Entonces hay una parte mental de “vaciar”, y una parte práctica: estás viajando y no puedes cargar con álbumes de fotos y sábanas.

Entiendo, “vaciar” tiene muchas dimensiones, efectivamente. Por otro lado, también me gustaría preguntarte por algunas palabras que a veces se asocian a la contemplación como “espiritualidad”, que se utiliza de formas muy diferentes, o la idea de “lo sagrado” que tiene también muchas connotaciones. ¿En qué sentido entiendes estas palabras? ¿crees que son adecuadas para acercarse a tu trabajo o no las utilizarías en absoluto?

La verdad que no utilizaría la palabra “sagrado”, lo asocio a algo “intocable”, “prohibición”, etc. Quizá es por mi educación cristiana. Me siento más próxima a la palabra espiritualidad. Para mí cada vez más hay algo espiritual en mi trabajo. En el sentido metafísico, algo que va más allá de la física, algo que va más allá de lo matérico. Cuando me estaba planteando continuar con estudios de doctorado empecé interesándome por la fragilidad en el arte contemporáneo, pero en realidad no era esa fragilidad la que me interesaba, poco a poco me he dado cuenta de que lo que me interesaba era la fragilidad en sentido más espiritual.

En realidad es lo que hemos tratado de hacer siempre con la religión o la filosofía: intentar entender el mundo, encontrar tu lugar en el universo, el sentido de la vida... Hay muchos artistas que trabajan con la naturaleza creando lugares de

recogimiento con elementos muy sencillos. Como el trabajo del japonés Koichi Kurita, su material es la tierra, con ella construye instalaciones. Cuando tú entras en sus espacios estás en un momento de recogimiento y espiritualidad.

Hay otra serie en la que partes también del silencio y creo que tiene mucho de esta forma de espiritualidad que comentas. Me refiero a “Taika Means magic”, ¿puedes hablarme de ella?

“*Taika*” es una palabra finlandesa que significa “magia”. Esta serie surge directamente de la serie “La espera”. Pero aquí en este caso la acción busca una imitación de la naturaleza. Es una reflexión sobre el tema de “pertenecer” y “no pertenecer” a un lugar, a un espacio, a la naturaleza. Porque “la espera” consiste en una acción de sentarme con la silla -un elemento completamente humano, doméstico- Me quedo ahí observando pero soy un elemento exterior a ese espacio. Me di cuenta de esto más tarde: yo estaba ahí pero yo no era parte de eso.

En Finlandia salía por la mañana temprano también con mi bicicleta, mi trípode, mi cámara. Iba al bosque, al lago...Y al principio yo no tenía muy claro qué iba a hacer pero empecé a prestar atención a ese espacio natural del que formamos parte y no. Pertenecemos y no pertenecemos. Hay ese intento de formar parte, que puede ser formar parte de la naturaleza en ese momento o puede ser la sensación más personal e íntima de formar parte de tu sociedad, de un país nuevo, de un grupo, etc. Ahí está esa mimesis naif, no lograda. Se ve que hay un intento de mimesis pero se identifica perfectamente a una persona que está en el entorno natural. Es un intento frustrado porque no lo consigo.

Luego también en estas acciones encontramos la improvisación. No hago bocetos, sino que encuentro. Camino por el bosque y me encuentro ese tronco y pienso, “pues ese tronco podría ser yo.” Es un deambular por el espacio natural hasta encontrar la imagen. A través de la contemplación encuentro las imágenes.

En relación a la figura, tus piezas se distancian de otras intervenciones ya históricas entre cuerpo y naturaleza como las clásicas acciones de Ana Mendieta

o Charles Simons que se acercan desde el desnudo. ¿Hay un sentido en que aparezca siempre una figura de negro?

A la hora de construir imágenes, cualquier elemento que introduzcas puede ser significativo. Yo quería una figura atemporal, lo más neutra posible, sin incluir elementos que pudieran distraer. Hay un elemento que me interesaba, y es el hecho de que sea una figura humana que forma parte de la “civilización”. No es un cuerpo natural libre en el bosque, no hablo de una “Eva”, un cuerpo femenino. Hablo de una persona que interactúa desde lo cotidiano. El cuerpo desnudo en la naturaleza tiene otras connotaciones en las que no quería perderme: te lleva más al Edén o al mito del hombre salvaje, y eso no me interesaba.

Mi acercamiento a la naturaleza es mucho más urbano. Es desde una persona que ha nacido en la ciudad y las formas de naturaleza a las que está acostumbrada son mucho más controladas. Es con esa naturaleza con la que nos relacionamos habitualmente. Es con esa naturaleza con la que podemos relacionarnos, no somos seres que vivamos en armonía con la naturaleza como los animales.

Es quizá una visión un poco romántica. La naturaleza como ese espacio inmenso, inabarcable, que existe alrededor de nosotros y que a veces puede ser reflejo de nuestras emociones. Yo me siento parte de un todo, de la naturaleza y al mismo tiempo fuera de ella, extraña a ella. Es esa idea de que formamos parte y no. Estamos un poco fuera de ella pero vivimos en ella. Por eso si fuera una foto desnuda en el bosque hablaría más de una total fusión. Pero no es eso, es más una identificación, un deseo, un intento, una búsqueda de esa relación, un recordatorio de que somos parte de la naturaleza, nos transformamos como ella y que desaparecemos como ella. Somos frágiles y fuertes en el mismo sentido.

¿Crees que se puede recuperar hoy la idea romántica de “naturaleza sublime” siendo que vivimos en un mundo tan diferente? hoy vemos que enormes espacios de la biosfera son realmente frágiles y que gran parte de su belleza puede desaparecer.

Yo encuentro en nuestra fragilidad, la fragilidad de la naturaleza y su capacidad de transformación. Hablo de mi fragilidad para hablar de la fragilidad de la na-

turalaleza. Hablo de que yo cambio y me deterioro y me marchito siguiendo los mismos ciclos y leyes naturales. Al morir volvemos a la naturaleza. Es como reconocer al otro, la naturaleza es “el otro”, pero somos la misma cosa, indisociable. Y ahí debe haber ese respeto. Es como cuando miras a un animal y tu sabes que es otra cosa, pero que es la misma, es decir, que formamos parte de la misma cosa. Supongo que ahí está “lo sublime” de la naturaleza, está por encima de esa alteridad y de nuestras individualidades y su fragilidad es la nuestra. La naturaleza es sublime y es frágil, formamos parte de ella aunque seamos extraños a ella.

Me gusta eso de que no somos lo mismo pero ¡somos lo mismo!. Creo que en tu obra aparece a menudo ese tipo de paradojas, elementos antitéticos que se unifican en la pieza generando esas sensaciones encontradas. ¿puedes hablarme de esto?

A veces es una paradoja que está en el mundo, en nuestra realidad. Es esa sensación que tenemos a veces de que el mundo es cruel, es terrible, y a la vez conmovedoramente hermoso. Existen esas dos cosas. Pero la belleza también puede ser un cebo que me sirve para acercar al público a algo que está debajo y que puede ser más doloroso. Como por ejemplo la pieza “No se juega”, ese vestido blanco suspendido, de lejos es de una belleza etérea casi cursi, con ese blanco puro, y cuando te acercas está cubierto de espinas: la belleza a veces es ese cebo para el ojo que te permite entrar en algo mucho más inquietante. Yo creo que eso está en el mundo y en las personas, esa belleza y ese universo interior más oscuro. Somos capaces de guardar toda la bondad y toda la maldad.

Ahora que hablas de esta pieza, tengo que preguntarte porque me genera mucha curiosidad el cuaderno. ¿Lo encontraste así tal cual o lo escribiste tú?

Lo encontré tal cual. A mí me parece que las piezas que hago son un trabajo de búsqueda y descubrimiento. ¡Me vienen ya hechas! En Valencia íbamos al rastro todos los domingos y esperábamos hasta el final porque muchas de las cosas que no vendían, las rompían y las tiraban. ¡Nosotros íbamos allí a espigar! Como en la película de Agnès Varda “La espigadora y los espigadores” que nos

encantaba, eramos recolectores. Como rompían las fotos, te encontrabas con la foto rota de una niña con la mano sujetando el aire, sin el adulto que le sostenía la mano. En realidad el discurso ya estaba construido, yo solo tenía que ir allí y espigar, encontrarla.

Sobre el cuaderno, me pareció muy impactante que alguien le haya hecho repetir a un niño no la frase “no se juega en clase” o “hay que portarse bien” sino fatídicamente ese: “no se juega”. La pieza ya hubiese estado hecha con ese cuaderno, pero me inspiró el vestido con espinas. En esa época estaba muy interesada por lo que yo considero el falso mito del “paraíso de la infancia”: esa idea de que la infancia es ese espacio maravilloso al que siempre queremos volver. Realmente creo que esto es una falacia porque los niños sufren mucho, la infancia es la etapa donde empiezas a construir tus miedos, tus inseguridades y donde realmente eres más vulnerable. Esa pieza habla de todo eso.

Entiendo, ¿verdaderamente es impresionante que sea un cuaderno real!. Bueno, y ya para terminar me queda preguntarte por una de tus últimas acciones que está especialmente asociada también a la contemplación. ¿cómo llegaste a esto de andar en círculo?

Es una serie que surge también de “La espera”. Me gustaba la idea de moverse para encontrar la quietud, de la repetición, de no ir a ninguna parte. Me parecía que esto tenía un eco muy fuerte con “La espera”. En este caso es un movimiento que sigue sin llevarte a ninguna parte. Está inspirado en las marchas en círculo taoístas como forma de meditación.

Tuve muchas dudas. Richard Long en los 70 ya caminaba en círculos y sigue haciéndolo. Pensé que era totalmente inútil. ¿Por qué iba yo a caminar en círculos? Esto no aportará nada nuevo. Finalmente me interesó porque en realidad yo no estaba interesada en el rastro que dejaba, ni en intervenir específicamente en la naturaleza, no se trata de una una escultura, no hay un rastro. Entonces, se trataba de nuevo de hacer “sin hacer nada”.

La forma en la que se concretizó la acción para la exposición es la foto de los sitios en los que caminé. Lo que acompaña a la foto es el título, “Caminar en círculos”, mi nombre y el año y la frase “Caminé aquí durante “x” minutos, en un

círculo de “x” metros.” Pero no específico el lugar exacto, ni hay ningún rastro que nos permita identificarlo. Es totalmente una evocación poética. Un juego de complicidad. No produce nada en realidad. Son como postales de ningún sitio.

Necesitaba tomarme la libertad de hacer esa acción improductiva. No quiero producir más objetos. Me gustaría hacer algo que no se puede vender. Insistir en seguir haciendo algo inútil (inútil desde el punto de vista de la producción) me parece un lujo y una necesidad. Porque en realidad es maravilloso poder hacer algo que no aporta ningún valor capitalista, es una liberación y una necesidad.

Esto también es una posición de resistencia. ¿no crees?

Sí, aunque es un tema complicado porque los artistas tienen que vivir de algo. Los artistas jóvenes que yo conozco no consiguen vivir de su trabajo mientras otra gente gana tantísimo dinero con trabajos absurdos. Quizá se trata de una aceptación de esa improductividad capitalista sin recompensa. Se trata de una actividad que nada aporta en términos económicos, se trata de hacer por hacer, sin un objetivo de productividad en la lógica actual. Sí, es una posición de resistencia y de cuestionamiento de nuestro sistema.

Entiendo, es difícil, ¡el mercado del arte es tema para otra entrevista entera!... Pero ahora, volviendo a la pieza ¿puedes hablarme un poco más de lo que sucede en la acción de andar en círculo desde tu propia experiencia?

Experimentas una sensación de estar perdido. En la serie “La Espera” tenía la misma sensación. Hay otra cosa que también está en “La espera” que es la observación y la repetición, este movimiento que se repite, que no va a ninguna parte, hay una transformación.

Cuando yo pensaba en ese momento circular repetitivo que no te lleva a ninguna parte, en realidad me parecía curioso que al mismo tiempo todo gire, la tierra gira, las agujas del reloj, las estaciones, todos esos giros y repeticiones sin

fin en los que nos vemos envueltos. Formamos parte de esos ciclos. Aparecemos y desaparecemos. A mí esto me ayuda muchísimo a entender la existencia.

Cuando te das cuenta de que tú como individuo cuentas muy poco dejas de tener necesidad de encontrar un sentido individual para tu existencia en cierto modo. Te das cuenta de que eres una cosita pequeña que forma parte de otra y que como elemento individual no funciona para nada. Y a la vez tenemos esa necesidad de sentirnos únicos, y somos en cierto modo únicos. Cada vez tengo más la impresión de que somos como las células, que todas juntas forman un cuerpo. Que tiene muy poca importancia nuestra historia de vida como individuos, porque lo trascendente es la suma, lo que somos como sociedad, como grupo humano.

¡Qué interesante todo esto! Cuéntame más sobre la experiencia en sí. ¿cómo es el proceso en detalle? ¿qué sucede en ti? ¿qué sensaciones te vienen? ¿cuánto tiempo duran las caminatas?

Depende del día. Lo máximo fueron cuarenta minutos. Otras diez, veinte minutos. Algunas más cortas. Pero para encontrar el sitio, antes de pararme para caminar en círculo ya hay una caminata, a veces ya había caminado dos horas hasta encontrar un sitio adecuado. Pero cuando caminas buscando un lugar o explorando una zona, tu pensamiento va más libre. A la hora de caminar en círculo intentaba tomar conciencia de lo que estaba pensando: concentrarme en lo que estoy haciendo y consciente de los pensamientos que estoy teniendo. Resultaba muy duro permanecer en la acción sin evadirse demasiado, como en una meditación, hacerte consciente también físicamente de cómo mueves el cuerpo, de cómo te aíslas del entorno que tienes alrededor, etc.

Al principio te sientes un poco ridículo. La primera vez que lo hice caminé casi 40 min, y fue super interesante porque me evadí completamente del exterior. Estaba completamente centrada y aislada. No pasó siempre así, porque a veces el ruido del viento o cualquier otra cosa me distraía de lo que estaba haciendo. Era noviembre, hacía muchísimo frío en Edimburgo. ¡Además estaba muy resfriada! Te das cuenta del frío, el cansancio, que tienes los pies mojados. Que te cuesta quedarte ahí en la acción. Empiezas a cuestionarte: ¿esto tiene sentido?

¿por qué lo estoy haciendo? Te cuesta mantenerte concentrado en la acción. Yo pensé que podría caminar dos horas en círculo, pero era duro.

En “Elogio del caminar” David Le Breton habla de salir del hogar, reencontrarte con tu cuerpo, la naturaleza. Y cuando estás leyendo en tu casa sobre caminar, da la sensación de que va a ser un descubrimiento físicamente placentero. Pero no tiene por qué ser necesariamente así. Porque cuando sales tienes frío, tienes los pies mojados, tienes hambre: todo eso que experimenta la gente que camina de verdad largos recorridos. Somos muy vulnerables cuando estamos fuera de nuestra conchita.

Entiendo, sí, no es fácil mantenerse ahí y tendemos a hacer idealizaciones, pero dime, en esos momentos en lo que estabas realmente ahí muy concentrada, ¿qué es lo que sentías?

Sosiego, calma, un momento como de equilibrio. Silencio. No se trata de poner la mente en blanco, sino -para mí- de ser consciente de lo que estás pensando. De ser consciente de lo que está pasando en ese momento. Hubo momentos en que sí que pude estar en el momento, sin que tu pensamiento se vaya en todas direcciones y no sepas ya dónde estás. No fue nada fácil ni fue todas las veces. Aquí hay quizá una conciencia mayor para identificar las angustias, los pensamientos recurrentes. Como un autoconocimiento mayor. No es que dejes de sentir ciertas cosas, pero las reconoces.

Me di cuenta del esfuerzo que tenemos que hacer para “estar” simplemente, que no es nada sencillo. Sentía una sensación de absurdo. Entonces todas las cosas que pasan a tu alrededor tienen un sentido, excepto lo que estás haciendo. Hay en cierto modo una angustia. Hay por un lado esto de participar en el movimiento de todas las cosas, y por otro lado un buscar el sentido en el sin-sentido, de moverse sin moverse. La acción en sí misma era una búsqueda de calma. Estar allí, formar parte sin formar. En el caso de “La espera” también es así, parte de una inquietud y es un intento de calmar esa inquietud.

Lista de imágenes

1. Marina Abramovic

"The Abramovic Method practiced by Lady Gaga" (2013)

Vídeo monocal, 2:19 min.

Fuente: <https://vimeo.com/71919803>

Fecha de consulta: 11/04/2020

2. Verónica Ruth Frías

"El Método Abramovic practicado por Verónica Ruth Frías (no funciona cuando tienes hijos)" (2014)

Vídeo monocal 4:49 min.

Fuente: <https://vimeo.com/104921474>

Fecha de consulta: 11/04/2020.

3a y 3b. Marina Abramovic

"The artist is present" (2010)

Performance realizada a lo largo de tres meses durante su retrospectiva en el MOMA de Nueva York. Aproximadamente 700 horas de duración.

Fuente: <https://abcnews.go.com/International/controversial-performance-artist-marina-abramovic-hit-head-book/story?id=58064779>

Fuente: <https://www.apollo-magazine.com/inside-mind-marina-abramovic/>

4. Pep Mata

"Andar-i-ego" (2002-2005.)

Tríptico fotográfico.

Estany de Mariola 2280 m. Roc de l'estany xic. Vall de Tavascan. Vall de Cardos. Orientación 100° E. 12 horas solares. 21° centígrados. Verano del 2003.

Fuente: Mata, P., Nogué, J., Dorreste, A., Corbella, D., García, A., Planas, R., ... Grau, E. (2013). *Andar-i-ego: el trazador de caminos i direcciones*. Departament d'escultura, Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

5. Pep Mata

"Puerto de Aigües Tortes 2 (2660m)" (2016)

Vídeo monocal, 3 min.

Fuente:

<http://pepmata.com/videografia/>

Fecha de consulta: 11/04/2020.

6. Pep Mata

"Rio Zinqueta de la Pez (1950m)" (2018)

Vídeo monocal, 3:01 min.

Fuente:

<http://pepmata.com/videografia/>

Fecha de consulta: 11/04/2020.

7. Ernesto Pujol, Kendra Hamilton, Walter Hood y Frances Whitehead.

"Water Table" (2004)

Intervención en el espacio público.

Fuente: Baas, J. y Jacob, M. J. (2004), *Buddha Mind in Contemporary Art*. University of California Press.

8a y 8b. Ernesto Pujol

"Walk #1" (2006)

Performance realizada en el cementerio de Magnolia en Charleston, Carolina del Sur. Registro fotográfico y vista de la instalación realizada para el Mc Nay Museum, San Antonio, Texas.

Fuente: <https://www.light-work.org/archive/ernesto-pujol-walk-1/>

Fuente: <https://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/pujol-ernesto>

Fecha de consulta: 11/04/2020.

9a. Ernesto Pujol

"Lamb I" (2009-10)

Impresión digital

82,6 x 116,8 cm.

Fuente: Fanning, L. (2018). *Encountering the spiritual in contem-*

porary art. Kansas City, EEUU: The Nelson-Atkins Museum of Art.

9b. Ernesto Pujol

"Lamb II" (2009-10)

Impresión digital

82,6 x 116,8 cm.

Fuente: Fanning, L. (2018). *Encountering the spiritual in contemporary art*. Kansas City, EEUU: The Nelson-Atkins Museum of Art.

10a y 10b. Ernesto Pujol.

"The Listeners" (2018)

Performance colectiva llevada a cabo en Osnabrück Town Hall, Alemania.

Fotos de Angela von Brill.

Fuente: <https://brooklynrail.org/2018/12/1by1/The-Listeners-Ernesto-Pujol-2018>

Fecha de consulta: 11/04/2020

11. Bill Viola

"Ascensión" (2000)

Videoproyección en habitación oscura.

Medidas variables.

10 min.

Fuente: Fanning, L. (2018). *Encountering the spiritual in contemporary art*. Kansas City, EEUU: The Nelson-Atkins Museum of Art.

12a y 12b. Bill Viola

"The dreamers" (2013)

Videoinstalación, siete canales en color de alta definición en pantallas de plasma de 65" montadas verticalmente en la pared de una habitación oscura. Cuatro canales de sonido en estéreo.

Medidas variables.

Fuente: <https://academyartmuseum.org/exhibition/bill-viola-the-dreamers/>

Fecha de consulta: 12/04/2020

13. Bill Viola

"The Stopping Mind" (1991)

Video instalación con cuatro pantallas paralelas a las paredes de la habitación y canal de audio en la parte superior.

Medidas variables.

Fuente: <https://www.sfgate.com/entertainment/article/A-Closer-Look-At-Ross-Projects-New-SF-MOMA-3010984.php>

Fecha de consulta: 12/04/2020

14. Bill Viola

"Surrender" (2001)

Díptico formado por dos pantallas de plasma dispuestas en vertical. 206,5 x 63 x 22,5 cm

Fuente: <https://www.trineross.com/bill-viola/bill-viola-surrender-2001/>

Fecha de consulta: 12/04/2020

15a y 15b. Deborah Wing-Sproul

"Tidal culture", (2004-2011)

Serie de Videos monocal

60 min.

Fuente: <http://www.deborah-wingsproul.com/tidal-culture/>

Fecha de consulta: 12/04/2020

16a, 16b y 16c. Deborah Wing-Sproul

"Tidal objects" (2005- en curso)

Serie de objetos escultóricos hechos con diferentes tipos de algas. Medidas variables.

Fuente: <http://www.deborah-wingsproul.com/tidal-culture/>

Fecha de consulta: 12/04/2020

17a y 17b. Lois Patiño

"En el movimiento del paisaje" (2012)

Video monocal

9 min.

Fuente: <https://loispatino.es/En-el-movimiento-del-paisaje>

Fecha de consulta: 12/04/2020

18a y 18b. Lois Patiño

"Esliva" (2011)

Video monocal

19 min.

Fuente: <https://vimeo.com/186398601>

Fecha de consulta: 12/04/2020

19. Jorge Barbi

"Argentea" (1996-2002)

44 fotografías de excrementos de gaviota sobre dibond de 29 x 22 cm.

Conjunto: 120 x 252 cm.

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/argentea>

Fecha de consulta: 12/04/2020

20. Jorge Barbi

"Línea de Costa" (1982-2007)

Vinilo sobre pared.

350 cm de diámetro.

Foto: MARCO/Enrique Touriño

Fuente: <http://culturagallega.gal/noticia.php?id=15889>

Fecha de consulta: 20/04/2020

21. Jorge Barbi

"Antes/Después" (2002-2003)

Fotografía

58 x 125 cm

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/antes-despues>

Fecha de consulta: 12/04/2020

22a y 22b. Jorge Barbi

"Diluculum" (1995-2009)

Esfera de madera e instalación

43 cm diámetro (esfera)

363 x 528 cm (instalación)

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/diluculum>

Fuente: <http://www.marcovigo.com/node/760>

Fecha de consulta: 12/04/2020

23a y 23b. Jorge Barbi

"Esperanza de vida animal"

(2010)

Vinilo sobre pared

Medidas variables

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/esperanza-de-vida-anim>

Fecha de consulta: 12/04/2020

24a y 24b. Rachel Sussman

"The oldest living things in the world" (2004-2014)

Serie de fotografías

44x54 cm

Fuente: <https://www.itsnicethat.com/articles/rachel-sussman-the-oldest-living-things-in-the-world>

Fuente: <http://www.rachelsussman.com/oltw>

Fecha de consulta: 12/04/2020

25a y 25b. Rachel Sussmann

"(Selected) History of the Spacetime Continuum" (2017)

Instalación hecha con pintura, tinta, papel, purpurina y vinilo.

Dimensiones aproximadas:

30 x 3 m

Fuente: <http://www.rachelsussman.com/portfolio#/timeline>

Fecha de consulta: 12/04/2020

26. Rachel Sussmann

"Cosmic Microwave

Mandala"(2017)

Instalación efímera hecha con arena coloreada

Medidas variables

Fuente: <http://www.rachelsussman.com/portfolio#/cosmic-microwave-mandala>

Fecha de consulta: 12/04/2020

27. Rachel Sussmann

"Sidewalk Kintsukuroi" (2017)

21,5 x 27,9 cm

Serie de fotografías pintadas con esmalte y polvo metálico.

Fuente: <http://www.rachelsussman.com/portfolio#/sidewalk-kintsukuroi>

Fecha de consulta: 12/04/2020

28. Wolfgang Laib

"Wax Room (Where have you gone-where are you going?)" (2013)

Intervención con cera de abeja sobre pared.

The Phillips Collection, Washington, D.C. Foto: Lee Stalworth

Fuente: <http://blog.phillipscollection.org/2013/03/02/wax-room/>

Fecha de consulta: 13/04/2020

29. Wolfgang Laib

"Nowhere, everywhere" (1998)

Instalación de cera de abeja y madera

386 x 373 x 75 cm

Fuente: <https://fartuculate.wordpress.com/2011/06/25/24-june-2011-post-wolfgang-laib-selected-works-interview/>

Fecha de consulta: 13/04/2020

30. herman de vries

"unity" (2008)

Lápiz de color sobre papel

61 x 86 cm

Fuente: <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2008/2008-00-00-0150.php>

Fecha de consulta: 13/04/2020

31. herman de vries

"in finity" (2011)

Lápiz de grafito sobre papel

61 x 86 cm

Fuente: <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2011/2011-00-00-0110.php>

Fecha de consulta: 13/04/2020

32a, 32b y 32c. herman de vries

"santuario de roche-rousse dignes-bains" (2003)

Intervenciones en el bosque de Roche-rousse (Francia).

Verja metálica y pintura dorada.

Dimensiones variables

Fuente: <https://www.musee-gassendi.org/fr/accueil/art-contemporain-nature-pays-digno/les-oeuvres/herman-de-vries/>

Fuente: <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1999/1999-00-00-1110.php>

Fuente: <http://www.culture.fr/es/layout/set/print/layout/set/print/evenements/evenement/f72fc4b8fffffce018bf0ccfb8290aa/1?oid=ART4-3619&period=4>

Fecha de consulta: 13/04/2020

33. herman de vries y marion reißner

"no word (statement II)" (2007)

Fotografía que documenta la performance "no word" realizada en Eschenau, Austria

30 x 20 cm

Fuente: <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2007/2007-05-00-0700.php>

Fecha de consulta: 13/04/2020

34. herman de vries (2006)

"i am here - i am this"

Fotografía que documenta la performance 'i am here - i am this', en lo alto del Pico de l'Oise, Reserva Geológica de Haute-Provence

30 x 20 cm

Fuente: <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2006/2006-05-00-0710.php>

Fecha de consulta: 13/04/2020

35. herman de vries

"just looking"(2006)

Tres fotografías que documentan la performance "just looking", (3 x) 20 x 30 cm

Fuente: <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2006/2006-00-00-0710.php>

Fecha de consulta: 13/04/2020

36. herman de vries

"holy days" (2008)

(8 x) 20 x 30 cm

Ocho fotografías que documentan la performance "Holy days".

Fuente: <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2008/2008-00-00-0710.php>

Fecha de consulta: 13/04/2020

37. Jorge Barbi

"Aquí dentro tampoco se desvela ningún enigma" (1991-2009)

Tronco de pino seccionado.

Medidas variables

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/aqui-dentro-tampoco-se-desvela-ningun-enigma>

Fecha de consulta: 13/04/2020

38. Jorge Barbi

"No hay nada oculto delante de tus ojos" (1988-2004)

Instalación con planchas metálicas de 240 x 230 x 0,6cm

Fotografía de Quique Touriño.

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/no-hay-nada-oculto-delante-de-tus-ojos>

Fecha de consulta: 13/04/2020

39. Jorge Barbi

"Estoy perdido, no me retenga" (1995)

Resina, poliuretano

32 x 24 x 2 cm

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/estoy-perdido-no-me-retenga>

Fecha de consulta: 13/04/2020

40. Jorge Barbi

"NOSE" (1994)

Fotografía

44 x 110 cm

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/n-o-s-e>

Fecha de consulta: 13/04/2020

41. Jorge Barbi

"Otro orden" (1998)

PVC, Acero Inox. Imanes

400 x 100 x 3 cm.

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/otro-orden>

Fecha de consulta: 13/04/2020

42a. y 42b. Jorge Barbi

"EGO" (1999)

Dos fotografías

50 x 80 cm cada una

Fuente: <http://jorgebarbi.com/project/ego>

Fecha de consulta: 13/04/2020

43. Christiane Löhr

"Dandelion cushion" (2009)

Semillas

18 x 43 x 37 cm

Fuente: <http://madame-chame-leon.blogspot.com/2015/05/art-christiane-lohr-artist.html>

Fecha de consulta: 13/04/2020

44. Christiane Löhr

"Little surface" (2007)

Semillas

5 x 20 x 35 cm

Fuente: <http://www.christiane-loehr.de/works-sculptures.html>

Fecha de consulta: 13/04/2020

45. Christiane Löhr

"Burr fan" (2003)

Abrojos

16 x 28 x 25 cm

Fuente: <http://www.christiane-loehr.de/works-sculptures.html>

Fecha de consulta: 13/04/2020

46. Susana Bauer

"Dwelling" (2007)

Hoja de Magnolio, hilo de algodón 37,4 x 31,7 cm (enmarcado)

Fuente: <http://www.susannabauer.com/leaves-3d>

Fecha de consulta: 13/04/2020

47. Susana Bauer

"Rising" (2014)

Hojas de Magnolio, hilo de algodón, madera

92 x 72 x 6 cm (enmarcado)

Fuente: <http://www.susannabauer.com/leaves-3d>

Fecha de consulta: 13/04/2020

48. Susana Bauer

"Encounter" (2015)

Hojas de Magnolio, hilo de algodón

35 x 25 cm (enmarcado)

Fuente: <http://www.susannabauer.com/leaves-3d>

Fecha de consulta: 13/04/2020

49. Susana Bauer

"part of each other II" (2013)

Hojas de magnolio, hilo de algodón

41,1 x 42 cm (enmarcado)

Fuente: <http://www.susannabauer.com/leaves-2d>

Fecha de consulta: 14/04/2020

50. Susana Bauer

"common ground" (2015)

Hojas de magnolio, hilo de algodón

52 x 52 cm (enmarcado)

Fuente: <http://www.susannabauer.com/leaves-2d>

Fecha de consulta: 14/04/2020

51. Herman de Vries

"ulmus side by side, collected bohlgrund" (2009)

Objetos naturales recolectados 25 x 35 cm

Fuente: <https://www.botanische-kunst.de/herman-de-vries.html>

Fecha de consulta: 14/04/2020

52a. y 52b. Susana Bauer

"Restoration" (2018)

Hojas de magnolio, hilo de algodón

29 x 21 cm (enmarcado)

Fuente: <http://www.susannabauer.com/leaves-2d>

Fecha de consulta: 14/04/2020

53a y 53b. Anna Talens

"Arara" (2014)

Plumas e hilo de cobre

Medidas variables

Fuente: <https://scanarteblog.wordpress.com/2014/11/09/anna-talens/>

Fecha de consulta: 14/04/2020

54. Anna Talens "35 ramas y un hueso" (2003)

Elementos vegetales

Medidas variables

Fuente: Talens, A., & Albelda, J. (2003). *Mi pequeño mundo*. Valencia: Generalitat Valenciana.

55. Anna Talens

"Heavyweights" (2016)

Serie realizada con minerales y otros objetos encontrados

Medidas variables

Fuente: <https://www.annatalens.com/Heavyweights>

Fecha de consulta: 14/04/2020

56. Anna Talens

"El libro de la poesía muerta" (2013)

Ensamblaje de libro, papel khadi y seda.

16 x 24 x 14 cm.

Fuente: <https://www.makma.net/anna-talens-elegancia-suavidad-y-delicadeza/>

Fecha de consulta: 14/04/2020

57 a y 57b. Anna Talens

"Beauty and Decay" (2014)

Intervención con pan de oro en un edificio del sXIX en Berlín.

Medidas Variables

Fuente: <https://www.annatalens.com/Beauty-and-Decay>

Fecha de consulta: 14/04/2020

58. Tim Knowles

Serie "Wind paintings" (2012)

Abeto Dragón

Tinta sobre papel e impresión digital

800 x 220 x 30 cm

Fuente: <http://www.timknowles.co.uk/Work/TreeDrawings/Dra-cosSpruce/tabid/282/Default.aspx>

Fecha de consulta: 14/04/2020

59. Tim Knowles

"Windwalk #1 - Great Mis Tor, Dartmoor" (2007)

Caminata dirigida por el viento, filmada y registrada mediante GPS. Grafito sobre pared, objeto multimedia, impresión digital, monitor DVD.

Medidas variables.

Fuente: <http://www.timknowles.co.uk/tabid/497/Default.aspx>

Fecha de consulta: 17/04/2020

60. Joseph Beuys

"La rivoluzione siamo noi" (1972)

Litografía sobre papel

185 x 106,7 cm

Fuente: <http://catalogo.artium.eus/dossieres/1/joseph-beuys/obra-en-artium>

Fecha de consulta: 17/04/2020

61a y 61b. Joseph Beuys

"Operazione Difesa della Natura" (1980-1985)

Proyecto global que combina diferentes medios como: acciones y debates, fotografías, objetos e instalaciones.

Medidas variables.

Fuente: <http://www.ruralc.com/2012/08/joseph-beuys-difesa-della-natura.html>

Fecha de consulta: 14/04/2020

62. Lucía Loren

"Mudar la piel" (2009)

Grafito sobre papel

70 x 70 cm

Fuente: Loren, L., Parras, M., Guerrero, F., & Moreno, M. I. (2009).

En la piel del paisaje. Jaén: Universidad de Jaén.

63. Lucía Loren

Proceso de trabajo en el Centre d'Art Contemporani i Sostenibilitat El Forn de la Calç. (2014)

Fuente: <http://cacisfordelacal.blogspot.com/2014/09/lucia-loren-y-su-trabajo-en-cacis.html>

Fecha de consulta: 17/04/2020

64a y 64b. Lucía Loren

"Coser la Cima" (2009)

Intervención en grietas y lana (Puebla de la Sierra, Madrid)

Serie de fotografías

105 x 71 cm

Fuente: <https://www.artesostenible.org/coser-la-cima-artesostenible/>

Fecha de consulta: 17/04/2020

65. Lucía Loren

"Madre Sal" (2008)

Intervención en Villoslada de Cameros, La Rioja.

Piedra de sal.

Medidas variables.

Fotografía: 30 x 40 cm

Fuente: <https://www.arteinformatio.com/galeria/lucia-loren/madre-sal-32997>

Fuente: <http://lucialoren.com/intervenciones/madre-sal>

Fecha de consulta: 17/04/2020

66. Lucía Loren

"Banco para hablar" (2008)

Intervención con piedra seca y taller colaborativo. Fuentefresno, Soria.

Fuente: Albelda, J., Sgaramella, C., & Parreño, J. M. (Eds.). (2019).

Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles. Valencia, España: Universitat Politècnica de València.

67. Lucía Loren

"Al hilo del paisaje" (2007)

Intervención al aire libre para el festival *Arte en la Tierra* en Santa Lucía de Ocón, La Rioja.

Fotografía que documenta el proceso de construcción.

16,3 x 9 cm

Fuente: Gamella, D., Loren, L., Palacios, A. y Aguado, J. (2017). *Gramática natural. Diálogos creativos con Lucía Loren*. Alcalá de Henares: Centro Universitario Cardenal Cisneros.

68a y 68b. Pavel Mrkus

"A Prayer of PW20/LW" (2001)

Video DVD, sonido.

6 min.

Fuente: <https://www.vieralevi-tt.org/hera.htm>

Fuente: <http://mrkus.ixode.org/prayer.html>

Fecha de consulta: 17/04/2020

69a, 69b, 69c. Mariko Mori

"Ring: One with Nature" (2016)

Plástico, metal.

Diámetro del anillo: 3m

Altura: 6,18 m

Fuente: <https://www.forbes.com/sites/abinlot/2016/08/03/artist-mariko-mori-unveils-sixth-olympic-ring-in-brazil/>

Fuente: <https://www.skny.com/ct/zui-xin-xiao-xi/mariko-mori-ring-one-with-nature>

Fuente: <https://www.studiointernational.com/index.php/mariko-mori-interview-ring-one-with-nature-olympic-games-2016>

Fecha de consulta: 17/04/2020

70. Mariko Mori

"Primal Rhythm" (2007)

Intervención compuesta de un "pilar solar" y una "roca de luna".
Plástico en capas.

4,20 x 75,5 x 75,5 m

2,7 toneladas de peso

Fuente: http://www.faoufoundation.org/primal_rhythm

Fecha de consulta: 17/04/2020

71a y 71b. Mariko Mori

"Wave UFO", (1999-2002)

Videoinstalación de múltiples materiales (Fibra de vidrio, resina, plástico, etc) y proyección.

10,36 x 5,18 x 4,26 m

Fuente: <http://www.orbitkz.com.de/?q=node/145>

Fuente: <http://pamelazetamulti-media.blogspot.com/2010/05/wave-ufo-de-mariko-mori.html>

Fecha de consulta: 17/04/2020

72. Stelarc

"Prosthetic Head"(2003)

Animación 3D, generador de voz e inteligencia artificial.

Medidas variables.

Fuente: <http://www.neme.org/texts/prosthetic-head>

Fecha de consulta: 17/04/2020

73. Stelarc

"Walking Head Robot"(2006)

Aluminio, Acero inoxidable, plástico, pistones neumáticos, electrónica, pantalla LSD

Robot de 2 mts de diámetro

Fuente: <http://www.stelarc.net/?catID=20244>

Fecha de consulta: 18/04/2020

74a y 74b. Marina Múñez

"Fósiles" (2009)

Instalación de 11 vídeos y sonido en el MUSAC, León.

3 min

Espacio sonoro: Iván Solano

Fuente: <http://www.marina-nunez.net/2009-galeria-4/>

Fecha de consulta: 18/04/2020

75. Marina Múñez

"Sin título (ciencia ficción)" (2010)

infografía sobre tela

180x270 cm

Fuente: <http://www.marinanunez.net/2010-galeria-4/>

Fecha de consulta: 18/04/2020

76. Marina Múñez

"Fuera de sí (supernova Ángela)" (2018)

Imagen digital sobre papel

35x35 cm

Fuente: <http://www.marina-nunez.net/fuera-de-si-super-novas/>

Fecha de consulta: 18/04/2020

77. Marco Donnarumma

"Amygdala"(2018)

Robot movido por inteligencia artificial.

Dimensiones variables.

Fuente: <https://marcodonnarumma.com/works/amygdala/>

Fecha de consulta: 18/04/2020

78. Marco Donnarumma

"Calyx"(2019)

Instalación generada con las producciones del robot "Amygdala".

Piel orgánica artificial, pelo del artista, cera, cables, malla.

Dimensiones variables.

Fuente: <https://7c.marcodonnarumma.com/calyx/>

Fecha de consulta: 18/04/2020

79a y 79b. Lu Yang

"Delusional Mandala" (2015)

Video monocal.

16:21 min

Fuente: <https://vimeo.com/141005910>

Fecha de consulta: 18/04/2020

80a y 80b. Pinar Yoldas

"An Ecosystem of Excess" (2014)

Tanques de vidrio, agua destilada, plástico, cera sintética, pluma, madera y técnica mixta.

Dimensiones variables.

Fuente:

<https://www.flickr.com/photos/transmediale/12119492746>

Foto: Sascha Krischock

Fuente: <https://www.pinaryolda.info/Ecosystem-of-Excess-2014>

Fecha de consulta: 18/04/2020

81. Fotografía histórica del Apolo 11

(1969)

Documenta los experimentos sobre la densidad del suelo realizados en la superficie lunar.

Fuente: <https://www.technologypress.es/s/11026/historia-de-la-icónica-foto-de-la-huella-lunar-y-el-hombre-que-la-hizo-posible>

Fecha de consulta: 18/04/2020

82. Dennis Oppenheim

"Ground Mutations – Shoe Prints" (1969)

Fotografía, mapa aéreo, estampa y texto.

http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_liberdade-em-movimento.pdf

Fecha de consulta: 18/04/2020

83 a y 83b. Andy Goldsworthy

"Rain Shadow", (1984)

Acción realizada bajo la lluvia.

Medidas variables

Fuente: <https://circarg.wordpress.com/2013/10/03/andy-goldsworthy-rivers-tides/>

Fecha de consulta: 18/04/2020

84. Richard Long

"Mud hand print" (1984)

Impresión de la mano derecha del artista con barro del río Avon sobre papel.

35 x 45 cm

Fuente: <https://wsimag.com/art/8421-richard-long-prints-1970-2013>

Fecha de consulta: 19/04/2020

85. Richard Long

"Rock drawing"

(1995)

Pertenciente a la serie de 12 impresiones de fotografías y dibujos. Serigrafía sobre papel.

79 x 79 cm

Fuente: <https://www.manifoldeditions.com/richard-long/rock-drawings-1.html>

Fecha de consulta: 19/04/2020

86. Richard Long

"Sin título" (1994)

Litografía sobre papel.

82,5 x 51,7 cm

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-no-title-p77828>

Fecha de consulta: 19/04/2020

87. Giuseppe Penone

"Svolgere La Propria Pelle, Coincidenza Di Immagine" (1970)

Fotografía y tinta sobre papel.

Fuente: <https://www.mutualart.com/Artwork/SVOLGERE-LA-PROPRIA-PELLE-COINCIDENZA-D/9D8-B715A5A541762>

Fecha de consulta: 19/04/2020

88. Giuseppe Penone

"Propagazione" (2012)

Tinta sobre papel en bastidor.

200 x 266 x 4,5 cm

Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/giuseppe-penone-propagazione-12-12-2012>

Fecha de consulta: 19/04/2020

89a y 89b. Chris Drury

"Fingermaze" (2006)

Intervención en el Parque Hove en Sussex Oriental, Reino Unido.

Piedra y hierba.

Fuente: <http://playgrounddesign.blogspot.com/2009/08/noguchiskateable-art.html>

Fuente: <https://www.slideshare.net/janettecullen/environmental-land-artpresentation1>

Fecha de consulta: 19/04/2020

90. Fina Miralles

"Recobrimient del cos amb palla" (1975)

Acción y conjunto de cuatro fotografías.

Gelatinobromuro de plata sobre papel montado en madera.

58,8 x 39,8 x 2,8 cm

Fuente: <https://www.museoreina-sofia.es/coleccion/obra/relacions-relacio-cos-amb-elements-natural-cos-cobert-palla-documentacio-laccio>

Fecha de consulta: 19/04/2020

91. Teresa Murak

"Third crop" (1973/2014)

Objeto hecho con semillas y gasa.

170 x 145 cm

Fuente: <https://translate.google.es/#view=home&op=translate&sl=auto&tl=es&text=water%20cress%20seeds%2C%20tight-weave%20gauze>

Fecha de consulta: 19/04/2020

92. Teresa Murak

"Procession" (1974)

Performance realizada en las calles de Warsaw, Polonia.

Fuente: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/procession-performance-by-teresa-murak/>

Fecha de consulta: 19/04/2020

93a, 93b, 93c y 93d. Riitta Ikonen y Karoline Hjorth

"Eyes as Big as Plates"

(Serie en progreso desde 2011).

Dos ediciones:

120 x 100 cm

60 x 50 cm

Fuente: <https://karolinehjorth.com/eyes-as-big-as-plates/>

Fecha de consulta: 19/04/2020

94a y 94b. Robert Knoth y Antoinette de Jong

"Twenty Years Since Chernobyl" (2005-2006)

Serie de fotografías con medidas variables.

Fuente: <http://www.pixelpress.org/chernobyl/screen6.html>

Fecha de consulta: 20/04/2020

95a y 95b. Robert Knoth y Antoinette de Jong

"Shadowlands" (2011)

Dimensiones variables.

Fuente: <https://docubase.mit.edu/project/shadowlands/>

Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/381750505888593057/>

Fecha de consulta: 20/04/2020

96. Ria Green

"Keeping Still: water" (2014)

Video monocal.

2:37 min

Fuente: http://innernature.upv.es/?page_id=232

Fecha de consulta: 20/04/2020

97. Judith López Borobio

"3:13 / 173" (2012)

Instalación realizada en el Parque de los Jesuitas, Salamanca.

Video monocal.

3:14 min

Fuente: <https://www.judithborobio.com/instalacion>

Fecha de consulta: 20/04/2020

98a y 98b. José Juan Martínez

"Per als Pardals" (2014)

Video monocal.

7:02 min

Fuente: <https://artxiviu.org/es/per-als-pardals-2014-2/>

Fecha de consulta: 20/04/2020

99. Grayson Cook

"Deforest" (2015)

Video monocal.

10:19 min

Fuente: http://innernature.web.upv.es/?page_id=1101

Fecha de consulta: 20/04/2020

100. Ada Kobusiewicz

"Danube Treasures" (2013)

Video monocal.

4:53 min

Fuente: <http://www.adakobusiewicz.com/portfolio-items/danube-treasures/>

Fecha de consulta: 20/04/2020

101. Yago de Mateo y Cristina Omeñaca

"El Paraíso de Nunca Jamás" (2013)
Video monocal.
4:16 min
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=243
Fecha de consulta: 20/04/2020

102. Dan Hudson

"News, weather, Sports" (2010)
Video monocal.
2:03 min
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=1133
Fecha de consulta: 20/04/2020

103a y 103b. Manuel López García

"FGHIWSC GJ" (S.f.)
Video monocal.
2:58 min
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=194
Fecha de consulta: 20/04/2020

104a y 104b. Argenis Ibáñez

"π * r2" (2014)
Video monocal.
1:46 min
Fuente: <https://vimeo.com/109563538>
Fecha de consulta: 20/04/2020

105. Hugh Livingston,

"River text" (2011 y versiones en años posteriores)
Versión original en formato videoinstalación con datos de la red actualizados en tiempo real.
La versión de Inner Nature es un video monocal de 3:35 min.
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=1977
Fecha de consulta: 20/04/2020

106. Rubén Fuentes

"Sutras" (2006)
Video monocal
4:25 min
Fuente: <http://www.rubenfuentes.com/videos.html>
Fecha de consulta: 20/04/2020

107. Johanna Reich

"Water on Asphalt" (2014)
Video monocal
1:25 min

Fuente: http://johannareich.com/mies_portfolio/water-on-asphalt
Fecha de consulta: 20/04/2020

108. Johanna Reich

"River in flood" (2011)
Video monocal
7:60 min
Fuente: http://johannareich.com/mies_portfolio/river-in-flood
Fecha de consulta: 20/04/2020

109. Javier Artero

"La disección lúcida" (2013)
Video monocal
2:18 min
Fuente: <http://javierartero.es/di-seccion-lucida.php>
Fecha de consulta: 21/04/2020

110. Bianca Lee Vasquez

"Fusión" (2015)
Video monocal
2:25 min
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=1097
Fecha de consulta: 20/04/2020

111. Irene Cruz

"Die Stille" (2013)
Video monocal.
1:45 min
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=115
Fecha de consulta: 21/04/2020

112. Irene Cruz

"Life is a collection of experiences, is a mystery to be lived." (Part 2) (2015)
Video monocal.
1:52 min
Fuente: <https://es.irenecruz.com/luft>
Fecha de consulta: 21/04/2020

113. Aria Sukapura Putra

"Demi Masa" (2014)
Video monocal.
2:10 min
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=1139
Fecha de consulta: 21/04/2020

114. Ronnie Karfiol

"A virtual guided tour in Aegean sea" (2016)
Video monocal.
5:35 min
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=1919
Fecha de consulta: 21/04/2020

115. Roosje Verschoor

"The weather forecast" (2016)
Video en multipantalla.
Versión original como videoinstalación proyectada en una esquina con dos proyectores.
Versión para Inner Nature en una sola proyección.
5:05 min
Fuente: http://innernatu-re.webs.upv.es/?page_id=2000
Fecha de consulta: 25/04/2020

116a, 116b, 116c y 116d. Carolina Cruz Guimarrey

"L'attente" (2013)
Serie fotográfica.
Versiones en 20 x 30 cm, 40 x 60 cm y 70 x 100 cm
Fuente: <http://www.galeriaastarte.com/exposicion/135-PROCESS-ROOM-V-La-nada-ante-el-espejo>
Fecha de consulta: 25/04/2020

117a y 117b. Carolina Cruz Guimarrey

"Taika means magic" (2014)
Serie fotográfica instalada en espacios reservados para publicidad en Jyväskylä (Finlandia).
Fuente: <http://cargocollective.com/carolinacruzguimarey/2014-Taika-means-magic>
Fecha de consulta: 25/04/2020

118. Ana Mendieta

"Sin título" (1977)
Serie árbol de la vida. Acción realizada en Old Man s Cree, Iowa.
Fotografía 50,8 x 33,02 cm
Fuente: <https://www.pinterest.ch/pin/363525001152025892/>
Fecha de consulta: 25/04/2020

119a y 119b. Carolina Cruz Guimarré

"Taika means magic" (2014)
Serie fotográfica instalada en espacios reservados para publicidad en Jyväskylä (Finlandia).

Fuente: <http://cargocollective.com/carolinacruzguimarey/2014-Taika-means-magic>

Fuente: <http://akkigalleria.blogspot.com/2014/>

Fecha de consulta: 25/04/2020

120a, 120b y 120c. Carolina cruz Guimarré

"Raíces" (2012)
Intervención efímera en un árbol realizada en Genalguacil, Málaga. 23 x 4 cm

Fuente: <http://carolinacruz-art.blogspot.com/2012/09/font-definitions-font-face-font.html>

Fecha de consulta: 25/04/2020

121a y 121b. Carolina cruz Guimarré

"Terra" (2014)
Instalación de sobres y tierra. Dimensiones variables.

Fuente: <http://cargocollective.com/carolinacruzguimarey/2014-Terra>

Fecha de consulta: 25/04/2020

122a y 122b. Carolina Cruz Guimarré

"Une femme sans pays" (2015)
Serie fotográfica. Medidas variables.

Fuente: <http://cargocollective.com/carolinacruzguimarey/2015-Une-femme-sans-pays>

Fecha de consulta: 25/04/2020

123. Josep Pedrós i Ginestar

"Expansió I", (2013)
Intervención realizada a mano cerca de Rissani, Marruecos. 4 metros de diámetro.

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

124. Josep Pedrós i Ginestar

"Pluja de silèncis"(2015)
15 círculos de 130 x 100cm.

Intervención realizada a mano en las cercanías de Qsar Aufus, Marruecos.

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

125. Josep Pedrós i Ginestar

"l'esperança XLIII", (2018)
Esfera cubierta de pan de oro de 30 cm.

Cercanías de Qsar Hassi Lâbiad, Marruecos.

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

126. Josep Pedrós i Ginestar

"La Llum IX" (2019)
Esfera de 50cm con luz. Dunas de Erg Chebbi, Marruecos.

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

127a y 127b. Josep Pedrós i Ginestar

"Unión" (2006)
Pertenece a la serie "Llegué de viaje y me fui de casa."

Instalación con arena sobre mármol. Las fotografías documentan distintos estadios de la pieza, después del paso del tiempo.

Tierra y mármol de Cuba 250 x 160 cm

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

128. Josep Pedrós i Ginestar

"Soc ahí" (2013)
Espejo de 10 cm sobre una pared de adobe y reflejo del autor. Cercanías de Rissani. Marruecos.

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

129. Josep Pedrós i Ginestar

"Jo alli", (2015)
Fotografía de la sombra del autor proyectada sobre la arena del lago llac Yasmina. Erg Chebi, Marruecos.

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

130. Josep Pedrós i Ginestar

"La llum VII" (2013)
Fotografía de esfera de 50 cm y linterna compradas en una tienda multiprecios. Silueta del autor.

Cercanías de Rissani, Marruecos.

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

131a y 131b. Josep Pedrós i Ginestar

"Fusió I" (2012)
Molde de las manos de autor, arena y agua de Hassi Labiad, Marruecos. Las fotografías documentan distintos estadios de la pieza, después del paso del tiempo.

Fuente: <http://www.josepginestar.com>

Fecha de consulta: 26/04/2020

132a y 132b. Pamen Pereira

"El caballo blanco penetra la flor de la caña" (2012)

Flor de palmera y asta de ciervo 40 x 80 x 30 cm

Foto de Pepe Caparrós

Fuente: <http://pamenpereira.com/index.php/site/work/d29d956f93a420070037018f224e3964>

Fecha de consulta: 28/04/2020

133. Pamen Pereira

"Mu" (1997)
Kanji japonés hecho con pan. Foto de Pepe Caparrós.

Fuente: <http://www.pamenpereira.com/index.php/site/work/06fd972c7ca65f0fab1701c5ea3fd8ff>

Fecha de consulta: 28/04/2020

134. Pamen Pereira

"Carta marina antártica, Isla Laurie Orcadas del sur" (2007)
Humo sobre papel 107,5 x 155,5 cm

Fuente: https://issuu.com/musac-museo/docs/catalogo_pamen_pereira

Fecha de consulta: 28/04/2020

135. Pamen Pereira

"Ramón Pereira, el sol es una estrella" (2003-2004)

Chaqueta, pan de oro
100 x 60 x 25 cm

Fuente: <http://www.pamen-pereira.com/index.php/site/expo/3736a1dee330adc39221569820c28787>

Fecha de consulta: 28/04/2020

136. Pamen Pereira

"Poema del desierto", (2007)

Intervención con pan de oro en la puerta de un huerto en Tifariti, (Sahara Occidental)

Fotografía

91 X 140 cm.

Fuente: <https://www.artizar.es/obra/poema-del-desierto/>

Fecha de consulta: 28/04/2020

137a y 137b. Pamen Pereira

"This is a love Story" (2009)

Muebles y diferentes objetos de menaje del hogar.

Dimensiones variables.

Fuente: <http://www.pamen-pereira.com/index.php/site/expo/8661c274e076de337439b5901-da12c7a>

Fecha de consulta: 28/04/2020

138a y 138b. Pamen Pereira

"Un sólo sabor", (2002)

Golondrinas de chocolate y otros objetos como muebles o ropa.

Dimensiones variables.

Fuente: <http://www.pamenpereira.com/index.php/site/expo/1e7741b79e89b211cf51b74-da5b56105>

Fecha de consulta: 28/04/2020

139. Pamen Pereira

"Zafu II", (2002)

Granito

20 x 33 cm.

Fuente: <http://www.pamenpereira.com/index.php/site/expo/1e7741b79e89b211cf51b74-da5b56105>

Fecha de consulta: 28/04/2020

140a y 140b. Lucía Loren

"En el vuelo del suelo" (2016)

Garrotas con raíces y tierra.

Intervención en el patio del Palacio de Quintanar, Segobia.

Fuente: Cortesía de la artista.

141a y 141b. Pamen Pereira

"Naturaleza revelada. Chaparral" (2010)

Pertenece a la serie "El mundo entero es medicina".

Arbusto seco y técnica mixta.

130 x 100 x 120 cm

Fuente: <http://www.pamenpereira.com/index.php/site/expo/3736a1dee330adc39221569820c28787>

Fecha de consulta: 28/04/2020