

TESIS DOCTORAL

Signos de Wabi Sabi, Mono no Aware y Yūgen en el Land Art europeo de la década de los setenta. Los paseos de Hamish Fulton y Richard Long como ejemplo paradigmático.

Dirigida por:
Dra. D.^a Elena Edith Monleón Pradas

Presentada por:
Sonia Andrés Alzola



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

A todos mis profesores por ayudarme a descubrir mundos nuevos. Muy en especial a Mau, directora de esta tesis, por creer en el proyecto y hacerlo posible.

A mis padres, que me han permitido siempre ser quien soy;
a Elsa, mi hermana, por iniciarme en el camino hacia
oriente... y a Masaki, por inspirarme cada día.

También a Yūhi y a Senya, a quienes esperamos; Su
búsqueda, así como la escritura de esta tesis, ha sido
intensa. Ambos retos han significado una vía de
autodescubrimiento.

PARTE I: APROXIMACIÓN AL ARTE MEDIEVAL JAPONÉS Y AL LAND ART EUROPEO DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA 20

1. INTRODUCCIÓN A LOS TÉRMINOS <i>MONO NO AWARE</i>, <i>WABI SABI</i> Y <i>YŪGEN</i>	21
1.1. Hacia una posible definición	22
1.2. Bases filosóficas sobre las que se asientan los conceptos	41
1.2.1. Shintoísmo	41
1.2.2. Budismo zen	51
1.3. Expresiones artísticas propias del medioevo japonés imbuidas de <i>mono no aware</i>, <i>wabi sabi</i> y <i>yūgen</i>	62
1.3.1. Ámbito literario	62
1.3.2. <i>Haiku</i> y <i>Haiga</i> , entre la pintura y la poesía	77
1.3.3. El teatro <i>Nō</i>	89
1.3.4. <i>Wabicha</i> , la Ceremonia del Té	96
1.3.5. <i>Karesansui</i> , jardines de arena y grava	105
1.3.6. <i>Suibokuga</i> , pintura monocroma de tinta	109
2. INTRODUCCIÓN AL LAND ART EUROPEO DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA.	123
2.1. Antecedentes históricos y movimientos coetáneos al <i>Land Art</i> que tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico	124
2.2. <i>Land Art</i>, características y artistas principales	138
2.3. Hamish Fulton y Richard Long: dos artistas en el camino	162
2.3.1. Richard Long, un realista trabajando con lo sublime	162
2.3.2. Los paseos de Hamish Fulton, <i>objetos invisibles en un mundo complejo</i>	180
2.3.3. Arte de experiencias, arte de presencias; discordancias en la obra de Hamish Fulton y Richard Long	192

**PARTE II: SIGNOS DE *MONO NO AWARE*, *WABI SABI* Y *YŪGEN*
EN EL *LAND ART* EUROPEO; LOS PASEOS DE RICHARD LONG Y
HAMISH FULTON COMO EJEMPLO PARADIGMÁTICO 199**

1. CONCOMITANCIAS ENTRE LA ESTÉTICA MEDIEVAL JAPONESA Y EL LAND ART EUROPEO	200
1.1. La naturaleza como materia del arte	201
1.2. La belleza pintoresca de la sencillez	218
1.3. Hacia un arte de la experiencia	232
1.4. En los márgenes del arte	248
2. SIGNOS DE <i>MONO NO AWARE</i>, <i>WABI SABI</i> Y <i>YŪGEN</i> EN LOS PASEOS DE RICHARD LONG Y HAMISH FULTON	259
2.1. Actitudes <i>zen</i> en la obra de Richard Long y Hamish Fulton	260
2.1.1. En los límites de la intervención: <i>leave no trace</i>	260
2.1.2. <i>Palabras tras los hechos</i>	266
2.1.3. <i>Wa</i> ‘armonía’, <i>kei</i> ‘reverencia’, <i>sei</i> ‘pureza’ y <i>jaku</i> ‘tranquilidad’; los valores de la Ceremonia del Té en los paseos de Long y Fulton	280
2.1.4. Obras en el camino, el mundo como <i>aware</i>	277
2.2. <i>Just walking</i>	285
2.2.1. Tras las huellas de Saigyō, Bashō, Issa, Sesshū... caminar como planteamiento poético del tiempo	285
2.2.2. Andar como movimiento del espíritu; <i>walks are like clouds, they come and go</i>	292
2.2.3. Viajes que coinciden con los fenómenos cósmicos o el deseo de ver la luna llena	300
2.2.4. Andar como regeneración, como medicina mágica y fuerte	307

2.3. No hay espíritus distintos de los albergados por la naturaleza	313
2.3.1. Errabundeos en la naturaleza como anhelo de <i>wabi sabi</i>	313
2.3.2. <i>Yūgen</i> : Lo sublime aquí y ahora. Senderos en pos del infinito	319
2.3.3. Naturaleza y religión. <i>Tocando a solas un koto sin cuerdas</i>	327
2.3.4. La naturaleza como única protagonista	332
2.4. Jugando a escribir poemas	343
2.4.1. <i>Haikus</i> en el camino: <i>la puerta a medio abrir...</i>	343
2.4.2. <i>La imagen no ilustra el texto; el texto no explica la imagen, haigas</i> de caminantes	351
2.5. Imágenes de reminiscencias minimal o el <i>suibokuga</i> posmoderno	365
2.5.1. <i>Antes y después de la nada, la simplicidad no es tan simple</i>	365
2.5.2. Paisajes de emociones austeras	372
2.5.3. Richard Long: Campos de guijarros monocromos	381
2.6. La celebración de la naturaleza como crítica social	391
2.6.1. <i>Por este camino no pasa nadie...</i> andar como ir contracorriente	391
2.6.2. Economía de medios, pobreza libre; Pereza activa, estrategia de libertad	398
CONCLUSIONES	407
BIBLIOGRAFÍA	438
RESÚMENES	459

Introducción

La presente Tesis Doctoral surge como culminación de la línea de investigación iniciada con los trabajos realizados en el Diploma de Estudios Avanzados: ‘Signos de *Wabi sabi* en la Escultura Contemporánea’ y ‘El sentimiento romántico en *yūgen* y *mono no aware*. Concomitancias con el postromanticismo de Humberto Rivas y Axel Hütte’. En este nuevo estudio analizaremos las analogías estéticas entre los tres términos orientales mencionados y el ‘arte de la tierra’ surgido en Europa en la década de los setenta llamado también *Land Art*. Cabe destacar que hemos optado por incluir en este estudio únicamente la vertiente europea de *Land Art*, más que por la necesidad de acotar una investigación de esta índole, por las discrepancias que surgen entre los *Earthworks* norteamericanos y el arte medieval oriental. Se trata, más que de una división de continentes, de una división de conceptos y modos de ver el arte. La monumentalidad de los *Earthworks* no concuerda con la filosofía del medioevo japonés, donde cada objeto artístico hecho por y para el ser humano se adapta a su medida, creándose entre ambos una relación de equilibrio y simbiosis; Pensemos en las sutiles pinceladas de tinta sobre el papel *washi*¹ o en una taza propia de la Ceremonia del Té que se adapta perfectamente a las manos de su creador. Por otro lado, los artistas norteamericanos trataron la tierra de un modo demasiado agresivo e hiriente si lo comparamos, por ejemplo, con la ligera reorganización de elementos que se produce en el jardín *zen*. Y por último, el sentimiento de CREADOR con mayúsculas y la arrogancia que de él se desprende en los *Earthworks* es del todo ajeno a

¹ El *washi* 和紙 es un tipo de papel producido en Japón que puede provenir de las fibras de las siguientes plantas: Bambú, cáñamo, arroz, *kōji*, *mayumi*, etc.

la disolución del ego que se produce en la escritura de un *haiku*, donde los límites entre sujeto y objeto se difuminan casi por completo.

Los conceptos estéticos² predominantes en el periodo medieval japonés pueden resumirse en tres: *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. Nos proponemos en el presente estudio concretar sus características y exponer sus manifestaciones artísticas más relevantes para realizar, posteriormente, un estudio comparativo donde salgan a la luz las semejanzas estéticas e ideológicas con las manifestaciones europeas de *Land Art* y en concreto con la obra de dos de sus artistas más representativos: Richard Long y Hamish Fulton.

El marco histórico en el que aparece la triada *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* abarca desde finales del período *Heian* (794-1185), donde el poder se focalizaba en la corte de Kyoto, hasta bien entrada la Edad Media, períodos *Kamakura-Muromachi-Momoyama* (1185-1600), con un traslado de poder a la ciudad de Kamakura. Si bien, focalizaremos nuestro estudio en la época Muromachi; la cual suscita nuestro interés por tratarse de un tiempo en el que, por una serie de motivos históricos, el arte y la ética se hacen indisociables³. El resultado fue un original

² También literarios y filosóficos; es difícil, tratándose de arte japonés trazar una línea divisoria exacta entre las tres esferas. A este respecto ver las manifestaciones artísticas híbridas tratadas en el capítulo primero de este estudio.

³ Desde sus orígenes el pueblo japonés vincula belleza y espiritualidad al mundo natural. Esto se debe al culto que los japoneses profesan a la naturaleza; como de ella surgen las formas estéticas y también los comportamientos humanos, es innecesario intentar separar ambos conceptos. Esta nota dominante llega a su más alto término en el período *Muromachi*. En él, los Shogunes, militares samurais, asumen el poder del país, imponiendo una estética de una sobria austeridad. Asimismo, y debido a la pobreza imperante por luchas internas de poder, las enseñanzas budistas, con sus promesas de una vida posterior más placentera, arraigan en el pueblo japonés. La secta budista Zen, con su afán por eliminar todo lo superfluo, encaja a la perfección con el pensamiento disciplinado y práctico de los guerreros dirigentes. Por lo tanto, la belleza ya no es una forma grácil de tonos placenteros, como lo era en el período anterior *Heian* de la corte

universo estético, de una marcada espiritualidad, que ha dejado sentir sus influencias en nuestro quehacer artístico contemporáneo.

Como antecedentes al tema que nos ocupa, observamos continuas referencias por parte de nuestras artes occidentales a las extremas orientales, especialmente, desde finales del s. XIX en el ámbito de la pintura. Entre los escritos más destacados que apoyan dicha tendencia se encuentra el libro de Laurence Binyon: 'Painting in the far East', de 1934. En él se esboza la siguiente teoría: el arte occidental, desde su ruptura con el canon clásico, se acerca más al arte medieval japonés imbuido del espíritu del *zen* que a las manifestaciones artísticas de sus antecesores occidentales. Otros autores, tanto internacionales (Leonard Koren, 'Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos', Barcelona, Hipòtesi-Renart Edicions, 1997) como nacionales (Ana Crespo García, 'La realidad y la mirada. El Zen en el arte contemporáneo', Madrid, Mandala, 1997, o, Fernando García Gutierrez, 'Japón y occidente. Influencias recíprocas en el arte', Sevilla, Guadalquivir, 1990), han apoyado esta teoría y han ampliado el ámbito de comparación hasta las primeras manifestaciones de arte contemporáneo. Como aportación más reciente, cabe destacar la exposición: 'Japan and the West: The Filled Void' llevada a cabo en el museo Wolfsburg de Alemania, en el año 2007. La mayor parte de estos estudios comparativos tienen como objeto obras bidimensionales; sin embargo, es en el ámbito de la escultura -desde su denominación 'en el campo expandido'- donde se han dado las mayores coincidencias con el arte japonés medieval,

de Kyoto, sino que implica una fuerza de espíritu interior que se expresa en un comportamiento adecuado a cada momento, en una ética que trasciende las formas externas y acepta la levedad del ser como algo inherente a la propia naturaleza.

debido al marcado carácter procesual que ambos presentan, que no es sino la adición del elemento temporal. Como hemos señalado, los primeros signos de dichas influencias extremo-orientales se remontan a la ruptura con la concepción clásica del arte; es decir, al romanticismo. El arte romántico, con su nueva visión de la naturaleza, supuso la revalorización del paisaje como auténtico protagonista de una obra. Los artistas del *Land Art*, rescatando la categoría de lo sublime en el arte, proponen una nueva relación entre el hombre y la naturaleza, basada en el respeto y comprensión de la misma, muy próxima a axiomas orientales. No en vano, ha sido en las obras iniciales de *Land Art* europeas donde críticos contemporáneos han encontrado mayores similitudes con la estética medieval japonesa. Dos han sido los artistas 'viajeros' alrededor de los cuales han proliferado las comparaciones con el arte *zen*: Richard Long y Hamish Fulton. En el caso de éste último, autores como Robert C. Morgan han hecho alusiones explícitas a la relación existente entre el *zen* y la cosmovisión del artista, las encontramos en el artículo 'Hamish Fulton: El residuo de la visión / La apertura de la mente', dentro del libro "Del arte a la idea : Ensayos sobre arte conceptual" editado por Akal en el año 2003. También el propio artista ha hecho declaraciones sobre la influencia del arte *zen* en su obra, podemos verlo en: "Higurashi: Spiritual consequences of walking on the land", Kitakyushu: Center for Contemporary Art, 1999. En cuanto a Richard Long, la proximidad de su obra al *zen* es un tema recurrente en los escritos de Anne Seymour, entre los cuales destacamos el prólogo al catálogo "Piedras" de Richard Long: 'El estanque de Basho - una nueva perspectiva', editado por la dirección general de bellas artes y archivos del Ministerio de cultura, en 1986.

Planteamos pues la **hipótesis** de esta tesis como la existencia de una tendencia hacia postulados artísticos y vitales del medioevo japonés, en las manifestaciones europeas del *Land Art*, y muy especialmente, en la obra de Richard Long y Hamish Fulton.

Por lo tanto, nuestro **objetivo** general en este estudio es demostrar que se dan una serie de coincidencias formales y conceptuales entre *mono no aware*, *wabi sabi*, *yūgen* y el arte de la tierra en su vertiente europea representado por la obra de Richard Long y Hamish Fulton. Intentaremos alcanzar este objetivo general mediante los siguientes objetivos específicos:

- Tipificar los conceptos: *mono no aware*, *wabi sabi*, *yūgen*, y *Land Art* europeo de la década de los setenta, como introducción a su posterior estudio comparativo.
- Estudiar los dos principales sistemas de pensamiento que han influido en la estética medieval japonesa: el *shintoisimo* y el budismo *zen*.
- Introducir los valores orientales que nos ocupan en su ámbito literario.
- Analizar de las distintas manifestaciones artísticas imbuidas de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, como son: El *haiku*, la Ceremonia del Té, el teatro *nō*, los jardines *karesansui* y la pintura monocroma de tinta.
- Indagar en el movimiento *Land Art* en relación con movimientos artísticos coetáneos que tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico.
- Estudiar las características principales de la obra de Richard Long y Hamish Fulton.

- Hacer un análisis general de las semejanzas entre el *Land Art* europeo y los valores estéticos medievales japoneses.
- Indagar en los distintos aspectos formales y conceptuales que posibilitan la aparición de signos de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* en la obra de Richard Long y Hamish Fulton.

Utilizaremos una **metodología** hermenéutica de interpretación de las obras, además de estudios históricos y de la teoría crítica. Asimismo, haremos uso de análisis comparativos, donde las analogías y las diferencias de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* y el *Land Art* europeo queden manifiestas.

Las **fuentes** con las que hemos trabajado, debido a la naturaleza del estudio, han sido varias y diversas. En cuanto a las obras orientales, hemos podido tener un acceso directo a las siguientes: representaciones de teatro *Nō* en el Teatro Nacional de Tokio; visitas a los principales jardines *karesansui* en Kyoto, como son el Ryoan-ji, el Gynkaku-ji y el Ryogen-in; visitas a las colecciones de arte clásico japonés del Museo Nacional de Tokio en Ueno, con acceso, en el mismo, a cinco importantes Casas de Té: Shunsōro, Tengō-an, Rokusō-an, Ōkyo-kan y Kujō-kan, y, en Kyoto, visita a la Casa del Té Mittan en el templo Ryūkōin y a la casa de Té Koto-in en el templo Daitoku-ji. Hemos accedido a las fuentes orientales de naturaleza literaria mediante sus traducciones al castellano⁴ entre las que destacan: *La Historia de Genji* de Murasaki Shikibu, *Fukishaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō* de Zeami, *Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso* de

⁴ Para ampliar información sobre las mismas consultar la bibliografía en el apartado ‘Arte y pensamiento del medievo japonés’.

Yoshida Kenko, *Hōjōki. Un relato desde mi choza* de Kamo no Chōmei, y las obras de poetas clásicos, tanto de *haiku* como de *waka*, editadas por Hiperión y por Trotta. Respecto a las obras escritas orientales de naturaleza crítica, las hemos consultado mediante sus traducciones inglesas en la *National Diet Library* en Tokio, y online, en el sistema de archivo en línea de publicaciones académicas JSTOR: [<http://www.jstor.org/>].

Respecto a las fuentes occidentales, podemos destacar el acceso directo a varias exposiciones de los principales artistas estudiados: Richard Long, Gugenheim, Bilbao, 2000; Hamish Fulton, 'Old Tree', C.C.A. Gallery, Kitakyushu, Japan, 2006; Hamish Fulton, Espai Visor, Valencia, 2008 y Richard Long, 'Heaven and Hearth', Tate Britain, 2009. Al resto de obras estudiadas hemos accedido mediante los catálogos de la biblioteca del Instituto Valenciano de Arte Moderno, la biblioteca del Museo Nacional de Arte de Cataluña, la biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, la biblioteca General de Valencia y la biblioteca de la Universidad Politécnica de Valencia. Asimismo, hemos accedido a las fuentes críticas escritas por autores occidentales en castellano, siempre que ha sido posible, o en su defecto, en inglés.

De todo lo expuesto, la presente investigación queda configurada **estructuralmente** del siguiente modo:

En la primera parte del estudio analizamos los dos términos a comparar: la estética medieval japonesa y el *Land Art* europeo de la década de los setenta. Dicha parte consta de dos capítulos, en el primero introducimos los términos fundamentales de la cultura medieval japonesa: *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, y los enmarcamos en su contexto original. Indagaremos en las bases filosóficas sobre las que se asientan, como son

el *shintoísmo* y el budismo *zen*. También realizamos una aproximación al ámbito literario como marco de referencia, ya que *mono no aware* y *yūgen* estuvieron íntimamente ligados con este medio. Para finalizar, aportamos las manifestaciones artísticas portadoras de los términos que nos ocupan: La poesía *haiku* y su correspondiente representación gráfica, el *haiga*; el teatro *nō*; la Ceremonia del Té; los jardines de arena y grava *karesansui* y la pintura de tinta. El objetivo de este apartado es abordar la visión estética del medio japonés para su posterior comparación con el *Land Art* europeo y con la obra de Richard Long y Hamish Fulton. En el segundo capítulo analizamos los aspectos fundamentales del *Land Art* europeo de la década de los setenta; así como sus antecedentes históricos y los movimientos coetáneos que tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico. Continuamos con la exposición de las características principales de la obra de Richard Long y Hamish Fulton, para finalizar con un análisis de las similitudes y las diferencias en la creación artística de ambos artistas. Teniendo ya definidos el arte japonés medieval y el *Land Art* europeo, abordaremos en una segunda parte el estudio comparativo entre ambos universos estéticos.

Comenzamos pues la segunda parte de esta tesis con un primer capítulo dedicado a analizar las concomitancias globales entre la producción artística de los principales artistas europeos de *Land Art* y los conceptos estéticos orientales que nos ocupan. Exponemos el análisis de dichos signos en cuatro ámbitos fundamentales: la naturaleza como materia del arte, la sencillez como máxima creativa, el proceso como parte integrante de una obra y los márgenes del arte como punto de encuentro entre la ética y la estética. El objetivo de este capítulo es la creación de un marco de referencia general donde las concomitancias existentes entre la estética medieval japonesa y las manifestaciones

Land Art queden manifiestas. Dado que las citadas concomitancias se dan de un modo paradójico en la obra de Richard Long y Hamish Fulton, dedicamos el segundo capítulo a analizar pormenorizadamente dichos puntos de encuentro. Realizamos este análisis atendiendo a los cuatro ámbitos ya introducidos en el primer capítulo más dos nuevos ámbitos imprescindibles en el análisis de la obra de nuestros artistas caminantes. De modo que la estructura de este segundo capítulo es la siguiente:

- En un primer apartado hablamos de cómo las actitudes *zen* en la obra de ambos artistas son la base de cualquier expresión artística posterior. Hacemos hincapié en el *aware* implícito en la premisa de pasar por el mundo sin apenas dejar trazas, que practican ambos artistas, así como la creación de obras efímeras propia de Richard Long. Analizamos la celebre frase de Long, ‘palabras tras los hechos’, en relación a la renuncia del lenguaje a favor de la experiencia tan propia del *zen*. Finalizamos observando que los valores que representan la mayor manifestación de *wabi*, la Ceremonia del Té (armonía, reverencia, pureza y tranquilidad), parecen inspirar toda la producción artística de nuestros artistas.
- En un segundo apartado hablamos sobre el paseo como forma pura y poética de la existencia y del arte. Comparamos los paseos de nuestros artistas con los de los poetas japoneses errantes de antaño; para todos ellos el paseo es un modo de meditación y una medicina mágica y fuerte. Observamos como el *aware* esta presente en ese sentimiento agrisulce del hacerse consciente del *fluir* de la existencia.

- El tercer apartado está dedicado a analizar como el escenario elegido para realizar sus paseos, la naturaleza, responde al anhelo de una existencia *wabi sabi*. La naturaleza es la única protagonista, no solo en la obra de nuestros artistas caminantes, sino también en cualquiera de las manifestaciones propias de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* contempladas en la primera parte del estudio. Hasta tal punto que para el *shinto*, no hay dioses distintos a los albergados por la naturaleza, y para nuestros artistas, recorrerla, es casi una religión. También encontramos signos de *yūgen* en lo sublime romántico implícito en el *Land Art* de Long y Fulton. Habiendo ya definido la actitud vital, muy cercana al *zen*, de nuestros artistas, el paseo como su *modus operandi* y el escenario natural donde se realizan dichos recorridos, dedicamos los dos siguientes apartados a los objetos artísticos que surgen de sus paseos.
- En el cuarto apartado hablamos de los poemas mínimos surgidos del paseo, de sus aspectos más literarios y de sus características puramente estéticas; de cómo coinciden con el fenómeno *haiku* y *haiga* portadores de *sabi*, *yūgen* y *mono no aware*.
- El apartado cinco lo dedicamos a analizar las obras plásticas creadas por Long y Fulton; sus instalaciones, fotografías y *wall-arts* en el camino y en galerías, en relación con la simplicidad representada por *wabi* y la austeridad propia de *yūgen*. El apartado finaliza con el análisis de tres campos de guijarros de Richard Long al más puro estilo *karesansui*.

- En el sexto y último apartado, abordamos la cuestión de cómo tanto en la obra de Long y Fulton como en la de artistas y poetas del medioevo japonés, citados en la primera parte del estudio, aparece una crítica social que tiene como máximo estandarte la celebración de la naturaleza, y que, por sus características personalísimas, se aleja del modelo de crítica al que estamos acostumbrados en nuestras artes occidentales.
- Finalizaremos la presente tesis con las pertinentes conclusiones y con la aportación de las fuentes bibliográficas consultadas.

Al respecto, hemos organizado la **bibliografía** siguiendo un criterio de espaciamento temporal y físico. Esto da lugar a cuatro grupos; En los tres primeros, *'Arte y pensamiento y literatura del medioevo japonés'*, *'Arte y Pensamiento Contemporáneo Occidental; Land Art y Movimientos Artísticos que tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico'* y *'Richard Long y Hamish Fulton'*, se tratan aspectos relacionados con la definición y el contexto de los términos a comparar que nos ocupan. El tercer grupo, que hemos denominado *'Estudios comparativos'*, comprende una serie de escritos donde se cotejan, de un modo general, aspectos del arte contemporáneo occidental con la estética medieval japonesa; Entre ellos se encuentra también la bibliografía específica de esta tesis. En cuanto a la bibliografía oriental cabe destacar que de la triada: *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* el término *wabi sabi* es el más conocido en nuestra cultura occidental. Esto es debido al interés que ha despertado en el trabajo de algunos artistas

plásticos y diseñadores contemporáneos⁵, como en la bibliografía que ha surgido sobre el tema⁶; bibliografía ciertamente escasa pero que puede, al menos, aproximarnos a la naturaleza del concepto.

En el caso de *mono no aware* y de *yūgen* las referencias bibliográficas en lengua castellana son casi inexistentes⁷, de ahí que la aproximación a los términos, sobre todo en el caso de *yūgen*, sea mucho más compleja.

Precisamente por la indefinición histórica⁸ que han sufrido dichos términos los estudios al respecto son escasos, y cabe destacar la originalidad de esta Tesis Doctoral en cuanto a ser el primer estudio científico que aborde la comparación entre arte medieval japonés y *Land Art* europeo de la década de los setenta. Creemos que puede resultar interesante y provechoso en la línea de estudios comparativos entre el arte y la filosofía de occidente y el arte y la filosofía extremo oriental.

En cuanto a los límites de esta investigación, cabe remarcar que nuestro objetivo directo no es el estudio del arte medieval japonés, ya que existen numerosos tratados sobre el tema, ni tampoco, por los mismos


⁵ John Pawson y Leonard Koren en arquitectura. En artes plásticas: James Turrell, Yves Klein y Jhon Cage entre otros.

⁶ Véase: Koren, Leonard, *Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Barcelona, Hipòtesi-Renart Edicions, 1997 y Juniper, Andrew, *Wabi sabi, el arte de la impermanencia japonés*, Barcelona, Oniro, 2004.

⁷ Sobre *mono no aware* ver: Roubaud, Jaques, Trad. Fontes, J. Ignacio, *Mono no aware. El sentimiento de las cosas*, Madrid, Miguel Castellote, 1972. Sobre *yūgen* solo hay un breve inciso en la presentación de los tratados de Zeami traducidos al castellano en: Zeami, *Fūshikaden, tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*, Madrid, Trotta, 1999. Además existen los escritos sobre arte japonés publicados en la red por Carlos Fleitas, *Arte japonés o la belleza de lo efímero*, [<http://usuarios.netgate.com.uy/carlosfleitas/japon1.htm>]. Consulta: 19-02-2008.

⁸ Koren, hablando concretamente sobre *wabi sabi*, afirma que el ‘oscurantismo estético’ que ha envuelto el significado de los términos desde su aparición es alentado por la crítica japonesa, aludiendo a que su singularidad proviene precisamente de su falta de transparencia ideológica.

motivos, el *Land Art* europeo y la obra de Richard Long y Hamish Fulton. Si bien, es imprescindible poseer un bagaje cultural sobre ambos universos estéticos lo suficientemente amplio para poder compararlos con rigurosidad. De ese modo, podemos alcanzar nuestro objetivo principal, el cual no es otro que el sentar las bases conceptuales necesarias para demostrar nuestra **hipótesis** inicial: La existencia de una serie de paralelismos entre *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, unos valores estéticos lejanos en el tiempo y en el espacio, y las manifestaciones europeas de *Land Art*, que constituyen el último eslabón del pensamiento romántico; La conexión entre el grupo de monjes, artistas y poetas del medievo japonés con los artistas occidentales de *Land Art*, está basada, sobre todo, en la relación espiritual que todos ellos mantienen con el paisaje. El encuentro entre ambos universos estéticos no es en absoluto casual, sino que representa la culminación de una serie de miradas furtivas hacia oriente, iniciadas a finales del siglo XVIII; miradas que se han ido haciendo más insistentes con el paso del tiempo; miradas en busca de una respuesta hacia un modo nuevo de ver las cosas, tal y como se pone en evidencia, de manera muy patente, en la obra de Richard Long y Hamish Fulton.



**PARTE I : APROXIMACIÓN AL
ARTE MEDIEVAL JAPONÉS Y AL
LAND ART EUROPEO DE LA
DÉCADA DE LOS SETENTA.**

INTRODUCCIÓN A LOS TÉRMINOS *MONO*

NO AWARE, WABI SABI Y YŪGEN

1



1.1 Hacia una posible definición

Cuando el momento expresa soledad y quietud se llama *sabi*. Cuando el artista se siente triste o deprimido y en esta peculiar vaciedad divisa algo corriente y modesto en su increíble ser tal este temple se llama *wabi*. Cuando el momento evoca una tristeza más intensa y nostálgica, relacionada con el otoño y con la gradual desaparición del mundo, se llama *aware*. Y cuando se ve súbitamente algo extraño y misterioso, que sugiere algo desconocido que nunca será descubierto, el estado de ánimo se llama *yūgen*.

Alan Watts

La expresión *mono no aware* está fuertemente arraigada en el carácter japonés. Literalmente podría traducirse como la *melancolía de las cosas*. Dicha melancolía o *aware*, no es sino el sentimiento agrídulce que supone la contemplación estética del mundo circundante. Agrídulce, en cuanto que somos conscientes de la caducidad de la vida en sí misma, aunque no por ello podamos dejar de contemplar la belleza de todo lo que nos rodea. “En definitiva el termino *mono no aware* indica un deleite estético junto a la tristeza de la belleza perecedera aceptada. Es pues, un refinado sentimiento complejo de elegancia, melancolía y resignación”¹.

Motōri Norinaga, lingüista de finales de la época Edo (1600-1868), estudió en profundidad el término, ya que en él se encontraba, según palabras de Ueda, el “núcleo del proceso creativo”² del arte nipón. Norinaga encontró los primeros rastros del término *aware* en el *Manyōshū*³, como una exclamación poética de sentimientos compasivos

¹ Salafranca, Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2003, p. 59.

² Ueda, Makoto, *Literary and art theories in Japan*, Cleveland, The Press of Western Reserve University, 1967, p.218.

³ *La Colección de las Diez Mil Hojas* es la antología de poemas japoneses más antigua que existe. Recopilada hacia el año 760, a principios del periodo Nara. En castellano

hacia cualquier criatura viviente. Sin embargo, es en una de las obras cumbres de la literatura japonesa, el *Genji Monogatari*⁴, donde aparece el término con el sentido de nostalgia ante lo efímero que se populariza con posterioridad.

Etimológicamente, el vocablo *aware* expresa una exclamación de asombro ante algo que nos conmueve. Roubaud, autor de ‘Mono no Aware. El sentimiento de las cosas’, explica magistralmente esta idea:

(...) *aware* no significa tristeza, sino más bien el movimiento que nos empuja a decir ¡Oh! tanto en los momentos de dolor como en los de alegría. Es un sentimiento que se experimentará en la alegría de una mañana de primavera y en la tristeza de una tarde otoñal⁵.

Veamos pues unos ejemplos de este uso del término *aware* en el medio poético:

Natsukari no
ashi no karine mo
aware nari
tamae no tsuki ni
akegata no sora⁶.

*Cosecha de verano:
cañas para el sueño de mis
noches breves.
Realmente triste,
la luna de Tamae
en el cielo al amanecer.*

contamos con la traducción de Antonio Cabezas de 1980 editada en Madrid por Hiperión.

⁴ Shikibu, Murasaki, *Genji Monogatari*, Madrid, Destino, 2005.

⁵ Roubaud, Jacques, *Mono no aware. El sentimiento de las cosas*, Madrid, Miguel Castellote, 1972, p. 9.

⁶ Shukaku, *2001 Waka for Japan*, [<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/waka1341.shtml>]. Consulta: 19-02-2008. Todas las traducciones del japonés son propias.

Aware tote
tou hito no nado
nakaruran
mono'omou yado no
ogi no uwa kaze⁷.

*¡Oh, qué triste!
Ya no queda ni un solo
visitante.
En la melancolía, donde habito,
el viento sopla entre los tréboles.*

Aru wa naku
naki wa kazuô
yo no naka ni
aware izure no
hi made nagekan⁸

*El vivo se fue.
El 'toque de muertos' se acrecienta.
Dentro de este mundo,
¿hasta cuándo continuará
la tristeza de mis días?*

Podríamos resumir diciendo que *mono no aware* representa fielmente los valores estéticos propios de la época Heian. Éstos, magistralmente citados por el profesor Lanzaco, pueden resumirse en un refinamiento placentero, una aristocrática sensibilidad estética y un ensalzamiento de lo extraño o lo curioso.

Podemos encontrar signos de *mono no aware* en la mayor parte de las obras que estudiaremos en el apartado dedicado al *Land Art* europeo de los años setenta. A modo de anticipo, veamos la pieza *Sombra de lluvia* de Andy Goldsworthy (*figs. 1 y 2*). En ella el artista “marca su efímera huella en el paisaje”⁹, y lo hace de un modo directo, empapándose de lluvia, sintiendo el paso del tiempo, y permitiendo que éste, tenga su representación gráfica en el entorno y en su propio cuerpo.

⁷ Saigyô, *2001 Waka for Japan*, [<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/waka1424.shtml>]. Consulta: 19-02-2008.

⁸ Ono no Komachi, *2001 Waka for Japan*, [<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/waka1306.shtml>]. Consulta: 19-02-2008.

⁹ Raquejo, Tonia, *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998, p. 73.



Fig. 1 y 2: Andy Goldsworthy, *Rain shadow*, St. Abbs, Scotland, June 1984.

Mono no aware representa la base filosófico-conceptual general sobre la que se asentarán posteriormente conceptos más concretos en el plano estético como son *wabi sabi* y *yūgen*.

Cronológicamente¹⁰, debemos esperar hasta el siguiente periodo histórico Kamakura-Muromachi (1185-1573) para la aparición de los términos *wabi sabi* y *yūgen*.

El binomio *wabi sabi* representa un tipo de belleza solitaria y austera muy adecuado a la época de continuas contiendas, inestabilidad política y desolación generalizada que tuvo lugar en el inicio del medioevo japonés. Ambos términos cambiaron su sentido negativo inicial por uno más positivo debido a la influencia del budismo *zen*. El *zen* comprendía el aislamiento como algo místico y apropiado para acercarse a la naturaleza, y entender que ésta es imperfecta e irregular precisamente porque está viva y carece de artificio. El arte imbuido de *wabi sabi*, por lo tanto debe parecerse a la naturaleza asimétrica, rústica y cambiante.

Wabi, que deriva del verbo *wabu* わぶ ‘languidecer’ y del adjetivo *wabishi* わびし ‘soledad espiritual’, significa literalmente pobreza, austeridad, aunque esta traducción no puede transmitir su significado al completo. Pobreza, en el sentido de la no dependencia de posesiones materiales. En términos artísticos, el *wabi* se encuentra en las cosas simples, sin adornos, imperfectas e irregulares. Si el término *wabi* representa el mundo de los objetos sensibles, en contraste, *sabi* corresponde a una esfera más literaria y emocional. *Sabi* proviene del

¹⁰ Para entender mejor el marco histórico en el que aparecen las corrientes estéticas que estamos analizando ver la tabla de la pág. 40.

verbo *sabu* 寂ぶ ‘disminuir’ y del adjetivo *sabishii* 寂しい ‘solitario’, y si empleamos distintos *kanjis* para escribir el vocablo 錆び (igualmente pronunciado *sabi*) obtenemos el sentido de ‘rustico’ o ‘antiguo’. La esencia del *sabi*, por lo tanto, es la reducción de elementos a su mínima expresión envuelta en un halo de soledad rústica y profunda¹¹. Los objetos de antaño de formas toscas carentes de sofisticación son un buen ejemplo del *sabi*. Sin embargo, ambos términos cobraron una importancia mayor cuando se usaron conjuntamente para aludir a la estética espiritual dominante de la Ceremonia del Té. Maestros como Takeno Jouou y Sen no Rikyu, mediante la búsqueda de “la riqueza en la pobreza y la belleza en la simplicidad”¹², encontraron en *wabi sabi* la base filosófica a sus ideales. De hecho, la Ceremonia de Té era conocida bajo el nombre de *wabicha* わび茶, ‘té con sabor wabi’. Observemos dos utensilios de la Ceremonia, una taza de té (*fig. 3*) y un florero (*fig. 4*), donde las características de *wabi* quedan patentes.

También el ámbito literario contribuyó a la difusión, en este caso, del término *sabi*. Saigyō¹³ (1118-1190), el poeta de ‘la luna y las flores’ hace alusiones constantes en sus versos al espíritu de *sabi*, al espíritu de ‘soledad consciente’ que tanto amaba. La siguiente historia recogida por Daisetsu T. Suzuki nos ilustra al respecto. En ella, de un modo paradójico, podemos ver cómo la emoción, proveniente en este caso de *sabi*, se transmuta en un universo estético propio:

¹¹ Nos parece imposible no asociar el sentido de *sabi* con la estética mínima, ahondaremos en dicha comparación en la segunda parte del estudio.

¹² *Dictionary of Japanese Architectural and Art Historical Terminology*, recogido por Dr. Mary Neighbour Parent: [<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/w/wabi.htm>] Consulta: 01-11-2010.

¹³ Más información sobre Saigyō en el apartado dedicado a la literatura 1.3.1, p. 67.

Saigyō llegó una tarde a una casa solitaria y pidió refugio para pasar la noche. Vivía allí una pareja y la casa parecía completamente desvencijada. El anciano se negó a atender la demanda del moje diciendo que las condiciones de la casa no eran lo bastante buenas para él; pero la mujer viendo que el viajero era un monje budista quería darle alojamiento. [...] El motivo de que la cabaña se encontrara en tales condiciones era el siguiente: la anciana amaba tanto la luz de la luna, que el tejado se mantenía sin reparar por expreso deseo de ella; pero al viejo le gustaba escuchar las gotas de lluvia golpeando contra el tejado, lo que no era posible si el tejado se mantenía sin reparación, tal como entonces estaba. [...] El otoño ya estaba encima. La luna más hermosa se acercaba, lo mismo que los chubascos otoñales [...]. Los viejos pensaban:

Nuestra humilde cabaña
¿se debe reparar o no?

Saigyō exclamó: '¡Aquí hay un buen poema a medio componer!'. 'Si sabes de poesía, dijo la vieja pareja, completa el poema y te daremos alojamiento'. Saigyō inmediatamente respondió:

¿Deberá entrar la luz de la luna?
¿hay que escuchar el ruido del chaparrón?
Nuestros pensamientos están divididos,
y esta humilde cabaña
¿se debe reparar o no?

El monje poeta quedó entonces invitado. A medida que la noche avanzaba, la luna se hacía más brillante, iluminando los lejanos campos y las montañas y derramando su luz incluso en el interior de la cabaña. Pero, ¡escuchad! ¡se acerca una tormenta! ¡los árboles crujen! No, son las hojas muertas que golpean contra la casa y suenan como las gotas de lluvia. Se levanta viento pero el cielo está más claro que nunca. Es un chaparrón de hojas secas a la luz de la luna. [...] La escena sugiere soledad y provoca un estado de ánimo meditativo. Saigyō se sintió también impresionado por ello. [De ahí los versos siguientes]:

Completamente encerrado en la lluvia de primavera,
estoy solo en la cabaña solitaria,
desconocido para la humanidad¹⁴.



Fig. 3: Sen no Rikyū, *Taza de té estilo koido 'pequeño'*, s. XVI.



Fig. 4: Sen no Rikyū, *Florero hecho de calabaza llamado Issho*, s. XVI.

¹⁴ Suzuki, D. T., *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 226-228.

Otros poetas como Shinkei, profundizando en el término *sabi*, le añadieron el apelativo de *hiesabi*, que significa literalmente 'fría melancolía'¹⁵. Aunque finalmente, fue el gran poeta Matsuo Bashō (1644-1694)¹⁶ quien poseído por el espíritu de 'Eterna Soledad'¹⁷ vio en ésta no la tristeza desesperanzada de quien se siente solo, sino "una especie de valoración del misterio de lo Absoluto"¹⁸. Los haikus de Bashō, aun leídos en nuestros días, representan un puente hacia un disfrute sobrio de la vida basado en la percepción del encanto que nos brinda el paso del tiempo representado en el fluir de las estaciones¹⁹:

Nadie emprende
este camino salvo
el crepúsculo de otoño.

Ni una gota de rocío
cae del crisantemo
helado.

Por todas partes
se precipitan las flores
sobre el agua del lago.

Silencio.
La voz de la cigarra,
penetra en las rocas.

La expresión plástica del *haiku*, que analizaremos en el apartado 1.3.2, es la pintura caligráfica denominada *haiga*. En ella, con los trazos

¹⁵ Ver más información al respecto en el apartado 1.3.1 'Ámbito literario', p. 73.

¹⁶ Ver más información al respecto en el apartado 1.3.1 'Ámbito literario', p. 74.

¹⁷ Término acuñado por Suzuki.

¹⁸ Suzuki, D. T., *op. cit.*, p. 173.

¹⁹ Los haikus elegidos se encuentran recogidos en: Bashō, Matsuo, *Haiku de las cuatro estaciones*, Madrid, Miraguano, 1994. Y comienzan por el de otoño (p. 65), pasando por el de invierno (p. 87) y el de la primavera (p. 19) hasta llegar al del verano (p. 41).

mínimos de tinta, se acompaña al poema con imágenes que pueden o no presentar una relación directa con el mismo.

Como podemos ver, todo lo relacionado con *wabi sabi* tiende a la representación de la esencia, al gesto mínimo pero necesario para que la vida siga su curso natural.

De entre los artistas que analizaremos al hablar del *Land Art*, y de nuevo estamos realizando un salto temporal necesario para introducir el tema principal de nuestra tesis, Roger Ackling ha declarado sentirse inspirado por los conceptos *wabi sabi* en los que encuentra una profunda confirmación de sus creencias y de su 'modus operandi' en el plano artístico. La materia prima con la que trabaja el artista son maderas, en sus propias palabras: "encontradas en los márgenes, por lo general, donde la tierra se encuentra con el mar, a menudo, desechadas, rotas, elementos rechazados de lo que veo una sociedad cada vez más materialista"²⁰. Ciertamente, los 'grabados de luz solar' (*fig. 5*) que el artista realiza en sus figuras de madera encontradas al azar, son una expresión de cómo trabajar con los conceptos de *wabi sabi* en nuestros días. Para realizar estas piezas, Ackling, trabaja siempre fuera de su estudio, en contacto directo con la naturaleza, además, tal y como él ha expuesto, la materia prima que utiliza es la que encuentra en el lugar donde hace la obra: playas, bosques, montañas... dicha materia se encuentra en un estado de desgaste temporal que nos acerca a ella de un modo más íntimo. Su tosca e irregular superficie es el reflejo de muchas vivencias; no podemos

²⁰ Ackling, Roger, *Focused sunlight on found wood*:
[http://www.victoriamunroefineart.com/artists/roger_ackling/images/Ackling_PR04.pdf]. Consulta: 06-09-2012. Todas las traducciones son propias.

evitar la comparación con nuestro propio cuerpo y con nuestro espíritu, de ahí surge la empatía, el *aware* que nos une a la pieza. En cuanto a sus inscripciones solares, el artista provisto solo de una lupa, va dirigiendo la mirada del sol para realizar sus diseños. La paciencia que requiere este proceso es enorme, y solo una voluntad libre de apegos y dualidades puede llevarla a cabo. En última instancia, podemos afirmar que las piezas de Ackling, son “una danza entre la mente y la mano - una pura expresión de sensibilidad zen”²¹, y también un juego con el tiempo; El tiempo vivido de sus materiales y el tiempo condensado de sus marcas solares...



Fig. 5: Robert Ackling, *Luz solar sobre madera*, 17,5 x 9,5 x 4, Japón, 1996.

²¹ Roger Ackling, *op. cit.*

Pasemos ahora al concepto de *yūgen*. Es difícil traducir individualmente los dos caracteres que forman el término 幽玄 debido a la multiplicidad de significados que presentan. ‘Yū’ 幽 individualmente tiene varias acepciones: algo oculto, encerrado, o también algo tenue, a punto de desaparecer. ‘Gen’ 玄, a su vez, nos habla de una profundidad insondable rodeada de un halo de misterio. Por lo tanto, aún teniendo presente la enorme fuerza polisémica del término, podemos definir *yūgen* como un profundo misterio, algo que se oculta tras unos contornos poco definidos...

El término en su origen chino *youxan* se refería a la verdad budista más allá de su comprensión intelectual.

Pero, ¿cómo podríamos caracterizar una dimensión tan etérea, como es la de *yūgen*? Podríamos decir que el término *yūgen*, tanto en su ámbito literario como estético o filosófico, representa fundamentalmente una atmósfera de misterio y profundidad, algo que está suspendido entre la presencia y la ausencia. *Yūgen* es más una sugerencia, que un perfil acabado. Es aquello que no alcanzamos a conceptualizar y que, sin embargo, deja una impresión indefinida entre lo claro y lo oscuro, la luz y la sombra, otro volumen que se agrega a lo percibido y que está más allá de las palabras. Sólo puede ser sugerido, pero no definido.

Yūgen es el momento del crepúsculo en que la luz comienza a esfumarse para dar paso a la oscuridad. Un instante vibrando entre dos polos definidos. *Yūgen* es el silencio cuando todo calla y se aquietta en el bosque. Es el velero en el momento en el que se pierde en la lejanía. Es el juego de luces y sombras en un jardín. Es la montaña en medio de la bruma matinal. Es el súbito grito de la gaviota en una playa al amanecer. *Yūgen* pues, es el punto intermedio entre los opuestos, algo que se desvela sin mostrarse totalmente, algo que está a mitad de camino entre la percepción y la palabra, vibrando entre el ser y el no-

ser, que remite finalmente al misterio último de la vida y del mundo, a lo incognoscible que no se desvela completamente y, sin embargo, se muestra, insinuándose ligeramente...²².

Encontramos los primeros rastros del término en el prefacio chino al *Kokinwakashu*²³, donde su autor, Ki no Yoshimochi (919), usó *yūgen* para denotar los sentimientos profundos que se evocan en la poesía antigua. A lo largo del s. XII se generalizó el uso del término como un aspecto relevante en las composiciones poéticas *uta-awase*²⁴, refiriéndose a sensaciones no expresadas abiertamente en palabras o formas. Grandes poetas como Shunzei (1114-1204) o Teika (1162-1241), su hijo, apoyaron este ideal añadiéndole un etéreo encanto que tuvo gran influencia en generaciones posteriores.

Yūgen no aparece explícitamente en las composiciones poéticas como era el caso de la expresión *aware*, pero sí podemos observar cómo la esencia del término impregna algunos de los más afamados versos del *kokinwaku*:

Lo veo cuando duermo
Y también al despertar:
al fin y al cabo, este mundo evanescente
no es más que un sueño²⁵.

En la primera luz
de la bahía de Akashi
entre la niebla de la mañana

²² Fleitas, Carlos, *Arte japonés o la belleza de lo efímero*, [http://usuarios.netgate.com.uy/carlosfleitas/japon1.htm]. Consulta: 19-02-2008.

²³ Primera colección imperial de poemas clásicos japoneses. En castellano contamos con la siguiente edición: AAVV, *Poesía Clásica Japonesa, Kokinwakashū*, Madrid, Trotta, 2005.

²⁴ Certamen de poemas japoneses.

²⁵ Poema de Ki no Tomori, recogido en: AAVV, *Poesía Clásica Japonesa, Kokinwakashū*, Madrid, Trotta, 2005, p. 131.

oculto tras la isla navega
el barco en el que pienso²⁶.

El poeta y crítico literario Kamo no Chōmei (1155-1216), autor de *Un relato desde mi choza*²⁷, definió *yūgen* como una incertidumbre del corazón expresada en lo descolorido, lo indistinto, y emocionalmente sereno. Él nos ofrece la siguiente caracterización del término: "Se parece a una tarde de otoño bajo una extensión descolorida de cielo silencioso. De algún modo, como por alguna razón que deberíamos recordar, las lágrimas caen de un modo incontrolable"²⁸. Otra caracterización que nos ayuda a comprender el término menciona la importancia de la imaginación:

Cuando miramos las montañas de otoño a través de la niebla, la escena aunque anodina posee una gran profundidad. Y aunque solo distingamos unas cuantas hojas de otoñales entre la niebla, la imagen es sumamente atractiva. La visión ilimitada creada en la imaginación sobrepasa cualquier cosa que uno puede ver más con más claridad²⁹.

Este pasaje representa un rasgo general de cultura asiática, que favorece la alusión sobre lo explícito y entero. *Yūgen* alude a la profundidad del mundo en que vivimos experimentada por una imaginación culta.

El arte en el cual la noción de *yūgen* ha jugado el papel más importante es el teatro *Nō*, que logró su posición más elevada con la figura del gran dramaturgo Zeami Motokiyo (1363-1443). Zeami escribió un gran número de tratados sobre la práctica del *Nō*, en los cuales el concepto de *yūgen* aparece como uno de los principios fundamentales de la

²⁶ Autor desconocido, recogido en: AAVV, *Poesía Clásica Japonesa, Kokinwakashū*, Madrid, Trotta, 2005, p. 95.

²⁷ Kamo no Chōmei, *Un relato desde mi choza*, Madrid, Hiperión, 1998.

²⁸ Hume, Nancy G., *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, Albano, State University of New York Press, 1995, pp. 253-54.

²⁹ *Ibidem*.

composición teatral. Lo trataremos en profundidad en el punto 1.3.3. Sin embargo, podemos anticiparnos aclarando que el teatro *Nō*, caracterizado por su marcada anti teatralidad tiene mucho en común con el modo en que artistas como Hamish Fulton presentan sus piezas en los museos. Veamos como ejemplo la (fig. 6) en donde tanto el tono monocromo, como el uso de grano grueso, el marco de madera y el paspartú nos indican que estamos ante una imagen fotográfica y no ante el paisaje que representa.

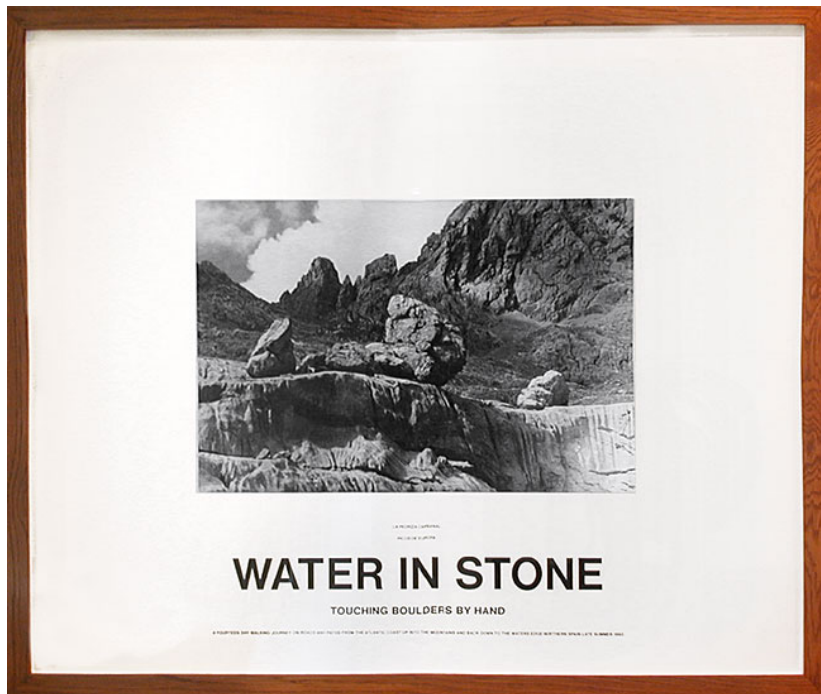


Fig. 6: Hamish Fulton, *Water in Stone*, 1993.

Para ejemplificar con una imagen un concepto tan etéreo como *yūgen* podemos observar la obra llamada 幽玄の川, literalmente ‘rio de *yūgen*’ (fig.7) realizada en Kyoto. Dicha instalación forma parte del paseo ‘artístico’ nocturno que la ciudad ofrece a sus visitantes en

invierno. 'Río de *Yūgen*' es una instalación de cientos de bambúes iluminados alojada en un riachuelo invisible a nuestros ojos bajo el manto de la noche. La sensación que produce es de misterio y profundidad. Nos sentimos sobrecogidos por la sublimidad de la escena y al mismo tiempo intuimos que algo impenetrable se oculta en la oscuridad. Oscuridad iluminada a trechos de modo tenue, ¿qué otra cosa podría representar mejor el espíritu de *yūgen*'?



Fig. 7: Ayuntamiento de Kyoto, *Río de Yūgen*, Parque Maruyama, Kyoto, 2007.

Para recapitular sobre los tres vocablos introducidos, nos gustaría remarcar que *mono no aware* es más un concepto emocional aplicado en numerosas ocasiones en el ámbito literario que un principio estético; sin embargo, necesitamos profundizar en él, ya que conforma la identidad emocional de la cultura japonesa y posibilita la formación

de conceptos más propios del ámbito artístico como son *wabi-sabi* y *yūgen*.

En cuanto a ***wabi sabi***, hemos observado que, aunque se emplea frecuentemente para referirse a los utensilios y a la estancia de la Ceremonia de Té, su uso puede extenderse a cualquier tipo de objeto de apariencia rústica y de formas naturales no premeditadas. Al constituir el *wabicha* un acto, tanto físico como metafísico, podemos atribuir a *wabi sabi* la cualidad de erigirse en puente de unión entre la esfera de los sentidos y la del mundo espiritual. Analizaremos en capítulos posteriores las concomitancias que se dan entre *wabi sabi* y el *Land Art*, algunas de ellas debidas a una mirada consciente por parte de los artistas occidentales hacia oriente, y otras no deliberadas.

Para finalizar, ***yūgen***, usado históricamente en varios ámbitos: como definidor de un estilo literario profundo y refinado, como concepto estético fundamental del arte del *nō*, y en menor medida, de la Ceremonia del Té y de la pintura de tinta *suibokuga*, constituye el eslabón, que mediante el concepto de lo sublime implícito en él, nos acerca al romanticismo. Y, si intentamos demostrar las concomitancias de la triada *mono no aware*, *wabi-sabi* y *yūgen*, y el *Land Art* europeo de la década de los setenta, es fundamental esclarecer los puntos de unión de éstos con el movimiento romántico, ya que éste representa el punto de inflexión con el pensamiento clásico occidental, y por tanto el inicio de la modernidad.

Antes de pasar al siguiente apartado, haremos una última aclaración en cuanto al modo de nombrar tanto a *yūgen* como a *wabi sabi* y a *mono no aware*. Nos referiremos continuamente a ellos como a principios estéticos, filosóficos y literarios, pero también como a sentimientos, sensaciones, impresiones o incluso 'ambientes'. Esto no

resta exactitud a nuestro estudio, ya que estamos tratando con conceptos originados en una cultura y una época distinta a la nuestra en la cual “la religión y la estética se unieron prácticamente en un término denominado *geidō* 芸道, que significa literalmente *el camino de la belleza*”³⁰. Creemos, por lo tanto, que lo realmente poco riguroso sería obviar dicha unión de ámbitos.

³⁰ Odin, Steve, “The penumbral shadow: a Whitehedian perspectiva on the yūgen style of art and literatura in japanese aesthetics”, *Japanese journal of religious studies*, Vol. XII, nº1, Marzo, 1985, p. 63.

Cuadro esquema épocas

ÉPOCA	PROTAGONISTAS	VALORES ESTÉTICOS	TIPO DE BELLEZA	MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	FIGURAS DESTACADAS	INFLUENCIAS EXTERIORES
E. Arcaica (s. III-VI)	<i>Kataribes</i> (narradores oficiales de historias) y chamanes	KOTODAMA	Lenguaje oral	Mitos, cuentos y leyendas.	-----	Sin influencias.
E. Antigua (604-784)	Corte de Nara	MATSURAOBI KOTODAMA	Belleza masculina, directa, sincera.	Antología poética: <i>Manyōshū</i>	-----	Cultura China SUI y TANG
Heian (794-1185)	Corte de Kyoto	FURYU MIYABI OKASHI MONO NO AWARE MUJŌKAN	Belleza femenina, emotiva, refinada, melancólica.	Novelas, Diarios de impresiones y poesía Waka	Sei Shonagon Murasaki Shikibu Kamo no Chōmei	Introducción a la escritura china y al Budismo, Confucianismo y Taoísmo.
Kamakura (1185-1333)		WABI SABI YOJŌ YŌEN YŪGEN YOHAKU	Belleza espiritual, austera, imperfecta, misteriosa y sugerente.	Chanoyū Ikebana Nō Shodō Suibokuga Haiku	Shunzei Teika Yoshida Kenkō Zeami Sen no Rikyū Saygō Sheshū	Popularización del budismo. Amidismo en el pueblo llano, y Zen en las clases dirigentes.
Muromachi (1336-1573)	Guerreros y monjes Zen					
Momoyama (1568-1600)						
Edo (1600-1868)	Comerciantes, burguesía	SUI IKI TSU	Belleza mundana, hedonista.	Pinturas. Novelas populares.	Matsuo Bashō Chikamatsu Hokusai	Influencias confucianistas. Contactos esporádicos con China y Holanda.

1.2 Bases filosóficas sobre las que se asientan los conceptos

1.2.1 *Shintoismo*, la sacralización de la naturaleza

En el viejo templo de Takihara,
la conciencia de un árbol estalla en mis oídos;
ya no siento nada.

Sonia A. Alzola

Antes de abordar el presente apartado, nos gustaría señalar que no tratamos de escribir una disertación sobre las religiones en Japón, existen rigurosos estudios al respecto, que nos han servido como apoyo y que citaremos posteriormente. Nuestro objetivo es analizar cómo el pensamiento religioso ha influido en el arte japonés medieval, a modo de esbozo introductorio, que nos permita observar la base filosófica sobre la que se asientan *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. Es imprescindible que aclaremos las premisas básicas de dichos sistemas religiosos, ya que como hemos apuntado anteriormente, la cultura japonesa elude claramente la división de esferas de conocimiento. Arte, filosofía y religión se entremezclan de un modo que es difícil saber dónde empieza una y donde acaba otra. Es difícil e inoperante tratándose de cultura japonesa medieval, en la cual, las figuras más destacadas de su panorama artístico eran a su vez monjes *zen*, que también abrazaban principios *shintoistas*, tan arraigados estaban éstos en el sentir popular de la nación.

Abordemos pues el tema que nos ocupa. El vocablo *shinto* 神道, o ‘camino de los dioses’, designa a la religión originaria de Japón. Si bien, debemos entender que se trata más que de un sistema religioso, en el modo en el que los occidentales consideramos el término, de un sentir popular, un conjunto de creencias, ceremonias y ritos ancestrales

alrededor del cual los japoneses organizan su vida en común. Las referencias bibliográficas en lengua castellana sobre *shintoisimo* son escasas³¹; quizás debido al carácter eminentemente práctico que posee, el cual elude una descripción detallada de las bases de su pensamiento. En ese aspecto, el *shintoisimo* no posee escritos oficiales, como la mayoría de las religiones, donde se expliquen sus teorías y sus creencias. Tampoco cuenta con una figura central importante a modo de Dios o Buda fundador. El profesor Ono afirma que “sus creencias son una continuación de las creencias de su edad mitológica”³².

Aunque el *shinto* no posee escrituras oficiales si existen los registros históricos³³ que, mediante narraciones míticas, explican el nacimiento del mundo y el desarrollo de la fe *shintoista* a lo largo de los siglos.

Históricamente, el vocablo aparece por primera vez en el *Nihongi* (720 d. C.). En esa época, con la intrusión del confucianismo y del budismo, se hizo necesaria la búsqueda de un nombre propio para la religiosidad tradicional, que la diferenciara de las religiones foráneas.

Un concepto esencial para abordar en sintoísmo son los *kami* 神. *Kami* literalmente significa espíritu o deidad. Estos espíritus se encuentran en todos los seres vivos; sin embargo suelen emplearse para referirse a fenómenos atmosféricos como el viento y los truenos; o a elementos de la naturaleza como el sol, los árboles y las montañas. También a los

³¹ Destacamos entre ellas: Ono, Sokyō, *Sintoismo. El camino de los kami*, Gijon, Satori, 2008 y Falero, Alfonso, *Introducción al Shinto*. Salamanca, Amarú, 2007.

³² Ono, Sokyō, *Sintoismo. El camino de los kami*, Gijon, Satori, 2008, p. 23.

³³ Podemos citar el *Kojiki* ‘La narración de las cosas antiguas’, fechado en el 712 d. C.; describe la historia de Japón hasta el año 628 según las tradiciones japonesas. Otro texto importante, en escritura china, es el *Nihongi* ‘Crónicas o anales del Japón’, fechado en el año 720 d. C.

individuos con virtudes extraordinarias, a los antepasados protectores y a los grandes animales. Numerosos son los textos mitológicos que explican la creación del mundo y de los *kami*. El profesor Ono hace un resumen conciso y simplificado de su mitología fundamental:

Podemos decir que la mitología en si comienza en realidad con la pareja primordial, Izanagi-no-mikoto e Izanami-no-mikoto. Estos dioses que provenían de la Alta Planicie Celestial, crearon las Ocho Islas Majestuosas, el archipiélago japonés, junto con todas las cosas, incluidos numerosos kami. De entre estos kami, tres eran los más venerados: la Diosa del Sol (Amaterasu-ō-mikami), el kami de la Alta Planicie Celestial, su hermano (Susa-no-o-no-mikoto), que estaba a cargo de la tierra; y la Diosa de la Luna, (Tsuki-yomi-no-mikoto), que era el kami del reino de la oscuridad. Según el Kojiki, el comportamiento del hermano era tan deleznable y cometía tantos abusos que la Diosa del Sol, disgustada, se ocultó en una cueva celestial sumiendo a la tierra y a los cielos en la oscuridad y el caos. Los dioses celestiales, preocupados por estos acontecimientos, idearon un entretenimiento que incluía danzas para hacerla salir de su gruta; de este modo la luz regreso al mundo. (...) Posteriormente, el nieto de la Diosa del Sol, Ninigi-no-mikoto, recibió instrucciones para descender y gobernar Japón. Como símbolos de su autoridad se le concedieron tres tesoros divinos: un espejo, una espada y una joya. (...) El bisnieto de Ninigi-no-mikoto, el Emperador Jimmu, se convirtió en el primer gobernante humano de Japón³⁴.

Es importante que tengamos en cuenta algunas de las características fundamentales del pensamiento *shintoísta*. En primer lugar observamos que la moral *shintoísta* está basada en el beneficio colectivo. El *shintoísmo* hace hincapié en la práctica correcta, la sensibilidad y la actitud. Ya que no sólo la naturaleza es sagrada, sino también la vida humana. Toda la humanidad es considerada como 'hija de los *kami*. Por ende, se respeta el *musuhi* o fuerza creadora y armonizadora de los *kami*, y se aspira a mantener una actitud sincera y de verdad interior en el corazón, lo que los japoneses conocen como

³⁴ Ono, Sokyō, *op. cit.*, pp. 22-23.

makoto. Aún así, no hay un conjunto de normas y reglas a seguir en cuanto a comportamiento; el *sintoísmo* apela a la sensibilidad humana, y considera que el bien y el mal no existen como tal sino que dependen enteramente de las circunstancias que acompañan a una acción.

Otro concepto *shintoísta* de vital importancia es la limpieza. La limpieza es un símbolo de vida que aleja la enfermedad y la muerte. Siendo el *shinto* una religión eminentemente positiva y orientada hacia la vida, es obvio que intente erradicar cualquier tipo de *kegare* o impureza. Para ello existen numerosos ritos de purificación, por ejemplo, antes de entrar a un templo, los visitantes tienen la costumbre de lavarse las manos, y a veces también la cara, en una fuente habilitada para ello (*fig. 8*).



Fig. 8: Temizuya clásico.

Este gesto no representa solamente un acto físico sino que nos prepara mentalmente para, purificando también nuestro interior, entrar en contacto con los *kami* de la naturaleza.

Las tres características que mencionaremos a continuación son también propias del budismo. La primera es la interconexión de todo lo existente; para el *shinto* todo es divino y está unido, de ahí que el respeto sea una actitud enormemente valorada, que además constituye la base del carácter del japonés actual. La segunda característica compartida es la no exclusión de otras religiones y creencias. Quizás debido al carácter respetuoso que hemos mencionado, el *shinto* acogió al budismo sin tensiones importantes, ambos se acoplaron de tal modo que sus discursos formaron un todo coherente y de hecho, en la actualidad, actúan como si fueran complementarios. El último punto de conexión con el budismo *zen* es que, “mientras el shintoísmo apenas tiene relación con la moral, sin embargo considera la experiencia estética como parte integrante de la experiencia religiosa”³⁵. Ocurre lo mismo en el *zen*; en ambos sistemas de pensamiento el arte es un proceso creativo que cumple dos funciones fundamentales: por un lado, permite al ser humano entrar en contacto con su esencia más íntima, y por lo tanto, al comprenderla entender también la esencia de su entorno, debido a la ya mencionada interrelación entre todos lo existente; y por otro lado, actúa como vehículo de expresión, llegando a recodos de la experiencia para los que, a menudo, el lenguaje verbal no consigue encontrar palabras.

³⁵ AAVV, *Las grandes religiones*, Volumen IV, tomo 8, Barcelona, Mateu, 1965, p. 445.

Aun no hemos nombrado la relación existente entre *shinto* y *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. Si bien estos términos aparecen de un modo literal en la estética del budismo *zen*, no hay referencias a ellos en el *shinto*. Aunque si observamos signos evidentes que señalan al *shintoísmo* como el origen de dicho sistema estético. Por ejemplo, encontramos en la sacralización de la naturaleza la base o remanente que permite a la estética *wabi sabi*, unos siglos después, decantarse por la apreciación de objetos de aspecto natural, superficies toscas y formas irregulares. También podemos añadir al respecto, que la aceptación de la imperfección como un elemento más del proceso artístico probablemente se base en el reconocimiento de que cada ser u objeto posee un *kami* el cual debe ser respetado. Hasta la más humilde taza de bambú, precisamente por estar hecha de materia viva, es portadora del espíritu de la planta; sus imperfecciones forman parte de su existencia, y toda existencia es sagrada para el *shinto*. Recordemos que el *shinto* es ante todo una filosofía que celebra el misterio de la vida.

Respecto a *mono no aware*, sus primeras apariciones en el campo literario lo hacen en forma de *aware* y datan de la época *Heian*, posterior a las creencias *shintoístas*. Sin embargo el *shinto* apela de un modo explícito a la sensibilidad humana por todo lo viviente a la hora de buscar una convivencia pacífica y lograr el bien común, y esta sensibilidad es el *aware* que posteriormente en la época *Kamakura* y por la influencia budista se convierte en *mono no aware*. *Aware* en la época antigua es la emoción pura ante el misterio de la existencia, una emoción positiva y reverente hacia los *kami*, los dioses que otorgan vida. En *mono no aware* encontramos la misma emoción inicial pero teñida de la melancolía que supone la aceptación de lo efímero de la

vida. En el *shinto* la emoción prevalece sobre cualquier otro sentimiento negativo. El budismo, con su verdad sobre la aceptación del sufrimiento y de la muerte como parte de la propia vida, añade esa nota agrídulce al término.

El término *yūgen* también data de una época posterior al *shintoisimo* inicial. Recordemos que uno de los campos artísticos donde *yūgen* se revela con más intensidad es en el teatro *nō*, el cual tiene como fuente principal las danzas populares llamadas *dengaku*, ‘melodías rústicas’ usadas como rituales durante las épocas de siembra y cosecha del arroz según rituales *shintoistas*. También las danzas religiosas *kagura* llevadas a cabo en los *Jinja*, santuarios *shintoistas*, conforman la base del actual teatro *nō*. De hecho, el *nō* es un teatro eminentemente religioso, donde espíritus animados e inanimados interactúan en escena. Eso sin olvidar que una gran parte de obras *nō* contienen elementos propios de creencias *shinto*. Por ejemplo, encontramos a menudo, a viejos árboles usados por los dioses como vehículos para comunicarse con los seres humanos; o montañas sagradas, ya que son la morada de las divinidades, e incluso historias donde los protagonistas son una pareja de rocas sagradas, como es el caso de la mitología entorno al Matrimonio de las Rocas, llamado *Meoto Iwa* 夫婦岩 que se encuentra cerca del pueblo de *Futami-ga-ura*, prefectura de Mie (fig. 9). Ambas rocas representan al dios *Izanami* y la diosa *Izanagi*, creadores de las islas de Japón. Las rocas están atadas por un tipo de cuerda llamada *shimenawa*³⁶, utilizada en los rituales de purificación *shintoistas*.

³⁶ Cuerda de paja de arroz utilizado para marcar la presencia de un *kami*.



Fig. 9: *Meoto Iwa*, en Futami-ga-ura, prefectura de Mie.

La visita a un templo *shintoista* por parte de un extranjero constituye siempre una vivencia única. Para finalizar este apartado, nos gustaría aportar nuestra propia experiencia al respecto.

Los templos *shinto*, usualmente llamados *Jinja*, se construyen a menudo en parajes de una incomparable belleza, creando así el marco idóneo para acercarse al sentir *shintoista* de comunión con la naturaleza. Por lo tanto, la incursión en el paisaje, incluso antes de atravesar el umbral del santuario, hace que nos se predispongamos hacia un estado de ánimo positivo y sereno. Al traspasar el *Tori*, o puerta principal, observamos que los árboles son cada vez más centenarios y algunos de ellos llevan atado un *shimenaba* con *goheis*³⁷

³⁷ Bandas de papel plegadas en zigzag, que simbolizan la presencia de la divinidad.

colgantes. Aun sin saber el significado de estas gruesas cuerdas desgastadas, intuimos que nos encontramos en presencia de seres sagrados. Extasiados por la visión y el contacto con el bosque, e incitados por nuestra consciencia occidental de buscar algún edificio, a modo de templo o recinto sagrado, seguimos internándonos en la espesura; aunque, en el fondo, comenzamos a vislumbrar que lo sagrado es la propia naturaleza y nosotros mismos, cuando libres cualquier otro sentimiento o apego, entramos en contacto con ella.

Pese a todo, si seguimos avanzando hasta llegar al corazón del bosque, encontramos unas edificaciones austeras llamadas *oi-ya* (*fig. 10*) en las que habitan los distintos dioses. Hechas, mayoritariamente, de paja y madera, más que residencias divinas se nos antojan signos, o marcas de lugares donde pararnos y sentirnos y sentir al bosque. El procedimiento entonces es presentar nuestros respetos a los dioses, avisándolos de nuestra presencia: una ligera reverencia seguida de dos palmadas, una ofrenda simbólica en forma de cinco yens, que se arrojan a un recipiente de madera preparado para ello, y una última reverencia de despedida.

Pero, ¡oh!, si por casualidad al hacer el rito de las palmas el viento sopla y separa las cortinas blancas ante las que nos hallamos, nos encontramos con un interior vacío... vacío de otra cosa que no sea el bosque. La confirmación plena de esa primera intuición, la naturaleza como algo sagrado, provoca un tipo de emoción difícil de describir en palabras, es un sentimiento intenso de pureza interior y de no escisión entre todo lo vivo. Naturalmente, no hace falta entrar en un templo *shinto* para sentir ese tipo de emoción, el simple contacto con la naturaleza provoca algo similar. Esto ya lo sabían los poetas errantes

del pasado, como Saygyo y Bashō; y, en general, cualquier artista que decida hacer su obra dentro la naturaleza interiormente anhela esa unión con el medio. Seguramente Fulton y Long se ven imbuidos del mismo espíritu en sus caminatas, seguramente es la fuerza que los anima a seguir recorriendo prados, bosques y montañas en pos de esa no escisión, que en menor o mayor medida, desde el romanticismo, la sociedad occidental anhela.



Fig. 10: *Oi-ya* menor del templo de Ise.

Lo que, a modo de conclusión nos gustaría destacar de este apartado, es que la veneración que el *shintoismo* profesa a la naturaleza es un sentimiento profundamente arraigado en el pueblo japonés; y que la aceptación de postulados vitales tales como la aceptación del fluir temporal, propia de *mono no aware*, la preferencia por las formas naturales, típica de *wabi* y *sabi* y la exaltación del misterio de la

existencia característico de *yūgen*, tienen su base en el conjunto de ritos y creencias llamados *shintoisimo* que aun permaneces vigentes en el sentir oriental.

1.2.2 Budismo zen

El zen puede estar al margen de la moral más nunca al margen del arte.

D. T. Suzuki

La afirmación de Suzuki nos advierte de la gran importancia que supone para la rama *zen* del budismo el ámbito artístico. Y con esto nos gustaría recordar que nuestro objetivo principal, tal y como hemos mencionado con anterioridad, es analizar como un sistema religioso como es el budismo *zen*, ha sentado las bases estéticas de todo un periodo histórico, influyendo decisivamente en la creación de conceptos como *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*; los cuales, traspasando sus propias fronteras temporales, han contribuido a la formación de la identidad estética del pueblo japonés.

A diferencia del *shintoisimo*, en el caso del budismo *zen* contamos con una extensa bibliografía en lengua castellana. De ella hemos optado por destacar las publicaciones de D.T. Suzuki, en concreto: 'Ensayos sobre budismo Zen' editado por Kier en Buenos Aires y 'El Zen y la cultura Japonesa' editado por Paidós en Barcelona. Y de Alan Watts: 'El camino del Zen', publicado en Barcelona por Edhasa.

Comencemos con una introducción histórica al budismo para iniciarnos en la base de su filosofía. El budismo se originó en la India en el siglo VI a.C. Su base fueron las enseñanzas de Siddhartha Gautama, más conocido como Buda. El núcleo de la doctrina budistas surge del primer discurso que Buda pronunció tras su Iluminación, conocido como el de

las Cuatro Nobles Verdades. En él, se afirma que la vida es sufrimiento, y que dicho sufrimiento solo puede erradicarse si abolimos nuestros deseos por las cosas mundanas. El método para conseguir eliminar el deseo es la meditación, mediante la cual se supera la confusión y se llega a adquirir una verdadera Iluminación. Tras la muerte de Buda, la comunidad budista se dividió en numerosas escuelas y corrientes. Sus enseñanzas se difundieron por India y durante un milenio fue su religión principal. Entre los siglos IV y I a.C. se extendió por Birmania, Indochina, el Himalaya, el Tíbet, China, Corea y Japón. En concreto, el budismo se introduce en China a comienzos del siglo I durante la dinastía Han, utilizando las rutas comerciales, y se consolida hacia el año 220 al final de la citada dinastía. La acogida positiva por la cultura china se debe en gran parte a la flexibilidad del sistema budista, que fue mezclando elementos propios y asimilando elementos del pensamiento chino, sobre todo de la filosofía *taoísta*. Aun así, según apunta Suzuki, hubo algunos aspectos del budismo que la mentalidad china no vio con buenos ojos: su tendencia hacia lo trascendental, su negación de aspectos vitales de la existencia y el abandono del hogar como forma de evitar apegos mundanos. La psicología china es profundamente terrenal; esta característica, unida a la profundidad del pensamiento indio, fue lo que originó el budismo Ch'an o *zen* japonés. El sistema absolutamente democrático que seguían los monasterios budistas chinos, fue seguido, a su vez, por los monasterios *zen* japoneses. En ellos, los monjes no solo practicaban *zen* con la meditación, sino también realizando todo tipo de tareas cotidianas. Como suele decirse, no hay ninguna actividad que esté fuera del *zen* para una persona *zen*.

De las dos ramas budistas existentes, Mahayana y Hinayana³⁸, el *zen* japonés parte de la escuela Mahayana que es la menos estricta. De ahí que se la denomine 'el camino de en medio'. En ella, como hemos visto, se accede al Nirvana en el presente de la cotidianeidad. Las escuelas budistas anteriores al *zen*, Tendai, Shingon y Jodo eran demasiado abstractas y rituales para ser aceptadas por la totalidad del pueblo japonés. El *zen* que llegó con posterioridad fue, por su simpleza, su austeridad y por la fuerza de voluntad que se requiere para su práctica, calurosamente acogido por las clases militares que lo difundieron al resto de la población. Eisai (1141-1215) fue quien introdujo el *zen* en Japón formando la escuela Rinzai. A su vez, Dogen (1200-1253) fundó la escuela Soto *zen*. La escuela Rinzai seguía de un modo más estricto los preceptos budistas provenientes de china: meditación y *kōans*³⁹. La

³⁸ De los dos grandes ramales del budismo, el Hinayana, o 'Pequeño Vehículo', es de naturaleza conservadora y pasiva y muy respetuosa con las leyes establecidas. El Mahayana, o 'Vehículo Mayor', es más abierta y progresista, en cuanto a que intenta adaptar las enseñanzas budistas a las necesidades culturales, e individuales particulares.

³⁹ Un *kōan* 公案 es, en la tradición *zen*, un problema que el maestro plantea al alumno para comprobar sus progresos. Muchas veces el '*kōan*' parece un problema absurdo, ilógico o banal. Para resolverlo el novicio debe abandonar el pensamiento racional y aumentar su nivel de conciencia para adivinar lo que en realidad le está preguntando el maestro, que trasciende al sentido literal de las palabras. Pongamos una conversación entre un maestro y su alumno como ejemplo:

Joshu preguntó al maestro Nanse, "¿Cuál es el verdadero Camino?"

Nansen respondió, "El camino de cada día es el verdadero Camino".

Joshu preguntó, "¿Puedo estudiarlo?"

Nansen respondió, "Cuanto más lo estudies, más te alejarás del Camino".

Joshu preguntó, "Si no lo estudio, cómo puedo conocerlo?"

Nansen respondió, "El Camino no es de las cosas que se ven, ni de las cosas que no se ven. No es de las cosas conocidas, ni de las cosas desconocidas. No lo busques, ni lo estudies, ni lo nombres. Para alcanzarlo, ábrete con la amplitud del cielo".

escuela soto *zen* añadió a la meditación y a los *kōans* la práctica del *zen* en la vida cotidiana. Para el marcado carácter ritual de los japoneses el *zen* fue una liberación, ya que les abrió las puertas a actuar con naturalidad.

Partiendo de la metáfora *zen* que define al mundo como agua, “imposible de atrapar en una red conceptual”⁴⁰, intentemos, en la medida de lo posible, adentrarnos un poco en las características básicas de esta filosofía. Su fundamento intelectual está constituido por la escuela Kegon, la cual sigue el siguiente esquema de pensamiento: Existe una primera visión JI del mundo, en donde vemos las particularidades de todo lo existente. En el siguiente estadio, visión RI del mundo, se comprenden los principios universales que anulan las particularidades anteriores. Hay una tercera visión RI JI MUGE, en la que las contradicciones entre unidad y multiplicidad quedan disueltas. Y de este modo, se puede asumir la cuarta visión, JI JI MUGE, en la que prima la comprensión de la interdependencia de todo lo existente. Dicho sistema, que puede parecerse abstracto, es la base conceptual del *zen*. De él surgen todas las características de esta doctrina, de entre ellas destacamos:

- Existe una búsqueda del yo real en el momento actual.
- El ser humano debe enfrentarse abiertamente a la impermanencia. La felicidad se logra si se consigue aceptar la preposición: ‘no hay nada a lo que aferrarse’.

Dialogo extraído de: [<http://www.kirainet.com/koan/>]. Consulta: 15-11-2010.

⁴⁰ Watts, Alan, *Budismo*, Barcelona, Kairos, 1999, p. 43.

- Los budistas abogan por una transformación de la consciencia más que por un sistema de enseñanza. De hecho, el *zen* rechaza abiertamente la trasmisión oral y escrita. “El zen afirma que la persona que alcanza la iluminación se parece a un mudo que ha tenido un sueño maravilloso que no puede contar a nadie”⁴¹.
- Todos los seres vivos están interrelacionados en el tiempo y en el espacio. “Detrás de todos los colores del espectro luminoso se encuentra la luz blanca. En un sentido figurado, detrás de todo lo que experimentamos, (...) existe una especie de luz blanca que subyace a todas las sensaciones”⁴². Asimismo la vida y la muerte también están relacionadas. La muerte es la puerta hacia otra vida. En definitiva, las personas no pueden salvarse solas porque no están solas.
- “El zen ha hallado en las artes un terreno abonado para desarrollarse”⁴³.

Esta última afirmación es la que nos suscita un mayor interés. En la época Kamakura y Muromachi, los monjes *zen* eran casi los únicos depositarios del saber y las artes. Los aristócratas y las clases guerreras, también sometidos a la disciplina *zen*, en su mayoría protegían a los monjes y contribuían a que su filosofía y sus artes se expandieran al resto de la población. Esto hizo que florecieran una serie de expresiones artísticas donde los principios del *zen* quedaban patentes. Nos referimos al teatro *Nō*, a la Ceremonia de Té, a los jardines de

⁴¹ Watts, Alan, *op. cit.*, p. 19.

⁴² Watts, Alan, *op. cit.*, p. 33.

⁴³ Waldberg, Michel, *Los bosques del zen*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 165.

arena y grava y a la pintura de tinta, entre otras; hablaremos de todas ellas en apartados posteriores.

Pero, ¿Qué es lo que hace al *zen* tan proclive a expresarse en el ámbito artístico? D. T. Suzuki, uno de los mayores difusores del *zen* en occidente, afirma que la persona *zen*, libre de todas las trampas intelectuales y las convenciones moralistas, es capaz de experimentar el mundo de los sentidos en toda su extensión, utilizando su intuición directa de los objetos para dar rienda suelta a su espíritu creativo. Dicha afirmación pone de manifiesto la importancia que para el *zen* suponen la creatividad y la libertad. La libertad real surge cuando el ser humano comprende su yo interior y tiene confianza en él. Aun así, estar en el camino del *zen*, no significa estar aislado, al contrario, como hemos observado, la interdependencia de todo lo existente es un punto vital de esta doctrina. Para relacionarnos con otros seres necesitamos el lenguaje; sin embargo el *zen* sabe de las trampas del lenguaje lógico, esta prevenido contra sus radicalismos y sus puntos de vista únicos. Sin embargo, el lenguaje artístico, libre de los impedimentos de la dialéctica, ofrece un medio de comunicación más acorde con la visión del *zen*. La única diferenciación que hace Suzuki entre un artista y una persona *zen* es que:

Mientras que los artistas tienen que recurrir al lienzo y a los pinceles o a otros instrumentos mecánicos o a medios diversos para expresarse, el *zen* no tiene necesidad de cosas externas, excepto 'el cuerpo' en el que el hombre-*zen* está, por así decirlo encarnado. (...) Lo que el *zen* hace es delinear sobre el lienzo infinito del tiempo y el espacio la forma en que el ganso salvaje, volando, proyecta su sombra sobre el agua que está debajo sin ninguna pretensión de hacerlo, mientras el agua refleja al ganso de forma tan natural como inintencionada⁴⁴.

⁴⁴ D.T. Suzuki, *op. cit.*, pp. 22-23.

Es curioso, como los artistas errantes, las personas *fūrabō*⁴⁵, como es el caso de Hamish Fulton y Richard Long, tampoco necesitan de artimañas para expresar su arte, como auténticos hombres-zen, les basta con su cuerpo, moviéndose a través del tiempo y del espacio. Las palabras de Suzuki, de nuevo, refuerzan nuestra afirmación: “El hombre-zen es un artista en la medida en que transforma su propia vida en un trabajo de creación (...)”⁴⁶.

Analicemos ahora como el budismo *zen* está directamente relacionado con los principios orientales de este estudio: *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*.

Mono no aware, entendido como la apreciación estética en la que, el sujeto se implica emocionalmente con el objeto debido al sentimiento agrídulce que nos provoca lo efímero del ser, “proviene de los tres estados de existencia en la filosofía Budista: insatisfacción, impersonalidad, y el más importante en este contexto, impermanencia”⁴⁷. Recordemos que el término se introduce en la época Heian, que es cuando surge la primera variedad japonesa del budismo chino: el Budismo Shingon, basado en las enseñanzas de Kukai (774-835). “Las nubes que cruzan el cielo dibujando formas y se van, el cerezo que florece y decae, la amada que parte, la vida misma inasible y fugaz, evocan en los poetas del Heian la nostalgia y por ende la

⁴⁵ Bashō se describió a sí mismo como un hombre *fūrabō*, “alguien cuya vida es como un trozo de tela diáfana llevada por el viento”. Una persona *fūrabō*, inmersa en el fluir la naturaleza, se deleita con el paso de las estaciones y transita por el mundo con ligereza, sin oponer resistencia a los acontecimientos.

⁴⁶ Suzuki, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ Gillespie, John Paul, *Mono no aware: the Japanese beauty aesthetic*, [http://ezinearticles.com/?Mono-No-Aware:-The-Essence-of-Japan&id=435418]. Consulta: 16-11-2010.

tristeza por lo que huye del Ser”⁴⁸. Aun así, debemos ser conscientes de que el sabor agridulce del *aware* conlleva un grado de alegría que proviene de la emoción de experimentar el momento presente, tal como exige el *zen*, en todo su esplendor, sin prejuicios ni intermediaciones. Además, hay que tener en cuenta, que las ausencias para el *zen* no están hechas de vacío infértil sino que posibilitan la existencia de lo que no se ve: “Todo existe en el vacío: las flores, la luna en el cielo y hermosos paisajes”⁴⁹.

De los términos que nos ocupan, el binomio *wabi sabi* es el que comúnmente más se ha relacionado con el Budismo *zen*:

En muchos aspectos, el *wabi-sabi* se podría denominar el ‘Zen de las cosas’, puesto que hereda muchos de los principios espiritual-filosóficos esenciales del Zen. (...) En la esencia del *wabi-sabi* como del Zen está presente la importancia de trascender los modos convencionales de mirar y pensar en las cosas y la existencia. La nada ocupa la posición central en la metafísica *wabi-sabi*, de la misma manera que lo hace el Zen⁵⁰.

Si tenemos en cuenta que el terreno artístico del *wabi sabi* era la Ceremonia del Té, y que los primeros Maestros del Té fueron todos monjes *zen* es fácil entender que tanto el *chadō*⁵¹ como el resto de artes con estética *wabi sabi* hunden sus raíces en la doctrina *zen*.

Hemos visto que el vocablo *sabi* no es otra cosa que soledad, pero no en el sentido negativo del término. “El aislamiento y la pobreza voluntaria del ermitaño llegaron a considerarse como oportunidades para la

⁴⁸ Fleitas, Carlos, *op. cit.*

⁴⁹ Gillespie, John Paul, *op. cit.*

⁵⁰ Chacovo, David, *Recesión sobre el Libro del Té de Okakura Kakuzo*, [<http://www.geocities.ws/dchacobo/LibroDelTePDF.pdf>]. Consulta: 16-11-2010.

⁵¹ *Chadō* 茶道, significa literalmente, ‘el camino del té’.

riqueza espiritual”⁵². Asimismo, recordemos que *wabi* significaba ‘languidecer’ o también ‘soledad espiritual’. Este tipo de soledad lánguida autoimpuesta otorgaba a los artistas y a los poetas el marco idóneo para reparar en los detalles de la vida cotidiana que normalmente pasan desapercibidos; *wabi* supuso el incentivo por el cual comenzó a valorarse un nuevo tipo de belleza tenue y opaca, duchampiana, sin brillos externos superficiales, pero con reflejos profundos que parecían sugerir la promesa de ‘algo más’. Algo que, aun sin verse puede percibirse de un modo casi místico. Alan Watts alude magistralmente a ese halo que envuelve toda obra de arte *zen*:

Estaba completamente fascinado por la pintura secular china y japonesa –los paisajes, el tratamiento de las flores, de las hierbas y de los bambúes que, por más cotidianos que fueran, siempre estaban nimbados de un halo sorprendente-. Desde muy pequeño quise saber cual era ese extraño factor que aparecía entre las hierbas y los bambúes. Es evidente que esos pintores me enseñaron a observar la naturaleza, pero su pintura encerraba algo más que nunca acababa de ver, ‘algo mas’ a lo que denominare la religión de la no-religión. Y ese es precisamente, el logro supremo de un buda, un logro que no puede detectarse porque no deja huella alguna⁵³.

Pasemos ahora indagar sobre *yūgen*; como apuntamos proviene del término budista chino *youxan*, “referido a algo demasiado profundo para ser visto”⁵⁴. *Yūgen*, en términos budistas, alude a la naturaleza real del mundo oculta tras los velos ilusorios que nosotros mismos creamos. En Japón, el término proviene de la escuela Tendai, anterior al budismo *zen*. Dicha escuela, que tuvo su apogeo en la época Heian, estaba caracterizada por un marcado ritualismo esotérico; de ahí que

⁵² Chacovo, David, *op. cit.*

⁵³ Watts, Alan, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴ P. Keane, Marc, *Japanese garden design*, Charles E. Tuttle Co. Inc., Tokyo, 1996, p. 56. Traducción propia.

la belleza que *yūgen* nos propone sea austera y este envuelta en un halo de misterio. Para desentrañar la belleza de *yūgen* es necesaria cultivar una actitud mental apropiada, esta es la que surge de prácticas como la meditación, la resolución de *koans* o la visualización de mandalas. Se trata de un estado mental donde, como apunta La Fleur⁵⁵, el ego se disuelve por completo en la naturaleza, y la existencia individual se funde en la totalidad del cosmos, dando lugar a una visión de pura tranquilidad.

Recapitulando, tanto el *shintoísmo* como el budismo *zen* sentaron, en su momento, las bases para que conceptos como *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* pudieran desarrollarse. Hemos visto como el *aware*, o la emoción profunda por todo lo existente, presente en el *shinto* evoluciona hacia el *mono no aware* característico de la época Heian, que coincidiendo con la entrada del budismo en Japón cambia ligeramente el sentido del término añadiéndole una leve melancolía ante la certeza de lo efímero de la existencia, propia del *zen*. En cuanto al *wabi sabi*, valores íntimamente ligados al budismo *zen* por su búsqueda de la belleza en las cosas simples, naturales y en proceso, tienen su base en la sacralización de la naturaleza que impregna el espíritu japonés desde épocas remotas y procede claramente de creencias *shintoístas*. Y por último, para el surgimiento de *yūgen*, que aparece también íntimamente ligado a preceptos budistas, fue necesario contar con una visión previa de la existencia envuelta en un

⁵⁵ Symbol and Yūgen: Shunzei's Use of Tendai Buddhism" (pp 80-107) in William LAFLEUR, *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley: University of California Press, 1983

halo de misterio, algo a experimentar interiormente por el ser humano sin la necesidad de atraparlo en las redes del intelecto.

Para finalizar, nos gustaría destacar que tanto el *shintoísmo* como el budismo *zen* han sustentado una visión acerca de la naturaleza muy propia de oriente, visión que, en manos de los artistas *Land Art*, y solo tras largos siglos de historia, ha llegado a nuestras fronteras occidentales:

En Oriente, y sobre todo debido a la profunda influencia del Zen, la naturaleza juega un papel muy importante en el arte. Una razón de esto es el hecho de que el alma oriental entra fácilmente en contacto con los más íntimos valores estéticos escondidos en la naturaleza. Por eso el primitivo Shintoísmo –religión y arte– estaba centrado en la naturaleza, y tomo de ella toda su vitalidad. La nueva ideología del Zen tenía las mismas características. Ambas religiones tienen como fin el hacer propio ese sentido cósmico que lo envuelve todo⁵⁶.

⁵⁶ Gutierrez, G^a., Fernando, *El zen y el arte japonés*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1988, p. 36.

1.3 Expresiones artísticas propias del medioevo japonés imbuidas de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*

1.3.1 Ámbito literario

Como ya hemos visto, tanto *mono no aware* como *wabi sabi* y *yūgen* son términos polisémicos de raíces muy diversas. Esto nos impide clasificarlos dentro de un único ámbito artístico. Ya hemos hablado de la dificultad que representa para la cultura japonesa la separación entre vida, arte, filosofía y religión:

No es posible deslindar claramente donde acaba lo religioso y donde comienza lo estético, donde termina la vida y donde da inició el arte en la consideración de la cultura japonesa. De modo muy especial se produce este fenómeno en la época Muromachi [...]⁵⁷.

Y, como apuntan Higashitani y Rubiela en su prólogo al *Fūshikaden*, es en la época que nos ocupa, desde el tardío Heian hasta los inicios de Edo, donde los límites entre los ámbitos mencionados se hacen más difusos. De este modo, nos ha parecido conveniente incluir un apartado donde se examinen los términos en el ámbito puramente literario, ya que éste ha sido uno de los más influyentes en el proceso creativo de otras disciplinas artísticas.

Realizaremos un recorrido cronológico por los distintos autores donde *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* se han hecho sentir de un modo más explícito. Naturalmente, los autores que hemos elegido no han sido los únicos de su época que han adoptado las características de los conceptos que nos conciernen, pero si han sido los que, con su obra, han influido de un modo más directo en autores posteriores.

⁵⁷ Zeami, *Fūshikaden, Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*, Madrid, Trotta, 1999, p.37.

Murasaki Shikibu (978-1026). Escritora de la corte de Kyoto. Su novela más conocida, y una de las obras cumbre de la literatura clásica japonesa, es el *Genji Monogatari*. La historia de Genji es, de principio a fin, un ejemplo paradigmático de *mono no aware*. En ella se narran las aventuras amorosas del príncipe Genji, aunque el verdadero tema de la historia es el paso del tiempo.

La autora utiliza frecuentemente el término *aware* con los significados que ya hemos ido viendo, como son: 'triste', 'conmovedor', 'delicado', etc. "Así, aunque esta novela está llena de humor y delicadeza, la impresión que nos llevamos de ella es de una predominante melancolía, causada en gran parte por la insistencia sobre el correr inexorable del tiempo"⁵⁸. Es sobre todo, en el segundo tomo de su versión en castellano⁵⁹, donde la trama se vuelve más madura, más filosófica, el estilo sombrío se intensifica y el lector, conmovido, intuye que se acerca el final:

[...] la novela descubre una obsesión con la idea del tiempo, obsesión análoga a la que se puede observar en gran parte de la poesía japonesa. El esplendor y la belleza que caracterizaron cada aspecto de la carrera del príncipe Genji se disipan. Hasta cuando contempla alguna graciosa bailarina o las flores que caen de un hermoso árbol, hay siempre la conciencia casi penosa de que todo eso tiene que acabarse. [...] Y cuando, más adelante en el curso de la novela, da la luz repentinamente en el rostro de una de sus antiguas amantes, y él se percata de que a los ojos de todos, excepto a los suyos, ella no puede parecer más que una mujer de edad madura, el paso del tiempo recibe su más penetrante expresión⁶⁰.

⁵⁸ AAVV, *Genji Monogatari*, [http://yue-chan.tripod.com/aym/genji_historia.htm]. Consultado: 23-02-2008.

⁵⁹ Shikibu, Murasaki, *La novela de Genji*, Destino, Barcelona, 2005.

⁶⁰ Keene, Donald, *La literatura japonesa*, Fondo de cultura económica, México, 1956, p. 94.

Diversos autores han señalado la importancia del 'universo' *mono no aware* en la época Heian, hasta el punto en que “el hombre que entiende *mono no aware* es el que puede entender este mundo”⁶¹. De este modo, se consideraba instruida a la persona que, por medio de *mono no aware*, era capaz de sintonizar con los sentimientos y las sensaciones de los demás y de su entorno. Ya que, al constituir el *aware* una experiencia común arraigada en la naturaleza humana, sirve como una especie de puente que salva las particularidades individuales.

Murasaki, siendo consciente de esta peculiar característica de *mono no aware*, la utiliza para que los lectores compartan la suerte de sus personajes, puedan vivir, a través de ellos, ese universo magistralmente creado de ensueños vagos a medio camino entre la realidad y la ficción⁶². Es interesante la teoría de Tomiko Yoda, según la cual la autora hace que “los personajes en el texto deban renunciar a sus deseos en su mundo para compartir su experiencia estético-afectiva con los otros [los lectores]”⁶³. Es una suerte de sacrificio, mediante el cual el lector empatiza con los personajes de un modo directo, y se convierte en el sujeto encargado de experimentar el *mono no aware* con toda su intensidad. Ese es el gran logro de Murasaki, y en él radica la grandeza de su obra.

⁶¹ Kato, Kazumi, “Some notes on Mono no Aware”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. LXXXII, nº4, Octubre-diciembre, 1962, p.558.

⁶² Según la propia autora, su novela constituye una visión romántica de un mundo ya desaparecido. Y sitúa los sucesos que en ella acontecen en un pasado indeterminado. Por lo tanto, aunque posea pinceladas realistas que nos acerquen a la vida en la corte de Kyoto no podemos tomar la novela como un retrato histórico completamente verosímil.

⁶³ Yoda, Tomiko, “Fractured Dialogues: Mono no Aware and Poetic Communication in the Tale of Genji”, *Harvard Journal of Asian Studies*, Vol. LIX, nº2, Diciembre, 1999, p. 552.

Fujiwara no Shunzei (1114-1204). Miembro del aristocrático clan Fujiwara, Shunzei sirvió en la corte desde temprana edad. Fue uno de los grandes poetas de su época. Su gran logro fue el *Senzaiwakashū*, *Compilación de poesía japonesa de mil años*⁶⁴.

Fue, junto con otros autores, entre ellos Kamo no Chōmei y su propio hijo Fujiwara no Teika, el propulsor de nuevos conceptos y estilos en las composiciones poéticas waka:

Fue, [...] el que concibió *yūgen* por primera vez como el ideal más alto de la expresión poética. Además, sus opiniones estéticas sobre el waka marcaron el principio de la edad media en literatura japonesa y en las demás artes⁶⁵.

Su fuente principal fue el *Kokinwakashū*⁶⁶, en donde el poeta encontró la expresión ideal de *yūgen* entendido como: “la búsqueda y concreción de un estilo de llaneza en la expresión poética que pudiera connotar belleza profunda”⁶⁷. La nueva poesía emergente promulgaba que “algo muy profundo no podía ni debía expresarse con palabras, sino que debía ser experimentado más allá de las mismas”⁶⁸. La poesía de Shunzei, está impregnada de una belleza monocromática enmarcada en la soledad, tristeza y frialdad de la naturaleza.

⁶⁴ Fue la séptima antología de waka compilada en el comando imperial de *Chokusenshū*. Comisionado en 1183 por el Emperador Goshirakawa y finalizado en 1187. La antología sigue el patrón del *Kokinwakashū*, está compuesta de veinte libros e incluye un prefacio escrito por el mismo Shunzei.

⁶⁵ Tsubaki, Andrew, “Zeami and the Transition of the Concept of *Yūgen*: A Note on Japanese Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XXX/I, Otoño, 1971, p. 58.

⁶⁶ El *Kokinwakashū* es la antología de poemas compilada por orden imperial en la capital Heian, actualmente Kyoto, a comienzos del siglo X. Contamos con la siguiente edición en castellano: AAVV, *Poesía Clásica Japonesa, Kokinwakashū*, Madrid, Trotta, 2005.

⁶⁷ Fleitas, Carlos, *op. cit.*

⁶⁸ *Ibidem.*

Las composiciones *waka*⁶⁹, antes de la llegada de Shunzei atravesaban un periodo de decadencia ocasionado por la repetición de formulas poéticas ya muy gastadas. Shunzei para rescatar el autentico sentido de la poesía antigua utiliza, por primera vez, el término *sabi* como universo que alude a una belleza profunda surgida de la desolación y la soledad austera.

Veamos algunos ejemplos del autor:

Busqué refugio lejos,
en la profundidad de estas montañas,
pero aun aquí
escucho día y noche
los bramidos del ciervo⁷⁰.

Al caer la tarde,
el otoño a través de los campos
perfora mi pecho.
Gritos de codornices
en la tierra de Fukakusa⁷¹.

En sus últimos días, el poeta maravillado por la belleza de los pétalos de la cereza que caen como copos de nieve, escribió numerosos *waka* al respecto. Entre ellos:

¡Qué lástima,
las flores de los cerezos
tan rápidamente disipadas!
¿Por qué no siguen con el espíritu de la primavera,
tan apacible, tan calmo, tan eternamente contenido?⁷²

⁶⁹ Significa literalmente ‘poema japonés’. Surge en el periodo Heian para diferenciar la poesía autóctona de la proveniente de China.

⁷⁰ Extraído de: AAVV, *Cien poetas, cien poemas. Hyakunin Isshu*, Madrid, Hiperión, 2004, p.199.

⁷¹ Extraído de: [<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/waka1066.shtml>]. Consulta: 19-02-2008.

⁷² Extraído de: Suzuki, D. T., *op. cit.*, p. 261.

Esta estética *sabi*, impulsada por el espíritu de *yūgen*, y bajo la influencia del budismo y el *zen*, continuó desarrollándose hasta desembocar en la idea del *wabi* de la Ceremonia del Té.

Saigyō (1118-1190). Poeta y monje peregrino de origen aristocrático. Enormemente influenciado por la doctrina budista, su vida fue un continuo viaje en contacto con la naturaleza. Como indica José Kozér⁷³ sus versos, escritos a modo de *waka*, reflejan las cualidades intrínsecas de la estética *zen*, entre las cuales predomina el sentimiento de *sabi*, que posteriormente tanto influiría en Bashō. Al igual que Shunzei, Saigyō contribuye a la renovación poética de su época por medio de un lenguaje más coloquial y un sentimiento más profundo que va más allá del mundo de las apariencias:

Hay hojas de los árboles kashi,
incluso antes de cambiar de color,
esparcidas
por el sendero de la montaña al monasterio,
por el sendero apacible y solitario⁷⁴.

Saigyō representa el ejemplo paradigmático del poeta conmovido por la belleza *setsugekka*⁷⁵, término que se usa en Japón para designar a los tres elementos más hermosos de la naturaleza: la nieve, la luna y las flores. “La luna es la que hace que Saigyō ame y desee el mundo”⁷⁶. Lo vemos reflejado en los siguientes versos:

⁷³ En su prólogo a: Saigyō, *Espejo de la luna*, Madrid, Miraguano Ediciones, 1989, p.XII.

⁷⁴ Suzuki, *op. cit.*, p. 215.

⁷⁵ Setsu 雪(nieve), ge 月(luna) y ka 花 (flor).

⁷⁶ José Kozér, *op. cit.*, p. XIII.

La cabaña deja entrar el agua cuando llueve,
y yo estoy mojado;
pienso en la amable visita de la luz de la luna⁷⁷.

El invierno marchitó
toda la fronda de la montaña:
su desolación
ahora es su dignidad; su belleza
la fría pureza de la luna⁷⁸.

Para finalizar, observemos el amor desmedido que el poeta profesaba a las flores del cerezo:

Desconocido y no admirado, sigo viviendo en este mundo;
¿por qué entonces mueren estos cerezos,
tan cruelmente, ante tantos ojos que los admiran?⁷⁹

Mi deseo es morir bajo los cerezos en flor,
en este mes primaveral de las flores,
cuando la luna esté llena⁸⁰.

Kamo no Chōmei (1155-1216). Cortesano, educado en las artes de la música y la poesía; a las que se dedicó después de retirarse de la corte. En 1204 se convirtió en monje budista retirándose del mundo a una pequeña choza en las montañas.

En la época de Kamo no Chōmei, los poetas se regían por el estilo, ya caduco, implantado con el *Kokinwakashu*. De la repetición de estas formas resultaban poemas poco naturales, sin frescura. De hecho, casi cualquier persona ligeramente instruida en el manejo de dichas convenciones podía convertirse en poeta. Chōmei, junto con otros autores, sensible a las dificultades literarias de su tiempo instauró un nuevo estilo contemporáneo de escritura. Volvió a las antiguas fuentes,

⁷⁷ Suzuki, *op. cit.*, p. 227.

⁷⁸ Saigyō, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁹ Suzuki, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁰ Suzuki, *op. cit.*, p. 262.

sin quedarse en su estructura formal o en su consabida temática; apunto justo a su idiosincrasia más profunda, al *yūgen* como ideal poético:

La discusión de Chōmei sobre *yūgen* es, como él dijo, una cautelosa tentativa de hacer lo que nadie había hecho hasta entonces, enfatizando las dificultades de intentar decir en palabras lo que no puede ser dicho [...]. Con las palabras habla de todo lo que le rodea, pero sin llegar a definirlo, siendo coherente con sus declaraciones preliminares en las que *yūgen* no se puede indicar en palabras pero emerge naturalmente si se satisfacen ciertas condiciones⁸¹.

Kamo no Chōmei fue uno de los precursores del estilo llamado *zuihitsu* o *sōshi*, forma de escritura libre, espontánea y fresca en la que se recogen experiencias personales, comentarios y reflexiones. Su obra *Hōjōki* 'Un relato desde mi choza' es uno de los grandes clásicos de esta corriente. Veamos un fragmento del capítulo XXXI:

Un lugar hermoso no tiene propietario. Por lo tanto soy el dueño absoluto de mi placer. [...] Según la estación, busco los cerezos en flor, recojo las hojas de arce, arranco helechos, o cojo fruta como ofrenda a Buda o para llevar a casa de recuerdo. Las noches tranquilas me acuerdo de los amigos, mientras miro a la Luna a través de la ventana.

Al escuchar los gritos lejanos de los monos, las lágrimas humedecen mis mangas. Las luciérnagas entre los arbustos se asemejan entonces a braseros de pescadores, mar adentro, en Makinoshima.

La lluvia de la mañana me recuerda a una tormenta batiendo hojas. Cuando oigo el sonido melodioso de los faisanes cobrizos, no puedo menos que acordarme de mis padres. [...]

Cada estación que pasa tiene su propio encanto⁸².

En este fragmento observamos el *aware* inherente al estado de soledad autoimpuesto por el poeta, teñido de un hondo sentimiento por todo lo que le rodea.

⁸¹ Katō, Hilda, "The Mumyōshō of Kamo no Chōmei. And its significance in Japanese literature", *Monumenta Nipponica*, Vol. XXIII, nº3/4, 1968, pp. 344-345.

⁸² Kamo no Chōmei, *op. cit.*, pp.81-83.

Fujiwara no Teika (1162-1241) Hijo de Fujiwara no Shunzei. Fue uno de los autores más influyentes de su época. Su crítica literaria determinó el curso de las letras japonesas hasta bien entrada la era Meiji (1867-1912).

Teika, siguiendo las orientaciones de su padre sobre el uso renovado de la poesía, hizo su propia aportación añadiendo al misterio inefable de *yūgen* un toque *yōjo*, el cual podríamos definir como “el sentimiento que evoca una imagen de tranquila soledad de quien busca el sentido de su vida en la verdad de naturaleza”⁸³. El *yōjo* de Teika se encuentra en relación profunda con el espíritu de *wabi*. Lo podemos observar en los siguientes versos:

Cuando salgo
de este pueblo de pescadores,
al atardecer de un día de otoño,
no veo flores abiertas
ni arcos coloreados desplegando sus hojas⁸⁴.

Con Teika el concepto de *yūgen* sin perder sus características originales, tendió más hacia una estética refinada y grácil, donde por primera vez, como sugiere Aurelio Asiain, surgió la idea de que “la visión nace de la idea: el pensamiento limpia los ojos”⁸⁵. Dicha concepción de la poesía supuso el germen de todas las teorías modernas posteriores. Veamos un ejemplo:

Bien pensado
la llanura del cielo
no muda su color:

⁸³ Tsubaki, Andrew, *op. cit.* p.58.

⁸⁴ Extraído de: Suzuki, D. T., *op. cit.*, p. 27.

⁸⁵ Asiain, Aurelio, *Fujiwara no Teika*, [<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12124>]. Consulta: 23-02-2008.

aunque, claro es, el otoño
a la luz de la luna⁸⁶.

Comenta Asiain:

Entre los incontables poemas sobre la luna de otoño, éste es excepcional por la originalidad de la observación (en la negrura de la noche no hay más color que el de la luna, y ese color es inconfundiblemente el del otoño) pero también, y cuánto más notable, por su declarado origen mental⁸⁷.

Fujiwara no Teika, siguiendo los pasos de su padre se convirtió en el único editor de la 'Novena antología imperial', *Shin chokusenshū*.

Para finalizar, veamos algunos poemas del autor, donde su personal estilo queda patente:

Las mangas alborotadas
de un viajero
en el viento de otoño;
¡Qué solitario el sol de la tarde!
Un pequeño puente entre montañas⁸⁸.

En el firmamento
el olor de ciruelo
se extiende en la neblina;
Las nubes aún tienen que cubrir
la luna de esta noche de primavera⁸⁹.

En ninguna parte es ahora primavera.
No censuro ni al viento ni al mundo;
pero ni siquiera en los más recónditos rincones de Yoshino

⁸⁶ Asiain, Aurelio, *op. cit.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ Fujiwara no Teika, *2001 Waka for Japan*,
[<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/waka1347.shtml>]. Consulta: 23-02-2008.

⁸⁹ Fujiwara no Teika, *2001 Waka for Japan*,
[<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/waka1140.shtml>]. Consulta: 23-02-2008.

son ya visibles los cerezos.⁹⁰

Yoshida Kenko (1283-1350) Al igual que Kamo no Chōmei, Kenko vivió sus primeros años en la corte para más tarde retirarse a una montaña solitaria y convertirse en monje budista. Su obra cumbre fue *Tsurezuregusa* 'Ocurrencias de un ocioso', colección de 243 ensayos cortos escritos a modo de 'diario de impresiones'. La obra, que sintetiza a la perfección los valores tradicionales del medievo japonés como son: la belleza del medio natural, la transitoriedad de la vida, o el valor de lo irregular e inacabado, forma parte de la educación moderna en las escuelas japonesas.

Al igual que en *Hōjōki*, *Tsurezuregusa* está repleta de *mono no aware* reflejado en el encanto sutil del paso de las estaciones y en el sentimiento agrídulce de la caducidad de las cosas bellas. Veamos algún ejemplo:

¿Solo se deben contemplar las flores de los cerezos cuando están en su mayor esplendor; y la luna cuando no la cubre ninguna nube? Añorar la luna que está al otro lado de la lluvia, retirarse a un cubículo, bajar las persianas y permanecer sin ser conscientes del paso de la primavera, es mucho más conmovedor: Una rama que está a punto de estallar y florecer; y un jardín cubierto de pétalos, son de mucho más interés para nuestros ojos. [...] En todas las cosas lo más admirable es su comienzo y su fin. ¿O es que el amor entre un hombre y una mujer solo existe en el momento en el que se poseen? [...] ¡Qué hermoso y que sublime es evocar la primavera sin salir de la propia casa y soñar con la luna permaneciendo en un rincón de nuestro aposento!⁹¹.

El *yūgen* en esta obra se presenta a modo de *mujōkan*, que no es sino el sentido de la impermanencia del mundo y la cualidad de sueño que

⁹⁰ Extraído de: Suzuki, D. T., *op. cit.*, p. 261.

⁹¹ Kenko, Yoshida, *Tsurezuregusa, Ocurrencias de un ocioso*, Madrid, Hiperión, 1996, pp.123-125.

posee la propia existencia humana. Sin embargo, como apunta Tsubaki, la aportación de Kenko es la renovación del propio término *mujōkan* suavizando sus aspectos negativos:

Kenko, [...] dice que es absurdo lamentar el cambio, y precisa que los que deseen vivir fuera de él no realizan la ley vital. Cuando el hombre se rige por esta ley, es capaz de ver la naturaleza y a los demás con los ojos nuevos, y de apreciar con una sensación más profunda el sentido de la inconsistencia. Kenko elevó la vieja idea de mujōkan resolviendo el conflicto entre la transitoriedad y lo inmutable⁹².

En la síntesis entre lo caduco y lo infinito se encuentra la belleza extraña y sublime de *yūgen*. Belleza que dará pie a los posteriores escritos de Zeami y Kannami.

Shinkei (1406-1475) Monje y maestro de *renga*. El poeta “acentuó de nuevo la esencia espiritual de *yūgen*, asociando la creación de poesía elegante y hermosa con un estado de ánimo puro nacido de aceptación de budista del mundo”⁹³. El *yūgen* de Shinkei, sigue el estilo *yōjo*⁹⁴ iniciado con Teika, y le añade su propia huella condensada en el vocablo *hiesabi*, que significa literalmente 'fría melancolía'. Esta belleza austera, fría y marchita, tuvo una enorme influencia en la formación del *wabi* de la Ceremonia de Té.

Son esclarecedoras las conclusiones a las que llega Ramirez⁹⁵ sobre la evolución que sigue el término *aware*, pasando por el estadio de *sabi* hasta llegar al *yūgen* de Shinkei. La autora define *aware* como el

⁹² Tsubaki, Andrew, *op. cit.*, p. 62.

⁹³ AAVV, *JAANUS, Japanese Architecture and Art Net Users System*, [<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/y/yuugen.htm>]. Consulta: 23-02-2008.

⁹⁴ Recordemos que se trataba de una variante de *yūgen* de belleza grácil y serena.

⁹⁵ Ramirez-Christensen, Esperanza, *Heart's Flower. The life and Poetry of Shinkei*, Stanford University Press, California, 1994.

sentimiento trágico que surge de la dialéctica entre el sufrimiento experimentado en la vida cotidiana por los deseos mundanos frustrados y su carácter ilusorio, ya que carece de base racional. Cuando este sentimiento se transforma en soledad existencial de tintes melancólicos aparece *sabi*, que llevado a su extremo *hiesabi*, desemboca en el *yūgen* de Shinkei. Este estado *yūgen* va aun más allá; cuando la mente se hace consciente de su propio estado de soledad y pobreza, se abre a “la profundidad sin fondo, eludiendo los márgenes del mundo fenoménico”⁹⁶. Es entonces cuando surgen las 'formas sin forma', los dibujos de luz tenue, los sonidos sin nombre o los versos sublimes⁹⁷:

Miles de colores
en la oscuridad de medianoche;
las voces de los insectos,
lentamente, vuelven a las flores.
Se desliza el amanecer sobre el jardín.

Sobre los arrozales
el grito del pato salvaje
en el frío del atardecer,
Las alas rasgan las sombras
bajo la luna lluviosa.

Matsuo Bashō (1644-1694): Fue uno de los grandes poetas de haikus en la historia de las letras japonesas. Transformó el *haiku* de una expresión de ingenio verbal, como había venido siendo hasta entonces, a una intuición de la naturaleza. Sus *haikus* han sido fuente de inspiración para grandes poetas posteriores como Issa Kobayashi y Masaoka Shiki.

El poeta, vivió en una época ligeramente posterior al periodo que nos ocupa, pero su inclusión en este estudio se justifica porque su estilo de

⁹⁶ Ramirez-Christensen, Esperanza, *op. cit.*, p. 259.

⁹⁷ Los tres versos de Shinkei se hallan recogidos en: Ramirez-Christensen, Esperanza, *op. cit.*, pp. 370-371.

escritura, al estar influenciado directamente por el budismo *zen*, posee el estilo propio '*mono no aware*' de épocas anteriores. Y sobre todo, Bashō fue el que otorgó el significado estético definitivo al concepto de *sabi*. El poeta, profundamente influenciado por la poesía de Saigyō, formo parte del espíritu de *fūga*, o, en palabras de Suzuki, el espíritu de Eterna Soledad:

Fūga significa refinamiento de vida, pero no en el sentido moderno de elevación del nivel de vida. Fūga es el sobrio disfrute de la vida y la naturaleza, es el anhelo de *sabi* o *wabi* y no la persecución de la comodidad material o la sensualidad. [...] Bashō [en el prefacio de su Diario de Yoshino] se encuadra en el grupo de artistas como Saigyō, Sōgi, Sesshū y Rikyū, que fueron todos *furabo*, 'lunáticos' tan enardecido fue su amor a la naturaleza⁹⁸.

El *sabi* poético de Bashō no es simplemente un estilo literario, es una actitud general ante la vida. Una actitud fundamentada en la disolución del ego, en una mente abierta en completa libertad para poder percibirse a si misma y a su entorno sin ningún tipo de intermediación ni prejuicios adquiridos. Conectando con el estilo *wabi* que Rikyū aplicó a la Ceremonia de Té, Bashō lo reforzó dotándole de un significado más amplio; el poeta 'utilizó' la pobreza material de la estética *wabi* usada por Rikyū para conseguir una percepción de la soledad o *sabi*, donde la mente liberada de todo apego material, fuera capaz de establecer una conexión directa con su entorno, en destellos, o momentos de una intensidad casi mágica, llamados *haiku*. Veamos algunos ejemplos⁹⁹:

¿Es primavera?
La colina sin nombre
se ha perdido en la bruma.

⁹⁸ Suzuki, D. T., *op. cit.*, p. 174.

⁹⁹ Extraídos de: Bashō, Matsuo, *Haiku de las cuatro estaciones*, Madrid, Miraguano, 1994.

En lo más alto del techo
un poco de sol pálido;
frescor de la tarde.

Al oscurecerse el mar
la voz del pato salvaje
apenas es blanca.

Fin de mes sin luna
abrazo un ciprés de mil años
en plena tormenta.

Como hemos observado, todos estos autores persiguen un objetivo común que no es otro que volver a dotar a las letras japonesas del sentido profundo de antaño sin caer en formulas estilísticas ya caducas. A este uso renovado del lenguaje le impulsa la recuperación de los ideales de la belleza de *wabi sabi* y *yūgen* basados en un sentimiento de *aware* por todo lo que nos rodea. Ya lo hemos mencionado en la introducción, es complejo trazar una línea divisoria exacta entre los distintos ámbitos artísticos en el medievo japonés; y, al tener sus literatos un papel predominante en el ámbito cultural de su época, producen grandes influencias en artistas de otras disciplinas: los escritos de Shunzei y Shinkei son determinantes en la formación de los ideales de la Ceremonia de Té, el teatro *Nō* de Zeami se ve profundamente influenciado por el *yūgen* de Yoshida Kenkō, y los poemas de Saigyō contribuyen a la formación del *sabi* de Bashō. Asimismo, mediante el uso del lenguaje, se define con más precisión y se amplía el significado de *yūgen*. Teika le añade el apelativo de *yōjo*, que como hemos visto, suaviza la profundidad austera de *yūgen* añadiéndole un toque de grácil y de serena belleza. Este nuevo *yūgen-yōjo* es redefinido por Shinkei, quien aporta el término de *hiesabi*, que literalmente significa ‘fría melancolía’.

Es importante apuntar, que algunos de estos autores, como Teika, Kenkō o el propio Bashō, han influido de manera generalizada en la modernidad literaria de las artes niponas.

Y, pondremos punto y final a este apartado con unos versos, o mejor dicho, con una prosa poética simple, directa y repleta de *aware*:

Entre sombras de nubes
Con el viento en contra
A través de un río
Por helechos de primavera
Bajo un hayedo
Sobre una roca glacial¹⁰⁰.

A su autor, Richard Long, otro artista y poeta errante *furabo*, lo separan seis siglos de historia y dos continentes de los poetas japoneses de antaño, pero su verdad poética continua la línea que éstos iniciaron. Tanto él, como Hamish Fulton entre otros, parecen hacerse eco de las palabras del propio Bashō: “No sigas las huellas de los antiguos. Busca lo que ellos buscaron”¹⁰¹.

1.3.2 *Haiku* y *haiga*, entre la pintura y la poesía

Hay un momento en el que el lenguaje cesa (...), y es ese corte sin eco lo que instituye a la vez la verdad del zen y la forma, breve y vacía, del haiku.

Roland Barthes

Excluimos la poesía *haiku* del ámbito literario ya que nos parece un fenómeno lo suficientemente importante como para tratarlo en un apartado propio. Si unimos su tendencia a la formación de imágenes

¹⁰⁰ Richard Long, *Walking in a moving world*, [<http://www.richardlong.org/textworks/walking.html>]. Consulta: 04-11-2010. Traducción propia.

¹⁰¹ Blyth, R. H., *Haiku, Eastern Culture*, Vol. I, Hokuseido Press, Tokyo, 1982, p. 329.

mentales a la costumbre de ir acompañado de una pintura de tinta en numerosas ocasiones, (la unión de ambos fenómenos es lo que se llama *haiga*), entendemos que su naturaleza se encuentra a caballo entre la pintura y la poesía.

No nos detendremos a explicar detalladamente el fenómeno *haiku*, ya que hay numerosos estudios al respecto que lo abordan de forma magistral. En la bibliografía podemos encontrar autores como Fernando Rodríguez Izquierdo o Vicente Haya en lengua castellana y R. H. Blyth en lengua inglesa.

Si entramos a analizar los conceptos estéticos que nos ocupan vemos que todos los *haikus* están indiscutiblemente teñidos de una base de *mono no aware* ya que su único objetivo no es sino sentir el mundo que nos rodea. “Para el *haijin*, dedicar la vida a sentir es la forma de consagrarse al mundo”¹⁰², afirma Vicente Haya. El autor explica que el modo de sentir japonés se realiza más a través de los sentidos que del intelecto, hablando incluso de una ‘mística de los sentidos’ donde el poeta se funde con la naturaleza disolviendo así su propio ego. Es cierto, el *aware* de la existencia, el transcurrir de las estaciones y el sentimiento agridulce que esto conlleva, constituye el corazón del *haiku*. Pero hay otro principio, comentado en el apartado de la literatura dedicado a Bashō, aplicable al fenómeno *haiku* se trata de *sabi*:

El sentimiento del *sabi* ha viajado de la mano con el movimiento zen y en la poesía más que en cualquier otro medio, la sensación de desolación y soledad se vuelven especialmente intensas. El siguiente poema, compuesto por Jakuren, un poeta del siglo XII, muestra como

¹⁰² Haya, Vicente, *Haiku: la vía de los sentidos*, Valencia, Diputación de Valencia Alonso el Magnánimo, 2005, p. 17.

un hábil poeta puede expresar a la perfección la profundidad de sus sentimientos. Jakuren evita al máximo entregarse a su sufrimiento y, sin embargo, es capaz de compartir con nosotros su sensación de inmensa soledad por medio de la analogía de una solitaria montaña teñida con los melancólicos tonos de un crepúsculo otoñal.

Tiene la soledad
un color
indescriptible:
esta montaña cubierta de cedros
en el crepúsculo otoñal¹⁰³.

Pasemos ahora a analizar técnicas propias de esta poesía breve. En el *haiku* la creación de atmósferas se consigue mediante la yuxtaposición abrupta de dos imágenes; sin ningún tipo de elemento explicativo, es el lector quien debe crear una relación interna, comparando los dos términos en cuanto a sus diferencias o afinando la atmósfera mediante sus semejanzas. Es, en cierto sentido, un proceso paralelo al que se sigue en el *environnement*: “(...) el *ambiente* tiende al abandono de la estructuración estético-formal y sus métodos más frecuentes de agrupación han sido la *mezcla* y la *yuxtaposición casual*”¹⁰⁴. Del mismo modo, “el *haiku* pone en juego lo que Vivante, esteta italiano, llama ‘nexos de esencia’ en contraposición con los ‘nexos de inherencia’ correspondientes al pensamiento constructivo o lógico”¹⁰⁵. Según Vivante, en la expresión poética cada palabra “reafirma y consolida el conjunto y va confiriendo valores nuevos al todo”¹⁰⁶. Desde el ángulo

¹⁰³ Juniper, Andrew, *Wabi sabi, el arte de la impermanencia japonés*, Barcelona, Oniro, 2004, p.108.

¹⁰⁴ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal S. A., 1988 (3ª ed.), p. 175.

¹⁰⁵ Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid, Fundación Juan March, 1972, p. 23.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

opuesto, en el pensamiento constructivo se dan relaciones abstractas o formales propias del ámbito de la razón.

Pero, ¿por qué tiende el *haiku* a la creación de imágenes, en comparación con otras composiciones poéticas? Partamos de una definición del concepto imagen hecha por Ezra Pound:

Una imagen es un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo (...), la presentación de una imagen semejante es la que da esa sensación de libertad súbita, esa sensación de repentino crecimiento que experimentamos en presencia de las más grandes obras de arte¹⁰⁷.

Claramente deudora de planteamientos poéticos japoneses, dicha definición se acerca bastante al concepto de *haiku*. Mediante un lenguaje cargado de sentido y utilizando la técnica de imágenes superpuestas se crean imágenes sobre la retina mental:

Sobre los arrozales
alboroto de ocas salvajes.
Lluvias frías de invierno¹⁰⁸.

La relación entre ambas imágenes no es metafórica ni comparativa. Ambas forman parte de un mismo paisaje, ambas lo crean, sin dejar de ser elementos individuales.

Una de las principales causas de que la poética japonesa sea "imaginista" y no "lírica" es la supresión que en ella observamos de expresiones explícitas, de estados subjetivos por parte del autor, ya sean en forma de juicios y/o de sentimientos. En su lugar, utiliza referentes pertenecientes al mundo de lo real, de lo natural. "A lo largo de la experiencia [el poeta] no tiene conciencia de si mismo

¹⁰⁷ Ernest Fenollosa / Ezra Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977, p. 11.

¹⁰⁸ Matsuo Bashō, *op. cit.*, p. 82.

separado de lo que ve u oye. Tiene que sumergirse en el objeto”¹⁰⁹. El hacer hincapié en estados subjetivos propios, significaría una ruptura total con la esencia de las cosas. Por eso el *haiku* se aleja de ellos, entregándonos en su lugar imágenes sencillas, limpias, como recién creadas. Imágenes que no precisan un complejo y estudioso análisis, ni siquiera un método concreto decodificador, tan sólo una predisposición del estado de ánimo hacia una apertura del campo de visión, un no-enjuiciamiento y una supresión de conceptos adquiridos que puedan servirnos como prejuicios.

Las imágenes pictóricas o fotográficas, nos resultan generalmente inverosímiles o, al menos, no tienen esa característica de vivacidad propia del *haiku*. Esto es debido a que carecen de elementos de sucesión natural, es decir, de tiempo:

Un auténtico nombre, una cosa aislada, no existe en la naturaleza. Las cosas son sólo los puntos terminales, o mejor, los puntos de encuentro de acciones, cortes transversales de acciones, instantáneas. Un verbo puro, un movimiento abstracto, tampoco cabe en la naturaleza. El ojo ve nombre y verbo como una sola cosa: cosas en movimiento, movimiento de cosas, [eso es lo que intenta representar el haiku, y de ahí su sorprendente inmediatez]¹¹⁰.

El pensamiento taoísta, natural y espontáneo, es junto con las doctrinas *zen* uno de los pilares fundamentales del fenómeno *haiku*. Racionero en sus *Textos de Estética Taoísta*, describe el espíritu del Tao como aquel capaz de reflejar el devenir natural de los acontecimientos,

¹⁰⁹ Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés...*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁰ Ernest Fenollosa, *op. cit.*, p. 35.

“la breve luz lunar, la nube pasajera, o la flor en su caída”¹¹¹, todos ellos temas propios de un *haiku*.

La premisa de Alejandro Cirici: “las palabras son las cosas”¹¹² parece apuntar al intento vanguardista de negar las barreras entre arte y realidad, por medio de una reformulación filosófica entre el objeto y el signo. Una de sus máximas es desvelar la falacia de la referencialidad, de la posibilidad de la representación mimética del objeto por medio del signo. Este desmantelamiento de las convenciones del realismo, tanto en la literatura como en las artes plásticas, es acompañado por el deseo de la presencia inmediata de la realidad, de la cosa en sí, que de cumplirse daría lugar a la completa integración entre arte y vida. En palabras de Tàpies: “Se trata de una verdadera lucha para recobrar el primitivo sentido que tenían en común la imagen y la escritura, el sonido y el verbo, la palabra y la acción”¹¹³. El *haiku* cumple ambas premisas: por un lado, (y en este caso me refiero únicamente al *haiku* escrito en lengua japonesa), los signos o *kanyis* son en sí mismos representaciones ideográficas del mundo, trazos que agrupan referente y significante en un mismo signo, si bien quizás ya no podría hablarse de signo, ya que él mismo es su propio referente. En cuanto a la siguiente premisa, *el deseo de la presencia inmediata de lo real*, ¿dónde mejor que en un *haiku* podemos apreciar ese fragmento instantáneo de vida? La captación de un fragmento de realidad intuita,

¹¹¹ Luis Racionero, *Textos de Estética Taoísta*, Madrid, Alianza, 1983, p. 45.

¹¹² Comentario que dio pie al título del catálogo de la exposición de 1986 de la poesía visual y objetual de Brossa en la Fundació Miró de Barcelona. Extraído de: Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Barcelona, Tecnos, 1998, p. 207.

¹¹³ Tàpies, Antoni, *La realitat com a art*, Barcelona, Laertes, 1982, p. 26.

expresada en palabras que a su vez son imágenes no sólo visibles, sino también palpables y audibles ¿no es una de las más acertadas representaciones de un arte de experiencias por el cual abogan artistas como Richard Long y Hamish Fulton?

Veamos que sucede en el fenómeno *haiga*¹¹⁴, en él, una idea o sensación es representada, no solo por ideogramas sino también por dibujos sencillos, caligrafiados al mismo tiempo que el poema y normalmente con los mismos utensilios.

Esta costumbre de inscribir poemas en cuadros o dibujos se inauguró en China bajo la dinastía Tang (618-907) y se hizo constante a partir del final de la dinastía Song (960-1127). El poema inscrito en el espacio blanco de un cuadro, frecuentemente el espacio asignado al cielo, no es un simple comentario añadido artificialmente; habita verdaderamente el espacio, es decir, se intenta conseguir una sensación de continuidad entre signos caligrafiados y elementos pintados, ya que ambos provienen del mismo pincel e intentan expresar la misma idea. En un cuadro marcado por el espacio tridimensional, el poema por su ritmo y su contenido, que relata una experiencia vivida introduce la noción de tiempo y revela el proceso por el cual el pensamiento del pintor llega al cuadro; y por el eco que suscita, prolonga aún más la obra. Se trata de un tiempo con ritmo vivido y continuamente renovado. Tiempo que provoca sensación de espacio abierto.

¹¹⁴ Los vocablos *haiku* y *haiga* comparten el *kanji* 'hai' 俳 (que alude a un talento artístico pero no tiene una traducción directa en castellano). Al que *haiga* le añade el *kanji* 画 (dibujo, pintura) y *haiku* el *kanji* 句 (frase, verso). Puede así traducirse literalmente *haiku* como 'poesía' y *haiga* como 'dibujos poéticos'.

El poema inscrito permite al hombre, aunque éste no se encuentre representado de forma figurativa, marcar su presencia en el Cielo-Tierra. Gracias a él, el juego Lleno-Vacío puede revelar su significado profundo, que es el de favorecer la Totalidad, más allá de las contradicciones y las transformaciones¹¹⁵.

La pintura *haiga* ha sido un vehículo de expresión visual casi desde la aparición del *haiku* como poesía. No hay evidencia directa del suceso *haiga* original, pero un número muy grande de *haikus* representan imágenes visuales, y también considerando que poesía e imagen en Japón eran creadas con el mismo pincel y tinta, el *haiga* debe haber sido un escalón natural para añadir imágenes a un *haiku*. Aun así ambos son dos formatos muy distintos de expresión, con capacidades y potenciales diferentes; de este modo podríamos preguntarnos como los artistas japoneses reconcilian o enfatizan estas diferencias. O más importante, como la adición de imágenes visuales refuerzan o cambian en sentido de las poesías...

Nonoguchi Ryūho (1595-1669), es a veces citado como el inventor de *haiga*, en parte porque él aludía a que alrededor la edad de sesenta años empezó a pintar de forma diferente. Su trabajo, sin embargo, no es típico *haiga* porque él normalmente inscribe en sus obras más texto que el justo determinado por el formato *haiku*, y su caligrafía, a menudo, no se integra con la imagen.

Tanto el *haiga* como el *haiku* adquirieron fuerza con la aparición de Matsuo Bashō. Su modesta pintura no buscaba impresionar mediante la exhibición de habilidades técnicas, con colores brillantes, o atrevidos pinceles, y justamente ese era el tono que debía seguir el *haiga*. Otro

¹¹⁵ AAVV, *El Paseante*, nº 20-22, Madrid, 1993, p. 78.

artista-poeta relevante fue Yosa Buson (1716-1784), pintor de la corte (fig. 11).



Fig. 11: Yosa Buson, *Un pequeño cuco a través de un hydrangea*, s. XVIII.

Algunos de sus trabajos van más allá la sencillez y modestia establecida por Bashō, llevando el *haiga* dentro un terreno más instrumental o de técnica pictórica. A consecuencia de esto, el *haiga* se transformó en un arte destinado a un público más extenso que el de antes; artistas profesionales comenzaron a difundirlo sin necesidad de ser poetas. Sin embargo, los *haijin* o escritores de *haikus* continuaban añadiendo imágenes a sus poesías, a menudo del modo más sencillo y de apariencia menos artística (fig. 12). Por lo tanto, después de la época de Buson se entremezclan dos corrientes de *haiga*: el de los pintores y el de los poetas. El *haiga* hecho conjuntamente por un pintor y un poeta también se volvió común, aunque el más frecuente era el realizado por una sola persona.

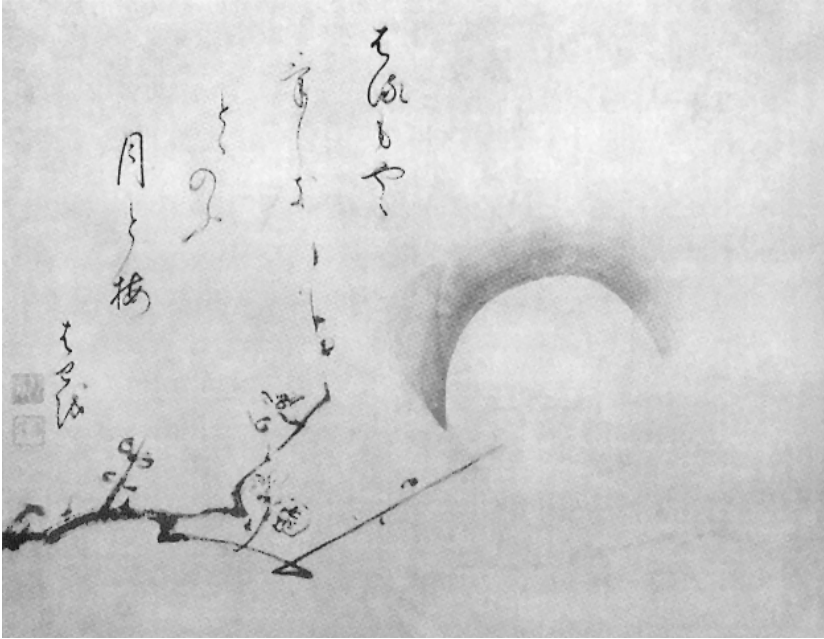


Fig. 12: Matsuo Basho, *Niebla de primavera*, s. XVII.

Ciertas características distinguen el *haiga* de otros formatos de pintura japonesa. Lo primero, su sencillez visual. Aunque esta sencillez puede ser menos notable en el *haiga* de pintores profesionales que el pintado por poetas, ambas vertientes cuentan con motivos limitados, pocos golpes de pincel y abundancia de espacios vacíos en el papel. Este vacío posibilita al receptor de la obra participar en su creación, aunque solo sea de un modo mental; tanto en el dibujo del *haiga* como en la escritura de un *haiku* el artista nunca debe dejar explícita la totalidad de su sensación. El juicio japonés *ittari* (todo está dicho), es de valor claramente despectivo. De ahí la importancia otorgada al poder de la sugerencia. Otra característica es que el pincel que trabaja el *haiga* intenta ser más modesto e informal que preciso y técnico. Cuando se usan colores en este tipo de pintura, estos suelen ser blandos y opacos

en lugar de saturados y brillantes. La caligrafía de la poesía es casi siempre una característica prominente de la composición, que actúa como un complemento del dibujo más que como un mero añadido.

A modo de resumen, tanto en el *haiku* como en el *haiga* se produce la conexión de dos elementos que deben ser ‘ensamblados’ en una misma sensación por su público: del mismo modo en que el *haiku* yuxtapone internamente sus imágenes, sin que estas se vean obligadas a compartir temas similares, el *haiga* también contiene una yuxtaposición entre el *haiku* y su representación plástica. De hecho, el dibujo no necesariamente representa de forma directa las imágenes presentadas en el *haiku*. Podría hacerlo; Pero también puede, por medio de otra imagen diferente, suscitar el mismo sentimiento al que alude el poema. O, en casos más extremos, reforzar este sentimiento por medio de la exhibición de una imagen opuesta.

Observemos la (*fig. 13*) a modo de anticipo de la segunda parte de este estudio, donde veremos como muchas de las obras de Hamish Fulton y Richard Long poseen esa combinación entre texto e imagen tan propia del *haiga*. En este *haiga* fotográfico, Fulton, nos propone un ejercicio de eliminación de lo superfluo, ofreciéndonos una imagen desnuda con sabor *wabi* y solo dos escuetos textos... aun así, es suficiente. Mediante la yuxtaposición de una fotografía de *warajis*¹¹⁶ desgastadas por el uso, que nuestra imaginación relaciona automáticamente con kilómetros y kilómetros de caminos terrosos entre las montañas, con el texto principal: ‘La luz de la mañana’, Fulton consigue crear una atmósfera

¹¹⁶ Los *waraji* 草鞋 son unas sandalias hechas de cuerda de paja que constituían el calzado típico de la gente común en el antiguo Japón. Hoy en día, son casi exclusivamente utilizados por los monjes budistas.

única. Y, ayudados por el texto al pie de página: ‘Pájaros carpinteros en los altos cedros en el Shaka-do, Monte Hiei, Japón, 2008’, casi podemos sentir el olor dulce de la paja mezclada con el efluvio de los cedros, que en nuestra imaginación, impregnan toda la escena.



Fig. 13: Hamish Fulton, Monte Hiei, Japón, 1994.

Y aun hay más; Fulton en este ‘peregrinaje’ transita por el templo Enryaku-ji, uno de los más importantes de Japón en cuanto a tradición de ‘monjes errantes’. El Shaka-do es uno de sus edificios principales. Las *warajis* son, para el espectador iniciado, un signo de una antigua tradición donde el caminar es el método para entrar en contacto con la naturaleza, y por lo tanto, con la esencia poética de las cosas.

Para finalizar, nos gustaría remarcar que al igual que en la composición de Fulton, en los haigas de antaño con el mínimo número de elementos se consigue recrear una atmosfera, que es proclive a suscitar, no solo visiones sino también, y sobre todo, sensaciones en sus espectadores. Una capacidad, que para los artistas que trabajan en el terreno de las experiencias, se convierte en un elemento sumamente valioso.

1.3.3 El teatro *Nō*

¿No puede la belleza de la Flor ser comparada a la imagen de un cisne que sostiene una flor en su pico, me pregunto?

Zeami

El dramaturgo y teórico Zeami aplicó *yūgen* al nivel sublime de interpretación que expresa una viva pero tranquila belleza, describiendo el término metafóricamente como un pájaro blanco que sostiene una flor en su pico. La consecución de la ‘auténtica Flor’ es algo extraño, logrado tan sólo por los más grandes actores, y sólo después de décadas de práctica dedicadas al arte.

Es interesante que ahondemos en el sentido último de la ‘auténtica Flor’. El teatro *nō*, como muchas de las artes tradicionales de Japón, está basado en unos principios de rigurosa disciplina; tanto sus movimientos, como sus cantos, o incluso la caracterización de sus máscaras, poseen una estética de marcada antinaturalidad. El único camino para lograr que parezcan espontáneos es la práctica. Paradójicamente, la repetición durante años de las mismas formas, en el caso de artistas con *yūgen*, conduce a la transformación de éstas en un movimiento fluido, vivo, que parece suspendido en el límite entre este mundo y un misterioso *más*

allá. En este delicado equilibrio entre ambos mundos se encuentra la 'Auténtica Flor'.

El significado de la frase *Encanto Incomparable* [que alude a la Auténtica Flor] sobrepasa cualquier explicación en palabras, encontrándose más allá del proceso consciente. Seguramente se puede decir que la frase *en la muerte de noche, el sol brilla intensamente* existe en un reino más allá de la explicación lógica. Ciertamente, en el arte del *Nō* la Flor da lugar al momento en el que el sentimiento que supera la cognición, y el arte se sitúa más allá de cualquier nivel que el artista pueda haber logrado deliberadamente¹¹⁷.

Es importante destacar, según explica Javier Rubiera Fernández, autor del prólogo del *Fushikaden* en su edición en castellano, las variaciones que el término sufre desde los primeros escritos de Zeami donde *yūgen* expresa una elegancia refinada, hasta los últimos tratados del autor, en los cuales dota al término de una mayor profundidad, añadiéndole además un componente de misterio y cierto sentimiento de melancolía¹¹⁸.

Rimer dota al término de un significado mucho más genérico, asociándolo con la cultura sumamente refinada de la nobleza medieval japonesa. El autor afirma, muy acertadamente, que el *nō* es el mayor representante de *yūgen* que podemos encontrar, ya que en él se aúnan el arte de la interpretación, el arte de la música y el arte del baile, construyendo así una especie de performance donde todos los

¹¹⁷ Yamazaki, Masakazu; J. Thomas Rimer, *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*. Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 120.

¹¹⁸ Richard B. Pilgrim en su ensayo "The artistic way and the religio-aesthetic tradition in Japan", publicado en *Philosophy East and West*, vol. XXVII, nº 3, Julio, 1977, especifica al respecto que Zeami refleja un *yūgen* más superficial en sus primeras obras como *Kadensho* (1400), y un *yūgen* más profundo y misterioso en sus trabajos finales (1419-1430), aunque este último *yūgen* no excluye al anterior.

elementos pasan a formar parte de un todo indisociable. Bethe y Braezell así lo expresan en su tesis 'Dance in the No Theater':

El Nō es un sistema performático compuesto de varios subsistemas artísticos: poesía, canto, música instrumental, danza, vestuario y *atrezzo*. Ninguna de estas artes es predominante; cada una, en su momento, usa su propio medio para enfatizar una acción específica, y desaparece en la intrincada textura de la performance como unidad. Fluidez y multiplicidad son dos claves características del nō¹¹⁹.

La cita continua:

El sonido final de un poema se convierte en una vocal larga y elaborada que da paso a un pasaje de flauta; el ascenso de los brazos de un bailarín como parte de la coreografía exhibe la belleza del diseño de las mangas de su traje; los sonidos de las huellas de los actores gesticulando en las ventanas se vuelven parte de la textura rítmica creada por los tambores; y la calidad de la llamada de los tambores refleja el sentimiento expresado en el texto¹²⁰.

Habría que añadir otro aspecto que contribuye al acercamiento del *nō* al la performance postmoderna, este es la participación del público. No en el sentido literal de convertirse en actores sobre el escenario, sino en cuanto a que son los agentes encargados de completar la obra en dos aspectos importantes.

Al igual que en las performances que se exhiben en la actualidad, el público del teatro *nō* debe hacer un encomiable esfuerzo para captar el sentido profundo de la pieza. No es posible disfrutar al completo de una obra *nō* sin una cierta especialización en la materia, así como tampoco es fácil entender el arte de acción actual sin un bagaje cultural que nos

¹¹⁹ Bethe, Monica y Braezeel, Karen, *Dance in the No Theater*, Cornell China-Japan Program, New York, 1982, p. 1. (la traducción es nuestra). Para ampliar información consultar también de las mismas autoras: *No as a performance: an analysis of the kuse scene of Yamamba*, New Cork, Cornell China-Japan Program, 1978, p. 1.

¹²⁰ *Ibidem*.

proporcione algunas claves para su comprensión. Las piezas de *nō*, escritas en su origen para un público aristocrático con un alto nivel cultural, resultan complejas para el espectador actual, ya que, al problema del idioma antiguo, en el cual muchos vocablos no coinciden con los actuales, se le añade que en numerosas ocasiones, el sentido de las acciones o la creación de los ambientes se manifiesta mediante el recital de versos de poemas clásicos del periodo Heian, por lo tanto, su desconocimiento dificulta bastante la comprensión del sentido final de la obra. A esta serie de 'inconvenientes' hay que añadir el uso de los silencios y de los momentos de no acción tan característicos del *nō*. Es necesario estar preparado para entender el valor de los 'intervalos'. Pilgrim apunta: “Este espacio/tiempo 'negativo', es cualquier cosa excepto una mera espera del espacio/tiempo 'positivo'; es un vacío gestante nunca insustancial o poco creativo”¹²¹.

El segundo aspecto en el que el público debe colaborar en la creación de la pieza es en tener la suficiente apertura intelectual para superar el obstáculo que suponen la gran cantidad de formalismos¹²² del teatro *nō*, ya que detrás de éstos la obra apunta siempre hacia un mundo interior, profundo e invisible. “La realidad externa solo es ilusoria; hay una realidad superior oculta en alguna parte más allá del alcance de nuestros

¹²¹ Pilgrim, Richard, “Intervals 'Ma' in Space and Time: Foundations for a religio-Aesthetic Paradigm in Japan”, *History of Religions*, Vol. XXV nº3, Febrero, 1986, p.259.

¹²² Constituyen una lista interminable. Desde la constitución y división en partes imaginarias del escenario, pasando por los movimientos estereotipados de los actores, su vestimenta, los gestos y las danzas, o la presencia estipulada de los *kōken* o ayudantes, hasta el propio desarrollo de la obra dividida en cinco piezas interrelacionadas entre si. Para ampliar información ver Zeami, *Fūshikaden, Tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*, Madrid, Trotta, 1999, pp. 46 a 64.

sentidos ordinarios”¹²³. Y aquí surge la gran paradoja del *nō*: ¿Como un arte tan riguroso en sus aspectos formales puede ser el vehículo expresivo de un mundo de ensueños vagos profundamente espiritual?

En el núcleo de esta paradoja encontramos la clave del teatro *nō*: El arte del *nō* apuesta por la PRESENTACION en lugar de la REPRESENTACIÓN. Y lo hace por medio de la exhibición de su técnica. Es decir, el *nō*, no intenta representar una realidad ficticia por medio de argucias interpretativas y escénicas, sino que presenta un mundo propio e intrínseco a su propia naturaleza.

Las autoras Bethe y Brazell¹²⁴ nos proporcionan una valiosa reflexión de cómo el *nō* se aleja de los aspectos más característicos del teatro clásico occidental. En primer lugar, las máscaras que usan los personajes tienen una medida ligeramente menor que la del rostro humano, así evidencian su propia condición dejando visible una pequeña parte de la barbilla de los actores. Además hay dos ayudantes en escena que tienen un papel asistencial en los casos necesarios: una línea de texto olvidada, un objeto que se cae o se mueve de su sitio, etc. Estos personajes no se ocultan a modo de apuntador como en el teatro clásico occidental, sino que se encuentran al lado de los actores como parte del acto creativo.

Por último, la configuración del escenario también contribuye a mostrar una presencia más que a representar una realidad ficticia. Ya que, aun sin la presencia de los actores es en sí una obra de arte (*fig. 14*):

¹²³ Ueda, Makoto, “Zeami on Art: A Chapter for the History of Japanese Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XX, nº1, Otoño 1961, p. 75.

¹²⁴ Bethe, Monica y Braezeel, Karen, *Nō as a performance: an analysis of the kuse scene of Yamamba*, New Cork, Cornell China-Japan Program, 1978.

La ausencia de cortinas, la luz invariable antes, durante y después de la obra, el magnífico pino pintado en la valla del fondo, todo nos sugiere cualquier cosa excepto un escenario clásico occidental -pobre y desnudo hasta que toma vida en una representación- como una iglesia, en si misma una pieza artística arquitectónica, lista para acoger el drama de las masas¹²⁵.



Fig. 14: Escenario del Teatro Nacional de Nō de Tokio.

De este modo, observamos un paralelismo con las obras que Richard Long y Hamish Fulton exhiben en museos y galerías, las cuales habiéndose librado de su función imitativa nos presentan la propia plasticidad de sus materiales como su tema principal. Ahondaremos en esta afirmación cuando abordemos a ambos artistas en apartados posteriores, pero a modo de anticipo, y en el caso concreto de Long, es la propia materia: piedras, maderas, barro, hojas...la que se nos presenta,

¹²⁵ Keene, Donald, *Nō. The Classical theater of Japan*, Tokio, Kodansha, 1996, p.83.

se nos ofrece de un modo inmediato, crudo, directo, y precisamente por esa ausencia de intermediación, profundamente poético (fig. 15).

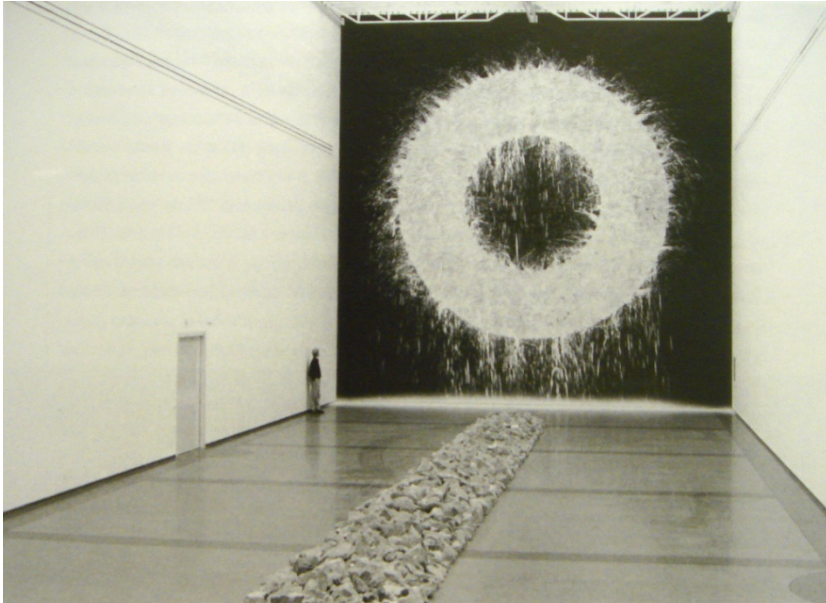


Fig. 15: Richard Long, *Neanderthal Line y White Water Circle*, Düsseldorf, 1994.

El gran círculo blanco formado por agua, cal y barro no nos distrae representando imágenes reconocibles, sino que nos transporta a terrenos más sutiles, donde la percepción y la subjetividad del espectador son requeridas de un modo directo. Así ocurre en el *nō*, su exagerado formalismo roza la abstracción, y lo hace de un modo sublime, análogo a los círculos de agua y líneas de piedras de Richard Long.

Lo sabemos; con esta comparación estamos dando un salto temporal en cuanto a contenidos en nuestra investigación. Pero nos parece adecuado aprovechar la ocasión que se nos presenta para que comience a vislumbrarse una de nuestras hipótesis principales: el teatro *nō*, máximo representante de la estética *yūgen* está íntimamente ligado con el *Land*

Art europeo iniciado en la década de los setenta. El nexo de unión entre ambos es el concepto de lo sublime el cual, como veremos cuando abordemos el romanticismo como influencia artística del *Land Art*, constituirá el punto de partida donde oriente y occidente comienzan a entrecruzarse.

1.3.4 *Wabicha*, la Ceremonia del Té

El sendero de la montaña cubierto por la nieve serpenteando entre las rocas ha llegado a su fin; ahí abajo hay una cabaña, el maestro está solo; no tiene visitas, ni ninguna es esperada.

Sen no Rikyū

Los conceptos de *wabi sabi* expresados en los poemas de Saigyō, de Shinken y de Fujiwara Teika, entre otros, fueron los responsables de dotar a la *Ceremonia del Té* de un significado más profundo y trascendental, transformándola en una experiencia estética tremendamente original para su época.

Remontándonos a sus orígenes, la práctica de beber té se originó en China, donde se relacionó con la salud y el bienestar, de hecho, creencias taoístas asociaban beber té con la inmortalidad. Lu Yu escribió un tratado alabando las virtudes de la planta, explicando su historia y describiendo sus métodos de preparación. En Japón, en el período de Nara (s.VIII), comenzó a beberse té también con propósitos medicinales. En el siglo posterior, los sacerdotes comenzaron a utilizarlo para evitar el adormecimiento en las ceremonias de las lecturas del sutra, y en general, comenzó a asociarse a la práctica de la meditación.

El monje Eisai (1141-1215), después de completar sus estudios en China, volvió a Japón con un renovado entusiasmo en la práctica del té, relacionándolo definitivamente con la práctica budista. Eisai también escribió su propio tratado *Kissa Yōjōki*¹²⁶ en 1214, propagando la práctica del té porque “preserva salud, afila la mente, promueve el comportamiento ético, y conduce a la comprensión espiritual”¹²⁷.

A mediados del s. XIV comenzó a formarse un universo estético propio de las 'reuniones de té'. Empezó a utilizarse una estancia separada para esta práctica, en las que se llevaban a cabo actividades diversas, como concursos donde los participantes debían adivinar la procedencia de distintos té, o reuniones de índole literaria y artística. Se puso de moda el uso, coleccionismo y exhibición de lacas y porcelanas chinas y coreanas, y en general, de todo tipo de artículos de lujo que servían como utensilios para la ceremonia (*fig. 16*). La estancia fue ganando tamaño y opulencia y los aristócratas que realizaban esta práctica se fueron dejando llevar por sus aspectos más sensuales.

Las figuras más importantes que iniciaron el camino de renovación estética y espiritual de la ceremonia acercándola a los preceptos de pobreza material inspirada por *wabi* y de profundidad espiritual proveniente de *yūgen* fueron los maestros Murata Juko (1422-1502) y Takeno Jouou (1502-1555); y lo hicieron bajo la influencia literaria del poeta de *renga*¹²⁸ Shinkei¹²⁹ (1406-1475).

¹²⁶ Literalmente, “Él libro del té”.

¹²⁷ AAVV, JAANUS: on-line *Dictionary of Japanese Architectural and Art Historical Terminology*, [<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>]. Consulta: 19-02-2008.

¹²⁸ Forma poética de creación colectiva, que se desarrolló en el Japón entre el siglo VIII y el siglo XII, y que tuvo su máximo esplendor en la obra del poeta Shinkei, en el siglo XV. Literalmente 'ren' significa secuencia ligada y 'ga' poema. El Renga era

Así, Jukō otorgó un sentido nuevo a la ceremonia de frialdad marchita, expresada en utensilios monocromáticos, monótonos y austeros. Sus discípulos comenzaron a llevar a cabo reuniones del té en pequeñas chozas, llamadas *chasitsu*, 'casas de té', construidas siguiendo la tradición eremítica japonesa de la época.



Fig. 16: Bote de té chino, s. XIII-XIV.

El poeta Takeno Jouou indagó más en los aspectos éticos y metafísicos de la ceremonia, liberándola de la arrogancia de antaño. Redujo el

compuesto en grupo por varios poetas. El primer poeta componía el primer poema utilizando el esquema silábico del haiku (5-7-5), el segundo le respondía con un nuevo poema utilizando el esquema silábico (7-7) y el tercero repetía el esquema silábico inicial.

¹²⁹ Ver más información sobre el autor en el capítulo 1.3.1 'Ámbito literario', p. 71.

tamaño de la sala a cuatro tatamis y medio¹³⁰ y dejó muchos de los materiales de construcción en su estado natural. Uno de sus discípulos Sen no Rikyū (1522-1591) fue, bajo su influencia, el auténtico creador del *wabicha*, o 'té con estilo wabi'. Con él se arraigó la idea de la Ceremonia del Té como un acto de meditación *zen*. Idea que pervive en la mentalidad japonesa actual. Rikyū, siguiendo la línea estilística *wabi-sabi*, volvió a reducir la estancia, esta vez al tamaño de tres tatamis y popularizó el uso de instrumentos de bambú y de cerámicas nativas de aspecto tosco pero de una profunda naturalidad (*fig. 17*). La sala del Té se convirtió en el refugio espiritual y artístico de una sociedad de *shogunes* brutalizada por las continuas contiendas.



Fig. 17: Taza de té estilo *raku*, s. XVI, Japón.

¹³⁰ En la actualidad un *tatami* mide 90 x 200 cm.

El discípulo principal de Rikyū fue Furuta Oribe (1544-1615). Éste alteró ligeramente el camino de indagación espiritual de su maestro. Aumentó el tamaño de la habitación y le añadió otra estancia subsidiaria. Además comenzó a emplear utensilios extranjeros más trabajados que los de Rikyū. Oribe tuvo como discípulo a Kobori Enshū (1579-1647) quien tomó los poemas de Fujiwara Teika¹³¹ (1162-1241) como su fuente de inspiración, e incorporó el término de *kireisabi*, que literalmente significa 'belleza rústica', al arte del te. La estancia del te, bajo las enseñanzas de Enshū, se hizo más liviana, prescindió de ornamentaciones y objetos inútiles y recobró su sentido más espiritual. Como ejemplos paradigmáticos podemos observar varias joyas arquitectónicas en la ciudad de Kyoto: La Casa del Té Bōsen en el templo Kohōan, la Casa del Té Mittan en el templo Ryūkōin, y el Pabellón de Té Chasitsu (*fig.18*), creado por Rikyū en el s. XVI.

Yasunari Kitaura¹³² se refiere a esta construcción en términos de pobreza material, que sin embargo provoca una sensación de: "(...) grandeza, (...) intensidad y riqueza artística (...) un lugar casi demasiado cargado de espíritu para que se pueda tomar té en él tranquilamente"¹³³. Asimismo, en la estancia destacan la completa irregularidad de la construcción y la finura de la luz que penetra por entre las paredes de papel. Al final de su descripción Kitaura afirma: "Para nosotros cada trozo de los componentes del cuarto es una obra

¹³¹ Ver más información sobre el autor en el capítulo 1.3.1 'Ámbito literario', pág. 70.

¹³² Historiador de arte y maestro de *aikido*, doctor por la Universidad Complutense de Madrid.

¹³³ Yasunari Kitaura, *La plenitud del vacío. Ensayos sobre el Aikido y otros aspectos de la cultura japonesa*, Compañía Literaria, Madrid, 1999, p. 69.

de vanguardia. El mismo espíritu y la misma estética”¹³⁴. Kitaura alude más que a la creación de una obra objetual, a la creación de un ambiente, donde aparece la luz como elemento decisivo a la hora de fusionar los distintos elementos.



Fig. 18: Rikyu, Pabellón de Té Chasitsu de Kyoto, s. XVI.

¹³⁴ Yasunari Kitaura, *op. cit.*, p. 69

Algo semejante sucede en una de las obras más conocidas de James Turrell (*fig.19*). Se trata de una pequeña habitación de unos 6x6 metros (ligeramente más grande que la choza de Rikyu). La estancia está completamente vacía y sólo hay una apertura de un metro cuadrado situada próxima al techo. A través de la misma se ve cielo. Con los cambios sutiles de iluminación a lo largo del día, la superficie abierta se colorea formando una materia casi tangible, y la luz que penetra otorga a la habitación cambios sustanciales en su naturaleza.



Fig. 19: James Turrell, *Sky space I*, Varese, 1976.

Pequeñez, simpleza y luz (material natural e impredecible) son los elementos que configuran ambas obras, la choza de Rikyu y el habitáculo de Turrell. Configuración que se ve reforzada por la común sensación de *sublimidad* que transmiten. Lo vemos en la obra de Rikyu cuando el autor nos la describe como un espacio mágico y cargado de espíritu; podemos intuirlo también en la sensación de irrealidad que provoca una habitación pintada con luz natural cambiante.

Otro aspecto que dota a la Ceremonia del Té de cierto aire de modernidad es el sentido de instalación que ésta posee:

Ciertamente un salón de flores puede muy bien ser interesante. Pero cuando se combina un concierto con la pintura y la escultura ¡qué exquisitez! Sekishu extendió, en cierta ocasión unas plantas acuáticas sobre un recipiente plano, para sugerir la vegetación lacustre y de las albercas y encima de la pared colgaba una pintura de Soami representando una bandada de patos salvajes en pleno vuelo¹³⁵.

Esta cita pone de manifiesto el carácter híbrido de la Ceremonia, en la cual mediante la utilización de distintas disciplinas, arte floral (función escultórica), arte del pincel (función pictórica) y arte corporal (función escénica), se consigue la creación de un ambiente. Lo interesante es la actuación del maestro de Té, el cual dispone las flores y utiliza una pintura que normalmente no le es propia. Curiosamente, el concepto de instalación actual se basa en los mismos principios, poseyendo un carácter marcadamente interdisciplinar y permitiendo prácticas artísticas surgidas de diferentes lenguajes. En una instalación el valor final es el de conjunto y, pese a que los distintos elementos aislados entre sí puedan tener su propia individualidad, el sentido de la obra viene dado por la interrelación de estos. Al respecto, no debemos olvidar

¹³⁵ Kakuzo Okakura, *El libro del té*, Barcelona, Kairós, 1981, p. 90.

que críticos contemporáneos han hablado de instalación como “(...) el nombre postmoderno de la obra artística”¹³⁶.

Para recapitular, hemos analizado que *wabi sabi* está presente como concepto estético y de guía espiritual en las dos principales renovaciones de la Ceremonia de Té dirigidas a la abolición de su superficialidad. En la primera, bajo la forma literaria de los versos de Shinkei cargados de *yūgen*; versos que influyeron de forma decisiva en la figura de Sen no Rikyū que fue auténtico protagonista de dicha reforma. En la segunda, también en su forma poética, aunque en este caso el autor de los versos fue Teika, quien acuñó un término propio *kireisabi* para referirse al nuevo *chanoyū* como representante de un tipo de belleza profunda, sin ornamentación artificial; Enshū, bajo la inspiración de los versos de Teika fue el autor de esta segunda reforma.

Observamos en ambas reformas que cuando concepto estéticos propios del *zen* como son *wabi sabi* y *yūgen* entran en juego se producen una serie de respuestas estéticas que, en general, parecen destinadas a la abolición de las trabas que el mundo físico representa en el camino hacia el mundo espiritual. Con la salvedad, que tanto Juko como Rikyū o Enshū no pretendían abandonar por completo el mundo de los sentidos, porque comprendían que sin él la esfera espiritual carecía de valor ya que ambos mundos estaban íntimamente ligados. Lo realmente valioso de las propuestas de estos maestros fue el logro de un delicado equilibrio entre la esfera física y la espiritual. Resulta inevitable no encontrar similitudes con el arte romántico, el arte *povera*, el arte de

¹³⁶ René Payant, *Sites de complexité*, Montreal, ed. Vidéo, 1986, pp. 127-131. Recogido en Claudia Gianetti, *Media culture*, Barcelona, Associació de Cultura Contemporània l'Angelot, 1995, p. 26.

acción, y en general, con lo que Chavarría denomina ‘arte inmaterial’¹³⁷. En dichos movimientos, aunque los artistas ansíen liberarse de las ataduras físicas que les vienen autoimpuestas comprenden que en realidad las necesita para su deleite espiritual. Y por eso persiguen, al igual que los maestros orientales de antaño, ese frágil equilibrio que presenta la fisicidad mínima de todas las cosas y que permite entrever lo misterioso de la existencia.

1.3.5 *Karesansui*, jardines de arena y grava

Hay un arquetipo de la belleza en el arte japonés que se traduce en los silencios de la música tradicional, en la quietud del intérprete en la danza del teatro *nō*, en los espacios en blanco de la pintura y en los espacios vacíos del jardín.

Laura Badala

Karesansui, es el vocablo que se utiliza para designar a los jardines japoneses compuestos principalmente de arena, grava y rocas, aunque ocasionalmente puedan contener hierba, musgo y agua. Los monjes *zen* japoneses utilizaron estos jardines como forma de meditación, no solo en su contemplación sino también en su creación.

Su origen se remonta al periodo Muromachi, y en su creación se persiguen los ideales estéticos de *yūgen* y *yohaku no bi* (la belleza del vacío), también muy apreciada en las composiciones pictóricas de tinta de la época.

¹³⁷ Echevarría, Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Hondarribia, Nerea, 2002. En esta obra se pone de manifiesto la existencia de una corriente artística que, mediante el uso de materiales más ‘energéticos’ que ‘sólidos’, se interroga sobre nuevas definiciones de lo material e indaga en las relaciones que se producen entre obra y espectador.

Uno de las más importantes manifestaciones de composiciones *karesansui* es el jardín del templo Ryoan-ji¹³⁸ en Kyoto (*fig. 20*). Fue creado a finales del siglo XV, y el escenario que representa es un mar de arena rastrillada en torno a 15 rocas distribuidas de forma irregular¹³⁹ sobre una superficie de 248 m². El resultado es una escena de una austera belleza que incide de un modo muy particular en sus observadores.



Fig. 20: Ryoan-ji, Kyoto, s. XV.

¹³⁸ Literalmente: El templo del dragón tranquilo.

¹³⁹ Hay muchas teorías sobre el posible 'orden' que siguen las rocas del Ryoan-ji. Algunas de estas interpretaciones, extraídas de la enciclopedia online [<http://es.wikipedia.org/wiki/Ryoan-ji>] son:

- La grava representa el océano y las rocas representan las islas de Japón.
- Las rocas representan una tigresa con sus cachorros, nadando hacia un dragón.
- Las rocas forman parte del kanji *kokoro*, cuyo significado es 'corazón', 'espíritu' o 'mente'.

El *yūgen* en el Ryoanji se nos presenta en forma de *koan*¹⁴⁰. Lo sublime de este espacio es el sutil pero profundo interrogante que nos provoca. Un interrogante que se mantiene latente a lo largo de toda nuestra visita. Aun cuando rodeamos el templo y admiramos la belleza del jardín de musgo que lo circunda, nuestro subconsciente sigue absorto en el *koan* de las quince islas rocosas, en la visión del mar de grava que tanto nos apacigua y al mismo tiempo nos inquieta en un delicioso equilibrio perfecto.

Una de las características principales de las obras con *yūgen*, ya se trate de un paisaje real, pintado con tinta, o de un escenario teatral, es la enorme capacidad de atracción que despiertan en su público. Una atracción que invita a introducirse, literalmente, dentro del marco de la obra, a imbuirse en su atmósfera, en definitiva, a traspasar el umbral del mundo paralelo al que representa.

Así sucede, no solo en el Ryoanji, sino también en otros jardines karesansui, como son el *Daisen-in*, el *Tōfuku-ji*, o el jardín que rodea el *Ginkaku-ji* 'el pabellón de plata' (fig. 21). En ellos, en sus vastos espacios de colores aparentemente uniformes, parece existir el 'misterio de la nada'.

Como en un gran número de fotografías de Hamish Fulton y Richard Long, las superficies monocromas se nos presentan como un misterio,

¹⁴⁰ Un koan es, en la tradición zen, un problema que el maestro plantea al novicio para comprobar sus progresos. Muchas veces el koan parece un problema absurdo, ilógico o banal. Para resolverlo el novicio debe desligarse del pensamiento racional y aumentar su nivel de conciencia para adivinar lo que en realidad le está preguntando el maestro, que trasciende al sentido literal de las palabras. Quizá el koan más famoso es aquel en el que el maestro da un aplauso y dice: *Este el sonido de dos manos, ¿cuál es el sonido de una sola mano?*

una promesa de 'algo más allá' de lo que vemos, de ahí el poder de seducción que poseen. Long realiza su propio tributo al misterioso Ryoan-ji en su obra MIND-ROCK (*fig. 22*). En ella el artista toma el famoso jardín de arena y grava como el punto de partida y regreso de un viaje, que se nos supone a la vez físico y espiritual, acompañado 'mentalmente' por la roca objeto de su meditación.



Fig. 21: Jardín Kaizandō, Kyoto, s. XV.

No es fácil aceptar y admirar un espacio vacío sin más. Aun entrenados con varias décadas de arte mínimo, los jardines *zen* siguen suponiendo un desafío para quien los contempla. Sólo si nos paramos y observamos muy de cerca su aparente monotonía, obtenemos el regalo de un sinfín de matices que, como en los 'campos de guijarros' de Long, nos transportan al ámbito de lo sublime.

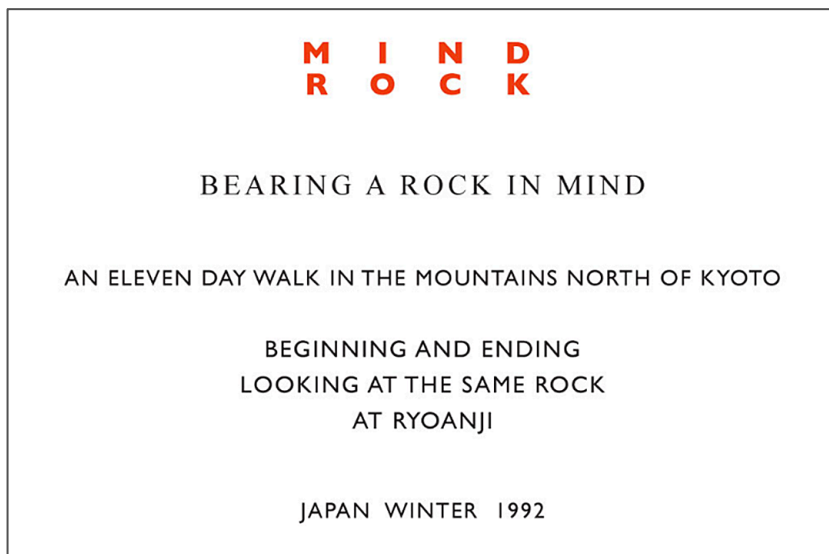


Fig 22: Richard Long, *Mind-Rock*, Japón, 1992.

1.3.6 *Suibokuga*, pintura monocroma de tinta

A la vez visible e invisible, así es el inagotable encanto de la naturaleza. Para captarlo, hay que utilizar la Concentración-Diluición y el Vacío-Lleno del Pincel-Tinta. El pincel debe ser riguroso y evitar, ante todo, la banalidad. La tinta debe ser variada, y rehuir la obviedad. No hay que olvidar que el Misterio de Mil montañas y Diez Mil valles reside en las ocultas curvas y en las junturas secretas.

François Cheng

En Japón el arte pictórico se desarrolló bajo la influencia de las técnicas procedentes de China. En concreto, de las dinastías Sung (960-1279) del Norte y del Sur; las cuales, considerando al arte como una expresión del *zen*, le dotaron de un estilo propio muy personal; estilo que posee claros toques de modernidad y que influyó decisivamente en los artistas japoneses de épocas posteriores. De hecho, la

perfección y la personalización en la aplicación del *suibokuga*¹⁴¹ por parte del pueblo japonés superó claramente al estilo chino en la era Muromachi (1392-1573).

Es interesante que podamos hablar de modernidad en el estilo pictórico de la China del s. XIII. Para Laurence Binyon¹⁴², una sociedad está en condiciones de alcanzar la modernidad cuando sus necesidades primarias se han resuelto, y en un clima libre de opresiones los seres humanos pueden expresar libremente sus experiencias interiores. La dinastía Sung, que carecía de pretensiones expansionistas, se caracterizó por un auge de las relaciones administrativas y de la cultura, la cual, completamente influenciada por el budismo imperante, dio lugar a un arte donde la creación de atmósferas indefinidas (*fig. 23*) como elemento constructivo de las obras contribuyó al desarrollo del término *yūgen* y al de *yohaku no bi* 'la belleza del vacío'.

Haremos un repaso a los artistas chinos que más influyeron en la pintura de tinta japonesa. Estos, siguiendo la clasificación de Fernando García Gutierrez¹⁴³, pueden agruparse en artistas de 'estilo lírico', como son Ma Yüan y Hsia Kuei, y artistas de 'estilo espontáneo' entre los que se encuentran Mu Ch'i, Ying Yü-Chien y Liang K'ai, entre otros. Los pintores 'líricos' fragmentaban el paisaje como alusiones a un ideal mayor enraizado en el subconsciente colectivo; en general, en sus obras aun se dejaba notar la influencia paisajista de épocas anteriores. Sin embargo, las variaciones sutiles que introdujeron fueron el detonante para que

¹⁴¹ Literalmente, *suibokuga* significa "pintura de tinta y agua". En concreto, tinta china negra. Otro apelativo japonés que se usa para designar esta técnica es *sumie*.

¹⁴² Binyon, Laurence, *Painting in the far East*, London, Dover Publication Inc., 1934.

¹⁴³ García Gutierrez, Fernando, *Japón y occidente...*, *op. cit.*, p. 74.

algunos de sus contemporáneos optaran por un estilo más 'espontáneo' donde la revelación fugaz, la expresión única del instante, primara sobre todo lo demás. Tanto unos como otros fueron los responsables de que en Japón un grupo de monjes-artistas siguieran sus pasos y desarrollaran sus teorías hasta llegar a límites insospechados para su época.



Fig. 23: Mi Fu, *El Pabellón de las Nubes Crecientes*, s.XII.

La obra que hemos visto de Mi Fu pertenece a ese estilo lírico donde lo indefinido de los paisajes y los sentimientos de introspección predominan sobre el resto de elementos. Veamos ahora algún ejemplo del 'estilo espontáneo' (fig. 24).

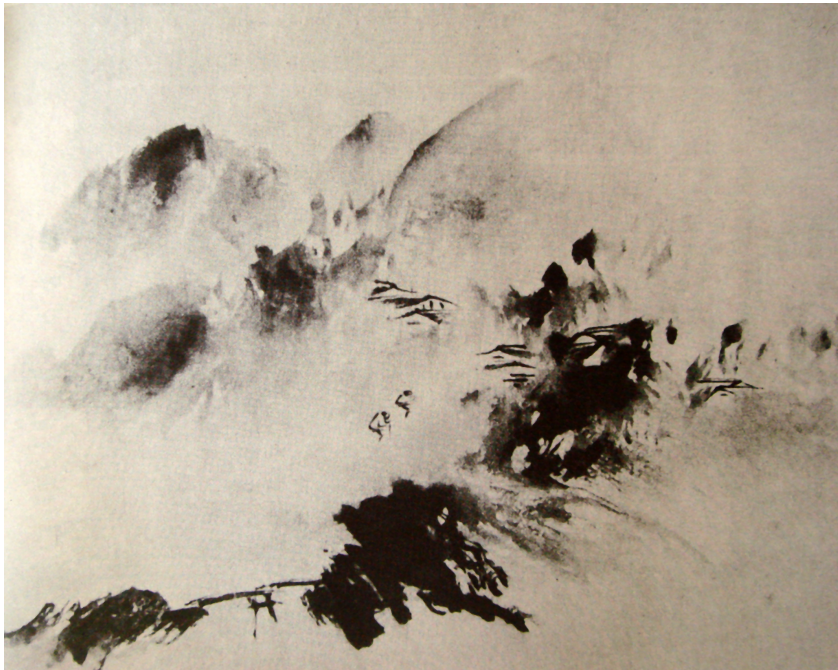


Fig. 24: Ying Yü-chien, *Paisaje*, s.XIII.

Se trata de una composición magistral del artista Ying Yü-Chien donde se condensan los rasgos más característicos de su quehacer pictórico:

El dinamismo vital es la característica principal de su obra. Es difícil encontrar una figura concreta y determinada en ella: todo es una combinación de tonos blancos y negros que se disuelven en la neblina. Hay una concentración increíble de estilo y una atmósfera llena de sugerencias en sus obras. Ni siquiera hay líneas definidas: la tinta parece arrojada muchas veces sobre el fondo, en una manera de expresión parecida a la que siguen muchas escuelas de pintura contemporánea. [...] Lleva al extremo la reducción de las formas a lo

esencial de la pintura: un paso más y se convertiría en pura abstracción¹⁴⁴.

Este estilo pictórico libre y vital despertó la admiración de los artistas japoneses; quienes influenciados por los valores estéticos propios de su época: *mono no aware*, *wabi-sabi* y *yūgen*, consiguieron adaptar sus premisas básicas a su propio modo de sentir el mundo fenoménico, sin olvidar, que tanto, unos como otros estaban imbuidos del espíritu del *zen*, y por lo tanto sus obras presentan similitudes notables.

Los aspectos del *suibokuga* donde se reflejan más explícitamente los conceptos fundamentales de la doctrina *zen*, según el escritor Shin'ichi Hisamatsu¹⁴⁵ podrían resumirse en:

Asimetría. Las composiciones asimétricas que nos ofrecen las pinturas *zen* provienen de la exaltación de lo imperfecto como elemento básico que configura la realidad cotidiana. El sentimiento *wabi sabi* queda explícito en la siguiente historia:

Fumai (1751-1819), barón feudal del régimen Tokugawa tuvo una fina intuición de *sabi*. Éste tenía un jarrón en la habitación de té, y un día que estaba recibiendo a sus amistades, su asistente advirtió que el agua se salía por una grieta, mojando la estera que se encontraba debajo. Preguntó a su amo si quería que trajera algún tipo de receptáculo cilíndrico que conviniera, pero Fumai, sin embargo, respondió: *El Fuyū [o sabi] de este jarrón de bambú consiste precisamente en perder agua*¹⁴⁶.

En el terreno pictórico, fue decisiva la introducción de la pintura 'one corner', por los artistas chinos de la época, en la que el peso de la composición queda relegado a la esquina inferior, contribuyendo así a

¹⁴⁴ Garcia Gutierrez, Fernando, *El zen y el arte japonés...*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁵ Shin'ichi Hisamatsu, recogido en: AAVV, *Arte Asiático*, op. cit., p. 508.

¹⁴⁶ D. T. Suzuki, op. cit., p. 217.

una asimetría lírica donde el espacio vacío se convierte en el clima que dota de sentido a la pieza (*fig. 25*).



Fig. 25: Ma Yüan, *Paisaje con un sabio bajo la luna*, s.XVI.

Sencillez. El artista mediante la *pinclada sobria* reduce al mínimo el número de líneas o trazos. “Un simple barco de pesca en medio de las aguas agitadas es suficiente para despertar en la mente del espectador la sensación de la inmensidad del mar y, al mismo tiempo, un sentimiento de paz y satisfacción: el sentido zen de la soledad”¹⁴⁷, que no es otro que el sentimiento *sabi* impersonal que encontramos en los haikus de Bashō¹⁴⁸.

Austeridad. En este caso el *wabi* se expresa mediante el concepto de *belleza a través del uso*, es decir, propiedades relacionadas a menudo con la edad madura, el invierno (*fig. 26*), o la brusquedad en el trazo. Todas ellas características que podemos observar en “objetos [como]: la pátina de un mueble desgastado por el uso, o las grietas o hendiduras de una fuente de loza”¹⁴⁹.

Naturalidad. La premisa para crear con naturalidad es un comportamiento sincero, mediante el cual se permite a las cosas expresarse por ellas mismas:

Antes de pintar un bambú, éste tiene que crecer en el interior del artista. Así, con el pincel en la mano, concentrada la mirada, la visión surge ante él. El pintor debe captar inmediatamente esa visión con los trazos de su pincel, ya que ésta puede esfumarse tan rápida como la liebre que intuye al cazador¹⁵⁰.

Profundidad. La presentación incompleta de escenas otorga a las obras un sentimiento de profundidad introspectiva propia de las mejores obras

¹⁴⁷ D. T. Suzuki, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁸ *Cfr.* cap. 1.3.2.

¹⁴⁹ AAVV, *Arte Asiático, op. cit.*, p. 509.

¹⁵⁰ François Cheng, “El vacío y la plenitud”. Recogido en: AAVV, *Taoísmo y arte chino*, El paseante, 1993, nº 20-22, p. 67.

yūgen. Asimismo, por medio de la tinta china se recrean evocadoras atmósferas, aunque oscuras, seguras y serenas. Ambos factores son proclives a un modo intuitivo de contemplación. Como hemos visto, la pintura china de la Dinastía Sung del Sur (1127-1279), (fig. 27), otorga una importancia suprema al vacío dentro de la composición, constituyendo así la fuente directa de la pintura *zen*.



Fig. 26: Sesshu, *Paisaje de invierno*, s. XV.



Fig. 27 Gyokukan, *La luna de otoño sobre el lago Dotei*, s. XII.

Rebeldía. El espíritu *zen* aunque disciplinado es absolutamente libre. La eliminación de normas significa la apertura hacia un campo de creación único y exclusivo del propio artista.

Paz interior. Es necesario lograr un estado de concentración y tranquilidad interior a la hora de emprender una pintura *zen*. El vaciar la mente de pensamientos accesorios hace que entremos en contacto directo con la esencia de las cosas.

Los artistas japoneses supieron entender que lo que confiere al *suibokuga* su característica especial es la forma y combinación de trazos fuertes y suaves. En cuanto a la temática, como la popularización de la pintura de tinta tuvo lugar mayoritariamente entre los monjes *zen*, que vieron en ella un medio de expresión ideal para sus experiencias, e incluso para formular sus *koan* y comunicar sus intuiciones por medio de imágenes, en un principio las obras eran de carácter religioso. Pero, a mediados de la era Muromachi comenzaron a abundar otros motivos, principalmente de la naturaleza (paisajes, pájaros, flores...).

Respecto a los materiales, la tinta es el más adecuado para captar una atmósfera. La profundidad se consigue mediante primeros planos más

marcados y fondos más diluidos. En el *zen* la luz y el espacio tienen la misma relevancia que las masas y formas. Utilizando solo tonos monocromos “el artista zen sabe descubrir colores y hacer que el hielo sea más frío, el mar más profundo y las hojas otoñales más rojizas que si hubiera utilizado colores”¹⁵¹. Para este tipo de pintura que no permite retoques se ha de poseer una gran concentración y claridad mental. La calma, la conciencia de uno mismo, la transparencia, la ausencia de dualidad y por tanto de tensión, están en la base de esta técnica. El pintor mira dentro de sí y busca lo que hay de verdadero, de esencial; cuando ha experimentado la armonía interior, intenta plasmarla en su creación. Para el artista japonés interioridad no implica abstracción y sí simplificación de formas. El pintor paradigma de la perfección en esta técnica fue el sacerdote Sesshu. Sesshu viajó a China a aprender las técnicas originales y creó su propio estilo. El artista se encuentra incluido en la línea sucesoria de monjes-artistas japoneses con claras influencias de la dinastía Sung introducidas por Mokuan a mediados del s. XIV. Entre ellos destacan: Josetsu (1405-1423) maestro de Shunbun (1414-1463) que a su vez fue maestro del propio Sesshu (1420-1506). Entre los discípulos directos de este gran artista destaca Sesson (1504-1589), aunque otros muchos como Hasegawa Tohaku (1539-1610) también fueron influidos por su inconfundible estilo. Y, por último, cabe citar una figura más alejada en el tiempo: Miyamoto Musashi (1584-1645), más conocido como Niten.

Veamos ahora algunas de las obras de los artistas japoneses anteriormente citados.

¹⁵¹ AAVV, *Arte Asiático*, Barcelona, Konemann, 2000, p. 509.

La (fig. 28) se trata de una obra de Shunbun, la cual mediante la técnica 'one corner' ya citada, y el uso constructivo del vacío nos sumerge en un espacio-tiempo indefinido, flotante, y al mismo tiempo tremendamente vital, ya que forma parte de nuestro subconsciente, en el cual, este lugar existe como ideal de retiro absoluto del mundo social lleno de artificios.



Fig. 28: Shunbun, *Un sabio leyendo en una ermita en un bosque de bambúes*, s. XV.

El siguiente ejemplo (*fig. 29*) de Hasegawa Tohaku se trata de un detalle de su pintura en paneles que mide 156,8 x 356 cm. y se encuentra en el Museo Nacional de Tokyo. Si observamos detenidamente la obra, vemos que está construida a base de manchas de luces y sombras que evocan un sentimiento sublime conseguido por la ocultación de gran parte del espacio por la niebla. Pero, la niebla, ¿oculta tan solo los pinos, o acaso hay algo más? Esa deliciosa sensación entre el temor y la atracción no es otra cosa que el *yūgen* en forma de tinta y de agua.



Fig. 29: Hasegawa Tohaku, Pinos entre la niebla, s.XVI.

Observemos ahora una pieza (*fig. 30*) donde el sentimiento predominante es un *aware* teñido del *sabi* de los mejores versos de Bashō. Su autor es Niten, samurai practicante de las formas artísticas del *zen*.

La soledad de la pequeña ave se acrecienta debido a la gran altura en donde se encuentra que la separa del mundo; imbuida en su propio

universo parece reposar en un delicado equilibrio sostenido por la fragilidad de la rama seca. ¿Equilibrio o metáfora entre la tierra y el aire, el cuerpo y el espíritu? Imposible no recordar los famosos versos de Bashō:

Sobre la rama seca
se ha posado un cuervo
tarde de otoño.¹⁵²

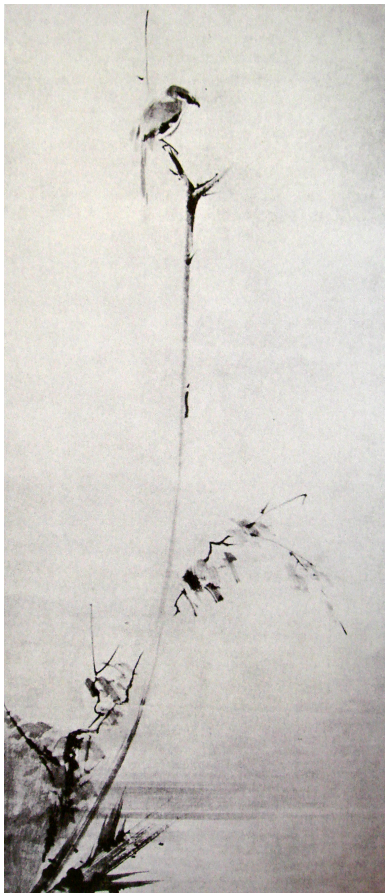


Fig. 30: Niten, *Pájaro posado en una rama seca*, s.XVI-XVII.

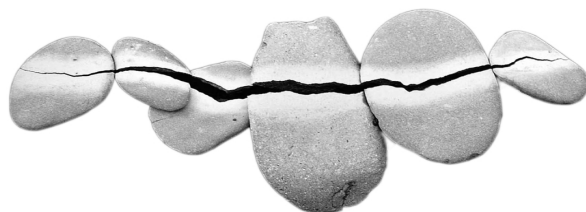
¹⁵² Bashō, Matsuo, *op. cit.*, p. 63.

En todas estas obras encontramos las características típicas de un arte que va más allá de lo meramente sensual sin abandonarlo por completo. No me refiero a que estos artistas trabajaban de un modo puramente intelectual, sino que su gran logro fue la negación de la dualidad entre lo espiritual y lo físico. De ahí que todos ellos posean, en mayor o menor medida, la estética propia del *aware*, cuando las piezas representan un sentimiento de recogimiento introspectivo o de soledad dócilmente asumida, o de *yūgen* cuando lo que impera en ellas es una atmósfera indefinida de misterio que alude a algo que está más allá, algo que no podemos ver y que por esta razón se nos presenta sumamente atractivo.

Podría resumirse la evolución de la pintura de tinta japonesa diciendo que partiendo de un concepto expresivo del arte llegaron a una abstracción propia de los mejores artistas de siglos posteriores, y traspasándola descubrieron lo que para ellos fue uno de los sentidos últimos del arte: el vacío. Un vacío asombrosamente fecundo capaz de abarcar la multiplicidad de todas las formas.

INTRODUCCIÓN AL *LAND ART* EUROPEO
DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA

2



2.1 Antecedentes históricos y movimientos coetáneos al Land Art de los años setenta que tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico

Durante los últimos diez años una serie de objetos, cuando menos sorprendentes, han sido considerados esculturas...

Rosalind Krauss

Antes de adentrarnos en el movimiento artístico del *Land Art*, comenzaremos, en este apartado, resumiendo brevemente los antecedentes artísticos y sociales que propiciaron las condiciones necesarias para el surgimiento del Arte de la Tierra. Dichos antecedentes son numerosos y variados; enunciaremos los que consideramos más relevantes, empezando por los más lejanos hasta llegar a los más próximos, e incluso, coetáneos en el tiempo.

Es cierto que podríamos remontarnos hasta el neolítico y sus menhires, como lo hace Careri¹, afirmando que éstos fueron los primeros signos de intervenciones en el paisaje, pero acotaremos más la línea temporal comenzando con el romanticismo, momento histórico de ruptura con la tradición artística clásica occidental. Y es precisamente el movimiento romántico el que establece las condiciones necesarias para que un siglo después los artistas vuelvan su mirada hacia la naturaleza:

Las montañas, los valles, los fenómenos atmosféricos y los grandes espacios abiertos devienen soporte, materia y sujeto de nuevas formas de intervención artística que huyen de los estrechos límites que encerraban la creación dentro de las paredes del museo o de la galería, es decir, los espacios sacralizados del arte, y abren la mirada del artista hacia la inmensidad del cosmos. La revalorización de las culturas arcaicas

¹ Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2002, pp. 140-144.

-más conscientes de esas conexiones cosmológicas- y el cultivo de una mística de la naturaleza enlazan el *Land Art* con el espíritu del romanticismo”².

La aproximación al espíritu romántico puede entenderse como un deseo de escapar de las limitaciones racionales impuestas por el modernismo. El sentimiento sublime aparece repetidamente en las obras de *Land Art*, lo observamos en los horizontes que aluden al infinito en la obra de Hamish Fulton (*fig. 1*), y en el misticismo implícito en artistas que otorgan a los elementos naturales el papel de auténticos protagonistas, como es el caso de los robles enlazados de David Nash (*fig. 2*).



Fig. 1: Hamish Fulton, *Nun Kun*, 1985.

El espíritu viajero de los antiguos románticos, que les brindaba el descubrimiento de extraños y lejanos paisajes y les permitía ahondar en

² Martínez, Rosa, *El Land Art*, [<http://www.xtec.es/~mplanel4/volum/instal/doc7.pdf>]. Consulta: 12-03-2012.

su propio conocimiento, también está presente en artistas *Land Art* como Richard Long o Hamish Fulton que han hecho del paseo su sello personal.



Fig. 2: David Nash, *Bound Oak*, Bosque de Sherwood, 1990.

Evidentemente, las diferencias entre romanticismo y *Land Art* existen, y quizás la más relevante sea la citada por Lyotard al afirmar que “lo

sublime romántico se encontraba en el más allá (en un mundo diferente) y en el siglo XX está aquí y ahora”³.

Hablando ahora desde un ámbito externo al artístico, el retorno a la naturaleza, asumiendo sus propias normas y conviviendo armónicamente con ella, fue la preocupación principal del movimiento ecologista que se desarrolló en EEUU durante el siglo XIX. Figuras como John Muir (1838-1914) o Henry David Thoreau (1817-1862), concienciaron a sus contemporáneos sobre la importancia de la preservación del medio ambiente, e influyeron, posteriormente, con sus escritos en la obra de los artistas *Land Art*. En concreto, la celebración del paseo con sentido político en la obra de Thoreau⁴, inspiró profundamente el modo de concebir el arte de artistas paseantes posteriores, como es el caso de Richard Long y de Hamish Fulton. Por medio del uso del “lenguaje de la transitoriedad”⁵, tanto uno como otros, restan importancia al destino o al fenómeno del rito para enaltecer la propia idea del cuerpo en movimiento, del trayecto. El interés por el viaje puede estar causado por la descentralización y el desarraigo provocados por el postmodernismo. Es interesante recordar que, del mismo modo, en la época medieval japonesa el sentimiento de lo perecedero y de lo inestable, que provenía de las guerras internas que asolaban el país, estaba presente en cualquier ámbito incluido el artístico.

³ Lyotard, François, “Lo sublime y la vanguardia”, citado por: Raquejo, Tonia, *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998, p. 15.

⁴ En concreto, tienen especial importancia: *Walden*, (Catedra, Madrid, 2005) y *Walking* (Harper Collins, New York, 1994).

⁵ AAVV, *Land art y arte medioambiental*, Phaidon, Barcelona, 2005, p. 35.

Posteriormente, acontecimientos como el alegato ecológico *Silent Sprint*, 1962, de Rachel Carson y la primera celebración del *Día de la Tierra* en 1970, fomentaron el espíritu ecologista que encontramos en la vertiente europea del *Land Art*.

Paralelamente al sentimiento ecologista comienza a gestarse a finales del siglo XIX el apoyo a los derechos del género femenino en la sociedad. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el feminismo, habiendo conseguido ya una serie de derechos fundamentales como el sufragio universal, se centra en la consolidación de una consciencia femenina, ecológica y alejada del poder establecido. Lucy Lippard observa como el arte de la tierra proporciona el marco idóneo para la práctica de un arte muy acorde con la idiosincrasia femenina (superficies onduladas, ritmos cíclicos y poder regenerativo)⁶. El *Land Art* es, en cierta medida, fruto de esa nueva consciencia ‘contracultural y femenina’ heredera de la generación *beat* que rechaza el mercantilismo y los procesos tecnológicos instaurados en el sistema capitalista.

Como último apunte sociológico, cabe destacar la incursión del *zen* en el mundo occidental, consolidado ya a mediados del pasado siglo por medio de figuras como Daisetsu T. Suzuki. Las conferencias y las publicaciones del profesor Suzuki contribuyeron enormemente a la difusión del *zen* en EEUU y en Europa, y tuvieron una gran influencia en la obra de artistas como Duchamp, Yves Klein, John Cage y Roger Ackling entre otros.

Volviendo al terreno artístico, otro movimiento que podemos considerar antecedente del *Land Art* es el denominado ‘arte de acción’ que, según

⁶ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 30-31.

la clasificación de Marchan, engloba tanto a los *enviornments* o ambientes, como a los espacios lúdicos y al *happening*. El arte de acción, con el dadaísmo como referente directo, traslada el interés por el objeto acabado hacia su proceso de construcción, con la consecuente transformación de la consciencia de su creador y de su público.

Un 'ambiente' puede darse en cualquier espacio, sin restringir su localización a una sala de exposición. En él los elementos familiares se transforman en nuevas realidades. Así sucedía en los ensamblajes de Schwitters, junto con Duchamp, precursores directos de los ambientes. Allan Kaprow, quien realizó sus primeros ambientes en 1958 (*fig. 3*), los definía como "una forma artística que llena todo un espacio, envuelve al espectador y está compuesta de todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulativos"⁷. Según Machan, un ambiente puede verse como un collage expandido en el espacio en donde se incluye también al espectador, estimulando así su consciencia.

Los llamados espacios lúdicos, basados en las relaciones entre arte y juego, merecen también una mención ya que retoman dos posturas que, desde Platón pasando por Schiller hasta el psicoanálisis, han ido alternándose en las teorías del arte y que son intrínsecas al comportamiento humano; éstas son: el arte como juego y el juego como modo de expresión artística. Ambas tuvieron su culminación en la exposición 'Arte como juego-juego como arte' realizada en la bienal de Nuremberg en 1968. La sencillez de muchas obras de *Land Art* proviene, en gran parte, de la asunción de dicha faceta lúdica de la existencia. En

⁷ Marchan, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Comunicación Serie B, Madrid, 1972, p. 182.

concreto, Richard Long ha manifestado sentirse halagado cuando la crítica ha calificado a sus obras de 'juegos de niños'.



Fig. 3: Allan Kaprow, *Yard*, 1967.

En cuanto al fenómeno *happening* puede verse como una ampliación lógica de los ambientes; si bien éstos denotan una mayor actividad y espontaneidad. La definición de Kaprow sobre el concepto de *happening* es la siguiente:

Un happening es un conjunto de acontecimientos llevados a cabo o percibidos en más de un tiempo y espacio. Su ámbito material puede estar construido, tomado directamente de lo que está disponible, o levemente alterado; tanto como sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un happening, a diferencia de una obra de escenario, puede ocurrir en un supermercado, conduciendo por una autopista, bajo una pila de trapos, en la cocina de un amigo, ya sea a la vez o en secuencia. Si es en secuencia, el tiempo puede extenderse hasta más de un año. El happening es llevado a cabo de acuerdo a un plan pero sin ensayo, público o repetición. Es arte pero parece más cercano a la vida.

La anarquía de la performance se parece al Land Art. Y también su no productividad⁸.

Las acciones con objetos cotidianos proclamadas acontecimientos artísticos, aparte de las fuentes dadaístas, beben de la pintura de acción de Jackson Pollock. En cualquier tipo de arte de acción, pero mayoritariamente en el *happening*, el espectador pasa a ser creador asumiendo un papel activo. Podemos encontrar semejanzas con el ritual, el cual mediante la expresión del pensamiento mítico, toma muy en cuenta la psique de sus participantes.

Innegablemente, la auténtica novedad del 'arte de acción' fue la inserción de la dimensión temporal en el terreno de las artes plásticas, dimensión que posibilita el comenzar a entrever el arte como proceso. Las teorías de John Dewey sobre el arte a través de su proceso creativo⁹ hicieron mella en los artistas *Land Art*:

Herederero en cierta medida del happening, Long produce unas obras efímeras que construye tallando el suelo con sus botas al andar siguiendo figuras geométricas, como un círculo, tal como lo haría un bailarín en un escenario¹⁰.

No podemos tampoco dejar de nombrar al arte *minimal*, ya que su impronta queda patente en muchas obras de *Land Art*. De hecho, el minimalismo constituye un momento clave en la historia del arte; como numerosos autores han afirmado, podemos considerarlo "tanto expresión última del formalismo, como detonante de las

⁸ Kaprow, Allan, [<http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/definicion-de-happening-allan-kaprow.html>]. Consulta: 8-03-2012.

⁹ Dewey, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.

¹⁰ AAVV, *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1995-2005*. Abada editores, Madrid, 2006, p.99.

manifestaciones antiformalistas y origen del llamado postminimalismo o minimalismo tardío¹¹. Es cierto, en el propio *minimal* podemos entrever el germen de interés en el proceso y la reflexión sobre el propio fenómeno artístico. La serie de tendencias artísticas que surgieron a finales de la década de los años sesenta como *contestación al arte minimal*, entre las que se encuentra el *Land Art*, comparten unas premisas comunes que derivarán en la desmaterialización del objeto artístico; entre ellas destacamos: el concepto como sustituto del producto artístico, la obra entendida en relación al ambiente que la rodea, y la mayor participación del espectador como configurador de la pieza. En cierto sentido, podemos considerar al *Land Art* como evolución lógica del minimalismo:

Los *specific objects* del arte minimalista habían allanado el camino a este condicionamiento del arte a comienzos de los años sesenta y permitieron el posterior desarrollo de los nuevos proyectos de ubicación específica del *Land Art*¹².

Otro movimiento estrechamente relacionado con el *Land Art*, que surge como respuesta y como consecuencia del *minimal*, es el arte *povera*. El arte pobre, arte procesual o anti-forma se originó en Italia a finales de la década de los sesenta. Germano Celant acuñó el término *povera* en 1967 para referirse a una serie de exposiciones en las que predominaban los materiales pobres y con una cierta indefinición formal. Las obras, realizadas a menudo con productos naturales y de desecho (plantas, tierra, grasa, papel, cuerdas, lona, etc.), mantuvieron las formas simples y seriadas procedentes del *minimal* excluyendo su acabado industrial. En

¹¹ Guasch, Ana M^a, El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural, Alianza, Madrid, 2000, p. 28.

¹² AAVV, *Land Art y arte medioambiental*, op. cit., p. 12.

esta reacción al mundo tecnológico racionalista pueden apreciarse ciertas influencias románticas.

Los artistas *povera* tienen muy en cuenta los procesos físicos y químicos de la materia; las obras de Hans Haacke (*fig. 4*), Jannis Kounellis y Mario Merz son un buen ejemplo de ello.

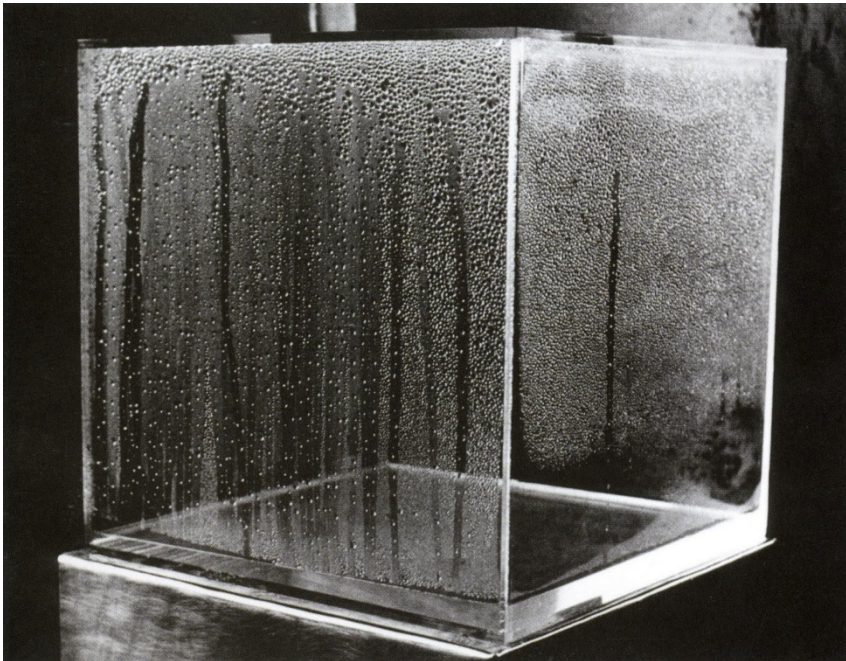


Fig. 4: Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963.

Esta insistencia en el proceso la encontramos también en los artistas *Land Art* para quienes “los elementos compositivos determinantes son el *cambio* y la *indeterminación*”¹³. En ambas corrientes, mediante el uso

¹³ Marchan, Simón, *op. cit.*, p. 200.

del ensamblado y la yuxtaposición, la obra deja de ser un icono para convertirse en índice de los materiales que la constituyen.

Varios son los artistas que comparten tendencias entre el arte *minimal*, el arte *povera* y el *Land Art*. La obra de Robert Morris y Carl Andre es un buen ejemplo de ello. En cierto sentido, podemos considerar las esculturas horizontales de Andre (*fig. 5*) como las antecesoras inmediatas de las líneas de pisadas, marcas de piedras y círculos de madera de Richard Long.



Fig. 5: Carl Andre, *Log Piece*, Aspen, 1968.

En definitiva, el *Land Art* puede verse como la continuación natural del arte *povera*; el artista abandona su estudio para introducirse de lleno en la naturaleza.

La última tendencia que coincide temporalmente con el *Land Art*, es el llamado 'arte conceptual', en el cual culminan el resto de movimientos que tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico. El 'arte conceptual lleva hasta sus últimas consecuencias la experiencia estética en ausencia del objeto. Dos de las exposiciones más relevantes de esta tendencia fueron 'Konception- Concepcion' en el museo de Leverkusen en 1969, la cual solo existió en catálogo, y 'Cuando las actitudes devienen forma' de Berna en el mismo año. En el catálogo de esta última exposición, Grégorie Muller afirma que "el artista no tiene razón ya de sentirse limitado por la materia, la forma, la dimensión o el lugar. La noción de la obra puede ser sustituida por algo cuya única utilidad es significar"¹⁴.

De nuevo, encontramos los *ready-made* de Duchamp como una de las primeras manifestaciones del arte como idea y no solo como apariencia externa. Posteriormente, los escritos del minimalista Sol Le Witt también ponen de manifiesto la importancia suprema de la idea en la creación artística.

Muchas piezas de *Land Art* adoptan el carácter documental del arte conceptual; por medio de mapas, documentos y fotografías exponen la ausencia de la propia experiencia del artista. El remanente romántico que puede apreciarse en las exposiciones de *Land Art*, según Marchan,

¹⁴ Movimientos Artísticos [<http://movimientosartisticosteoricos.blogspot.com/2006/07/arte-conceptual.html>]. Consulta: 10-03-2012.

proviene, precisamente, de “una excesiva concentración y puesta en primer plano de la ausencia de soporte físico”¹⁵.

Como hemos observado, es muy complejo delimitar las fronteras entre los distintos estilos artísticos en el *postminimalismo*, ya que debido a su proximidad temporal, muchos artistas experimentan con diversos medios y adoptan, a lo largo de su trayectoria, diferentes estilos. En este apartado, simplemente, hemos querido constatar la existencia de distintas corrientes que tienen su origen en la ruptura con el proyecto modernista, y que, junto con el *Land Art*, comparten unos presupuestos comunes, que como veremos en la segunda parte de este estudio, se encuentran muy próximos a postulados orientales. Dichos presupuestos, tal y como hemos ido analizando, pueden resumirse en cuatro puntos clave. El primero es el retorno a la naturaleza como fuente de conocimiento; lo sublime y lo místico sustituyen a la racionalidad impuesta por el modernismo y la revolución industrial. El segundo es el alejamiento consciente de los poderes establecidos. Los artistas de la década de los setenta menosprecian el mercantilismo artístico que sustenta el sistema capitalista. El tercer punto se centra en la valoración del proceso creativo en lugar del producto acabado; esto es debido, en gran parte, a la inserción del elemento temporal en las artes plásticas, y, también, a la importancia suprema que adquiere la idea, libre ya de las limitaciones físicas impuestas por el objeto. Y el último punto clave es la supresión de fronteras entre arte y cotidianeidad. La revalorización del arte como juego, el uso de materiales naturales y de desecho y los procesos manuales de fabricación redundan en objetos artísticos de

¹⁵ Marchan, Simón, *op. cit.*, p. 211.

formas toscas y simples pero cargadas de un profundo contenido emocional.

En estas coordenadas surge el *Land Art*, un nuevo estilo artístico caracterizado, precisamente, por ser “quien encabezó una auténtica rebelión contra las reglas y el sistema institucional del arte occidental”¹⁶. Una nueva visión del arte, que como veremos más adelante, constituye uno de los puentes más firmes entre la creación artística occidental y el arte medieval japonés.

¹⁶ Matos, Denny, *Paisajes. Metáforas de nuestro tiempo*, Linkgua, Barcelona, 2010, p. 147.

2.2 Land art, o ‘la búsqueda de la flor azul del romanticismo alemán’

El medio (y el mensaje) es la propia madre tierra.

Grace Glueck

La dificultad que presenta la definición del término *Land Art* se debe a la enorme diversidad de propuestas artísticas que engloba. El vocablo, que es una contracción de *landscape art*, se popularizó en la década de los setenta en EEUU y Europa para delimitar dentro de la nueva corriente de ‘escultura en el campo expandido’ una serie de proyectos plásticos enmarcados en la naturaleza. De ahí, que surgieran otros términos que adoptaron los propios artistas para referirse al movimiento como ‘earthworks’, ‘arte ambiental’ o ‘arte ecológico’. Definiremos pues el *Land Art* como una serie de propuestas artísticas donde la obra está inmersa en el paisaje que la contiene, ya sea en forma de acción, objeto o modificación sobre el propio territorio. En este sentido, nos basamos principalmente en su acotación histórica, formulada por teóricos y artistas como Gary Schum, Walter de María y Robert Smithson, entre otros, quienes utilizaron este término desde 1969.

Existe una extensa bibliografía sobre el movimiento, que adjuntamos al final de este estudio, destacamos en lengua castellana: *Land Art* de Tonia Requejo, *Arte y Naturaleza. Actas*, dirigido por Javier Maderuelo, *La construcción de la naturaleza* de José Albelda y José Saborit y *Land Art* de Michael Lailach. En cuanto a los escritos en lengua inglesa consideramos imprescindibles: *Land Art* de Gilles A. Tiberghien, *Land and Environmental Art* editado por Jeffrey Kastner y *Earthworks and Beyond. Contemporary art in the Landscape* de John Beardsley.

Dos exposiciones marcaron los inicios del *arte de la tierra* a finales de la década de los sesenta. En 1968 la exposición 'Earthworks' en la Dwan Gallery de Nueva York recogió las propuestas de diez artistas, entre los que se encontraban: Carl Andre, Sol Lewitt, Robert Smithson y Michael Heizer entre otros. Las piezas tuvieron como denominador común: la tierra en todas sus formas, apilada, amontonada, encajada, dividida y transportada. Algunas obras fueron presentadas solo con su registro fotográfico y cartográfico, ya que se trataba de piezas inseparables del entorno para el que habían sido creadas, iniciando así el uso de la fotografía como continuidad física de la propia pieza, al mismo tiempo que como obra en sí misma. Esta práctica, se generalizó en las muestras de *Land Art*, y nos parece lo suficientemente relevante como para ahondar en su significado cuando abordemos la obra de Long y Fulton. A modo de anticipo, y siguiendo las directrices de Rosalind Krauss, podemos señalar que la fotografía a partir de los años sesenta se convierte en 'índice' o 'indicio' de un referente, con el cual ya no quiere mantener una relación icónica, como había sucedido hasta entonces, sino constituirse en una prolongación material del mismo.

Un año más tarde en Europa, se emitió en la televisión alemana el pase de la película 'Land Art'; su director Gery Schum mostro la obra de ocho artistas y sus intervenciones en espacios naturales: playas, desiertos, bosques y acantilados, todos ellos unidos por el denominador común de ser lugares de difícil acceso, solitarios y poco frecuentados. En el video participaron artistas como Richard Long, Walter de Maria, Jan Dibbets, Denis Oppenheim, Marius Boezem, Barry Flanagan, Michael Heizer y Robert Smithson. A partir de estas muestras artísticas el término *Earthworks* se empleo más en el ámbito norteamericano y *Land Art* en el europeo.

De todos modos, la escisión en dos términos no es del todo casual. Las obras producidas por los artistas norteamericanos fueron generalmente más grandiosas, en el sentido de precisar de maquinaria de ingeniería pesada para transformar vastos espacios de terreno, y su visión, debido a sus dimensiones, se optimiza con el alejamiento del espectador. De ahí el término *Earthworks*, o trabajos en la tierra. Como artistas destacados en esta corriente podemos encontrar a Robert Morris, Nancy Holt, Christo y Jeanne- Claude, y los ya citados Michael Heizer, Walter de Maria y Robert Smithson.



Fig. 6: Robert Smithson, *Amarillo Ramp*, 1973

Como podemos observar en las figuras 6 y 7, en sus piezas parece existir el deseo de poder, representado por la lucha descomunal entre el hombre y la tierra. Es cierto que ésta última se nos muestra como protagonista indiscutible en cada obra, pero aparece alterada por el artista: surcada, reorganizada, trasladada... Si la naturaleza es grandiosa

pero el ser humano tiene el poder de transformarla ¿no es él realmente el vencedor? Al respecto, la crítica ha otorgado el adjetivo de 'megalómanos' a estos *Earthworks*.



Fig. 7: Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70.

Asimismo, artistas como el alemán Nils Udo, cuando se le inquiriere a cerca de su pertenecía al *Land Art*, refiriéndose a su vertiente americana, contesta del siguiente modo:

Siempre he rechazado ese término simplemente porque lo que yo hago no es *Land Art*. En primer lugar, el *Land Art* es un arte típicamente norteamericano: los artistas de este movimiento trabajan sobre todo en amplísimos paisajes desérticos, lugares muy particulares que no existen en Europa. Además, suelen intervenir en el paisaje de una manera muy brutal. A menudo se imponen sobre el paisaje con la intención de dejar un rastro duradero. Da la impresión de que se limitaran a trabajar en un gigantesco taller a cielo abierto pero sus obras no tienen en cuenta los fenómenos naturales ni la vivacidad de la naturaleza, exactamente al contrario que las mías. Al trabajar en paralelo con la naturaleza, siempre tengo en cuenta, ante todo, su vitalidad, el tiempo de vida de una planta

o de un fenómeno natural y eso es lo que convierto en tema de mi arte, un tipo de fenómenos que no suelen preocupar a los artistas del *Land Art* [norteamericano]. Pondré un ejemplo: un visitante que recorría una gigantesca instalación muy conocida de Michael Heizer en una zona desértica se topó con el artista. Le dijo: *Es verdaderamente extraordinario, ¡desde cualquier punto donde me encuentre se ve la cadena de montañas al fondo!* Y Michael Heizer le respondió: *¡Pero si las montañas me dan igual, no me interesan en absoluto!* Esto dice mucho de cómo integra la naturaleza en su arte: Heizer se limitó a aprovechar la amplia explanada para instalar su pieza, una pieza que no tiene en cuenta la naturaleza que, en cambio, es mi principal preocupación¹⁷.

Debido a estas características y a la necesidad de acotar una investigación de esta naturaleza, hemos optado por no incluir esta vertiente del *Land Art* en nuestro estudio comparativo. Se trata, más que de una división de continentes, de una división de conceptos y modos de ver el arte; ya que las discrepancias que surgen entre los *Earthworks* y el arte medieval oriental son más que evidentes. La ya citada monumentalidad de los *Earthworks* no concuerda con la filosofía medieval japonesa, donde cada obra se adapta perfectamente a las medidas de su creador. Pensemos en las sutiles pinceladas de tinta sobre el papel *washi*¹⁸ o en una taza de la Ceremonia del Té hecha para deleitarse sujetándola de un modo íntimo. Del mismo modo, los artistas norteamericanos trataron a la tierra de un modo agresivo e hiriente, comparado, por ejemplo, con la sutil reorganización de elementos que encontramos en un jardín *zen*. Y por último, el sentimiento arrogante propio de los *Earthworks* es del todo ajeno a la disolución del ego que se

¹⁷ Jutant, Camille, *Naturaleza viva. Entrevista con Nils-Udo*:
[http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=62&pag=4#leer]. Consulta: 08-04-2010.

¹⁸ El *washi* 和紙 es un tipo de papel producido en Japón que puede provenir de las fibras de las siguientes plantas: Bambú, cáñamo, arroz, *kōji*, *mayumi*, etc.

produce en la escritura de un *haiku*, donde los límites entre sujeto y objeto se difuminan casi por completo.

Es cierto que también hay puntos de acercamiento, pero éstos están presentes tanto en la visión norteamericana como en la europea. Y, a modo de anticipo, podríamos resumirlos en:

- Ambas visiones parten de un arte procesual que tiene en cuenta las cualidades intrínsecas de los materiales y las utiliza como parte de la obra.
- El lugar donde se ubica cada pieza forma parte de la misma, llegando, a menudo, a constituir, junto con ésta, la propia obra.
- Las dos vertientes reinterpretan el concepto romántico de lo sublime, si bien el *Land Art* en su visión más pintoresca.
- Se produce la unión de las esferas de la ética-política y la estética.

Como veremos, en el caso de los artistas europeos, las piezas suelen ser más íntimas, en cuanto a que sus dimensiones son menores, su naturaleza es más efímera, y, generalmente, se realizan con instrumentos rudimentarios e incluso con las propias manos. Tal es el caso de las figuras en hielo de Andy Goldsworthy (*fig. 8*), las señales en la hierba de Richard Long (*fig. 9*) o los paseos de Hamish Fulton.

Estas cualidades, añadidas a las citadas con anterioridad, acercan a estos creadores, más que a sus homólogos americanos, a la filosofía que subyace en *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. Ahondaremos en estas semejanzas y añadiremos algunas otras propias solo de la visión europea en el apartado donde comparemos el *Land Art* y la estética medieval japonesa. Asimismo, tendremos también en cuenta la teoría crítica y los movimientos artísticos que han influido en la formación del *Land Art*.

Utilizaremos este marco panorámico para adentrarnos en la obra de dos artistas británicos, que por su filosofía y modo de entender el arte, más se aproximan a la visión oriental que nos ocupa, estos son Richard Long y Hamish Fulton.



Fig. 8: Andy Goldsworthy, *Ice work*, 1986.



Fig. 9: Richard Long, *Turf Circle*, 1966.

Comencemos pues, a enumerar las principales características del *Land Art* europeo. En un primer estadio, observamos que las manifestaciones artísticas que engloba se alejan del centro de poder establecido y de las influencias institucionales. Es decir, abandonan los museos y las galerías para encontrarse cara a cara con los hechos. Algunos autores¹⁹, debido a esta ruptura con la tradición histórica, otorgan el calificativo de *femenino* a este nuevo arte:

Para las mujeres, esta toma de distancia con respecto al poder era algo que apenas si requería esfuerzos. De hecho la marginación de las

¹⁹ Ver al respecto: Lucy R. Lippard, *The Contribution of Femenism to the Art of the 1970's*.

mujeres, intrínseca al mundo del arte, seguramente las preparó mejor para enfrentarse al desafío y sacar provecho de las potenciales oportunidades que presentaba el separarse definitivamente de las fuerzas institucionales²⁰.

Sin embargo, al calificar de femenino al *Land Art* europeo de la década de los setenta, no solo estamos refiriéndonos a la descentralización de los poderes establecidos, sino que también englobamos con él una serie de apelativos como son: arte mítico, arte de conciencia ecológica y arte de lo cotidiano. Incidiremos en ellos posteriormente. En cuanto al último, arte de lo cotidiano, Kastner otorga un papel fundamental a los artistas de *Land Art*, ya que aunque sus predecesores vanguardistas instauraron el gusto por lo cotidiano en sus representaciones, obviaron ciertos tipos de acciones por considerarlas pueriles y sin importancia. Actividades como alimentarse, cuidar de la tierra, el mantenimiento y la limpieza (*fig. 10*) fueron incluidas dentro de la esfera del arte por creadoras como: Ukeles, Agnes Denes, Helen Mayer y Betty Beamunt entre otras. Al respecto, encontramos el manifiesto *Maintenance Art*, donde la propia Ukeles proclama:

Soy un artista. Soy una mujer. Soy una esposa. Soy una madre. (Orden arbitrario).

Hago un montón de coladas, limpio, cocino, renuevo, apoyo, conservo, etc. También, (hasta ahora separadamente) hago Arte.

Ahora, me limitaré a hacer estas tareas cotidianas de mantenimiento, y llevarlas al ámbito consciente, exhibiéndolas como arte. Voy a vivir en el museo y haré lo que suelo hacer en casa con mi marido y con mi bebé lo que dure la exposición. (¿De acuerdo? o si no quieres que ronde por aquí por la noche entraré cada día) y haré todas estas cosas como actividades de Arte público: Voy a barrer y encerar el suelo, quitar el polvo lavar las paredes (es decir, "pinturas, obras de tierra, esculturas de jabón,

²⁰ AAVV, *Land art y arte mediambiental*, op. cit., p. 15.

murales") cocinar, invitar a la gente a comer, agrupar y organizar todos los residuos funcionales.

El área de exposición puede parecer "vacía" de arte, pero se mantendrá a plena vista del público.

MI TRABAJO SERÁ MI OBRA"²¹.



Fig. 10: Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash*, 1973.

²¹ Mierle Laderman Ukeles, *Manifiesto for maintenance art. Proposal for an exhibition "care"*, 1969. Traducción propia.

Otra característica que acerca el *Land Art* a la esfera de lo femenino es la conciencia ecológica que se desprendía de muchas de sus piezas. Los artistas del *Land Art*, como apunta Kastner²², cambiaron su relación emocional y espiritual con el paisaje; en cuanto a que dejaron de considerarlo como un mero terreno que provee sustento para el ser humano y el cual hay que organizar racionalmente, para ver en él un organismo vivo más con sus propias necesidades y derechos. Esa fue la auténtica revolución ecológica que se produjo a finales de los sesenta, y que, como vimos al analizar los antecedentes del *Land Art*, parte de una serie de acontecimientos, como fue la publicación del libro *Silent Spring* (1962) de la activista Rachel Carson, o la celebración del Día de la Tierra en 1970 en EEUU.

De esta aproximación empática con la naturaleza surge, o mejor dicho, resurge²³ el uso de materiales poco convencionales en la esfera del arte por parte de los artistas de *Land Art*. Nos referimos a la materia prima que puede encontrarse directamente en el entorno natural y que no ha sido modificada por el ser humano: agua, hojas, troncos, piedras y barro. Dichos materiales, tratados con la sensibilidad de los artistas *Land Art* abandonan su status de mero vehículo de expresión de ideas ajenas, que no son otras que las del propio artista, para erigirse en los propios objetos del arte. De ese modo, la materia ya no *representa* sino que se *presenta* a sí misma. Este es uno de los grandes logros del *Land Art*. Logro, que concordando con la filosofía estética predominante del

²² AAVV, *Land Art y arte mediambiental*, op. cit., p. 17.

²³ Recordemos las manifestaciones de arte primitivo y su arraigamiento con el uso de materiales de su entorno próximo.

medieval japonés²⁴, posibilita al artista olvidarse de sí mismo, abandonar prejuicios y sentimentalismos egóicos para, al final, sumergirse en el objeto. Y es entonces cuando sucede el milagro: el artista descubre que los objetos no hablan solo de sí mismos, sino también de sus creadores; porque al fin y al cabo, como seres inmersos en el fluir temporal, ambos comparten destino, penas y alegrías. La anhelada ruptura de la escisión hombre/naturaleza iniciada en el romanticismo se cumple al fin en *el Land Art*. Thoreau, en su retiro en las montañas, experimento multitud de sensaciones al respecto; entre ellas hay un texto clarificador en donde el autor declara:

Nunca me he sentido solo o agobiado en absoluto por la sensación de soledad, salvo en una ocasión, pocas semanas después de venir a los bosques, cuando durante una hora, dude de si la cercana vecindad del hombre no era esencial para una vida serena y saludable. Estar solo resultaba algo desagradable. Pero al mismo tiempo era consciente de una ligera locura en mi humor y parecía prever mi recuperación. En medio de una suave lluvia, mientras prevalecían esos pensamientos, fui consciente de pronto de la dulce y beneficiosa compañía de la naturaleza y, en el repiqueteo mismo de las gotas y en toda imagen y sonido alrededor de mi casa, un infinito e inexplicable afecto, como una atmósfera que me mantuviera, volvió insignificantes las ventajas imaginadas de la vecindad humana y no he vuelto a pensar en ellas desde entonces. Cada aguja de pino crecía, se hinchaba de simpatía y me brindaba su amistad. Fui consciente de la presencia de algo con lo que tenía un claro parentesco, incluso en situaciones que solemos considerar salvajes y temibles, y también de que lo más próximo a mí en sangre y más humano no era una persona ni un ciudadano, de modo que pensé que ningún lugar podría resultarme extraño en adelante²⁵.

²⁴ Como hemos visto en capítulos anteriores las principales manifestaciones estéticas medievales japonesas: el teatro *nō*, la ceremonia del té, el *suibokuga* o el *haiku*, abogan por la ruptura con el modelo de arte mimético, otorgando al objeto, o al acto artístico, valor por sus cualidades intrínsecas.

²⁵ Thoreau, Henry David, *Walden*, Catedra, Madrid, 2008, pp. 176-177.

Estas palabras parecen ser el eco de otras más antiguas, menos descriptivas pero de contenido similar, con las que los poetas japoneses dejaban patente su íntima conexión con el medio natural, en este caso con la lluvia:

Caen las hojas muertas
y yo estoy, en silencio, sentado de noche en mi cabaña.
Es difícil juzgar
si está lloviendo
o si no está lloviendo²⁶.

La cabaña deja entrar el agua cuando llueve,
y yo estoy mojado;
pienso en la amable visita de la luz de la luna²⁷.

También Fulton, en una de sus travesías por Japón, experimenta en soledad el fenómeno de la lluvia, de dicha experiencia surge una imagen (*fig. 11*) escueta y críptica, pero al mismo tiempo directa y sugerente, que parece incitarnos a completarla con nuestra imaginación, al mismo tiempo que nos advierte: “el objeto no puede competir con la experiencia”²⁸.

Abordaremos la obra de Fulton en profundidad más adelante incidiendo en su carácter marcadamente procesual.

A diferencia de Fulton, la mayoría de artistas *Land Art*, aunque incluidos también dentro de la categoría de creadores procesuales, si incluyen objetos en sus obras. En su mayoría, hechos con la materia que la

²⁶ Minamoto no Yorizane, s. XIII. Recogido en: Suzuki, Daisetsu, *El zen y la cultura japonesa*, Paidós orientalia, Barcelona, 1996, p. 227.

²⁷ Saigyō, s. XII. Recogido en: Suzuki, Daisetsu, *El zen y la cultura japonesa*, Paidós orientalia, Barcelona, 1996, p. 227.

²⁸ Fulton, Hamish: [<http://www.hamish-fulton.com/>]. Consulta: 01-07-2010.

naturaleza les ofrece. La obra de Long es extremadamente representativa al respecto (*fig. 12*). El artista ha declarado en muchas ocasiones su gusto por los materiales naturales:

Me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que esté disponible, pero especialmente las piedras. Me gusta pensar que el mundo está hecho de piedras. Me gusta dar una pátina de arte a los materiales más habituales. Me gusta la sensibilidad desprovista de técnica²⁹



Fig. 11: Hamish Fulton, Japan, 1990.

Como él, muchos otros artistas optaron en la década de los setenta por un reencuentro con los materiales que podían recogerse directamente del lugar donde iba a realizarse la obra. Entre ellos encontramos las piezas de Andy Goldsworthy y Nils-Udo (*fig. 13*). Este último es explícito

²⁹ Long Richard, recogido en: Lailach, Michael, *Land Art*, Taschen, Madrid, 1998, p. 17.

en sus declaraciones cuando afirma que la naturaleza está hecha para ser vista, olida, sentida y degustada por cada uno de nuestros sentidos, no solo racionalizada ni idealizada, como está sucediendo en los últimos tiempos. En un lenguaje poético, a modo de fragmentos de un *haiku*, Udo nos habla sobre su *modus operandi*: “Dibujar con flores. Pintar con nubes. Escribir con agua. Indicarle al viento de mayo el camino de la hoja que cae. Trabajar para una tormenta. Esperar a un glaciar. Doblar el viento. Dirigir el agua y la luz”³⁰.



Fig. 12: Richard Long, *A Line in Scotland*, 1981.

En general, en la mayor parte de las obras *Land Art* encontramos piezas en las que, si bien los materiales no han sido extraídos directamente de su entorno, si consiguen armonizar con él a la perfección, como si desde siempre hubieran formado parte de ese paisaje que las arropa y al

³⁰ Nils-Udo, *Huellas en la naturaleza*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005, p. 18.

mismo tiempo las transforma. Y, si bien es cierto que algunas obras *Land Art* aun conservan formas geométricas seriadas de reminiscencia *minimal*, la diferencia con dicho movimiento es, precisamente, que el propio paisaje pasa en el *Land Art* a formar parte de la obra, haciéndose ésta indisoluble de su entorno.



Fig. 13: Nils Udo, *The Nest*, *Lüneburg Heath*, Alemania, 1978

El hablar sobre materiales naturales nos hace preguntarnos sobre la importancia que los artistas de *Land Art* conceden a la perdurabilidad de sus obras. Y observando piezas como la serie de huellas y las acciones que Ana Mendieta provocaba sobre el terreno³¹ (*fig. 14*), o los

³¹ Mendieta hacía impresiones literales de su cuerpo sobre el paisaje. Generalmente, estas obras formaban parte de rituales de purificación y sanación que la artista ejecutaba a modo de happenings.

experimentos con residuos químicos de Alan Sonfist³² (fig. 15 y 16), advertimos que el tiempo de vida de una obra está íntimamente relacionado con los materiales que la componen, y es por lo tanto, un aspecto secundario e intrínseco a la propia fisicidad de la materia. Si comentamos aquí este concepto, es porque pese a todo, si parece existir una tendencia hacia lo efímero en el *Land Art*.



Fig. 14: Ana Mendieta, *Sin título (serie Silueta)*, 1979.

Los artistas de *Land Art* no buscan lo efímero, sin embargo, casi siempre lo encuentran, porque trabajan dentro del *fluir vital* de materiales y acontecimientos. Son de sobra conocidas las marcas geométricas que Long ha realizado a lo largo y ancho del globo. ¿Hasta cuándo habrán perdurado? El propio artista ha declarado que en algunos casos él mismo,

³² En un terreno donde se vertían residuos químicos, el artista rellenó con tierra un área circular para provocar la regeneración del bosque que podría haber existido antes en el lugar.

después de la toma fotográfica, ha devuelto los materiales a su lugar original. Y el resto, seguramente, se habrán integrado en el paisaje hasta que por la acción de la erosión o por los cambios climáticos finalmente hayan desaparecido.



Fig. 15 y 16: Alan Sonfist, *Pool of Virgin Earth*, 1975.

Más complejo es el caso de la obra de Fulton cuando hablamos de ella en términos de permanencia. Sus recorridos solo perduran como experiencia en el momento de su realización... un breve lapsus temporal si lo comparamos con la obra de otros autores. Si bien, el artista complementa estas experiencias efímeras con la técnica fotográfica, mucho más perdurable en el tiempo. Y, aunque las imágenes no puedan sustituir a los momentos vividos, si pueden constituirse en nuevas experiencias para los que las contemplan.

Esto nos lleva a indagar en el sentido procesual tan presente en el *Land Art* europeo. Sus artistas como creadores de “una experiencia estética [en muchas ocasiones] en ausencia absoluta del objeto”,³³ se incluyen en la corriente *postconceptualista* donde la importancia del objeto queda relegada a la experiencia de su autor. Esto no significa que todos los artistas *Land Art* hayan abandonado el objeto, pero si todos comienzan a tener muy en cuenta el proceso creativo como parte de la obra:

La disposición básica del arte contemporáneo del siglo XX, hacia la verdadera comprensión del elemento temporal en el arte, aparece con la manifestación de un desentendimiento progresivo del objeto a favor del proceso. En tal sentido, paulatinamente importarán más los procesos formativos de constitución que la propia obra física; el interés quedará centrado en los diversos ‘procesos’ en el quehacer artístico y sus diferentes transformaciones en el tiempo³⁴.

Los antecedentes del arte procesual son los rituales chamánicos, los ritos indígenas, y en general, los sistemas estéticos-filosóficos que se apartan del centralismo de un poder dominante por parte del hombre o de una

³³ AAVV, *Land art y arte medioambiental*, op. cit., p. 16.

³⁴ Urbina, Neida. *El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso*: [www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20361/2/neida_urbina.pdf]. Consulta: 07-07-2010.

deidad. Es decir, las formas de pensamiento que se acercan a la naturaleza como fuente de vida y sistema creador autónomo fueron las que más influyeron en los artistas de *Land Art*. Tal es el caso de las tribus indias norteamericanas, para las que todos los elementos que les rodeaban, animados e inanimados, estaban espiritualmente vivos. En oriente, y en concreto, en Japón dichas formas *naturalistas* de pensamiento no constituyen 'lo otro', 'lo alternativo' como sucede en occidente, como hemos visto en anteriores capítulos el *shintoiísmo* y el budismo son, desde la antigüedad, los sistemas predominantes de pensamiento. De ahí que sus artes, sobre todo en la época Kamarura-Muromachi, reflejen ese componente procesual acorde con los ritmos naturales que observamos en el *Land Art*.

Centrándonos ahora en la relación que mantienen las obras *Land Art* con su público, vemos que la inmersión de las piezas en espacios naturales, frecuentemente alejados y de difícil acceso, genera una relación ambigua con el espectador. ¿Puede realmente alguien ajeno al acto artístico acceder a las obras? Evidentemente, si se trata de acciones como los paseos de Richard Long y Hamish Fulton, la respuesta es no, a no ser que acompañe a éstos en sus incursiones en la naturaleza, lo que sucede con poca frecuencia. Pero, incluso en el caso de obras objetuales en emplazamientos concretos, como es el caso de los círculos y líneas de piedras de Richard Long, el público se encuentra con poderosas dificultades, como son la distancia, la falta de información acerca del lugar exacto de la pieza y las propias inclemencias temporales, que pueden acortar, en gran medida, la vida de las obras. Por lo tanto, en la mayoría de ocasiones, el espectador accede a las piezas por medio de videos, fotografías, mapas y documentos. Esto provoca la desaparición del contexto tan relevante en una obra de *Land Art*. Según Marchan, el

espectador ya no se mueve “a nivel de la misma obra física, sino en un contexto *metalingüístico*”³⁵, es decir, culturizado a través de la fotografía. Si tenemos en cuenta que el valor del *Land Art* recae en el proceso artístico y en las relaciones que se dan entre la obra y el sujeto que la crea y experimenta, observamos que el movimiento aboga a favor de una práctica íntima e individual, en la cual la experiencia directa con el objeto o *environment* por parte del público queda relegada a un segundo término. Podría decirse que una gran parte de los artistas *Land Art* atacan al sistema mercantil del arte y, mediante distintas tácticas, como son el alejamiento deliberado de zonas habitadas, o el uso de materiales efímeros, intentan proteger al objeto artístico, consiguiendo que éste nazca y muera en el lugar de donde proviene, la naturaleza. Tal y como afirma Raquejo “el espectador puede apropiarse de la obra de arte sin necesidad de poseerla como un objeto fetiche”³⁶, por medio de la compra de fotografías y documentos. Cuando las piezas o instalaciones son susceptibles de ser transportadas y/o instaladas en un espacio de exposición, como observamos en las obras de Long (*fig. 17*) y Goldsworthy (*fig. 18*), el público accede a una experiencia pura que roza lo sublime.

La presencia física de la materia se acrecienta enmarcada en el austero espacio de la galería; el aroma de la madera y las enormes dimensiones de las piezas, así como el poder sumergirte en ellas, en el caso de ‘En las entrañas del árbol’ de Goldsworthy, crean una sensación íntima, y a la vez, solemne de asombro y respeto por las sustancias naturales. Es una

³⁵ Marchan, Simon, *op. cit.*, p. 206.

³⁶ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p.14.

sensación similar a la que experimentamos en un jardín *zen* o en un templo *shintoista*.



Fig. 17: Richard Long, *Círculo de madera*, 1977.

Esta serie de ‘comportamientos’ señalados, propios del *Land Art*, tales como la insistencia en el proceso, la inaccesibilidad de la obra y la no cooperación con el mercado artístico, desemboca en la que Barbara Rose designó como la fusión entre las esferas de la ética y de la estética³⁷. El arte abandona la belleza ideal propia de la visión kantiana para definirse como proceso integrado en la cotidianeidad. La unión arte/vida instaurada con el movimiento Dada, resurge con fuerza en los artistas europeos del *Land Art*. El arte como ‘arte del comportamiento’, como ética, como código, nos recuerda a una sencilla reunión de Té

³⁷ Rose, Barbara, “The Politics of Art”, *Artforum*, Mayo, 1969.

japonesa, en la que es imposible establecer las barreras entre el puro goce estético y el goce del corazón.



Fig. 18: Andy Andy Goldsworthy, *En las entrañas del árbol*, Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, 2007.

Para finalizar este apartado recordemos las características principales enunciadas de la vertiente europea del *Land Art*. Hemos observado como sus artistas tratan con sumo respeto a la naturaleza, preocupándose por sus más mínimas variaciones y usando los materiales que ésta les ofrece apenas intervenidos. Esto les lleva a asumir plenamente el componente efímero de la existencia y a plantearse una obra como proceso y no como objeto acabado. Sus acciones comportan un componente ético, social o político, el cual expresan mediante su preocupación por el ecologismo, su alejamiento consciente del poder establecido y sus presupuestos cercanos al feminismo. Todas estas características desembocan en lo que autores como Marchan han

denominado 'la desmaterialización del objeto artístico'. En esta suerte de 'huida' hacia la experiencia, el *Land Art* ha compartido camino con otras manifestaciones artísticas como han sido el arte *povera* y el arte de acción.

En el siguiente apartado nos centraremos en la obra dos artistas *Land Art* que por sus particulares características se encuentran muy próximos al universo creativo de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. Nos referimos a Richard Long y Hamish Fulton. Introduciremos los puntos principales que definen su quehacer artístico para posteriormente desarrollarlos, ya en relación a los conceptos orientales que nos ocupan, en la segunda parte de este estudio.

2.3 Hamish Fulton y Richard Long: dos artistas en el camino

2.3.1 Richard Long, un realista trabajando con lo sublime

Las esculturas son lugares de reposo a lo largo de un viaje. Son el encuentro del camino con el lugar.

Richard Long

No es de extrañar que la trayectoria artística de Richard Long destaque en el arte contemporáneo ya desde sus inicios, ya que, según Gloria Moure, en ella “se entrecruzan en soterrada complejidad todos los elementos dialécticos que han subyacido a la creación moderna desde los principios del siglo XIX”³⁸. A través del paisaje, Long practica una revisión de la idea racionalista de progreso atendiendo a conceptos como aleatoriedad, inestabilidad e interdependencia tan presentes en la sociedad y en el arte de la segunda mitad del pasado siglo.

Richard Long nació en Bristol en 1945. Comenzó sus estudios artísticos en el *West of England College of Art* (1962-65), para continuar los tres años posteriores en la *St. Martin's School of Art* de Londres. La infancia y la juventud de Long están estrechamente vinculadas al entorno natural de Bristol. Sus frecuentes incursiones en parajes recónditos, bosques y cañadas alrededor del río Avon, constituyeron el punto de partida de su intensa relación creativa con el paisaje. Las famosas palabras del artista son ilustrativas al respecto:

A mediados de los años sesenta el lenguaje y la intencionalidad del arte necesitaban ser renovados. Yo sentía que el arte apenas había reconocido los paisajes naturales que cubren este planeta, ni había practicado las experiencias que esos lugares ofrecían. Partiendo de mi

³⁸ Moure, Gloria, “Richard Long. El paisaje recuperado”, incluido en: *Spanish Stones*, Diputación de Huesca, 1999, p. 11.

propio umbral y expandiéndome después parte de mi obra posterior ha sido un intento de abordar ese potencial³⁹.

Es singular la relación que tanto Richard Long como Hamish Fulton mantienen con la naturaleza. Su singularidad se basa en que por primera vez en la historia del arte occidental, el artista se acerca al paisaje fusionándose con el mismo sin que la escisión entre ambos, propia del romanticismo, haga acto de presencia. Partiendo de un sentimiento muy similar al *mono no aware* oriental.

Tal y como indica el artista, su obra se encuentra diseminada a lo largo y ancho del planeta. Desde sus primeros paseos por el Kilimanjaro, en África (1969), o por el desierto de Arizona (1970), el artista ha recorrido una gran parte del globo: los Andes, Bolivia y Perú (1972), Islandia y Canadá (1974), Nepal (1975), Australia (1977), África Central (1978), México y Japón (1979), India (2003), la Laponia finlandesa (1983) y Ladakh (1984), para después centrarse en los lugares del continente europeo: Suiza, Portugal, España, Alemania, Italia, Cerdeña y Francia, así como el Valle de Napa, California, y Egipto. Sin olvidar nunca sus orígenes, Inglaterra y el noreste de Escocia, lugares que recorre regularmente.

Desde sus inicios, si hay algo que ha definido el estilo creativo de Richard Long, aparte de su especial relación con el paisaje, es su sugerente simplicidad. Una simplicidad que, paradójicamente, nos recuerda Mounier, implica una profunda reflexión sobre la naturaleza del arte. Con 'A line made by walking', 1967 (*fig. 19*), y 'Cruz en la hierba', 1968, el artista asienta las bases de su posterior producción. En concreto, su 'línea de pisadas' constituye, en palabras de su amigo y compañero de estudios

³⁹ Long, Richard, "Words After The Fact", incluido en: *Heaven and Hearth*, Tate Publishing, London, 2009, p. 145.

Hamish Fulton, “uno de los trabajos más originales del arte occidental del siglo XX”⁴⁰.



Fig. 19: Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

Comparado con el cuadro negro de Malevich por Rudi Fuchs, es decir, una obra que implica un antes y un después en la historia del arte, ‘A line

⁴⁰ Careri, Francesco, *op. cit.*, p. 146.

made by walking' representa una de las acciones más innatas del ser humano: el paseo. El artista hollando el paisaje, repetidamente, hasta dejar su marca en él, traspasa las fronteras que delimitan las distintas disciplinas artísticas, aunando gesto, paisaje y escultura, o mejor dicho, ausencia de la misma. "Las obras posteriores de Long y Fulton constituyen una prolongación y un enriquecimiento de este primer gesto, del cual poco después ni siquiera quedará la huella en el suelo"⁴¹

Tal y como indica Careri, la mayor parte de la producción artística de Richard Long y Hamish Fulton, tiene su origen en ese gesto simplísimo: caminar marcando el terreno en una perfecta simbiosis con el paisaje. Ambos artistas reconocen una doble influencia en ese transitar por la naturaleza; y, es más, las huellas que dejan en el terreno son insignificantes comparadas con la influencia que el propio acto del paseo en un entorno natural produce en ellos mismos.

Los años que Long estudió en la escuela de arte *St. Martin* fueron decisivos en la formación de su estilo creativo. Lo mismo sucedió con Hamish Fulton; ambos formaron parte de un programa avanzado liderado por el escultor Frank Martin, en el cual, junto con otros alumnos poco convencionales como Gilbert & George o Barry Flanagan, trataron de aproximarse a la naturaleza de la escultura y del arte desde presupuestos radicalmente innovadores. En general, la década de los sesenta en Inglaterra constituyó un periodo de grandes cambios. Tal y como indica Clarrie Wallis:

En una época donde los valores y las estructuras de la sociedad cambiaron casi tan rápidamente como la tecnología que estaba

⁴¹ Careri, Francesco, *op. cit.*, p. 148.

remodelando la vida cotidiana, cambios igualmente radicales se llevaron a cabo en la forma y el contenido del arte⁴².

Los artistas, conscientes de ser los pioneros de una nueva época, la *postmoderna*, comenzaron a tener en cuenta cuestiones como la ecología o la crisis del sistema capitalista de los años setenta. En el ámbito artístico la principal preocupación de Long y de sus contemporáneos fue llevar la escultura al mundo real, a la naturaleza, con la salvedad de que este nuevo arte “no solo se ubicaba en el paisaje sino que estaba hecho de él”⁴³.

Los años sesenta fueron también claves en cuanto a que sistemas filosóficos extremo orientales, como el *zen*, comenzaron a popularizarse en un Occidente dividido en dos concepciones enfrentadas: el materialismo capitalista y el materialismo comunista. El surgimiento de la contracultura y las revoluciones estudiantiles de 1968 propiciaron el escenario idóneo para que nuevos sistemas de pensamiento basados en el individuo, como el *zen*, resultaran terriblemente atractivos y comenzaran a practicarse por multitud de seguidores hastiados de “ser más que meras piezas dentro de un engranaje diseñado y conducido por esferas de poder”⁴⁴.

Seguramente, las primeras influencias que tanto Long como Fulton tuvieron del *zen*, tal y como afirma Seymour, provinieron de las conferencias del profesor Suzuki, los escritos de Alan Watts y los conciertos de John Cage. En concreto, Richard Long declaró sentirse

⁴² Wallis, Clarrie, “Making Tracks”, p. 38, en: Long, Richard, *Heaven and Earth*, Tate Publishing, London, 2009.

⁴³ Wallis, Clarrie, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴ Dokushô Villalba, *El espíritu del zen*: [http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/dokusho_zen.html]. Consulta: 06-04-2012.

enormemente influenciado por este último cuando en 1966 escucho una de sus lecturas por primera vez en el *Destruction of Art Symposium* en Londres. Esta influencia acerca de los cambios, la indeterminación, el juego y el humor, se hizo visible, tal y como apunta Wallis, en su obra 'A Walk of Four Hours and Four Circles' (*fig. 20*) realizada en Dartmoor en 1972. En ella, Long dibujó cuatro círculos concéntricos sobre el mapa y recorrió cada uno en una hora, desde la lentitud de los interiores hasta la velocidad de los más externos.

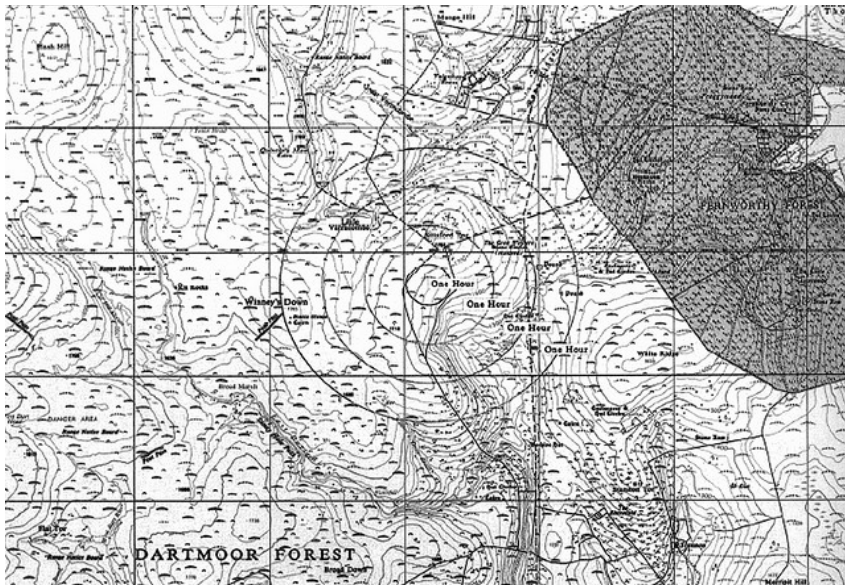


Fig. 20: Richard Long, *A Walk of Four Hours and Four Circles*, Dartmoor, 1972.

El artista aborda este juego de velocidades a modo de ejercicio de meditación y de demostración de la relatividad del tiempo y del espacio. Tal y como Cage, en el citado evento, contó sesenta historias en un minuto cada una, teniendo pues que adaptar la velocidad del habla según la longitud del relato, Long caminó a distintas velocidades entre los bosques de Dartmoor; ambos eran conscientes de que, tal y como

propugna el *zen*, la variación de la velocidad a la que se produce un suceso produce un tipo de concentración especial en el mismo que posibilita revelaciones sensoriales que, a menudo, pasan desapercibidas.

Otra influencia inicial que no debemos pasar por alto es el contacto que tuvo el artista con la obra de Carl Andre. Long admiraba la simplicidad radical de Andre y coincidía con él en su idea de escultura extendida a lo largo del paisaje, celebrando así la horizontalidad del mismo. Sin embargo, el concepto de viaje donde encontrar un lugar específico para cada obra, tan enraizado en el quehacer artístico de Long, no formaba parte del universo creativo de Andre; del mismo modo, el uso de materiales manufacturados de Andre era rechazado completamente por Long, quien prefería disponer de formas naturales y materiales encontrados en el entorno de la obra. Esta utilización de su propio entorno como material que configura la obra, sugiere un llamamiento al 'aquí' y 'ahora' sin que ningún objeto externo se interponga. De nuevo, nos encontramos con una alusión clara y directa al vivir el presente propio del *zen*. El propio artista en la entrevista mantenida con Colin Kirkpatrick en 1994⁴⁵ ha declarado que, aunque nunca ha practicado el Budismo *zen*, si se siente muy cercano al espíritu de muchos de sus puntos de vista.

La obra de Richard Long, en conjunto, es una combinación de instalaciones en la naturaleza y piezas expuestas en museos y galerías. Su primera exposición individual fue en la galería Konrad Fisher de Düsseldorf en 1968, y desde entonces han sido continuas sus muestras en

⁴⁵ Kirkpatrick, Colin, *Richard Long: No Where*, Piers Arts Centre, Orkney, 8 July 1994 [<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=293>]. Consulta: 31-01-2013.

las más prestigiosas galerías y museos del mundo; entre ellas cabe destacar la del Museo Guggenheim de Nueva York en 1986, la del Palacio de Cristal de Madrid en el mismo año, la retrospectiva que la Tate Modern de Londres le dedicó, 'Heaven and Earth', en el año 2009 y sus continuas participaciones en la Bienal de Venecia y en la Documenta de Kassel en Alemania. Así mismo, el artista cuenta con premios tan destacados en Europa como el Kunstpreis, en Aachen, Alemania, en 1988 y el Turner Prize, en Inglaterra, un año después. También ha sido nombrado Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia en 1990.

Pasemos ahora a analizar las características principales de su creación artística. Características que, como veremos posteriormente, coinciden en sus puntos esenciales con el sistema estético medieval japonés.

La primera de ellas, tal y como hemos visto, es su acercamiento a la naturaleza. Long se sumerge en el paisaje no solo en el plano puramente estético sino con la totalidad de su ser:

Para mí, el mero hecho de caminar permite que la imaginación se libere. Realizar actividades sencillas que no implican al pensamiento, como contemplar el fluir de un río o descansar sobre una piedra, libera y agudiza los sentidos. A través de los ritmos del caminar, dormir, caminar, dormir, comprendo mejor los ritmos de la vida y de la naturaleza⁴⁶.

El modo de experimentar el paisaje por parte de Long y también de Fulton es mediante el movimiento del paseo. La naturaleza se mueve al ritmo de días, solsticios y estaciones, Long la recorre a través de sus ciclos y variaciones creando así un doble movimiento, un círculo dibujado a base de pequeños círculos de tiempo cíclico.

⁴⁶ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 115.

No hay figura mirando al paisaje en la obra de Long, y sin embargo, en su presencia sentimos el mismo tipo de sobrecogimiento místico que frente al 'Monje mirando al mar' de Friedrich, a los campos de color de Rothko, o a un *sumi-e* de Sheshu. El romanticismo está presente en Long debido precisamente a su comunión con el paisaje; pero teniendo en cuenta que esa comunión no atañe únicamente al plano espiritual, como sucedía a finales del siglo XVIII, es una comunión donde la fisicidad del mundo juega un papel relevante. Long experimenta la naturaleza con su propio cuerpo; se moja con la lluvia, mueve piedras del terreno con sus manos, sus músculos se adaptan a los desniveles del camino y, al amanecer, su piel se tiñe de los reflejos del sol naciente. En las *sukiya*, o Casas del Té, la fisicidad de la naturaleza también lo impregna todo, de tal modo que, la estancia está en contacto directo con el jardín, y, dependiendo de la estación, el visitante se ve envuelto en los pétalos de cerezo o en las hojas rojizas de otoño al atravesar el *roji*, o camino principal. En general, todo el arte japonés, y especialmente en su época medieval, está impregnado de ese sentimiento hacia la naturaleza que hace que el artista y el objeto de su arte, la naturaleza, se fundan en un *continuum*. Sucede lo mismo en la obra de Richard Long, y esta vez, a diferencia de lo que sucedía en el romanticismo, es un *continuum* sin fracturas, sin que por ello pierda un ápice de sublimidad.

Sin lugar a dudas, la naturaleza es la auténtica protagonista en la obra de Richard Long. Podemos clasificar en dos grupos su producción artística; en el primero estarían las obras constituidas de elementos naturales con entidad física, tales como círculos y líneas de troncos, ramas, piedras y barro. Este grupo puede, a su vez, dividirse en dos apartados, por un lado, podemos agrupar las obras realizadas mediante un proceso aditivo,

o de reorganización de elementos, como es el caso de 'A Line in Ireland' (1974) o 'Asia Circle Stones' (fig. 21).



Fig. 21: Richard Long, *Asia Circle Stones*, Mongolia, 1996.

Este grupo de obras destaca por el uso de materiales naturales muy comunes y por el grado mínimo de manipulación al que el artista somete a los mismos. La PRESENTACIÓN que no REPRESENTACIÓN de la naturaleza es el principal objetivo de Richard Long, quien declara: “Mis esculturas son unas cuantas piedras entre millones. Espero que mis trabajos reflejen la impermanencia y la variabilidad de los procesos naturales”⁴⁷. Círculos de piedra y madera, líneas infinitas que apuntan al horizonte y dibujos hechos con el barro del río Avon impregnan con un aura especial las exposiciones de Long. Si bien, las piedras, tal y como afirma el artista, ‘el material del que está hecho el mundo’ tienen un

⁴⁷ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 115.

papel protagonista, Long se adapta a su entorno y recoge de él lo que éste pueda ofrecerle, por ejemplo algas o troncos a la deriva.

Otro grupo de obras que mantiene su entidad física pero sigue un proceso distinto, el sustractivo, sería su serie de marcas y trazados. Realizadas con su propio cuerpo a base de hollar el terreno responden también al deseo de una sutil reorganización del espacio natural (*fig. 22*).



Fig. 22: Richard Long, *Dusty Boots Line*, Sahara, 1988.

Sin embargo, en el caso de este grupo de obras, las marcas se viven como ausencias; ausencia de piedras, algas o barro; ausencias que evidencian un rito: el movimiento del artista como proceso de trabajo empleado para su realización. Y, por lo tanto, evidencian también una actitud, su estar en el mundo. El resultado, como ocurre en *Dusty Boots Line*, es una serie de signos donde lo sublime proviene, precisamente, de la total involucración del cuerpo del artista junto con la sencillez y la austeridad del paisaje resultante.

Y por último, Long nos ofrece un conjunto de piezas en las que la naturaleza aparece presentada de un modo inmaterial; por ejemplo, las compuestas por los movimientos del viento (*fig. 23*), las centradas en el tiempo, o las formadas exclusivamente por textos breves. En estas obras el artista no ‘altera’ el paisaje, sino que nos ofrece algún aspecto fundamental, pero que normalmente pasa desapercibido, del mismo. Un paseo hacia un eclipse lunar (Inglaterra, 1996), un paseo por el río de Loire hasta divisar la primera nube (Francia, 1995) o un paseo circular sintiendo las sutiles variaciones del viento (Dartmoor, 1985) son algunos ejemplos de cómo, de un modo poético y al mismo tiempo tremendamente realista, Richard Long nos hace partícipes de su propia experiencia de la naturaleza.

En referencia a su paseo por Dartmoor el artista escribió:

Había muchas posibilidades en el hecho de que el viento no solo sopla desde una parte predominante del cielo, sino que también refleja la forma del territorio. Cuando andamos por una colina notamos el viento soplando sobre nosotros desde la dirección opuesta, puesto que aspirado por dicha colina. Algunas veces, sin embargo, si nos colocamos detrás de una gran piedra o de un peñasco, el viento puede ser desviado por el mismo. Por tanto, el viento puede soplar en cualquier dirección por muy diversos motivos, relacionados con la forma del territorio. Me gusta mucho la idea de que vector del viento sea un reflejo muy sutil de la forma del territorio⁴⁸.

En este grupo de obras, Richard Long nos transmite su propia experiencia del paisaje visto a través de una mirada atenta, capaz de captar sus más sutiles variaciones. Una mirada de la que provienen su mejor prosa poética: “Un día de paseo por Dartmoor siguiendo nubes a

⁴⁸ Long, Richard, *Walking in circles*, Thames and Hudson, London, 1991, p. 66.

la deriva"⁴⁹. Sus palabras, como un buen *haiku*, nos permiten entrever la originalidad de la experiencia del artista, al mismo tiempo que nos impelen a construir nuestra propia experiencia del paisaje.

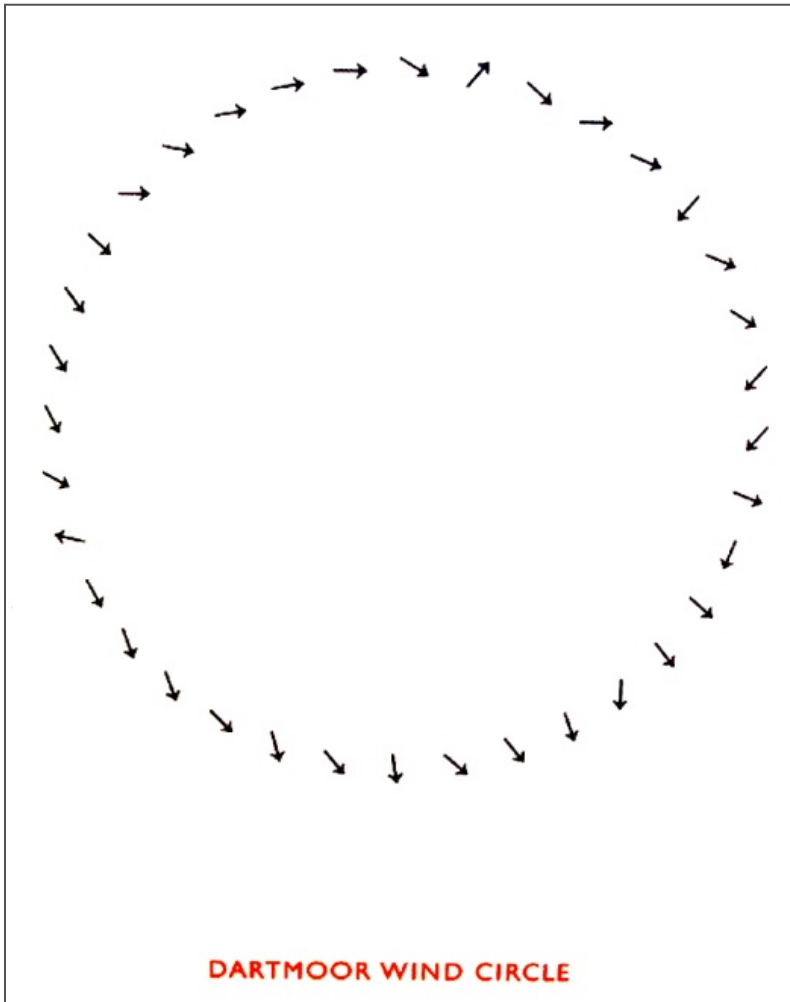


Fig. 23: Richard Long, *Dartmoor Wind Circle*, 1985.

⁴⁹ Long, Richard, *Textworks* [<http://www.richardlong.org/Textworks/2012textworks/daysdart12.html>]. Consulta: 31-01-2013

Ya lo hemos mencionado hablando sobre el *Land Art*, pero es importante destacar que el acercamiento de Richard Long a la naturaleza siempre se produce desde un profundo respeto hacia ella, diferenciándose por lo tanto de los creadores norteamericanos: “Caminar y recolectar son dos maneras precavidas de acercarse al paisaje, de percibirlo y adaptarse a él”⁵⁰.

La humildad con la que Long y Fulton abordan su tarea es otro aspecto digno de mención. Como auténticos *haiyins* los artistas rara vez usan la primera persona en sus textos poéticos y se alejan radicalmente de cualquier manifestación propia del *star system* de las artes plásticas. El propio Long comenta: “Me gustaría que mi trabajo fuera anónimo, en el sentido de que mis imágenes son parte de un conjunto de huellas humanas y de animales que son intemporales y no pertenecen solamente al presente”⁵¹. El tema del anonimato aparece frecuentemente en la obra de Long, así como su preferencia por un arte atemporal. El anonimato permite a Richard Long diluir su ego a través del tiempo y del espacio dando como resultado obras que parecen externas a la historia del arte. Sobre esta sensación de atemporalidad que sentimos en presencia de una obra de *Land Art*, Tonia Raquejo, en su definición del movimiento, comenta como “a través de la naturaleza el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos”⁵². Y señala como esta nueva mirada a culturas primigenias no se realiza desde la nostalgia, sino desde un revisionismo crítico del presente apoyado en los escritos de Lévi-Strauss,

⁵⁰ AAVV, *Land art y arte medioambiental*, op. cit., p.18.

⁵¹ Raquejo, Tonia, op. cit., p. 114.

⁵² Raquejo, Tonia, op. cit., p. 37.

‘Pensamiento salvaje’, Giedion, ‘Presente eterno’ y George Kubler, ‘La configuración del tiempo’. En la obra de Richard Long encontramos numerosos signos propios del arte prehistórico. Tal es el caso de sus ‘Círculos de barro del río Garona’, 1990; En ellos, como en una pintura parietal, el artista deja la marca de sus huellas usando una sustancia tan primigenia como el barro fluvial. Pero el sentimiento de atemporalidad en la obra de nuestro artista no solo proviene de dichos signos primitivos, sino de la fusión de éstos con otros más propios de civilizaciones futuras. De tal modo, que sus líneas, cruces y círculos extraídos de un tiempo ahistórico, devienen en un juego de superposiciones entre el pasado, el presente y el futuro. Siempre bajo el prisma hegeliano del concepto temporal.

Al respecto, como si de una novela futurista de serie B se tratara, parece existir en la trayectoria de Richard Long una ligera preferencia por lugares desiertos, áridos y vacíos. La desolación del paisaje que encontramos en obras como ‘Línea en el Sahara’, 1988, o ‘Cinco piedras’, 1974 (*fig. 24*) puede ser producto de una cierta influencia estética minimalista, pero también responde a un deseo de pureza y simplicidad muy similar al que encontramos en los objetos *wabi sabi*.

El uso de formas arquetípicas por parte del artista, ya desde sus inicios, como líneas y círculos, responde también al mismo deseo de simplificación y de síntesis. Mediante signos sencillos la naturaleza expresa fácilmente sus propios ritmos y movimientos. Desde su primer círculo de piedras en los Andes en 1972 (*fig. 25*) Long ha cubierto gran parte del planeta con figuras sencillas, mayoritariamente circunferencias, que se integran en su entorno como si, de algún modo, siempre hubieran estado allí.



Fig. 24: Richard Long, *Cinco piedras*, Islandia, 1974.

El artista llama a esta facultad mediante la cual decide dónde y cuando hacer una obra, 'presentimiento del lugar'. Presentir un lugar significa sentirlo de tal modo que tu propia existencia se confunda con la suya. Coexistiendo, Richard Long, con el camino, con un desierto, o con los márgenes de un río, puede prever cuando y donde se hace necesario un círculo de piedras, una hilera de ramas o una espiral de algas. El artista, sumergido en la experiencia, es consciente de las particularidades y las exigencias de su entorno: "Cada una de las esculturas trata no solamente de las piedras que la componen, sino también del ambiente o de la resonancia del lugar, de todos los detalles"⁵³. Los japoneses llaman a esta comunión con el espíritu de las cosas, *mono no aware*, y

⁵³ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 113.

afirman que la carencia de dicha conexión imposibilita la creación de una auténtica obra de arte.



Fig. 25: Richard Long, *Círculo en los Andes*, 1972.

Ciertamente el universo creativo de Richard Long está impregnado de una pureza de formas abrumadora. No solo las materias primas usadas por el artista: piedras, ramas, y barro son de una extrema sencillez, sino también sus gestos, las formas que adoptan sus obras y sus propias actitudes. Al respecto de estas últimas, Long comenta:

De vez en cuando me parece satisfactorio vivir de manera rudimentaria, reduciendo la vida a unas actividades sencillísimas como caminar durante el día para acampar donde te encuentres esa noche, hacer una buena hoguera y dormir a gusto. Es una forma de vivir casi idílica⁵⁴.

Las palabras del artista parecen el eco de otras más antiguas:

⁵⁴ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 114.

Cuando tengo hambre, como; cuando tengo sueño, duermo. ¡Qué sensación maravillosa, recojo leña del bosque, saco agua del pozo! Sentado tranquilamente, sin hacer nada, la primavera viene, la hierba crece por sí misma⁵⁵.

Ambas sentencias encierran una velada crítica al sistema capitalista dominante, en el cual, cada acción debe tener un sentido práctico y estar destinada a la consecución de bienes materiales o al disfrute de los mismos. La pobreza de medios que Long práctica en sus obras, así como la eliminación de cualquier elemento superfluo, es un ataque frontal a los valores más extendidos en la sociedad contemporánea.

En general, tanto la obra de Richard Long como la de Hamish Fulton, aunque puedan parecer en un primer momento exentas de todo compromiso social, contienen en sí mismas el germen para la apertura hacia nuevos esquemas de pensamiento. Por medio de la reivindicación de un estado de contemplación poética y de la invitación hacia una 'pereza activa', el artista nos proporciona las condiciones necesarias para ampliar nuestro umbral de percepción y valorar, no solo las formas más sencillas de nuestro hábitat natural, sino también el componente espiritual implícito en cualquier existencia. Long no abandera una crítica directa y mordaz de los aspectos más negativos de nuestra sociedad actual, mostrándonos en su obras aquello que desea cambiar o eliminar; en su lugar, hace hincapié en los aspectos positivos de la existencia, representados, sobre todo, en la experiencia del paisaje. El artista nos muestra aquello que no solo existe como ideal platónico, sino que está a nuestro alcance y puede ser disfrutado si somos capaces de practicar un

⁵⁵ Antiguo precepto *zen*, recogido en: [<http://es.scribd.com/doc/86282485/8/VIII-TRES-FILOSOFIAS-ORIENTALES-HINDUISMO-TAOISMO-ZEN>].
Consulta:25-04-2012.

cambio de actitud mental. Ahí reside, precisamente, el valor de su obra, en esa apertura hacia nuevos esquemas de pensamiento.

En el siguiente apartado analizaremos los aspectos fundamentales de la obra de Hamish Fulton, aspectos que coinciden en muchos casos con la sensibilidad de Richard Long pero que en ocasiones divergen y precisan de un espacio concreto para su estudio.

2.3.2 Los paseos de Hamish Fulton, objetos invisibles en un mundo complejo

Mi empresa consta de dos partes separadas: primero, el paseo y, segundo, las obras de arte resultantes. Aunque los paseos pueden repetirse, los días nunca pueden repetirse. El tiempo es como un río que fluye. En una sola dirección.

Hamish Fulton

Hamish Fulton es uno de los creadores ingleses más importantes vinculados con el *Land Art*. El artista nació en Londres en 1946. Se formó en la *St. Martin's School of Art* y en el *Royal College of Art* de Londres. En su periodo en el *St. Martins School of Art* conoció a otro gran artista ligado al *Land Art*, Richard Long, con quien realizó algunos de sus primeros paseos. En sus inicios, Fulton se formó como escultor ligado al *postconceptualismo* de los años setenta, para más adelante desarrollar su obra en torno al acto del caminar en la naturaleza. El propio artista se pregunta: “¿Por qué caminar? Caminar es la respuesta”⁵⁶. Cuando en una entrevista Miguel Fernández le pide que amplíe su respuesta Fulton declara: “*Why walk? Walking, is the answer* significa, para mí, que

⁵⁶ Fernández-Cid, Miguel, *Hamish Fulton*: [http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23000/Hamish_Fulton]. Consulta: 12-07-2010

caminar no es una teoría, caminar no es un material artístico; la caminata es una experiencia, es una forma artística de pleno derecho"⁵⁷.

La experiencia creativa que supone el andar ha llevado al artista a recorrerse gran parte de los cinco continentes. Sus paseos por: Inglaterra, Escocia, Wales, Irlanda, Francia, Italia, Suiza, Austria, Alemania, Noruega, Laponia, Islandia, España, Portugal, Estados Unidos, México, Canadá, Perú, Bolivia, Argentina, Nepal, India Australia, Japón y Tíbet constituyen para el autodenominado 'artista-caminante' experiencias espirituales en las que la relación entre hombre, naturaleza, literatura y fotografía se erige como base fundamental de un trabajo, que encuentra sus antecedentes más remotos en el "Grand Tour" de los ilustrados del siglo XVIII, las caminatas de los monjes poetas japoneses medievales como Saigyō y Bashō, o las reflexiones románticas sobre el concepto de lo sublime. En cuanto a sus antecedentes directos, encontramos las teorías estéticas del filósofo John Dewey⁵⁸ del arte como proceso, los escritos de Thoreau⁵⁹ sobre la vida en la naturaleza, el romanticismo anglosajón, en el sentido de ser un reflejo del Medievo tardío en el que lo empírico e intuitivo sustituyen a lo lógico y deductivo, y por último, los *haikus* de Santoka Taneda (1982-1940) entre otros poetas japoneses. Careri, refiriéndose a las frases con las que el artista ilustra sus caminatas, nos comenta:

Al igual que los poemas zen, sus breves frases fijan la inmediatez de la experiencia y de la percepción del espacio. Al igual que los haikus japoneses, tienden a desvelar el *hic et nunc* vivido durante el viaje. El

⁵⁷ Miguel Fernández-Cid, *op.cit.*

⁵⁸ Dewey, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.

⁵⁹ Thoreau, Henry David, *Walden*, Catedra, Madrid, 2008.

andar de Fulton es como el movimiento de las nubes: no deja huellas ni en el suelo ni sobre el plano: *Walks ar like clouds. They come and go*⁶⁰.

Fulton utiliza fotografías, textos e instalaciones para transmitir al espectador la experiencia íntima que constituyen para él sus paseos. Sus fotografías, casi siempre, en blanco y negro, y sus palabras escogidas, a modo de *haiku*, invitan al espectador, más que a reconstruir la experiencia espiritual, física y estética del artista, a construir su propia experiencia: la evocación de un recorrido que sólo se produce en su imaginación.

Tomemos como ejemplo la obra 'No horizons' (*fig. 26*). La fotografía monocroma nos muestra tres pájaros, a lo lejos, surcando un trozo de cielo abierto. Bajo la imagen, en una austera tipografía de palo seco aparece la frase NO HORIZONS, y otra más abajo de menor tamaño donde el artista nos indica que la obra proviene de un paseo de un día de cincuenta millas por el sur de Inglaterra. El espectador cuenta entonces con tres datos para recrear la experiencia: la imagen, altamente subjetiva y sugerente, el título, que con su propio lenguaje comparte la subjetividad y la sugerencia de la imagen y el subtítulo, que en un primer momento puede parecerse más objetivo, pero que si lo analizamos con detenimiento, vemos que su contenido es también vago y abierto a múltiples interpretaciones. Un paseo corto de un día a finales de invierno o inicios de primavera, un cielo cubierto de nubes con pájaros surcándolo y dos palabras SIN HORIZONTES; Fulton no está entregándonos su experiencia de ese paseo en concreto, sino la experiencia universal de LIBERTAD, experimentada, seguramente, por él

⁶⁰ Careri, Francesco, *op. cit.*, p. 154.

mismo y expuesta para que cada espectador pueda aprehenderla con sus coordenadas personales

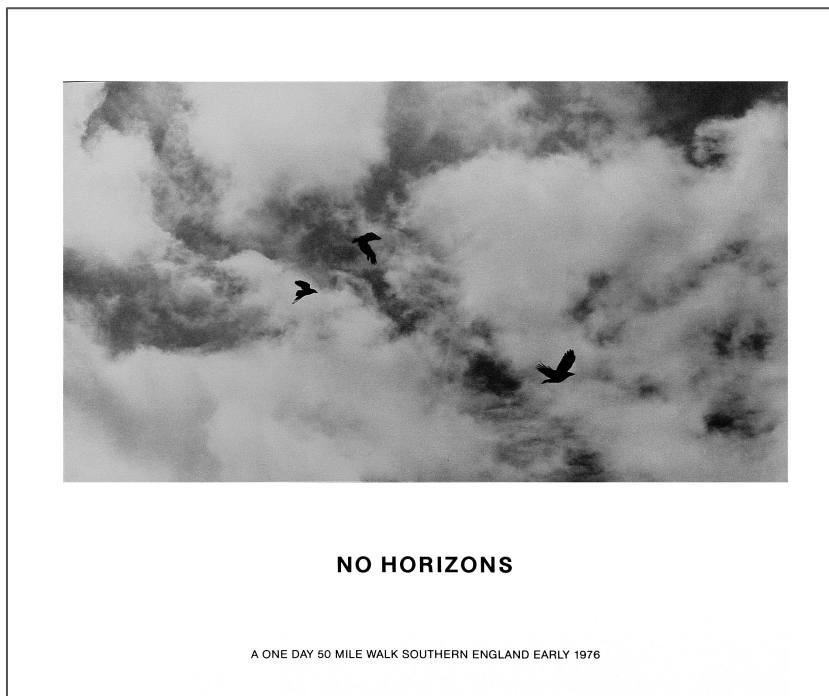


Fig. 26: Hamish Fulton, *No horizons*, Inglaterra, 1976.

Si incluimos a Fulton en este estudio dentro de la corriente del *Land Art*, pese a que el artista ha declarado en numerosas ocasiones no pertenecer a él⁶¹, es porque previamente hemos explicado que entre el *Land Art* que nos ocupa y el norteamericano hay una escisión formal y conceptual difícil de salvar. También, debemos admitir que tanto la obra de Long como la de Fulton tienen características personalísimas y no es

⁶¹ Fulton realizó una expedición de alpinismo dirigida a la cumbre de Denali (de 20.320 pies), en Alaska entre mayo-junio de 2004. Documentó dicha expedición en una exposición en la galería Hausler Contemporary en Zurich. Su invitación para esa exposición contiene el siguiente texto: "This is not Land Art".

posible enmarcarlas en ningún estilo artístico. Aún así, por proximidad temporal geográfica y conceptual con el *Land Art* europeo optamos por incluirlas en esta vertiente.

Desde 1969 el artista ha realizado exposiciones individuales por todo el mundo, entre las cuales destacamos las siguientes: Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf (1969); Museo de Arte Moderno, Oxford (1972); Kanransha Gallery, Tokyo (1980); Gallery Nishida, Nara (1998); Museo Serralves, Oporto (2001); Tate Britain, Londres (2002); Bawag Foundation, Viena (2003); Haus Konstruktiv, Zurich (2004); y Fundación César Manrique, Lanzarote (2005). Asimismo, Fulton tiene repartidas sus obras en las colecciones de los museos más prestigiosos como son: The Tate Gallery, London; Museo de Arte Moderno, New York; Museo Nacional, Osaka; Stedelijk Museum, Amsterdam; National Gallery of Scotland, Edinburgo; y Metropolitan Museum, Tokyo.

Cuando analizamos la obra de Fulton, nos resulta inevitable no encontrar cierto paralelismo con sus antecesores románticos, en el sentido que, tanto unos como otros parecen encontrar en sus inmersiones solitarias en la naturaleza una experiencia mística que “no habla de dioses, sino de nubes, viento, lluvia, estrellas sol o luna”⁶². En cierto modo, esta idea conecta con el sentir *shintoista* de sacralización del mundo natural. En numerosas ocasiones, el artista ha declarado que caminar es para él la mejor forma de acercarse a la naturaleza y entrar en comunión con ella. La visión que tiene Fulton del mundo natural es más emocional que

⁶² A. Gilgado, *Hamish Fulton. El arte en el hecho de caminar*: <http://www.hoy.es/20080426/sociedad/hamish-fulton-arte-hecho-20080426.html>]. Consulta: 18-07-2009.

racional, siempre que consideremos la experiencia física o sensorial como elemento primordial de la esfera emocional.

El artista ha declarado: “Necesito la experiencia física de caminar”⁶³. Evidentemente, si tuviéramos que clasificar la obra de Fulton, diríamos que es ante todo, *arte procesual*. El artista inmerso en la naturaleza no está quieto, camina, se mueve a través del tiempo y del espacio. Estamos convencidos, al igual que Robert Morgan, de que esto se debe a que para Fulton “la vida deviene más importante que el arte y toma prioridad sobre éste. El arte se convierte en lo que queda de lo experimentado de la realidad durante el paseo, de lo que se ve y se siente física, psicológica, estética y espiritualmente”⁶⁴. Al respecto podemos analizar el paseo colectivo realizado en Zurich el 23 de junio de 2012 a lo largo del río Limmat. En el marco del festival de arte público ‘Art & the City’ y por cortesía de la Galería Contemporánea Häusler, Hamish Fulton organizó dos grupos de mas de 150 personas cada uno los cuales se reunieron en dos puntos de encuentro diferentes a lo largo del río. En el paseo, que duró dos horas, cada grupo caminaba en una sola línea muy lentamente y en silencio, con un metro de distancia entre los participantes. Hacia la mitad del camino, los dos grupos se cruzaron y se separaron de nuevo. Todos los participantes compartieron el marco inigualable de las orillas del río con la ciudad de fondo, el flujo de sus propios movimientos y el silencio, creando así una experiencia única de inmersión en el espacio y en el tiempo.

⁶³ A. Gilgado, *op. cit.*

⁶⁴ Morgan, Robert, *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Akal, 2003, p. 62.

Este ensimismamiento en las percepciones que le ofrecen los espacios naturales es la manera que tiene el artista de ir ‘contra corriente’, no de un modo crítico, como otros creadores proponen, sino de un modo ‘positivo’, enfatizando la poesía implícita en lo natural. Sin embargo no por ello deja de ser una crítica a una época en la que cada vez parece hacerse más patente la dicotomía entre sociedad y naturaleza. En palabras del artista: “Poner de relieve la naturaleza es hoy en día un acto político de importancia capital”⁶⁵. El modo en el que Fulton pone de manifiesto la importancia de la naturaleza es sumergiéndose en ella y ofreciéndonos a posteriori poesía gráfica sobre su experiencia (fig. 27).

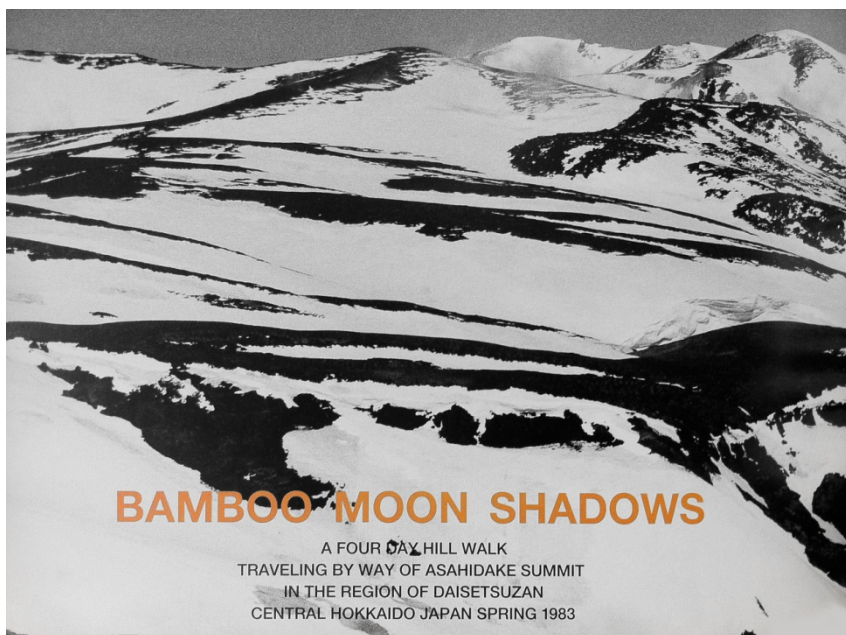


Fig. 27: Hamish Fulton, *Bamboo Moon Shadow*, Hokkaido, Japan, 1983.

⁶⁵ Gómez, Pablo, *Hamish Fulton expone en el MEIAC* [<http://paisajesmineros.blogspot.com/2008/05/hamish-fulton-expone-en-el-meiac.html>]. Consulta: 18-07-2009.

Los paseos por la naturaleza de Fulton, son en realidad ejercicios de apertura mental, que librándole de las ataduras que los prejuicios urbanos imponen, le posibilitan recuperar el sentido de lo esencial, volver a experimentar la vida de la forma más intensa posible. Y al hablar de intensidad, nos referimos a una intensidad global, aprehendida no solo desde el ámbito sensual, sino también desde el estético, el intelectual y el emocional. En las declaraciones del artista vemos como su interés se centra en las formas de vida aun sin domesticar, sin normas establecidas ni prejuicios sociales: "La Naturaleza es la fuente de mi arte y del arte como forma de protesta pasiva contra el dominio de la vida urbana. Siento curiosidad sobre lo salvaje no sobre la metrópolis"⁶⁶.

Pero no solo para Fulton caminar hoy en día es sinónimo de ir contra corriente; Autores como Thomas Heyd o Tomas Espedal han promulgado su adhesión al medio de transcurrir por el mundo más antiguo como forma de oposición a la velocidad y la virtualidad que imperan cada vez más en nuestra sociedad. La cita de Heyd es esclarecedora al respecto:

Mi propuesta es, pues, que el caminar permite una apreciación de la naturaleza especialmente adecuada ya que, debido a la relación relativamente inmediata que facilita y debido a la relativa lentitud con la que se avanza, se llega a una interacción muy intensa y directa entre la naturaleza y uno mismo. La implicación de uno mismo con la naturaleza del lugar se acrecienta, además, a causa de la transitoriedad de la presencia del caminante. Como ya vimos, la presencia efímera vuelve la experiencia del sujeto un tanto más extraordinaria, dándole un valor especial, y así promueve una involucración o atención más intensa⁶⁷.

⁶⁶ Fulton, Hamish: [<http://www.crownpoint.com/artists/fulton>] Consulta: 18-07-2009. Traducción propia.

⁶⁷ Heyd, Tomás, "Basho y la estética del caminar: Por la recuperación del espacio, el reconocimiento de los lugares y el seguimiento de los caminos del universo", P. 12. Incluido en: Contrastes. Suplemento, ISSN 1136-9922, Nº. 9, 2004. Ejemplar

Ir contra corriente no solo conlleva una crítica social también es una estrategia de libertad. La afición de Fulton al montañismo radica, en gran parte, en la libertad que proporciona a quien lo practica:

El montañero es un hombre libre. Toma sus propias decisiones – o realiza sus deseos – sin referencia a normas o presiones sociales. En la toma de decisiones usa su intuición tanto como su raciocinio. Usa todo lo que conoce. Él tiene una meta – primero sobrevivir, después alcanzar la cima – lo que es refrescantemente simple⁶⁸.

Alusiones a lo simple, lo directo, lo espontáneo, son constantes en la obra de Fulton. De hecho, tanto él como Richard Long, practican el arte de la intervención mínima, si bien es cierto que Fulton lleva esta premisa hasta su máximo extremo. Sus paseos solo dejan el rastro de sus huellas. Ni el más mínimo gesto o intervención altera el paisaje (*fig. 28*). Lo que el espectador recibe es un producto artístico fruto de la experiencia del artista, no la propia experiencia; esto nos lo repite Fulton en sus textos hasta la saciedad: “Una obra de arte no puede re-presentar la experiencia del paseo”⁶⁹.

Lo que Fulton nos devuelve de sus paseos son textos, mapas, fotografías y, en los últimos años, *wall arts* donde el diseño juega un papel primordial. En general, el artista mantiene una actitud ligeramente contradictoria frente al lenguaje. Por un lado, lo ve como una útil herramienta a la hora de confeccionar sus diarios de viajes, debido a la mayor instantaneidad en comparación con las imágenes. Pero, al mismo tiempo, cuando se le pregunta si el lenguaje se interpone en su

dedicado a: *Estéticas : Occidente y otras culturas* / coord. por Luis Puelles Romero, Rosa María Fernández Gómez) , pags. 135-154.

⁶⁸ Fulton, Hamish, *Walking Artist*, Düsseldorf, Ritcher, 2001, p. 141. Todas las traducciones son propias.

⁶⁹ Fulton, Hamish, *Walking Artist*, *op. cit.*, p. 144.

experiencia directa con la naturaleza⁷⁰ Fulton responde afirmativamente, aclarando que el pensamiento lingüístico es un obstáculo en la percepción del universo y los seres que le rodean en sus paseos.



Fig. 28: Hamish Fulton, *Mississippi Water Line*, Illinois, 1988.

Los artistas japoneses, en concreto, los *haijins*, comparten los mismos sentimientos contradictorios frente al lenguaje como medio de expresión. Recordemos que un *haiku* siempre aspira a decir con el mínimo número de elementos posibles, más que afirmar, insinúa, intentando así no interponerse en nuestra experiencia directa del mundo fenoménico. La obra de Fulton goza del mismo sistema de equilibrios; por medio de breves y, a menudo, crípticos textos e

⁷⁰ Caminatas / Walks, por Mariano de Santa Ana, LAPIZ Revista Internacional de Arte nº 213 , mayo 2005, recogido en: [<http://brey.blogia.com/2005/062801-entrevista-a-hamish-fulton.php>]. Consulta: 18-07-2009.

imágenes escuetas y monocromas, el artista nos sitúa en un espacio donde el sentido es apenas un susurro, una promesa tenue de una profunda hondura emocional. Fulton es consciente de su relación con el sentir oriental hacia el arte y la naturaleza. Sus trípticos, a modo de *haikus* contemporáneos (fig. 29 y 30), pueden verse como un signo de aproximación a la estética oriental.

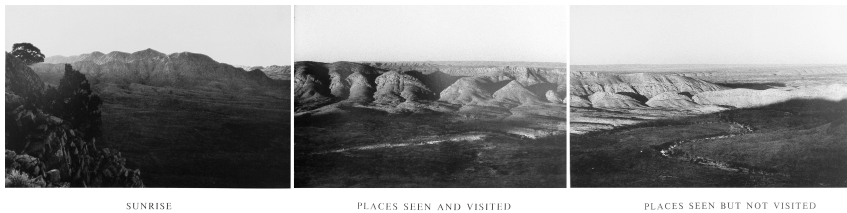


Fig. 29: Hamish Fulton, *July Moon Eclipse*, Australia, 1982.



Fig. 30: Hamish Fulton, *A Condor*, Bolivia, 1972.

El propio artista declara sentirse influenciado por los antiguos poetas japoneses errantes:

Como 'un artista caminante' de las Islas británicas he sentido la influencia de los poetas de haiku viajeros del pasado - incluyendo también los haikus 'minimalistas' más recientes de Santoka Taneda (1982-1940) y, en el presente, por las habilidades de 'los monjes maratón' del Monte Hiei. Sin los conocimientos básicos de haiku o del budismo Tendai he respondido 'creativamente' como un extranjero dentro del contexto del arte internacional contemporáneo. Esto puede parecer contradictorio, ya que no soy conocedor de los caminos mencionados – pero no puedo negar que su espíritu y su energía han tocado mi arte – por lo que les doy las gracias⁷¹.

Sin embargo, pensamos que, aunque es obvio que en su obra existen ciertas influencias del arte oriental, es más conveniente hablar de concomitancias fruto de determinadas corrientes de pensamiento orientalistas que comienzan a entrecruzarse en los inicios de los sesenta, enmarcadas en el posestructuralismo como base filosófica. La sensibilidad artística de Fulton conecta con dichas vertientes de pensamiento acercándose así al modelo oriental. Analizaremos esta cuestión en profundidad en la segunda parte de este estudio.

Para finalizar, nos gustaría aportar el texto que acompaña a la exposición 'Un objeto no puede ser completado por la experiencia' realizada en el Centro de Arte Contemporáneo de Kitakyushu, Japón, en 1999. Dicha exposición fue fruto de siete días de caminata por el monte sagrado Hikosan de Kyushu. Fulton expuso el texto como resultado de su experiencia, y en él se concretan los aspectos fundamentales que hemos visto en su obra:

⁷¹ Fulton, Hamish, *Higurashi*, CCA Artist Book Series, Kitakyushu, 2000, s/p. Todas las traducciones son propias.

INTENTO UNIR ESLABONES ENTRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO
Y EL ANDAR CONTEMPORÁNEO.
CONOZCO LA ESCALA Y LAS NORMAS
DE LOS DEPORTES DE AVENTURA – FUERA DE LOS CONFINES DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO.
CAMINAR ES LA CONSTANTE EL MEDIO DE ARTE ES VARIABLE.
PREGUNTA: ¿ES, "CAMINAR"- REALMENTE- ARTE?
RESPUESTA: "CAMINAR"- PUEDE SER PENSADO COMO "UNA FORMA DE
ARTE"
RESPUESTA: PERO, NO COMO "UN OBJETO DE ARTE"
RESPUESTA: UN PASEO NO PUEDE SER VENDIDO.
MI ARTE ES IGUAL A CONTROL
MIS PASEOS SON IGUALES A LIBERTAD.
ES UN HECHO, NO UNA OPINIÓN-
QUE ESTE RÍO ES RÁPIDO PROFUNDO Y FRÍO.
OLAS QUE ROMPEN, PIES DESCALZOS, PÉTALOS ROJOS, UN COLLAR DE
CARACOLAS. ESTRELLAS A LA DERIVA. LENTITUD⁷².

2.3.3 Arte de experiencias; arte de presencias. Puntos discordantes en la obra de Hamish Fulton y Richard Long

Yo prefiero ver plástico en una galería a ver materiales naturales puros
que deberían seguir sus vidas bajo la influencia de los elementos: el
viento, la lluvia, el sol. ¿Cuáles son los derechos de la naturaleza?

Hamish Fulton

Nos ha parecido adecuado concluir este apartado dedicado a la obra de
Long y Fulton con una esqueta reflexión acerca de las diferencias
existentes en el quehacer artístico de ambos artistas. El analizar estas
desigualdades nos permitirá demostrar que no constituyen un obstáculo
a la hora de comparar conjuntamente su obra con los conceptos
japoneses que nos ocupan; ya que, aunque ambos utilicen estrategias

⁷² Fulton, Hamish: [http://www.cca-kitakyushu.org/english/project/fulton_project.shtml]. Consulta: 18-07-2009. Traducción propia.

distintas en momentos concretos de su proceso creativo, los dos comparten una misma actitud hacia la naturaleza y hacia el arte.

Enumeraremos primero las características compartidas, a modo de resumen de lo expuesto en este capítulo, para después adentrarnos en sus puntos discordantes.

Como hemos ido observando, ambos parten de una experiencia directa con la naturaleza, caminan sumergiéndose su ser en el devenir del recorrido, conscientes de lo efímero de su experiencia. Tanto Long como Fulton, definen el ARTE como la experiencia del paseo. Los dos rechazan pertenecer al movimiento *Land Art* norteamericano, ya que ambos procesan un profundo respeto hacia los espacios naturales e intentan siempre intervenirlos de un modo sutil, en el caso de Long o dejarlos intactos, en el caso de Fulton. El proceso creativo de ambos tiene características similares en cuanto a que los dos usan el medio fotográfico para mostrar momentos concretos de sus vivencias. Al respecto, destaca en ambos su preferencia por el monocromo o los tonos desaturados y los lugares vacíos que tienden a la abstracción, así como la escasa manipulación técnica a la que someten sus imágenes. Ambos comparten también la escritura de diarios de viaje en los que, en forma de una prosa breve, concreta y profundamente poética, plasman sus vivencias del paseo y constituyen, junto con las fotografías, el material que posteriormente presentarán al público como arte proveniente de su experiencia.

Pasemos ahora a centrarnos en sus diferencias creativas. Veamos como en el siguiente fragmento de la entrevista sobre los paseos de Fulton por Lanzarote en el año 2004, el artista expone su principal punto discordante con Richard Long:

R.- (...) Volviendo a la cuestión del arte, yo lo que no hago es coger cosas de la naturaleza y traérmelas a mi casa.

P.- Lo que significa que no expondría usted círculos de piedra en una galería.

R.- No. Además, Fernando Gómez Aguilera, director de la Fundación, me ha explicado que en Lanzarote está prohibido coger piedras.

P.- Pero usted no se apropiaría de esas piedras ni aquí ni donde no estuviera prohibido hacerlo.

R.- No.

P.-...Y esto contrasta con lo que hace Richard Long.

R.- En efecto. Sin embargo, soy un artista internacional e, irónicamente, genero más contaminación que la gente a la que no le interesa la naturaleza, ya que tengo que coger aviones, usar papel para mis catálogos, emplear vinilo para las exposiciones, etc. No digo que me parezca mal que Richard Long venda piedras, pero yo no lo hago. Una roca de río es redonda porque tiene relación con el agua que la ha erosionado; su sombra la ha creado el río, y yo no quiero quebrar esa relación llevando esa roca a un museo. Uno no puede preguntarle a una roca: "¿Puedo llevarte conmigo a un museo?"... Si usted coge una piedra de Lanzarote y la vende como obra de arte, la naturaleza no se lleva una comisión por ello⁷³.

Sin duda, el mayor o menor intervencionismo en el espacio natural y el posterior traslado de elementos naturales a una galería es la diferencia más notable entre los dos artistas. Long cambia el terreno mínimamente al pasar por él. Una cruz de piedras bajo el agua, unas marcas sobre la hierba, un rectángulo de ramas que se pierde en el infinito... Podríamos hablar de una influencia recíproca en su relación con el paisaje. Long mantiene con su entorno una relación equilibrada y armónica; sus percepciones varían influenciadas por el paisaje al mismo tiempo que, mediante una reorganización sutil de elementos, el paisaje es cambiado por el artista. La obra que expone en museos y galerías se compone mayoritariamente de los objetos naturales encontrados en sus caminatas, piedras, ramas y barro (*fig. 31*).

⁷³ Mariano de Santa Ana, *op. cit.*

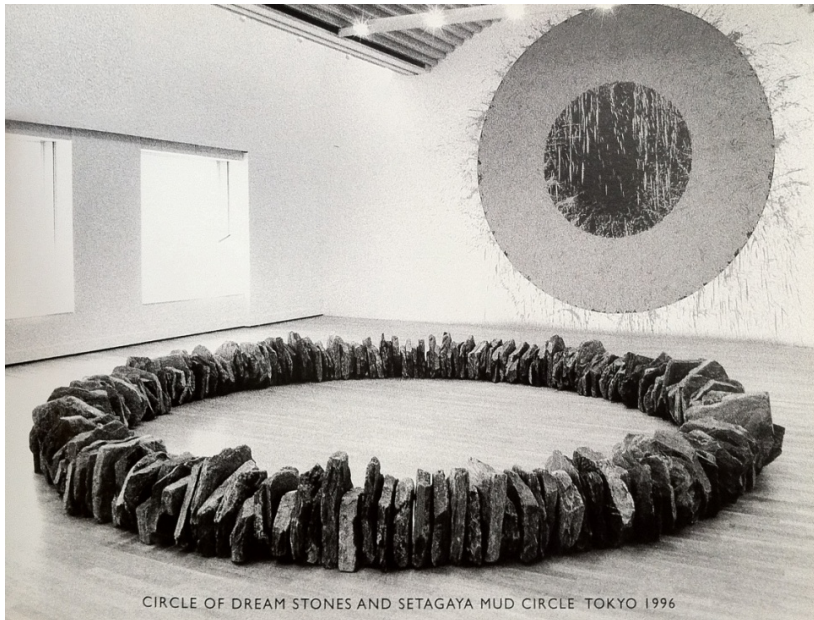


Fig. 31: Richard Long, *Circle of dream stones and Setagaya mud circle*, Tokyo, 1996.

No hay duda en que el espectador parte con ventaja al contemplar la obra de Richard Long. El artista nos presenta al objeto, permitiéndonos enfrentarnos directamente con él, aunque eso sí, descontextualizado y engrandecido por el aura del museo. El gran merito de Long es, precisamente, permitir que una obra sea ella misma y no una mera representación.

Con la obra de Hamish Fulton (*fig. 32*) sucede exactamente lo contrario, cuando nos enfrentamos a ella, por norma general, imágenes y palabras o murales de diseño de gran formato, obtenemos el beneficio de poder observarla en su contexto real, la sala de exposiciones, pero perdemos el objeto de la experiencia del artista, los árboles, las piedras y la luz del camino.



Fig. 32: Hamish Fulton, *Walk*, Turner Contemporary, London, 2012.

El artista, en sus incursiones en el paisaje, sigue a rajatabla la política *'leave no trace'*, declarando en numerosas ocasiones que la naturaleza ejerce más efecto sobre él que él sobre ella. Fulton no nos presenta ningún elemento natural que pueda ayudarnos a acceder a su vivencia, ya que como hemos visto, el artista rechaza plenamente esa práctica. En su lugar, una fotografía nos muestra un momento concreto del recorrido del artista, si conseguimos superar la aridez inicial y seguimos indagando en la obra, observamos además unos pocos datos acerca del lugar, duración y fecha del paseo, y quizás, un breve poema a modo de *haiku*, escrito durante el mismo. Y sin embargo, precisamente, al hacernos conscientes de dicha pérdida, experimentamos el mismo sentimiento sublime que en la presencia de una obra de Richard Long.

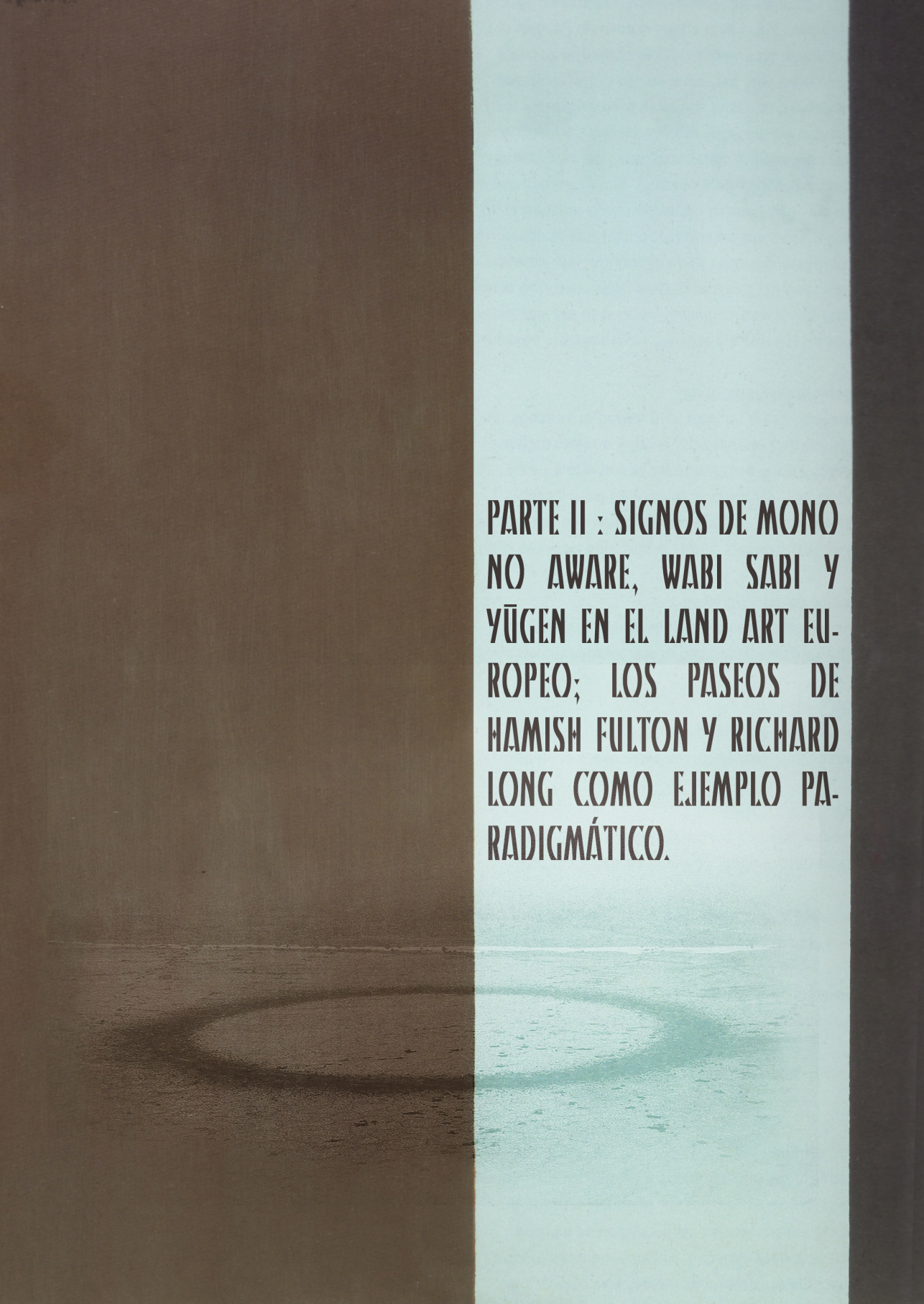
Ambos artistas, partiendo del mismo respeto por su entorno, pero siguiendo estrategias diferentes, consiguen que experimentemos la emoción de encontrarnos ante una naturaleza sublime, simple y al

mismo tiempo profunda; en el caso de Long, mediante presencias concretas, y en el de Fulton, mediante alusiones que no son sino signos de una ausencia. Evidentemente, estamos comparando casos extremos en la producción de ambos artistas. Algunas exposiciones de Richard Long están compuestas exclusivamente por textos y gráficos crípticos, y, no siempre el artista interviene en sus paseos, a veces, el proceder de ambos es idéntico. Aquí hemos comparado dos casos límites para clarificar la idea expuesta.

En definitiva, podemos considerar el proceder de Hamish Fulton más purista, en cuanto a que el artista rechaza cualquier 'sacrificio' de su experiencia real, entregándola a un museo y extrayéndola de su hábitat; a cambio, nos ofrece un producto artístico que tiene valor por sí mismo y provoca en nosotros otro tipo de experiencia. Sin embargo, Long opina que el precio que su obra paga por ser descontextualizada es justo ya que, gracias a él, podemos acceder al olor del ébano o a la textura del barro de un río lejano, en definitiva, a un pequeño fragmento de su propia experiencia física del camino.

La diferencia formal que hemos observado no constituye un obstáculo a la hora de comparar la obra de ambos artistas con el arte japonés. Sin embargo, tal y como analizaremos en el siguiente capítulo, hay aspectos implícitos en *wabi* que requieren la presencia física del objeto que, por lo tanto, se aproximan más a la obra de Richard Long; así como cualidades de *yūgen*, que por su proximidad conceptual a lo sublime romántico, están más presentes en la producción de Hamish Fulton. Si bien, estas diferencias son sutiles y no puede establecerse una fractura definida entre ambos; ya que los dos comparten una misma proximidad a los aspectos más éticos, espirituales o filosóficos del trinomio oriental

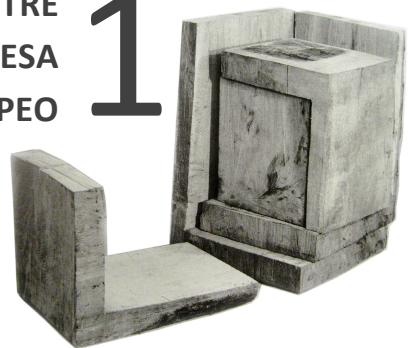
que nos ocupa, es decir, la emoción ante lo efímero de la existencia implícita en *mono no aware* y la sencillez formal propia de *sabi*.



PARTE II : SIGNOS DE MONO
NO AWARE, WABI SABI Y
YŪGEN EN EL LAND ART EU-
ROPEO; LOS PASEOS DE
HAMISH FULTON Y RICHARD
LONG COMO EJEMPLO PA-
RADIGMÁTICO.

**CONCOMITANCIAS ENTRE
LA ESTÉTICA MEDIEVAL JAPONESA
Y EL *LAND ART* EUROPEO**

1



1.1 La naturaleza como materia del arte

Cuando los objetos no están referidos a las flores, uno es salvaje; cuando los pensamientos no están relacionados con la luna, uno se parece a los animales inferiores. Por eso yo afirmo: ve más allá del salvajismo, mantente separado de los animales inferiores, y acepta la naturaleza, vuelve a la naturaleza.

D. T. Suzuki

Las palabras de Suzuki se refieren al ‘espíritu de *fuga*’, es decir, al refinamiento de vida que supone el sobrio disfrute de la naturaleza. Saigyō y Bashō con su poesía, Seshū con sus pinturas y Rikyū con su Ceremonia del Té, fueron todos hombres *furabo*, seres guiados por el viento al son de los ritmos marcados por las cuatro estaciones. Todos ellos fueron tachados de locos excéntricos tan enaltecido era su amor por la naturaleza. Es curioso observar cómo, del mismo modo, el *Land Art* en sus inicios se definió como “una endeble y caprichosa serie de travesuras emprendidas por un grupo de autodenominados locos naturales”¹.

Antes de iniciar esta segunda parte, es necesario aclarar que ésta queda dividida en dos capítulos, de los cuales el primero, en el que nos encontramos, está dedicado a analizar las concomitancias que se dan entre la estética medieval japonesa y los artistas europeos de *Land Art*. Hemos excluido conscientemente de este primer capítulo la obra de Long y Fulton debido a que el segundo capítulo se centra en su totalidad en su trabajo.

La conexión entre el grupo de monjes, artistas y poetas del medioevo japonés con los artistas occidentales de *Land Art*, separados por más de

¹ AAVV, *Land Art y arte medioambiental*, Phaidon, Barcelona, 2005, p. 23.

cinco siglos de historia, se basa en la relación espiritual que todos ellos mantienen con el paisaje. Una relación en la que prima el respeto y la humildad por parte del ser humano hacia la naturaleza. Andy Goldsworthy, quien intenta entender siempre los materiales con los que trabaja, lo define maravillosamente cuando habla de los cambios que las obras experimentan en su propio hábitat: “Sientes que has tocado el corazón del lugar. Para mí eso es una forma de comprender, de ver algo que nunca habías visto pero que siempre había estado allí, aunque tú no lo vieras”².

En el caso de los artistas orientales, es fácil entender como el *shintoisimo* proporciona las condiciones filosóficas necesarias para que el pueblo japonés considere a cualquier ser vivo digno de respeto y admiración. Además, es de sobra conocida la “incertidumbre ancestral del alma japonesa, habitante de una isla inestable, azotada por los tifones, agitada por los temblores y temerosa de los volcanes”³. Al contrario, los europeos, siguiendo el análisis cultural de Tetsuro Watsuji expuesto en su obra *Fudo*⁴, al habitar en un continente benévolo y con recursos abundantes, tienden a sentirse dueños y señores del territorio. Si a eso añadimos como la religión católica ha colocado al ser humano en el centro del universo, observamos que el dominio de la naturaleza por parte de los artistas occidentales es la tónica general hasta la irrupción del pensamiento romántico. En el romanticismo se gestan las bases conceptuales, que mediante la ruptura con el clasicismo precedente,

² Goldsworthy, Andy, *Rios y Mareas*, DVD, 2001.

³ *Naturaleza indómita en el arte japonés*: [<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/65042.html>]. Consulta: 04-07-2012.

⁴ Watsuji Tetsuro, *A Climate: A Philosophical Study*, translated by Geoffrey Bownas, Japan, Government Printing Bureau, 1961.

posibilitan la aparición de los distintos movimientos modernos que surgen a lo largo del pasado siglo. Entre ellos encontramos al *Land Art*, que instauró una nueva sensibilidad hacia el paisaje, promoviendo una serie de propuestas artísticas tremendamente originales en las que la tierra se erigía como absoluta protagonista.

Realmente, tal y como afirma Vittorio Fagone, hoy podemos ver “las insistentes y bien razonadas referencias que Joseph Beuys hizo desde la década de los sesenta a la inaplazable necesidad de una nueva comprensión de la función de la naturaleza en todas las esferas de nuestra vida (...) como una advertencia profética”⁵. Artistas como Andy Goldsworthy, Robert Ackling, Hans Haacke o Nils Udo han basado su producción artística, no solo en objetos contruidos con sustancias naturales, sino que han transformado al propio paisaje en el escenario y al mismo tiempo en el protagonista de sus obras.

Podemos encontrar en las esculturas horizontales de Carl Andre un antecedente directo a la transformación del paisaje en obra artística. Andre, en la década de los setenta, comenzó a instalar sus series de piezas industriales en entornos naturales. Encontramos como ejemplo su línea de acero en Münster (*fig. 1*).

En el camino de placas de acero de Andre ningún elemento destaca sobre el resto y ningún punto de vista tiene privilegios respecto a los otros, adoptando así una especie de emoción contenida y lineal muy próxima a presupuestos *zen*. ‘Steel Line’ es una obra hecha para ser aprehendida, no observada ni analizada. Su integración con el entorno

⁵ AAVV, *ARTE nella Nature, Kunst in der Natur, Art in nature. Europa 1900 - 1995*, Museumspädagogischer Dienst Berlin and the association Kunst in Der Natur, Berlin, 1990, s.p.

es tal que cuando nos referimos a ella no pensamos en la hilera de placas de acero que la componen sino en el paisaje que las contiene.



Fig. 1: Carl Andre, *Steel line for Professor Landois, Aasee, Münster, 1977.*

Este concepto del terreno convertido en marco artístico ha sido practicado en numerosas ocasiones por los artistas *Land Art*; lo observamos en la mayor parte de las piezas de Andy Goldsworthy y en las de Nils Udo, en las cuales las fronteras entre objeto y su entorno

quedan desdibujadas. Pongamos dos obras como ejemplo 'Wet sand' (fig. 2) y 'Robinia leaf swing' (fig. 3).



Fig. 2: Andy Goldsworthy, *Wet sand*, 1991.

Las marcas en la arena de Goldsworthy, aparte de ser un claro exponente de arte efímero, constituyen el ejemplo perfecto de integración de una obra con su entorno. Por medio de una ligera reorganización de la arena, el artista consigue plasmar los ritmos inherentes al lugar y a la propia materia. Goldsworthy es consciente de que sus obras cambian a los lugares y al mismo tiempo son cambiadas por ellos. Siguiendo una línea de pensamiento muy próxima a la

asunción de lo efímero de la existencia y la interdependencia de todo lo existente tan patente en *mono no aware*, la obra del artista contiene una profunda reflexión sobre la relación del hombre y la naturaleza. “No creo que la tierra me necesite en absoluto, pero yo a ella sí”⁶, afirma Goldsworthy en un tono humilde propio de los mejores maestros *chadō*⁷.



Fig. 3: Nils Udo, *Robinia leaf swing*, Italia, 1992.

⁶ Goldsworthy, Andy, *op. cit.*

⁷ Literalmente, ‘camino del té’.

En cuanto a la obra de Nils Udo, destaca sobre todo por la sutil elegancia asimétrica con la que de un modo natural están distribuidos los distintos elementos que la componen. Cuando al contemplarla nos preguntamos que es realmente la obra, las dudas nos invaden, ¿es el pequeño puente colgante de hojas ovaladas?, o, tal vez, ¿los reflejos sobre el agua de juncos y hojas alrededor del mismo?, o quizás, ¿el paisaje abierto en el que esta composición está inmersa y el cual podemos casi visualizar al completo por el enorme poder de sugerencia que posee? Nils Udo nos regala un fragmento, una intuición de su entorno, a modo de *haiku* pictórico al más puro estilo de Buson, para quien la belleza, como para Udo, jugaba un papel primordial.

El uso de elementos naturales es una constante en la producción artística de los creadores *Land Art*. Desde las composiciones con hojas y flores de Udo y Goldsworthy, los círculos y líneas de piedras de Richard Long, las maderas quemadas de Roger Ackling, las esferas de juncos de Chris Drury o las cabañas de ramas de Lars Vilks, cada artista hace uso de los materiales encontrados que la naturaleza le ofrece. De entre la multitud de ejemplos que podríamos exponer al respecto hemos seleccionado un grupo de obras que por sus características se aproximan de un modo aun mayor a la estética oriental que nos ocupa. Nos referimos a las piezas que conforman, de un modo u otro, habitáculos frágiles. Tal es el caso de las citadas construcciones de Lars Vilks, las precarias cabañas de Chris Drury y Alfio Bonanno, los cerramientos naturales de Mikael Hansen, Bruni y Barbarit, los habitáculos de Goldsworthy y Nils Udo y, cómo no, las frágiles chozas de Mario Merz. Como veremos, todas ellas comparten con la *chasitsu*, o Casas del Té, una serie de características que provienen del mismo deseo de fusión con el entorno natural.

En Japón la Casa del Té también puede llamarse *Casa de la Fantasía*⁸, ya que se trata de una construcción efímera destinada a servir de soporte a un impulso poético pasajero. Al hallarse libre de toda ornamentación superficial se convierte en un lugar privilegiado para dar rienda suelta a modificaciones eventuales dependiendo de cada estación y del estado de ánimo de su autor. “Así, en la sala del té, la fugacidad de las cosas viene sugerida por la levedad de la techumbre; su fragilidad, por lo frívolo de los pilares; su ligereza, por los palos de bambú; su aparente descuido, por el uso de materiales ordinarios”⁹. El refugio eventual construido por Bonanno y Drury (*fig. 4*) dentro del proyecto de ‘Santuarios agrestes para el retiro de artistas’¹⁰ en Irlanda, está construido con el mismo espíritu de asunción del cambio. En palabras de Drury:

Nuestra llamada visión es sólo una semilla a la que se debe permitir crecer y ser cambiada por aquellos que utilizan la vivienda. Debe haber un abandono para que el sello personal finalmente se borre. El refugio solo comienza a estar vivo cuando se habita¹¹.

La obra, construida a base de piedras del entorno, constituye un alojamiento, a pequeña escala, para gozar de la vida salvaje. La experiencia de los artistas que lo habitan es enriquecida por la soledad y su obra debe responder al espíritu del lugar. ‘The Mountain Shelter’ es, en definitiva, un refugio para la vida interior, un santuario en que el que

⁸ Término introducido por Kakuzō Okakura en: *El libro del té*, Barcelona, Kairós, 1981, p. 38.

⁹ Kakuzō Okakura, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ Más información sobre el proyecto en: [http://www.stonefoundation.org/stonexus/04_issue/64-67.pdf]. Consulta: 28-06-2012. Todas las traducciones son propias.

¹¹ *Ibidem*.

soñar el mundo. En ese sentido, no solo tiene similitudes con las chozas de té, sino también con las construcciones típicas de la eremítica medieval japonesa. Recordemos las descripciones que Kenko y Chōmei hacían de sus cabañas. Estas eran retratadas como pequeñas viviendas eventuales, edificadas con materiales propios del terreno, y destinadas al disfrute del paso de las estaciones.



Fig. 4: Alfio Bonanno y Chris Drury, *The Mountain Shelter*, Beara Peninsula, Co Cork, Irlanda.

Al igual que la cabaña de Drury y Bonanno, cada choza de té es construida para saciar el gusto personal del que la habita, por lo consiguiente su duración es efímera y está supeditada al periodo en que es ocupada por cada maestro de ceremonias. Esta idea está profundamente relacionada con la creencia shintoísta japonesa que ordena la evacuación de un lugar después de la muerte de sus

habitantes. Las construcciones japonesas de madera, “tan fáciles de edificar como de demoler”¹², parecen reafirmar dicha teoría. Aunque, más allá del plano propiamente arquitectónico, parece existir en occidente, al menos hasta la irrupción del romanticismo, una tendencia hacia lo permanente, mientras que oriente se inclina a valorar el concepto de lo perecedero. En palabras de Keene:

Pocas cosas en Japón de uso común están hechas con vistas a la permanencia. Las sandalias de paja usadas y reemplazadas en cada jornada de un viaje; la ropa, unas cuantas bandas simples de tela atadas juntas para vestir, y desatadas para lavar; los palillos desechables ofrecidos a cada nuevo huésped en los hoteles; la luz de los *shoji* sirviendo como puertas y ventanas, y reparados dos veces al año; las esteras renovadas cada otoño, -todos estos son ejemplos incontables de pequeños detalles cotidianos que ilustran el concepto nacional de impermanencia¹³.

Encontramos numerosos ejemplos de habitáculos construidos por artistas *Land Art* que exploran el concepto de lo efímero y del art *in process*. ‘Nimis’ de Lars Vilks es un buen ejemplo de ello (*fig. 5*). En la década de los ochenta Lars Vilks comenzó la construcción de ‘Nimis’ y ‘Arx’ en Ladonia. Ladonia es una ciudad ficticia que ha declarado su independencia de Suecia y se encuentra en una reserva natural en Kullabygden en la Península Kullen en el suroeste del país. El artista mantiene una batalla legal constante con las autoridades locales, ya que, técnicamente, las esculturas, ubicadas en un espacio natural protegido, están al margen de la ley. Precisamente, la inaccesibilidad de los bellos parajes donde se asienta, verdes montañas y acantilados, proporciona a

¹² Okakura, Kakuzō, *op. cit.*, p. 46.

¹³ Keene, Donald, *The pleasures of japanese literature*, Columbia University Press, 1988, p. 18. Todas las traducciones son propias.

‘Nimis’ la independencia necesaria para no convertirse en una atracción turística masificada. De hecho, la única manera de acceder a la obra de Vilks es trepar por la montaña, ascendiendo por un tortuoso camino en el bosque durante veinte minutos que desemboca en la entrada de la ciudad, una larga escalera de madera conectada con algunas de las torres.



Fig. 5: Lars Vilks, *Nimis*, Kullen, Suecia, 1980, en proceso.

‘Nimis’ está construida exclusivamente con maderas a la deriva encontradas en la playa y con árboles caídos de la montaña. Sus valores más destacados son su completa adaptación al medio, su organicidad y, sobre todo, la exhibición del proceso construcción/destrucción que presentan sus estructuras. Como hemos visto, las *chasitsu* japonesas también sufren continuas renovaciones y los materiales que se emplean en su construcción son los propios del entorno: paredes y columnas de bambú recubiertas con barro y techos de paja de arroz. Asimismo

cuentan con un *tobi-ishi* o, camino de piedras que saltan, que cumple la función iniciática de conducirnos del mundo social al mundo interior. Si bien es cierto que en cuanto a su localización, la obra de Vilks, más que con las Casas de Té, comparte similitudes con las chozas de poetas ermitaños del medievo japonés; ya que todas ellas se erigían en bellos y apartados parajes de difícil acceso, debido precisamente a la importancia que otorgaban a *sabi*, la soledad creativa autoimpuesta.

Volviendo a la obra de Chris Drury, su serie de 'Refugios' es también un buen ejemplo de arquitectura frágil y sensible con el entorno. Entre sus obras encontramos: 'Refugio para soñar', Sussex, 1985, 'Refugio para hierbas aromáticas y curativas' (*fig. 6*), Francia, 1986 y 'Refugio para los arboles', Sussex, 1989.



Fig. 6: Chris Drury, *Refugio para hierbas aromáticas y curativas*, Francia, 1986.

Es imposible no observar en esta serie influencias de los iglú de Mario Merz, paradigmas de habitáculos simples de formas universales, donde prima la relación entre mundo interior y espacio exterior. El artista define el iglú como: “un lugar casi mágico que infunde un sentido de protección y que ciertamente despierta también sensaciones religiosas”¹⁴. A lo que añade: “En el iglú es como si el arte y la vida se fusionaran en una forma única. La única escultura posible es una auténtica casa”¹⁵.

La sutileza en la elección de materiales de Merz solo es equiparable a la de los objetos *wabi sabi*, en los cuales prima el uso de materiales rústicos y en proceso de desaparición. Tomemos como ejemplo ‘Che fare?’ (fig. 7) creada en 1969, con una poética que nos conmueve, precisamente, por la fragilidad de su materia: finas varas de hierro, cristal, ramas y hojas secas. Este habitáculo, casi unipersonal, actúa a modo de biombo, de ligera separación con el mundo exterior. Sin embargo, nada más lejos que pretender un aislamiento total; sus paredes son transparentes y están rotas, por ellas observamos el entorno y sentimos la brisa y la lluvia; solo escasamente cubiertas con algunas ramas y hojas caídas es la propia imagen de la melancolía, del *aware* de los bosques, del *aware* del ser humano dentro de los bosques.

La Casa de Té mantiene también ese delicado equilibrio entre ser refugio del mundo exterior y estar, además, inmersa en una naturaleza cambiante.

¹⁴ Merz, Mario, [<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2008/10/mario-merz-miln-1925-turn-2003.html>]. Consulta: 03-07-2012.

¹⁵ *Ibidem*.



Fig. 7: Mario Merz, *Che fare?*, 1969-1990.

Al respecto, añadiremos un último ejemplo de instalación *Land Art*, a modo de corredor o pasadizo cubierto, que por su técnica constructiva y por sus materiales comparte también con las *chasisu* ese deseo de soledad y recogimiento, al mismo tiempo que de contacto con la naturaleza. Se trata de los pasadizos de Mikael Hansen y los túneles de Bruni y Barbarit.

El pasadizo hecho a base de ramas y troncos de Hansen, instalado en el valle de Sella en su encuentro internacional de arte y naturaleza, representa claramente el anhelo de fusión con la naturaleza. Basado, al

igual que los túneles de Bruni y Barbarit, en una técnica constructiva sencilla de ensamblaje, la obra de Hansen, tanto en su versión italiana (*fig. 8*) como en su versión japonesa (*fig. 9*), crea un espacio utópico en el que, al igual que en la choza de té, la división entre cultura y naturaleza se torna inoperante, convirtiendo la vivencia del espacio en una experiencia sublime e integradora en la totalidad de la existencia.



Fig. 8: Mikael Hansen, *Arte Sella*, Italia, 1994.

En definitiva, en este apartado hemos observado cómo gran parte de los artistas *Land Art* tienen como eje central de su universo creativo a la naturaleza; en ese aspecto, se asemejan a los artistas medievales japoneses, tal y como vimos en la primera parte de éste estudio. Por medio de un trato humilde y respetuoso hacia ésta, ambos consiguen penetrar en el 'espíritu del paisaje' creando obras donde las barreras entre cultura y naturaleza quedan difuminadas. La construcción de habitáculos frágiles por parte de los artistas *Land Art* responde al mismo

deseo de fusión con el entorno y de asunción de lo efímero propio de los preceptos que guían la construcción de una choza de té.

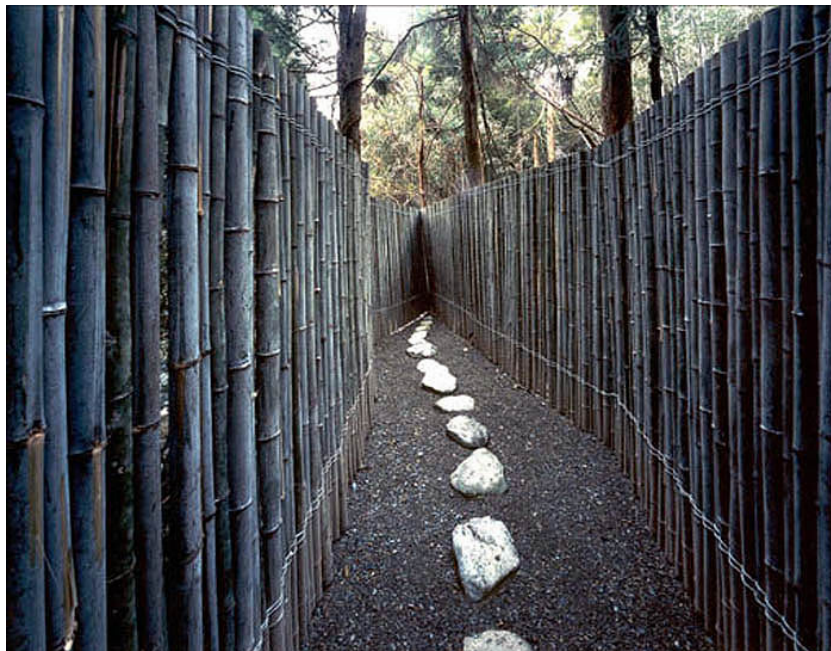


Fig. 9: Mikael Hansen, *Site Specific Installation for the People of Isegawa*, Kochi, Japón, 1998.

Cerraremos el apartado con unas palabras de Udo, a modo de *haiku* en prosa, donde queda condensado de un modo explícito la profunda emoción que el trabajo en la naturaleza provoca en los artistas *Land Art*:

El canto color verde mayo del cuco. El invisible dibujo de su vuelo. Espacio. El grito del animal. El amargo sabor del torvisco. Enterrar el charco y la libélula. Encender la niebla y el aroma de la agrazón amarillo. Casa ruidos, colores, olores. La hierba verde. Contar un bosque y un prado. (...)

Las utopías yacen bajo cada piedra, sobre cada hoja, bajo cada árbol, en las nubes y en el viento. El curso del sol en los días en que día y noche son iguales, el minúsculo espacio vital de un escarabajo sobre una hoja de tilo, el fuego rojo del arce, el olor de las hierbas en el barranco del

bosque, el croar de la rana en las lentejas de agua, el rojo resplandor del ortóptero en su vuelo, el aroma de la primula farinosa en el arroyo de la montaña, la huella del animal en la nieve, el espacio acotado por el pájaro en el bosque, un golpe de viento en el árbol, la luz danzarina sobre todas las hojas, las complejas relaciones sinfín de nudo a nudo, de rama a rama, de hoja a hoja...¹⁶ .

¹⁶ Udo, Nils, *Huellas en la naturaleza*, Círculo de BBAA, Madrid, 2006, p. 19.

1.2 La belleza pintoresca de la sencillez

Entonces acudo a mi trabajo matinal. Primero cojo un hacha y un cubo y voy en busca de agua, si eso no es un sueño.

H. D. Thoreau

Las palabras de Thoreau en su estancia en Walden nos tienden un puente hacia otras más lejanas y antiguas pero de contenido similar: “¡Qué maravilloso es esto, qué misterioso! Cojo leña, saco agua”¹⁷. El sueño en Thoreau y lo maravilloso en el poema *zen* no es otra cosa que la vivencia de lo cotidiano como experiencia mística o artística, ambas similares para los artistas medievales japoneses y los creadores *Land Art*.

Como vimos al hablar de la naturaleza como materia del arte, las obras del *Land Art* europeo se componen, casi en su totalidad, de materiales provistos por la naturaleza con una manipulación mínima. Los artistas optan por una presentación sencilla de la materia mediante la cual se permita a ésta exponer sus particularidades y mostrar la mella que en ella provoca en paso del tiempo. ‘Congelador para la conservación de la esperanza’, 1994 (*fig. 10*) e ‘Historia del tabaco’, 1989-90, de Panos Charalambous son dos buenos ejemplos de obras donde las huellas temporales se exhiben sin pudor. Ahondaremos más en este tipo de trabajos cuando abordemos el tema de la experiencia en el arte. Otro ejemplo de obra con marcada estética *wabi sabi*, precisamente por la sencillez de sus materiales y su gusto por las texturas rústicas y naturales, es la serie de collages sobre madera de Michaël Buthe (*fig. 11*). En ellas podemos apreciar como el artista, ajeno a cualquier prejuicio, incorpora materiales humildes del ámbito de lo cotidiano.

¹⁷ Hō Koji, s. VIII. Extraído de: Suzuki, D. T., *El Zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 22.



Fig. 10: Panos Charalambous,
Congelador para la conservación de la esperanza, 1994.



Fig. 11: Michaël Buthe, *Graue Holzbohle*, 1973.

Entre el grupo de artistas *Land Art* que han seguido la misma tendencia, experimentado en sus creaciones con materiales encontrados de aspecto *wabi sabi*, encontramos la obra de David Nash. Sus piezas ensambladas de madera casi sin tratar (*figs. 12 y 13*); constituyen uno de los mejores ejemplos de arte que sigue las directrices creativas del *zen*.



Fig. 12: David Nash, *Ramas abrazadas*, 1978.

De ellas, inquiriendo al artista, comenta Grande:

Tus piezas de madera encierran un lenguaje o gramática: la quizás extraña yuxtaposición de dos elementos, dejando que los materiales hablen por sí mismos dentro del objeto o de la forma. No los dominas ni los formalizas en exceso. Las extrañas coyunturas de las formas naturales y talladas y las dimensiones nos hacen cuestionarnos nuestra propia presencia en relación con este lenguaje físico del tallado¹⁸.

A esta afirmación el crítico añade como nuestra sociedad está perdiendo el estrecho vínculo con la tierra que se daba en las culturas primitivas y que podemos ver en la obra de Nash un punto de retorno a esa relación

¹⁸ Grande, John K., *Diálogos Arte Naturaleza*, Fundación Cesar Manrique, Madrid, 2005, p. 37-39.

física con los materiales y con nuestro entorno. Nash responde aludiendo a la espiritualización que sufre la materia cuando trabaja con ella. La cualidad extra corpórea implícita en los materiales es uno de los motivos principales por los que un rústico trozo de madera sin tallar merece todo su respeto. El artista nos aclara mejor esta idea:

Yo creo que todo comportamiento humano tiene cualidades morales o inmorales. Rothko decía que sus pinturas eran declaraciones morales y yo conecté de veras con esa idea cuando era estudiante. Todo gesto humano parece poseer un contenido moral. (...) Si alguien que no conoce nada de mi obra ve uno de mis trabajos, espero que sienta el toque de luz, que hay algo ahí que sirve de piedra de apoyo a la mente en el continuo de ese lugar concreto¹⁹.

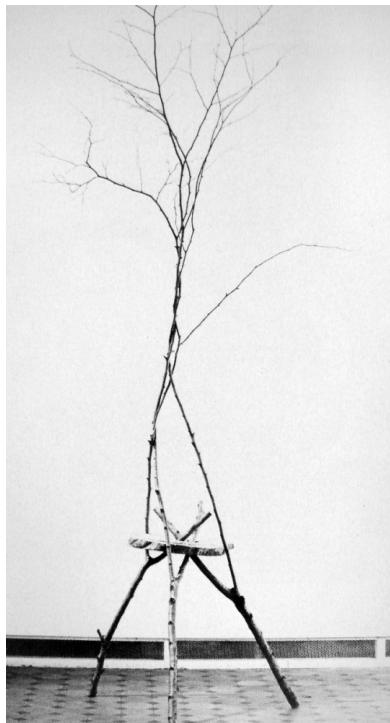


Fig. 13: David Nash, *un tallo incómodo* (roble y castaño escondidos), 1977.

¹⁹ Grande, John K., *op. cit.*, p.39.

Formas que sugieren el proceso natural, irregulares, íntimas, sin pretensiones, toscas, y simples; estas son las cualidades materiales que otorga Koren a un objeto *wabi sabi*. Las hemos visto representadas en los utensilios de la Ceremonia del Té y en los materiales que se usan en la propia sala. Las maderas ensambladas de Nash comparten las mismas características; manteniendo sus “rasgos llamativos al mínimo”²⁰, nos fuerzan a mirarlas una y otra vez, intentando vislumbrar su esencia poética oculta entre sus rústicas formas, ese ‘toque de luz’, al que alude su autor, que sabemos seguro poseen.

Otro aspecto común en las manifestaciones *Land Art* y la estética medieval japonesa es el gusto por las formas geométricas simples. En concreto, en la época Muromachi los artistas *zenga*²¹ usaban, frecuentemente, signos arquetípicos como modo de trascender al mundo formal. Pintores como Hakuin o Sengai dotaban a sus obras de la cualidad de *yūgen* mediante pinceladas simples, concentradas en el instante. En el ámbito de la geometría, el *enso*, o círculo *zen* (*fig. 14*), es uno de los temas más referidos. Los primeros *enso* fueron pintados por monjes de la dinastía Tang (618- 907 d.C.) en China, como un ejercicio espiritual, en el cual “la idea no es pintar un círculo perfecto, sino uno que capture la espontaneidad, la soltura, y el estado espiritual del momento”²². Circunferencias y esferas son elementos ampliamente usados por los artistas *Land Art*. Los círculos de piedra y madera de

²⁰ Koren, Leonard, *Wabi sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, Hipotesis- Renart, Barcelona, 1997, p. 72.

²¹ Pintura de tinta realizada por monjes budistas *zen*.

²² Ximena Musalem, *Círculo Zen; el Enso en el Zenga*: [http://www.japones.cl/?q=circulo_zen.html]. Consulta: 16-07-2012.

Richard Long son el mejor ejemplo al respecto, los analizaremos en profundidad en el siguiente capítulo.



Fig. 14: Torei Enji, *Zen Circle*, s. XVIII.

Otros artistas como Chris Drury han incorporado a su repertorio el uso de formas esféricas. Es interesante la anécdota que nos relata Syrat sobre el proyecto de Drury para el río Shimanto en la prefectura de Kochi, Japón (*fig. 15*). El artista había planificado construir unos altos conos, pero su visita al terreno le hizo cambiar de idea. “El lugar, dijo él, rechazó el permitirle construir la forma original e insistió en que hiciera esferas”²³. La toma de consciencia del lugar hizo que Drury alterara sus planes iniciales para posteriormente, en una aldea cercana, descubrir una piedra sagrada con forma esférica. “La sensibilidad de Drury hacia las particularidades del lugar y la sensación de que parece actuar conducido por su espíritu, han llevado a que su trabajo sea considerado

²³ Drury, Chris, *Silent Spaces*, Thames & Hudson, Londres, 1998, p. 12.

como un tipo de chamanismo”²⁴. Pero la realidad es que el artista interacciona con los lugares donde trabaja con una apertura mental inusual, tal y como indica Syrad, sin intentar cambiarlos, sin intentar capturar su esencia de un modo consciente, en definitiva, con las menores expectativas posibles, en una actitud muy propia del zen.



Fig. 15: Chris Drury, *Shimanto River Spheres*, Kochi, Japón, 1997.

²⁴ Drury, Chris, *op. cit.*, p. 12.

Volviendo a la obra de David Nash, el artista también parece inspirado por la fuerza sublime de las formas primigenias. Su instalación 'Blue Ring' (fig. 16) es una referencia explícita a los *enso* de los grandes maestros.



Fig. 16: David Nash, *Blue Ring*, 1992.

Construida a base de pastel sobre lienzo y de semillas de campanilla azul en su base, la obra nos sorprende por su simplicidad formal repleta de *yūgen*. Con un enorme poder sugestivo propio de los mejores *zenga*, en los cuales el color se crea solo en la mente del espectador, 'Blue Ring' nos transporta al ámbito de lo intuido, de lo soñado, de las mil y una posibilidades...

En la misma línea de instalaciones con un claro referente orientalista encontramos 'Cubo, Esfera, Pirámides' (*fig. 17*). Construida a base de madera de roble carbonizada, la obra "da expresión volumétrica al cuadrado, al círculo y al triángulo que sirven a los pintores *zen* como símbolos enigmáticos de fuerzas primarias y de principios fundamentales"²⁵.



Fig. 17: David Nash, *Cube, Sphere, Pyramids*, 1997-98.

²⁵ Baker, Kenneth, *David Nash advances Zen with a chain saw*: [<http://www.sfgate.com/entertainment/article/David-Nash-advances-Zen-with-a-chain-saw-3265507.php>]. Consulta: 17-07-2012. Traducción propia.

El artista, consciente de que las formas geométricas sencillas son universales precisamente por pertenecer a la naturaleza, comenta al respecto:

He descubierto que *Cube, Sphere, Pyramids* (Cubo, esfera, pirámides) que he estado realizando —triángulo, círculo y cuadrado— parecen tener algo en común. La gente se siente cómoda con ese conjunto. Si hago o invento una forma como una cruz, la gente preguntará: “¿Por qué?”. Hay formas y combinaciones que parecen satisfacer universalmente a las diversas culturas. Sigo haciéndolas porque no dejan de fascinarme estos aspectos²⁶.

Tal y como indica Baker, la obra de Nash bien podría ser una versión tridimensional de la afamada obra de Sengai ‘El Universo’ (*fig. 18*).

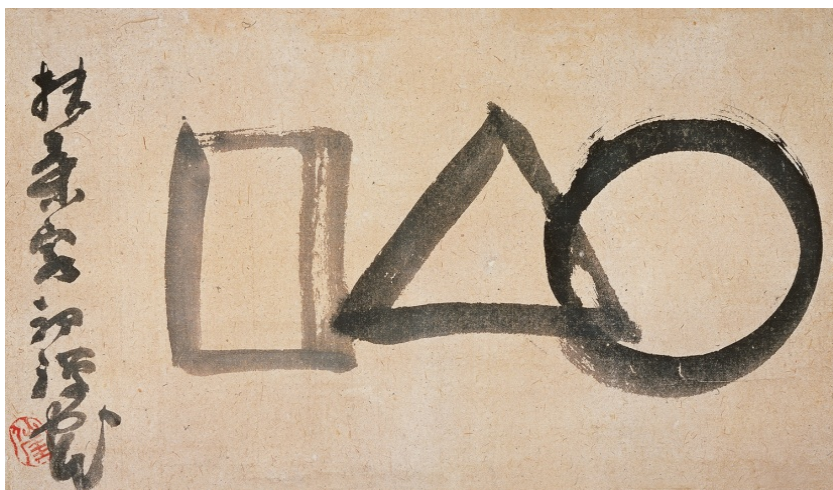


Fig. 18: Sengai, *El Universo*, Tinta sobre papel, s. XIX, Idemitsu Museum of Arts. Tokyo.

²⁶ Grande, John K., *op. cit.*, p.41.

Existen diferentes versiones acerca del significado de esta obra. Suzuki ve en ella la historia de la creación. Bhyt considera que Sengai ha querido representar las tres formas fundamentales del universo; y hay otras versiones que la ven como la unión de las tres escuelas budistas que existen en Japón. En cualquier caso, lo que nos interesa de ella es el sentimiento sublime que emana de sus formas sencillas, dibujadas en un instante de vacío mental mediante trazos únicos e irrepetibles. La obra, exceptuando su comentario posterior a la izquierda, está realizada con tres trazos únicos de pincel. Si observamos la claridad de la tinta, vemos que Sengai ha cargado su pincel una sola vez, de modo que las formas, realizadas de derecha a izquierda, parecen desvanecerse, gradualmente, en el espacio del fondo. Quizás, el sentido 'El Universo' no venga dado por las tres formas en sí mismas, sino por la disolución gradual de éstas en un todo mayor, en el espacio vacío del universo. Si así fuera, la obra estaría hablándonos, de un modo, al mismo tiempo sencillo y solemne, del ciclo de la vida y de la muerte.

Si recordamos que el cubo, la pirámide y la esfera de Nash están hechos de madera carbonizada podemos comprobar que, más allá de las coincidencias formales, ambas obras comparten un mismo espíritu. Nash, que solo utiliza madera encontrada de árboles muertos y caídos, comenzó en la década de los setenta a quemar sus esculturas en un intento de, según Richard Cork, "alertarnos sobre la vulnerabilidad incluso del material más duro"²⁷. La oscuridad y la simplicidad, tan

²⁷ Cork, Richard, *David Nash, Yorkshire Sculpture Park*: [<http://www.ft.com/cms/s/0/6dd286fa-a49a-11df-8c9f-00144feabdc0.html#axzz20mV75Y9Q>]. Consulta: 17-07-2012. Traducción propia.

propias de *yūgen*, responden aquí a la metamorfosis que sufre la madera al convertirse en carbón vegetal refiriéndose, en último término, a la visión del tiempo cíclico de la existencia.

Para finalizar este apartado, nos gustaría destacar que no solo las formas y los materiales usados por los artistas *Land Art* destacan por su ingenua sencillez, también las técnicas elegidas para componer sus piezas gozan de las mismas características. Lo hemos visto en la obra de Nash, lo observamos también en el modo en el que Richard Long realiza sus piezas, contando solo con la ayuda de su propio cuerpo y colocando los materiales alineados sin ningún tipo de ensamblaje entre ellos. La obra de Andy Goldsworthy, Nils Udo y Michael Singer también es ilustrativa al respecto. Todos ellos realizan sus instalaciones con la misma simplicidad constructiva con la que Sengai, mediante tres pinceladas, trazo 'El Universo'. Tomemos como ejemplo las intervenciones que Singer realizó en la naturaleza en la década de los setenta. En concreto, su 'First Gate Ritual Series 10/78' (*fig. 19*), composición baja de maderas instalada sobre la superficie del agua, alejándose de complicadas tecnologías, está construida con un modo de ensamblaje sencillo, basado en un sistema de equilibrios, pesos y tensiones en el cual cada elemento se convierte en indispensable para el conjunto de la obra. El crítico de arte Michael Auping²⁸ ve en la obra claras referencias al *Torii* japonés, puerta de madera situada en la entrada de un templo sintoísta. Tradicionalmente el *Torii* japonés estaba constituido por dos vigas verticales de madera y otra horizontal ligeramente curvada en su parte superior. Las maderas curvadas de Singer se confunden con las ondas de la superficie del agua

²⁸ Auping, Michael, *Michael Singer / MATRIX 25*: [<http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/25>]. Consulta: 18-07-2012. Traducción propia.

dando lugar a una composición donde prima la apertura y la señalización de un lugar. Porque más allá de sus similitudes formales, la 'puerta ritual' del artista, al igual que un *Torii*, es el símbolo de que el templo, o en este caso la obra de arte, no es otra cosa que el propio lugar donde se encuentra, es decir, la naturaleza.



Fig.19: Michael Singer, *First Gate Ritual Series 10/78*, Roslyn, New York, 1976.

1.3 Hacia un arte de la experiencia

Muchas obras expresan un fuerte deseo de llamar la atención mediante medios artísticos del fenómeno de lo real.

Willoughby Sharp

La afirmación de Sharp se refiere a una gran parte de las creaciones expuestas en la muestra '*Earth Art*', realizada en la Universidad de Cornell en 1969. Artistas como Jan Dibbets, Hans Haacke, Richard Long o Robert Morris, entre otros, demostraron que, al igual que el *zen*, su arte constituía el camino para experimentar la realidad y presentar esa experiencia vivida a su público. Iniciaremos este apartado hablando sobre una serie de obras *Land Art* basadas en la acción. El arte de acción tiene como objetivo principal la integración entre la vida y la creación artística. A su vez, el *zen* es, en última instancia, el arte de la vida; experimentar el *zen* significa moverse con su flujo vital sin tratar de detener su curso.

Comencemos con la obra de Rogert Ackling. Su simplicidad técnica y el aspecto rústico de sus piezas podrían haber hecho que incluyéramos su obra en el apartado anterior, y de hecho es innegable la estética *wabi sabi* patente en toda su producción; sin embargo, hemos optado por comentar su obra desde el punto de vista de la experiencia, porque si hay algo por lo que destaca su acto creativo, es por el ritual personalísimo al que sus piezas son sometidas. Los trozos de madera a la deriva con los que Ackling trabaja son marcados con los rayos del sol por medio de un cristal que amplifica la potencia de los mismos. "Las marcas son anónimas e inexpresivas, generalmente líneas dispuestas una bajo otra. La madera tiene tanto carácter como cualquier cosa a la que se le

permite ser ella misma, pero nada más”²⁹. Los objetos de Ackling no encierran ningún tipo de simbolismo. Son ellos mismos, maderas encontradas marcadas por el sol (*figs. 20 y 21*).



Fig. 20: Roger Ackling, *Weybourne*, 1992.

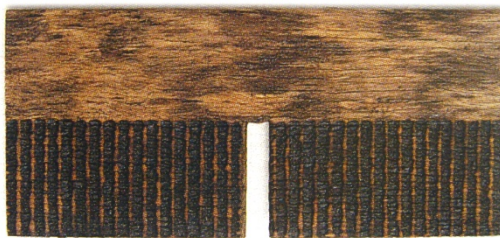


Fig. 21: Roger Ackling, *Shio-no-misaki*, 1996.

²⁹ AAVV, *Roger Ackling, Works from Norfolk*, Annely Juda Fine Art, London, 1990, s/p. Todas las traducciones son propias.

Sylvia Ackling, esposa del artista, declara como el trabajo de Roger se ha visto influenciado por la obra de Richard Long y Hamish Fulton, sus dos compañeros de estudio en la Escuela San Martín, así como también por el movimiento Dada y la obra de Carl Andre entre otros artistas. Pero, sobre todo, Sylvia destaca la influencia de los valores *wabi sabi* en la creación artística de Ackling:

Cada vez más, Ackling se inspira en la obra de Enku, el monje budista, cuya vida fue un viaje caminando de un templo a otro a través de Japón en su búsqueda de la talla de cien mil budas. El trabajo de Enku es quizás la expresión más perfecta del binomio Wabi-Sabi, en el que la belleza y la verdad se encuentran en la simplicidad y la soledad. Lo que Wabi Sabi ofrece es una respuesta basada en la percepción más que el argumento, e ideas que provienen de la sencillez, la modestia, la imperfección y la falta de la ornamentación, cuya materia no es la presencia monumental y espectacular -no hay gestos grandilocuentes, ni firmas- sino algo que proviene de una atención tranquila, una conciencia de los detalles modestos que fácilmente pasan desapercibidos, algo que no aparece en su momento de mayor gloria, sino que surge en la hora del rechazo y de la muerte. Donde el ideal supremo es que nada permanece, nada perdura, excepto una idea³⁰.

Es interesante destacar en estas declaraciones como la simplicidad del trabajo del artista le permite trabajar solo; Lo mismo sucede con la mayoría de artistas *Land Art*. Recordemos que la soledad autoimpuesta vivida de un modo artístico está repleta de *sabi* y comporta “desprendimiento y austeridad para –en último término- aprender a estimar las cosas y procesos naturales con la espontaneidad con que suelen manifestarse”³¹.

³⁰ AAVV, *Roger Ackling, Set aside*, Annelly Juda Fine Art, London, 1998, s/p. Todas las traducciones son propias.

³¹ AAVV, *El Rincón del Haiku*: [http://www.elrincondelhaiku.org/pub_int_haikucam05.php]. Consulta: 19-07-2012.

Centrándonos ahora en su proceso creativo, Thomas Clark afirma que es posible hablar de ritual en la obra de Ackling ya que el artista usa siempre los mismos elementos y repite los mismos gestos. Y sobre todo “el término ritual está justificado por la solemnidad de la ocasión y la pureza de la atención del artista que eleva sus acciones por encima de la mera repetición”³². El crítico John Hallmark describe acertadamente su proceso de trabajo:

Física y mentalmente comprometido con el momento, literalmente, su mano se mueve con el sol, manteniendo la posición como un piloto. Su disciplina es entumecedora. Pero mirando fijamente la madera, toma decisiones, marca los límites, y convierte el proceso en algo puramente imaginativo³³.

En este aspecto, encontramos fuertes similitudes con el teatro *nō* el cual usa rígidos movimientos repetidos para llegar hasta el subconsciente del espectador. El drama, tanto en el *nō* como en el ritual de Ackling, se expresa mediante la quietud y el silencio. Zeami comparó la quietud del teatro *nō* con “un jarrón de plata lleno de nieve helada”³⁴.

El hermetismo es otra característica que la obra de Ackling comparte con el *nō*. Cuando al artista se le acusa de hacer obras de difícil interpretación él responde que “la comunicación no es un problema, que si esperara una respuesta a su trabajo, esta sería el silencio”³⁵. Precisamente, la quietud y el silencio son los responsables de que las maderas quemadas del artista, envueltas en un aura misteriosa posean

³² AAVV, *Roger Ackling, Works from Norfolk, op. cit., s/p.*

³³ AAVV, *Roger Ackling, Centre d'Art Contemporain Genève, 1991, s/p.*

³⁴ Yamaguchi, Masao, “La dialéctica del teatro *Nō* y del *Kabuki*” en *El Correo de la Unesco*, abril 1983, p. 15.

³⁵ AAVV, *Roger Ackling, Centre d'Art Contemporain Genève, op. cit., s/p.*

también características propias de *yūgen*. Tal y como señala Clark, la obra de Ackling puede calificarse de mágica en el sentido de ser algo que nos conmueve profundamente pero no puede explicarse con palabras. Quizás eso sea debido a que las piezas parezcan carecer de un referente temporal, es decir, podría tratarse tanto de obras antiguas como de un futuro lejano. A eso hay que añadirle, tal y como indica el crítico, la ausencia de cualquier huella de autor en las obras: “Se podría decir que no tienen casi nada que ver con el artista y todo con lo relacionado con la luz, el fuego, tiempo, y la eternidad”³⁶.

Otros artistas que han incluido el concepto de ritual, a modo de peregrinación por la naturaleza, en su universo creativo han sido Richard Long y Hamish Fulton. Trataremos el concepto del viaje y del recorrido en relación con el arte procesual cuando abordemos los paseos de ambos en el siguiente capítulo. Como anticipo tenemos las palabras de Long quien dice: “Mi libertad consiste en hacer arte solo mediante el paseo, o dejando huellas efímeras aquí y allá”³⁷. En 1974 Chris Drury y Hamish Fulton caminaron juntos por las montañas de Canada. La aproximación de Drury a la obra de Fulton fue revolucionaria para el artista. Él mismo declara:

En el acto de andar en montañas, desiertos, bosques, a través de un movimiento constante, haciendo frente al viento, a la lluvia, a la nieve, al

³⁶ AAVV, *Roger Ackling, Works from Norfolk, op. cit., s/p.*

³⁷ Richard Long: *Heaven and Earth*, room guide: room 3: [<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth/explore-exhibition/richard-long-1>]. Consulta: 07-09-2012. Traducción propia.

frío y a la fatiga, se hace posible (...) conseguir un estado en el que la realidad interna y la externa se transformen en un todo fluido³⁸.

Chris Drury con su obra demuestra un profundo interés por las energías invisibles que actúan en el mundo espiritual, sus canastas de enormes dimensiones son un tributo al mismo, así como un elogio al arte de la cestería. En el último discurso de Buda llamado Sutra Pitaka, 'el discurso de la cesta', aparece el arte de la cestería como un ritual comunitario a través del cual la psique colectiva se pone en práctica. El artista, consciente del *aware* que impregna cualquier existencia, dota de un valor incalculable a lo que permanece después de que el proceso de una obra esté concluido:

Drury se interesa también en la permanencia y la impermanencia. En *Zen*, el entendimiento del movimiento eterno de la naturaleza es esencial para respetar la naturaleza. Aquí la impermanencia puede ser llamada movimiento; la permanencia, quietud. (...) El objeto físico es impermanente; el trabajo de los cuerpos humanos y sus memorias tiene permanencia. Hay un paralelismo aquí con la práctica de las pinturas de arena tibetanas, donde los monjes pasaban semanas creando pinturas de arena, centrando su atención en la imagen, no por su propio gozo sino con el propósito de sanar o para algún dios de la comunidad. Entonces arrojaban la arena en el río. Lo que permanecía no era la imagen, sino el poder simbólico del foco de atención colectivo³⁹.

Pasemos a otro ejemplo de obra inmersa en la experiencia, en este caso no a modo de ritual mediante el cual se producen objetos, sino como una actuación mucho más simple y directa. Se trata de la acción realizada por Andy Goldsworthy, 'Walk into a tree' (*fig. 22*), en la cual el artista desaparece, literalmente, dentro del follaje de un árbol.

³⁸ Drury, Chris, *op. cit.*, p. 7.

³⁹ Drury, Chris, *op. cit.*, p. 10.

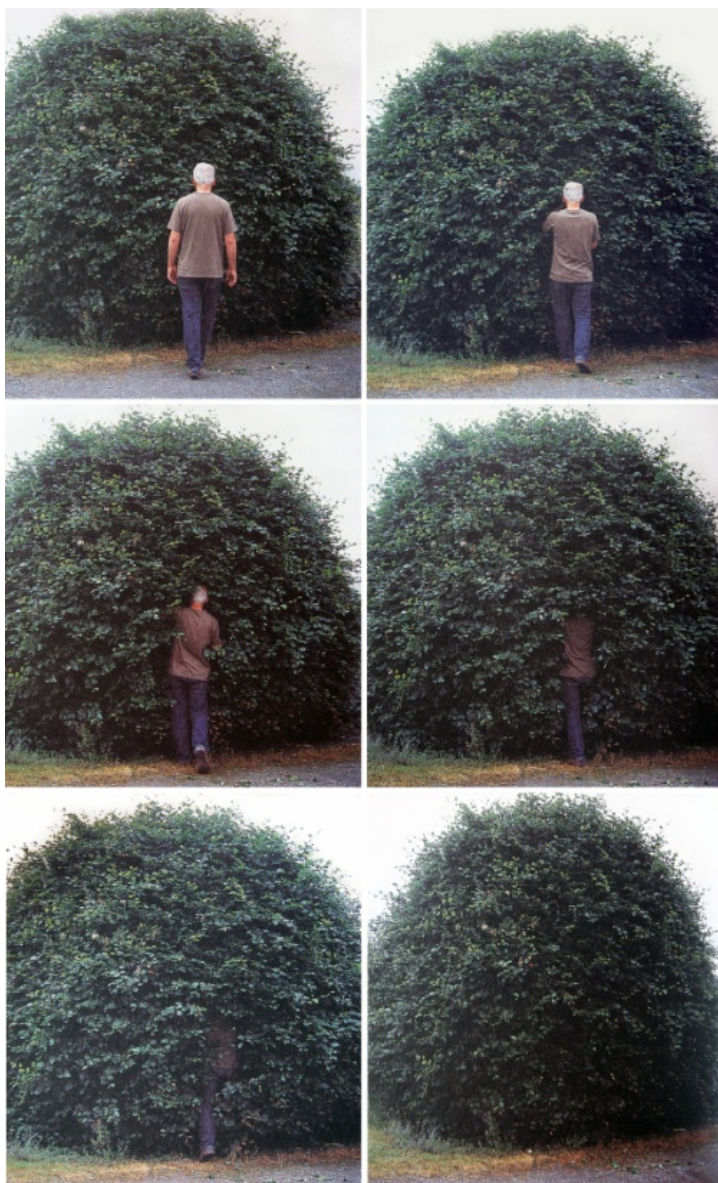


Fig. 22: Andy Goldsworthy, *Walk into a tree*, 2007.

La completa fusión que observábamos en el arte medieval japonés con la naturaleza la advertimos también en los artistas de *Land Art*; Long y

Fulton con sus paseos, Drury y Bonanno con sus cabañas, y Goldsworthy con la inserción total de su cuerpo en un arbusto de gran tamaño. El artista ha trabajado frecuentemente con construcciones cóncavas, las cuales parecen actuar a modo de refugio, de lugar seguro donde el ser humano puede encontrarse consigo mismo y con la naturaleza. Su instalación en el Palacio de Velazquez del Retiro de Madrid responde también a ese deseo de introducirse, como su nombre indica, ‘en las entrañas del árbol’. De ella el artista comenta: “La instalación resultante es, espero, una expresión de que la gente está, directamente o indirectamente, conectada a la tierra, un reconocimiento a la naturaleza humana y a la naturaleza de la madera”⁴⁰.

Analicemos ahora una última pieza que incide en el proceso temporal como parte determinante de la misma. Se trata de ‘Wooden Boulder’ (fig. 23) de David Nash.

La obra realizada a mediados de los años setenta surgió de un roble gigante derrumbado. Su autor nos comenta sobre ella:

Pretendía bajarlo de la colina hasta un bosque y llevarlo a mi estudio, pero se quedó atrancado a medio camino en un riachuelo. Aunque al principio esto parecía un problema, luego decidí dejarlo allí y se convirtió en una escultura de una roca. Desde entonces se ha movido nueve veces río abajo. A veces, he tenido que moverlo yo, como cuando se quedó atascado bajo un puente... podría haber causado una gran inundación⁴¹.

A modo de roca de unos cuatrocientos kilos que recorre ríos, bosques y lagos por el norte de Gales, ‘Wooden Boulder’ es una obra en proceso continuo que hace referencia a un viaje desde un pequeño arroyo hasta

⁴⁰ Goldsworthy, Andy, *En las entrañas del árbol*: [http://www.mcu.es/principal/docs/novedades/Goldsworthy_DossierPrensa.pdf]. Consulta: 20-07-2012.

⁴¹ Grande, John K., *op. cit.*, p.49.

su encuentro con el mar. La importancia que Nash otorga al devenir se hace patente en la creación de un libro de artista, en el año 2008, en el cual incluye toda la documentación referida al recorrido de su escultura.



Fig. 23: David Nash, *Wooden Boulder*, 1978-2003.

Pero no siempre los artistas inciden en el proceso mediante el rito, la acción o el movimiento, a veces lo hacen mediante la apreciación de los sutiles cambios que la materia presenta a través del tiempo y en diferentes escenarios. Tomemos como ejemplo el proyecto ‘Rocío de las cascadas de Ithaca helándose y derritiéndose sobre una cuerda’, del alemán Hans Haacke, quien “subido a una cuerda, observó el rocío de las aguas y como éste acababa convirtiéndose en hielo con el fin de poner en evidencia el concepto de tiempo en relación a los fenómenos

físicos”⁴². Haacke con su incidencia en los cambios de estado y la constante variabilidad de los acontecimientos hace que el espectador también experimente el fenómeno temporal. El artista afirma al respecto:

No estoy interesado en la forma. Estoy más interesado en el crecimiento de las plantas –crecimiento como un fenómeno, como algo fuera de la realidad de las formas o de la composición y que tiene que ver con la interacción de fuerzas y energías y con la información⁴³.

Somos conscientes de que la obra de Haacke en su totalidad no es representativa del *Land Art* ya que el artista destaca, sobre todo, por su mordaz crítica a los mercados y a los efectos de la globalización, mediante una estética marcadamente conceptual. Sin embargo, sus obras iniciales si aparecen ligadas al *Land Art* a través del uso de materiales naturales y las interacciones de sistemas físicos y biológicos. Al respecto, una de sus obras más conocidas ‘La hierba crece’ (*fig. 24*), exhibida por primera vez en una galería de Manhattan en 1966, aborda directamente “los procesos físicos y biológicos del cambio, de renovación, y la decadencia”⁴⁴. El artista instaló un montón de tierra en el museo e hizo crecer césped verde en ella. La instalación constituye “un espacio silencioso, casi zen, que funciona como contrapunto

⁴² Guasch, Anna, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Serbal, Barcelona, 1997, p. 193.

⁴³ AAVV, *EARTH art: Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson*, Cornell University Ithaca, New York, 1970, s/p.

⁴⁴ Krug, Don and Siegenthaler, Jennifer, *Art & Ecology: Photoessays: Art and the Earth*: [<http://greenmuseum.org/c/aen/Earth/Changing/artist.php>]. Consulta: 20-07-2012.

orgánico a los flujos económicos, sociales y políticos en los que se cimenta buena parte del trabajo de Haacke”⁴⁵.



Fig. 24: Hans Haacke, *Grass grows*, 1969.

Aunque en principio la obra de Haacke pueda parecer demasiado científica, ya que trata las interacciones de los sistemas físicos y biológicos de un modo neutral y objetivo, en comparación con la estética japonesa medieval, que incluye connotaciones más poéticas, lo cierto es que ambas comparten presupuestos fundamentales. Si recordamos que una de las bases de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* es la rama *zen* del budismo, observamos que las obras iniciales del artista a las que nos hemos referido, comparten con el *zen* esa desnuda referencia al presente a través de la atención a los procesos naturales. Lo que

⁴⁵ Lucas, Antonio, *La especulación inmobiliaria como objeto de arte. La Naturaleza como un contrapunto*: [http://quiosco.elmundo.orbyt.es/ModoTexto/paginaNoticia.aspx?id=8533998&sec=El%20Mundo&fecha=03_03_2012&pla=pla_562_Madrid&tip=6&hDoc=44%2FArt%C3%ADculos%2F2-47803581.XML]. Consulta: 22-02-2013.

representa es, en definitiva, un toque de atención hacia la práctica del arte en un tiempo real acorde con la vida y con las experiencias cotidianas.

Otro modo de percepción sutil del entorno y de las variaciones que en éste se producen es la captación de los cambios de luz que se suceden a lo largo de un día. Muchas de las obras fotográficas iniciales de Jan Dibbets abordan dicho fenómeno. Al respecto, encontramos sus 'estudios de los sueños de Monet', entre los que aparece '1st Studio for Monet's Dream' (fig. 25), y su 'Archive 1967', que consta de 396 hojas de contactos de 18 x 24 cm cada una. En ambos casos, el artista recoge las leves variaciones de la luz sobre el agua en una suerte de captación del instante muy acorde con la estética melancólica de *mono no aware*.

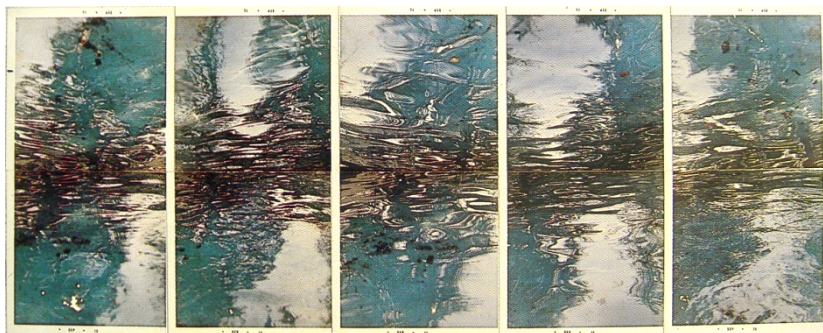


Fig. 25: Jan Dibbets, *1st Study for Monet's Dream*, 1973.

Otros ejemplos los encontramos en sus series fotográficas en blanco y negro de luces y sombras a lo largo de un periodo de tiempo como 'The Shadows in my studio as they were are at 27-07-1969 from 8:40-14:10' (fig. 26); o su 'The Shortest Day at the Van Abbemuseum' realizada en Eindhoven en 1970, que consiste en ocho filas de diez fotografías, disparadas a intervalos de diez minutos a través de una ventana del

museo como registro de la luz del amanecer hasta la luz del atardecer del solsticio de invierno.

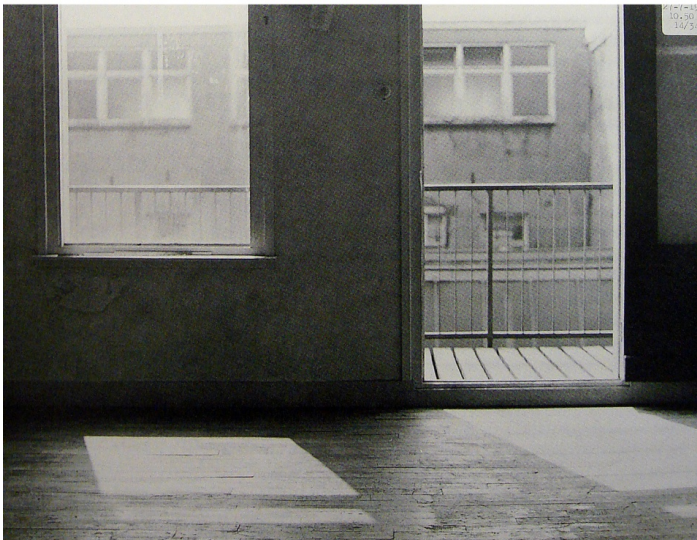


Fig. 26: Jan Dibbets, *The Shadows in my studio as they were are at 27-07-1969 from 8:40-14:10, 1969.*

Ambas obras, con sus cambios fugaces de luz, están repletas de *aware*. Recordemos que el sentimiento *mono no aware* no es otro que el deleite que aparece cuando tomamos conciencia del frágil equilibrio entre la aparición y la desaparición de todas las cosas, de la plenitud y la decadencia, en definitiva, de la vida y de la muerte. Las sutiles variaciones de luz que Dibbets registra con su cámara son interesantes porque ponen de manifiesto el mecanismo estético mediante el cual un ente tan etéreo como la luz, suspendido entre el ser y el no ser, es capaz de despertar en sus espectadores imágenes mentales de lo que fue y de lo que pudo haber sido convirtiéndose en metáfora del significado de la propia vida de quien las contempla. Yoshida Kenkō resume muy bien esta sensación:

Si nunca desaparecieran las gotas de rocío en Adashino, se mantuviera siempre inmóvil el humo de la colina de Toribe y viviésemos eternamente, sin cambiar, ¿nos podría conmovir el encanto frágil de las cosas? Las cosas son bellas precisamente porque son frágiles e inconsistentes⁴⁶.

Frágiles e inconsistentes, pero de una belleza abrumadora, son también las obras de hielo de Andy Goldsworthy. Hemos optado por terminar con ellas esta sección ya que su valor más destacado es, precisamente, el simbolizar el precario equilibrio entre la construcción y la destrucción, la solidez y la inestabilidad, en definitiva, el ciclo de la vida. Tal y como observamos en la (*fig. 27*), sus delicadas láminas de hielo apiladas a modo de cono irregular nos conmueven porque en ellas vemos un reflejo de nuestra existencia. Emocionados por su aparente y menguante estabilidad prevemos su desmoronamiento... al mismo tiempo que el

⁴⁶ Yoshida, Kenko, *Tsurezuregusa, Ocurrencias de un ocioso*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 27.

artista, cuidadosamente, erigía su escultura ésta iniciaba ya su proceso de fundirse con la tierra.



Fig. 27: Andy Goldsworthy, *Sin Título*, 1987.

En conclusión, en este apartado hemos observado como la inserción del elemento temporal en las creaciones *Land Art* las acerca a la estética oriental medieval que nos ocupa. Lo hemos visto a través del hermético, elegante y minimalista ritual al que Ackling somete a sus piezas de madera quemadas, un ritual muy similar al que se produce en el teatro *nō*, en ambos casos el resultado artístico produce en sus espectadores una emoción muda difícil de describir con palabras muy propia de *yūgen*. Lo hemos visto también en los cobijos naturales de Goldsworthy, que

como los objetos *wabi sabi*, parecen invitarnos al ritual de fundirse con la naturaleza; y por último, lo hemos observado también en algunas de las obras de Haacke y de Dibbets, en las que la asunción del tiempo y de los cambios de estado tan propia de *mono no aware* se hace patente en la constante observación que los artistas dedican a la hierba que crece o a los sutiles cambios de luz que van produciéndose a lo largo del día.

Terminemos con unas palabras de Goldsworthy sobre la vida, la muerte y el *aware* de la existencia:

La vida apunta hacia la naturaleza, pero también, con la misma fuerza, hacia la muerte. No puedo caminar muy lejos antes de encontrarme algo muerto y en descomposición. Árboles arrancados de raíz, rocas caídas, deslizamientos, inundaciones... Necesito controlar la belleza para sentir y dar sentido a su precariedad subyacente. Por eso muchas de mis esculturas están al borde del abismo. A menudo veo como las obras - una columna en equilibrio de rocas apiladas, carámbanos de hielo - se hacen más fuertes con cada pieza que se les añade, pero también sabemos que cada adición las acerca más cerca al derrumbamiento. Algunas de mis mejores obras han sido construidas de ese modo, y algunos de mis peores fracasos pudieron haber producido grandes piezas. La belleza no evita la dificultad, sino que se cierne peligrosamente sobre ella - como caminar sobre hielo delgado⁴⁷.

⁴⁷ Goldsworthy, Andy, *Time*, Thames & Hudson, London, 2000. Recogido en: *Precaious beauties*: [http://thepalaceat2.blogspot.com.es/2012_02_01_archive.html]. Consulta: 20-07-2012.

1.4 En los márgenes del arte

Hay hojas de los árboles *kashi*, incluso antes de cambiar de color,
esparcidas por el sendero de la montaña al monasterio,
por el sendero apacible y solitario.

Saigyō

Cuando leemos los versos de Saigyō creemos estar viendo una antigua senda poco transitada en un remoto paraje. Y si bien, lo más probable es que el poeta este describiéndonos un paseo real, también es cierto que está hablándonos de algo más. El sendero por la montaña apacible y solitario de Saigyō constituye la metáfora perfecta sobre el modo sobrio y profundo de disfrutar la naturaleza que comparten tanto los artistas místicos medievales japoneses como los artistas *Land Art*.

Este último apartado sobre las concordancias generales entre el arte de la tierra y la estética *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, lo dedicaremos a analizar como ambos universos estéticos parecen instaurarse en la marginalidad artística y social, entendiendo ésta en un sentido positivo. Ya que situarse en los márgenes significa asegurarse las condiciones necesarias para gozar de la auténtica libertad creativa.

El primer aspecto que trataremos es como el aislamiento social se convierte en una condición indispensable para el disfrute de la naturaleza, así como en cierto modo de oposición al sistema dominante de una época. Los artistas *Land Art*, con sus escritos y sus obras, parecen compartir la idea de que una existencia *sabi*, de exquisita soledad, te libera de cualquier atadura social y te permite la introspección necesaria en cualquier acto creativo. Si recordamos la obra de Kamo no Chōmei y Yoshida Kenko, observamos que su retiro en las montañas responde a este deseo de existencia 'apacible y solitaria' al que alude Saigyō. Siglos

más tarde, nos encontramos con los escritos de Thoreau⁴⁸, que tanto han influido en los artistas *Land Art*, alabando este mismo estilo de vida retirada. El autor, cuando habla de su estancia en los bosques, lo hace de este modo: “Tengo por así decirlo, mi propio sol, luna y estrellas, y un pequeño mundo para mí solo”⁴⁹. Si bien, Thoreau no recibía muchas visitas, ya que su “compañía era cribada por la distancia de la ciudad”⁵⁰, disfrutaba con la compañía de ‘espíritus nobles’ con los que compartía momentos de paz y descanso, pero también profundas conversaciones que alcanzaban su punto álgido en los silencios finales, tan solo perturbados por el canto de los pájaros o el sonido del viento. Imposible no rememorar los versos de Wang Tchang Ling, un poeta chino de la dinastía Tang que influyó enormemente en los *waka*⁵¹ japoneses posteriores:

Las hojas de plátano cubren el patio.
El musgo invade la celda solitaria.
El monje y el visitante,
habiendo intercambiado palabras sublimes, se callan.
En el aire flota un aroma desconocido⁵².

El ‘aroma desconocido’ no es sino un estado mental de completa comunión con el entorno y con sus habitantes, al mismo tiempo que un atisbo del misterio de la existencia. La naturaleza, experimentada en soledad, proporciona las condiciones necesarias para vislumbrar lo

⁴⁸ Ver al respecto: Thoreau, H. D., *Walden*, Madrid, Catedra, 2008.

⁴⁹ Thoreau, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁰ Thoreau, *op. cit.*, p. 187.

⁵¹ *Waka* 和歌 significa literalmente ‘poema japonés’. La palabra surgió en el período Heian para diferenciar a la poesía originaria de Japón de la poesía china.

⁵² Wang Tchang Ling, dinastía Tang, s. VIII. Extraído de: [<http://daronline.blogspot.com.es/2005/07/la-espiritualidad-en-el-arte-chino.html>]. Consulta: 15-08-2012.

inasible de nuestra propia vida. Los paseos en solitario de Richard Long y Hamish Fulton que analizaremos posteriormente son un ejemplo paradigmático al respecto. No obstante, la creación solitaria en la naturaleza es una práctica común en el *Land Art*. Es difícil imaginarse a Roger Ackling participando en una animada charla mientras realiza sus rituales de inscripciones de sol en la madera, donde cada línea y cada signo deben ser trazados de un modo preciso con una atención plena. O, del mismo modo, nos cuesta creer que Goldsworthy fuera capaz de 'tejer' sus delicadas piezas de tallos de madera sino es en un estado de absoluta concentración en la materia (*fig. 28*).



Fig. 28: Andy Goldsworthy, *Knotweed Stalks*, 1988. Documental Ríos y Mareas.

Pero, no solo encontramos el aislamiento social en el proceso de trabajo de los creadores *Land Art*, sino que, de un modo casi generalizado, la mayor parte de sus obras son efímeras y se encuentran en lugares de difícil acceso.

Recordemos la fragilidad material y la sensibilidad a las condiciones ambientales de las obras de Hans Haacke; o el sutil equilibrio entre el ser y el no ser del propio Goldsworthy: “Cuando hago una obra, muchas veces la llevo al extremo, casi hasta su derrumbamiento, y ese es un equilibrio muy hermoso”⁵³. Es interesante como la crítica contemporánea es consciente de la impronta que el pensamiento oriental ha dejado en las vertientes artísticas que enfocan su mirada hacia la levedad y la ausencia. Así se pone de manifiesto en la exposición ‘Frágil’ realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia en el año 2008:

Más significativa como influencia en el conjunto de artistas de esta exposición es lo que genéricamente podemos llamar pensamiento oriental. En algunos casos lo es de forma explícita, como en el caso de Ackling respecto del wabi sabi, o de Schendel respecto de la meditación *zen* (...). A partir de las conferencias de D. T. Suzuki sobre budismo *zen* en Columbia University en 1949 y 1951, distintas corrientes del pensamiento oriental, más que su arte, se convirtieron en fuentes de inspiración para artistas como John Cage, Rauschenberg, Reinhardt o el ya mencionado Klein⁵⁴.

Pero como señalábamos, la fragilidad de la materia, y por tanto su duración efímera, no son los únicos motivos por los que las obras de *Land Art* son a menudo inaccesibles. Su situación geográfica es otro factor que aumenta su aislamiento. Podríamos exponer como ejemplo cualquier obra realizada en la naturaleza de los artistas mencionados hasta el momento. Si elegimos entre ellas el círculo que Richard Long realizó en 1994 para el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca

⁵³ Goldsworthy, Andy, *Ríos y Mareas*, *op. cit.*

⁵⁴ AAVV, *Frágil*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2009, p. 25.

observamos que las indicaciones que se ofrecen al posible espectador, por la propia configuración de la obra, son del todo insuficientes:

En su itinerario artístico, Richard Long se detuvo en el macizo de la Maladeta en el Pirineo de Huesca. Como la mayoría de sus intervenciones, la creación del artista británico presenta un enorme respeto por el medio que le rodea y no está pensada para tener un carácter permanente, sino que será la propia naturaleza la encargada de su transformación. Este hecho, y la dificultad para orientar sobre su acceso al situarse a más de 2.000 m., motivan que sea imposible una explicación adecuada y exenta de riesgos sobre el acceso a la pieza de Long⁵⁵.

Debemos ser conscientes que el carácter marcadamente procesual de las piezas es el responsable de que les sea permitido, únicamente a sus autores, la experiencia artística de las mismas; tal y como sucede en el fenómeno *haiku*. La vivencia del momento creativo está reservada al poeta que, en una enriquecedora soledad, es capaz de captar el *sabi* de la naturaleza.

Adentrémonos ahora en otra característica común a la mayoría de prácticas *Land Art* que acrecienta su distanciamiento con los poderes establecidos del arte; ésta es su inclinación por la intervención en lugar de la creación. Quizás esto sea debido al respeto que procesan al material con el que trabajan, es decir, a la naturaleza. Una sutil intervención sobre la misma es, a menudo, suficiente para ayudar a la madre tierra a expresarse con sus propios medios. Aludiendo a la exposición *Earth Art* de 1969, “en muchos casos el medio se presenta intacto con una mínima modificación formal”⁵⁶.

⁵⁵ CDAN, *Como llegar a 'Circle in Huesca'*: [http://www.cdan.es/cdan_enlace.asp?IdNodo=1920]. Consulta: 16-08-2012.

⁵⁶ AAVV, *Earth Art*, *op. cit.*, s/p.

Cuando indagamos en el binomio creación/intervención nos damos cuenta de las implicaciones que el vocablo intervención conlleva. Sólo la existencia de algo previo posibilita la intervención; cuanto más alto sea el grado de elaboración de dicha base previa, menor será el grado de intervención. El uso, por parte de los artistas *Land Art*, de materiales naturales encontrados supone que su actividad se reduzca, en cuanto a trabajo artesanal, y se amplíe en cuanto a percepción e intensificación de la experiencia, centrándose en realizar sólo pequeñas modificaciones en el ambiente, agrupaciones de objetos o descontextualización de los mismos. Pongamos como ejemplo los paseos de Hamish Fulton:

Fulton es un artista, no un pintor, escultor, fotógrafo, poeta o decorador de interiores: ninguna de las categorías normales asociadas con tales prácticas y formas (composición, pincelada, ritmo, orden) tienen un punto de aplicación aquí⁵⁷.

Si bien los paseos de Hamish Fulton y también algunos de los de Richard Long representan el grado cero de intervención, la mayor parte de las obras *Land Art* han sido creadas a base de pequeños gestos y sutiles variaciones que, sin embargo, producen resultados de una belleza sublime. De entre ellas destaca, de un modo especial, la obra de Nils Udo y la de Andy Goldsworthy. Ambos artistas, mediante sencillos engranajes y agrupaciones fortuitas, han sabido extraer la esencia íntima del paisaje.

Intervención, en el arte de la tierra, es una roca forrada de hojas húmedas, una línea flotante de hojas *momiji* siguiendo el curso de un río (*fig. 29*), un nido de invierno hecho a base de hojas y bolas de nieve

⁵⁷ Fulton, Hamish, *The snow Mountain: A twenty day walking journey from Dumre to Leder in Mannag and back to Pokhara by way of Khudi Nepal, early 1983*, John Webber Gallery, New York, 1987, s/p. Traducción propia.

teñidas de zumo de bayas (*fig. 30*)... Intervención en el sistema estético *wabi sabi* es “una bombilla brillando, solitaria, bajo una de esas pantallas pasadas de moda”⁵⁸, la conservación intencionada de las huellas temporales para convertirlas en ingredientes de lo bello, o la utilización de una vieja choza de campesinos (*fig. 31*) como prototipo de habitáculo para la Ceremonia del té...



Fig. 29: Andy Goldsworthy, *Sin Título*, Ōchiyama, Japón, 1987.

⁵⁸ Tanizaki, Junichiro, *Elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999, p. 1.



Fig. 30: Nils Udo, *Nido de invierno*, 1996.



Fig. 31: *Choza de campesinos*, Nagano, Japón, 1993.

De todo lo expuesto hasta el momento en el presente apartado se deduce que las actitudes de los artistas constituyen un factor clave en el proceso creativo. De hecho, podemos afirmar que el *Land Art*, más que ser un movimiento artístico, es una actitud frente al arte. Es decir, más que un arte objetual, es un arte de actitudes. Si en Dada surgen los primeros síntomas de incorporar la actitud al propio acto creativo, y el Fluxus, con sus acciones, lleva al extremo esta premisa, los artistas del *Land Art* comparten con estos últimos la incidencia en el estado y la intención del artista. De este modo, podemos definir el *Land Art* más que por un momento en la historia, o un movimiento de arte, por un modo de hacer cosas, o una forma de vida y muerte.

El *haiku* atendiendo a los valores intrínsecos del **wabi sabi** también puede ser tomado como un modo de vida, en palabras de Rodríguez Izquierdo: “el haiku es como un camino de ascesis espiritual. (...) una profesión de pobreza y desprendimiento”⁵⁹. La vía propicia para la creación de un *haiku* es siempre mantener un sentimiento de modestia, ser reservado y actuar con sinceridad. Sokēi afirma que, más allá del arte de las formalidades, el **wabi sabi** se expresa mediante un corazón bien instruido, es decir, tal y como promulga el budismo *zen*, sin deseos terrenales. Es interesante la relación que se establece entre *mono no aware*, *wabi sabi*, *yūgen* y moral en el *zen* “los impulsos artísticos son más primitivos e innatos que los morales. [De ese modo] el *zen* puede permanecer al margen de la moral, mas nunca al margen del arte”⁶⁰. La afirmación de Suzuki más que aludir a una separación entre arte y moral,

⁵⁹ Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid, Fundación Juan March, 1972, p. 32.

⁶⁰ D. T. Suzuki, *op. cit.*, p. 28.

apunta a la completa unión entre ambos conceptos: “La belleza de wabi es, en última instancia, moral”⁶¹. Y a la inversa, el comportamiento moral del pueblo japonés está repleto de cuestiones estéticas; no en vano Barthes describe como ‘gráfico’ el modo de existir en Japón.

“Toda nuestra vida es sorprendentemente moral”⁶², afirma del mismo modo Thoreau, quien habla de las virtudes de la Ley del término medio basadas en las enseñanzas de Confucio⁶³. Las obras *Land Art* parecen encontrarse también en ese espacio donde arte y ética se confunden. Los ‘artistas de la tierra’ y los creadores *zen*, comparten un sentimiento religioso, exento de moral, hacia la naturaleza. No en vano, “Heizer afirma que el arte tiende más hacia la religión”⁶⁴. Las obras *Land Art* no son pragmáticas, ni intentan enseñar nada, pero sí que cuentan con el ejemplo directo, *la actitud* de sus creadores. Y aunque no ofrecen propuestas morales ni presentan lo ‘correcto’ en cuestiones sociales, pueden ser políticas de manera simbólica. Por ejemplo, el invernadero ecológico ‘Greenhouse’ establecido en 1977 en el kibutz Ein Shemer por la artista Avital Geva fue posteriormente reconvertido en un centro educativo para estudiantes de secundaria⁶⁵. El carácter modélico que

⁶¹ Makoto Ueda, *Literary and art theories in Japan*, The Press of Western Reserve University, Cleveland, 1967, p. 97.

⁶² Thoreau, *op. cit.*, p. 254.

⁶³ Tal y como señala Luis Corrales en ‘Los orígenes del haiku’: [<http://www.elrincondelhaiku.org/int12.php>], el confucianismo, precisamente por ser una moral filosófica al alcance de todos y orientada hacia este mundo, enlaza con ciertos conceptos taoístas y con el propio ‘camino del *haiku*’ que consiste en una vida ascética y frugal, de observación y de identificación con la naturaleza. El confucianismo es una influencia que contribuirá a culturizar la poesía japonesa, tiéndola de espontaneidad y de moralidad confuciana, y en el aspecto formal, de concisión y simplicidad.

⁶⁴ AAVV, *EARTH art, op. cit.*, s/p.

⁶⁵ Para más información al respecto visitar: [<http://www.greenhouse.org.il/>].

adquieren las obras *Land Art*, por medio de la creación de nuevas relaciones con lo real, alcanza “una función educativa y de *esclarecimiento*, [en definitiva], una función ética”⁶⁶.

Recapitulando, en este apartado hemos visto como *sabi* proporciona las condiciones necesarias para establecer una completa fusión con el entorno que desemboca en el acto creativo. Ejemplo de lo expuesto es el retiro autoimpuesto en las montañas de Kenko y Chōmei, así como el proceso creativo de Goldsworthy o Akling, y, por su puesto, los paseos de Long y Fulton que analizaremos en el siguiente capítulo. La marginalidad de *sabi* queda patente también en la elección de lugares retirados y de difícil acceso en los que la mayoría de los artistas *Land Art* realizan sus piezas. Por otro lado hemos visto como el aspirar a un grado mínimo de intervención es una característica común en los objetos *wabi sabi* y también en las obras *Land Art*. Para finalizar, hemos apuntado como la estética medieval japonesa y también el *Land Art*, poseen un componente ético, en cuanto a que le otorgan importancia a la actitud dentro del proceso creativo y al componente espiritual en el arte.

⁶⁶ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal S. A., 1988 (3ª ed.), p. 208.

SIGNOS DE *MONO NO AWARE*,
WABI SABI Y *YŪGEN* EN LOS PASEOS DE
RICHARD LONG Y HAMISH FULTON

2



2.1 Actitudes zen en la obra de Richard Long y Hamish Fulton

2.1.1 En los límites de la intervención: *leave no trace*

La idea de conquista es aborrecible. Si escalamos una elevada montaña. ¿Por qué no decir, *hemos hecho de ella una buena amiga?* Mirar las cosas que tenemos a nuestro alrededor para conquistarlas no es la actitud oriental hacia la naturaleza.

D. T. Suzuki

Una de las máximas de Richard Long y Hamish Fulton que define su actitud creativa es el hecho de intentar dejar el menor rastro posible en la tierra. Esta actitud de completo respeto hacia su entorno coincide plenamente con la visión *zen* de la naturaleza. Tal y como afirma Suzuki, la idea de postrar a la tierra bajo el yugo del hombre y someterla a sus intereses egoístas tiene sus orígenes en la cultura helenista en la cual la felicidad individual del ser humano pasa a ser una de las grandes aspiraciones de la época. También la cultura judeo-cristiana ha contribuido a mantener esa visión humanista que provoca un equilibrio precario entre el hombre y la naturaleza. En este apartado expondremos como la obra de Long y Fulton responden a un continuo diálogo con el entorno mediante el cual ambos persiguen una identificación con el mismo.

“Me gusta la idea de usar la tierra sin poseerla”¹, afirma Richard Long. El artista mediante una reorganización mínima del paisaje ha realizado cientos de instalaciones con elementos naturales sin apenas alterar su entorno. “Si acaso una línea de pisadas, unas piedras o palos dispuestos

¹ Long, Richard, *Heaven and Hearth*, Tate Publishing, London, 2009, p. 145. Todas las traducciones son propias.

de otra forma”². Tomemos como ejemplo ‘Caminando una línea a través de las hojas’ (fig. 1) y ‘Círculo en Alaska’ (fig. 2). Este modo ligero de moverse a través de caminos, ríos y montañas se aleja radicalmente de la grandilocuencia de muchos de sus coetáneos norteamericanos, los cuales con sus monumentales instalaciones en espacios desérticos infringían al paisaje ‘heridas’ difícilmente reversibles.



Fig. 1: Richard Long, *Walking a line through leaves* (detalle), Korea, 1993.

Podemos apreciar en la obra de Long la dualidad latente entre dejar y no dejar trazas: “El planeta está lleno de cosas increíbles permanentes, al igual que los estratos de roca y las mareas, y también lleno de

² Seymour, Anne, “El estanque de Basho, una nueva perspectiva” en: Long, Richard, *Piedras*, Ministerio de Cultura / The British Council, Madrid, 1986, s/p.

impermanencia como las mariposas o las algas en la playa, que forman un nuevo modelo cada día por miles de años”³.

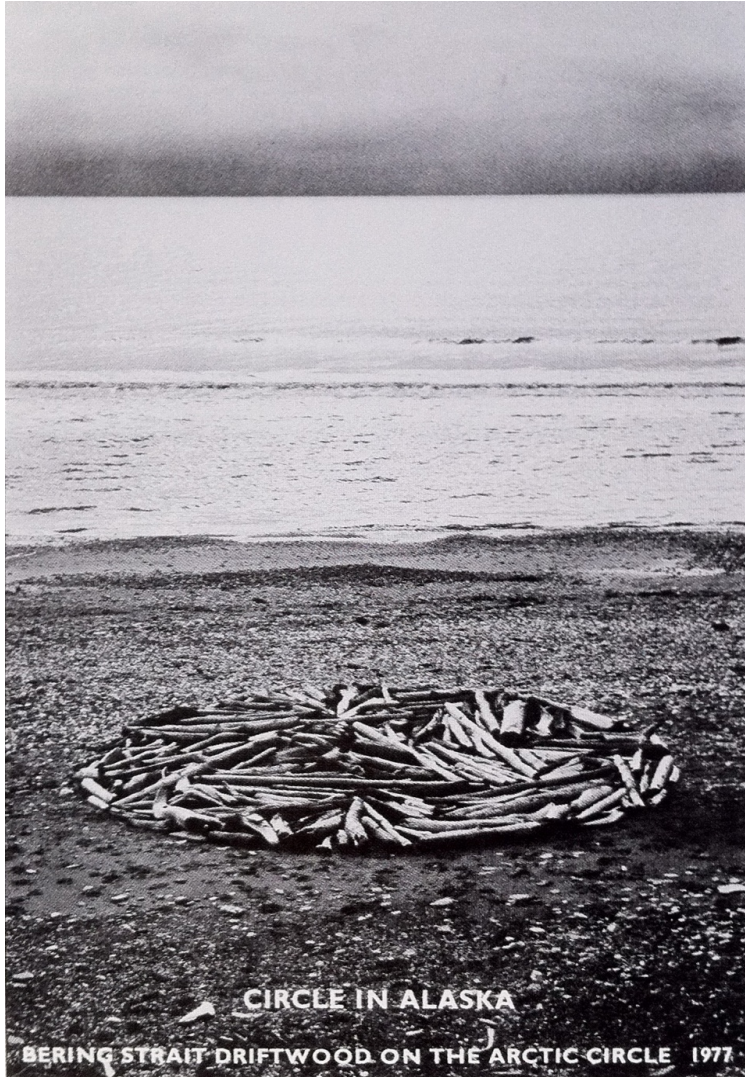


Fig. 2: Richard Long, *Circle in Alaska*, 1977.

³ Long, Richard, *Walking in Circles*, Thames and Hudson, Londres, 1991, p. 104. Todas las traducciones son propias.

Long, consciente de que la enorme diversidad de organismos vivos abarca distintos grados de perdurabilidad, intenta con su obra reflejar la belleza implícita en cualquier signo o marca por muy nimio o efímero que éste pueda parecer. Sin duda, sus creaciones reflejan la complejidad y la riqueza del paisaje, de tal modo que, en su obra se invierte la concepción clásica occidental del arte del paisaje según la cual la naturaleza es el reflejo del alma del artista; en su caso es el mismo quien sirve al paisaje, reflejando con su obra su estructura y su cadencia. Sus declaraciones son explícitas al respecto: “La fuente de mi obra es la naturaleza. La empleo con respeto y libertad”⁴. Es inevitable no encontrar rasgos *zenistas* en su obra y en sus declaraciones y así lo han hecho varios autores entre los que destacan Gloria Moure y Anne Seymour; esta última señala: “Long encontró en el *zen* una confirmación asombrosa de sus ideas y de sus increíbles y penetrantes recursos ante la naturaleza”⁵. Si bien la autora apunta como en la Escuela de Arte de Saint Martin en la década de los sesenta parecía existir una consciencia propia del *zen* que se reflejaba en algunos aspectos creativos de artistas como Barry Flanagan y Gilbert and George, también debemos ser conscientes de que Richard Long no ha estudiado nunca *zen* como disciplina en sí misma. Cuando se le inquiriere sobre tal cuestión en una entrevista, el artista responde:

No. Nunca he estudiado *Zen*, tal vez es un camino fantástico estudiar *Zen*. Lo tomo como un gran cumplido si las personas encuentran similitudes entre el *zen* y mi trabajo. Creo que hay una especie de realidad

⁴ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

⁵ *Ibidem*.

subyacente al mundo normal. Es como la naturaleza. La naturaleza no pertenece a nadie, pero es real del mismo modo para todos⁶.

Pensamos que ha sido pertinente incluir esta declaración ya que no pretendemos demostrar que Long y Fulton trabajan influenciados directamente por el *zen* o que su obra imita deliberadamente el arte medieval japonés. “No sigas las huellas de los antiguos, busca lo que ellos buscaron”⁷ nos recuerda el célebre dicho de Bashō, incitándonos a seguir nuestro propio camino creativo sin olvidar que la verdad profunda de la que se compone la realidad se encuentra en nuestro ser interno.

Si la obra de Richard Long es un claro exponente de la filosofía ‘leave no trace’, aun lo es en mayor medida el arte de Hamish Fulton. Es cierto que “para ambos artistas, la naturaleza es una Tierra Madre inviolable por la cual es posible andar, dibujar figuras, mover piedras, pero no transformarla radicalmente”⁸, pero Fulton va un paso más allá en su deseo de dejar intacto su entorno. “Es más difícil dejar las cosas como están que cambiarlas”⁹ declara el artista, denotando una actitud muy propia del *zen*, según la cual el hombre sabio deja que las cosas sigan su curso. Esta inmersión en el fluir existencial no debe confundirse con la pereza. Debemos recordar que, para el *zen*, en la naturaleza no existe la inactividad, tal como nosotros la entendemos. Todo fluye en un continuo movimiento. Todo evoluciona y se transforma. El *zen* “no es un canto al estar tumbados, sino el camino de la perfecta realización, de la acción

⁶ Long, Richard, *Walking in Circles*, *op. cit.*, p. 92.

⁷ Corrales, Luis, *Bashō: la leyenda*: [<http://www.elrincondelhaiku.org/int13.php>]. Consulta: 28-01-2012.

⁸ Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gilli, Barcelona, 2002, p. 148.

⁹ Fulton, Hamish, *Walking Journey*, Tate Publishing, London, 2002, p. 108. Todas las traducciones son propias.

más eficaz posible, porque de lo que se trata, es de dejar que el Poder del Tao, de la Naturaleza, actúe a través de ti”¹⁰. Haciéndose eco de estas palabras, la obra de Fulton es un claro ejemplo de resistencia nula hacia su entorno que proviene de la comprensión del mismo y de su enorme adaptación a él. “Permitir al paisaje tener su propia resonancia”¹¹ son las palabras que emplea Thomas Clark para señalar como la simplicidad de la obra de Fulton y su desinterés en la manipulación de las imágenes fotográficas denota un fuerte respeto hacia la naturaleza la cual desea mantener intacta.

En definitiva, Hamish Fulton y Richard Long constituyen la antítesis del uso dominante occidental del mundo natural. Si tenemos en cuenta que una antítesis representa siempre una negación convertida en promesa, observamos que, en este caso, la promesa iniciada en las primeras sociedades *shintoistas*, y difundida profusamente en los films de Miyazaki, como es la unión pacífica del hombre con la tierra a través del redescubrimiento del espíritu de ríos, bosques y montañas, se cumple al fin en el arte occidental en los paseos ‘sin trazas’ de Long y Fulton; en su respeto por la naturaleza y por todo lo que ésta representa.

¹⁰ *El Wu Wei, el Camino de la No Acción*: [http://www.absolum.org/mist_wuwei.htm]. Consulta: 28-01-2012.

¹¹ A. Clark, Thomas y Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds in Brittany. A conversation with Hamish Fulton at Domaine de Kerguehennec by Thomas A. Clark*, Edition du Centre d’Art, Locminné, 1998, p. 8. Todas las traducciones son propias.

2.1.2 Palabras tras los hechos

Existe una antigua definición sobre el *Zen* que consiste en dos palabras: *Just sitting*, si hiciéramos una definición en dos palabras de tu arte podría ser *just walking*. Ahora podemos ampliar un poco más y decir que sentarse en el *zen* es una disciplina que nos permite estar siempre dónde estamos y hacer lo que hacemos, de manera que cuando estamos sentados estamos sentados y no pensamos o soñamos o nos inquietamos o nos dormimos.

Thomas A. Clark

Thomas Clark describe el arte de Hamish Fulton de un modo conciso, y lo hace mediante la comparativa con la meditación *zen*, o *zazen*, que consiste únicamente en sentarse y prestar atención plena al momento presente. La aparente inacción implícita en *zazen* es una especie de 'quietud creativa' que permite al ser desarrollarse sin interferencias. Sentarse no es el único modo de meditar; acciones que como en el *zen* están centradas en sí mismas (levantarse, caminar, dibujar círculos, líneas y espirales, alimentarse y dormir), realizadas de un modo simple y consciente, constituyen también modos de vivir plenamente la sucesión de instantes de la que se compone nuestra vida. 'Palabras tras los hechos'¹² debe su nombre a una serie de escritos realizados por Richard Long en 1982 en los que el artista define su arte en términos muy cercanos a presupuestos propios del *zen*, de entre los que destaca una fuerte inclinación a favor de la experiencia como modo de acceder al conocimiento y de estar en el mundo. Tanto Long como Fulton,

¹² Publicados en: Long, Richard , *Selected Statements and Interviews*, Ben Tufnell, London, Haunch of Venison, 2007.

comparten la premisa acuñada por éste último que reza: “No walk, no work”¹³ aludiendo a que sin la acción del paseo no hay obra.

Podemos desglosar este énfasis en la acción en varios conceptos que aparecen repetidamente en la obra de nuestros artistas. Para comenzar, ambos comparten un discurso marcadamente antilingüista, que como el *zen*, huye de la especulación mental y es parco en expresiones. La acción sustituye al lenguaje tanto en la filosofía *zen* como en el universo creativo de Long y Fulton:

Hay algo que me atrae de un acto, de una acción que dice lo que no puedo poner en palabras. Podemos decir que creemos en el feminismo, pero si nos observamos durante un período de tiempo podría ser que no lo practicaríamos en absoluto. Lo que es importante para mí es la acción, no tanto lo que digo¹⁴.

Fulton es consciente de que la vida es como un *koan*, o ejercicio de meditación, incapaz de ser resuelta mediante el intelecto. Los *koans* son provocaciones por parte del maestro para que su alumno abandone el parloteo mental y se sumerja en la acción. ‘¿Qué sonido hace el aplauso de una mano?’ pregunta el maestro, a lo que Long y Fulton se lanzan al camino como respuesta, deshaciendo así el intrincado misterio que no era sino otra trampa de nuestra mente. Hamish Fulton ha declarado: “No tengo la actitud correcta para el estudio, pero disfruto aprendiendo de la experiencia”¹⁵. Debemos tener en cuenta que la adquisición del conocimiento mediante la experiencia es un proceso individual que se aleja del modo tradicional de enseñanza, el cual corre el riesgo de

¹³ Tufnell, Ben, *Land Art*, London, Tate Publishing, 2006, p. 75.

¹⁴ A. Clark, Thomas, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵ Fulton, Hamish, *Walking Journey*, *op. cit.*, p. 108.

incorporar cierto moralismo del que huyen nuestros artistas y la filosofía *zen*.

El modo en el que, tanto Long como Fulton, abordan una acción tiene también connotaciones propias del *zen*. Como por ejemplo, la huida de sentimentalismos egoicos y la apuesta por la intuición adaptada a las circunstancias. “Mi obra es sencilla y práctica”¹⁶, enuncia Long, quien en numerosas ocasiones se ha definido como un oportunista que toma ventaja de los lugares y situaciones en las que se encuentra. De hecho, si una gran mayoría de sus esculturas están realizadas con materiales naturales entre los que destacan la piedra y la madera es precisamente por encontrarse éstas en abundancia en los escenarios de sus paseos. El artista añade: “Mi obra es real, no ilusoria o conceptual. Trata sobre piedras reales, tiempo real, acciones reales”¹⁷. Es interesante observar que la mayor parte de las imágenes de nuestros artistas van acompañadas de datos objetivos relativos a mediciones del tiempo y del espacio. Este hacer hincapié en la realidad, en lo fenoménico de la existencia, es también muy propio del *zen* que nos alienta a enfrentarnos directamente con los hechos.

La intuición como parte fundamental del proceso creativo en el *zen* y en la obra de Richard Long y Hamish Fulton, responde siempre al deseo de expresión del interior del artista a través de la simpleza y la pureza de medios. Seymour realiza una acertada analogía entre el quehacer artístico de Long y uno de los personajes de Samuel Becket, basada en el uso de la intuición por parte de ambos:

¹⁶ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

¹⁷ Long, Richard, *Heaven and Hearth*, *op. cit.*, p. 143.

Long ha hecho con frecuencia hincapié en la simplicidad de su tarea, comparándola en una ocasión a la manera con la que el personaje de Samuel Beckett, Molloy, guardaba sus dieciséis guijarros en el bolsillo y se limitaba a darles vueltas, porque le parecía que era lo correcto. Y de hecho, Long tiene mucho en común con Beckett, el más anti-egotista de los escritores, que rehúye las preguntas sobre sí mismo e insiste en que sus lectores consideren su obra en lo que vale. *Quise decir lo que dije*, dijo Watt¹⁸.

Las elecciones de nuestro artista acerca del lugar donde realizar sus piezas son siempre presentimientos del mismo. Pero no nos equivoquemos, la intuición en Richard Long no viene dictada por un fuerte yo y sus deseos, tan abundante en el mundo occidental, sino que se produce cuando el artista conecta con su entorno, de tal modo que el resultado no es la expresión de su alma sino la del propio paisaje visto a través de sus ojos.

Finalizaremos el apartado con una cita del Tao Te Ching sobre el *wu-wei* o la acción inactiva propia del *zen*. Es este particularísimo tipo de acción pasiva y acorde con la naturaleza la que observamos en los paseos de Long y Fulton:

Lo que no tiene sustancia puede entrar hasta donde no hay espacio,
por eso valoro la acción que es inactiva,
pero muy pocos entienden
que se pueda enseñar sin palabras,
y que es útil la acción inactiva.
Antes de que se mueva, aguántalo;
antes de que se estropee, moldéalo.
Drena el agua en invierno antes de que se hiele.
Antes de que crezcan las hierbas, espárcelas al aire.
Puedes actuar sobre lo que no ha sucedido,
prever los sucesos nefastos y no dejarlos ser,

¹⁸ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

porque con la misma naturalidad que una semilla se convierte en árbol
se puede alzar una torre de nueve pisos
a partir de un puñado de tierra,
y comenzar un viaje de mil millas con un paso”¹⁹.

2.1.3 *Kei* ‘reverencia’, *wa* ‘armonía’, *sei* ‘pureza’ y *jaku* ‘tranquilidad’; los valores de la Ceremonia del Té en los paseos de Richard Long y Hamish Fulton

La pobreza radica en el corazón de la ceremonia japonesa del té. El *Zen*, igual que el cristianismo, se inclina hacia la pobreza, dejando claro que mientras estemos dominados por la idea de posesión, nunca podremos ser verdaderamente libres. Propugna la sencillez, la frugalidad, la sinceridad y está en contra del materialismo y la explotación de la naturaleza con fines egoístas.

Anne Seymour

La Ceremonia de Té, una de las principales manifestaciones del concepto *wabi*, esta imbuida de valores propios del *zen*; entre ellos destacan cuatro conceptos que regulan las relaciones entre los invitados, el maestro, e incluso, los utensilios del té. Reverencia, armonía, pureza y tranquilidad son los preceptos introducidos por Takuan Soho (1573-1645), maestro del té, espadachín y calígrafo, y consolidados por Sen no Rikyu. Takuan fue uno de los primeros monjes budistas en incidir acerca de la correcta actitud que debe seguirse en la Ceremonia del Té. Según Seymour “es interesante que se hayan establecido ciertos principios para resolver el problema de lo que ocurre cuando la sala de té comienza a llenarse violándose su espíritu de soledad”²⁰. De modo análogo, las incursiones de Long y Fulton en la naturaleza, también

¹⁹ Lao Tsè, recogido en *Dilemas Occidentales*: [<http://nuevaconciencia.jimdo.com/dilemas-occidentales>]. Consulta: 3-2-2012.

²⁰ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

‘violan’ en cierto sentido la pureza del paisaje. Nuestros artistas, plenamente conscientes de este hecho, han adoptado una postura que, podemos denominar *zen*, debido a que está basada en principios muy similares a los seguidos en el propio ritual del té. Refiriéndose a la obra de Long, Seymour lo enuncia sin reservas: “Hay similitudes muy destacables entre la obra de Long y la idea japonesa del ‘espíritu del té’, que también implica una apreciación del arte y de la creatividad, la soledad, la pobreza y la ausencia del yo”²¹. De hecho, su artículo ‘El estanque de Bashō, una nueva perspectiva’, es un claro alegato a las interconexiones producidas entre la obra de Richard Long y el espíritu del *zen*.

Pero volvamos a los cuatro conceptos que hemos señalado: *kei* ‘reverencia’, *wa* ‘armonía’, *sei* ‘pureza’ y *jaku* ‘tranquilidad’. Sin duda, la obra de nuestros artistas parece estar inspirada por directrices similares. Analicemos ahora cada uno de los valores y como vemos reflejados en ellos los paseos de Long y Fulton. Siguiendo los criterios del profesor Mittwer²², observamos que el concepto de ‘reverencia’ no solo incluye el respeto por los seres humanos, sino también por cualquier ser viviente. A esta actitud humilde y reverente frente al mundo le añade un matiz de autocontrol mental, en cuanto a que el ego debe mantener una relación equilibrada con su entorno. Al respecto, si hay algo que verdaderamente define la relación de Long y Fulton con el paisaje, es la humildad y el respeto. En parte, esto es debido a que su generación surge, en cierto modo, como rechazo al arte Pop y por lo tanto huye del culto a la personalidad del artista, tan propio de creadores como Warhol o

²¹ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

²² Mittwer, Henry, *The Art of Chabana*, Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1974.

Rauschenberg. Un buen ejemplo de ello es la no utilización de la primera persona del singular en sus textos; profundizaremos en esta cuestión en capítulos posteriores²³. De todos modos, más allá de su contexto histórico, es su propia idiosincrasia lo que les acerca al modo oriental de sentir el mundo: “El respeto es una condición vital en la relación de Long con la naturaleza. Es quizás en cierto modo una expresión oriental del sentimiento que en otros tiempos se habría llamado amor”²⁴. Asimismo, Fulton ha declarado en numerosas ocasiones, como sus paseos pueden considerarse modestos en comparación con las proezas que se realizan actualmente en el ámbito de la escalada o del montañismo. Pero lo que el artista realmente valora en sus trayectos es la construcción de un estado del ser, algo que solo puede lograrse mediante la experiencia, por encima de cualquier interés egoico y competitivo alejado del propio autoconocimiento.

Pasemos ahora al siguiente concepto; *Wa* o ‘armonía’ constituye el último ideal del ser humano, y revela una conducta personal equilibrada con el entorno. La armonía se extiende a la naturaleza así como a las cosas tangibles tales como los utensilios del té, los elementos cotidianos y la propia vida. Para Tekuan, *Kei* y *Wa* combinados entre sí configuran un profundo sentimiento que une al hombre con todos los seres vivos y lo impulsa a ser partícipe de la vida involucrándose en ella con todo su corazón. En este sentido, ya hemos observado en apartados anteriores, como la obra de Long y Fulton destaca sobre todo por su delicadeza en su forma de tratar con el paisaje. El deseo de posesión se sustituye por la alegría tranquila del acompañamiento. Lo observamos en sus

²³ Cfr. cap. 2.4.

²⁴ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

armónicas imágenes, que reflejan no solo austeros pero bellos paisajes, sino también detalles nimios del camino.

El tercer concepto 'pureza' se refiere a la limpieza externa e interna, entendida también en el sentido moral y ético. "Se hace evidente en los utensilios del té, por ejemplo, así como en las personas relacionadas con ellos. Se trata de una preparación para la experiencia final, a la que el corazón debe entregarse con toda pureza, libre de cualquier emoción"²⁵. No en vano la Ceremonia del Té comienza con el enjuague de manos y boca por parte de los invitados al atravesar el *roji*, o camino de piedras, que atraviesa el jardín. Pureza en la obra de Long y Fulton se refiere a la total falta de interés por la técnica, en cuanto a que ambos no incurren en llamativos retoques fotográficos ni en complicados juegos de palabras. Tal y como apunta Thomas Clark, "todo se mantiene bastante prosaico"²⁶, a lo que añade, "ese es otro aspecto de no ser una estrella"²⁷. Aunque Clark se refiere a la obra de Hamish Fulton, podemos extrapolar sus comentarios a la creación de Richard Long, ya que en ambos artistas encontramos esa aura de pureza que viene dada por la política de practicar la intervención mínima y por la total ausencia de intermediación con la materia, a la cual permiten hablar por sí misma (*fig. 3*). La obra de Long es ilustrativa al respecto, sus elementos formales destacan por su simplicidad: círculos de piedras, de madera, líneas, cruces y espirales. No en vano Seymour ha declarado: "La solución de Long es probablemente la más pura de entre las soluciones

²⁵ Mittwer, Henry, *op. cit.*, p. 70.

²⁶ A. Clark, Thomas, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ *Ibidem.*

contemporáneas porque presenta al cuerpo de la naturaleza prácticamente sin alterar por la personalidad del artista (...)”²⁸.



Fig. 3: Hamish Fulton, *Yurok*, California, 1980.

²⁸ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

El último concepto, *jaku* es el más complejo a la hora de definirlo mediante el lenguaje, se trata de una tranquilidad especial que llega cuando se alcanza el conocimiento, la comprensión real a través de la intuición. Podemos también entender *jaku* como vacuidad, conseguida tras la eliminación de los deseos, y la adherencia del alma con el camino. El ‘camino del té’ o un paseo de índole artística son, en el fondo, dos experiencias muy similares; tanto en una como en otra, experimentadas de un modo pleno, se alcanza lo expuesto por Tekuan: ‘la adherencia del alma con el camino’, que no es otra cosa que el completo vaciamiento del ‘yo’ para imbuirse en la totalidad de la experiencia. “Para que trabaje el subconsciente debemos liberarnos de cualquier interés egoísta”²⁹, nos recuerda Seymour. Reconocemos una expresión artística propia del *zen* por el halo de tranquilidad que emana y por el cuidadoso ejercicio de vaciamiento que conlleva. Si bien, la autora nos advierte:

El *Zen* no abraza la tranquilidad en cuanto a tal. Por la razón de que esto no sólo impediría el movimiento continuo de la naturaleza sino que sería como abrazar su propio cadáver. Por consiguiente, la tranquilidad debe ser concebida dinámicamente a fin de trascender el nacimiento y la muerte³⁰.

Podemos considerar el camino de montaña entre la niebla de Fulton (*fig. 4*) como la expresión máxima de tranquilidad y concentración dinámica. Sin duda, es algo más que un sendero físico, parece apelar a un estado de consciencia muy próximo a *jaku*. La sensación de que una tranquilidad profunda se encuentra más allá de la oscura diagonal que divide la imagen en nubes y camino es solo una ilusión. Fulton lo sabe;

²⁹ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

³⁰ *Ibidem*.

Jaku no es la meta al final del sendero, se encuentra en su propio interior en la propia acción de hollar la tierra.



Fig. 4: Hamish Fulton, *Paseo entre montañas*.

En conclusión, las incursiones en el paisaje de Long y Fulton parecen basarse en los mismos principios que rigen la Ceremonia del Té: reverencia, armonía, pureza y tranquilidad. La ‘humildad’ también rige el comportamiento de nuestros artistas caminantes en su trato con la naturaleza, lo hemos observado en su ausencia de ego y en su ensalzamiento del paisaje. También hemos visto como las relaciones que ambos mantienen con su entorno están repletas de ‘armonía’, ya que en sus paseos se produce una simbiosis con el paisaje muy enriquecedora. En cuanto al concepto de ‘pureza’, lo encontramos en la intervención mínima a la que someten al paisaje, en su desprecio por las complicadas tecnologías y en su simplicidad formal. Para finalizar, la ‘tranquilidad’

que impera en la Ceremonia del Té, es muy similar a la obtenida por Long y Fulton en sus paseos; en los cuales, nuestros artistas, mediante un delicado vaciamiento del yo, disuelven éste con su entorno confundiendo así con el espíritu del camino.

2.1.4 Obras en el camino, el mundo como *aware*

En el toque de la campana del templo de Gion resuena un eco de la caducidad de las cosas. La flor pálida del árbol de teka anuncia que todo aquel que quiera ascender caerá. El orgullo es fugaz como el sueño de una noche de primavera. Los poderosos caerán y serán arrastrados por el viento como partículas de polvo.

Heike Monogatari (*fragmento*)

No podemos concluir el presente apartado sin hacer mención al ***mono no aware*** implícito en la obra de nuestros artistas. Recordemos que la fugaz belleza implícita en ***mono no aware*** proviene de los tres estados de la existencia en el budismo *zen*: la insatisfacción, la impersonalidad, y lo más importante en este contexto, la impermanencia.

Si hay algo invariable en la creación artística de Long y Fulton es su adhesión a la fragilidad de la materia y a la de la propia experiencia. Es bien conocido que en sus paseos ambos intentan restringir al máximo su equipaje, llevando solamente lo imprescindible para sobrevivir en el camino. De hecho, Fulton ha confesado que en muchos de los trayectos que ha realizado con Richard Long ni siquiera contaban con un mapa: "Sin mapa - ni tienda- ni estufa. (Sin botas, ni aire... como los Rolling Stone)"³¹. Ese dejarse llevar por el camino, provocando una serie de encuentros fortuitos con el mismo, es un modo excelente de sumergirse

³¹ Long, Richard, *Walking in circles*, *op. cit.*, p. 242.

en la impermanencia. Auping define acertadamente el espíritu nómada latente en nuestros artistas: “Para estas personas ‘hogar’ tiene un significado único. Es frecuentemente impermanente, plegable, móvil – no un monumento a la colonización. Su ‘arquitectura’ no es una cosa sino un estado de ser”³².

Otro aspecto en relación directa con la fragilidad y el *aware* implícito en la obra de Long, y sobre todo en la de Fulton es, ante todo, su extrema precariedad física; la obra solo existe en el momento de su realización, cualquier manifestación artística posterior ya no pertenece a la propia experiencia del paseo, y por lo tanto, no puede ostentar la categoría de obra. Como vimos al inicio de este apartado, “el principio de *leave no trace* subraya el carácter efímero de las caminatas de Fulton”³³. De todos modos, incluso las marcas físicas que Long reparte por el paisaje pueden considerarse coqueteos con la impermanencia. De hecho, tal y como afirma el artista: “(...) ‘A Line Made by Walking’ es la última obra *povera*. Está hecha de la nada y desaparece hacia la nada”³⁴. Asimismo, Long comenta que algunas de sus obras existen solo para un periodo de tiempo concreto. Y pone como ejemplo su ‘Escultura arrastrada por la marea’ en Cornwall, 1970 (*fig. 5*). Así como el mar impone sus particulares esquemas de algas en sus orillas, Long realizó su propio diseño en forma de espiral sabiendo que éste solo duraría seis horas, el

³² Fulton, Hamish, *Selected walks 1969-1989*, The Buffalo Fine Arts Academy, 1990, p. 7. Todas las traducciones son propias.

³³ Fulton, Hamish, *Walking Journey*, *op. cit.*, p. 23.

³⁴ Long, Richard, *Heaven and hearth*, *op. cit.*, p. 172.

tiempo que la marea necesita para volver a subir. Tal y como indica el artista: “A veces algo temporal puede ilustrar la intemporalidad”³⁵.



Fig. 5: Richard Long, *A sculpture Left by the Tide*, Cornwall, 1970.

Tanto Long como Fulton son conscientes de que los signos mínimos que provocan en sus incursiones en la naturaleza, son señales que el tiempo se encarga de hacer desaparecer. Tal y como indica Perpinyà, “de lo efímero de cada obra, de lo frugal de sus actos, solo queda constancia en fotografías, planos cartográficos; una línea recta marcada en el mapa nos indica que Richard Long estuvo allí”³⁶.

El segundo grupo de características que acercan la obra de Long y Fulton al espíritu de *mono no aware* son las relacionadas con el cambio. No se

³⁵ Long, Richard, *Heaven and hearth*, *op. cit.*, p. 174.

³⁶ Perpinyà, Magdala, “Richard Long: del lent caminar”, *El Paseante*, nº3, 1986, p. 9. Todas las traducciones son propias.

trata de un cambio, tal y como sucede en muchos aspectos de la actualidad, provocado por la avidez de novedad y por la no profundización en la existencia, sino de la asunción del cambio como parte fundamental del proceso vital. “La verdadera obra es el cambio”³⁷, afirma Goldsworthy haciéndose eco de la ideología que impregna la creación de la mayor parte de los artistas europeos de *Land Art*, los cuales han asumido la multitud de variaciones que se producen en las estructuras vivas como una parte integrante de su obra.

Richard Long ha demostrado su interés por el I-Ching³⁸ o, ‘Libro de los Cambios’ mediante la creación de ‘Hearth’ (*fig. 6*), obra basada en el símbolo ‘Tierra’ del citado libro.

Richard Long, que realizó la obra con barro mezclado con abundante agua, apunta que el agua, uno de los elementos que mejor se adaptan al cambio, es un factor importante en su arte. La fuente que le abastece es el río Avon, en Bristol, población natal del artista. Long en su exposición ‘Heaven and Earth’ del año 2009 en la Tate Gallery de Londres nos explica como su atracción por los símbolos del *I Ching* se debe principalmente al poder que emanan sus imágenes, las cuales se encuentran a medio camino entre el lenguaje y el arte abstracto. “Sus

³⁷ Goldsworthy, Andy, *Rios y Mareas*, DVD de Thomas Riedelsheimer, 2001.

³⁸ El *I Ching*, es un libro oracular chino cuyo origen se remonta hacia el año 1200 a. C. El término *I Ching* significa ‘libro de los cambios. El contenido original del texto es de procedencia taoísta, aunque fue aumentado posteriormente por comentaristas de la escuela de Confucio. La filosofía del *I Ching* supone un universo regido por el principio del cambio y la relación dialéctica entre los opuestos. En su aspecto cosmogónico, el *I Ching* describe un universo en el que la energía creadora proviene del cielo, en tanto la tierra es receptora y fecundadora de esa energía primaria. En cierto modo, el *I Ching* considera el cambio como la única realidad existente, el ser. En Occidente se identifica el ser con aquello que mantiene unidas la forma y la materia y le da la virtud formal a la forma. Para el *I Ching*, la materia es sólo una manifestación pasajera de un principio más profundo.

significados son muy abiertos y su poética universal, como montañas, tranquilidad, ríos, el cambio o el viento”³⁹ comenta el artista, a lo que añade:

El Cielo, seis líneas continuas, y la Tierra, seis líneas quebradas, son las dos imágenes básicas a partir de las cuales permutan todas las demás. Para mí representan los opuestos y los equilibrios de la naturaleza, y de mi trabajo. Cielo y tierra. Los aspectos complementarios físicos y mentales de mi arte – no solo el intelecto, sino también una instintiva, primitiva y espontánea forma de crear⁴⁰.



Fig. 6: Richard Long, *Earth*, 2002.

³⁹ Long, Richard: [<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/rooms/room1.shtm>]. Consulta: 4-01-2012. Traducción propia.

⁴⁰ *Ibidem*.

Son interesantes las reflexiones de Moorhose al respecto de esta obra; el crítico la ve como “una ampliación del compromiso de Long con ideas derivadas del *zen*”⁴¹. La obra, además de actuar como un registro de la impermanencia, está basada en el concepto de ‘tierra’, representado por seis líneas continuas, y usado como símbolo del comienzo de la dualidad, y por lo tanto, como símbolo del germen del cambio. Y es más, al estar construido con el material que su propio nombre indica, Long consigue aunar significativo y significado, en un ejercicio de presentación de la realidad propio de las mejores obras de arte *zen*.

En el caso de Hamish Fulton, el artista ha declarado abiertamente: “Me gusta la idea y la realidad del cambio, incluso del cambio sólo por el cambio”⁴². Cuando a Fulton le preguntan que sentiría si alguien siguiera sus pasos, él contesta que un paseo es único e irrepetible, por lo tanto incluso siendo el mismo quien, en ocasiones, ha rehecho sus trayectos la experiencia ha sido distinta por encontrarse en un tiempo diferente. Esta forma de sentir concuerda con el concepto introducido por Sen no Rikyu, célebre maestro del té, *ichi-go ichi-e* 一期一会, literalmente, ‘un encuentro, una oportunidad’, basado en la creencia de que cada instante debería ser atesorado ya que no puede volver a repetirse. Ese énfasis en el instante presente hunde sus raíces en la filosofía *zen*, según la cual el futuro y el pasado son ilusiones que nos dificultan el completo goce de la realidad.

⁴¹ Long, Richard, *Walking the Line*, Thames & Hudson, London, 2002, p. 39. Todas las traducciones son propias.

⁴² K. Grande, John, *Diálogos Arte Naturaleza*, Fundación Cesar Manrique, Madrid, 2005, p. 229.

Ambos artistas, como veremos en el apartado 2.2.3, muestran un profundo interés por los cambios perceptuales climatológicos o atmosféricos, como la salida y la puesta del sol, las fases de la luna, los solsticios, la lluvia, el arcoíris etc., ya que en ellos el cambio se vive como posibilidad de transformación de la realidad. Long y Fulton parecen conocer y asumir una de las máximas filosóficas del medievo japonés: “Es ley de naturaleza el cambio en todas las cosas, lo que no cambie no renueva su aire. El no someterse al cambio (...) es porque no persigue su carácter de autenticidad”⁴³.

Como hemos ido viendo la apreciación de lo impermanente y lo móvil como aspectos positivos de la existencia es otra particularidad que parece alejar a nuestros artistas de la historia del arte occidental. Convenimos con Seymour cuando afirma que “las filosofías orientales y occidentales ya no se excluyen recíprocamente; de hecho, ahora muchas veces parecen decir lo mismo y puede ser que tengan los mismos orígenes”⁴⁴. Tanto Long como Fulton disfrutaban de esta recién adquirida libertad por el arte por la que el simple hecho de tener una idea basta para elaborar una obra, sin tener en cuenta el lugar o la importancia del gesto. La obra de Long, diseminada por todos los rincones del planeta es un ejemplo de lo expuesto y nos recuerda la importancia de “la libertad de usar con precisión todos los grados de visibilidad y permanencia”⁴⁵. El artista en su entrevista con Michael Craig⁴⁶ expresa su entusiasmo sobre la idea de que algunas de sus obras puedan ser mezcladas, cambiadas de

⁴³ Shuzo, Kuki, *Iki y Fūryū. Ensayos de estética y hermenéutica*. Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2007, p. 141.

⁴⁴ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Long, Richard, *Heaven and Earth, op. cit.*, p. 164.

lugar o simplemente alteradas, adoptando así un estado más libre y democrático que el que presenta la escultura convencional.

Terminaremos con una frase del teatro *nō*, citada por Fulton en 'Old Muddy', que expresa a la perfección el sentimiento de **aware** provocado por el estado constante de cambio y la inmersión en una impermanencia serenamente asumida: "Incierto el fin de la jornada, nuestro destino; incierto también, el lugar de dónde venimos"⁴⁷.

⁴⁷ Long, Richard, *Walking in circles*, *op. cit.*, p. 243.

2.2 Just walking

2.2.1 Tras las huellas de Saigyō, Bashō, y Taneda... caminar como planteamiento poético del tiempo

Un paseo, por muy largo y fatigoso que sea, siempre parece fácil y su planteamiento del tiempo, aunque real, es siempre poético (...). Su poesía proviene de su verdad ante la naturaleza y de su ausencia del yo.

Richard Long

Las palabras de Long bien podrían ser las del propio Bashō. Los paseos de los artistas que nos ocupan comparten los planteamientos poéticos del viaje que se iniciaron en Japón en el siglo IX por el poeta Kisen. El género literario que engloba la prosa poética y los poemas producidos durante un viaje recibe el nombre de *kikōbun*. Entre las figuras históricas más destacadas en dicho género encontramos a: Nōin, Kamo no Chōmei, Saigyō, Yoshida Kenko, Matsuo Bashō y Santōka Taneda. Entre ellos, cabe destacar la producción literaria de Bashō⁴⁸, el cual, además de *Oku no Hosomichi*, Senda hacia tierras hondas, y *Oi no Kobumi*, Relato de una bolsa de viaje desgastada, escribió otros tres diarios de viajes poéticos: *Nozarashi Kikō*, Relato de un esqueleto expuesto al clima, *Kashima Kikō*, Visita al Santuario de Kashima, y *Sarashina Kikō*, Visita a Sarashina.

Todos estos poetas errantes comparten una tensión explícita entre “el deseo de la vida retirada y la incapacidad para romper por completo con la vida cortesana”⁴⁹. Si bien, todos ellos encuentran en sus incursiones en la naturaleza un punto de apoyo cardinal que les permite percibir su

⁴⁸ Podemos encontrar todos sus diarios de viajes recopilados en: Matsuo, Bashō, *Bashō's Journey: The Literary Prose Of Matsuo Bashō*, State University Of New York Press, 2005.

⁴⁹ Kozer, José, Prólogo a: Saigyō, *Espejo de la luna*, Miraguano, Madrid, 1989, p. 8.

entorno en profundidad y, lo que es más importante, percibirse a ellos mismos en relación con ese entorno, no como entes separados, sino como elementos más del mismo.

Nuestros artistas caminantes, Richard Long y Hamish Fulton, responden también a las características propias de la figura *suki no tonseishsha*, es decir, de poetas monjes errantes. No solo la prosa poética producida durante sus viajes avala esta teoría, sino también el profundo sentimiento de religiosidad hacia la naturaleza que podemos observar en sus obras.

Pasemos a analizar qué puntos de conexión se dan entre los paseos de Hamish Fulton y Richard Long y los viajes poéticos de los poetas japoneses de antaño portadores de los valores estéticos que nos ocupan⁵⁰. Para comenzar, todos ellos realizan lo que podríamos denominar paseos inusuales, no prácticos. Si bien el vocablo ‘paseo’ no es aquí el más adecuado ya que implica un cierto grado de intención práctica. Y, la única intención que observamos en estos artistas es la de profundizar en las percepciones sobre ellos mismos y su entorno, siempre desde un punto de vista cargado de sensibilidad poética. Cuando a Richard Long le pregunta Michael Craig-Martin sobre la diferencia entre su propio sentido de viajar y el de otras personas, el artista responde: “Lo que me interesa es que aun sea posible caminar por razones completamente originales, con sentidos nuevos”⁵¹. Del mismo modo, cuando Heyd habla sobre el andar de Bashō argumenta: “su método de caminar le sirve para ponerse en contacto directo con el

⁵⁰ Cfr. Parte I, cap. 1.3.1.

⁵¹ AAVV, *Richard Long: Heaven and Earth*, op. cit., p.174.

mundo natural de una manera que resultaría inusual para la mayoría de personas ocupadas por el día a día en el Japón del siglo XVIII⁵². Este caminar, que huye del concepto tradicional de viaje, surge de un deseo irrefrenable de unión con la naturaleza, pero también de un fuerte anhelo de re-unión con nosotros mismos. Las primeras palabras del diario de Bashō ‘Senda de Oku’ son ilustrativas al respecto:

Yo mismo, desde hace algunos años, como jirón de nube invitado por el viento, no he parado de abrigar pensamientos de vagabundeo, con que estuve vagando por la costa, y el otoño del año pasado volví a mi choza en la ribera, donde quité las viejas telarañas, pero apenas acabado el año, ya en el cielo la niebla que la primavera levanta, se me ocurrió cruzar el paso de Shirakawa, como poseído por un dios y con el corazón enloquecido, como que me hacía intimidaciones el dios de los caminantes, de forma que nada pude ya traer entre manos⁵³.

Las palabras de Bashō son las propias de un artista embriagado con su arte, o más aun, las de un amante que ansia fundirse con el objeto de su amor, en este caso, con la naturaleza. Cuando a Hamish Fulton se le pregunta por qué camina su respuesta, aun exenta de la pasión de las declaraciones de Bashō, si apunta a ese deseo latente de unión con el mundo natural:

He ahí la gran pregunta y creo que nunca seré capaz de saber toda la respuesta. Pero puedo decir que disfruto caminando, que soy adicto a caminar. En general, caminar es una buena forma de estar ‘cerca de la Naturaleza’, de fundir el cuerpo y la mente con la tierra. ¿Por qué caminar? caminar es la respuesta⁵⁴.

⁵² Heyd, Thomas, *Bashō y la estética del caminar: Por la recuperación del espacio, el reconocimiento de los lugares y el seguimiento de los caminos del universo*: [http://www.paseos.net/descargas/basho_caminar.pdf]. Consulta: 8-03-2011.

⁵³ Basho, Matsuo, *Senda hacia tierras hondas*, Hiperión, Madrid, 1993, p.27.

⁵⁴ Fulton, Hamish, *Siete caminatas cortas*, Fundación Cesar Manrique, Islas Canarias, 2005, s/p.

Otra característica que acerca el peculiar modo de caminar de Long y Fulton al de los monjes errantes, es que todos ellos abordan sus recorridos de un modo poético. Es decir, su actitud respecto de sus percepciones en el camino se aleja de cualquier planteamiento científico, permitiéndose así conectar con la esencia de todo lo que les rodea. De ahí, las imágenes y los textos poéticos que surgen en sus paseos (*fig. 7*).



Fig. 7: Richard Long, *Nomad Circle*, 1996.

Es interesante analizar como el simple acto de andar intensifica las relaciones entre el ser humano y su entorno: “El viaje propicia lo que el entorno fijo dificulta: mantener la atención alerta, dispuesta a captar esos cruces repentinos entre la conciencia del que ve y lo que ve”⁵⁵. Nuestros artistas caminantes, conscientes de esta premisa, saben que

⁵⁵ Maillard, Chantall, Prólogo a: Taneda, Santōka, *El monje desnudo*, Miraguano, Madrid, 2006, p. 9.

para provocar esa chispa de conciencia, ese instante poético donde la escisión entre observador y objeto observado desaparece, necesitan estar en movimiento y encontrarse, cara a cara, con árboles, nubes, viento y estrellas:

Caminar con el rugido del río
Gran tiempo del Himalaya · una línea de momentos
Mi padre · la nieve iluminada por las estrellas
Tiempo humano · botas heladas
Una vereda · círculos de un gran pájaro
Innumerables piedras · feliz alerta serena
Caminos de huellas compartidas · silencio atómico
Dormir por el rugido del río⁵⁶.

El lenguaje empleado por Long, como el lenguaje *zen*, es conciso y hermético, pero no está exento de poesía; a través de él, advertimos el estado de completa integración con su entorno en el que se encuentra su autor. Saigyō⁵⁷, al igual que Long y Fulton, es un poeta que celebra el paso de las estaciones, el transcurrir del tiempo y todas las manifestaciones fenoménicas que éste provoca. En una excursión por los campos de Kurama, el poeta pronunció estas palabras:

Tenía que suceder:
Prometí, entre otras cosas, desligarme
del paso de las estaciones...
Y yo aquí, al pie de un arcaduz de bambú,
velo y aguardo la primavera⁵⁸.

⁵⁶ Long, Richard, *Veintiún días* andando en Nepal, 1983:
[<http://www.richardlong.org/textworks/33.html>] Consulta: 11-03-2011.
Traducción propia.

⁵⁷ De entre sus recorridos, destaca un largo viaje al norte de Honshu, viaje que inspiró la famosa 'Senda de Oku' de Matsuo Bashō.

⁵⁸ Saigyō, *op. cit.*, p. 41.

El tiempo es otro de los factores que determinan esos errabundeos poéticos propios de un *flâneur* rural. Hamish Fulton, que comparte con Long ese lenguaje austero propio del *zen*, lo enuncia con claridad: “Land Walk Mark Time”⁵⁹. El ser humano separado de su entorno posee un tiempo lineal y finito, de ahí surgen la mayor parte de sus frustraciones, pero, cuando mediante el acto de caminar se incluye dentro de los ciclos de la naturaleza, redescubre el sentido cíclico del tiempo; saliendo de sí mismo, observa el devenir de todo lo que le rodea, y comprende que su existencia es un elemento más de un gran cosmos en continuo movimiento. Observamos, entonces, que un caminar poético rompe con “la idea de progreso implícita en la filosofía hegeliana”⁶⁰. Es decir, tal y como afirma Raquejo, el futuro deja de ser un estado superior *per se* para convertirse en una nueva posibilidad del presente.

El deseo de inmersión en la naturaleza puede ser visto también como un deseo de retorno a un tiempo ‘prehistorico’ que alude a una tierra inmaculada, sin embargo pensamos que lo que realmente persiguen estos artistas caminantes es la inmersión en un tiempo sin tiempo, es decir, en una sucesión de presentes continuos. Quizás la causa de este anhelo sea la situación de los parámetros sociales actuales que han dejado al hombre occidental inmerso en un escenario de inestabilidad provocada por la ruptura de los grandes mitos del pasado siglo⁶¹. La vuelta a la naturaleza, escenario donde se anulan todas las

⁵⁹ Fulton, Hamish, *Walking artist*, Ritcher, Düsseldorf, 2001, p. 11.

⁶⁰ Raquejo, Tonia, *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998, p.38.

⁶¹ La crisis de los grandes ideales en la época contemporánea parte de la obra de tres grandes pensadores del siglo XX: Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud. Sus escritos cuestionan la base sobre la que se asienta el pensamiento racional ilustrado. Para ampliar información ver: Steiner, George, *Nostalgia del absoluto*, Siruela, Madrid, 2008.

contradicciones, por parte de Richard Long y de Hamish Fulton, es análoga a los retiros en las montañas por parte de los ya citados poetas del medioevo japonés. El propio Saigyō, ‘Viajero del Oeste’⁶², que vivió a finales de la era Heian, donde las guerras civiles eran frecuentes, “buscó refugio en la estabilidad y permanencia de la naturaleza. Y dentro de esta recurrió a la luna y a las flores”⁶³. Lo mismo sucedió con Yoshida Kenko y con Kamo no Chōmei; ambos, a causa de las catástrofes que acontecían a su alrededor, se exiliaron a las montañas, allí donde las únicas leyes que imperaban eran el transcurrir de un tiempo cíclico vivido de un modo poético. Todos ellos, al igual nuestros artistas errantes, supieron encontrar la solución a la inestabilidad que les rodeaba. Y ésta fue la inmersión en la pura impermanencia, en el *aware* de la existencia. Unos construyendo chozas efímeras que renovaban con el paso de las estaciones, y otros, abandonando la mayor parte de su equipaje y lanzándose al camino, en el cual, el tiempo humano se disuelve en los ritmos de la naturaleza, que son, asimismo, sus propios ritmos tachonados con nubes, viento, y estrellas errantes.

Terminemos este apartado con unas palabras de Taneda, uno de los *haijins* favoritos de Hamish Fulton, para vislumbrar las flagrantes coincidencias que se dan en el pensamiento de ambos; en sus declaraciones sobre el caminar dice el poeta:

No soy otra cosa que un monje errante. No hay nada que se pueda decir de mí excepto que soy un peregrino loco que ha gastado toda su vida de aquí para allá, como las plantas que flotan en el agua que va discurriendo de una orilla a otra. Parece patético pero he encontrado la felicidad en esta vida miserable y tranquila. El agua fluye, las nubes pasan, sin nunca

⁶² Apodo derivado de los ideogramas 西行 (Saigyō) que el propio poeta se autoimpuso.

⁶³ Kozer, José, *op. cit.*, p. 10.

pararse y establecerse. Cuando sopla el viento, caen las hojas. Como nadan los peces o vuelan los pájaros, yo ando y ando, y sigo adelante...⁶⁴.

2.2.2 Andar como movimiento del espíritu; *walks are like clouds, they come and go*

El arte de caminar (...) no consiste en dar una vuelta, para acabar siendo el mismo, sino en recorrer un espacio atravesándolo y dejándose atravesar por él. (...) Y en ese itinerario, que es el emblema de la única experiencia posible digna de ese nombre, llegar a ser nombrado, también, por el paisaje. Pues el auténtico caminar tal vez se asemeje a ese dejarse asombrar por lo otro.

Hamisf Fulton

Nos ha parecido adecuado usar la afirmación de Fulton como inicio de este apartado ya que en ella queda patente el concepto de andar no solo como movimiento físico, sino también como ejercicio perceptual, y en cierto sentido, místico. Místico en cuanto a que, tal y como enuncia Fulton, acontece una auténtica unión del caminante con su entorno. En este sentido, el paisaje no actúa como espejo del alma humana reflejando nuestros propios sentimientos, como ocurría en épocas anteriores⁶⁵, sino que el caminante, vacío de cualquier contenido, se entrega al paisaje y 'es atravesado por el', lo que constituye el más perfecto de los vínculos.

En este apartado queremos analizar como el acto de caminar puede ser tomado como una experiencia estética con valor propio y sobre todo como un ejercicio espiritual, tanto en los poetas japoneses errantes de antaño, como en Hamish Fulton y Richard Long.

⁶⁴ Maillard, Chantall, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵ Nos referimos al artista romántico, para el cual, el paisaje es una proyección de su estado anímico, es decir, un reflejo de su espíritu.

El viaje como práctica religiosa tiene su origen en muchas culturas, judaísmo, cristianismo, budismo, etc., pero lo común a todas ellas es el acto de purificación física y mental que comporta. Hamish Fulton, que ha seguido rutas de peregrinos en Inglaterra, España y Japón, afirma que los ‘peregrinajes’ hacen aflorar cuestiones filosóficas, como por ejemplo, si es más importante el viaje o el destino, o si el paseo aumenta la iluminación y si ésta constituye realmente el último objetivo... Lo que si podemos afirma es que caminando ensanchamos nuestro universo perceptual, lo que por ende provoca también una apertura mental hacia nuevos conceptos y asociaciones de ideas. El artista confiesa sentirse influenciado por los monjes del monte Hiei en Japón⁶⁶. Pertenecientes a la secta budista Tendai, dichos monjes son conocidos como *Kaihigyō*, o, atletas espirituales. Sus entrenamientos son tan extremos como el tener que correr en sandalias de paja 40 km. al día durante 100 días consecutivos. O, realizar un completo periodo de abstinencia de agua y comida durante siete días denominado *doiri* en el cual se enfrentan cara a cara con la muerte. La resistencia atlética de estos monjes proviene de su fe y su peregrinaje espiritual con la naturaleza es bidireccional. Fulton no realiza ejercicios tan extremos, pero, al igual que Long, comparte con ellos el sentido de la inmersión en la naturaleza como algo sagrado. Sagrado porque, en palabras del artista, “une la tierra, la mente y el cuerpo”⁶⁷.

En 1991, Fulton repitió ‘El Camino de los Peregrinos’ por tierras inglesas que ya realizó en 1971. En esta ocasión el artista camino de forma

⁶⁶ Para más información consultar: John Stevens, *The Marathon Monks of Mount Hiei*, Shambala, Boston, 1988.

⁶⁷ K. Grande, John, *op. cit.*, p. 233.

continua, sin pararse a dormir. Hizo los últimos 50 kilómetros acompañado por Peter Fitzpatrick. Fulton comentó como después de la segunda noche de marcha sin dormir su química se vio afectada y comenzó a alucinar. “Cambié el paisaje sin tocarlo”⁶⁸. Este tipo de experiencias abordan principalmente dos cuestiones, la primera es que la realidad no es única e inmutable, sino que depende tanto del mundo fenoménico como del estado del sujeto que la contempla. Y la segunda, es que el cuerpo y la mente no son entes separados, sino que forman un solo ser, el ‘yo’ encargado de, en su totalidad, experimentar el mundo.

Después de esta introducción, comencemos a analizar como el caminar provoca ese movimiento del espíritu al que aludimos al inicio del apartado. Existen una serie de características, intrínsecas al andar en la naturaleza, que facilitan la inmersión en esa especie de meditación en movimiento. Empecemos por la primera: el acto físico de caminar en el medio natural, en contacto directo con las cosas, comporta una vivencia más intensa del tiempo. Cuando Richard Cork le pregunta a Long si la experiencia del paseo hace que el tiempo se viva más intensamente que en la vida cotidiana, él contesta: “Si, creo que lo hace. Como el arte en sí mismo, es como un foco. Te hace deshacerte de un montón de cosas y puedes concentrarte en el presente”⁶⁹. Asimismo, el que el caminante se enfrente directamente con los hechos, sin ningún tipo de intermediación, constituye para Heyd la base de esta amplificación sensorial:

El transporte en tren, en automóvil y en avión también pone al cuerpo en movimiento, y por lo tanto hacen posible la experiencia del espacio. El

⁶⁸ Fulton, Hamish, *Roads and Paths*: [<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/hamishfulton/room5.htm>]. Consulta: 15-03-2011.

⁶⁹ Richard Cork entrevistando a Richard Long en: AAVV, *Richard Long. Walking in circles, op. cit.*, p. 251.

caminar, sin embargo, representa menos mediación entre la persona y el ambiente, y es una forma de viajar más lenta. Las imágenes visuales y las sensaciones auditivas, olfativas, cinéticas, táctiles o gustativas, captadas durante el caminar, cambian de dos formas específicas: por una parte, para el caminante los cambios en las imágenes percibidas dependen de los cambios en el ambiente de los que el caminante no está protegido, pues no está físicamente aislado como lo están viajeros en vehículos motorizados; por otra parte, las imágenes acumuladas en un viaje a pie dependen en gran medida del grado de esfuerzo que el caminante haya ejercido mediante su actividad muscular y por su voluntad⁷⁰.

Fulton y Long han sido tajantes al respecto. Ellos tienen como norma no usar ningún tipo de vehículo en sus paseos. Es comprensible si recordamos que el objetivo final es la unión espiritual con el paisaje. Por lo tanto, la velocidad empleada debe ser la que el propio cuerpo proporcione, adecuando así su paso a cualquier acontecimiento significativo para los artistas.

La segunda condición propia del caminar que facilita la apertura mental es la libertad que se ejerce en el paseo. Caminar, significa en el fondo, una toma constante de decisiones lo que se traduce en un auténtico ejercicio de libertad. Es la misma libertad anhelada por Saigyó y Bashō, cuando buscando romper con las ataduras sociales de la corte se lanzaron al camino para convertirse en dueños de su destino.

La tercera característica del paseo que facilita el movimiento espiritual, teniendo en cuenta que la auténtica realidad de las cosas es la mutabilidad, es la inmersión en el cambio. Andando el ser humano se inserta en el fluir temporal, meciéndose con el paso de las estaciones hasta difuminar las barreras entre él mismo y su entorno. Esta identificación entre sujeto y objeto es consecuencia de ese estado

⁷⁰ Heyd, Thomas, *op. cit.*

meditativo propio de todo caminar poético. Anne Seymour refiriéndose a la obra de Long comenta: “El artista no solo anda el camino o la línea, sino que es el camino en sí mismo. El camino fluye a través de él y desde él”⁷¹. En el *haiku*, como vimos en el capítulo 1.3.2 de la primera parte, sucede algo análogo, el poeta se funde con el objeto contemplado o con el ambiente experimentado, éste es el caso de Bashō, el cual al contemplar el templo Ryushaku cerrado y cubierto de musgo en las montañas de Yamagata es capaz de participar de ese estado momentáneo de calma completa y de silencio solo turbado por el canto de la cigarra que opone su fragilidad a la dureza de las rocas sobre las que el pequeño santuario está construido. Lo frágil y efímero penetrando en lo sólido e inmutable es lo que realmente conmueve al poeta y de ahí sus versos repletos de *aware*:

Quietud,
el canto de la cigarra
penetra en la roca⁷².

Otra característica propia del estado de ensimismamiento consciente propiciado por un paseo es el aumento de la imaginación. Long afirma que sus mejores obras surgen de ese estado:

Pienso que el estado ideal de la mente para hacer una obra es estar muy relajado. Quizás sin pensar en nada, más o menos distraído. Tal vez con algo de música en la cabeza. Sin pensar en futuras implicaciones. Solamente involucrado en lo que se está haciendo. Es como vivir el momento. Sin pasado ni futuro. No siempre sucede, pero gran parte de

⁷¹ Seymour, Anne, “Walking in circles”, en: AAVV, *Richard Long. Walking in circles, op. cit.*, p. 26.

⁷² Bashō, Matsuo, *Sendas de Oku*, Tezontle, Mexico, 2005, p. 141. Traducción propia del haiku original.

mis mejores obras provienen de ese estado mental, estando absorto y siendo intuitivo⁷³.

Tanto Long como Fulton, coinciden en destacar la importancia del paseo como vehículo de ideas particulares sobre árboles, piedras, ríos, colores, montañas, etc., y también como algo que propicia la proyección de nuevos paseos. En los diarios de Bashō abundan los apuntes sobre las percepciones del cambiante paisaje bajo el paso de las estaciones: “El cielo de mediados de abril seguía brumoso y la luna de esa breve noche resultó excepcionalmente encantadora”⁷⁴ o, también, dice el poeta comparando las bahías de Matsushima y Kisagata: “Matsushima se ríe y Kisagata frunce el entrecejo; a la serenidad une la melancolía y la quietud del paisaje pesa sobre el alma”⁷⁵.

La tercera consecuencia directa del errabundeo mental es la inmersión en un viaje interior. Auping afirma:

El viaje es también importante, ya que permite al artista volver a sí mismo y a sus necesidades subconscientes. Fulton viaja hacia su yo primitivo, el cual quizá solo existe en la naturaleza como fuerza pura, no teórica y sin prejuicios”⁷⁶.

El crítico y poeta Thomas A. Clark entrevistando a Fulton, comenta que la falta de progresión en la obra del artista puede deberse a que éste ha encontrado algo sobre sí mismo, un estado que el *zen* denomina ‘tu cara original antes de nacer’, al que quiere regresar en cada paseo. Fulton confirma dicha teoría y añade: “Cuando camino dos semanas el primer

⁷³ AAVV, *Richard Long. Walking in circles, op. cit.*, p. 76.

⁷⁴ Bashō, Matsuō, *Bashō's Journey. The Literary Prose of Matsuo Bashō*, State University of New York Press, N.Y., 2005, p. 41. Todas las traducciones son propias.

⁷⁵ Bashō, Matsuō, *Sendas de Oku, op. cit.*, p. 157.

⁷⁶ Fulton, Hamish, *Selected walks 1969-1989, op. cit.*, p. 12.

periodo es para limpiar la mente. Entonces, eventualmente, adviertes que hay otra parte de tu mente que permanece latente entre paseo y paseo”⁷⁷.

La ultima consecuencia directa de ese estado de meditación es que “cualquier lugar ordinario puede ser transformado por un paseo”⁷⁸. Kamo no Chōmei nos lo advierte en su diario: “la realidad solo depende de tu espíritu”⁷⁹. Richard Long y Hamish Fulton, conscientes de esta premisa, abordan sus paseos con un espíritu transigente, libre y sincero que les permita apreciar en cada ser lo extraordinario de estar vivo.

Tanto Long como Fulton coinciden en que, el objetivo mental y/o espiritual de un paseo es, finalmente, la simplificación de la experiencia:

Introducirme en estos días de paseos solitarios repetitivos o en paisajes vacíos es solo un cierto modo de vaciar o simplificar mi vida, solo por algunos días o semanas, en una simple pero concentrada actividad que, (...) es muy diferente del modo complicado en el que la gente vive normalmente su vida. Por lo que mi arte es una simplificación⁸⁰.

Nuestros artistas, aun conscientes de sus semejanzas con el *zen*, en cuanto al modo de relacionarse con la naturaleza en sus paseos, no suelen hacer referencia a ello en sus declaraciones; en su lugar prefieren comentar aspectos prácticos del viaje, respecto a provisiones, ropa, duración, etc. Se trata sin duda, como afirma Angela Vettese⁸¹, de una estrategia de esencialidad monástica en donde prima la expresión

⁷⁷ A. Clark, Thomas y Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds in Brittany...* *op. cit.*, p. 8.

⁷⁸ AAVV, Richard Long. *Walking in circles*, *op. cit.*, p. 243.

⁷⁹ Kamo no Chōmei, *Un relato desde mi choza*, Hiperión, Madrid, p.91.

⁸⁰ Cork, Richard, *op. cit.*, p. 251.

⁸¹ Consultar su artículo “Hamish Fulton: the Art of Walking”, incluido en: AAVV, *Hamish Fulton*, Charta, Milan, 1999.

reducida a sus términos más sencillos. Esta valoración positiva de la esencialidad tan propia del *wabi sabi*, recordemos la habitación de tres tatamis de Rikyu o los *suibikuga* de pinceladas mínimas de Shunbun, es practicada también por los ascetas caminantes japoneses. Nos dice Bashō:

Para viajar debería bastarnos sólo con nuestro cuerpo; pero las noches reclaman un abrigo; la lluvia, una capa; el baño, un traje limpio; el pensamiento, tinta y pinceles. (...) Las dádivas estorban a los viajeros⁸².

La conclusión que extraemos de este apartado es que estos paseos, al igual que sucede con Bashō si leemos entrelineas sus diarios, no son sino metáforas de un viaje, el viaje iniciático del alma hacia la profundidad de las cosas libre de cualquier norma impuesta desde el exterior. El horizonte, lejano, inasible, tan presente en la obra de nuestros artistas, podría ser el símbolo mediante el cual trascendemos las fronteras de nuestra yoidad disolviéndonos en el paisaje. Terminemos con unas palabras de Thomas Clark sobre el horizonte en la obra de Fulton:

El horizonte es algo dentro de lo que vives. Es una barrera física y perceptual. Aunque en tu obra siempre aparece la implicación de que vas a cruzar el horizonte, moviéndote de una situación hacia afuera, a otro lugar. (...) [Tus paseos] parecen sugerirnos otra dirección, no necesariamente utópica pero si como movimiento del espíritu. En lugar de moverse hacia una dirección de defensa y rigidez, van hacia la apertura, la aventura y la luz⁸³.

⁸² Bashō, Matsuo, *Sendas de Oku*, op. cit., p. 73.

⁸³ A. Clark, op. cit., p. 3.

2.2.3 Viajes que coinciden con los fenómenos cósmicos, o el deseo de ver la luna llena

El sol y la luna son eternos caminantes; así son también las estaciones, que vienen y van, año tras año. Para aquellos que pasan su vida en un barco y para los que envejecen agarrados a la brida del caballo, viajar es su ocupación diaria, su forma de vivir. Antiguamente había muchos que morían en el viaje.

Matsuo Bashō

Los viajes de Long Y Fulton, así como de los de los poetas japoneses ya mencionados, a menudo se encuentran determinados por una estación concreta del año, un momento del día, o algún fenómeno atmosférico, tal es la atención que dichos artistas otorgan a su entorno y al concepto de tiempo. Es decir, un viaje puede estar dirigido hacia un lugar, pero también hacia un determinado acontecimiento, como la luna llena de otoño, un eclipse solar, una lluvia de estrellas o simplemente un amanecer sobre el mar.

Son numerosos los ejemplos que encontramos al respecto en la obra de Richard Long y sobre todo en la de Hamish Fulton. En concreto, la luna parece ser un factor influyente en la obra de este artista, así como en la prosa poética de Kenko, quien pronuncia: "Cualquiera que sea la circunstancia, lo que más me consuela es contemplar la luna"⁸⁴. La luna junto con la nieve y las flores forman la triada de elementos que más se repiten en el *haiku* japonés, no solo por su belleza intrínseca, sino también porque simbolizan el transcurrir de las estaciones a través de un color que abarca todo el espectro como es el blanco.

⁸⁴ Kenko, Yoshida, *Tsurezuregusa, ocurrencias de un ocioso*, Hiperión, Madrid, 1996, p. 39.

En el caso de nuestros artistas errantes, la luna no aparece directamente como objeto de oda poética, sino como marcador temporal; debemos advertir que esta estrategia minimalista de nombrar a un objeto sin poetizarlo, implica en el fondo una emoción más profunda y, aunque austera, no exenta de sentimientos poéticos. Veamos ejemplos acerca de la luna en la obra de Fulton. Gran parte de sus paseos acaban un día de luna llena; tal es el caso de su paseo de siete días en el monte Hikosan, en Kyushu, Japón, que acaba en la primera luna llena de marzo, o su paseo por las montañas de Montana en 1997 que termina en la luna llena de septiembre, y también la luna llena de otoño es el final de su semana caminando en el noroeste de California en 1981. Otro ejemplo lo encontramos en su paseo circular de nueve días en Suiza (*fig. 8*), el cual comienza con la luna llena de junio y acaba la noche del solsticio de verano. Y de nuevo en Japón, (*fig. 9*) la luna llena de julio marca el epicentro de su viaje circular por el monte Hiei en 1994.

Entre los poetas del medioevo japonés también encontramos numerosas referencias a la luna en sus diarios de viaje. A veces, el astro lunar aparece como un objeto de contemplación estética, tal es el caso de Kenko, quien programó su visita al templo de Sembon una noche clara de luna cuando ya había oscurecido por completo, lo que le permitía observar la arquitectura y los jardines del lugar con el resplandor especial que solo la luz de luna podía ofrecer. Kenko era un fiel observador de la luna y advertía en ella hasta la más mínima variación: “El cerco completamente redondo de la luna apenas si dura unos

instantes; enseguida empieza a desvanecerse. El que no presta atención ni se fija, apenas notará el cambio de la luna en una noche”⁸⁵.



Fig. 8: Hamish Fulton, Suiza, 1995.

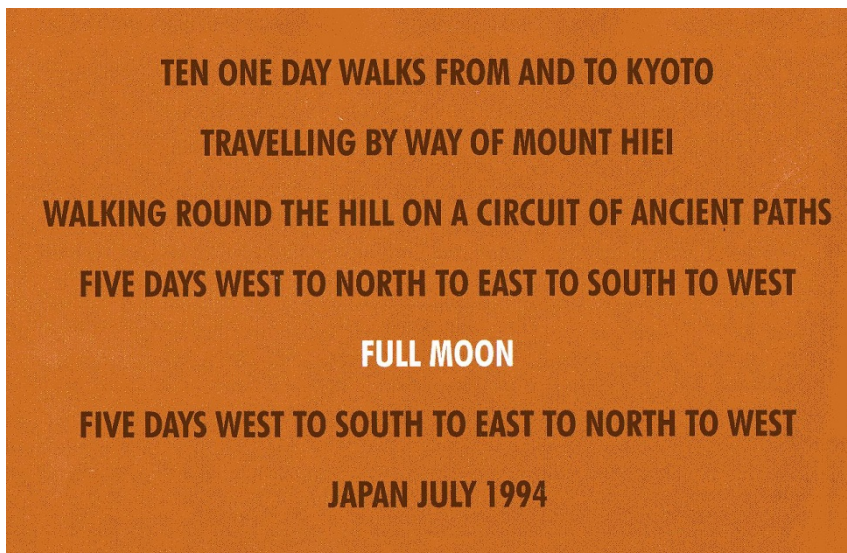


Fig. 9: Hamish Fulton, Japón, 1994.

⁸⁵ Kenko, Yoshida, *op. cit.*, p. 199.

Otros poetas, añaden a esta emoción estética un cariz existencialista; el propio Bashō, estando en el camino, compuso:

Imperecedera, noche
tras noche, la luna
seguirá en
la choza de paja que construí:
Quien ha de partir soy yo⁸⁶.

Los versos de Bashō que, en un primer momento pueden parecernos versos de añoranza hacia el hogar abandonado, aluden, en realidad, a una melancolía más profunda, provocada al comparar la finitud de la vida del hombre con la de los astros. Son versos teñidos de *aware*, la nostalgia por lo perecedero, y concuerdan con la visión de Fulton en cuanto a que otorgan a los astros, como marcadores temporales, un valor mayor que la propia existencia humana.

No solo la luna es la protagonista en la obra de nuestros artistas. Existen muchos otros fenómenos cósmicos, que actúan como marcadores temporales, como por ejemplo, los eclipses, los solsticios y las salidas y las puestas de sol. Al respecto, Long caminó 235 millas hacia un eclipse solar, desde Stonehenge, hasta alcanzarlo en su totalidad en la cima de Cornish, en 1999. Y también anduvo hacia un eclipse lunar, recorriendo 366 millas en ocho días en Avonmouth hasta alcanzar la desaparición completa de la luna llena. Podemos interpretar estos caminos hacia la plenitud y hacia el completo vacío, como un medio de aprehender una realidad nueva distinta de la cotidiana, una realidad acorde con los ritmos de la naturaleza, mediante los cuales el ser humano vive de un modo más pleno insertándose en el fluir de las estaciones. Los poetas

⁸⁶ Saigyō, *op. cit.*, p. 27.

japoneses eran partícipes de ese mismo sentimiento de abandono a la sucesión de los ciclos naturales. Kamo no Chōmei nos comenta en su diario: “Según la estación, busco los cerezos en flor, recojo las hojas de arce, arranco helechos, o cojo fruta como ofrenda a Buda o para llevar a casa de recuerdo. [...] Cada estación que pasa tiene su propio encanto”⁸⁷.

El día, como la unidad más pequeña de tiempo cíclico, también protagoniza muchas de las marchas de Richard Long, el artista ha seguido, o mejor dicho, ha acompañado al recorrido del sol en diversas ocasiones como, por ejemplo, en el solsticio de verano de 1972, caminando desde el amanecer en Stonehenge hasta la puesta de sol en Glastonbury. O, el invierno de 1988 en Dartmoor, caminando entre la salida y la puesta de sol la distancia de la tierra al sol en su órbita, un círculo de siete millas de circunferencia repetido tres veces y media.

La principal diferencia entre estas ‘marcas temporales’ y las alusiones que de ellas hacían los poetas de antaño es que, en éstos, los valores estéticos ocupan un papel principal, y en Richard Long y Hamish Fulton la apreciación de la belleza se oculta tras el rigor de la enunciación minimalista. Por ejemplo, Bashō, describiendo su paso por la bahía de Kisa, comenta:

Si hay un extraño placer en imaginar el paisaje velado por la lluvia, más hermoso nos parecerá bajo un cielo despejado. Así pensando, metí mis rodillas en la chabola de un pescador, esperando a que escampase. Se despejó el cielo al amanecer, saliendo a la bahía tantos barcos como rayos floridos destellaba el sol naciente⁸⁸.

⁸⁷ Kamo no Chōmei, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁸⁸ Bashō, Matsuo, *Senda hacia tierras hondas*, *op. cit.*, p.85.

Si bien, el mismo sentimiento poético impulsa la obra de Long y Fulton, éstos nunca lo habrían enunciado de tal forma, ofreciéndonos en su lugar frases crípticas que, como señalamos con anterioridad, solo desvelan su poesía a los que consiguen atravesar su ‘áspera corteza’ y llegan al núcleo de su esencia.

Aun habiendo señalado esta disonancia entre ambos, consideramos más significativo el que, tanto en unos como en otros, estos signos, estas marcas temporales, cumplan las mismas funciones primordiales. Por un lado, actúan como agentes que enmarcan el presente, es decir como pruebas de la veracidad de la experiencia del viaje (*fig. 10*).

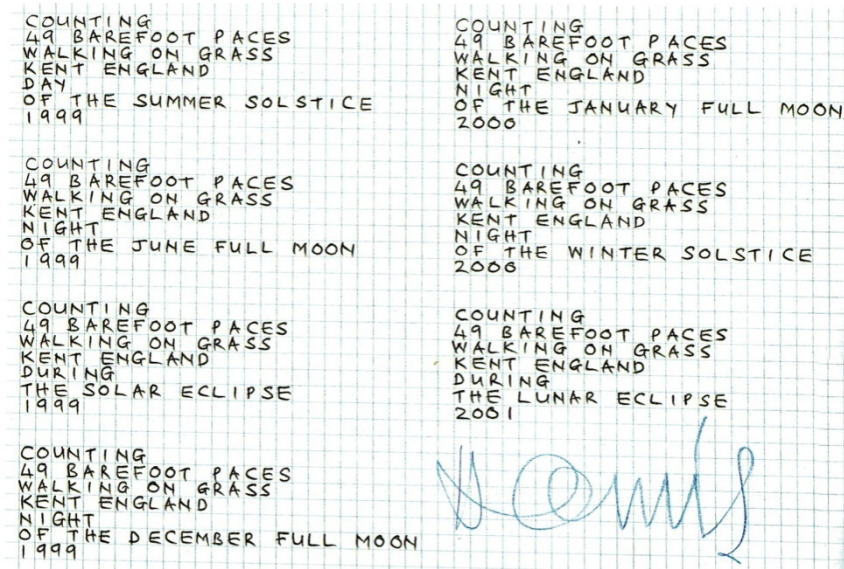


Fig. 10: Hamish Fulton, 1999-2001.

Aunque los propios artistas no necesiten dichas evidencias, ya que son los protagonistas de sus paseos, nos las ofrecen para ayudarnos a comprender que las experiencias que nos muestran son tan reales como inaccesibles, ya que aunque siguiéramos sus pasos, nunca

alcanzaríamos, por ejemplo, la visión de la lluvia de estrellas atravesando la luna llena sobre el lago Ajawaan que tuvo Fulton en agosto de 1985. *Ichigo, ichie*⁸⁹, *carpe diem*, valoremos el momento que no se repite nunca. Otra de las funciones que cumplen estos signos es la de poetizar el tiempo, si consideramos que poetizar significa extraer la verdad de las cosas, entendemos que esa verdad en un paseo solo puede provenir de entes reales como son los astros: sol, luna y estrellas, ya que ellos marcan nuestra existencia (*fig. 11*).



Fig. 11: Hamish Fulton, 1988.

La tercera y última función, es la de sumergirse en un tiempo circular marcado en su totalidad por los ciclos naturales. Esta forma de medición temporal es la usada en la mayoría de las culturas antiguas en las cuales

⁸⁹ *Ichigo, ichie*, 一期一会, significa literalmente "una vez, un encuentro". Es un término japonés vinculado con el budismo *zen* que alude a la fugacidad de la experiencia. Aparece frecuentemente en la Ceremonia del Té, caligrafiado en los *kakemonos* que cuelgan en la sala.

el tiempo estaba marcado por ritos periódicos en relación con los procesos de siembra y cosecha, por los solsticios y ritmos significativos del sol y de determinados astros. El tiempo como medida ajena a los ritmos naturales no tenía valor.

En realidad, el mensaje que encontramos en la obra de Long, Fulton, Bashō, Kenko y tantos otros es que a través de su arte nos muestran un modo más pleno de sentir nuestra existencia. Extrayendo la poética del mundo logramos tocar su esencia, y participando en los ritmos naturales abolimos el drama humano, el cual se nos muestra irrisorio al comprender que la propia existencia es un eslabón más en el ciclo de los cambios.

2.2.4 Andar como regeneración, como medicina mágica y fuerte

Calma y alerta que nos aligera (...). El proverbio europeo es falso; viajar no es 'morir un poco' sino ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir. Desprendimientos: aprendizajes.

Octavio Paz

En este último apartado observaremos de qué modo el pasear en la naturaleza actúa en el cuerpo y en el espíritu como un antídoto contra el malestar y la confusión mental. Veremos cómo, tanto los poetas errantes japoneses como nuestros artistas, Hamish Fulton y Richard Long, han establecido un método o sistema mediante el cual conseguir ese estado óptimo de armonía entre el cuerpo, la mente y el entorno.

Como nota inicial, señalaremos la importancia del acto de caminar que se desprende de las palabras de nuestros protagonistas. Hamish Fulton es tajante al respecto, cuando le preguntan si disfruta en sus paseos contesta que vive para ellos y compara todo con ellos. Y aun más,

afirma: “Si no saliera a caminar y acampar en algunos momentos, me volvería loco, es mi medicina”⁹⁰. Por su parte, Richard Long declara que pasear en paisajes poderosos y hermosos en soledad le aporta fortaleza: “Pienso que obtengo mi energía estando en el camino, sintiendo el mundo atravesándome”⁹¹. Ambos se identifican con la figura del artista caminante, que preso del cambio de las estaciones se entrega sin reservas al viento y a la lluvia:

En el agua hay un reflejo
Es alguien que va de viaje⁹².

Las palabras de Taneda lo enuncian con un total desprendimiento del ‘yo’. El poeta “se sorprende de lo que haya llegado a ser con el tiempo: un hombre cuya única identidad es el hecho de estar viajando. Somos lo que hacemos”⁹³.

Pero bien, pasemos a analizar como abordan nuestros artistas el acto del paseo bajo un punto de vista ‘terapéutico’. Hemos observado que todos ellos establecen tres premisas o condiciones que facilitan a posteriori la obtención de sus objetivos. Dichas condiciones son las siguientes: el paseo siempre debe realizarse en lugares naturales, Long nos lo ha advertido, lugares bellos y poderosos que llenan al ser humano de energía. Es indudable que a Bashō le movían los mismos motivos; en sus peregrinaciones poéticas escogió no solo las rutas que pasaban por los templos y santuarios más afamados de su época, sino que muchas veces se desvió del camino para contemplar lugares que Saigyō, quinientos

⁹⁰ Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds in Brittany*, *op. cit.*, p. 8.

⁹¹ Seymour, Anne, *op. cit.*, p. 18.

⁹² Taneda, Santōka, *El monje desnudo*, Miraguano, Madrid, 2006, p. 45.

⁹³ *Ibidem*.

años atrás, había nombrado en sus poemas por poseer una belleza extraña repleta de *yūgen* y *aware*.

La segunda premisa propuesta es la de caminar en soledad. Muchos autores han alabado las ventajas del andar solitario. Stevenson apunta al núcleo de la cuestión al afirmar que “una excursión a pie debe emprenderse en solitario porque su esencia es la libertad”⁹⁴. Hazlitt⁹⁵, que comparte la misma idea, añade una reflexión interesante cuando comenta que la primera consideración de un viaje en grupo es siempre la elección del destino, sin embargo, la de un paseo en solitario es la curiosidad por lo que vayamos encontrando en el camino, restando importancia a la meta final. El propio Thoreau dedica un capítulo entero en ‘Walden’⁹⁶ a proclamar las virtudes de la soledad, y como ésta no lo es tal cuando sientes la compañía de la naturaleza. Bashō, aludiendo al estado de *sabi* del que ya hemos hablado con anterioridad escribió en su diario: “Demasiado contacto con la gente trae conflictos, odios y apegos. Para librarme a mí mismo de la violencia íntima y el aborrecimiento de los demás debo caminar”⁹⁷. Long y Fulton lo han declarado en numerosas ocasiones, el caminar en soledad es para ellos un modo de liberar al pensamiento de cualquier traba que las relaciones sociales puedan acarrear. Fulton alaba las palabras de Thomas A. Clark cuando éste en ‘In the praise of walking’ pronuncia: “Cuando paso un día

⁹⁴ Hazlitt, William y Stevenson, Robert, *Ir de viaje, Excursiones a pie*, José J. de Olañeta, Barcelona, 2010, p. 58.

⁹⁵ Hazlitt, William, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁶ Thoreau, H. David, *Walden*, Catedra, Madrid, 2008, pp. 174-183.

⁹⁷ Chantal Maillard, *op. cit.*, p. 11.

hablando me siento exhausto, cuando lo hago caminando me siento agradablemente cansado”⁹⁸.

Caminar, cumpliendo las dos condiciones enunciadas, facilita la regeneración física y mental que Long y Fulton parecen perseguir en sus paseos. Pero aun hay una tercera barrera que franquear, y esta es la más ardua, se trata de romper con la escisión entre el cuerpo y la mente. Para nuestros artistas una regeneración integral del ser humano solo acontece cuando el mundo físico y el espiritual, la naturaleza y la cultura, se fusionan en un todo indivisible mediante el cual nos redescubrimos a nosotros mismos. En la actualidad, la balanza parece inclinarse cada vez más hacia mundos virtuales, de ahí la importancia del redescubrimiento de la fisicidad de las cosas, logrando así el tan ansiado equilibrio. En 1988 en el ‘Curso Avanzado de Artes Visuales’ que tuvo lugar en Milan, Fulton trato de hacer entender a sus alumnos que la separación entre creatividad e intelecto y esfuerzo físico resulta inoperante ya que “no basta con pensar el paisaje: hay que experimentarlo”⁹⁹. Long, por supuesto, comparte esta premisa y añade que, el acto físico de caminar no solo une a la mente y al cuerpo sino que a su vez armoniza a ambos con los ritmos de la naturaleza. Fulton propone el recurso de contar mientras se camina como forma de aclarar la mente y ayudar a que ésta, junto con el cuerpo, se disuelva en los ritmos proporcionados por el terreno. El artista ha nombrado en numerosas ocasiones su gusto por la escalada. Esta actividad física conduce al ser humano a un estado límite,

⁹⁸ A. Clark, Thomas, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁹ AAVV, *Hamish Fulton*, Charta, Milan, 1999, p. 61. Todas las traducciones son propias.

donde tanto la mente como el cuerpo se concentran exclusivamente en el presente.

Cumpliendo las tres condiciones señaladas, es decir, caminar en un entorno natural, en soledad, y uniendo cuerpo y mente al propio camino, conseguimos entrar en un estado de serena alegría, muy similar al que se consigue en la meditación, pero que en este caso viene dado por la sensación de experimentar la realidad sin intermediarios. La sensación de vivir en un tiempo real acompañado por los ritmos de la naturaleza.

El cansancio propio de toda caminata, como nos advierte Clark, es distinto al originado por actividades mentales, en las cuales el yo está separado del objeto. Cuando le preguntan a Long si no se cansa en sus paseos él responde afirmativamente, pero matiza que es un cansancio agradable. De igual modo, Bashō lo enuncia con emoción: “El placer de vivir me hizo olvidar el cansancio del viaje y casi me hizo llorar”¹⁰⁰. La sensación de euforia mezclada con la sensación de libertad y de gozo por estar vivo, raramente deja indiferente a los que la experimentan: “A veces en un paseo puedo sentirme intensamente vivo, o libre, o sin compromisos, o simplemente feliz”¹⁰¹.

Aunque hemos obviado comentar todas las consecuencias positivas medicas del caminar, ya que son propias a todo tipo de caminata y aquí nos interesaba hablar solo del tipo de paseo artístico objeto de nuestro estudio, debemos advertir que son muchas, y que en la actualidad, la mayoría de los especialistas proponen el paseo como la terapia más sana y democrática que existe.

¹⁰⁰ Bashō, Matsuo, *Sendas de Oku*, op. cit., p. 111.

¹⁰¹ AAVV, *Richard Long. Heaven and Hearth*, op. cit., p. 174.

Terminemos con unas palabras pronunciadas por Richard Long que, con una lírica limpia y clara, resumen a la perfección la esencia de este apartado:

¿Por qué caminar? para limpiar la mente, los pensamientos a la deriva surgen a la superficie sin esfuerzo como las hojas de té. (...) ¿Por qué caminar? En parte para vivir en un tiempo real¹⁰².

¹⁰² AAVV, *Richard Long. Walking in circles, op. cit.*, p. 242.

2.3 No hay espíritus distintos de los albergados por la naturaleza

2.3.1 Errabundeos en la naturaleza como anhelo de *wabi sabi*

Fūga es el sobrio disfrute de la vida y la naturaleza, es el anhelo de *sabi* o *wabi* y no la persecución de la seguridad material o la sensualidad. Una vida de *fūga* comienza con la identificación del propio ser de cada uno con el espíritu creativo y artístico de la naturaleza.

D. T. Suzuki

Uno de los principios estéticos básicos del *zen* es el Espíritu de *Fūga*, es decir, aquel que se mantiene acorde con la naturaleza. En palabras de Suzuki, “el que no admite otros pensamientos que los relacionados con la luna u otras imágenes que las asociadas con las flores”¹⁰³. Bashō, en la introducción a su ‘Diario de Yoshino’, compara la vida de un hombre *fūrabō* con la de un trozo de tela desgarrada arrastrada por el viento; alguien que sin saber de dónde viene y a dónde va se deja llevar por una corriente única, que fluye a través de las cuatro estaciones. Los paseos de Hamish Fulton y Richard Long parecen la respuesta a las ideas que Bashō esgrime en sus escritos. En el paseo, el artista abandona su status, su equipaje material y su yo; tratando de caminar sin objeto, pero percibiendo cada detalle. El resultado, una serie de signos mínimos que imposibilitan cualquier lectura simbólica.

También se ha llamado al Espíritu de *Fūga* el Espíritu de Eterna Soledad¹⁰⁴, en cuanto que busca el refinamiento propio del *wabi sabi* en el espíritu artístico de la naturaleza. El abandono del drama humano que

¹⁰³ Bashō, *El diario de Yoshino* (prólogo), recogido en: D. T. Suzuki, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

significa quedarse a solas con la naturaleza es el camino hacia la comprensión de lo real. La idea de trayecto, de medida a través de un itinerario, que observamos en los paseos de nuestros artistas, responde a este anhelo de reencuentro con el mundo de los hechos reales. Al igual que el *zen*, Long detesta a los mediadores, por eso sirviéndose de su contexto utiliza cosas auténticas tales como barro, piedras y agua:

Richard Long ha buscado siempre una simbiosis entre el arte y la naturaleza; sus esfuerzos tienen un único propósito y se canalizan siempre hacia un mismo interés: el hombre visto a través de la naturaleza. En consecuencia, el arte se convierte en un proceso orgánico tan simple como caminar, tan sencillo como poner un pie detrás del otro y dejar huella, observar, tocar la tierra y el agua...¹⁰⁵.

Esta aproximación artística a sustancias naturales del propio entorno, tan arraigada en la creación de objetos de estética *wabi sabi*, significa, sin duda, la celebración de lo trascendental en las formas ordinarias. El animismo *shintoista*, autóctono del país, ha influido notablemente en esta visión de la existencia.

Otro ejemplo evidente de las profundas ligaduras entre las artes del medioevo japonés y la naturaleza lo encontramos en el *wabicha*, o Ceremonia de Té con estilo *wabi*. Desde el lugar donde se erige la pequeña cabaña, generalmente en un bosquecillo de bambú, pasando por el diseño del jardín exterior, en el cual el Maestro del Té distribuye con una estudiada naturalidad arroyos, fuentes y árboles, hasta el propio interior de la estancia, donde abundan los materiales naturales de aspecto rústico, todo en ella, ejemplifica la perfecta simbiosis entre el

¹⁰⁵ Perpinyà, Magdala, *op. cit.*, s/p.

hombre y la naturaleza. Tekuan, maestro *zen* del s. XVI, nos ilustra al respecto:

En un mismo espacio, es posible disfrutar de los paisajes de cada estación, la nieve, la luna y las flores, desde la experiencia de un tiempo en que los pastos y los árboles florecen hasta su decadencia (...). Podemos escuchar el agua en la tetera, el viento como un canto entre los pinos, olvidando las penas y las preocupaciones del mundo terrenal¹⁰⁶.

Existen enormes diferencias en la visión que oriente y occidente tienen de la naturaleza. Quizás, en gran parte por influencias tanto del helenismo como del judaísmo, la cultura occidental ve al hombre con una posición privilegiada en la naturaleza; la cual queda a su disposición para ser analizada y hacer uso de ella. Sin embargo la apreciación de la naturaleza en la cultura japonesa ha sido siempre distinta. La afamada anécdota de la poetisa Kaga no Chiyo (s. XVIII) nos sirve como ejemplo. Se cuenta que en el amanecer de una mañana de verano, la poetisa, como todos los días, salió a coger agua del pozo. Su sorpresa fue encontrarse una flor de *asagao*, o 'Don Diego de día' enrollada en su cubo. Chiyo, tras una leve vacilación, decide dejar la planta intacta e ir a por agua a casa de sus vecinos. Más tarde, nos ofrece sus sentimientos en forma de *haiku*:

Capturado mi cubo
por la flor de *asagao*,
salgo a pedir agua¹⁰⁷.

Este profundo sentimiento de reverencia y respeto hacia la naturaleza es la característica que más acerca a nuestros artistas paseantes a las

¹⁰⁶ Tekuan citado en: Mittwer, Henry, *op. cit.* p. 67.

¹⁰⁷ Kaga no Chiyo, [<http://vistasalyelmo.blogspot.com/2011/02/haiku-de-chiyo-ni-i.html>]. Traducción propia. Consulta: 17-10-2011.

manifestaciones artísticas *wabi sabi*. Porque si algo caracteriza la obra de Long y Fulton es la filosofía de hacer uso de la tierra sin poseerla. Ambos se han manifestado en numerosas ocasiones al respecto. Fulton afirma: “Lo que construyo es una experiencia, no una escultura. Mi deseo es dejar las menos trazas posibles a mi paso. Las experiencias de mis paseos son el reverso de realizar cambios esculturales, sustracciones o adiciones a la tierra”¹⁰⁸. Encontramos numerosos ejemplos de la filosofía ‘leave no trace’ en la obra de ambos artistas. Los paseos de Hamish Fulton, quien considera una de las principales prioridades de nuestra época preservar el estado natural de la tierra, son como caricias al paisaje, de ellos solo quedan sus huellas como marcas efímeras. De hecho, el especial interés que Fulton ha manifestado desde siempre hacia los indios norteamericanos, proviene fundamentalmente de su especial relación con la tierra. “La naturaleza tiene más efecto sobre mí que yo sobre ella”¹⁰⁹, declara a su vez Richard Long, quien, al igual que Fulton y los artistas *zen* japoneses, es consciente de que el ser humano no es superior a la naturaleza, sino que forma parte de ella. Efectivamente, en la relación hombre-naturaleza, “es la ausencia personal de Long, más que su presencia, lo que caracteriza su postura. (...) Long ve al hombre a través de la naturaleza”¹¹⁰. Como hemos ido viendo en apartados anteriores, lo primordial para Richard Long y Hamish Fulton es conseguir un equilibrio perfecto entre su cuerpo y el paisaje. Y el mejor método para conseguirlo es crear una relación directa

¹⁰⁸ Fulton, Hamish, *Walking Journey*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁹ Long, Richard, recogido en: *El Paseante*, nº 3, 1986, p. 32.

¹¹⁰ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

con su entorno; el paseo es su modo de penetrar en la realidad, y no una vía de escape de ésta, como algunos críticos han indicado.

Las imágenes fotográficas, a modo de *non-site*, que ambos artistas nos presentan en las galerías son una muestra más de su admiración por la naturaleza; éstas apenas están intervenidas y solo presentan breves textos, permitiendo así al paisaje expresarse por sí mismo.

Hay, además, en las instalaciones de elementos naturales de Richard Long un punto de conexión importante con el sentido de la apreciación de la belleza en el arte medieval japonés. El arquitecto alemán Günter Nitschke, especialista en urbanismo japonés, afirma que la esencia del arte clásico japonés, gestado en su época medieval, es la perfecta simbiosis entre las formas casuales de la naturaleza y las formas geométricas y ordenadas creadas por el hombre:

El contraste con el orden casual de la naturaleza refuerza el orden racional del ángulo recto y viceversa. La búsqueda de una unidad perfecta de esta antítesis, la búsqueda de una especie de unión *mística estética*, es para mí el motivo permanente en la percepción japonesa de la belleza¹¹¹.

Y, ¿qué son las instalaciones de Richard Long sino reordenaciones casi místicas de la naturaleza? Místicas en cuanto a que descubren geometrías ocultas en el propio paisaje, permitiendo siempre a los materiales expresarse por ellos mismos. Lo que nos atraviesa y nos conmueve realmente al observar sus instalaciones ¿no es precisamente esa combinación de rectas, círculos, cruces y espirales enmarcadas en espacios libres y sin más normas que las nacidas de la propia naturaleza? Sin duda, la magia de su obra reside en la simbiosis perfecta con su

¹¹¹ Nitschke, Günter, *El jardín japonés*, Köln, Taschen, 2007, p.11.

entorno. Como si el artista, mediante sutiles presentimientos, ayudara al lugar a expresar algo íntimo e inmanente a su propia esencia. Sucede lo mismo en un jardín japonés de la época Muromachi; la vista de las primeras hojas rojizas de *momiji*¹¹² en el jardín enmarcadas en el diseño ortogonal de los *fusuma* constituye un ejemplo perfecto de reorganización sutil de la naturaleza. O, pensando en el afamado Ryoanji, ¿no es la combinación de arena rastrillada, con una geometría perfecta, combinada con los cinco grupos de rocas descarnadas y de textura irregular, lo que nos transporta a un lugar que íntimamente reconocemos como propio, y que al mismo tiempo, se nos antoja universal y eterno?

La naturaleza como principal indicadora de realidad, del paso del tiempo, está repleta de *aware*. Es el sentimiento de *aware* el que impide que un objeto *wabi sabi* sea pulido por completo, y por ese mismo sentimiento de *aware* nuestros artistas prestan atención a cualquier efemérides temporal, solsticios, amaneceres, puestas de sol, etc.¹¹³ El que Long y Fulton hayan elegido el paseo en la naturaleza como forma artística no es algo casual. La naturaleza en sí misma es sinónimo de movimiento y de cambio:

Nada en el paisaje es estático; nada tiene su lugar 'eterno'. Las piedras están siempre moviéndose a través del río, son expulsadas por volcanes o por estrépitos de montañas. Las obras en las que muevo piedras alrededor son solo otra parte de ese continuo¹¹⁴.

¹¹² *Momiji* deriva del verbo *momizu*, que significa teñir algo de rojo. Actualmente se usa para designar las hojas del arce japonés, que en otoño adquieren un intenso color rojizo.

¹¹³ *Cfr.* Cap 2.2.3.

¹¹⁴ Long, Richard, *Heaven and Hearth, op. cit.*, p. 147.

¿Qué mejor forma que internándose en el propio movimiento podemos participar del devenir de la existencia?

Concluiremos este apartado con una reflexión de Hamish Fulton en una conversación con Thomas A. Clark en la que pone de manifiesto su cercanía a cualquier cultura que mantenga una relación espiritual con el paisaje:

Es interesante pensar que somos británicos y estamos hablando del arte del paisaje y de la poesía y, sin embargo, nos es difícil encontrar cualquier manifestación artística, poética o musical del pasado reciente que tenga una relación espiritual con la naturaleza, así como encontramos fácilmente dicha relación en los haikus o en el Arte Tántrico. Siendo británico es difícil encontrar inspiración en nuestros antepasados. O, podríamos decir que los enebros son nuestros ancestros¹¹⁵.

2.3.2 *Yūgen*, lo sublime aquí y ahora; senderos en pos del infinito

Las imágenes de Hamish Fulton evocan las emociones de lo que un horizonte simboliza: un lejano e inalcanzable final de viaje, y el misterio de lo que está más allá de nuestro propio lugar y tiempo, lo que podría ser el límite de algo mucho más grande que nosotros mismos.

David Reason

Trabajar con un material como el paisaje supone para el arte actual la recuperación de la categoría de lo sublime; siendo sus características principales: "Oscuridad, tanto física como intelectual; poder, dominio de la naturaleza sobre el hombre; privaciones como tinieblas, soledad y silencio; inmensidad (...) e infinitud (...) que sugieren una progresión sin límites"¹¹⁶.

¹¹⁵ Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds in Brittany... op. cit.*, p. 12.

¹¹⁶ Maderuelo, Javier, *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 185.

Como apunta Javier Maderuelo, la tendencia hacia lo sublime en el arte se generaliza en estos últimos años; lo hemos visto en “la limpieza de las abstractas cajas minimalistas, herméticas como cristales que sugieren un recogimiento solitario y silencioso”¹¹⁷, y lo observamos en el respeto por las fuerzas de la naturaleza que desprenden las obras de Richard Long y Hamish Fulton. Del mismo modo, el sentido de lo sublime en *yūgen* no se aparta nunca de los hechos reales que provienen del mundo natural. La belleza sublime lejos de todo simbolismo representa escenas naturales, nunca exentas de un ligero matiz de recogimiento solitario: “el grito de la cicada penetrando en las rocas; la soledad de la lluvia mojando las hojas caídas en la noche; (...) o la Vía Láctea extendiéndose sobre un mar violento”¹¹⁸. Estas definiciones extraídas de un poema de Bashō parecen reflejar también el ideal estético de las obras de nuestros artistas, que cuentan con el aislamiento como uno de sus puntos clave; sin olvidar el ciclo de las estaciones, las transformaciones climáticas y los cambios de luz, ya que como materias en sí mismas son elementos activos que configuran las obras. Cuando a Long se le pregunta si está interesado en lo sublime como idea¹¹⁹, él contesta que realmente no en el concepto en sí mismo, pero sí en lugares que por su especial belleza o poder, como es el caso del Kilimanjaro, pueden ser calificados de sublimes. Al mismo tiempo que apunta como, a menudo, sus mejores obras proceden de un estado especial de ‘gracia’, de un cierto ‘presentimiento’ del lugar. A menudo, Long ha sido tachado de ser un

¹¹⁷ Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁸ Ueda, Makoto, *Literary and art theories in Japan*, s.l., The Press of Western Reserve University, 1967, p. 153. Adaptación propia de fragmentos de tres haikus de Bashō.

¹¹⁹ Long, Richard, *Heaven and Hearth*, *op. cit.*, p. 174.

realista trabajando con lo sublime; ésto es debido al modo de provocar en el espectador un sentimiento transcendental de la existencia usando, tan solo, materias primas naturales apenas intervenidas. En general, en la obra de ambos artistas se practica una profunda revisión del concepto de lo sublime. Su *imaginarium* comprende una gran parte de fotografías que aluden al vacío, al infinito; desde la ya citada *A Line Made by Walking* de Richard Long, hasta las perspectivas frontales de caminos y senderos que se pierden en horizontes evanescentes de Hamish Fulton (fig. 12 y 13).

Encontramos concomitancias relevantes entre el romanticismo y los términos *yūgen* y *mono no aware*¹²⁰. En concreto el término *yūgen*, debe su proximidad al pensamiento romántico precisamente al sentido de lo sublime intrínseco a ambos. Lo sublime como símbolo de lo oculto, lo misterioso e ilimitado representa, tanto en el sentimiento romántico como en *yūgen*, el deseo de trascender al mundo físico y todo lo que éste representa, logrando así la tan ansiada unión con la totalidad cósmica. Y, en cuanto a *mono no aware*, coincide con el pensamiento romántico fundamentalmente en su visión nostálgica del fluir temporal exhibido por medio de las ruinas. Diversos artistas románticos, como Friedrich, Piranesi, Turner o Sebron, han tratado el tema de las ruinas en sus representaciones. En todos ellos queda de manifiesto la captación del espíritu de *mono no aware* mediante la exhibición del frágil encanto del mundo físico que nos rodea.

¹²⁰ Expuestas en nuestro estudio anterior: El sentimiento romántico en *yūgen* y *mono no aware*. Concomitancias con el postromanticismo de Humberto Rivas y Axel Hütte. Crf. Cap. II.



Fig. 12: Hamish Fulton, Southern England, 1977



Fig. 13: Hamish Fulton, *Mankingholes on the pennine Way*, 1973

Lo sublime es solo uno de los aspectos que acercan a nuestros artistas a una visión romántica del arte. Otro punto importante de conexión, es el modo empirista e intuitivo, más que lógico y racional, de relacionarse

con lo real que practican ambos. En concreto, sobre Long, nos comenta Brettell:

Se coloca a sí mismo en la mas obstinadamente Inglesa de todas las tendencias: el empirismo. Es decir, la creencia en el valor esencial – y el absoluto misterio- de la materia en sí misma como el rasgo más citado del pensamiento Inglés, contrastando así con el *racionalismo* Francés, el *idealismo* Alemán y la *emoción* italiana. Para un inglés, el mundo en sí mismo es suficientemente interesante para satisfacer la sed de verdad. Uno, únicamente, debe representarlo. Quizás este empirismo es lo que Pevsner entiende por *apertura*¹²¹.

Nuestros artistas otorgan un papel relevante al conocimiento intuitivo, moviéndose en un terreno donde “el instinto puede más que la cultura”¹²². Su obra nos recuerda que la experiencia de atravesar y ser atravesados por el paisaje involucra a todos los sentidos y no solo al de la vista. En el siguiente apartado analizaremos, más en profundidad, como su inmersión en la naturaleza es, ante todo, una experiencia mística, y ese es otro punto coincidente con el ideario del romanticismo. Así como también lo es su uso frecuente del medio fotográfico. El sentido de la pérdida, de la ausencia que desprenden algunas exposiciones de *Land Art* viene dado por el hecho de que las instalaciones son sustituidas por fotografías. La técnica fotográfica posee un carácter eminentemente romántico ya que permite hacer presente las ausencias. Roland Barthes en ‘La cámara lúcida’ define la fotografía como ‘el modo como nuestro tiempo asume la muerte’. Y así es, ya que fotografiar consiste en registrar el paso del tiempo, y de ahí la agri dulce melancolía que produce; una melancolía relacionada con el sentimiento

¹²¹ Long, Richard, *Circles Cycles Mud Stones*, Contemporary Art Museum, Houston, 1996, p. 49. Traducción propia.

¹²² Long, Richard, recogido en: *El Paseante*, nº 3, 1986, p. 8

de ausencia en *mono no aware* y con el misterio de la existencia de *yūgen*. Fulton consciente de esta característica comenta: “Ves el paisaje, oyes los pájaros, hueles los helechos y el viento sopla desde el ángulo interno de tus ojos en dirección al sol poniente. Pero nada de esto puede aparecer en una fotografía”¹²³. Tacto, oído y un sinfín de procesos mentales importantes para nuestro artista, ya que constituyen su propia experiencia del entorno. Realmente, como apunta Clark, Fulton no intenta retratar el paisaje, sino la experiencia de estar inmerso en él.

Es interesante observar cómo, la mayoría de las veces, los paseos de Long y Fulton se producen en una naturaleza solitaria “como el escalador extasiado en las cumbres o el monje estremecido en la playa de C. D. Friedrich”¹²⁴. La compañía probablemente entorpecería la reflexión y el pensamiento, tan necesarios en el proceso de identificación y comunión con el entorno. El tema de la soledad como condición de disfrute de la naturaleza es un punto clave en la filosofía medieval japonesa. Recordemos que *sabi* proviene del vocablo *sabishii*, adjetivo que literalmente significa soledad, y que cobró un cariz positivo con el advenimiento de la doctrina *zen*. Suzuki nos lo ha repetido hasta la saciedad, *sabi* es el sobrio disfrute de la naturaleza. Y existe en el término una velada preferencia por lugares desolados y casi vacíos. Es curioso que, aunque tanto Long como Fulton han visitado espacios naturales de muy diversa índole, ambos parecen inclinarse por lugares desérticos y deshabitados como sucede en la estética *wabi sabi*. Podemos apreciarlo en las intervenciones de Long en desierto peruano de Nazca (1971-72) y en el desierto del Sahara (1987), así como en sus

¹²³ Fulton, Hamish, *Standing Stones...*, *op. cit.* p. 5.

¹²⁴ Moure, Gloria, *op. cit.* p. 30.

Rock Drawings, serie de *frottages* realizadas en 1994 en el desierto de Mojave, en California. Y también en las incursiones de Fulton a través de paramos yermos como es el caso de ‘Cien rocas tocadas con las manos’ (1989) por el norte de Japón, o sus paseos por paisajes rocosos del norte de Islandia (1987).

En definitiva, según todo lo que hemos expuesto hasta el momento, si hay algo que acerca verdaderamente a nuestros artistas occidentales, así como a los artistas medievales japoneses, a la filosofía romántica es el retorno a la naturaleza:

La idea de la naturaleza unitaria tiene antecedentes tempranos en el arte y en la filosofía. En el s. XIX, la noción del mundo natural – incluyendo al hombre- como entidad individual fue el pilar del pensamiento Romántico. En *La Filosofía de la Naturaleza*, el influyente filósofo alemán Schelling anticipó la idea de la naturaleza evolutiva de la materia en los seres vivos: plantas, animales y humanos. De acuerdo a esa visión, todo está interrelacionado. La idea Romántica de la relación orgánica entre hombre y naturaleza tiene resonancia en la obra de Long. No obstante, sería un error exagerar su afinidad con el Romanticismo. En el arte de Long la emoción no ocupa un primer plano ni se evade en alas de la imaginación. Está basada firmemente en la experiencia directa con el mundo real. Además, donde el Romanticismo subraya la primacía del individuo en la percepción e interpretación de la naturaleza, la obra de Long proyecta al hombre y a la naturaleza en una relación equilibrada y armónica¹²⁵.

Es cierto; El romanticismo que practican Richard Long y Hamish Fulton no es el de finales del s. XVIII. Aunque ambos persiguen la ruptura de la escisión entre el hombre y la naturaleza, en el caso de Long y Fulton, no permiten que sus propios sentimientos cambien ‘la escena’. Paul Moorhouse en ‘Walking the Line’ define a nuestros artistas de manera

¹²⁵Long, Richard, *Walking the line*, *op. cit.*, p. 42.

acertada diciendo que ambos practican actitudes románticas no cegadas por el romanticismo.

La principal conclusión que podemos extraer de este apartado es que la tan ansiada unidad con la naturaleza que ha circulado por el arte desde la aparición del romanticismo, se resuelve, por primera vez en occidente, en el *Land Art* europeo de los años setenta, precisamente por su cercanía al modelo oriental.

2.3.3 Naturaleza y religión. Tocando a solas un koto sin cuerdas

Noche tranquila –en el interior de mi choza
Tocando a solas –un koto sin cuerdas.
La melodía se desvanece, internándose en el viento y las nubes.

Mi voz, unida a su discurrir, es profunda.
Con su amplitud –llena los barrancos.
Entre murmullos –cruza montañas y bosques.
Aparte de los sordos,
¿Quién oye el sonido de su voz misteriosa?

Ryōkan

Es innegable que andar en la naturaleza tiene un fuerte componente espiritual para nuestros artistas. Fulton ha sido explícito al respecto: “Estar en la naturaleza para mí es directamente una religión. El entorno natural no fue construido por el hombre y por esta razón es algo profundamente misterioso y religioso”¹²⁶. Del mismo modo, Long en su entrevista con Mario Cogdonato¹²⁷ habla sobre como la dimensión espiritual de los lugares y el placer de estar en espacios naturales es importante para su obra. Este sentimiento de priorizar la relación espiritual con el paisaje y de experimentar la naturaleza como un misterio, coincide con la filosofía del medievo japonés en la cual el entorno natural es profundamente misterioso y religioso, e incluso antes de la intervención del artista, puede ser considerado una obra de arte.

Andar en la naturaleza como forma de acabar con el intelectualismo consciente coincide con la doctrina *zen*, ya que en ella la libertad se

¹²⁶ Fulton, Hamish: "An Interview with Hamish Fulton", *Common Ground: Five Artists in the Florida Landscape*, The John and Mable Ringling Museum, Sarasota FL, 1982, pp. 86-87. Todas las traducciones son nuestras.

¹²⁷ Long, Richard, *Mirage*, Phaidon, London, 1988, s/p.

alcanza mediante el reconocimiento de nuestro ser interior esquivando las trabas intelectuales. Shesshu, pintor y paisajista del s. XV, rompiendo con las antiguas tradiciones chinas de representación de santos y filósofos budistas que abundaban en su época, otorgó a la naturaleza el papel de auténtica protagonista, entendida ésta en un sentido religioso. Para Shesshu, quien practicaba asiduamente el *zazen*, el ejercicio de la pintura y la jardinería constituían asimismo una forma de meditación. De la misma forma, como vimos en el apartado 2.2.2, los paseos de nuestros artistas también pueden ser vistos como un modo de ‘meditación activa’. Long afirma: “La involucración física de caminar nos hace receptivos hacia la naturaleza. Mezclando mente y cuerpo con la tierra”¹²⁸. Es cierto, el silencio verbal de los espacios naturales propicia las condiciones necesarias para sentir la consciencia de árboles, ríos y montañas de un modo místico. “Solo mirando la corriente del río Long ha observado que la mente se libera, insertándose en los patrones de la naturaleza”¹²⁹. A su vez, Fulton ha comentado como las acampadas invernales que realizó en Escocia en las montañas de Cairngorm, por sus duras condiciones climáticas y su completa separación de la vida urbana, constituyeron una práctica profunda de meditación consciente.

La huida a las montañas en busca de pureza ha sido una constante en las religiones orientales. Snyder nos comenta como el mundo entero se convierte en el auténtico hogar de un monje errante:

Los budistas llaman *sin hogar* a los monjes y sacerdotes errantes (*shukke*, en japonés, significa literalmente *fuera de la casa*). La expresión se refiere a quien supuestamente ha abandonado la vida de los que habitan

¹²⁸ Fulton, Hamish, *Higurashi*, CCA, Kitakyushu, 1999, s/p.

¹²⁹ Long, Richard, *Walking in circles*, *op. cit.*, p. 34.

un hogar y las tentaciones y obligaciones mundanas. Otra expresión, *dejar el mundo*, significa apartarse de las imperfecciones de la conducta humana, en concreto las reforzadas por la vida urbana. (...) La *casa* se concibe como algo opuesto a *montañas o pureza*¹³⁰.

Es interesante observar como los paseos de Long y Fulton a menudo han seguido antiguas rutas de peregrinos¹³¹ o se han encaminado hacia lugares naturales con un fuerte componente espiritual. Tal es el caso de obras como 'Ringdom Gumpa', India, 1978, de Hamish Fulton en la que aparecen viajeros cerca de un monasterio entre montañas, en un sitio de un fuerte interés espiritual. O 'Kora', un paseo por caminos sagrados del Tíbet realizado por el artista en el año 2007. Ambos creadores han experimentado la energía de un gran número de lugares místicos esparcidos por todo el globo. En el caso de Long, destacamos sus instalaciones conjuntas con Jivya Soma Mashe frente a la Montaña Sagrada en Maharashtra, India, en el año 2003 (*fig. 14*).

Hay otro aspecto en la obra de Long y Fulton que capta nuestro interés y está relacionado con el sentir místico de la existencia. Se trata de la completa ausencia de alusiones eróticas y/o románticas en su producción artística. En los artistas japoneses medievales podemos entender dicha ausencia ya que la mayoría de ellos eran monjes o estaban de algún modo dentro del mundo ascético o religioso. Vemos que sucede lo mismo en el caso de Thoreau, y nos preguntamos si es la propia unión espiritual con el paisaje la responsable de una soledad auto asumida *sine qua non* para su propio disfrute. Conceptos filosóficos y estéticos como *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* solo pueden darse

¹³⁰ Snyder, Gary, "El caminar perpetuo de las montañas azules", *Revista de Occidente*, Marzo, 2009, nº 334, p. 29.

¹³¹ *Cfr.* Cap. 2.2.2.

dentro de las coordenadas del budismo *zen*, y según éste el estado de meditación implica la disolución del 'yo', lo que a su vez, provoca la adhesión a todo lo existente:

De pie, a solas entre el cielo y la tierra;
Frente a la infinidad de los seres¹³².

Nos comenta Seccho, monje budista de la Dinastía Song. Andar en soledad como ejercicio de contemplación es el método que siguen nuestros artistas para internarse en los ritmos de la naturaleza. "La naturaleza representa un nivel de consciencia superior. Esa es mi opinión"¹³³, afirma Fulton reflexionando sobre la actual relación que mantenemos con nuestro entorno. Numerosos autores han observado este peculiar modo, tan ajeno a nuestra cultura occidental, de sentir el paisaje:

Podemos tomar la obra de Fulton como la metáfora de una relación espiritual y simbiótica con la naturaleza. En ese sentido podemos ver sus paseos en la naturaleza como un viaje ritual, un intento de crear una metáfora del viaje de la vida¹³⁴.

Los jardines *karesansui* también constituyen metáforas abstractas del propio paisaje. Recordemos que originalmente los jardines de arena y grava fueron concebidos como lugares de meditación a través de la apreciación de elementos naturales. Si en la actualidad visitamos alguno de ellos, nos encontraremos con que sus visitantes se sientan a contemplar sus superficies de arena rastrillada en completo silencio, aun tratándose de grupos de escolares. Y poco a poco, nuestra propia charla

¹³² Seccho, s. XI, extraído en: *Amniótica*: [http://manglart.es/files/memoriacompleta_amniotica.pdf]. Consulta: 11-12-2011.

¹³³ K., Grande, John, *op. cit.*, p. 234.

¹³⁴ Fulton, Hamish, *Selected Walks 1969-1989, op. cit.*, p. 12.

ira menguando hasta convertirse en colores susurrantes o calladas melodías de un 'koto sin cuerdas'. Como cuando visitamos una exposición de Richard Long; las palabras ceden a la emoción de sentirse en presencia de un enigma insondable y al mismo tiempo profundamente íntimo y familiar. Terminemos, a modo de conclusión, con unas palabras de Moure al respecto:

Los japoneses consideran que el significado y el misterio de la vida son parte integrante de la composición del arte y que, según esto, podemos reconocer en nosotros mismos la presencia de un misterio que está más allá del análisis intelectual. Quizás en ningún otro sitio se encuentre esta sensación de misterio sugerida con mayor claridad que en la obra de Richard Long, a pesar de su realismo, o más probablemente debido a él¹³⁵.



Fig. 14: Richard Long, *Making paddy-field chaff circle*, Warli tribal land, Maharashtra, India 2003.

¹³⁵ Moure, Gloria, *op. cit.*, s/p.

2.3.4 La naturaleza como única protagonista

Mi verdadera ambición sería no anunciar coches (...), sino pequeños pájaros, flores silvestres, ríos limpios, el olor del bálsamo...

Hamish Fulton

Que la naturaleza protagoniza la obra de nuestros artistas es algo indudable; si bien hay diferencias entre ellos en cuanto al grado de manipulación al que someten a la misma, es obvio que ambos tratan a los elementos naturales con sutileza y respeto. Un aspecto crucial en su obra es que ambos ven al hombre a través de la naturaleza, otorgando a ésta el papel de auténtica protagonista. El ser humano entendido como un elemento más del paisaje acerca su visión del arte al *shintoísmo*, base filosófico-religiosa sobre la que se asientan *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. “La fuente de mi obra es la naturaleza”¹³⁶ afirma Long, para quien el uso de materiales naturales encontrados ‘in situ’: barro, piedras, maderas, hojas, palos, etc. es una constante en su creación artística. Seymour, gran conocedora de su obra, declara que las sustancias naturales con las que trabaja el artista son sinónimos de vida y libertad.

Como vimos en el capítulo 2.1 las concomitancias que se dan entre la estética de nuestros creadores y las bases del *zen* son constantes; si a eso añadimos que ambos artistas crean por y para la naturaleza, comprendemos que casi cualquiera de sus piezas podría servirnos como objeto de análisis en este apartado. Dada la dificultad que representa esta selección, hemos optado por incluir obras realizadas en el archipiélago japonés por estar en contacto directo con la cuna de la estética de los conceptos que analizamos, y además, obras que tienen

¹³⁶ Long, Richard, *Mirage*, *op. cit.*, 10.

como protagonistas a materiales muy apreciados para ambos creadores, como son, las rocas y los árboles. Comencemos pues con una obra de Hamish Fulton, 'Cien rocas tocadas con las manos'. La obra es un paseo de siete días por la zona central de Hokkaido, en la luna llena de junio de 1989. En el catálogo de la exposición¹³⁷ Fulton no incluye ningún texto explicativo al respecto, solo las imágenes de sus protagonistas, las cien rocas que el artista acarició a su paso por las tierras del norte japonés (*fig. 15*). La estética de la publicación nos recuerda a las aguadas de tinta *sumi-e* en las que normalmente escasea la presencia humana y abundan las sutiles variaciones monocromáticas de grises, entre las que destaca el rojo anaranjado de sus firmas. Fulton, en este caso, también transforma su firma en un *kanji* rodeado por un círculo.

La desolación del paisaje que envuelve a las imágenes del artista es astringente como el sabor del *matcha* usado en la Ceremonia del Té, como las pinceladas de Shesshu en su paisaje de invierno o como el *wabi* de un cuenco de tosca apariencia. El sentimiento de la soledad, al igual que ocurre en *sabi*, adquiere un cariz positivo cuando es autoimpuesto y constituye la clave del disfrute del contacto directo con la existencia sin barroquismos perturbadores.

Las piedras y las rocas son protagonistas recurrentes en la obra de nuestros artistas. Anteriormente a esta pieza Long realizó en 1976 'Cien peñascos en cien horas', un paseo de 114 millas por Dartmoor en el que el artista fotografía las piedras dejadas al borde del camino. Fulton afirma: "las rocas son parte de lo que nosotros somos"¹³⁸, para referirse

¹³⁷ Fulton, Hamish, *Cien rocas tocadas con las manos*, Kanransha, Tokyo, 1989.

¹³⁸ Fulton, Hamish, *Selected walks 1969-1989*, *op. cit.*, p. 16.

a las leyes de interdependencia que unen a todos los seres. En su obra 'Canto de pájaros' aparecen tres fotos de rocas gigantes alineadas; el sonido efímero de los pájaros, la solidez de las rocas y la propia presencia del artista se unen en una perfecta sinestesia propia de los mejores *haikus*.

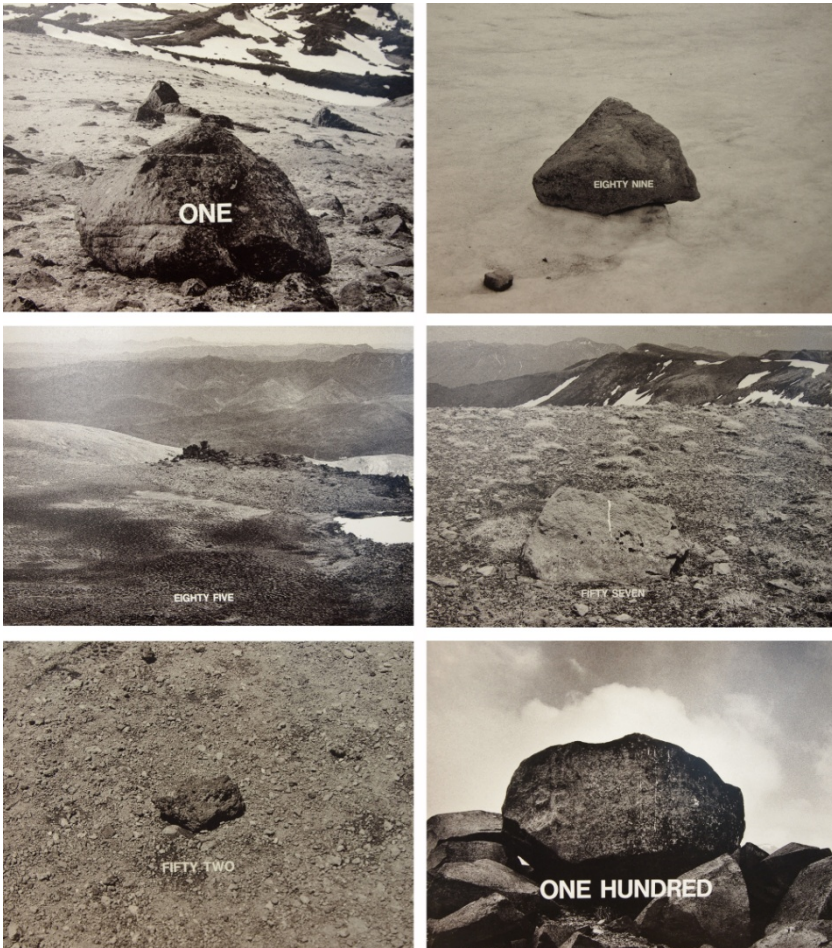


Fig. 15: Hamish Fulton, *Cien rocas tocadas con las manos*, Hokkaido, 1989.

En otra de sus exposiciones con las rocas como protagonistas, 'Standing Stones', Fulton comenta la posibilidad de encarar las rocas como seres humanos. "Las rocas están vivas en su tierra natal"¹³⁹, afirma el artista denotando la importancia que concede al entorno de cada elemento.

La apreciación de la belleza de las rocas por parte del pueblo japonés tiene una larga tradición que proviene del culto a las piedras de grandes dimensiones por parte de la fe *shintoista*. El *shinto* marcaba las rocas sagradas con un *shimenawa*, señal de que en ellas moraban los dioses. Existen ejemplos de rocas sagradas por todo Japón, recordemos el 'Matrimonio de Rocas' en Ise ya citadas en el capítulo 1.2.1 de la primera parte, o la célebre 'Sazare-ishi' (fig. 16) **ubicada en el** templo Shimogamo en Kyoto. Formada a base de guijarros, *Sazare-ishi* es un fuerte símbolo de la cultura japonesa, hasta tal punto que aparece en el 'Kimi ga Yo', el himno nacional de Japón.

No es casualidad que estas magnificas 'moradas de los dioses' se encuentren siempre en parajes de una tranquila pero profunda belleza, generalmente lugares solitarios propicios para percibir su energía. La mentalidad japonesa coincide con Fulton cuando considera al entorno una parte constituyente de la obra.

El *mono no aware* implícito en la obra de Fulton es un reflejo de su extrema sensibilidad para apreciar los elementos naturales más aislados y anodinos:

Amo toda la naturaleza, pero sobre todo, la que se encuentra en las montañas... Llegué a conocer a una planta llamada 'gaulteria'. una

¹³⁹ Fulton, Hamish, recogido en: Langer, Freddy, *If in doubt, keep walking. A walk with Hamish Fulton*: [<http://ebookbrowse.com/laudatio-hamish-fulton-doc-d147349444>]. Consulta: 11-12-2001. Traducción propia.

pequeña planta, parecida a un lirio del valle, sencilla, humilde y apenas perceptible. ¡Pero con un olor de bálsamo! ¡Qué olor! Para mí contenía toda la ternura, emoción, profundidad y pureza¹⁴⁰.

En el caso concreto de ‘Cien rocas tocadas con las manos’, lo que nos conmueve es el gesto simplísimo de tocar las rocas a su paso, señalándolas y convirtiéndolas así en su igual. El artista ansia un contacto directo con esos seres de piedra, y sin importarle su anonimato, ni sus formas toscas, ni su silencio, o precisamente por todo eso, se une a ellos mediante un sencillo gesto, una caricia. Pero con su contacto no solo conecta con las cien rocas sino con todo el paisaje que las envuelve, e incluso, inconscientemente, con su propio ser interno.



Fig. 16: Sazare-ishi, templo Shimanogamo, Kyoto, s. VI.

¹⁴⁰ Fulton, Hamish, *Selected walks 1969-1989, op. cit.*, p. 88.

Pasemos ahora a analizar otra obra con las piedras como protagonistas, en este caso de Richard Long. Su título es 'Mind-Rock'. El artista llevó en su pensamiento una roca once días por las montañas del norte de Kyoto en el invierno de 1992. El paseo comenzó y acabó mirando a dicha piedra en el Ryoan-ji.

Que el Ryoan-ji debe ser tomado como un ejercicio de meditación es algo en lo que coinciden todos los críticos. Sin embargo, como hemos observado, la meditación de Long y Fulton se produce en el movimiento del paseo. Por eso, Richard Long no empieza y acaba su meditación sentado sobre la tarima de madera contemplando el misterio de las quince rocas flotantes, sino que, en un ejercicio magistral de arte conceptual, 'carga mentalmente' con una de las piedras, extendiendo así su pensamiento sobre ella a lo largo de gran parte de la geografía de las montañas de Kyoto. Cuando Yuko Hasegawa preguntó a Long sobre su interés sobre el concepto de *Ma*¹⁴¹, implícito en los jardines de arena y grava, éste respondió:

Siempre me han impresionado los antiguos jardines de roca de Kyoto. Para mí, se trata de piezas sublimes de contemplación, donde se representa el mundo armoniosamente mediante un pensamiento profundo, materiales simples, espacio y tranquilidad. Y, me gusta la idea de *Ma*. Existen algunos paralelismos entre el arte japonés y mi trabajo, ya que la naturaleza es la condición común de ambos. Además, creo que el deseo de simplicidad y de orden forma parte de la naturaleza humana¹⁴².

¹⁴¹ *Ma* (間) significa literalmente "silencio substancial", y es un concepto temporal importante, en el arte tradicional japonés.

¹⁴² Hsegawa, Yuko, *Questions for Richard Long*, [<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=294>]. Consulta: 7-12-2011. Traducción propia.

El profesor Nitsche, considera a los jardines *karesansui* como la extensión natural del amor que los japoneses profesan a las piedras. Y nos muestra algunos de los nombres con los que, en el texto del ‘Sansui Narabini Yakei-zu’ se designa a cada composición de rocas: ‘la roca de la niebla trémula’, ‘la roca que nunca envejece’ o ‘la roca de la ley espiritual’. Long, a su vez, ha manifestado en numerosas ocasiones su amor por las piedras: “Me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que este a mano pero especialmente las piedras. Me gusta la idea de que el mundo este hecho de piedras”¹⁴³. Sin embargo, más allá del simple gusto por una misma materia, lo que une al acto creativo de Long con los jardines de arena y grava es que ambos abandonan el arte de la imitación para ahondar en la reproducción de la esencia interna de las cosas:

El jardín *karesansui* de la época Muromachi es algo más que una simple imitación: pretende captar y reproducir la naturaleza en su esencia interna, quiere representar la regularidad de sus energías, ritmos, proporciones y movimientos. De ahí la tendencia a la abstracción con medios ‘naturales’. ‘Abstracción’ no se debe equiparar aquí con ‘falta de naturalidad’; significa más bien que la disposición de las rocas, tal y como la encontramos en los jardines *karesansui*, aunque no reproduce la disposición natural, no significa que no sea natural. Parece como si el ojo del artista de la época Muromachi hubiera descubierto un sentido profundo en la naturaleza de las rocas que pretende manifestar en sus composiciones pétreas¹⁴⁴.

Ya lo hemos mencionado anteriormente; sucede lo mismo con las instalaciones de Richard Long. Cuando el artista interviene en la naturaleza parece ayudar a ésta a expresarse con sus propios materiales, y de ahí el resultado profundamente adaptado al entorno que podemos

¹⁴³ Long, Richard, *Heaven and Hearth*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴⁴ Nitsche, Günter, *op. cit.* p. 106.

percibir en sus piezas. Tomemos como ejemplo la cruz de piedras sumergida en 'Reflejos en el río Little Pigeon'. Al contemplarla no podemos sino sentir una energía limpia y profunda. En palabras de Seymour, "parece como si la naturaleza se estremeciera al contacto con el artista que se le acerca con su propio lenguaje"¹⁴⁵.

Long ha trabajado con piedras hasta en su forma de barro líquido, como es el caso de las 'impresiones' del río Avon (*fig. 17*) encuadradas por el artista permitiéndonos así 'leer' el río.



Fig. 17: Richard Long, *Dibujos de barro del río Avon* (detalle), 1995.

¹⁴⁵ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

La última obra escogida para analizar en ella sus concomitancias con la estética oriental japonesa es 古木 (árbol antiguo) de Hamish Fulton (*fig. 18*). La obra trata sobre una serie de paseos individuales y en compañía que el artista realizó en 1999 en la isla de Yakushima. Refiriéndonos en primer lugar al catálogo de esta pieza, lo primero que nos llama la atención es la estética marcadamente japonesa que presenta. El papel utilizado se asemeja mucho al típico *washi* o papel de arroz, rugoso y con cuerpo. Las ilustraciones y los textos están imprimidos sobre él sin un ápice de brillo, su opacidad coincide con la de las aguadas de tinta *suibokuga*, así como sus tonos monocromos, entre los que destaca el rojo como sucedía en ‘Cien rocas tocadas con las manos’. La encuadernación sigue el estilo *watoji* (cosido lateral) con hojas en acordeón. Los textos en inglés comparten espacio con los *kanjis*, entre los que aparecen reiteradamente: 木(árbol), 古(antiguo), 足(piernas) y 道(camino). En general, podemos afirmar que el propio catálogo es una obra de arte en sí mismo. Dejando de lado el plano estético, Fulton nos narra en él, de un modo escueto, casi caligráfico, la experiencia de su encuentro con una de las especies de árboles más antiguas del planeta la *Cryptomeria Japonica*, más conocida como cedro *Yukusugi*. Las particularidades climáticas de Yakushima han contribuido a que en ella se desarrollen bosques con especies arbóreas de gigantescas dimensiones y de gran antigüedad, en palabras de Fulton, arboles “de crecimiento lento y gran densidad”¹⁴⁶.

El respeto y el cariño hacia los árboles por parte del pueblo japonés provienen de muy antiguo. En el teatro *nō*, principal representante de

¹⁴⁶ Fulton, Hamish, *Árbol Antiguo*, Center of Contemporary Art, Kytakyushu, 2008, s/p. Todas las traducciones son propias.

yūgen, encontramos varias piezas en las que un viejo árbol es el vehículo para que los dioses se comuniquen con la tierra. Tal es el caso de la obra ‘Matsukase’ en la que la actriz principal se funde en una danza con el pino que representa el espíritu de su amado. Debemos recordar que el teatro *nō* no solo cuenta con seres humanos como protagonistas, sino también con espíritus y seres orgánicos e inorgánicos, ya que es un teatro con de ascendencia religiosa.

Pero volvamos a la experiencia de Fulton en Yakushima. El artista de pie frente a estos cedros milenarios realiza sus propias reflexiones:

Árbol de meditación. La edad del cedro Jomon Sugi se calcula de 2170 años como estimación científica. En mi mente, ésto plantea preguntas acerca de los hechos, la ficción y la reciente industria de las tecnologías de la información. Parado por un momento, empecé a considerar todo el movimiento y los viajes de mi corta vida adulta en comparación con este árbol, enraizado en el mismo lugar durante un período de tiempo incomprensible. Local y global¹⁴⁷.

Espacio y tiempo. Movimiento y reposo. Sin embargo hay quien afirma que las montañas, y con ellas bosques y árboles, caminan, no a nuestro ritmo sino al suyo propio, “las montañas azules caminan constantemente”¹⁴⁸. La extrema quietud de una montaña o de un árbol milenario no puede sino constituir el germen de un pequeño movimiento, imperceptible a nuestros ojos pero que encierra en sí mismo la esencia de su existencia.

No nos engañemos, el viaje de Fulton a Yakushima no es un peregrinaje hacia el estatismo como contrapunto a su constante movimiento, es un viaje hacia ‘otro tipo de movimiento’, hacia el caminar de los árboles y

¹⁴⁷ Fulton, Hamish, *Árbol Antiguo*, *op. cit.*, s/p.

¹⁴⁸ Snyder, Gary, *op. cit.*, p. 22.

las montañas y toda la riqueza perceptiva que éste representa.
Finalicemos con unas palabras, a modo de *haiku*, del propio Fulton:

Una roca gigante en su lugar de reposo.
Un árbol anciano en su lugar de nacimiento,
caminando¹⁴⁹.



Fig. 18: Hamish Fulton, *Old Tree* (detalle), Kitakyushu, 2008.

¹⁴⁹ Título de la exposición que el artista realizó en la galería John Weber de New York en 1987. Traducción propia.

2.4 Jugando a escribir poemas

2.4.1 *Haikus* en el camino: la puerta a medio abrir...

Tumbado mirando cómo cambian de forma las nubes.
Los pensamientos silenciados por el canto de los pájaros.

Hamish Fulton

Si en el texto, o *textwork*¹⁵⁰, de Fulton ‘tumbado’ constituyera el primer verso del poema, sus diferencias con un *haiku* serían escasas. No obstante, en este apartado no tratamos de demostrar que nuestros artistas son *haijins* propiamente dichos, sino que sus textos comparten con la poesía *haiku* y con su fenómeno gráfico *haiga* una serie de características dignas de ser mencionadas. Ya que como expusimos en el capítulo 1.3.2 de la primera parte, el *haiku* es la máxima expresión de *sabi* y en menor medida de *mono no aware* y de *yūgen*.

La artista Yuko Sakurai, cuya obra se centra en el viaje como experiencia existencial, ha estudiado en profundidad el quehacer artístico de Hamish Fulton y ha encontrado en él una gran influencia del fenómeno *haiku*: “En el proceso de comprensión de su obra, también tuve que volver a descubrir mi cultura japonesa”¹⁵¹, dice la artista, haciéndonos partícipe de cómo el mensaje profundo y sencillo de los *haikus* es un medio idóneo para relatar la experiencia de un viaje. Evidentemente, tanto Long como Fulton han leído a los autores de *haikus* clásicos como Bashō,

¹⁵⁰ El vocablo surgió de Richard Long para denominar las breves y ascéticas declaraciones que captan la esencia de un paseo. Debido a su enorme poder de sugerencia, numerosos autores han observado similitudes con el arte del *haiku*.

¹⁵¹ Sakurai, Yuko, Symposium *Existence* at Setagaya Art Museum in Tokyo, Japan, 3 April 2008: [http://www.globalartaffairs.org/var/cat_file_cat_file_PERSONAL_STRUCTURES_138-161.pdf]. Consulta: 06-02-2012. Traducción propia.

y en el caso de Fulton, es de sobra conocida su especial predilección por Taneda. Michael Auping opina esta admiración se debe sobre todo a la extrema brevedad en los poemas de este autor, la cual resulta innovadora incluso para el ya breve y conciso mundo del *haiku*. “Las obras recientes de Fulton basadas solo en textos nos desafían con una brevedad similar. El artista vuelve de sus paseos con las palabras exactas para comunicarnos la esencia de sus trayectos”¹⁵². Estas palabras contienen dos de las similitudes principales entre los *textworks* de Long y Fulton y los *haikus*: su brevedad y su capacidad para capturar la esencia de un instante. Comencemos pues hablando del minimalismo lingüístico en la obra de nuestros artistas.

Los paseos de Fulton, a menudo, han sido resumidos en uno o dos vocablos. Por ejemplo, su marcha por el río el río Wind de Wyoming se convirtió en sólo dos palabras: PIEDRAS y NUBES; su paseo entre España y Portugal por carretera PAJARO CALIENTE MUERTO; y su marcha de siete días en los Pirineos acabo siendo representada simplemente por el vocablo LLUVIA. “La información dada es mínima. Mi esperanza es que el espectador cree un sentimiento, una impresión en su propia mente basada en lo que mi arte le haya podido proporcionar”¹⁵³. El propio Fulton relaciona este *modus operandis* con la filosofía ‘menos es mas’ que se desprende en los libros de viajes de los ya citados Bashō o Taneda. Las sentencias poéticas de Long tienen el mismo cariz *zen* o parco en expresiones. Veamos como ejemplo la obra Dry Walk:

¹⁵² Fulton, Hamish, *Selected Walks*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵³ Fulton, Hamish, *Walking Journey*, *op. cit.*, p. 108.

113 MILLAS A PIE
ENTRE UNA DUCHA DE LLUVIA Y LA SIGUIENTE
AVON INGLATERRA 1989¹⁵⁴.

Sobre ella, un puñado de palabras impresas en un gran papel enmarcado, Andrew Graham ha comentado: “La obra de Long tiene un *o-lo tomas o lo dejas* en cuanto a calidad”¹⁵⁵. A lo que añade que la obra puede ser vista como la sucesión del *haiku* en la contemporaneidad, debido a la especial relación que el artista mantiene con la naturaleza, o también los sectores más cínicos pueden no considerarla poesía, ya que se encuentra engrandecida por su contexto museístico. Pese a todo, creemos que es la austeridad propia de un buen *haijin* la que le impide expandirse en sus explicaciones, es el propio descredito del lenguaje propio del *zen* quien apela a Long ‘decir sin decir’ para no perder la esencia.

El apuntar directamente a la esencia de la experiencia es otra de las características que acercan los *textworks* al mundo del *haiku*. Nuestros artistas caminantes, para comunicarnos sus vivencias, no nos ofrecen descripciones naturalistas repletas de figuras literarias, ni intentan apelar a nuestras emociones dramatizando de modo superfluo. En su lugar, Long y Fulton, nos ofrecen datos objetivos como son el lugar, el tiempo, la distancia, etc. para que mediante ellos captemos la esencia de su experiencia:

UN PASEO SIN NUBES
HACIA EL ESTE, UN CAMINO DE 121 MILLAS EN 3 DÍAS Y MEDIO
DESDE LA BOCA DEL LOIRE HASTA LA PRIMERA NUBE

¹⁵⁴ Long, Richard: [<http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/23.html>]. Consulta: 06-02-2012. Traducción propia.

¹⁵⁵ Graham-Dixon, Andrew, *Walks on the wilde side*: [<http://www.andrewgraham-dixon.com/archive/readArticle/679>]. Consulta: 06-02-2012. Traducción propia.

FRANCIA, 1995¹⁵⁶.

En el *haiku* las alusiones a lugares concretos también son frecuentes¹⁵⁷, así como el uso de *kigo*, o palabra que alude a una estación. Esta palabra “es como un símbolo estético del sentido de las estaciones, que surge de la unidad del hombre con la naturaleza, y su misión es simbolizar esta unión”¹⁵⁸. Si bien en los *haikus* se adoptan composiciones más líricas en referencia a las coordenadas temporales, como por ejemplo, las libélulas para representar el verano, o las ramas de ciruelos floridos como símbolo del final del invierno, lo que subyace en ambos casos es el profundo deseo de presentar la realidad de la experiencia con la menor intermediación posible. Tanto nuestros artistas como los *haijins* clásicos, renuncian a la literatura a favor de lo concreto de la existencia. Entendámonos, renuncian al quehacer literario que tiene por sujeto a la propia literatura para confundir esta con la experiencia. En ambos casos, se aboga por la supresión de barreras entre una palabra y la experiencia directa con el objeto, o el ser concreto, al que alude. No obstante, debemos señalar que en los *haikus* clásicos es más frecuente encontrar

¹⁵⁶ Long, Richard: [<http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/24.html>]. Consulta: 06-02-2012. Traducción propia.

¹⁵⁷ Sobre todo en relación a topónimos referidos a lugares famosos bien por su paisaje natural o por su tradición cultural. Veamos como ejemplo los siguientes *haikus*:

*El deseo albergado en mi corazón, año tras año,
ver los cerezos de Yoshino en flor,
¡Hoy cumplido!*

O bien:

*Tarde lánguida
A los confines de Kyoto
El eco llega.*

¹⁵⁸ Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés. Historia y traducción*, Fundación Juan March, Madrid, 1972, p. 137.

un toque de **aware** teñido de **sabi** que en las composiciones de Long y Fulton. Veamos un *haiku* de Buson como ejemplo:

Hojas caen del sauce
El río sin agua
Guijarros a trechos¹⁵⁹.

Esta composición otoñal de tonos grisáceos, verdes y marrones pálidos parece avocarnos a un estado sereno donde prima la ausencia. No hay agua, y el cauce del río nos muestra sus cantos redondeados junto con las hojas del sauce que caen suavemente. Todo parece transitar hacia la nada; y si bien, no hay drama en estos versos no podemos obviar el **sabi**, la soledad profunda, que inunda la escena, ni el **aware**, producido por la consciencia de la caducidad del paisaje. Comparémoslo ahora con un *textwork* de Fulton titulado ‘Paseos de piedras y agua’:

NUBARRONES – CUMBRES DE MONTAÑAS – RECODOS DE RÍO
CASCADAS – RÁPIDOS – PEÑAS ANTIGUAS
PIEDRAS CON FORMA DE NUBE – HUEVOS DE AVE Y GUIJARROS
EL RÍO LLEGA AL MAR – LUNA LLENA SOBRE EL OCEANO¹⁶⁰.

Como hemos señalado, es cierto que en esta composición la soledad y la melancolía no son la nota dominante, pero pese a todo, si encontramos un sentimiento poético que proviene directamente de la emoción de compartir la existencia con el resto de los seres y con el paisaje. Aunque la mayor parte de las composiciones de nuestros artistas estén construidas de modo análogo, es decir, a base de listas de sustantivos de fenómenos y seres naturales, todas ellas emanan la misma emoción profunda y pura, que inconscientemente comparte el **aware** de los

¹⁵⁹ Buson, Yosa, *Selección de Haikus*, Hiperión, Madrid, 1992, p. 87.

¹⁶⁰ Fulton, Hamish, *Walking Passed*, Ivam, Madrid, 1992, p. 96.

haikus clásicos. El poso de romanticismo que parece asomar entre sus versos proviene del instante sublime donde el hombre se funde con la tierra; Aunque en Long y Fulton, el drama provocado por un ‘ego’ ajeno al mundo, se sustituye por la emoción profunda y serena fruto de la disolución del ego en el propio mundo; como si de un romanticismo ‘oriental’ se tratara. Esto se hace patente también en las fotografías de ambos, las cuales son tomadas en momentos espontáneos, no premeditados, siguiendo las enseñanzas *zen* de ‘no depender ni de las palabras ni del silencio’. Es decir, el instante de una toma fotográfica no es escogido por sus autores como expresión paisajista de sus sentimientos, sino que ambos se dejan llevar por el camino; el cual, mediante intuiciones, marca el momento fotográfico. Un *haiku* se construye de un modo análogo, “el sentido en él solo es un flash, un arañazo de luz”¹⁶¹ comenta Barthes, aludiendo al instante en el cual los límites entre el poeta y la naturaleza se difuminan. Como vimos en el apartado 2.2.2., caminar en la naturaleza es un método excelente para propiciar la fusión con el entorno y aumentar el autoconocimiento:

Deberíamos ser capaces de abandonarnos al canto de los pájaros o a los líquenes sobre una roca, para salir de nosotros mismos. También deberíamos tener la habilidad de ser lo bastante autosuficientes para hacer frente a la mirada de un monolito o de un indio sentado. Estas disciplinas son las que nos puede enseñar el paseo¹⁶².

Evidentemente, el entorno donde se compone un texto es importante y pasa a formar parte del mismo. Ya analizamos en apartados anteriores las analogías que se dan en Long y Fulton con la figura de poeta

¹⁶¹ Barthes, Roland, *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid, 1991, p. 114.

¹⁶² Fulton, Hamish, *Standing Stones*, *op. cit.*, p. 11.

errante¹⁶³. Ahora solo queremos señalar que muchos de los *haikus* se escribieron en el camino y la mayoría de las composiciones escritas de nuestros artistas también. El propio Fulton afirma escribir sus textos mientras camina: “Cuando acabo la caminata, tengo ya que haber actualizado mi diario y formulado mis textos básicos”¹⁶⁴. El artista comenta que escribir le parece más creativo que sacar una foto, ya que le permite un resultado inmediato, a lo que añade, “nunca uso las palabras ‘yo’ o ‘mi’”¹⁶⁵.

Esta afirmación nos conduce a la última característica muy propia del *haiku* y compartida por nuestros artistas, que es, precisamente, la erradicación del ego, es decir, lo importante es el camino, no el artista que hace el camino. Haciendo eco de las palabras de Fulton, en los *haikus* casi nunca aparecen pronombres personales en primera persona. Según Fleitas, gran estudioso de la literatura japonesa, esto se debe a que el *haiku* “se refiere a *lo que es* y no a un elemento interpretativo introducido por el poeta, como sería el caso de la metáfora al estilo occidental o de otros artificios retóricos”¹⁶⁶. De nuevo la influencia del budismo *zen* juega un papel primordial ya que “la realidad es algo que no es susceptible de atributo o comparación alguna”¹⁶⁷. Además, la

¹⁶³ Cfr. capítulo 2.2.1.

¹⁶⁴ K. Grande, John, *op. cit.*, p. 227.

¹⁶⁵ Fulton, Hamish, *Standing Stones, op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁶ Fleitas, Carlos, *Como escribir un haiku, o el arte de bailar en un centímetro cuadrado*: [<http://usuarios.netgate.com.uy/carlosfleitas/bailar.htm>]. Consulta: 09-02-2012.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

omisión consciente del sujeto que percibe implica, también, un alegato a la humildad, como actitud más apropiada en el trato con la naturaleza¹⁶⁸.

Recapitulando, en este apartado hemos analizado las concomitancias más relevantes entre los *haikus* y los *textworks* de nuestros artistas. Entre ellas se encuentran la brevedad y la simpleza como medio de acceder a la esencia de la experiencia, así como la expresión de una emoción profunda ante la naturaleza. También en el contexto se dan similitudes, ya que la mayor parte de los poemas, tanto de unos como de otros, surgen a modo de ‘diario de viaje’. Y por último, pero no menos importante, encontramos en la ausencia del ego un rasgo común como modo de acceder a la realidad. Terminaremos este apartado con unas palabras de Seymour al respecto:

Nada hay que distraiga a la mente que contempla la imagen abstracta desde un estado desprovisto de ego. Así quizás nosotros, podamos como Long o Bashō, sentarnos a contemplar el estanque y a escuchar el salto de una rana y percibamos intuitivamente en este fragmento del segundo la naturaleza de la realidad:

El viejo estanque, ¡Ah!
Una rana salta dentro
Del sonido del agua¹⁶⁹.

¹⁶⁸ *Cfr.* capítulo 2.1.3.

¹⁶⁹ Seymour, Anne, *op. cit.*, s/p.

2.4.2 La imagen no ilustra el texto; el texto no explica la imagen: *haigas* de caminantes

El *haiga* apunta a la misma finalidad que el *haiku*. Pone de relieve en su simplicidad el aspecto poético del objeto. Sugiere más de lo que dice. Es el misterio de las cosas ordinarias.

Fernando R. Izquierdo

Las combinaciones entre texto e imagen de Richard Long y Hamish Fulton pueden verse como si de *haigas* modernos se trataran. No porque representen los motivos más frecuentes de los *haigas* clásicos: flores, bambús y animalillos, sino porque su sentido, su modo de combinar un texto breve y una imagen, es muy similar. Recordemos que los *haigas* derivan de las pinturas de tinta *zenga*, o dibujos *zen*, y como estas manifiestan interés por los objetos naturales y concretos. “El ideal consistía en que existiera una asociación lejana entre los dos medios solidarios de expresión”¹⁷⁰ afirma el profesor Rodríguez. El *haiga*, ante todo, debe expresar el sentimiento descrito en el *haiku* que lo acompaña; ésto puede conseguirse a través de una descripción literaria del poema, o bien, mediante una escena completamente diferente pero basada en el mismo sentimiento implícito en los versos. En cualquier caso, un buen *haiga* mantiene siempre su simplicidad. Así como el *haiku* expresa profundos sentimientos con pocas palabras, el *haiga* apunta al mismo fin, intentando provocar reacciones intensas con el menor número de trazos. Veamos como ejemplo el siguiente *haiga* de Yukki Yaura (*fig. 19*) ilustrando un poema de Bashō:

¹⁷⁰ Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *op. cit.*, p. 148.

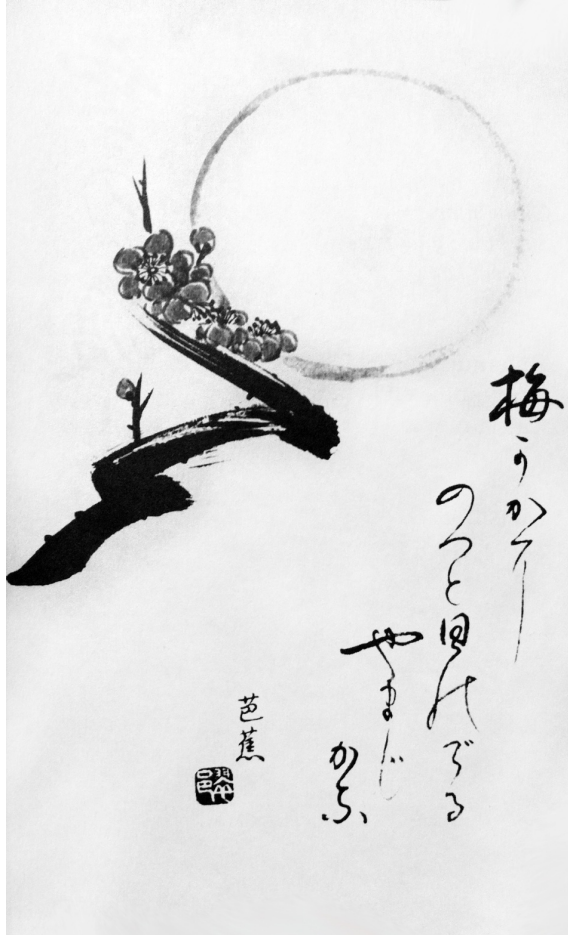


Fig. 19: Yukki Yaura (Caligrafía y pintura), Matsuo Basho (*Haiku*).

Huele a ciruelos,
de pronto sale el sol,
senda escarpada¹⁷¹.

¹⁷¹ Yaura, Yukki, *Haiga. Haikus ilustrados*, Hiperión, Madrid, 2005, p. 32.

Yaura, mediante la combinación de una pincelada rota, o *haboku*, a modo de senda y de rama de ciruelo al mismo tiempo, y un trazo pálido para representar al sol naciente, consigue crear un sentimiento agrídulce. Dicho sentimiento nace de combinar la alegría de un amanecer impregnado en el aroma del ciruelo, y el difícil paso por una senda tortuosa. Sin duda, “lo más importante es la sugerencia”¹⁷², comenta el profesor Rodríguez, recordándonos que el artista debe evitar el juicio de valor *ittari*, que en japonés significa ‘todo está dicho’ o ‘todo está ahí’, y tiene una clara connotación negativa.

Desde luego, si hay algo de lo que no podemos calificar a la obra de Long y de Fulton es precisamente de *ittari*; como introduciremos ahora y veremos en profundidad en el siguiente apartado, sus imágenes presentan un grado de sugerencia exquisito, muestran lo justo para que el espectador, mediante la intuición, desarrolle y complete la obra. Morgan, refiriéndose a la obra de Fulton, lo explica del siguiente modo:

En este sentido el método de presentación de Fulton puede compararse al del monje del budismo *zen*, que emplea una economía de imagen (*haiga*) y palabras (*haiku*) para lograr un especial modo sensorial de aumento de conocimiento. La referencia para Fulton se dirige siempre hacia la experiencia real, las percepciones y los sentimientos generados por su contacto con la soledad, las rocas, los arbustos, los árboles, los ríos, las nubes, el paisaje y el brillo de la luna¹⁷³.

Fulton en sus imágenes no describe el objeto ‘instruyéndonos’ con su sentido, sino que nos lo ofrece, limpio, como recién creado, y listo para que lo experimentemos por nosotros mismos. Como un buen *haijin*, el

¹⁷² Rodríguez-Izquierdo, Fernando, *op. cit.*, p. 150.

¹⁷³ Morgan, Robert, *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003, p. 64.

artista es consciente de las limitaciones del lenguaje y de las imágenes para captar la totalidad de su experiencia. Algunos autores como David Reason opinan que “la experiencia de no dominar la naturaleza elude la representación como tal”¹⁷⁴. Desde luego, esta teoría no solo encaja con el espíritu creativo de Long y Fulton sino también con el sentir *shintoiista* de la existencia, según el cual formamos parte de la naturaleza, y solo en sintonía con ella alcanzamos el equilibrio; por lo tanto, para su representación deben bastarnos unos pocos trazos monocromos que nos permitan sentirla sin prejuicios ni trabas intelectuales.

Si nos centramos en la relación que se da entre texto e imagen en la obra de nuestros artistas, vemos que es una relación simbiótica. Tal y como anunciamos en el título de este apartado, ‘la imagen no ilustra el texto y éste no explica la imagen’. El propio Fulton afirma que, en su obra, tanto imágenes como texto tienen la misma importancia, uno no sustituye al otro. Andrew Wilson comparte dicha teoría; el texto no está subordinado a la imagen. De hecho, Fulton tiene varios catálogos del inicio de la década de los setenta, compuestos exclusivamente por textos, como es el caso de ‘Canción de alondra’. En cuanto a las obras que superponen texto e imagen (*figs. 20 y 21*) Wilson comenta:

Crean un velo de asociaciones de palabras sobre imágenes, que permite al espectador un conocimiento mayor, no basado en la imagen fotográfica, cuya dependencia en los supuestos hechos comienza a desaparecer, sino en la idea del desarrollo de la experiencia¹⁷⁵.

Al respecto, podemos observar ‘MIRLO - MADERA A LA DERIVA’ de Hamish Fulton. Los vocablos que incluye, anotados por el artista

¹⁷⁴ Fulton, Hamish, *Walking Journey*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁵ Fulton, Hamish, *Walking Journey*, *op. cit.*, p. 30.

cuidadosamente en sus paseos, si bien no constituyen un poema en el sentido clásico del término, al combinarse con la imagen de fondo, monocroma, abstracta y sugerente, provocan en el espectador un sentimiento, a la vez, tangible y evanescente que permite captar la singularidad de la experiencia del paseo.



Fig. 20: Hamish Fulton, *Blackbird Driftwood*, Neus, Alemania, 1987.

El historiador de arte Michael Auping clasifica la obra de Hamish Fulton en tres tipos, en cuanto a la combinación de texto e imagen. El primer grupo lo constituyen fotografías en blanco y negro con un breve texto al pie en el que se comenta la duración, la fecha y el destino del paseo entre otros datos, y pertenecen en su mayoría a la década de los años setenta (*fig. 22*). El segundo grupo, de un periodo posterior, incluye palabras sobre las imágenes (*fig. 20 y 21*), dichos términos denotan cualquier aspecto que no aparece en la fotografía acercándose en grado sumo al concepto clásico del *haiga*. El tercer grupo está compuesto por imágenes que enfocan detalles del camino, rocas, paredes grafiadas, cúmulos de piedras, texturas, etc. (*fig. 23*). Podría hablarse también de un cuarto y último grupo formado por imágenes de los últimos años, en los que el artista ha declarado tener un interés manifiesto en la

publicidad, “piedras en lugar de coches”¹⁷⁶, por lo que sus composiciones textuales dan lugar a combinaciones más creativas (fig. 24).

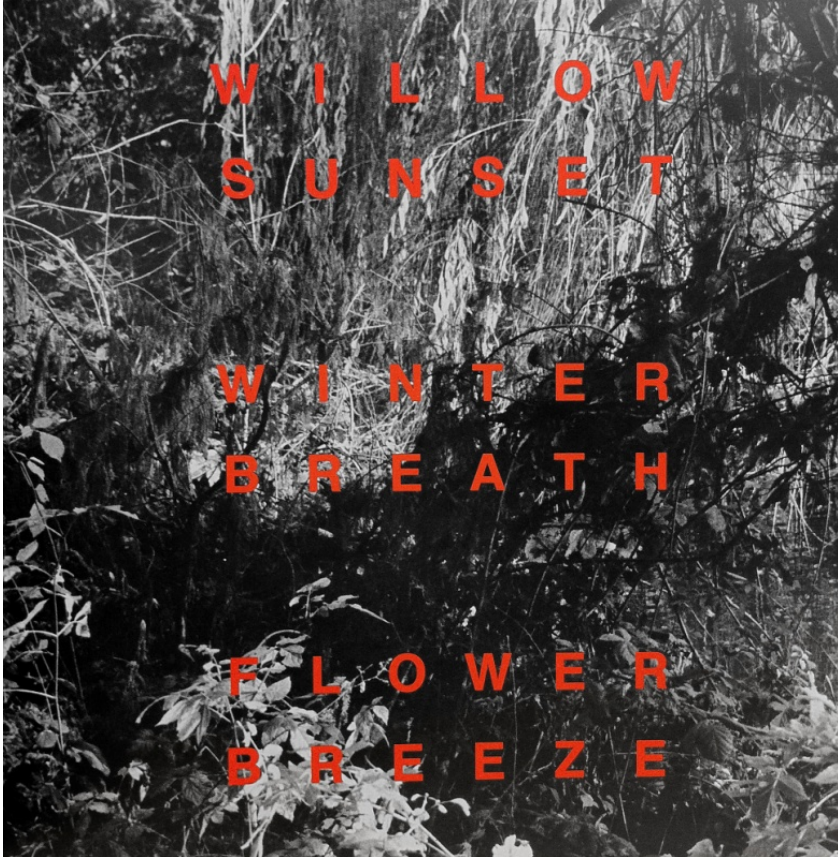


Fig. 21: Hamish Fulton, *Sin título*, Neus, Alemania, 1987.

Como observamos en estas imágenes, Fulton evoluciona hacia la integración del texto y la imagen. En sus primeras obras, como en 'DIRT ROAD, BIRD SONG', el artista aun mantiene una fuerte vinculación con el arte *minimal* y sus imágenes adoptan la austeridad propia del mismo.

¹⁷⁶ K. Grande, John, *op. cit.*, p.225.

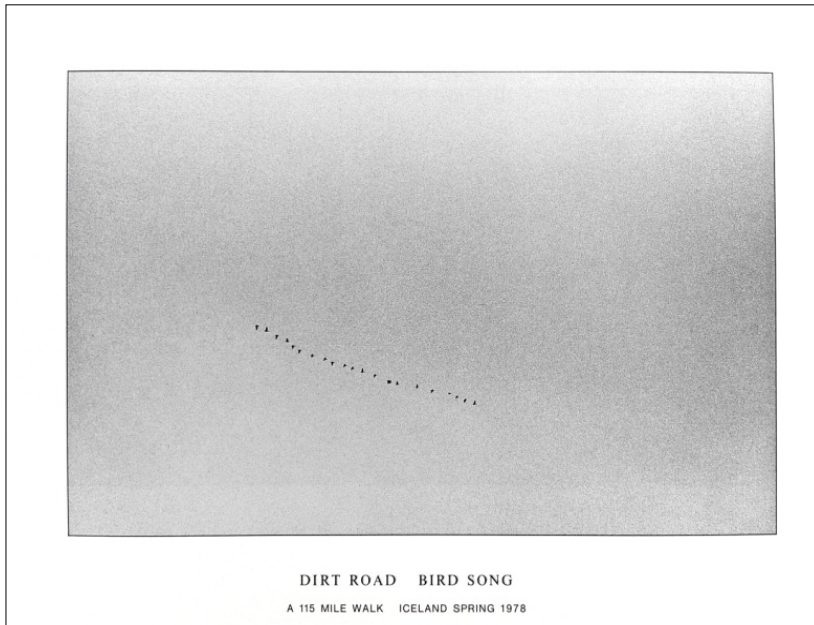


Fig. 22: Hamish Fulton, *Dirt Road-Bird Song*, Iceland, 1978.

Sin embargo, si observamos esta obra en profundidad, vemos que se trata de un auténtico *haiku* dibujado con el menor número de trazos posible. En la pincelada compuesta por la hilera de pájaros al vuelo se encuentra la aparente contradicción; el canto de los pájaros anima el camino de tierra, empolvado y ajeno a la pureza del aire, no obstante, la disposición gráfica de las aves nos induce a pensar si no son ellas el propio camino. Pureza y suciedad se aúnan en un *koan* que solo puede ser resuelto mediante la acción: experimentando el recorrido. En la siguiente obra (*fig. 21*) Fulton ha integrado sus tres versos en la propia imagen; la suavidad de los mismos, (*willow sunset, winter breath, flower breeze*), contrasta fuertemente con el fondo agreste envuelto en sombras y con la tipografía en mayúsculas de palo seco de un carmín intenso; la conmoción nos sumerge en el paisaje, y por un momento, nos parece recuperar ese instante y estar allí, dentro del invierno, oliendo la

tierra al atardecer, mecidos por la brisa entre las flores. ¿No sucede lo mismo al saborear un buen *haiku*? La siguiente imagen (*fig. 23*), un detalle de una valla de un templo de Nara, nos seduce por su irregular textura. Es una obra repleta de *sabi*, ya que, como afirma Andrew Juniper, provoca en nosotros una sensación de serena melancolía y un cierto anhelo espiritual.



Fig. 23: Hamish Fulton, *Temple Wall* (detalle), Nara, Japan, 1986

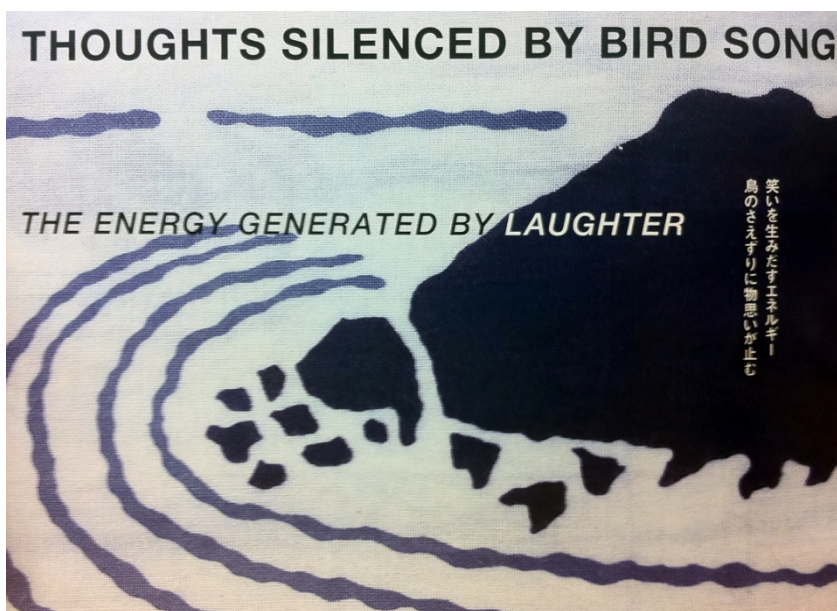


Fig. 24: Hamish Fulton, *Thoughts silenced by bird song*, Japan, 1999.

La última imagen (*fig. 24*) pertenece al catálogo 'Higurashi: consecuencias espirituales de caminar sobre la tierra', editado por el Centro de Arte Contemporáneo Kitakyushu en Japón en 1999. La mayor parte de las obras que incluye podrían servir como ejemplos de imágenes cercanas al ámbito publicitario. Todas ellas presentan una cuidada presentación y una incursión consciente en la estética japonesa tradicional. La presente imagen está compuesta por dos frases muy propias del *zen*: 'Pensamientos silenciados por el canto de los pájaros' y 'energía generada por la risa', ambas enmarcadas en un tejido típico japonés estampado en azules que parece recrear un detalle de un jardín *karesansui*. La inclinación hacia el mundo del diseño y de la publicidad provoca un mayor énfasis en la estética del propio *photo-text*. Fulton explora todas las posibilidades tipográficas y de color en sus textos denotando así su interés por éstos, no solo como lenguaje, sino también

como objetos que se convierten en su propio referente. Ambos artistas han demostrado un notable interés en el lenguaje pictográfico; así lo atestigua su uso en los catálogos editados en el archipiélago japonés (fig. 18 y 24), y también un gran número de obras en las que los *kanjis* aparecen como los protagonistas (fig. 25), siendo a la vez texto e imagen. Del mismo modo, cabe destacar que Long pose un pictograma propio (fig. 26) con el que firma algunas de sus obras.



Fig. 25: Hamish Fulton, *Sin título*, Japón, 1995.

Con una cierta nostalgia del lenguaje pictográfico, que es la base de los *kanjis*, nuestros artistas reducen el alfabeto a sus mayúsculas, una combinación de trazos rectos descendientes del *minimal*:

Las palabras danzan en las paredes como la poesía, tan simple, tan cruda, tan evocadora de los lugares que se describen. Tipografía sin adornos en blanco y negro (...), a veces largas listas de sucesos, a veces sólo las distancias básicas y los lugares, otras, solo frases dispersas, tan mínimas como un haiku - cada una de ellas se convierte en Technicolor en la imaginación¹⁷⁷.

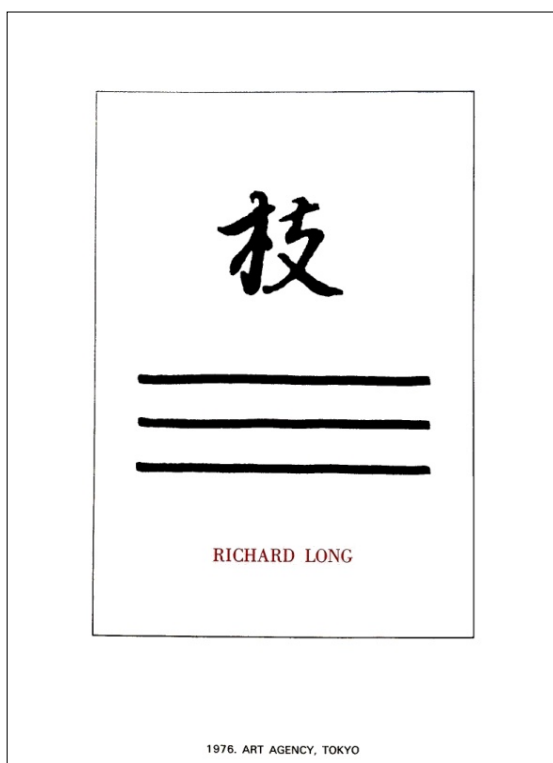


Fig. 26: Richard Long, *Sin título*, Tokyo, 1976.

¹⁷⁷ Turner, Robin, *Walking and Marking – The Art Of Richard Long*: [<http://caughtbytheriver.net/2007/09/walking-and-marking-the-art-of-richard-long-2>]. Consulta: 06-02-2012. Traducción propia.

El uso del color es otro de los aspectos que acerca la producción gráfica de nuestros artistas al mundo del *haiga*, en el cual el color es mayoritariamente monocromo, y cuando amplía su paleta lo hace de un modo discreto y simbólico. Los colores no representan las cualidades físicas de los objetos de un modo naturalista, sino la sensación que éstos producen en sus espectadores. Tal y como enuncia Turner, las imágenes se ‘convierten en Technicolor en nuestra imaginación’. Veamos como ejemplo el *haiga* de Meisetshu ilustrado por Yaura (*fig. 27*). En él, el característico e intenso rojo de las hojas de *momiji* lo inunda todo. Para ello Meisetshu solo tiene que nombrar las hojas del arce japonés y el topónimo de Kyoto, ya que ambos son usados a menudo como símbolo del otoño. Agradecemos que Yaura no haya ilustrado el *haiku* usando tinta roja, hubiera sido tan evidente que incluso le habría quitado realismo a la escena. En su lugar, nos ofrece tan solo unas manchas negras en las que reconocemos la textura delicada de las hojas *momiji*. El rojo traducido a monocromo se convierte en un tono intenso con sutiles variaciones de tinta más diluida en las que apreciamos toda la gama de amarillos y ocres anaranjados propia de las hojas de arce cambiantes.

Como hemos ido viendo en este apartado, los *haigas* y las combinaciones de texto e imagen de nuestros artistas presentan notables similitudes; una de ellas es la consecución del equilibrio entre el poema y la imagen. También hemos observado una aversión a la explicitud, debida en parte a las limitaciones del lenguaje visual y escrito para transmitir una experiencia, que provoca la creación de obras sugerentes y ligeramente abstractas, así como un minimalismo visual. En cuanto al papel que desempeña el texto, hemos visto que no solo se limita a proporcionar un sentido, sino que actúa también como grafismo con cualidades estéticas propias, esto es obvio en el lenguaje

pictográfico de los *kanjis* pero también en las cuidadas creaciones de nuestros artistas. Y por último, hemos observado como el uso del color, mayoritariamente monocromo y simbólico, es análogo en ambos.

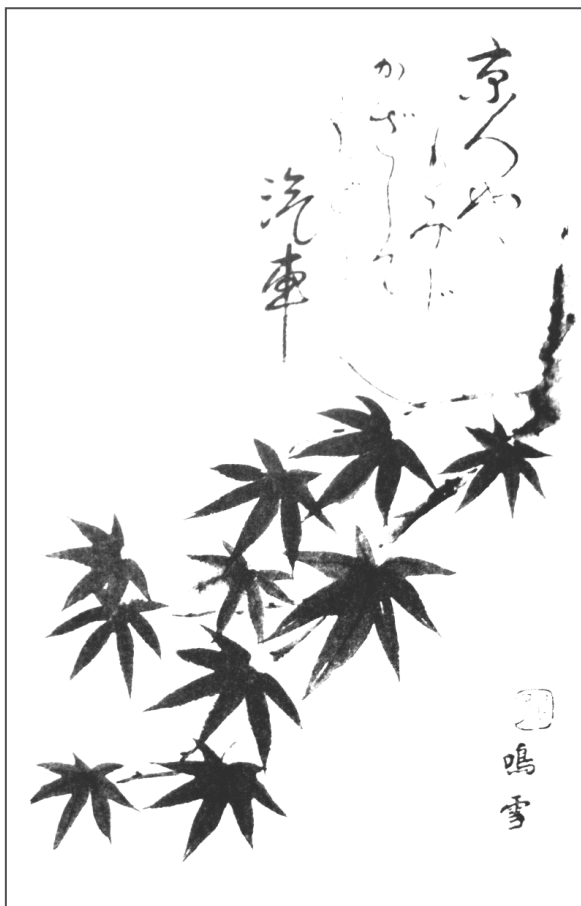


Fig. 27: Yukki Yaura (Caligrafía y pintura), Meisetsu (*Haiku*).

Vuelven en tren
con hojas de arce rojo:
gente de Kyoto¹⁷⁸

¹⁷⁸ Yaura, Yukki, *op. cit.*, p. 154.

2.5 Imágenes de reminiscencias minimal o el *suibokuga* posmoderno

2.5.1 Antes y después de la nada, la simplicidad no es tan simple

La exigencia de una máxima economía expresiva es una constante paradigmática a lo largo de la trayectoria creativa de Richard Long. En efecto, sean sus parcas formalizaciones o sean sus ascéticas acciones paisajísticas, la simplicidad opera en todas ellas como si de una restricción suprema se tratase. Sin embargo, paradójicamente, en su obra se entrecruzan en soterrada complejidad todos los elementos dialécticos que han subyacido a la creación moderna desde los principios del siglo XIX.

Anne Seymour

Las palabras de Seymour ponen de manifiesto una máxima aplicable, no solo a la obra de Richard Long, sino también a la de otros artistas de *Land Art* en su vertiente más intimista: como a través de la **simplicidad** una obra puede contener reflexiones profundas sobre la relación entre el hombre y la naturaleza, el mundo fenoménico y el mundo trascendente.

Antes de abordar este apartado, nos gustaría señalar que en él ya no se trata de analizar la experiencia artística propia del paseo, sino el producto artístico que surge de dicha experiencia: fotografías, imágenes y diagramas. Dichos 'objetos' estéticos presentan, en su mayoría, una fuerte afinidad con un estilo coetáneo al *Land art*: el movimiento minimalista. Como vimos en el capítulo dos de la primera parte, y debido a que ambos movimientos tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico, las influencias e interferencias recíprocas han sido comunes entre ellos.

De un modo análogo, el arte japonés medieval presenta una serie de características muy cercanas a los presupuestos minimalistas: desde la desnudez e inmediatez de un *haiku* cargado de *sabi*, pasando por la economía de medios de una representación *nō* o de una Ceremonia de Té, hasta la austeridad expresionista repleta de *yūgen* de un jardín de grava o de una pintura de tinta. En definitiva, siguiendo las teorías de Adolf Muschg¹⁸¹, lo que la estética del Medioevo japonés y el *minimal* tienen en común, es sobre todo su aversión hacia cualquier tipo de mimesis, lo que desemboca en una búsqueda de la representación del mundo fenoménico mediante la esencialidad, la reducción y el rechazo de cualquier ornamentación que no forme parte de la estructura.

Al igual que en el *minimal, cool art* o ‘estructuras primarias’, en el que “las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa”¹⁸², Richard Long y Hamish Fulton, siguiendo el principio de economicidad, consiguen dar a sus piezas un fuerte sentido de evidencia, de experiencia perceptiva. El objetivo, en último término, es conseguir una relación directa con el mundo real experimentado a través de reacciones visuales. Por medio de la eliminación de accesorios y mediante el uso mínimo de retórica se consigue que los escasos elementos presentes adquieran un alto grado de significación. Las obras, como espacios de ausencias, parecen dejar entrever más de lo que realmente presentan (*fig. 29 y 30*).

¹⁸¹ Muschg, Adolf, “Directions, Minimal” recogido en: AAVV, *Japan and the West. The filled void*, Du Mont Buchverlag, Wolfsburg, 2007.

¹⁸² Simón Marchán, *op. cit.*, p. 99.



Fig. 29: Richard Long, *Sleeping place mark*, de Ribadesella a Málaga, 1990.

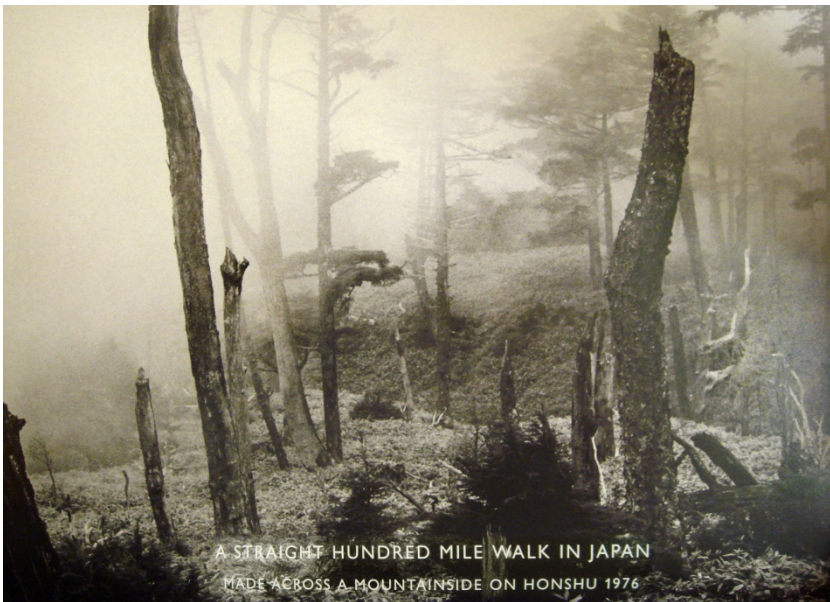


Fig. 30: Richard Long, *A straight hundred mile walk in Japan*, 1976.

El intervencionismo mínimo practicado por nuestros artistas caminantes provoca una mayor participación del espectador, el cual parece destinado a pensar con la mirada esas imágenes de profundidad inescrutable.

Las obras de estética minimalista, apostando por la neutralidad en la presentación, eliminan el problema del ilusionismo, y por medio de la adopción del componente de literalidad –el objeto es el objeto¹⁸³- se vinculan con las posteriores corrientes conceptuales.

Así sucede en la producción artística de Long y Fulton. Cuando analizamos sus imágenes observamos que, al ya mencionado uso mayoritario del blanco y negro, se unen otros signos que refuerzan la teoría anti ilusionista ya expuesta; como por ejemplo, el uso de grano grueso en sus fotografías, que refuerza la literalidad del signo y proporciona un rico juego de texturas. Y también, en el caso de Fulton, la técnica de enmarcado (*fig. 31*).

El artista enmarca gran parte de sus obras con un gran margen blanco de paspartú y un marco de madera. Este aislamiento total del plano, aludiendo a *la traición de las imágenes* de Magritte, parece querernos recordar que lo que observamos es lo que es, una imagen fotográfica. Y sin embargo, al mismo tiempo, sumergiéndonos en la sobriedad de sus juegos de luces y sombras, parece imposible no entrever algo más. Algo aludido extrínseco a las apariencias visibles. La experiencia vivida. La puesta de la luna y la salida del sol experimentadas en soledad, sin intermediación, nos hacen comprender que no solo se trata de esos

¹⁸³ Ramírez, Juan Antonio, *Historia del Arte, 4 El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1997, p. 361.

instantes concretos, sino que mediante ellos nos incluimos en ciclo de la vida. 'Moonset and Sunrise' es, finalmente, una invitación experimentar la existencia del modo más sencillo e íntegro posible. Una invitación austera, parca y sin adornos; pero, ¿acaso la propia vida necesita algún tipo de adorno cuando la sentimos de un modo autentico y pleno?



Fig. 31: Hamish Fulton, *Moonset and Sunrise*, 1969 – 1971.

Lo mismo sucede en el teatro *nō*. Como comentábamos en el capítulo 1.3.3 de la primera parte, el teatro *nō* es un arte de presencias más que de representaciones. Recordemos la economía de la que hacen gala los decorados, las máscaras ligeramente más pequeñas que el rostro de los actores, lo cual evidencia su condición de objetos con valor *per se*, las

repeticiones gestuales y la profunda quietud que las envuelve, que es comparada por Zeami con “un jarrón de plata lleno de nieve helada”¹⁸⁴, así como el que un hombre interprete a una mujer para no ‘engañar’ al público. En definitiva, el teatro *nō* huye de cualquier tipo de simbolismo:

Movimientos y gestos no son sino elementos de un esquema formal, (...) representan un gesto real pero idealizado, sin una sola huella de accidente, simplificado hasta el punto en que se convierte en la esencia de un gesto. Una mano levantada hasta la altura de los ojos, aunque siempre sin tocarlos, significa llano. En esta escritura escénica los movimientos del abanico son los signos de un alfabeto. Si está abierto cubriendo la cara, el abanico significa sueño. Un abanico cerrado, abierto, levantado por encima de la cabeza, puesto horizontalmente o movido hacia delante, apoyado en el brazo izquierdo o en el derecho, significa, respetivamente, oír, meditar, mirar a la luna, al agua, a las montañas y a las flores¹⁸⁵.

Como en una instantánea de Fulton, en una representación *nō* “nada ocurre, al menos según la noción occidental”¹⁸⁶. La sobriedad de su puesta en escena unida a la incesante repetición de entumecidos movimientos por parte de sus actores sumergen al auditorio en un estado de trance. Al igual que en ‘Moonset and Sunrise’, en una pieza de *nō* entrevemos un mensaje cifrado, aparentemente inteligible, pero que nos transporta a un lugar más allá de los límites de nuestra mirada, un espacio suspendido entre la presencia y la ausencia.

Pasemos ahora a un último factor de estética minimalista que observamos en la obra de Richard Long; Se trata de la repetición de signos arquetípicos, líneas y círculos, que siguiendo un método

¹⁸⁴ Kott, Jan, “El *nō* o acerca de los signos”, p. 15. Incluido en: *Cuadernos de El Público, 26, Japón, tradición y modernidad*, septiembre, 1987, pp.13-14.

¹⁸⁵ Kott, Jan, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

antidiscursivo y alingüístico apenas denotan su intervención. Tal y como vimos con anterioridad, dicha preferencia por signos universales es compartida por las pinturas *zen* del periodo Muromachi. Wang Chao Ying ante la pintura de Sengai 'El Universo' (*fig. 18*) realiza estas declaraciones:

Cuando al mirar esta imagen creemos estar viendo un círculo, un triángulo y un cuadrado es que no estamos entendiendo su esencia. Todos los dibujos o pinturas *zen* contienen un poema para el que sepa observarlo. Ryokan afirma que un poema de un poeta, un cuadro de un artista o un plato de un cocinero no son de su agrado, porque aunque estimulan su mente no llegan a su corazón¹⁸⁷.

Como seguramente Long ya sabía, a éste sólo puede llegarse por medio de acciones sin intención ni propósito, efímeras como una cruz en la hierba (*fig. 32*) o un círculo de arena a las orillas de una playa (*fig. 33*)...



Fig. 32: Richard Long, *Sin título*, Inglaterra, 1968.

¹⁸⁷ Wang Chao Ying, *Zen no hon (El libro del Zen)*, Books Esotérica, Tokio, 1997, p.26.

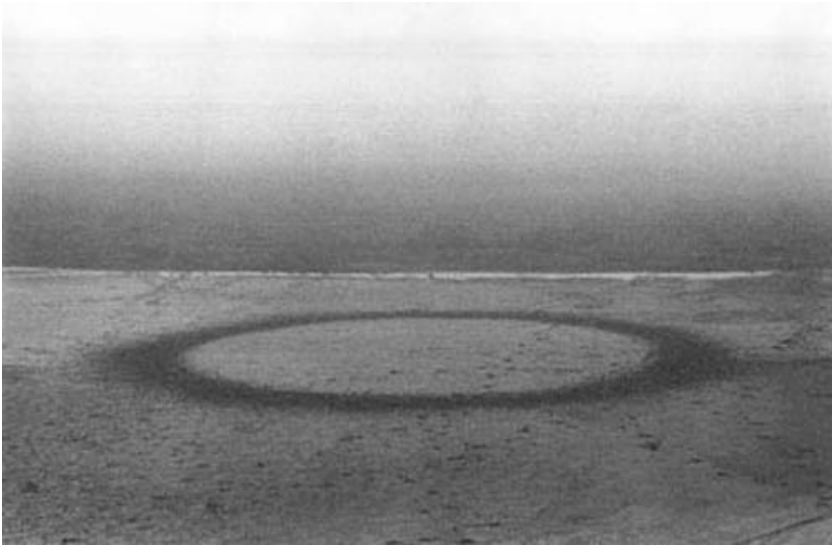


Fig. 33: Richard Long, *Walking a circle in Mist, Scotland, 1986*.

2.5.2 Paisajes de emociones austeras

El eslogan Menos es Más no se refiere a una moda o nueva tendencia sino a una posición que, junto a otras corrientes muy diversas, ha sido recurrente a lo largo de este siglo y ha constituido un límite: el desafío de conseguir emocionar sin la necesidad de recurrir a una gran densidad de elementos decorativos y simbólicos.

Josep M. Montaner

La definición que propone Josep María Montaner cuando nos habla de la esencia de la estética *minimal* parece ser un eco de las palabras que usa Koren para decirnos que la simplicidad adoptada por el *wabi sabi* es la

economía de medios: “Ir reduciendo hasta la esencia, pero sin quitarle poesía, [...así como] mantener los rasgos llamativos al mínimo”¹⁸⁸.

Aplicando el principio ‘menos es más’ en la Ceremonia del té, Rikyu “había llegado a la manera más racional de utilizar cada utensilio con el mínimo gasto de energía y movimiento superfluo”¹⁸⁹; del mismo modo, la estancia del té debía evitar objetos que no fueran a ser utilizados en la ceremonia, siendo la mejor decoración posible la disposición de los utensilios básicos de modo simple.

También la pintura de tinta o *suibokuga* (fig. 34) constituye una manifestación **yūgen** de génesis minimalista.

Como vimos en el capítulo 1.3.6 de la primera parte, en el medioevo japonés, la pintura aguada en su intento de expresar mediante el uso del gesto mínimo, se torna monocroma, sirviéndose de unas cuantas pinceladas como elementos expresivos suficientes para evocar una escena o paisaje completo:

Una montaña pintada de verde nunca podrá ser de otro color excepto verde, pero una montaña construida a base de contornos en tinta negra puede ser de cualquier color. Añadir el más delicado de los colores a una pintura monocroma puede ser tan desconcertante como añadir color a los mármoles griegos, o de tan mal gusto como los rubíes y esmeraldas utilizados por los sultanes para decorar sus porcelanas chinas¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Koren, Leonard, *Wabi sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Renart Ediciones, Barcelona, 1997, p. 72.

¹⁸⁹ Leonard Koren, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁰ Donald Keene, *The pleasures of japanese literature*, Columbia University Press, 1988, pp. 9-10. Traducción propia.



Fig. 34: Sesshu Toyo, *Paisaje*, s. XV.

Al igual que esta pintura, las fotografías minimalistas de Richard Long y Hamish Fulton parecen sugerir un silencio profundo y elocuente.

Tomemos como ejemplo el ascenso a la cumbre islandesa Dranga Jokull (*fig. 35*) que Hamish Fulton realizó en 1985. En esta obra el artista enmarca la imagen en una circunferencia que la aísla de su contexto, confiriéndole un aura de misterio. Fulton, por medio de una imagen de grano grueso, y a modo de carboncillo minimalista, nos presenta una visión abstracta de su ascenso a la cumbre. La franja de nubes blancas que cubren la mitad inferior del círculo, compuesta por una sutil gama de grises, contrasta con un plúmbeo cielo gris, transportando al espectador a un estado sublime repleto de *yūgen*. Robert C. Morgan nos propone una interesante reflexión cuando compara esta obra¹⁹¹ con otra aguada *zen* anónima del siglo XIII (*fig. 36*).

Para el autor, ambas obras aluden a la vacuidad que precede a la apertura de la conciencia. El dogma *zen*, omitido en la imagen, que acompaña al *suibokuga*, dice: “El ser y el resto del universo no son entidades separadas, sino un todo con una función”¹⁹². El romanticismo del siglo XIX comparte esta visión, con la salvedad de que el observador romántico inmerso en la naturaleza vive su éxtasis porque, en el fondo, es consciente de la escisión con su entorno. Sin embargo, Fulton y el artista anónimo de esta obra, alcanzan el éxtasis precisamente por lo contrario, se sienten uno con el mar de nubes que los envuelve. En definitiva, Morgan ve la obra de Fulton más próxima al arte *zen* que a sus propios antecesores románticos:

¹⁹¹ Morgan realiza la comparación con la versión en tríptico de esta misma obra.

¹⁹² W. Holmes, Steward y Horioka, *Chimyo, Zen art for meditation*, Charles E. Tuttle, 1973, p. 40.

La obra *A Walk to the Summit of Drangajökull* trasciende el significado del signo. Aunque conectada con la tradición romántica inglesa, la integridad envolvente de la vista es imposible de separar de su afirmación acerca de a consciencia. No es una declaración sobre la apoteosis en la naturaleza, (...) por el contrario, la grandeza de *Drangajökull* está en su simplicidad, su sentido profano y su franqueza no ilusionista¹⁹³.

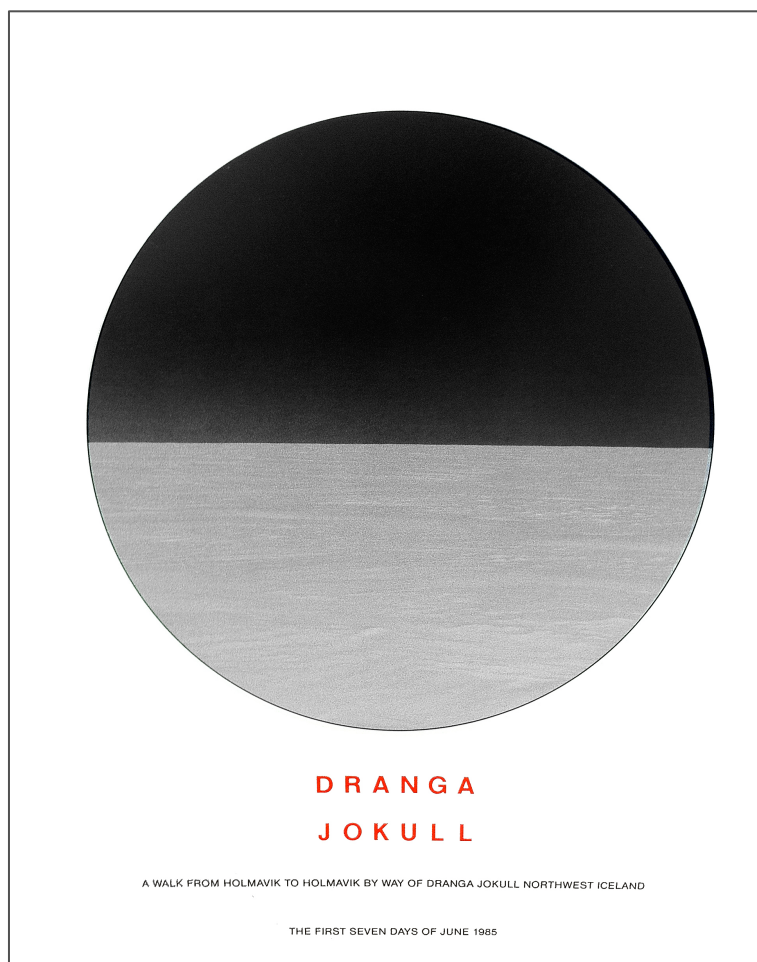


Fig. 35: Hamish Fulton, *A walk to the Summit of Drangajökull*, 1985.

¹⁹³ C. Morgan, Robert, *op. cit.*, pp. 65-66.



Fig. 36: Anónimo, *Clear Weather in the Valley*, s. XIII, museo de Bellas Artes de Boston.

Hablando ahora de aspectos más formales, es innegable el alto grado de abstracción que se observa en las fotografías de Richard Long y Hamish Fulton. Las formas reducidas a su manifestación esencial hacen que las obras aparezcan cargadas de una profundidad intensa e impenetrable. Ambos autores, por medio de una poética “vagamente austera, más o menos monocromática, y generalmente de apariencia abstracta”¹⁹⁴, concentran las tensiones en sus trazos elementales, que por su condición extrema terminan por fortalecer el acto artístico. El uso del monocromo de modo recurrente en la obra de Long y Fulton, o en su defecto, el uso de colores desaturados, es un intento de apuntar a la esencia de las cosas, así como una velada advertencia al espectador sobre la imposibilidad de acceder a la experiencia real del paseo.

Otra característica propia de nuestros artistas es el sentimiento introspectivo que se desprende de sus obras. Recordemos que el término *sabi* proviene de *sabishii*, adjetivo que significa literalmente soledad. La soledad que aparece a menudo en los *haikus* de Bashō, describe una atmósfera impersonal, creada generalmente por elementos de la naturaleza. Más que referirse a una emoción humana parece

¹⁹⁴ Batchelor, David, *Minimalism*, London, Tate Gallery Publishing, 1997, p. 6.

denotar un sentimiento melancólico de soledad no-emotiva o impersonal:

Soledad.
Entre los cerezos en flor,
un ciprés¹⁹⁵.

La soledad cuando se despersonaliza se convierte en un sentimiento introspectivo muy acorde con la estética de lo mínimo, ya que depurando lo esencial de los valores se crea una visión propia del mundo. Las imágenes de Long y Fulton parecen transmitir ese estado de recogimiento introspectivo, que al igual que el ciprés de Bashō, trata de la poética de ser ellas mismas y no meras representaciones. Las obras se reducen a estar y a no ser interpretadas, no queriendo sugerir nada más allá de su propia presencia: “Se trata de que el espectador experimente, con su cuerpo y su percepción, con la mayor intensidad posible, una relación espacial, volumétrica y cromática pura, sin ornamentaciones narrativas, simbólicas o históricas”¹⁹⁶. Se renuncia a la historia en nombre de la experiencia formal del presente. Los paisajes austeros de Long y Fulton existen para ser aprehendidos en un estado *fudōshin*¹⁹⁷ y no para ser utilizadas como objetos de lectura o interpretación. Esto lo consiguen por medio de una actitud antiilusionista e inexpressiva en

¹⁹⁵ Makoto Ueda, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹⁶ Vittorio E. Savi & Josep M. Montaner, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁷ Término asociado al budismo *zen* y al shintoísmo. En su acepción escrita 不動心 *fudōshin* se traduce como ‘corazón imperturbable’, o, si usamos los kanjis 浮動心 como ‘corazón flotante’. La primera versión 不動心 es la más frecuente y está compuesta de tres ideogramas. El primero *fu* es negación; el segundo *do* es movimiento y el tercero, *shin* o *kokoro* es corazón. Aunque la traducción como corazón no es exacta. Para un japonés *kokoro* se refiere a todo el mundo interno, incluyendo pensamientos y sentimientos. De ese modo, también podemos traducir *kokoro* por espíritu.

estrecha relación con la doctrina *zen* que predica la simplicidad en cuanto que intenta fusionar el sujeto y el objeto en una absoluta vacuidad. Siendo dicha unidad vacua la encargada de “liberar el flujo de nuestra sensibilidad estética hacia los objetos”¹⁹⁸.

Este sentimiento introspectivo provocado por la soledad deviene en un sentir profundo alejado de todo dramatismo. Si nos remontamos a los orígenes del estilo minimalista, vemos que existe una clara tendencia hacia la geometrización, la recreación del proceso de fabricación industrial y la repetición de formas. Dentro de un contexto de superabundancia de información y sobreproducción de bienes de consumo, donde la fabricación en serie exige la diferencia como valor único, la obra de Richard Long responde con el uso de materiales naturales apenas intervenidos (*fig. 37*). Lo que en un principio podía ser calificado de ‘pintoresco’ adquiere la categoría de ‘sublime’ mediante la aplicación de un orden geométrico. Demostrando así que, del mismo modo que en una pieza de *nō* repleta de *yūgen*, “(...) la intensidad no tiene porqué ser melodramática”¹⁹⁹.

El concepto de *yūgen* comparte la tendencia minimalista de nuestros artistas mediante la estética de lo austero; podemos observarlo en el Palacio de Katsura (1618?-1654) (*fig. 38*), situado cerca de Kyoto. Un elemento que destaca en dicha construcción son los *fusuma*²⁰⁰. Las pinturas que aparecen en los *fusuma* son a menudo casi imperceptibles,

¹⁹⁸ D. T. Suzuki, *op. cit.*, p. 237.

¹⁹⁹ L. Lippard, “New York Letter” *Art International*, junio 1965, pp. 51. Extraído de: Anna Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p.162.

²⁰⁰ Construcción que hace función de puerta y/o pared, hecha de papel y con marco de madera.

a menudo en tinta negra, esquemáticas y en total armonía con la sala donde se ubican. Al profesor Kitaura le suscitan la idea de cuadros de Mondrian por su composición simple y su estricta geometrización en cuanto a líneas horizontales y verticales.



Fig. 37: Richard Long, *A line of 682 stones*, Venice Bienale, 1976.

Los *fusuma* poseen una fina sensibilidad en cuanto a matices cromáticos y formas minimalistas. Su visión abriga un sentimiento solemne de ensimismamiento en sus propias líneas esquemáticas; como en los paisajes casi abstractos de Long y Fulton, la emoción, alejada de todo dramatismo, transmite profundidad.



Fig. 38: Palacio de Katsura (detalle de los *fusuma*), Kyoto, s. XVII.

2.5.3 Richard Long: Campos de guijarros monócromos

En su meditada claridad, las intervenciones de Land Art y los jardines japoneses de meditación *zen* presentan actitudes paralelas a pesar de las evidentes diferencias en sus antecedentes culturales y sociales. Al margen de los complejos significados de estos jardines, el *zen* logra, con su simplicidad, liberarse de la forma y de las reglas, (...) intenta buscar algo que no es simple pero que es esencial, algo que es anterior al alma de los hombres.

Enric Batlle i Durany

Nos ha parecido interesante concluir este apartado con el análisis de varias piezas de Richard Long, a modo de 'campos de guijarros', que por

sus características formales y conceptuales más se aproximan a la concepción paisajística de los jardines 'karesansui'; los cuales, tal y como hemos observado, destacan por su minimalismo formal. Las citadas obras de Long encierran en si la mayor parte de las características expuestas hasta el momento en este apartado: son de una exquisita simpleza formal, huyen de cualquier intento de mimesis, practican una profundidad austera y rechazan cualquier elemento decorativo que no forme parte de su propia estructura.

Comencemos con 'Stone Field Allotment One' (*fig. 39*) expuesta en el Renshaw Hall de Liverpool, de junio a agosto de 1987. La instalación se basa en un rectángulo de 37 x 20 metros de piedra caliza blanca extraída de una cantera en el norte de Gales. Actualmente el material está incrustado en los cimientos de un aparcamiento.



Fig. 39: Richard Long, *Stone Field Allotment One*, Liverpool, 1987.

Lo primero que nos llama la atención al observar esta pieza es el enorme grado de abstracción que presenta. Una abstracción que por medio del vacío, tan característico de *yūgen*, y la simplicidad formal que, como enunció Morris, no significa necesariamente simplicidad vivencial, parece sugerir el final de la búsqueda del absoluto; si bien, entendiendo éste al modo oriental, es decir, como energía infinita y transformadora del universo.

Encontramos en los jardines *karesansui* una abstracción similar, en cuanto a que la representación de ríos, montañas y océanos nunca se lleva a cabo de un modo mimético, sino mediante la creación de ambientes sugerentes.

La abstracción de 'Stone Field Allotment One' no solo viene dada por la sencillez de formas, la aplicación del color juega también un papel primordial. Long, mediante el uso exclusivo del blanco, abole el ilusionismo sustituyéndolo por la representación pura de la materia. Es interesante analizar como el uso del blanco y negro aún la plenitud y el vacío simultáneamente:

Así el arte monocromo tiene dos orígenes: el místico y el concreto. Su evolución en el s. XX ilustra la división entre búsqueda espiritual de una experiencia trascendental y el deseo de enfatizar la presencia material del objeto como realidad concreta y no como ilusión²⁰¹.

La tradición del monocromo en Asia se origina en China con la Escuela del sur de pintores poetas fundada por Wang Wei (699-759). Tras las tintas del periodo Song (960-1279) y la pintura de tinta blanca *baihua*, el monocromo llegó a Japón bajo el shogun Ashikaga (1338-1573); el

²⁰¹ AAVV, *Monocromos: De Malevich al presente*, MNCARS, Madrid, 2004, p.21.

suibokuga practicado por los monjes *zen* entre los que destacaron Sesshu (1420-1506) y Kano Motonobu (1476-1519) contribuyó a la instauración definitiva de un arte que, como vimos en capítulos anteriores, es capaz de plasmar vivencias interiores profundas a través de la ligereza y el vacío.

La grava blanca, usada en la mayor parte de jardines *karesansui* y en la instalación de nuestro artista, ayuda a neutralizar las emociones negativas creando un ambiente de paz y sosiego muy apto para la meditación. No en vano Malevich usaba el color blanco como la verdadera representación del infinito. En el caso de Long, su ‘campo de guijarros’ perfectamente alisado podría representar la inmensidad de un mar en calma. La aparente monótona extensión de grava blanca encierra, para quien sepa apreciarlo, un sinfín de ligeras variaciones en sus componentes, tanto de tamaño como de forma y tono. El propio artista consciente de esta riqueza de la materia ha declarado: “me gusta el hecho de que cada piedra sea diferente, una de otra, del mismo modo, todas las huellas, o los copos de nieve (o los lugares) son únicos”²⁰².

La siguiente pieza seleccionada es ‘Círculo Tuareg’ (*fig. 40*), “una imagen congelada de un punto expandiéndose en un espacio infinito”²⁰³. Long realizó esta obra en el desierto del Sahara en 1988.

El profesor Ruiz de la Puerta ha encontrado interesantes asociaciones entre esta pieza y los jardines *karesansui*:

²⁰² Long, Richard: [<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/rooms/room4.shtm>] Consulta: 24-06-2011.

²⁰³ Ruiz de la Puerta, Félix, *Del punto a la espiral*: [http://www.lamujerconstruye.org/actividades/es/otrosarticulos/punto_espiral.htm]. Consulta: 25-06-2011.

Esta obra de Land Art tiene puntos de contacto con la arquitectura de los jardines *Zen*. El diseño de un jardín *Zen* tiene su origen en un punto, en este caso el punto es una gota de agua que cae sobre la superficie plana de un estanque. La gota de agua cuando choca contra la superficie del estanque crea una perturbación que se traduce en una serie de ondas circulares concéntricas que se propagan por la superficie del mismo, este hecho físico tan sencillo ha sido el punto de partida para diseñar los famosos jardines *Zen* o jardines de arena. La imagen de este ámbito simboliza la relación entre la mente y el pensamiento. La superficie tranquila del estanque, que simboliza a la mente, refleja la realidad, pero tan pronto como una gota cae, el pensamiento, produce ondulaciones en la superficie del agua y la realidad se distorsiona²⁰⁴.



Fig. 40: Richard Long, *Círculo Tuareg*, Sahara, 1988.

Los círculos concéntricos (*fig. 41*), que en el budismo *zen* simbolizan los diferentes estadios hacia la perfección interior y la armonía del espíritu, constituyen en 'Círculo Tuareg' un punto de inflexión hacia un estado de consciencia pleno y al mismo tiempo disuelto en el corazón del paisaje.

²⁰⁴ Félix Ruiz de la Puerta, *op. cit.*



Fig. 41: Totekiko, *Ryogen-in*, Kyoto, s. XVI.

En ese sentido, la obra de Richard Long puede ser considerada como un acto de redescubrimiento de su entorno. En la vasta e indefinida visión original del desierto, el artista realiza una sutil reorganización de elementos que rompe con la monotonía del terreno y pone de manifiesto la auténtica naturaleza de los materiales que lo componen.

Por medio de la inserción del elemento plástico más simple, como es un punto, expandido y convertido en circunferencia, Long parece invitarnos a introducirnos en el propio 'espíritu' del paisaje. Siguiendo las teorías

del profesor Shigemori²⁰⁵, la verdadera motivación de nuestro artista sería la creación de un espacio donde las relaciones entre el alma humana y las energías naturales quedaran restauradas.

El último ‘campo de guijarros’ seleccionado de nuestro artista es la instalación ‘Five Paths’ (fig. 42) realizada en el año 2004 en la galería Mário Equeira de Braga, Portugal.

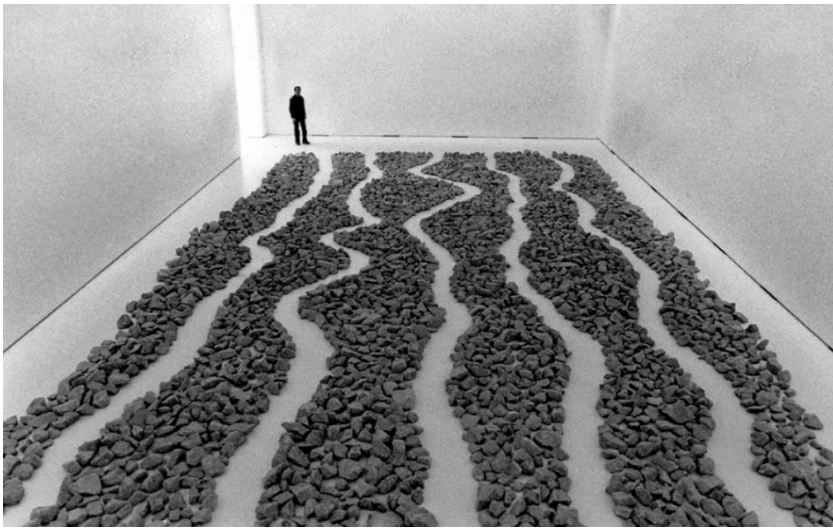


Fig. 42: Richard Long, *Five Paths*, Galería Mario Equeira, Braga, Portugal, 2004.

Como observamos en la instalación lo que destaca más fuertemente respecto a las piezas anteriores es la asimetría y el trazo irregular que presenta esta obra. Las ‘cinco sendas’ que bien pudieran ser ‘cinco riachuelos’ o incluso ‘cinco estelas’ de mar están delineadas con un

²⁰⁵ Mirei Shigemori (1896-1975) historiador, diseñador y constructor de jardines *karesansui* promovió un redescubrimiento de las bases del arte nipón a través de una actitud creativa, mediante la cual los jardines conservan su espíritu pero expresado con formas nuevas.

naturalismo que dista mucho de la perfecta geometría a la que el artista nos tiene acostumbrados. De todo ello, resulta una asimetría muy acorde con la de los jardines de arena y grava japoneses. Como ejemplo, en el Ryoan-ji destaca la total asimetría que presenta su planta (fig. 43).

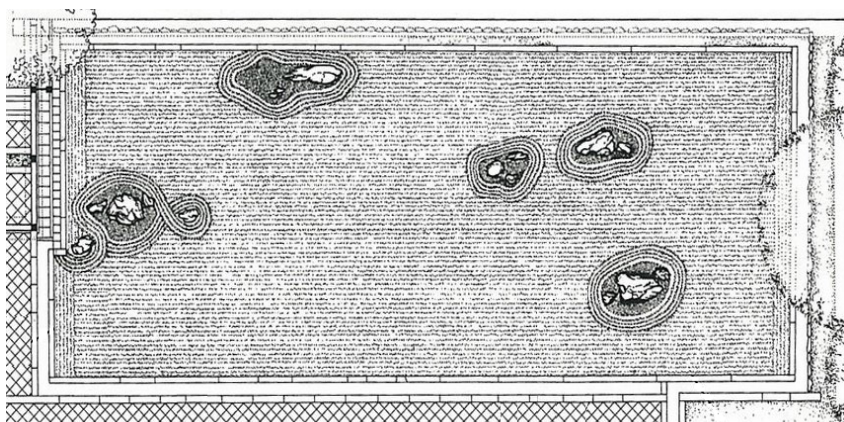


Fig. 43: Esquema de la planta del Ryoanji, Tokyo, s. XV.

Su estructura visual irregular y las distancias que guardan las rocas entre ellas conforman una composición que, aplicada de modo intuitivo, consigue la armonía estética propia de todo jardín *zen*. Otro ejemplo de asimetría en el Ryoan-ji son los cinco grupos de piedras que destacan sobre la superficie rastrillada. Todas las rocas parecen fluir en dirección este-oeste; todas excepto una (fig. 44). Según el profesor Ruiz de la Puerta, “este dinamismo saca al jardín de la mera representación del paisaje y le convierte en un objeto de meditación”²⁰⁶:

Contemplar un jardín *zen* es como zambullirse en un sueño: las rocas se transforman en montañas, las cañas de bambú, al moverse, dejan oír el ritmo de nuestras emociones. Los jardines *zen* son asimétricos, ya que la asimetría supone para la filosofía *zen* una constante del mundo y la

²⁰⁶ Félix Ruiz de la Puerta, *op. cit.*

Naturaleza. Si el jardín fuera simétrico, no invitaría al hombre a participar y cocrear junto a él²⁰⁷.

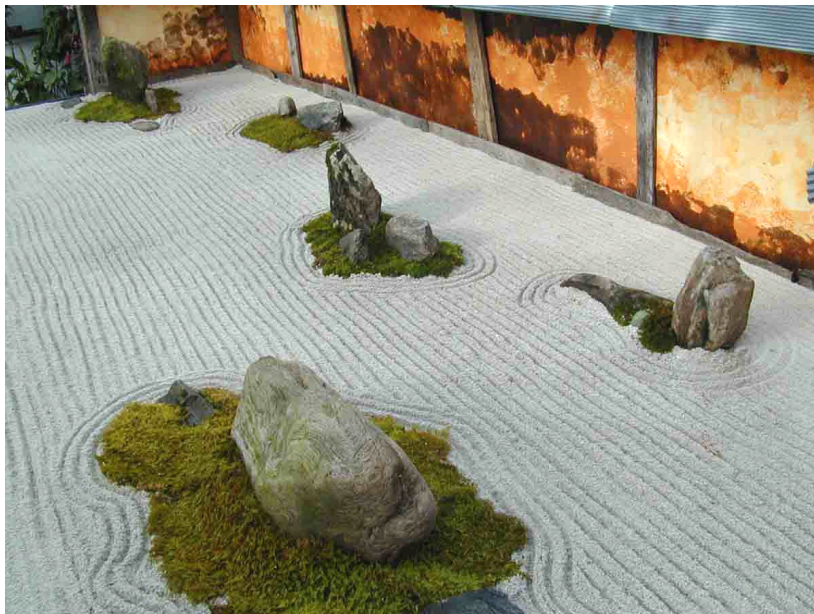


Fig. 44: Detalle del Ryoanji, Kyoto, s. XV.

Los cinco senderos de Long nos seducen también por su dinamismo, el cual parece invitarnos a introducirnos en la pieza y experimentarla recorriendo cada uno de sus recovecos. Resulta muy difícil contemplar esta obra y no hacer, al menos, un paseo visual a lo largo de sus sendas. Long, al igual que los paisajistas *zen*, sabe que el observador, e incluso él mismo, no son entes ajenos a la obra, por eso usa la asimetría no como finalidad sino como “una extensión del proceso de la vida”²⁰⁸.

²⁰⁷ Otei Hiruma, *Jardines zen*: [http://mcedhou1.housings.nexica.net/MAS_ALLA/html/sendfriend.asp?IDArt=81]. Consultado: 28-06-2011.

²⁰⁸ Félix Ruiz de la Puerta, *op. cit.*

Esta unión entre arte y vida, inaugurada con las vanguardias de mitad del siglo XX, impulsa no solo toda la creación artística de Long, sino también la de los paisajistas japoneses medievales:

El fundamento de lo que sucede tanto en el santuario de Ise como en los jardines japoneses es el mismo, un vínculo simbólico con un tiempo anterior al alma humana. Las modas no llegan a penetrar aquí, una fuerza misteriosa de diseño primario, que parece encarnar la estabilidad de la misma naturaleza, mantiene a raya la fatiga, el cansancio y el aburrimiento²⁰⁹.

²⁰⁹ Neutra, Richard, introducción a: Engel, David, *Japanese gardens for today*, Tuttle Company publishers, Tokyo, Japan, 1959. Traducción propia.

2.6 La celebración de la naturaleza como crítica social

2.6.1 Por este camino no pasa nadie... andar como ir contracorriente

El mundo es un lugar maravilloso, un lugar mágico. Pero pensamos que es nuestra responsabilidad consumir cantidades ingentes de malas noticias de los medios. Consecuentemente contemplar la puesta de sol o el brillo de las estrellas es un lujo y una distracción: esa es la batalla.

Hamish Fulton

El ejercicio de caminar como modo de ir contracorriente es uno de los pilares fundamentales sobre los que se asienta la obra de Richard Long y la de Hamish Fulton. De hecho, este último concibe cada caminata como una crítica a “una sociedad dependiente del automóvil”²¹⁰. Ese modo de sentir y reconocer el paisaje, que va mas allá de usarlo como terreno de tránsito, concuerda con la filosofía *zen*, según la cual, la base para la auténtica unión con la naturaleza es, ante todo, cesar en nuestro intento de tratar de dominarla. De hecho, la huida de la verticalidad por parte de Richard Long, no solo representa la celebración de su unión con el paisaje, sino que es también un gesto significativo de cómo la idea de dominio es sustituida por la de un tranquilo acompañamiento. Thomas A. Clark, refiriéndose a la obra de Fulton, subraya la importante novedad que supone en nuestro panorama artístico occidental esta filosofía aperturista, que sin ningún afán de poder, permite la multiplicidad de existencias en la naturaleza:

Tu obra parece haberse salido de la historia, la historia de arte Occidental, quiero decir. La historia de Occidente tiene una larga tradición en cuanto a técnica, manipulación, posesión. Tú has

²¹⁰ Gilgado, A., *Hamish Fulton, el arte en el hecho de caminar*: [<http://www.hoy.es/20080426/sociedad/hamish-fulton-arte-hecho-20080426.html>]. Consulta: 20-07-2011.

abandonado tu herencia para intentar ver las cosas de un modo nuevo. No te apropias del paisaje desde el punto de vista de un pintor con una larga tradición tras él, que tiene ciertas ideas sobre composición, recesión, etc. Tú has dejado todo eso intentando responder a lo que está sucediendo en el paisaje. Esa humildad es muy poco occidental²¹¹.

Es cierto, la obra de Hamish Fulton, inspirada en la ética de los indígenas norteamericanos, pretende, mediante un caminar poético, sentir el **aware** del paisaje sin dejar huella alguna sobre él. Si recordamos la poesía que impregna todos los diarios de viaje de nuestros poetas japoneses, observamos que el deseo más profundo, tanto en uno como en otros, es, al fin y al cabo, caminar libremente fluyendo a través de la vida sin dejar traza: “El andar del peregrino por lugares perdidos, (...) es como haber dejado ya el mundo y resignarse a su impermanencia”²¹², nos comenta Bashō en su diario.

Como hemos apuntado, si observamos con detenimiento las obras que realiza Long en el paisaje, vemos que son celebraciones de su unión con éste. El artista, conectado emocional y físicamente con su entorno mediante el acto de caminar, elige el lugar apropiado para realizar su obra mediante intuiciones y presentimientos de que es allí exactamente donde debe estar, teniendo también en cuenta los materiales que cada espacio le ofrece.

Otra característica singular en la obra de Richard Long que critica ciertos valores de nuestra sociedad y le acerca al sentir *zen* es su modo de hollar el paisaje al hacer determinadas piezas. Long marca el paisaje andando repetidamente sobre él. Deducimos que la repetición es un elemento

²¹¹ Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds In Brittany...*, op. cit., p.12.

²¹² Bashō, Matsuo, *Sendas de Oku*, Tezontle, Mexico, p. 103.

importante para el artista, ya que al observar obras como 'A line made by Walking' o su 'X' en la hierba (*fig. 32*), es imposible no preguntarse si el resultado no hubiera sido el mismo usando una cortadora de césped o cualquier aparato mecánico que acertara el tiempo de ejecución. Evidentemente, para Richard Long, que incluye en el concepto de obra todo el proceso que ésta ha sufrido hasta convertirse en lo que es, el resultado habría distado bastante de ser el mismo.

En las artes japonesas medievales la repetición de formas es un modo de liberar a la mente del pensamiento, un modo de meditación. El *yūgen* en una representación *nō* se encuentra, precisamente, en ese aletargamiento consciente que produce la reiteración de movimientos y sonidos. Una acción repetida tiene la propiedad de concentrarse hasta el infinito, de modo que si el espectador logra superar la barrera del aburrimiento inicial, obtiene como premio la vivencia pura de la propia acción saboreándola en cada detalle. Precisamente por eso, el *nō* es un arte difícil para el espectador actual, ávido de novedad constante.

Long camina una y otra vez por la hierba, pero lo hace de un modo controlado realizando una línea recta perfecta. Del mismo modo, los actores de teatro *nō* tienen unas pautas marcadísimas para cada paso y para cada danza. La naturalidad de formas, tanto en uno como en otros, proviene de la reiteración controlada de las mismas. El aceptar el aburrimiento y la repetición constante como parte intrínseca de la vida es sin duda un modo de ir contracorriente, y sobre todo, un modo de experimentar la pureza de cada instante, rompiendo así el sortilegio del tiempo finito y lineal.

Tal y como hemos mencionado, el teatro *nō* es un arte difícil. Al estado semi-inconsciente al que queda sometido el espectador, hay que

añadirle las dificultades interpretativas para las que se requiere una minuciosa preparación en cuanto a convencionalismos propios del género, poesía medieval y mitología antigua. Con la obra de Richard Long y, especialmente, con la de Hamis Fulton sucede algo similar. El espectador debe superar la austeridad inicial, tanto de palabras como de imágenes, si quiere alcanzar la experiencia de *yūgen*. El propio Fulton, consciente de las dificultades que puede sentir el espectador al acercarse a su obra, realiza la siguiente declaración:

¡Dicen que mi obra es *difícil* de entender! Puede que sea cierto, pero nunca he intentado hacer un arte deliberadamente *difícil*. Citando a Lao-Tzu: *Difícil y fácil se hacen realidad mutuamente*. Soy un artista que camina, no un caminante que hace arte. Estoy comprometido con el paseo²¹³.

De sus palabras entrevemos una soterrada crítica al arte popular, comercial, y, en general, a cualquier *art star system* destinado, principalmente, a lograr la aceptación del público. Ambos autores se declaran abiertamente en contra del culto al autor y a favor de un arte integrado en la vida: “Un montón de piedras o un paseo tienen la misma realidad física, aunque el paseo es invisible. Algunas de mis obras de piedras pueden verse pero no son reconocidas como arte”²¹⁴.

La extremada finura de la línea que separa al arte, con mayúsculas, de la cotidianidad en la obra de Richard Long, ha provocado que ciertos sectores de la crítica le acusen de seguir haciendo ‘juegos de niños’. El artista se lo toma como un cumplido ya que le disgusta la completa

²¹³ Fulton, Hamish, *Soy un artista que hace caminatas, no un caminante que hace arte*: [http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23000/Hamish_Fulton]. Consulta: 09-09-2012.

²¹⁴ Long, Richard, *Heaven and Hearth*, *op. cit.*, p. 143.

escisión entre niñez y edad adulta. El monje *zen*, poeta y calígrafo Ryōkan (1758-1831), que vivió gran parte de su existencia en una choza, era un gran aficionado a los ‘juegos de niños’. Jugar para Ryōkan era un modo directo de acceder al corazón de las cosas, sin intermediaciones intelectuales, solo con sencillas acciones que expresan el gozo de vivir:

Primavera a principios de febrero.
Los colores son frescos.
Cojo mi platillo de mendigar
y me apresuro a ir al pueblo para jugar.
Los niños me ven enseguida
y me invitan a acercarme hasta las puertas del templo.
En cuanto me rodean aminoro el paso,
y ellos colocan mi platillo sobre una roca blanca.
Cuelgo mi bolsa de la rama de un árbol verde
y luchamos aquí en la hierba.
Jugamos a la pelota.
Cuando yo lanzo ellos cantan.
Cuando yo canto ellos lanzan.
Juega que te juega a la pelota
perdemos la noción del tiempo.
Un transeúnte se vuelve para mirarme y pregunta ceñudo:
‘¿Cómo puedes vivir de ese modo?’
Bajo la cabeza y no respondo.
Aunque se lo explicase, ¿de qué serviría?
Si la gente insiste en saber lo que hay en mi corazón
sólo puedo ofrecer respuestas vagas²¹⁵.

Lo que tienen en común los juegos de Ryōkan y las acciones de Long es su desdén por cualquier actividad destinada únicamente a conseguir un beneficio extrínseco al placer de la propia acción. Hacer con tus pasos un círculo en la arena, crear hileras de piedras que se pierden en el horizonte, o jugar a la pelota un día de primavera, pueden ser acciones

²¹⁵ Ryōkan, recogido en: Nakano, Kōji, *Felicidad de la pobreza noble. Vivir con modestia, pensar con grandeza*, Maeva, Madrid, 1996, pp. 73-74.

apetecibles para todos nosotros; la diferencia es que Long y Ryōkan las convierten, en cierto sentido, en su modo de vida. Y ni a uno ni a otro parece importarle cuando le inquieran: ¿cómo puedes vivir de ese modo? Ya que lo que ambos rechazan profundamente es una existencia vacía destinada únicamente a la obtención de bienes materiales. Es cierto que las acciones de Long son fotografiadas y expuestas en galerías y mediante ellas es reconocido mundialmente, pero debemos tener en cuenta que su éxito proviene, precisamente, por mantener una integridad vital y creativa.

Ryōkan, Saigyō, Rikyū, Bashō... todos ellos vivieron una existencia marcadamente solitaria, que alejándoles de asuntos mundanos, les permitió concentrarse en su arte. Como hemos ido viendo en apartados anteriores, la soledad autoimpuesta es también un factor importante en la obra de Long y Fulton, ambos artistas disfrutaban plenamente del aislamiento en sus caminatas. Aquí nos gustaría destacar como la soledad y el silencio no son valores muy populares en nuestra sociedad, y sin embargo imprescindibles para el reencuentro con nosotros mismos y con nuestro entorno. Richard Long declara sobre esos periodos de soledad en sus paseos: “Soy afortunado de tener estos momentos de libertad y de silencio, escapando del caos normal de cada día en el mundo del arte. Es como otra dimensión que puedo tener en mi vida”²¹⁶.

Realmente, encontramos en ambos artistas una velada crítica contra cualquier ley social que se oponga a las leyes de la naturaleza. Hamish Fulton, por ejemplo, prefiere ver materiales artificiales en las galerías de arte y elementos naturales en su hábitat. El artista se pregunta cuales

²¹⁶ Long, Richard, *Walking in Circles*, op. cit., p. 249.

son los derechos de la naturaleza si podemos hacer con ella lo que queramos: “Las Rocas están Vivas en su Tierra Natal”²¹⁷. Fulton es consciente de que, precisamente por llevar una existencia mayoritariamente urbana y sin momentos dedicados a la contemplación y al silencio, estamos olvidando los bellos fenómenos que la naturaleza nos ofrece. “Las vibraciones de la naturaleza (...) son diferentes de los sonidos de las máquinas, los generadores, diferentes de escuchar música en la radio”²¹⁸, nos comenta el artista, aludiendo sutilmente a aspectos existenciales que no deberíamos dejar de lado.

Para concluir este apartado, nos gustaría señalar que la postura positiva que adoptan nuestros artistas, tachada, erróneamente a nuestro juicio, de escapista²¹⁹ no lo es tal; Si analizamos en profundidad sus propuestas, observamos que lo que en un principio puede parecer una huida es en realidad un encuentro. Un encuentro con el espíritu del paisaje, con la esencia poética del mismo. Un encuentro con la fisicidad de nuestro cuerpo y con la de todas las cosas; no desde un ámbito meramente científico, sino desde el profundo sentimiento de asombro y reverencia hacia todo lo que existe. Y el que ambos artistas hagan su crítica social no desde la exhibición de lo negativo, sino desde la vivencia positiva de su opuesto, es decir, la celebración de la naturaleza, es algo inusual hoy en día, pero altamente apetecible. Fulton es tajante al respecto: “Desde mi punto de vista lo más importante es la relación espiritual con la naturaleza. No quiero que mi obra anuncie la destrucción del paisaje.

²¹⁷ Fulton, Hamish, *Selected Walks 1969-1989*, op. cit., p. 13.

²¹⁸ Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds In Brittany...*, op. cit., p.5.

²¹⁹ Hamish Fulton en su entrevista con Jonh K. Grande, *Diálogos Arte Naturaleza*, comenta como sus paseos solitarios en la campiña inglesa fueron tachados de escapistas por los críticos de los años setenta.

Quiero hacer arte que muestre la forma en la que éste debe permanecer”²²⁰. Desde luego, inmersos en la cantidad ingente de noticias negativas por parte de los medios, la obra de artistas como Richard Long y Hamish Fulton es como un bálsamo que nos recuerda que somos parte de la naturaleza y que nuestra relación con ella debería ser un aspecto fundamental en nuestra existencia.

2.6.2 Economía de medios, pobreza libre; Pereza activa, estrategia de libertad

Creo firmemente que esta especie de abandono despierto y sensible en los brazos del multiforme devenir, cuya mejor acepción es la contradictoria de ‘pereza activa’, es también la única consecuente con la totalidad, la relatividad y la inestabilidad del paisaje en el que estamos inmersos (...). La pereza activa, lejos de ser un abandono, es una estrategia de libertad y una denuncia de finalismos inexistentes, con toda la fuerza que supone su asumida ingenuidad.

Gloria Moure

Abordaremos en este apartado cuestiones referentes a las estrategias de desprendimientos y de contemplación poética que acercan a nuestros artistas caminantes a su tan ansiada libertad. Desde luego, el simple acto de caminar ya es un factor clave en la consecución de dicho objetivo: “Andar me ha permitido ser un artista potencialmente en cualquier lugar, y de un modo libre y simple”²²¹, afirma Long comentando como, a lo largo de los años, el profundizar en esa primera decisión que le impulsó a andar en ‘A line made by walking’, ha supuesto un punto de inflexión en su trayectoria artística. Desde luego, como hemos observado, el

²²⁰ Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds In Brittany...*, *op. cit.*, p.6.

²²¹ Long, Richard, *Heaven and Hearth*, *op. cit.*, p. 177.

paseo estético que practican nuestros artistas tiene unas características particularísimas que, alejadas de normas y convenciones sociales, les permite experimentar una existencia sencilla y comprometida con el momento presente.

Una de ellas es la soterrada pero presente crítica al arte y las vivencias ‘virtuales’. Ambos artistas conciben el proceso creativo como “un retorno a los sentidos”²²², a la fisicidad de la experiencia, a las obras realizadas con el propio cuerpo. Al respecto, refiriéndose a la obra de Richard Long nos comenta Careri:

El único medio utilizado es el propio cuerpo, sus posibilidades de movimiento, el esfuerzo de sus brazos y de sus piernas. La piedra más grande que se utiliza es aquella que se puede desplazar con las propias fuerzas, y el recorrido más largo es el que puede soportar el propio cuerpo durante cierto periodo de tiempo. El cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo²²³.

Long utiliza su propia energía vital para crear su obra, no solo como medio para experimentar los objetos sin intermediarios, sino también como estrategia de libertad. La no dependencia de un gran equipo técnico le permite viajar ligero de equipaje y en soledad. Precisamente, es importante señalar como la soledad, asumida por el artista, hace que sus creaciones ‘in situ’ se encuentren en lugares de difícil acceso y sean, en cierto sentido, efímeras al carecer de la protección necesaria para su preservación. Esta negación de la obra a su público es, en el fondo, una invitación a experimentar la vida, sin intermediaciones, del modo más pleno.

²²² Long, Richard, *Walking in Circles*, *op. cit.*, p. 252.

²²³ Careri, Francesco, *op. cit.*, p. 150.

Volviendo a los mundos virtuales señalados, tan en boga hoy en día, con su hiperrealismo y su ausencia de entidad física, son lo más opuesto a la estética de los objetos **wabi sabi**. El arte virtual, generalmente, abunda en detalles, es barroco e idealista y para su apreciación solo se usa la facultad de la vista; en ese sentido podemos ver en él un cariz dictatorial, ya que no deja lugar al uso de la imaginación. Por el contrario, la estética **wabi sabi** aboga por la fabricación manual de objetos de formas simples usando elementos naturales del entorno, no excluye las imperfecciones y, en general, para su disfrute, no solo se usa el sentido de la vista. **Wabi sabi** es el arte de la cotidianidad, la imperfección y el meditado inacabamiento, que permite al espectador completar la obra con algo de sí mismo. De ahí la abertura y el sentido participativo que observamos en sus piezas.

Como hemos ido viendo, Richard Long y Hamish Fulton practican un arte completamente opuesto al virtual. Sienten cada caminata con cada poro de su cuerpo, sus imágenes austeras y casi abstractas requieren la participación directa de quien las contempla, y las esculturas de Long cumplen todos los requisitos que Koren otorga a un objeto **wabi sabi**: están hechas con elementos cercanos y naturales, sus superficies son toscas e irregulares y exhiben huellas temporales.

Richard Long insiste en afirmar: “Mi obra es real no ilusoria o conceptual. Trata sobre piedras reales, tiempo real, acciones reales”²²⁴. Es cierto, sus intervenciones en espacios naturales y en galerías tienen una fuerte presencia física que nos conecta literalmente con la propia energía de la naturaleza. Ese binomio cuerpo/espíritu lo observamos también en los

²²⁴ Long, Richard, *Walking in Circles*, op. cit., p. 8.

paseos de ambos artistas, ya que hay en ellos un perfecto equilibrio entre la intensidad física y la energía espiritual. Sucede lo mismo en un objeto **wabi sabi**, nos comenta Koren: “El wabi sabi solucionaba mi dilema artístico acerca de cómo crear cosas bellas sin quedar atrapado en el materialismo desalentador que generalmente envuelve este tipo de actos creativos”²²⁵. A lo que añade: “El wabi sabi versa precisamente sobre el delicado equilibrio entre el placer que nos proporcionan las cosas y el placer que conseguimos al librarnos de ellas”²²⁶. La obra de Long y Fulton, buscando la adecuación entre la dimensión cuerpo/espíritu y la obra de arte por medio de acciones nómadas, también parece instaurarse en la corriente donde lo material se confunde, a veces, con la pérdida del cuerpo físico. Los objetos artísticos de estética **wabi sabi**, por medio de la utilización de materiales pobres o gastados, parecen querer evadirse, librarse del mundo físico, llegando así a una extrema ligereza con cualidades más propias de un plano espiritual. *Lightness* es el término que utiliza Ueda para describir este estado:

Ligereza es el sabor de una sopa vegetal, pero solo es entendido por aquellos que han probado la más lujuriosa de las delicadezas. El espacio en blanco debe llenarse de sentido; el hueco no debe estar vacío. Simplicidad es la belleza del arte de la omisión, de la densidad y la concentración²²⁷.

Y es que, tanto en la obra de nuestros artistas caminantes como en las manifestaciones artísticas de estilo **wabi sabi**, podemos apreciar un

²²⁵ Leonard Koren, *Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Barcelona, Hipòtesi-Renart Edicions, 1997, p. 9.

²²⁶ Leonard Koren, *op. cit.*, p. 59.

²²⁷ Makoto Ueda, *op. cit.*, p. 223.

“sentimiento de simultaneidad de la presencia y ausencia de todas las cosas”²²⁸.

Este hacer hincapié en aspectos inmateriales de la existencia es otra de las reivindicaciones que ambos artistas promueven con su obra: “No hay gobierno que apunte hacia los aspectos espirituales de la vida”²²⁹, comenta Fulton, poniendo en evidencia la importancia de que cuestiones como el respeto por la naturaleza, las relaciones con nuestro entorno y la educación en valores espirituales, estén, la mayoría de veces, ausentes en cualquier programa electoral. En el fondo, esta omisión de los vínculos espirituales con la naturaleza y con nosotros mismos, son un claro indicio de que la actual sociedad capitalista y neoliberal en la que estamos inmersos postula exclusivamente por la productividad como valor único. Fulton consciente de este estado de las cosas afirma: “Mis viajes son inusuales. Ya que son un corte a través de este mundo donde las cosas deben ser útiles y tener un propósito”²³⁰. Indudablemente, los paseos de Long y Fulton apuntan, en el fondo, hacia la utopía social de la propia liberación, y, como dice Clark, nos proponen dar un paso hacia la vulnerabilidad y la apertura.

Existe un dicho indio de la tribu Sokulk, recogido por Fulton, que comienza así: “Mis hombres jóvenes no deben trabajar. Los hombres que trabajan no pueden soñar; y la sabiduría nos llega en sueños”²³¹. Este estado de contemplación poética como fuente de sabiduría es otra

²²⁸ John Cage, *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1981, p. 45.

²²⁹ Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds In Brittany...*, *op. cit.*, p.3.

²³⁰ Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds In Brittany...*, *op. cit.*, p.3.

²³¹ Smohalla, Sokulk Tribe, recogido en: Fulton Hamish, *Selected Walks 1969-1989*, *op. cit.*, p. 20.

de las reivindicaciones que encontramos en la obra de nuestros artistas. En concreto, la crítica Gloria Moure ve el acto creativo de Richard Long como la antítesis de la “voracidad configuradora de Picasso”²³², y muy próximo al “quietismo insultante”²³³ de Duchamp, al que, cuando le preguntaban por su actividad, respondía que estaba respirando y que su “fiel compañera Rose Selavy estaba expectante, como agazapada”²³⁴. Uno de los autores occidentales que más ha influido en Long y Fulton, Thoreau, escribe en su estancia en Walden un elogio al presente que alude claramente al modelo oriental:

Había momentos en los que no podía permitirme sacrificar el esplendor del momento presente por trabajo alguno, de la cabeza o las manos. Quiero un amplio margen en mi vida. A veces, en una mañana de verano, tras mi baño de costumbre, me sentaba en el umbral soleado desde el amanecer hasta el mediodía, absorto en una ensoñación, entre los pinos, nogales y zumaques, en imperturbada soledad y tranquilidad, mientras los pájaros cantaban alrededor o revoloteaban silenciosos por la casa, hasta que, por la puesta de sol en mi ventana occidental o por el sonido del carro de algún viajero en la lejana carretera, me acordaba del paso del tiempo. En aquellos instantes crecía como un maíz por la noche, y resultaban mejor de lo que habría sido cualquier trabajo con las manos. No era tiempo sustraído de mi vida, pues estaba muy por encima de mi renta habitual. Me di cuenta de lo que los orientales entienden por la contemplación y el abandono de las obras²³⁵.

De este fragmento, tan acorde con el pensamiento místico oriental y, al mismo tiempo, con el planteamiento artístico de Long y Fulton, nos gustaría subrayar la frase ‘quiero un amplio margen en mi vida’. Para Thoreau y para nuestros artistas caminantes vivir con un margen amplio

²³² Long, Richard, *Spanish Stones*, *op. cit.*, p. 28.

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ Thoreau, H. D., *op. cit.*, pp. 156-158.

significa tener aseguradas las condiciones de espacio y tiempo necesarias para saborear cada instante en toda su plenitud. La ruptura con las ataduras sociales y con todo lo que ellas representan, facilita la inmersión en un tiempo vivido con la misma intensidad, así como con la misma ligereza, que en la escritura de un *haiku*. En sus paseos, Long y Fulton, practican esa ruptura con las normas convencionales del uso del tiempo. Si bien no se trata de una ruptura total, ya que los paseos tienen una duración determinada, es suficiente para saborear ese *modus vivendi* autónomo y en completo contacto con la naturaleza.

En Walden, Thoreau vive en una casa pequeña que sin embargo atiende a todas sus necesidades. Long y Fulton llevan en su mochila solo lo imprescindible para sobrevivir en el camino, de hecho, aunque Fulton no rechaza llevar su cámara consigo, siente admiración por figuras como el montañero Douglas Haston quien, a veces, prescinde de su cámara incluso cuando corona una cima, o por el poeta Taneda, que viajaba siempre con muy pocas posesiones. No solo Taneda practica esa política de lo austero, los refugios temporales de Bashō y las chozas de Kamo no Chōmei, Rikyu y Yoshida Kenko eran, tan solo, lo ‘suficientemente amplias’ como para poder dormir en su interior. En general, la estancia de la Ceremonia del Té y todas las artes del medioevo japonés siguen ese mismo principio de eliminación de lo superfluo para facilitar la experiencia directa con las cosas y garantizan la anhelada libertad. Al respecto, Suzuki añade al sentido de pobreza que proviene del término **wabi** una afirmación clarificadora. Para el autor **wabi** significa también “no estar acorde con la sociedad de su tiempo”²³⁶. El monje Kamo no

²³⁶ D. T. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 25.

Chōmei, en su libro de *impresiones* desde su retiro en la montaña, otorga también a este sentido de la apreciación de la pobreza un carácter de rebeldía contra la tendencia materialista de su época. Al referirse a su pequeña choza afirma: “La he construido solo para mí. Os preguntareis por qué. Hoy día, el mundo tiene sus reglas, y yo tengo las mías”²³⁷. Chōmei construye una choza de tres esteras en una época en la que la fastuosidad china imperaba en la corte de la que provenía. Richard Long y Hamish Fulton realizan su obra andando, usando su propio cuerpo, en una época en la que mediante la tecnología somos capaces de crear mundos virtuales con el único uso de un ordenador. Sin embargo, esos mundos virtuales tras la pantalla nos roban la experiencia del bosque, de las montañas, del olor a ozono por las mañanas, de la hierba húmeda, de la brisa y del sol... dejándonos tan solo con la experiencia artística vivida a través de un cristal:

Todo el arte contemporáneo es arte urbano.
El arte de la ciudad es la vida de la ciudad.
Desde las ventanas de casa
hasta las ventanas del autobús
las ventanas del tren
las ventanas del aeropuerto
las ventanas del avión
las ventanas del taxi
las ventanas del hotel
las ventanas del restaurante
las ventanas de la galería
las pantallas de ordenador
y el arte protegido por un cristal²³⁸.

²³⁷ Kamo no Chōmei, *op. cit.*, p. 87.

²³⁸ AAVV, *Hamish Fulton*, Charta, Milan, 1999, p. 40.

En este apartado hemos visto como la utopía que presentan nuestros artistas caminantes coincide plenamente con la asumida por los artistas del medievo japonés. No es una utopía social, sino que aboga por la propia liberación individual: solo un grupo de espíritus libres puede crear una sociedad libre. El modo de conseguir la ansiada libertad por parte de todos ellos se basa en premisas similares. Por un lado, hemos observado como la reivindicación de la contemplación poética como fuente de conocimiento es un aspecto importante de su quehacer artístico. También, la simplificación de la experiencia es asumida como estrategia de libertad; recordemos las pocas posesiones que artistas caminantes y poetas de antaño llevan en sus viajes, así como el carácter manual de las piezas de Long y de los objetos *wabi sabi*. Y por último, todos ellos abogan por el retorno a la fisicidad de los objetos, a la experiencia directa del momento, al arte aprensible por los sentidos... ya sea este un cuenco de tosca apariencia, un poema de diecisiete sílabas o un paseo por cualquier rincón remoto del planeta.

Conclusiones

El descubrimiento de los principios estéticos que guían el arte extremo oriental, en su edad media, como son *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, nos ha proporcionado un sistema de coordenadas idóneo para penetrar mejor en los cimientos del panorama artístico contemporáneo; en concreto, en los sistemas estéticos surgidos en la era postindustrial que tienen su origen en la desmaterialización del objetos artístico, entre los que se encuentra el *Land Art*. Esto es debido a la abundancia de similitudes estilísticas y conceptuales que hemos encontramos entre ambos analizadas en este estudio.

Si bien, nuestro acercamiento hacia oriente se produjo en el ámbito literario (de los aforismos de Tagore a la poesía china, con Li Po y Chuang Tzu entre otros, hasta llegar al *haiku*) fue, precisamente, en la poesía mínima japonesa, en la que las fronteras entre la literatura y las artes plásticas se difuminan, donde aquello que buscábamos intuitivamente quedó definido: la extraordinaria visión de todo lo que nos rodea en su perspectiva exacta, sin idealismos ni falsas apariencias; el mundo experimentado desde la pura emoción de las cosas por el hecho de ser ellas mismas.

Para abordar las conclusiones intrínsecas al presente estudio comparativo nos gustaría comenzar con algunas reflexiones sobre los elementos que han formado parte de dicha investigación. Comencemos con los conceptos orientales: *wabi sabi*, *mono aware* y *yūgen*. El análisis conjunto de esta triada nos ha permitido una mejor caracterización de cada uno de ellos. Por un lado, podemos afirmar que los tres términos presentan características similares debido a su proximidad temporal y, sobre todo, a que, como hemos observado, los tres tienen como base

filosófica el *shintoísmo* y el budismo *zen*. Sus aspectos comunes pueden resumirse en los siguientes aspectos:

- Preponderancia del espíritu interior sobre las formas externas.
- Un sentido agríndice de la existencia.
- Preferencia por la naturalidad frente al artificio.
- Misterio frente a claridad absoluta.
- Particular uso del color: predominio de colores desaturados frente a colores vivos, en referencia a la mayor importancia que se le da a los momentos iniciales y finales en cualquier proceso, frente a los de plenitud. En su visión más radical, esta tendencia llega hasta la abolición del color. El uso de tonos monócromos persigue la ruptura con cualquier signo 'ilusionista' que dificulte la comprensión de la esencia de las cosas.
- Subjetividad frente a objetividad, dicotomía basada en la valoración positiva del sentimiento/sensación frente a la razón.

En cuanto a las diferencias, hemos observado que *mono no aware* es la base emocional de los dos términos restantes. Sin el sentimiento de intimidad y compenetración con las cosas que nos rodean, no es posible hablar de *yūgen* ni de *wabi sabi*. Sin embargo, la amplitud del término *mono no aware*, y sobre todo su pertenencia al ámbito emocional, hace que sea difícil su definición en formas sensibles, aunque sí es posible hablar de él mediante el lenguaje, invocándolo en la literatura.

Cuando el sentimiento *mono no aware* madura, pasada ya la época *Heian*, surge la necesidad de aprehenderlo en formas físicas. Y se hace

en dos vertientes, mediante la estética *wabi sabi* y mediante la estética *yūgen*.

En el *wabi sabi*, ese sentimiento íntimo hacia las cosas hace que las apreciemos, no sólo por su forma exterior, sino también por lo que son en sí mismas. Y, ese 'en sí mismas' implica que, al igual que todo ser vivo, están hechas de tiempo. Los objetos *wabi sabi* exhiben su ciclo vital sin pudor. Lo hacen con colores indefinidos y desaturados, y con formas toscas e irregulares, provocándonos una sensación íntima y emocionalmente profunda. Un objeto artístico de estética *wabi sabi* nos provoca una cierta nostalgia hacia esos momentos de plenitud eludidos explícitamente en sus formas externas. Las obras de estética *wabi sabi* pertenecen inequívocamente a este mundo, aunque profundizan en él con hondura y sensibilidad. Esa es la principal diferencia que presentan con las expresiones artísticas imbuidas de *yūgen*, las cuales envueltas en un halo de misterio, parecen sacadas de otro mundo. Las obras *yūgen* nos hacen dudar de la propia realidad de nuestra existencia, como en el sueño de Chuang Tzu, el cual soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que había soñado ser hombre. La profundidad de una obra *yūgen* parece incitarnos a dar un paso más hacia la verdad última. No en vano, el vocablo tiene su origen en el término chino *youxan*, 'verdad budista'. Sin embargo, esa 'última verdad' se presenta siempre con formas desdibujadas y envueltas en brumas. Ante una obra *yūgen*, sobrecogidos y conmocionados por la visión de un absoluto que sabemos no podremos abarcar, comprendemos la auténtica grandeza del término.

De todo lo expuesto, podemos separar los términos en tres esferas, aunque no sean del todo independientes entre sí:

- *Mono no aware*: esfera emocional.
- *Wabi sabi*: equilibrio entre la esfera física y la espiritual.
- *Yūgen*: esfera espiritual.

O, lo que es lo mismo, los tres estarían incluidos en el siguiente diagrama de flujo:

Sentimientos hacia las cosas: *mono no aware* → Exteriorización del *aware* en formas físicas: *wabi sabi* → Liberación de las formas, entrada al campo del 'artless', de lo sublime: *yūgen*.

Pasemos ahora a las conclusiones del segundo término a comparar: el *Land Art* europeo de la década de los setenta y la obra de dos de sus artistas principales, Richard Long y Hamish Fulton. Hemos observado que el movimiento surge como respuesta a una serie de cuestiones artísticas y sociales propias de la segunda mitad del pasado siglo, como son, en el ámbito social, el auge del sentimiento ecologista y del feminismo. Por un lado, los artistas *Land Art* protagonizaron una auténtica revolución ecológica, considerando a la naturaleza un ente vivo con sus derechos y particularidades, y por otro, aunque lejos de los presupuestos feministas, se introdujeron en la esfera artística cuestiones relegadas anteriormente al ámbito de lo femenino: cuestiones de mantenimiento y cuidado de la tierra, interés en el crecimiento de los seres vivos, etc. Todo ello llevado a cabo marcando una considerable distancia con los poderes establecidos del mercado del arte.

Refiriéndonos al terreno puramente artístico, podemos considerar al *Land Art* un sucesor directo del romanticismo, ya que, salvando las

distancias, ambos toman a la naturaleza como la auténtica protagonista de sus obras. El *Land Art* cierra, al fin, el ciclo iniciado con el pensamiento platónico: la dolorosa escisión entre hombre y naturaleza que atormentaba el alma romántica, se resuelve sosegadamente en el *Land Art* europeo, precisamente, por ese cambio de consciencia ecológica al que aludíamos anteriormente. Movimientos artísticos posteriores al pensamiento romántico como el arte de acción, el *minimal*, el *povera* y el arte conceptual también han contribuido a crear las condiciones necesarias para que se produjera el surgimiento del *Land Art*. Debemos tener en cuenta que el arte ya había aprendido a valorar el proceso (arte de acción) tanto o más que un objeto acabado; ya había abandonado las galerías para abrir sus fronteras a otros espacios expositivos exteriores (arte *minimal*); estaba concediendo a cualquier tipo de material, incluso al más humilde, la importancia que se merecía (arte *povera*); e incluso, en ocasiones, estaba yendo más allá de la propia materia centrándose sólo en el significado de una obra (arte conceptual). El *Land Art* surgió como respuesta a todas esas circunstancias; pero también fue algo más, el último movimiento artístico que de algún modo, a veces consciente a veces inconsciente, se acerca al arte extremo oriental, convirtiéndose en el eslabón más reciente en el camino hacia los orientalismos iniciado a finales de siglo XIX. Las características que han propiciado que este movimiento se convirtiera en uno de los más originales del pasado siglo pueden resumirse en los siguientes puntos:

- Se produce un cambio de consciencia sobre lo, hasta el momento, denominado naturaleza. De algo salvaje, lejano y opuesto a la cultura, la naturaleza pasa a convertirse en un concepto indisoluble del hombre y de su universo cultural. El ser humano forma parte de la naturaleza, no hay escisión posible.

- El proceso creativo que llevan a cabo los artistas *Land Art* suele ser solitario y sus obras se encuentran, generalmente, en lugares de difícil acceso; recordemos las obras expuestas en el video de Gary Schum que iniciaron el movimiento.
- El entorno de una obra se convierte en parte integrante de la misma. Se amplían los horizontes, tanto físicos como perceptivos.
- Se retoma una especial sensibilidad hacia la materia orgánica y hacia los métodos artesanales de trabajo. Se abandonan las complejas técnicas industriales propiciando un contacto directo con el espacio y con la materia. Sus artistas se enfrentan, cara a cara, con los hechos.
- Sobre cualquier obra acabada prima el acto creativo y la experiencia vital que conlleva.
- Se produce un distanciamiento con el ámbito más mercantilista del arte.

Dentro del grupo de artistas denominados *Land Art* la obra de Richard Long y Hamis Fulton, como hemos ido observando, destaca de un modo especial en cuanto a su acercamiento a los conceptos estéticos orientales que nos ocupan. Si tuviéramos que elegir un vocablo para definir su universo creativo este sería 'simplicidad', en el sentido más positivo del término. Simplicidad como sinónimo de pureza aplicada en una triple vertiente: pureza de acción, de forma y de actitud. Sus obras están basadas en una de las actividades más sencillas del ser humano: el paseo. Sus recorridos por la naturaleza y todas las actividades relacionadas con los mismos (comer, dormir, contemplar el fluir de los

ríos...) activan un tipo de pensamiento contemplativo y, al mismo tiempo, centrado en el momento presente muy proclive a evadir las trabas del pensamiento lógico y racional al que estamos acostumbrados. La actitud humilde de ambos ante la naturaleza, demuestra un profundo respeto hacia ella, e, incluso, una sacralización de la misma. Dicho respeto se traduce en sutiles intervenciones en el caso de Long (pisadas, marcas y reorganización de elementos) y una ausencia de intervención en el caso de Fulton. Los aspectos formales de su obra también apuntan a una pureza suprema que se traduce en una estética árida de tintes monocromos que roza lo sublime. Del mismo modo, la simpleza opera también en la elección de formas: círculos y líneas que se pierden en el horizonte. La libertad de acción que estos artistas alcanzan con la eliminación de lo superfluo es muy importante para ambos y les permite experimentar el mundo con su propio cuerpo, enfrentándose directamente con los hechos sin complicadas tecnologías intermediarias. En definitiva, si tuviéramos que describir su producción artística diríamos que es un conjunto de imágenes y sentencias breves que, de un modo austero y profundamente poético, nos presentan momentos vividos de sus paseos. Y es en este punto donde hemos observado diferencias entre ambos, y, aunque estas no han constituido un obstáculo a la hora de establecer una comparación conjunta con la estética medieval japonesa, sí conviene tenerlas en cuenta ya que definen mejor la idiosincrasia de cada uno de ellos.

El principal punto de desacuerdo entre ellos, tal y como hemos analizado, es la negativa por parte de Hamish Fulton de extraer materiales naturales de su hábitat y llevarlos al museo, práctica que realiza en ocasiones Richard Long. Esta dicotomía ofrece al espectador dos vías diferentes de acceso a la experiencia artística. En el museo o la galería,

las obras de Fulton constituidas a base de imágenes, palabras y datos acerca del paseo, nos niegan el objeto real de la experiencia del artista, es decir, el paisaje. Sin embargo, mediante su ausencia, accedemos a la vivencia sublime de recrearlo por nuestros propios medios. En una exposición de Long el proceso se produce a la inversa; la experiencia de lo sublime es mucho más rápida y directa, ya que Long nos presenta el objeto real (ramas, piedras, barro...) en todo su esplendor, pero descontextualizado. El sentir que estamos ante fragmentos y que hemos perdido el 'resto del bosque' nos produce cierta sensación de melancolía. Es decir, en una muestra de Fulton, el *aware* se convierte en *yūgen* cuando, superada la nostalgia inicial, recreamos nuestro propio 'paisaje'; y al contrario, la sensación sublime, *yūgen*, deja paso a un sentimiento agrídulce *mono no aware* cuando en una exposición de Long tomamos consciencia de la pérdida de la experiencia del artista.

.....

Habiendo ya realizado las observaciones pertinentes a todos los términos a comparar, adentrémonos ahora en los resultados obtenidos en nuestro estudio comparativo. Pensamos que con todo lo expuesto, que resumiremos a continuación, queda demostrada la estrecha relación existente entre *mono no aware*, *wabi sabi*, *yūgen* y el *Land Art* europeo de la década de los setenta. Cabría señalar que este estudio se presenta como uno de los eslabones más recientes en la cadena de acercamientos que nuestra tradición artística occidental ha mantenido con las artes extremo-orientales.

Realizando un breve recorrido temporal, podemos observar cómo la irrupción en Europa de la estampa japonesa, coincidiendo con la

aparición del impresionismo, puede tomarse como una primera toma de contacto. Esto es debido a que a finales del s. XIX ya se daban las condiciones de apertura y cambio necesarias para que surgiera el interés por culturas lejanas y sus correspondientes formas de representación. En esta primera fase, Oriente se presentó como un mundo plástico nuevo: se renovaron cuestiones como el trazo, el gesto o la importancia concedida al vacío. Se produjo un acercamiento formal, ya que probablemente no existía la preparación necesaria para preguntarse por el origen de dicho universo estético. En una segunda fase, con la aparición de las vanguardias, el arte no sólo busca una nueva apariencia, sino que ansía y produce una revolución a un nivel más interno. El contenido, la actitud, o 'todo lo no calificado de artístico', pasa a serlo; bastando para ello tan sólo la decisión del artista. El acercamiento a las formas plásticas orientales sigue su curso, pero esta vez, penetra en los cimientos que sostienen su filosofía, como son el *tao*, el *shintó* y, sobre todo, el *zen*. Es en este estado de las cosas donde surge el *Land Art* que, como hemos mencionado, supone una revalorización del concepto de naturaleza desde parámetros completamente nuevos. Recordemos que el cristianismo supuso para Occidente que el concepto de paisaje quedara relegado a un segundo término hasta el renacimiento, donde el interés se traslada de Dios al hombre, el cual necesita disfrutar y comprender su entorno, el paisaje, ya que está inmerso en él. En Oriente, dada su religión originaria, el *shintóismo* en Japón y el *Taoísmo* en China, esta situación no se produjo y el interés por todo lo natural comienza en los albores de su historia.

En el presente estudio hemos indagado en los signos de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, como los representantes estéticos del medioevo

japonés, en el *Land Art* europeo de la década de los setenta y nuestras conclusiones son las siguientes:

- Existe un sentimiento común de respeto hacia la naturaleza y un deseo de fusión con ella. Los artistas *Land Art* intentan comprender los materiales naturales con los que trabajan, no solo desde el punto de vista físico, sino también desde el plano energético o espiritual. Sucede lo mismo en la pintura de tinta japonesa y en el *haiku*; en ambas expresiones artísticas la naturaleza no es solo un motivo idealizado por el artista, sino que éste se sumerge en ella para, a partir de su experiencia, expresar de un modo íntimo aspectos implícitos en la propia materia. Asimismo, ambas vertientes, oriental y occidental, coinciden en el uso de materiales de naturaleza efímera y apariencia leve.
- La sencillez, valorada en su sentido más positivo, se convierte en una forma de acercarse a una existencia pura, libre y creativa. Los artistas *Land Art* y los creadores japoneses medievales tenían predilección por las formas simples y naturales, apenas intervenidas, así como por el uso de elementos geométricos esenciales, entre los que destaca la circunferencia. Las formas circulares y esféricas aparecen frecuentemente en las creaciones *Land Art*; las hemos visto en la obra de David Nash, en la obra de Chris Drury y también en la de Richard Long. Las técnicas constructivas empleadas frecuentemente en el arte de la tierra también gozan del mismo grado de sencillez; pudiendo realizarse, a menudo, con las propias manos y constituyendo un

estorbo mínimo para experimentar el entorno y la propia materia.

- Esta ausencia de intermediaciones en la vivencia de la realidad, haciendo hincapié en la experiencia del presente y en los pequeños gestos de la cotidianeidad, es otro punto de contacto entre el *Land Art* y la estética medieval japonesa. En este apartado destacan los paseos de Richard Long y Hamish Fulton; así como las sutiles acciones de Andy Goldsworthy y David Nash. Por otro lado, la importancia que determinados artistas, como Hans Haacke y Jan Dibbets, otorgan a los cambios de estado en la materia y a las sutiles variaciones de entes inmateriales como la luz, son también signos de contacto con la filosofía *zen*, base de los conceptos orientales que nos ocupan.
- Otra conclusión es el alejamiento de los poderes establecidos y la constitución de un tipo de *arteless* que no pretende ser abanderado de los cánones de belleza dominantes es el último nexo entre el arte de la tierra y las obras imbuidas de *mono aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. Situarse en los márgenes significa asegurarse las condiciones necesarias para gozar de la auténtica libertad creativa. Los artistas *Land Art*, por medio de un aislamiento social autoimpuesto, disfrutaban la naturaleza de un modo sobrio y profundo. Del mismo modo, sus obras están situadas en lugares de difícil acceso, y poseen el hermetismo propio del arte conceptual, lo que dificulta una aceptación mayoritaria por parte de su público, ya que éste solo tiene acceso a ellas mediante documentos y fotografías. Es decir, el *aware* en muchas exposiciones *Land Art* viene dado por la

imposibilidad de acceder a la experiencia del artista. Estas cuestiones sitúan al arte de la tierra en un terreno donde las actitudes pesan más que las obras acabadas, un terreno donde, al igual que en el Japón medieval, el arte está más ligado al sentimiento religioso hacia la naturaleza que a cualquier sistema moral creado por el hombre.

De todo lo expuesto, podemos afirmar que existen signos de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* en el *Land Art* europeo de la década de los setenta y éstos se concretan del siguiente modo:

***Mono no aware*:** Encontramos signos de *mono no aware* en obras que exhiben su fragilidad física sin pudor, como es el caso de algunas piezas de Panos Charalambous o las esculturas de hielo de Andy Goldsworthy entre otras; La muestra 'Frágil' organizada por el Museo Esteban Vicente de Segovia (2008) es, casi en su totalidad, un buen ejemplo al respecto. Por otro lado, también encontramos rasgos de *mono no aware* en la insistencia de algunos artistas en los procesos y los cambios de estado. Tenemos como ejemplo a 'La hierba crece' de Hans Haacke, o los juegos de luces y sombras en la obra de Jan Dibbets. En definitiva, *mono no aware* en la época Heian era el suspiro que separa la existencia de la no existencia y en el *Land Art* es la toma de consciencia de la inquebrantable relación entre la vida y la muerte.

***Wabi sabi*:** Observamos signos de *wabi* en las cabañas precarias de Chris Drury y Alfio Bonanno y en los cerramientos de Mikael Hansen. Todos ellos, por medio del uso de materiales naturales y de técnicas constructivas sencillas, otorgan a sus habitáculos una fragilidad poética propia del *wabicha* implícito en la Ceremonia de Té. En general, la mayor parte de artistas *Land Art* coinciden en la elección de formas

irregulares, toscas y humildes que sugieren el proceso natural propias de *wabi*. Al respecto podemos destacar: los collages de Michaël Buthe de la década de los setenta, la serie de ramas y troncos de David Nash del mismo periodo, y las maderas quemadas de Ackling, quien ha realizado declaraciones sobre la influencia de la estética *wabi sabi* en su obra. Respecto al término *sabi* hemos observado rastros de él en las citadas construcciones frágiles, ya no en cuanto a materiales constructivos sino en cuanto a usos y funciones. 'The Mountain Shelter', por ejemplo, constituye el perfecto alojamiento para disfrutar en solitario y gozar de la vida salvaje al más puro estilo *furabo*. A esto hay que añadir el carácter de oposición a las normas sociales, también contenido en *sabi*, que encontramos en obras como 'Nimis' de Lars Vilks. El *sabi* de estas cabañas, así como el de la mayoría de obras *Land Art* realizadas en soledad, se encuentra en la emoción de la fusión con la naturaleza y la consiguiente expresión artística de dicho sentimiento.

Yūgen: *Yūgen* en el *Land Art* europeo de la década de los setenta es la elección de formas geométricas sencillas de reminiscencia *minimal*, por parte de artistas como Richard Long, Chris Drury y David Nash, entre otros, en un intento de, como en el *zenga*, experimentar la sublimidad del cosmos. Encontramos signos de *yūgen* también en el ritual al que Roger Ackling somete a sus piezas, el cual por su repetitividad, su rigidez y su concentración nos recuerda a un espectáculo de teatro *nō*. En definitiva, el *Land Art* está repleto de *yūgen* en cuanto al sentimiento religioso amoral que la naturaleza despierta en sus artistas.

Estas concomitancias entre la estética medieval japonesa y el *Land Art* europeo se convierten en paradigmáticas cuando abordamos la obra de Richard Long y Hamish Fulton. Habiendo analizado ya su universo

creativo en función de los conceptos orientales que nos ocupan, expondremos una serie de concomitancias que encontramos agrupadas en los siguientes ámbitos:

Actitudes zen en su quehacer artístico: Tal y como observamos en el primer capítulo, el *zen* es la base filosófica sobre la que se asientan *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. La obra de nuestros artistas es, en muchos aspectos, un fiel reflejo de la filosofía *zen*. Lo hemos visto en su intento de dejar el menor rastro posible en la tierra. Cuando Hamish Fulton afirma que la dificultad proviene de dejar algo tal y como está, sin intentar cambiarlo, está siguiendo el precepto *zen* según el cual un hombre es sabio cuando deja que las cosas sigan su curso. En general, ambos artistas practican la máxima *leave no trace* y, mediante un continuo dialogo con su entorno, anhelan una profunda identificación con el mismo.

Otro rasgo *zenista* en la obra de Long y Fulton es el proclamarse a favor de la experiencia como modo de acceder al conocimiento; los escritos 'Palabras tras los hechos' que Richard Long publicó en 1982 son un claro alegato al respecto. En ellos el artista define su arte en términos muy cercanos a presupuestos propios del *zen*. Como en la máxima '*no walk, no work*' acuñada por Hamish Fulton, en la obra de ambos la acción acompaña a un discurso marcadamente anti lingüista, que como el *zen*, huye de la especulación mental y es parco en expresiones.

También es preciso destacar cómo ambos creadores comparten con el *zen* la huida de sentimentalismos egoicos y la apuesta por la intuición adaptada a las circunstancias.

Por último, pero no menos importante, existen similitudes muy destacables entre la obra de Richard Long y Hamish Fulton y la idea

japonesa del 'espíritu del té'. Así lo afirma Anne Seymour en su artículo 'El estanque de Bashō, una nueva perspectiva' refiriéndose al quehacer artístico de Long. Convenimos con Seymour que los valores que guían la Ceremonia del Té como son: *kei* 'reverencia', *wa* 'armonía', *sei* 'pureza' y *jaku* 'tranquilidad' parecen inspirar también la obra de nuestros artistas.

El paseo como planteamiento poético del tiempo: Richard Long y Hamish Fulton, responden a las características propias de la figura *suki no tonseisha*, es decir, de poetas monjes errantes. Hemos analizado como sus paseos comparten los planteamientos poéticos del viaje que se iniciaron en Japón en el siglo IX en los que destacan figuras como: Nōin, Kamo no Chōmei, Saigyō, Yoshida Kenkō, Matsuo Bashō y Santōka Taneda. En todos ellos, y en la obra de nuestros artistas, observamos una tensión explícita entre el deseo de una vida retirada y la incapacidad para romper por completo con la sociedad de su época. No solo la prosa poética producida durante los paseos de Long y Fulton avala esta teoría, sino también el profundo sentimiento de religiosidad hacia la naturaleza que advertimos en sus obras. Del mismo modo, hemos observado que tanto unos como otros realizan viajes inusuales, no prácticos, que responden únicamente a su deseo latente de unión con el mundo natural. Es decir, practican el paseo de un modo análogo a un ejercicio espiritual. Recordemos las palabras de Fulton cuando afirmaba cómo lanzarse al camino, vacío de cualquier contenido, entregándose al paisaje y siendo atravesado por él, constituía el más perfecto de los vínculos. No en vano, Fulton ha confesado sentirse influenciado por el atletismo espiritual de los monjes del monte Hiei en Japón.

Otro aspecto común destacable, es que sus viajes no sólo están dirigidos hacia lugares, sino también hacia acontecimientos determinados, como

la luna llena de otoño, un eclipse solar, o una lluvia de estrellas. En concreto, la luna parece ser un factor influyente en la obra de Fulton así como en el *haiku* japonés. En el caso de Fulton, hemos visto como gran parte de sus paseos acaban un día de luna llena; tal es el caso de su paseo de siete días en el monte Hikosan, en Kyushu, Japón, que acaba en la primera luna llena de marzo. Y de nuevo en el archipiélago oriental la luna llena de julio marca el epicentro de su viaje circular por el monte Hiei en 1994. El uso de marcadores temporales (luna, solsticios, etc.) por parte de ambos artistas sirve para hacernos comprender que las experiencias que nos muestran son tan reales como inaccesibles. Una invitación a valorar el momento único e irrepetible.

Y para finalizar, nos gustaría destacar cómo el paseo poético implica también el redescubrimiento del sentido cíclico del tiempo; es decir, en la vivencia del camino nuestros artistas se incluyen dentro de los ritmos de la naturaleza rompiendo así la linealidad del tiempo humano. La toma constante de decisiones que implica un paseo se traduce en un auténtico ejercicio de libertad. Es la misma libertad anhelada por Saigyō y Bashō, cuando, buscando romper con las ataduras sociales de la corte, se lanzan al camino para convertirse en dueños de su destino. Todos ellos caminan en pos de un mismo objetivo mental y/o espiritual que no es otro que la simplificación de la experiencia y la unión con la tierra.

La naturaleza como única protagonista: Hemos observado cómo nuestros artistas caminantes comparten con los artistas medievales japoneses el ‘espíritu de *fūga*’, es decir, aquél que se mantiene acorde con la naturaleza. Tanto unos como otros, poseen un profundo sentimiento de reverencia y respeto hacia la tierra, e intentan hacer uso de ella sin poseerla. De hecho, un cambio sustancial en el *Land Art*, que

ha propiciado su acercamiento al pensamiento extremo oriental, es ver al hombre a través de la naturaleza y no a la inversa, como sucedía en épocas pre-románticas. A esto hay que añadir cómo el sentimiento de priorizar la relación espiritual con el paisaje y de experimentar la naturaleza como un misterio, por parte de Richard Long y Hamish Fulton, coincide con la filosofía del medioevo japonés en la cual el entorno natural es profundamente misterioso y religioso, e incluso antes de la intervención del artista, puede ser considerado una obra de arte. El *shintoisimo* es la base filosófica de esta sacralización artística de la naturaleza. La huida a las montañas, por parte de nuestros artistas, en busca de pureza ha sido también una constante en las religiones orientales. Fulton ha enunciado con claridad cómo estar en la naturaleza para él es directamente una religión; hemos visto cómo en su obra abundan los paseos a lugares con una fuerte tradición espiritual, tal es el caso de 'Kora', un paseo por caminos sagrados del Tíbet realizado por el artista en el año 2007, o de 'Ringdom Gompa', fotografía de un grupo de viajeros dirigiéndose a un antiguo monasterio indio en 1978. Los escritos de autores como John K. Grande evidencian esta particular relación espiritual con el paisaje.

La naturaleza no sólo es el marco donde nuestros artistas realizan su obra, sino que es la auténtica protagonista de su universo creativo. Recordemos como Long sirviéndose de su contexto utiliza cosas auténticas tales como barro, piedras y agua. Las reordenaciones casi místicas que el artista lleva a cabo en la naturaleza comparten características con los jardines *zen* japoneses en los que la belleza proviene de una relación equilibrada entre geometría y formas naturales. La apreciación de la belleza de las rocas es una constante en la producción de nuestros artistas. Del mismo modo, éstas también son

altamente valoradas por el pueblo japonés, que cuenta con una larga tradición *shintoista* de culto a las piedras de grandes dimensiones. En las obras analizadas de nuestros artistas que tienen las rocas como protagonistas -‘Cien rocas tocadas con las manos’, ‘Cien peñascos en cien horas’, ‘Canto de Pájaros’ y ‘Mind-Rock’- hemos encontrado un sentimiento de reverencia y respeto hacia esos grandes seres inanimados, así como un deseo latente de fusión con ellos. No en vano, Fulton acaricia las rocas a su paso en un gesto que las humaniza convirtiéndolas en su igual. Del mismo modo, Long carga en su mente las rocas del Ryoan-ji y las pasea por el norte de Kyoto en una suerte de meditación en movimiento. Otro elemento natural muy apreciado por parte del pueblo japonés son los árboles. Hemos visto cómo existen varias piezas de *nō* en las que un viejo árbol es el vehículo para que los dioses se comuniquen con los hombres. En ‘Old Tree’, obra presentada en un catálogo de estética marcadamente japonesa -imágenes monocromas, papel de arroz y encuadernación cosida al estilo *watoji*- Hamish Fulton no hace un peregrinaje hacia el estatismo de los árboles, como contrapunto a su constante caminar, sino un viaje hacia ‘otro tipo de movimiento’, hacia el caminar de los árboles y de las montañas, al que alude Gary Snyder en su artículo ‘El caminar perpetuo de las montañas azules’.

En definitiva, el analizar la obra de nuestros artistas en función de la relación que ambos mantienen con el paisaje, nos ha permitido corroborar como la tan ansiada unidad con la naturaleza presente en el arte desde el surgimiento del romanticismo, se resuelve, por primera vez en occidente, en el *Land Art* europeo de los años setenta, precisamente por su proximidad al modelo oriental.

Poemas breves en el camino: Tal y como hemos observado, Richard Long y Hamish Fulton no escriben *haikus*; o, al menos, no lo hacen en la acepción clásica del término. Sin embargo, resulta innegable que en sus sentencias breves ambos comparten con el espíritu del *haiku* la capacidad para capturar la esencia de un instante y presentarlo del modo más sencillo posible. Esta especie de minimalismo lingüístico, - “PIEDRAS y NUBES, LLUVIA”, enuncia Fulton- proviene en realidad de un descrédito del lenguaje muy propio del *zen*, ‘decir sin decir’ para no perder la esencia. Los *hajjines* y nuestros artistas, por medio de una presentación de la experiencia con la menor intermediación posible, renuncian a la literatura a favor de lo concreto de la existencia.

Otras concomitancias encontradas entre el mundo del *haiku* y la prosa poética de Long y Fulton es que la mayor parte de los poemas, tanto orientales como occidentales, surgen a modo de ‘diarios de viajes’, presentando momentos de un recorrido concreto. Del mismo modo, ambos excluyen conscientemente los pronombres personales ‘yo’ o ‘mi’ de sus escritos para, al igual que en un buen *haiku*, impedir que su ego interfiera en su relación con la realidad.

En cuanto a las combinaciones entre texto e imagen de Richard Long y, muy especialmente, de Hamish Fulton, pueden verse como si de *haigas* modernos se trataran. Tanto en el *haiga* como en los *photo-text* de Fulton la relación que se da entre el texto y la imagen es una relación simbiótica, un elemento no sustituye al otro sino que se apoyan mutuamente. Por medio de un uso no naturalista del color, una aversión a la explicitud, una estética ligeramente abstracta, así como un minimalismo visual, las combinaciones poéticas entre texto e imagen de

nuestros artistas apuestan por la sugerencia como valor máximo en una obra.

Contenidos profundos expresados mediante formas sencillas: Las expresiones plásticas de ambos artistas fruto de sus paseos adoptan una simplicidad análoga a la asumida por el *wabi sabi*: Ir reduciendo hasta la esencia, pero sin quitarle poesía, a la vez que contienen reflexiones profundas acerca de la relación entre el hombre y la naturaleza, el mundo fenoménico y el mundo trascendental.

La estética austera y ligeramente abstracta que hemos observado en sus instalaciones, fotografías, imágenes y diagramas presenta una fuerte afinidad con el minimalismo, movimiento coetáneo al *Land art*. Del mismo modo, el arte japonés medieval adopta, a menudo, una estética marcadamente minimalista; recordemos si no la economía de medios de una representación *nō* o de una Ceremonia de Té, la vacuidad repleta de *yūgen* de un jardín *karesansui* o de una pintura de tinta, o la desnudez lingüística de un *haiku* cargado de *sabi*.

Esta simplificación formal envuelve a los objetos artísticos de Long y Fulton en un silencio profundo y elocuente. La soledad desegoizada propicia un sentimiento introspectivo muy acorde con la estética de lo mínimo. Los paisajes austeros de Long y Fulton existen para ser aprehendidos en este estado de *fudōshin*, de imperturbabilidad, y no para ser interpretados o leídos de un modo simbólico.

El *zen* es la base filosófica sobre la que se asienta la sobriedad formal y la actitud anti ilusionista e inexpresiva que observamos en las artes imbuidas de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*. Esta abolición consciente de cualquier intento de mimesis está presente también en la obra de nuestros artistas –un círculo de piedras o una línea de pisadas

en la arena no representan nada excepto a sí mismos- no solo sus instalaciones in situ, sus imágenes fotográficas monocromas de grano grueso ayudan también a reforzar la literalidad del signo.

Por otro lado, la repetición de signos arquetípicos, líneas y círculos, es otra característica compartida por ambas vertientes artísticas. Recordemos la preferencia por signos universales de las pinturas *zen* del periodo Muromachi; éstas, mediante la combinación de un trazo de tinta suelto y la aplicación de un orden geométrico, adquieren la categoría de 'sublime'. Sucede algo análogo en una instalación de Richard Long, un montón de ramas secas reorganizadas en un círculo perfecto, enaltecen el espacio que las contiene.

Para finalizar, encontramos en la simplicidad y la abstracción de los campos de guijarros monocromos de Richard Long, tal es el caso de 'Stone Field Allotment One', 'Círculo Tuareg' y 'Five Paths', signos evidentes de *yūgen*. Observándolos, como si de jardines de piedras secas se trataran, entramos en un estado de vacuidad que precede a la apertura de la conciencia. La profundidad intensa e impenetrable que emana de la sobriedad de sus formas parece transportarnos al final de la búsqueda del absoluto.

La celebración del paseo en la naturaleza como crítica social: Si bien, en la obra de Long y Fulton y en la de los artistas medievales japoneses en un primer momento, la crítica hacia la sociedad de su época no es muy evidente, analizando en profundidad sus creaciones, observamos un fuerte rechazo hacia aspectos fundamentales de su contexto social.

En concreto, el propio acto del paseo, en una sociedad dependiente del automóvil, es un modo inequívoco de ir contracorriente. Long ha enunciado con claridad cómo el andar le ha permitido ser un artista

potencialmente en cualquier lugar, y de un modo libre y simple. La vivencia del camino responde al deseo profundo de fluir a través de la vida sin dejar traza. Deseo que observamos también en los diarios de viaje de nuestros poetas japoneses.

Otro aspecto que nuestros artistas rechazan es el deseo de novedad constante propio de la contemporaneidad. La repetición de formas que observamos en la creación de algunas obras de Richard Long, como en 'A line made by Walking' o en su 'X' en la hierba, son un modo de ir contracorriente, aceptando el aburrimiento y la repetición constante como parte intrínseca de la vida. En el medievo japonés la repetición de formas era un modo de liberar a la mente del pensamiento, un modo de meditación. El aletargamiento provocado por la reiteración de movimientos y sonidos en una representación *nō* es un buen ejemplo de ello.

Ya hemos mencionado que el *nō* es un arte difícil; en general, cualquier manifestación artística que provenga de la filosofía *zen*, como ocurre con las que presentan una marcada estética *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, presenta un alejamiento significativo de los gustos populares de su época. Sucede lo mismo con la obra de Long y Fulton. Sus creaciones no son fáciles ni relajadas. Ambos se declaran abiertamente en contra del culto al autor y a favor de un arte integrado en la vida. El que sus instalaciones 'in situ' se encuentren en lugares de difícil acceso y posean una naturaleza efímera, más que un factor elitista, representa una invitación a experimentar por nosotros mismos el momento presente, sin intermediaciones, ni siquiera artísticas.

Este hincapié en el presente implica un desdén por cualquier actividad que no esté destinada únicamente a conseguir un beneficio intrínseco al

placer de la propia acción. De ahí que, a menudo, la crítica haya tachado a las acciones de Long de ‘juegos de niños’. Para nuestros artistas la ruptura con las ataduras sociales y con todo lo que estas representan, facilita la inmersión en un tiempo vivido con la misma intensidad, así como con la misma ligereza, que en la escritura de un *haiku*.

También, cabe destacar cómo la soledad y el silencio, implícitos en el arte de Long y Fulton y en las artes medievales japonesas, no son valores muy apreciados en nuestra sociedad, y sin embargo imprescindibles para el reencuentro con nosotros mismos y con nuestro entorno.

Este hacer hincapié en aspectos inmateriales de la existencia es otra de las reivindicaciones que ambos artistas promueven con su obra. Fulton lo enuncia claramente cuando afirma que los gobiernos actuales parecen haber olvidado los aspectos espirituales de la vida. Recordemos como un objeto artístico *wabi sabi*, por medio de la utilización de materiales pobres o gastados, expresa una extrema ligereza con cualidades más propias de un plano espiritual.

Existe en la obra de nuestros artistas una velada crítica al arte y las vivencias ‘virtuales’. Tanto Long como Fulton, como sus homólogos orientales, conciben el proceso creativo como un retorno a los sentidos. Todos ellos emplean su propia energía vital para dar forma a sus creaciones, no solo como medio para experimentar los objetos, sino también como estrategia de libertad. Los mundos virtuales, tan en boga hoy en día, con su hiperrealismo dictatorial y su ausencia de entidad física, son lo más opuesto al consciente inacabamiento de los objetos *wabi sabi*.

En definitiva, la postura positiva que adoptan nuestros artistas ha sido erróneamente calificada de escapista. Más que una huida se trata de un

encuentro. Un encuentro con el espíritu del paisaje, con la esencia poética del mismo. Teniendo en cuenta la crisis actual y la enorme cantidad de noticias negativas por parte de los medios a las que estamos expuestos, la obra de Richard Long y Hamish Fulton es como un bálsamo que nos recuerda que formamos parte de la naturaleza y que nuestra existencia sería más plena si se basara en un profundo respeto hacia ella.

.....

Visto todo lo expuesto hasta el momento, podemos concretar que los signos de *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* en la obra de Richard Long y Hamish Fulton son los siguientes:

Mono no aware: Observamos signos de *mono no aware* en varios aspectos en la obra de nuestros artistas; el primero de ellos es la asunción del cambio como parte fundamental del proceso vital y creativo. Recordemos el interés de Richard Long por el I-Ching, el ‘Libro de los Cambios’ y su plasmación en la instalación ‘Hearth’, obra basada en el símbolo ‘Tierra’. Del mismo modo, tanto él como Fulton, practican la inmersión en la pura impermanencia, cuando abandonando la mayor parte de su equipaje, se lanzan al camino disolviéndose en los ritmos de la naturaleza. Es ese mismo sentimiento agrídulce de *aware*, de percepción del cambio más nimio, el que provoca que nuestros artistas presten atención a cualquier efemérides temporal: solsticios, amaneceres, puestas de sol, estrellas fugaces, etc.

Otro signo de *mono no aware* encontrado en su quehacer artístico es la extrema precariedad física que hay implícita en un paseo, el cual solo existe en el momento de su realización. Aunque también hemos analizado otras obras, externas al propio acto de caminar, que

evidencian ese deseo de mostrar la fragilidad de la existencia; tal es el caso de 'Escultura arrastrada por la marea', en la cual Richard Long crea una espiral de algas que solo dura seis horas, el tiempo que la marea necesita para volver a subir.

También hemos apreciado cierto carácter nostálgico en sus exhibiciones fotográficas. Tal y como sucedía en algunas exposiciones de *Land Art*, el sentido de la pérdida, de la ausencia, viene dado por el hecho de que la experiencia sea sustituida por una imagen. La técnica fotográfica posee un carácter eminentemente romántico, ya que permite hacer presente las ausencias, muy acorde al sentimiento melancólico implícito en *mono no aware*.

La sensibilidad hacia los elementos naturales más aislados y anodinos es otro signo de *mono no aware* que encontramos en la obra de nuestros artistas. Recordemos, por ejemplo, la emoción de Fulton en su encuentro con el olor a bálsamo de la sencilla y humilde gaulteria.

Y por último, la propia actitud de ambos creadores, su caminar poético que les hace fluir a través de la vida sin dejar trazas, es el mayor signo de *aware* que aparece en su obra. Los encuentros de ambos con el espíritu del paisaje, con la esencia poética del mismo, alejados del ámbito científico siempre se producen desde el asombro y la reverencia ante la vida.

Wabi sabi: La obra de Richard Long y la de Hamish Fulton está repleta de signos de *wabi sabi*.

Diferenciando ambos conceptos del binomio, encontramos signos de *wabi* en las esculturas que Long realiza en sus paseos; En ellas el artista emplea sustancias naturales del propio entorno, en una suerte de

celebración de lo trascendental en las formas ordinarias, tan arraigada en la creación de objetos de estética *wabi sabi*. Sin lugar a dudas, las esculturas de Long cumplen todos los requisitos que Koren concede a los objetos con sabor *wabi*: están realizados con elementos cercanos y naturales, sus superficies son toscas e irregulares y exhiben huellas temporales. Apreciamos esta incidencia en la exhibición del paso del tiempo, en la obra de ambos artistas, por medio de la muestra de texturas; tomemos como ejemplo 'Temple Wall' de Hamish Fulton, en la cual una vieja desgastada nos provoca una sensación de serena melancolía y un cierto anhelo espiritual.

Otro signo de *wabi* en la obra de Long y Fulton es el retorno a los sentidos y a la fisicidad de la experiencia que proponen ambos con sus paseos y, en el caso de Long, con sus obras realizadas con el propio cuerpo. Sin embargo, no hay que confundir esta estrategia con el culto al objeto y a las formas externas propio del *minimal* y de otras tendencias artísticas. Nuestros artistas abogan por un contacto directo con la materia y el espacio, si, pero reduciendo la expresión a sus términos más sencillos. Recordemos que ambos viajan ligeros de equipaje y sus obras se instauran también en la esencialidad monástica tan propia de *wabi*. En definitiva, sus paseos representan el perfecto equilibrio entre la intensidad física y la energía espiritual; tal y como sucede en un objeto *wabi sabi*.

Y, por último, la materia así, desnuda, 'sacralizada' y reducida a su mínima expresión, contiene también un cariz de rebeldía ante el materialismo superficial de nuestra época; es la misma rebeldía que demuestra Chōmei adoptando en su cabaña una existencia *wabiru*, pobre y austera pero de una gran riqueza espiritual.

Pasemos ahora a enumerar los signos encontrados de *sabi*. Sin duda, el más prominente es la soledad autoimpuesta que ambos practican profusamente en sus paseos. Recordemos que *sabi* proviene del vocablo *sabishii*, adjetivo que literalmente significa soledad, y que adquiere un cariz positivo con la llegada del pensamiento *zen*. Hemos analizado cómo la importancia extrema que los dos otorgan a la soledad en su quehacer artístico proviene de la asunción plena de la siguiente premisa: una excursión a pie debe emprenderse en solitario porque su esencia es la libertad.

La soledad que practican ambos en su obra encuentra en la naturaleza el escenario idóneo para su desarrollo. Su caminar, involucrado en el paisaje, hace gala del más puro ‘espíritu de *Fūga*’, el espíritu de la ‘Eterna Soledad’, en cuanto que busca el refinamiento de la existencia expresado en formas *wabi sabi* en el espíritu artístico de la naturaleza. El abandono de los sentimientos egoicos impropios de *sabi*, por medio de la conexión solitaria con la naturaleza, es el camino que los dos practican hacia la comprensión de la poesía implícita en lo real.

A todo esto hay que añadir como, tanto Long como Fulton, practican un sobrio disfrute de la naturaleza muy propio de *sabi*; expresado mediante una velada preferencia por lugares desolados y casi vacíos. Muestra de ello son las intervenciones de Long en desierto peruano de Nazca y en el desierto del Sahara. O, los paseos de Fulton a través de paramos yermos por el norte más árido de Japón, como es el caso de ‘Cien rocas tocadas con las manos’ y sus paseos por paisajes rocosos del norte de Islandia. El resultado son una serie de imágenes que perfectamente compondrían *haigas* cargados de *sabi* junto a los mejores *haikus* de Bashō. La desolación del paisaje que envuelve a dichas series fotográficas posee

todos los ingredientes propios de *wabi sabi*: su elegante astringencia provoca una emoción sublime de apacible recogimiento.

Este sentimiento introspectivo, alejado de todo dramatismo, proviene, en realidad, de la soledad, del abandono del drama humano y de la profunda conexión con los elementos de la naturaleza.

Yūgen: Observamos signos de *yūgen*, principalmente, en la sobria puesta en escena en las obras que Long y Fulton exhiben ante el público.

Las imágenes fotográficas de nuestros artistas representan un tipo de belleza sublime, alejada de todo simbolismo y sazónada de un ligero matiz de recogimiento solitario, al más puro estilo *yūgen*. En ellas, como en un *zenga* clásico, hemos observado un uso mayoritario del blanco y negro, o bien de colores desaturados, en un intento de apuntar a la esencia de las cosas, así como de advertir al espectador sobre la naturaleza artística de las mismas y, por lo tanto, la imposibilidad de acceder a la experiencia real del paseo.

El alto grado de abstracción al que nuestros artistas someten a sus obras hace que las formas, reducidas a su manifestación esencial, aparezcan cargadas de una profundidad intensa e impenetrable. En concreto, las fotografías minimalistas de ambos creadores parecen sugerir un silencio profundo y elocuente, un estado sublime repleto de *yūgen*. En sus paisajes, casi abstractos, la emoción, alejada de todo dramatismo, transmite profundidad. En general, ambos mantienen en toda su producción una de las grandes máximas propias de *yūgen*: conseguir emocionar sin la necesidad de recurrir a una gran densidad de elementos decorativos.

También hemos observado como la repetición es un elemento importante en la obra de Richard Long. 'A line made by Walking' o su 'X' en la hierba son dos buenos ejemplos de ello. Tanto en ellas como en una obra de *nō*, la repetición de formas es un modo de liberar a la mente del pensamiento, un modo de meditación. Encontramos *yūgen* en el aletargamiento consciente que produce la reiteración de movimientos y en la concentración resultante de una acción repetida hasta el infinito.

Las esculturas de Richard Long, hechas de materiales naturales apenas intervenidos, adquieren la categoría de 'sublime' mediante la aplicación de un orden geométrico. En gran parte de ellas, observamos la repetición de signos arquetípicos, líneas y círculos, tan exclusivos de las pinturas *zen* del periodo Muromachi.

Los 'campos de guijarros' analizados del artista están muy próximos a la concepción paisajística de los jardines *karesansui*. 'Stone Field Allotment One' es un buen ejemplo al respecto. El enorme grado de abstracción que posee, así como su simplicidad formal, parece sugerir el final de la búsqueda del absoluto. La grava blanca, usada en la pieza y en la mayor parte de jardines *karesansui*, ayuda a neutralizar las emociones negativas creando un ambiente relajado muy apto para la meditación. 'Círculo Tuareg' se inscribe también en esa serie de obras proclives a propiciar un particular estado de consciencia, plena y al mismo tiempo disuelto en el corazón del paisaje. Y, por último, 'Five Paths' con su trazado asimétrico y su trazo irregular provoca un particular dinamismo que le convierte en un objeto de meditación. En definitiva, una obra de estética *yūgen*, por aludir a un misterio indescifrable, siempre presenta esa aura solemne muy apta para estados de concentración meditativa.

La profundización en los términos *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* nos ha permitido retomar el *Land Art* europeo en sus inicios, así como redescubrir el pensamiento romántico del inicio de la modernidad. Gracias a esta profundización en lo que supuso el cambio de consciencia ecológica en el Arte de la Tierra, podemos comprender mejor gran parte del arte actual.

El que occidente, en determinados momentos, haya desviado su mirada hacia un sistema estético tan alejado, tanto espacial como temporalmente, como es el universo medieval japonés no es algo casual, responde a una ruptura iniciada hace siglos, en los albores del renacimiento. Una ruptura que es a la vez un reencuentro con la naturaleza, con la inestabilidad de la existencia, vivida en su sentido más positivo de la asunción del cambio, habiendo superado ya la neurosis postmoderna de tener que aferrarse a valores estables y universales, en una vivencia del tiempo que rescata ciertos aspectos del pensamiento mítico, en una total aceptación del presente, en definitiva, en una total asunción de lo que significa la libertad.

La escena final de la última película de Denys Arcand, *L'Age des ténèbres*, es ilustrativa al respecto. En esta sátira mordaz de la sociedad contemporánea su protagonista, hastiado de una vida alienada e infeliz, decide darse una segunda oportunidad instalándose en un remoto paraje aislado del mundo y envuelto en el sonido de las olas. En los últimos fotogramas del film, Arcand nos muestra un primer plano de un hombre solo, concentrado en pelar una manzana, viviendo su presente de un modo simple pero auténtico, al final el cuenco de frutas se transforma en las manzanas de Cézanne. ¿Qué entrevemos aquí sino una metáfora donde una existencia sencilla vivida a través del arte nos

invita a un retorno a la naturaleza y nos promete una existencia más plena? Quizás Richard Long y Hamish Fulton puedan enmarcarse, definitivamente, entre estos nuevos viajeros de la vida, del disfrute y de la naturaleza, que de forma nostálgica pero comprometida, nos muestran las huellas de otra existencia posible y alternativa al pensamiento dominante occidental.

Bibliografía

Hemos organizado la bibliografía agrupándola en cuatro grupos. En los tres primeros, '*Arte y pensamiento y literatura del medievo japonés*', '*Arte y Pensamiento Contemporáneo Occidental; Land Art y Movimientos Artísticos que tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico*' y '*Richard Long y Hamish Fulton*', se tratan aspectos relacionados con la definición y el contexto de los términos a comparar que nos ocupan. El tercer grupo, que hemos denominado '*Estudios comparativos*', comprende una serie de escritos donde se cotejan, de un modo general, aspectos del arte contemporáneo occidental con la estética medieval japonesa; Entre ellos se encuentra también la bibliografía específica de esta tesis.

Arte, pensamiento y literatura del medievo japonés

AAVV, *2001 Waka for Japan*, [<http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk>]
Consulta: 19-02-2008.

AAVV, *Japanese Aesthetics and Culture*, University of New York Press, New York, 1995.

AAVV, *Arte Asiático*, Barcelona, Konemann, 2000.

AAVV, *Cien poetas, cien poemas. Hyakunin Isshu*, Madrid, Hiperión, 2004.

AAVV, *Contrastes*, "Japón Contemporáneo", nº 41, Agosto-septiembre, 2005.

AAVV, *Cuadernos de El Publico, 26, Japón, tradición y modernidad*, Madrid, Centro de Documentación Teatral-INAEM, septiembre 1987.

AAVV, *Dibujos en el vacío. Claves del cine japonés de animación*, Ivam Documentos 11, Valencia, 2003.

AAVV, *Dilemas Occidentales*: [<http://nuevaconciencia.jimdo.com/dilemas-occidentales>]. Consulta: 3-2-2012.

AAVV, "Taoismo y arte chino", *El Paseante*, nº 20-22, Madrid, 1993.

- AAVV, *El Wu Wei, el Camino de la No Acción*: [http://www.absolum.org/mist_wuwei.htm]. Consulta: 28-01-2012.
- AAVV, *Haijin. Antología del haiku*, Hiperión, Madrid, 1992.
- AAVV, *JAANUS, Japanese Architecture and Art Net Users System*, [<http://www.aisf.or.jp/~jaanus>]. Consulta: 19-02-2008.
- AAVV, *Japan in the muromachi age*, University of California Press, London, 1977.
- AAVV, *Japanese text initiative*, [<http://etext.virginia.edu/japanese>]. Consulta: 19-02-2008.
- AAVV, *Las grandes religiones*, Volumen IV, tomo 8, Barcelona, Mateu, 1965.
- AAVV, *Matter and Perception 1970. Mono-ha and the search for Fundamentals*, Kitakyusyu Museum of Art, Kitakyusyu, 1995.
- AAVV, *Naturaleza indómita en el arte japonés*, [<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/65042.html>]. Consulta: 04-07-2012.
- AAVV, *Poesía Clásica Japonesa, Kokinwakashū*, Trotta, Madrid, 2005.
- AAVV, *La Colección de las Diez Mil Hojas*, Hiperión, Madrid, 1980.
- AAVV, *Standford Encyclopedia of Phylosophy*, [<http://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics>]. Consulta: 19-02-2008.
- AAVV, *Tea in Japan*, edited by Paul Valery and Kumakura Isao, University of Hawai Press, 1989.
- AAVV, *Xteas. Teaching Materials and Resources*, [<http://www.exeas.org/resources/buddhism-japanese-aesthetics.html>]. Consulta: 14-04-2008.
- Asiain, Aurelio, *Fujiwara no Teika*, [<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12124>]. Consulta: 23-02-2008.
- Barthes, Roland, *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid 1991.
- Bashō, Matsuo, *Bashō's Journey: The Literary Prose Of Matsuo Bashō*, State University Of New York Press, 2005.
- Bashō, Matsuo, *Haiku de las cuatro estaciones*, Miraguano, Madrid, 1994.
- Bashō, Matsuo, *La morada irreal*, Arybalo, Lima, 1979.
- Bashō, Matsuo, *Sendas de Oku*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

- Bashō, Matsuo, *Sendas de Oku*, Tezontle, Mexico, 2005.
- Bethe, Monica y Braezeel, Karen, *Dance in the Nō Theater*, New Cork, Cornell China-Japan Program, 1982.
- Binyon, Laurence, *Painting in the far East*, Dover Publication Inc., London, 1934.
- Blyth, R. H., *Haiku, Eastern Culture*, Vol. I, Hokuseido Press, Tokyo, 1982.
- Bodiford, William, *Soto Zen in medieval Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1976.
- Busón, Yosa, *Selección de haikus*, Madrid, Hiperión, 1992.
- Chacovo, David, *Recesión sobre el Libro del Té de Okakura Kakuzo*, [<http://www.geocities.ws/dchacobo/LibroDelTePDF.pdf>].
Consulta: 16-11-2010.
- Corrales, Luis, *Bashō: la leyenda*: [<http://www.elrincondelhaiku.org/int13.php>]. Consulta: 28-01-2012.
- Crowley, James & Sandra, *Wabi sabi style*, Gibbs Smith Publisher, Utah, 2001.
- Engel, David, *Japanese gardens for today*, Tuttle Company publishers, Tokyo, Japan, 1959.
- Falero, Alfonso, *Introducción al Shinto*, Amarú, Salamanca, 2007.
- Fenollosa, Ernest / Pound, Ezra, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Visor, Madrid, 1977.
- Fleitas, Carlos, *Arte japonés o la belleza de lo efímero*, [<http://usuarios.netgate.com.uy/carlosfleitas/japon1.htm>]
Consulta: 19-02-2008.
- Fleitas, Carlos, *Como escribir un haiku, o el arte de bailar en un centímetro cuadrado*, [<http://usuarios.netgate.com.uy/carlosfleitas/bailar.htm>].
Consulta: 09-02-2012.
- Garcia Gutierrez, Fernando, *El zen y el arte japonés*, Guadalquivir, Sevilla, 1998.
- Gillespie, John Paul, *Mono no aware: the Japanese beauty aesthetic*, [<http://ezinearticles.com/?Mono-No-Aware:-The-Essence-of-Japan&id=435418>]. Consulta: 16-11-2010.

- Guth, Christine, *Art Tea and Industry*, Princeton University Press, Princeton, 1993.
- Haya, Vicente, *Haiku: la vía de los sentidos*, Diputación de Valencia Alonso el Magnánimo, Valencia, 2005.
- Harper, Thomas James, *Motori Norinaga's criticism of the Genji Monogatari*, University Microfilm, Michigan, 1971.
- Hammitzsch, Horst, *Zen in the art of Tea Ceremony*, E. P. Dutton, New York, 1979.
- Herrigel, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Kier, Buenos Aires, 2003.
- Hisamatsu, Sen'ichi, *The vocabulary of japanese literatura aesthetics*, Centre for East Asian Cultural Studies, Tokio, 1963.
- Hume, Nancy G., *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, State University of New York Press, Albany, 1995.
- Jarves, Jackson, *A glimpse at the art of Japan*, Atut Books, Tokyo, 1984.
- Juniper, Andrew, *Wabi sabi, el arte de la impermanencia japonés*, Oniro, Barcelona, 2004.
- Kakuzo, Okakura, *El libro del té*, Kairós, Barcelona, 1981.
- Kakuzo, Okakura, *The ideals of the East*, A Tut Books, Tokyo, 1985.
- Katō, Hilda, "The Mumyōshō of Kamo no Chōmei. And its significance in japanese literatura", *Monumenta Nipponica*, Vol. XXIII, nº3/4, 1968.
- Kato, Kazumi, "Some notes on Mono no Aware", *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 82, nº4, Octubre-diciembre, 1962.
- Kamo no Chōmei, *Un relato desde mi choza*, Hiperión, Madrid, 1998.
- Keene, Donald, *La literatura japonesa*, Fondo de cultura económica, México, 1956.
- Keene, Donald, *Nō. The Classical theater of Japan*, Kodansha, Tokyo, 1996.
- Keene, Donald, *The pleasures of japanese literature*, Columbia University Press, 1988.
- Kitaura, Yasunari, *La plenitud del Vacío. Ensayos sobre el Aikido y otros aspectos de la cultura japonesa*, Compañía literaria, Madrid, 1999.

- Kobayashi, Issa, *Cincuenta haikus*, Madrid, Hiperion, 1997.
- Kypling, Rudyard, *Viaje al Japón*, Laertes, Barcelona, 2001.
- La Fleur, William R., *The Karma of words: Buddhism and the literary arts in medieval Japan*, University of California Press, Berkeley, 1983.
- Looser, Thomas David, *The celebration of eternity: space-times of the state and gestures of history in the early modern Nō theater of Japan*, University Microfilms International, Chicago, 1999.
- Nakano, Kōji, *Felicidad de la pobreza noble. Vivir con modestia, pensar con grandeza*, Maeva, Madrid, 1996.
- Nitschke, Günter, *El jardín japonés*, Taschen, Köln, 2007.
- Noritake, Tsuda, *Handbook of Japanese Art*, Atut Books, Tokyo, 1976.
- Mittwer, Henry, *The Art of Chabana*, Charles E. Tuttle Company, Tokyo, 1974.
- Musalem, Ximena, *Circulo Zen; el Enso en el Zenga*, [http://www.japones.cl/?q=circulo_zen.html]. Consulta: 16-07-2012.
- Odin, Steve, "The penumbral shadow: a Whitehedian perspectiva on the yūgen style of art and literatura in japanese aesthetics", *Japanese journal of religious studies*, Vol. XII, nº1, Marzo, 1985.
- Ono, Sokyō, *Sintoismo. El camino de los kami*, Satori, Gijón, 2008.
- P. Keane, Marc, *Japanese garden design*, Charles E. Tuttle Co. Inc., Tokyo, 1996.
- Pilgrim, Richard, "Intervals 'Ma' in Space and Time: Foundations for a religio-Aesthetic Paradigm in Japan", *History of Religious*, Vol. XXV, nº3, Febrero, 1986.
- Pilgrim, Richard, "The artistic way and the religio-aesthetic tradition in Japan", *Philosophy East and West*, vol. XXVII, nº3, Julio, 1977.
- Racionero, Luis, *Textos de Estética Taoista*, Alianza, Madrid, 1983.
- Ramirez-Christensen, Esperanza, *Heart's Flower. The life and Poetry of Shinkei*, Standford University Press, California, 1994.
- Rodríguez Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés. Historia y traducción*, Fundación Juan March, Madrid, 1972.

- Roubaud, Jacques, *Mono no aware. El sentimiento de las cosas*, Miguel Castellote, Madrid, 1972.
- Salafranca, Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2003.
- Saigyō, *Espejo de la luna*, Miraguano Ediciones, Madrid, 1989.
- Saito, Yuriko, "The Aesthetic of Imperfection and Insufficiency", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. LV, nº4, Otoño, 1977.
- Shiki, Masaoka, *Cien haikus*, Hiperión, Madrid, 1996.
- Shikibu, Murasaki, *Genji Monogatari*, Destino, Madrid, 2005.
- Shuzo, Kuki, *Iki y Fūryū. Ensayos de estética y hermenéutica*. Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2007.
- Snyder, Gary, "El caminar perpetuo de las montañas azules", *Revista de Occidente*, Marzo, 2009, nº 334.
- Starrs, Roy, *An Artless Art. The zen Aesthetic of Shiga Nagoya*, Richmond, Curzon, 1988.
- Stevens, John, *The Marathon Monks of Mount Hiei*, Shambala, Boston, 1988.
- Stevens, John & Yelen, Alice, *Zenga, Brushstrokes of Enlightenment*, New Orleans Museum of Art, New Orleans, 1990.
- Suzuki, D. T., *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Suzuki, D. T., *Ensayos sobre budismo zen*, Kier, Argentina, 1986.
- Taneda, Santōka, *El monje desnudo*, Miraguano, Madrid, 2006.
- Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999.
- Teiji, Itoh, *Wabi Sabi Suki, the essence of Japanese beauty*, Matsuda Motor Corp., Tokyo, 1993.
- Tomoeada, Takahiko, "The Essence of Shinto", *Pacific Affairs*, Vol. 3, Nº 4, Apr., 1930.
- Torniainen, Minna, *From Austere wabi to Golden wabi, Philosophical and Aesthetic Aspects of wabi*, Studia Orientalia, Helsinki, 2000.
- Toshihiko and Toyo Izutsu, *The theory of beauty in classical aesthetics of Japan*, London, Martinus Nijhoff Publishers, 1981.

Tsubaki, Andrew, "Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: A Note on Japanese Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XXX/I, Otoño, 1971.

Ueda, Makoto, *Literary and art theories in Japan*, Cleveland, The Press of Western Reserve University, 1967.

Ueda, Makoto, "Zeami on Art: A Chapter for the History of Japanese Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XX, nº1, Otoño, 1961.

Villalba, Dokushô, *El espíritu del zen*,
[http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/dokusho_zen.html]. Consulta: 06-04-2012.

W. Holmes, Steward y Horioka, Chimyo, *Zen art for meditation*, Charles E. Tuttle, Tokyo, 1973.

Waldberg, Michel, *Los bosques del zen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.

Wang Chao Ying, *Zen no hon (El libro del Zen)*, Books Esotérica, Tokio, 1997.

Warner, Langdon, *The enduring art of Japan*, Harvard University Press, Cambridge, 1952.

Watanabe, Manabu, "Religious Symbolism in Saigyô's verses: A Contribution to Discussions of His Views on Nature and Religion", *History of Religions*, Vol. 26, Nº 4, May, 1987.

Watanabe, Masao, "The Conception of Nature in Japanese Culture", *Science New Series*, Vol. 183 Nº 4122, Jan. 25, 1974.

Watsuji, Tetsuro, *A Climate: A Philosophical Study*, translated by Geoffrey Bownas, Government Printing Bureau, Japan, 1961.

Watts, Alan, *Budismo*, Kairos, Barcelona, 1999.

Willets, William, *Chinese Art-2*, Pelican Book, Baltimore, 1958.

Wolpin, Samuel, *El zen en la literatura y en la pintura*, Kier, Buenos Aires, 1985.

Wright, Tom & Mizuno, Katsuhiko, *Zen Gardens*, Suiko Books, Kyoto, 1990.

Yamaguchi, Masao, "La dialéctica del teatro Nō y del Kabuki" en *El Correo de la Unesco*, abril 1983.

Yamazaki, Masakazu; J. Thomas Rimer, *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*, Princeton University Press, Princeton 1984.

Yaura, Yukki, *Haiga. Haikus ilustrados*, Hiperión, Madrid, 2005.

Yoda, Tomito, "Fractured Dialogues: Mono no Aware and Poetic Communication in the Tale of Genji", *Harward Journal of Asian Studies*, Vol. LIX, nº2, Diciembre, 1999.

Yoshida Kenko, *Tsurezuregusa, Ocurrencias de un ocioso*, Hiperión, Madrid, 1996.

Zeami, *Fūshikaden, tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*, Trotta, Madrid, 1999.

Arte y Pensamiento Contemporáneo Occidental; Land Art y Movimientos Artísticos que tienen su origen en la desmaterialización del objeto artístico.

AAVV, *ARTE nella Nature, Kunst in der Natur, Art in nature. Europa 1900-1995*, Museumspädagogischer Dienst Berlin and the association Kunst in Der Natur, Berlin, 1990.

AAVV, *EARTH art: Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson*, Cornell University Ithaca, New York, 1970.

AAVV, *El bosque de Agustín Ibarrola*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1987.

AAVV, *El esplendor de la ruina*, Fundación Caixa Catalunya, Barcelona, 2005.

AAVV, *Frágil*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2009.

AAVV, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987.

AAVV, *Il Septimo Splendore. La modernità della malinconia*, Marsilio Editori, Venezia, 2007.

AAVV, *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Fundación Juan March, Madrid, 2007.

AAVV, *La Postmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1995.

- AAVV, *Land art y arte medioambiental*, Phaidon, Barcelona, 2005.
- AAVV, *Landscape natural beauty and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- AAVV, *Landscape, The Trace of the Sublime*, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, 1998.
- AAVV, *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1995-2005*. Abada editores, Madrid, 2006.
- AAVV, *Monocromos: De Malevich al presente*, MNCARS, Madrid, 2004.
- AAVV, *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2000.
- AAVV, *Roger Ackling*, Centre d'Art Contemporain Genève, 1991.
- AAVV, *Roger Ackling, Set aside*, Annely Juda Fine Art, London, 1998.
- AAVV, *Roger Ackling, Works from Norfolk*, Annely Juda Fine Art, London, 1990.
- AAVV, *Ulrich Rückriem. Pirineos, Huesca, 1995*, Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997.
- Ábalos, Iñaki (ed.), *Naturaleza y arteificio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- Ackling, Roger, *Focused sunlight on found Wood*,
 [http://www.victoriamunroefineart.com/artists/roger_ackling/images/Ackling_PR04.pdf]. Consulta: 06-09-2012.
- Andrews, Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
- Argan, Giulio carlo, *El arte moderno*, Fernando Torres, Valencia, 1984.
- Argullol, Rafael, *La atracción del abismo*, Destino, Barcelona, 2000.
- Asensio, Francisco, *World of environmental design*, Arco, Barcelona, 1995.
- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- Auping, Michael, *Michael Singer / MATRIX 25*,
 [<http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/25>]. Consulta: 18-07-2012.
- Aznar Almazán, Sagrario, *El arte de acción*, Nerea, Madrid, 2000.

- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Batchelor, David, *Minimalism*, Tate Gallery Publishing, London, 1997.
- Beardsley, John, *Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape*, Abbeville Press, Nueva York, 1984.
- Boettger, Suzaan, *Earthworks. Art and the Landscape of the sixties*, University of California Press, Berkeley, 2002.
- Burke, Edmund, *De lo sublime y de lo bello*, Alianza editorial, Madrid, 2005.
- Cage, John, *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1981.
- Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2002.
- CDAN, *Centro de Arte y Naturaleza*, [<http://www.cdan.es/index.asp>].
Consulta: 16-08-2012.
- Celant, Germano, *A bottle of notes and some voyages*, Ivam, Valencia, 1989.
- Celant, Germano, *Povera Art*, Praeger Publishers, New York, 1969.
- Coopens, Carolina, *Las ruinas circulares y la poética del margen*, Alfons el Magnanim, Valencia, 2002.
- Connor, Steve, *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996.
- Cork, Richard, *David Nash, Yorkshire Sculpture Park*, [<http://www.ft.com/cms/s/0/6dd286fa-a49a-11df-8c9f-00144feabdc0.html#axzz20mV75Y9Q>]. Consulta: 17-07-2012.
- Cristov-Barkargiev, Carolyn, *Art Povera*, Phaidon Press Limited, London, 1999.
- D'Angelo, Paolo, *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid, 1997.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008.
- Dorfles, Gillo, *Elogio de la inarmonía*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- Dorfles, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1976.

- Drury, Chris & Syrat, Kay, *Chris Drury. Silent spaces*, Thames and Hudson, Londres, 1998.
- Echevarría, Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Hondarribia, 2002.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza, Madrid, 1982.
- Espedal, Tomas, *Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)*, Siruela, Madrid 2008.
- Fernández Arenas, José (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Flam, Jack (ed.), *Robert Smithson: the Collected Writings*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, 1996.
- Friedman, Terry, *Wood. Andy Goldsworthy*, Viking-Penguin, Harmondsworth, 1996.
- Galí-Izard, Teresa, *Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Gianetti, Claudia, *Media culture*, Barcelona, Associació de Cultura Contemporània l'Angelot, 1995.
- Goldsworthy, Andy, *En las entrañas del árbol*, [http://www.mcu.es/principal/docs/novedades/Goldsworthy_DossierPrensa.pdf]. Consulta: 20-07-2012.
- Goldsworthy, Andy, *Rios y Mareas*, DVD de Thomas Riedelsheimer, 2001.
- Goldsworthy, Andy, *Time*, Thames & Hudson, London, 2000.
- Grande, John K., *Diálogos Arte Naturaleza*, Fundación Cesar Manrique, Madrid, 2005.
- Guasch, Anna, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- Guasch, Anna, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, vol. II, Guadarrama, Madrid, 1957.
- Hazlitt, William y Stevenson, Robert, *Ir de viaje, Excursiones a pie*, José J. de Olañeta, Barcelona, 2010.

- Holt, Nancy (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, Nueva York, 1979.
- Ibarrola, Agustín, *Arte y Naturaleza*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1999.
- Jullien, François, *Elogio de lo insípido*, Siruela, Madrid, 1998.
- Jullien, François, *Un sabio no tiene ideas*, Siruela, Madrid, 2001.
- Kant, Emmanuel, *Critica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Kastner, Jeffrey & WALLIS, Brian (eds.), *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londres, 1998, 2001
- Krug, Don and Siegenthaler, Jennifer, *Art & Ecology: Photoessays: Art and the Earth*, [<http://greenmuseum.org/c/aen/Earth/Changing/artist.php>].
Consulta: 20-07-2012.
- Jutant, Camille, *Naturaleza viva. Entrevista con Nils-Udo*: [http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=62&pag=4#leer]. Consulta: 08-04-2010.
- Kaprow, Allan, [<http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/definicion-de-happening-allan-kaprow.html>]. Consulta: 8-03-2012.
- Krauss, Rosalind, E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996.
- Lailach, Michael, *Land Art*, Taschen, Bonn, 2007.
- Lippard, Lucy, *The Pink Glass Swan. Selected feminist essays on art*, The New Press, New York, 1995.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- Lyotard, Jean François, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Maderuelo, Javier (ed.), *Arte y Naturaleza*, Diputación de Huesca, Huesca, 1996.
- Maderuelo, Javier, *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990.
- Maderuelo, Javier, *El paisaje*, Diputación de Huesca, Huesca, 1997.

- Maderuelo, Javier, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Fundación César Manrique, Teguiuse, 1996.
- Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y Pensamiento*, Abada-CDAN, Madrid, 2006.
- Maffi, Mario, *La cultura underground I y II*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- Malraux, André, *The creative act*, Pantheon Books, New York, 1949.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1988.
- Marot, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Marcuse, Blochy, *La estética como utopía antropológica*, Tecnos, Madrid, 1983.
- Martinez, Rosa, *El Land Art*, [<http://www.xtec.es/~mplanel4/volum/instal/doc7.pdf>]. Consulta: 12-03-2012.
- Matos, Dennys, *Paisajes. Metáforas de nuestro tiempo*, Linkgua, Barcelona, 2010.
- Merz, Mario, [<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.es/2008/10/mario-merz-miln-1925-turn-2003.html>]. Consulta: 03-07-2012.
- Monegal, Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Barcelona, 1998.
- Morgan, Robert, *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Akal, 2003.
- Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989.
- Racionero, Luis, *Filosofías del underground*, Anagrama, Barcelona, 1977.
- Raquejo, Tonia, *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998.
- Ramírez, Juan Antonio, *Historia del Arte, 4 El mundo contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1997.
- Riegl, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos*, La balsa de la medusa, Madrid, 1999.
- Rose, Barbara, "The Politics of Art", *Artforum*, Mayo, 1969.

- Roseblum, Robert, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- Shepherd, Paul, *The Cultivated Wilderness or, What is Landscape?*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1977.
- Sonfist, Alan (ed.), *Art in the Land, a critical anthology of environmental Art*, E.P. Dutton, Nueva York, 1972, 1983
- Steiner, George, *Diez (posibles) razones para la tristeza de pensamiento*, Siruela, Madrid, 2007.
- Steiner, George, *Nostalgia del absoluto*, Siruela, Madrid, 2008.
- Tàpies, Antoni, *La realitat com a art*, Laertes, Barcelona, 1982.
- Tate Museum, [<http://www.tate.org.uk>]. Consulta: 15-03-2011.
- Teruel, Cristobal, *La silenciosa habitación de Rothko*, [<http://www.enfocarte.com/5.25/rothko.html>] Consulta: 19-02-2008.
- Tiberghien, Gilles A., *Land Art travelling*, École Régionale des Beaux-Arts, Valence, 1996.
- Thoreau, Henry, *Walden*, Catedra, Madrid, 2005.
- Thoreau, Henry, *Walking*, Harper Collins, New York, 1994.
- Tufnell, Ben, *Land Art*, London, Tate Publishing, 2006.
- Udo, Nils, *Huellas en la naturaleza*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005.
- Urbina, Neida, *El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso*, [www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20361/2/neida_urbina.pdf]. Consulta: 07-07-2010.
- Virilo, Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- Walker, Peter, *Minimalist Gardens*, Washington, Spacemaker Press, 1997.
- Warner, Marina, *David Nash. Forms into time*, Academy, Londres, 1996.
- Yturralde, Jose Maria, *Postludios-Vacío*, [<http://www.yturralde.org>]. Consulta: 19-02-2008.

Richard Long y Hamish Fulton

AAVV, *El Paseante*, nº 3, 1986.

AAVV, *Hamish Fulton*, Charta, Milan, 1999.

A. Clark, Thomas y Fulton, Hamish, *Standing Stones And Singing Birds in Brittany. A conversation with Hamish Fulton at Domaine de Kerguehenec by Thomas A. Clark*, Edition du Centre d'Art, Locminné, 1998.

A. Gilgado, *Hamish Fulton. El arte en el hecho de caminar*, [<http://www.hoy.es/20080426/sociedad/hamish-fulton-arte-hecho-20080426.html>]. Consulta: 18-07-2009.

Fernández-Cid, Miguel, *Hamish Fulton*, [http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23000/Hamish_Fulton]. Consulta: 12-07-2010.

Fulton, Hamish: "An Interview with Hamish Fulton", *Common Ground: Five Artists in the Florida Landscape*, The John and Mable Ringling Museum, Sarasota Fl., 1982.

Fulton, Hamish, *Árbol Antiguo*, Center of Contemporary Art, Kytakyushu, 2008.

Fulton, Hamish, *Bird Song*, Serpentine Gallery, London, 1991.

Fulton, Hamish, *Camp Fire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985.

Fulton, Hamish, *Cien rocas tocadas con las manos*, Kanransha, Tokyo, 1989.

Fulton, Hamish, *Higurashi*, CCA Artist Book Series, Kitakyushu, 2000.

Fulton, Hamish: [http://www.cca-kitakyushu.org/english/project/fulton_project.shtml]. Consulta: 18-07-2009.

Fulton, Hamish, [<http://www.crownpoint.com/artists/fulton>]. Consulta: 18-07-2009.

Fulton, Hamish, [<http://www.hamish-fulton.com/>]. Consulta: 01-07-2010.

Fulton, Hamish, *Jet Car Owl Mud*, Insel Hornbroich, Neuss, 1987.

Fulton, Hamish, *Kepp Moving*, Charta, Milan 2005.

Fulton, Hamish, *One hundred walks*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1991.

Fulton, Hamish, *Selected walks 1969-1989*, The Buffalo Fine Arts Academy, 1990.

Fulton, Hamish, *Siete caminatas cortas*, Fundación Cesar Manrique, Islas Canarias, 2005.

Fulton, Hamish, *Soy un artista que hace caminatas, no un caminante que hace arte*, [http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23000/Hamish_Fulton]. Consulta: 09-09-2012.

Fulton Hamish, *Standing Stones And Singing Birds in Brittany*, Edition du Centre Locmine d'Art, 1989.

Fulton, Hamish, *The snow Mountain: A twenty day walking journey from Dumre to Leder in Mannag and back to Pokhara by way of Khudi Nepal, early 1983*, John Webber Gallery, New York, 1987.

Fulton, Hamish, *Thirty-one horizons*, Lenbachhaus, München, 1995.

Fulton, Hamish, *Touching by hand one hundred rocks*, Karansha, Tokyo, 1991.

Fulton, Hamish, *Walking Artist*, Düsseldorf, Ritcher, 2001.

Fulton, Hamish and Ackling, Roger, *Walking From Wakayama In The Kii Peninsula*, Museum of Modern Art, Wakayama, 1996.

Fulton, Hamish, *Walking Journey*, Tate Publishing, London, 2002.

Fulton, Hamish, *Walking Passed: Standing Stones Cairns Milestones Rocks and Boulders*, Ivam, Madrid, 1992.

Fulton, Hamish, *Wild life - Walks in the Cairngorms*, Pocketbooks / Morningstar, Edinburgh, 2000.

Gilgado, A., *Hamish Fulton, el arte en el hecho de caminar*, [<http://www.hoy.es/20080426/sociedad/hamish-fulton-arte-hecho-20080426.html>]. Consulta: 20-07-2011.

Gómez, Pablo, *Hamish Fulton expone en el MEIAC*, [<http://paisajesmineros.blogspot.com/2008/05/hamish-fulton-expone-en-el-meiac.html>]. Consulta: 18-07-2009.

Graham-Dixon, Andrew, *Walks on the wilde side*, [<http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/679>]. Consulta: 06-02-2012.

Haas, Philip, *Stones and flies [Video]; Richard Long in the Sahara*, produced and directed by Philip Haas, Editions à voir, cop., Amsterdam, 1988.

Hsegawa, Yuko, *Questions for Richard Long*, [<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=294>]. Consulta: 7-12-2011.

Kirkpatrick, Colin, *Richard Long: No Where*, Piers Arts Centre, Orkney, 8 July 1994, [<http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=293>]. Consulta: 31-01-2013.

Langer, Freddy, *If in doubt, keep walking. A walk with Hamish Fulton*, [<http://ebookbrowse.com/laudatio-hamish-fulton-doc-d147349444>]. Consulta: 11-12-2001.

Long, Richard, *A hundred stones. One Mile between first and last*, Bern, Kunsthalle, 1977.

Long, Richard, *A moving world* ; Tate St Ives, [13 July - 13 October 2002], Tate, cop., St Ives, 2002.

Long, Richard, *A Walk Across England*, Thames & Hudson, London, 1997.

Long, Richard, *A walk past standing stones*, Coracle Press for Anthony d'Offay, London, 1980.

Long, Richard, *Bordeaux 1981*, CAPC Musee d'Art Contemporain, Bordeaux, 1981.

Long, Richard, *Circles Cycles Mud Stones*, Contemporary Art Museum, Houston, 1996.

Long, Richard, *Countless Stones: A 21 day footpath Walk , Central Nepal*, Van Abbemuseum, cop, Eindhoven, 1983.

Long, Richard, *Five, six, pick up sticks: seven, eight, lay them straight*, Anthony d'Offay and Curwen Press, London, 1980.

Long, Richard, *From along a Riverbank*, Art & Project, Amsterdam, 1971.

Long, Richard, *From Around a Lake*, Art & Project, Amsterdam, 1973.

Long, Richard, [<http://www.richardlong.org>]. Consulta: 04-11-2010.

Long, Richard, *Heaven and Hearth*, Tate Publishing, London, 2009.

Long, Richard, *Here and Now and Then*, Haunch of Venison, London, 2003.

Long, Richard, *Inca rock / campfire ash*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 1974.

- Long, Richard, *Labyrinth. Local Lane Walks Bristol 1990*, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt am Main, 1991.
- Long, Richard, *Mexico 1979*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990.
- Long, Richard, *Mirage*, Phaidon, London, 1988.
- Long, Richard, *Mountains and Waters*, Anthony d'Offay Gallery, London, 1992.
- Long, Richard, *Neanderthal line, White wáter circle*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1994.
- Long, Richard, *Richard Long from Time to Time*, Cantz, Ostfildern, 1977.
- Long, Richard, *Richard Long. Postcards 1968-1982*, CAPC Musée d'Art contemporain, Bordeaux, 1984.
- Long, Richard, *Selected Statements and Interviews*, Ben Tufnell, London, Haunch of Venison, 2007.
- Long, Richard, *South America*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 1972.
- Long, Richard, *The North Woods*, Whitechapel Art Gallery, London, 1977.
- Long, Richard, *Twelve Works 1979-1981*, Coracle Press pour Anthony d'Offay, London, 1981.
- Long, Richard, *Two sheepdogs cross in and out of the passing shadows The clouds drift over the hill with a storm*, Lisson Publications, London, 1971.
- Long, Richard, *Walking in circles*, Thames and Hudson, London, 1991.
- Long, Richard, *Walking the Line*, Thames & Hudson, London, 2002.
- Perpinyà, Magdala, "Richard Long: del lent caminar", *El Paseante*, nº3, 1986.
- Sakurai, Yuko, Symposium *Existence* at Setagaya Art Museum in Tokyo, Japan, 3 April 2008, [http://www.globalartaffairs.org/var/cat_file_cat_file_PERSONAL_STRUCTURES_138-161.pdf]. Consulta: 06-02-2012.
- Santa Ana, Mariano "Caminatas / Walks", *LAPIZ Revista Internacional de Arte*, nº 213 , mayo 2005.
- Turner, Robin, *Walking and Marking – The Art Of Richard Long*, [<http://caughtbytheriver.net/2007/09/walking-and-marking-the-art-of-richard-long-2>]. Consulta: 06-02-2012.

Estudios Comparativos

AAVV, *Dialogue in Art. Japan and the West*, Kodansha Internacional, Nueva York, 1976.

AAVV, *Japan and the West. The filled void*, Du Mont Buchverlag, Wolfsburg, 2007.

AAVV, "Japanese Studies in Europa", col. *Japoneses Studies*, Japan Foundation, Tokyo, 1999 (2 vols.).

AAVV, *Japonisme*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, 1988.

AAVV, *Mutual influences Between Japanese and Western Art*, National Museum of Modern Art, Tokio, 1968.

Almazán, David, "La occidentalización de Oriente (y al revés)", en Jesús Pedro LORENTE (Dir.) y David ALMAZÁN (Coord.), *Museología crítica y Arte de hoy*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003.

Almazan, David, "La seducción de Oriente. De la *Chinoiserie* al *Japonismo*", *Artigrama*, nº 18, 2003.

Baker, Kenneth, *David Nash advances Zen with a chain saw*:
[<http://www.sfgate.com/entertainment/article/David-Nash-advances-Zen-with-a-chain-saw-3265507.php>]. Consulta: 17-07-2012.

Balaguer, Eric, *Resonàncies orientals (Budisme, taoisme i literatura)*, 3 i 4, Valencia, 1999.

Barles, Elena, "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama*, nº 18, 2003.

Berger, Klaus, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Bethe, Monica y Braezeel, Karen, *Nō as a performance: an analysis of the kuse scene of Yamamba*, Cornell China-Japan Program, New Cork, 1978.

Blanco, Coria, J., "El Japonismo se impone", *Gaceta de Bellas Artes*, 1 de abril de 1925.

Bowie, Theodore, *East-West in Art: Patterns of Cultural and aesthetic Relationships*, Indiana Universtity Press, Bloomington, 1967.

Crespo, Ana, *La realidad y la mirada. El Zen en el Arte Contemporáneo*, Mandala, Madrid, 1997.

- Díez del corral, Luis, *El Rapto de Europa. Una interpretación histórica de nuestro tiempo*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- Ferrando, Bartolomé, *Escritura, Práctica y Performance. Interrelación y praxis. A favour de un arte interdisciplinar*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1991.
- Freeman, Michael, *Nuevo zen. Espacios para la ceremonia del té en la arquitectura japonesa contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- G^a Gutierrez, Fernando, *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Guadalquivir, Sevilla, 1990.
- Heyd, Tomás, "Basho y la estética del caminar: Por la recuperación del espacio, el reconocimiento de los lugares y el seguimiento de los caminos del universo", P. 12. Incluido en: Contrastes. Suplemento, ISSN 1136-9922, N^o. 9, 2004. Ejemplar dedicado a: *Estéticas : Occidente y otras culturas / coord. por Luis Puelles Romero, Rosa María Fernández Gómez*.
- Ierardo, Esteban, *El arte japonés zen y la distancia occidental*, [<http://www.temakel.com/ensayobzenartejapon.htm>]
Consulta: 19-02-2008.
- J. Elliot, Entre el ver y el pensar, *La pintura y las escrituras pictográficas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976.
- Japanese National Commission for Unesco, *Report of the International Symposium on Fine Arts in the East and the West Arts*, Tokyo, 1966.
- Koren, Leonard, *Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, Hipòtesi-Renart Edicions, Barcelona, 1997.
- Masriera, J., "Influencia del estilo japonés en las artes europeas", *Memoria de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Naturales de Barcelona*, vol. II, segunda época, n^o 34.
- Moure, Gloria, "El natural como bucle; A propósito de Richard Long", *Arte y Naturaleza, Huesca, 1995 [actas]*, Diputación de Huesca, Huesca, 1996.
- Moure, Gloria, *Spanish Stones*, Diputación de Huesca, Huesca, 1999.
- Ocampo, Estela, *El infinito en una hoja de papel*, Icaria, Barcelona, 1989.
- Odin, Steve, *Artistic detachment in Japan and the west: psychic distance in comparative aesthetics*, University of Hawai Press, Honolulu, 2001.

- Peña, Miguel, "Cientos chinos de/por/para artistas occidentales", *Reciclarte*, Universidad de Granada, 1997.
- Pérez, David, *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1992.
- Rappard-boon, Charlotte, *Japonisme, The first years, 1856-76*, Liber Amicorum, Karel G. Boon, Amsterdam, 1974.
- Ruiz de la Puerta, Félix, *Del punto a la espiral*, [http://www.lamujerconstruye.org/actividades/es/otrosarticulos/punto_espiral.htm]. Consulta: 25-06-2011.
- Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Mondadori, Barcelona, 2002.
- Sakurai, Yuko, Symposium *Existence* at Setagaya Art Museum in Tokyo, Japan, 3 April 2008, [http://www.globalartaffairs.org/var/cat_file_cat_file_PERSONAL_STRUCTURES_138-161.pdf]. Consulta: 06-02-2012.
- Seymour, Anne, "El estanco de Basho, una nueva perspectiva" en: Long, Richard, *Piedras*, Ministerio de Cultura / The British Council, Madrid, 1986.
- Sullivan, Michel, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, Los Ángeles, 1989.
- Sewll, Jack V., "The influence of Japanese Art on the west", *Calliera Encyclopedia*, Cronwell Cllier al Macmillan Inc, 1966, (vol XIII).
- Vega, Amador, *Zen, mística y abstracción*, Trotta, Madrid, 2002.
- Wichmann, Siegfried, *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1859*, Thames and Hudson, Londres, 1981.
- Yamada, Chisaburoh F., *Mutual Influences between Japanese and Western Art*, National Museum of Modern Art, Tokio, 1968.

RESUMEN

SIGNOS DE *MONO NO AWARE*, *WABI SABI* Y *YŪGEN* EN EL *LAND ART* EUROPEO DE LA DÉCADA DE LOS 70. LOS PASEOS DE RICHARD LONG Y HAMISH FULTON COMO EJEMPLOS PARADIGMÁTICOS.

En este estudio analizamos las analogías estéticas y filosóficas entre los tres términos orientales principales del medioevo japonés: *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* y el ‘arte de la tierra’ surgido en Europa en la década de los setenta llamado también *Land Art*. Cabe destacar, que hemos optado por incluir en este estudio únicamente la vertiente europea de *Land Art*, más que por la necesidad de acotar una investigación de esta índole, por las discrepancias que surgen entre los *Earthworks* norteamericanos y el arte medieval oriental.

Las concomitancias encontradas entre el ‘arte de la tierra’ y el arte medieval japonés constituyen el resultado de una búsqueda, emprendida por occidente, que va más allá del ámbito puramente artístico, ya que responde a cuestiones filosóficas, sociales y culturales sobre nuevos modos de experimentar la existencia. Podemos encontrar los primeros signos de dichas influencias extremo-orientales en la ruptura con la concepción clásica del arte; es decir, en el romanticismo. El arte romántico, con su nueva visión de la naturaleza, supuso la revalorización del paisaje como autentico protagonista de una obra. Los artistas *Land Art*, rescatando la categoría de lo sublime en el arte, proponen una nueva relación entre el hombre y la naturaleza, basada en el respeto y comprensión de la misma, muy próxima a axiomas orientales. No en vano, ha sido en las obras iniciales de *Land Art* europeas donde críticos contemporáneos han encontrado mayores similitudes con la estética medieval japonesa. Dos han sido los artistas

'viajeros' alrededor de los cuales han proliferado las comparaciones con el arte *zen*: Richard Long y Hamish Fulton. En el caso de éste último, autores como Robert C. Morgan han hecho alusiones explícitas a la relación existente entre el *zen* y la cosmovisión del artista, las encontramos en el artículo 'Hamish Fulton: El residuo de la vision / La apertura de la mente', dentro del libro "Del arte a la idea : Ensayos sobre arte conceptual" editado por Akal en el año 2003. También el propio artista ha hecho declaraciones sobre la influencia del arte *zen* en su obra, podemos verlo en: "Higurashi: Spiritual consequences of walking on the land", Kitakyushu: Center for Contemporary Art, 1999. En cuanto a Richard Long, la proximidad de su obra al arte del medioevo japonés es un tema recurrente en los escritos de Anne Seymour, entre los cuales destacamos el prólogo al catálogo "Piedras" de Richard Long: 'El estanque de Bashō - una nueva perspectiva', editado por la dirección general de bellas artes y archivos del Ministerio de cultura, en 1986, así como también en los de Gloria Moure, muy especialmente en su prólogo al catálogo *Spanish Stones*, editado por la Diputación de Huesca en 1998.

Nuestra tesis queda dividida del modo siguiente: En la primera parte definimos los términos a comparar, es decir, *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, analizando sus principales manifestaciones artísticas (ámbito literario, teatro *nō*, *haiku* y *haiga*, Ceremonia del Té, jardines *karesansui* y pintura de tinta); Así como el *Land Art* europeo de la década de los setenta, centrándonos en la obra de Richard Long y Hamish Fulton. En la segunda parte compararemos el *Land Art* europeo con el arte japonés medieval, haciendo hincapié en los cuatro apartados donde, a nuestro entender, se dan el mayor número de concomitancias, estos son: 'la naturaleza como materia del arte', 'la belleza pintoresca de la sencillez', 'hacia un arte de la experiencia' y 'en los márgenes del arte'. Esta

comparativa general nos sirve de marco para adentrarnos en el análisis de los rasgos de estética medieval japonesa en la obra de Long y Fulton. Dichos rasgos son variados y dispares pero pueden resumirse en los siguientes aspectos: Existen actitudes *zen* en la actitud y en el quehacer artístico de nuestros artistas caminantes; Su planteamiento del paseo responde a una concepción poética del tiempo muy similar a la de los poetas errantes japoneses de antaño; La naturaleza es, tanto para uno como para otros, una especie de religión, su fuente de inspiración y el marco idóneo para realizar sus obras; Los escritos y las instalaciones que nuestros artistas producen en el camino, están marcadas por una estética austera y minimalista muy acorde con las expresiones artísticas propias del medioevo japonés, como el *suibokuga* o los *haikus*; Y por último, la crítica que encierra la obra de todos ellos, tanto occidentales como orientales, ha sido erróneamente tachada de escapista. Más que una huida se trata de un encuentro. Un encuentro con el espíritu del paisaje, con la esencia poética del mismo. Teniendo en cuenta la crisis actual y la enorme cantidad de noticias negativas por parte de los medios a las que estamos expuestos, la obra de Richard Long y Hamish Fulton es como un bálsamo que nos recuerda que formamos parte de la naturaleza y que nuestra existencia sería más plena si se basara en un profundo respeto hacia ella.

RESUM

SIGNES DE *MONO NO AWARE*, *WABI SABI* I *YŪGEN* AL *LAND ART* EUROPEU DE LA DÈCADA DELS 70. LES PASSEJADES DE HAMISH FULTON I RICHARD LONG COM A EXEMPLES PARADIGMÀTICS.

En aquest estudi analitzem les analogies estètiques i filosòfiques entre els tres termes orientals principals de l'edat mitjana japonesa: *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen* i el 'art de la terra' sorgit a Europa en la dècada dels setanta anomenat també *Land Art*. Cal destacar, que hem optat per incloure en aquest estudi únicament la vessant europea de *Land Art*, més que per la necessitat de delimitar una investigació d'aquesta índole, per les discrepàncies que sorgeixen entre els *Earthworks* nord-americans i l'art medieval oriental.

Les concomitàncies trobades entre el 'art de la terra' i l'art medieval japonès constitueixen el resultat d'una recerca, empresa per occident, que va més enllà de l'àmbit purament artístic, ja que respon a qüestions filosòfiques, socials i culturals sobre noves maneres de experimentar l'existència. Podem trobar els primers signes d'aquestes influències extrem-orientals en la ruptura amb la concepció clàssica de l'art, és a dir, en el romanticisme. L'art romàntic, amb la seva nova visió de la natura, va suposar la revalorització del paisatge com autèntic protagonista d'una obra. Els artistes *Land Art*, rescatant la categoria del sublim en l'art, proposen una nova relació entre l'home i la natura, basada en el respecte i comprensió de la mateixa, molt pròxima a axiomes orientals. No en va, ha estat en les obres inicials de *Land Art* europees on crítics contemporanis han trobat majors similituds amb l'estètica medieval japonesa. Dos han sigut els artistes 'viatgers' al voltant dels quals han proliferat les comparacions amb l'art *zen*: Richard Long i Hamish Fulton.

En el cas d'aquest últim, autors com Robert C. Morgan han fet al·lusions explícites a la relació existent entre el *zen* i la cosmovisió de l'artista, les trobem en l'article 'Hamish Fulton: El residu de la visió / L'obertura de la ment', dins del llibre "De l'art a la idea: Assaigs sobre art conceptual" editat per Akal l'any 2003. També el mateix artista ha fet declaracions sobre la influència de l'art *zen* en la seva obra, podem veure-ho en: "Higurashi: Spiritual consequences of walking on the land", Kitakyushu: Center for Contemporary Art, 1999. Pel que fa a Richard Long, la proximitat de la seva obra a l'art de l'edat mitjana japonesa és un tema recurrent en els escrits d'Anne Seymour, entre els quals destaquem el pròleg al catàleg "Pedres" de Richard Long: 'L'estany de Bashō - una nova perspectiva', editat per la direcció general de Belles Arts i arxius del Ministeri de cultura, en 1986, així com també en els de Gloria Moure, molt especialment en el seu pròleg al catàleg Spanish Stones, editat per la Diputació de Huesca en 1998.

La nostra tesis queda dividida de la manera següent: A la primera part definim els termes a comparar, és a dir, *mono no aware*, *wabi sabi* y *yūgen*, analitzant les seves principals manifestacions artístiques (àmbit literari, teatre *nō*, *haiku* i *haiga*, Cerimònia del Te, jardins *karesansui* i pintura de tinta), Així com el *Land Art* europeu de la dècada dels setanta, centrant-nos en l'obra de Richard Long i Hamish Fulton. A la segona part compararem el *Land Art* europeu amb l'art japonès medieval, posant l'accent en els quatre apartats on, al nostre entendre, es donen el major nombre de concomitàncies, aquests són: 'la naturalesa com a matèria de l'art', 'la bellesa pintoresca de la senzillesa', 'cap a un art de l'experiència' i 'en els marges de l'art'. Aquesta comparativa general ens serveix de marc per endinsar-nos en l'anàlisi dels trets d'estètica medieval japonesa en l'obra de Long i Fulton. Aquests trets són variats i dispersos però es

poden resumir en els següents aspectes: Hi ha actituds *zen* en l'actitud i en el quefer artístic dels nostres artistes caminants; el seu plantejament del passeig respon a una concepció poètica del temps molt similar a la dels poetes errants japonesos d'antany; La natura és, tant per un com per a altres, una mena de religió, la seva font d'inspiració i el marc idoni per realitzar les seves obres; Els escrits i les instal·lacions que els nostres artistes produeixen en el camí, estan marcades per una estètica austera i minimalista molt d'acord amb les expressions artístiques pròpies de l'edat mitjana japonesa, com el *suibokuga* o els *haikus*; I finalment, la crítica implícita en l'obra de tots ells, tant occidentals com orientals, ha estat erròniament titllada d'escapista. Més que una fugida es tracta d'una trobada. Una trobada amb l'esperit del paisatge, amb l'essència poètica del mateix. Tenint en compte la crisi actual i l'enorme quantitat de notícies negatives per part dels mitjans a què estem exposats, l'obra de Richard Long i Hamish Fulton és com un bàlsam que ens recorda que formem part de la natura i que la nostra existència seria més plena si es basara en un profund respecte cap a ella.

ABSTRACT

SIGNS OF *MONO NO AWARE*, *WABI SABI* AND *YŪGEN* IN THE EUROPEAN LAND ART OF THE SEVENTIES. RICHARD LONG AND HAMISH FULTON WALKS AS PARADIGMATIC EXAMPLES.

In this study we analyse the aesthetic and philosophical analogies between the three main eastern terms of medieval japan: *mono no aware*, *wabi sabi* and *yūgen* and Land Art emerged in Europe in the seventies. Notably, we have chosen to include in this study only the European side of Land Art, rather than by the need to limit an investigation of this nature, for the discrepancies that arise between American earthworks and eastern medieval art.

The concomitants found between Land Art and Japanese medieval art are the result of a search, undertaken by the West, which goes beyond the purely artistic, as it responds to philosophical, social and cultural rights on new ways of experience existence. We can find the first signs of such far eastern influences in the break with the classical conception of art, that is in romanticism. Romantic art, with its new vision of nature, represented the appreciation of landscape as a genuine actor in a play. Land Art artists, capturing the category of the sublime in art, propose a new relationship between man and nature, based on respect and understanding of it, very close to eastern axioms. Not surprisingly, it was in the early works of European Land Art where contemporary critics found greater similarities with medieval Japanese aesthetics. There have been two walking artists around which have proliferated comparisons with *zen* art: Richard Long and Hamish Fulton. In the this one last case, authors such as Robert C. Morgan made explicit references to the relationship between *zen* and the worldview of the artist, are found in

the article 'Hamish Fulton: El residuo de la vision / La apertura de la mente', in the book "Del arte a la idea : Ensayos sobre arte conceptual" edited by Akal in 2003. Also the artist has made statements about the influence of *zen* art in his work, we can see it in: "Higurashi: Spiritual Consequences of walking on the land", Kitakyushu: Center for Contemporary Art, 1999. As for Richard Long, the proximity of his work to Japanese medieval art, is a recurring theme in the writings of Anne Seymour, among which we highlight the foreword to the catalogue " Piedras" by Richard Long: 'El estanque de Bashō - una nueva perspectiva', published by the General Direction of Fine Arts and Archives of the Ministry of culture in 1986, as well as those of Gloria Moure, especially in his foreword to the '*Spanish Stones*' catalogue, published by the Council of Huesca in 1998.

Our thesis is divided as follows: In the first part we define the terms to be compared, *mono no aware*, *wabi sabi* and *yūgen*, analyzing their main artistic manifestations (literary, *nō* theatre, *haiku* and *haiga*, Tea Ceremony, *karesansui* gardens and ink painting); As the European Land Art of seventies, focusing on the work of Richard Long and Hamish Fulton. In the second part we compare the European Land Art and medieval Japanese art with emphasis on the four sections which, to our knowledge, there are the largest number of concomitants, these are: 'nature as a subject of art', 'picturesque beauty of simplicity', 'towards an art of experience' and 'at the margins of the art'. This general comparative helps us to enter into the analysis of the features of medieval Japanese aesthetics in the work of Long and Fulton. Such traits are varied and diverse but can be summarized in the following aspects: exist *zen* traits in attitude and artistic work of our artists walkers; Their walk approach responds to a poetic conception of time very similar to

the Japanese wandering poets of yesteryear; Nature is both for one as for others, a religion, their inspiration and ideal setting for his works; The writings and artworks that our artists produce on the way are marked by a austere, minimalist aesthetic very similar to the medieval Japanese artistic expressions, as *suibokuga* or *haikus*; And finally, the criticism contained in the work of all of them, both western and eastern, has been wrongly branded as escapist. More than a escape is a meeting. An encounter with the spirit of the landscape, with the poetic essence of it. Given the current crisis and the huge amount of negative news from the media we are exposed to, the work of Richard Long and Hamish Fulton is a balm that reminds us that we are part of nature and our existence would more fully if it based on a deep respect for her.