EL PAISAJE COMO IDEAL Y PRÁCTICA ARTÍSTICA

DEL SENTIDO DE LA NATURALEZA Y DE LA IMAGEN EN LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Título de la tesis doctoral:

El paisaje como ideal y práctica artística Del sentido de la naturaleza y de la imagen en la creatividad artística contemporánea

Doctoranda: Lydia de Casademunt Porta

Director: Dr. Pep Mata Benedicto

Tutor del Dpto. de Pintura: Dr. Domènec Corbella-Llobet

Programa de Doctorado: La realidad asediada: posicionamientos creativos. Bienio 2006-2008 Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona

Depósito: Enero 2012

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas aquellas personas que han contribuido directa o indirectamente, en alguna medida o en momentos determinados, al buen desarrollo de este trabajo de investigación, para que llegue a su buen fin. En este sentido y en primer lugar, a mi director, Dr. Pep Mata, sin cuya guía y orientación, esta tesis no hubiera tenido lugar; seguidamente, a mi tutor, Dr. Domènec Corbella, y al director del Grupo de Investigación TAC (Taller de Acciones Creativas), Dr. Atilio Doreste; a los profesionales de la fotografía: Director Académico del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC) Robert Barrio, Manel Esclusa, Antonio Molinero, Miquel González y Joan Ribó López; bibliotecarias del IEFC y de arte de la Universidad de Barcelona; y, finalmente, a las siguientes personas: Francisco Puente y Elisabet Escalé; Mònica Bada; Àlvar Net y Olga Segura; Àngels Mata; Francisco Navamuel; Joaquín Corvo; Alfonso Borragán.

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN				
 1.1. Objetivos. 1.2. Metodología. 1.2.1. En torno a «Imagen y paisaje». 1.2.2. En torno a «Las poéticas del agua»: hacia un ideal y práctica del paisaje. 1.3. Notas. 1.4. Bibliografía. 	19 21 21 24 29 30			
2. IMAGEN Y PAISAJE	33			
2.1. La mirada angular: recorrido en profundidad.	35			
2.1.1. Introducción.	37			
2.1.2. Bill Brandt.	41			
2.1.3. Jeanloup Sieff.	67			
2.1.4. Hugh Milsom.	87			
2.1.5. Aprehender de cerca la amplitud de la totalidad, a través de la gota como iris.	102			
2.1.6. Notas.	104			
2.1.7. Bibliografía y urlgrafía.	109			
2.2. La mirada panorámica: los ejes vertical y horizontal.	113			
2.2.1. Introducción.	115			
2.2.2. El Panorama y la fotografía panorámica.	117			
2.2.3. Josef Sudek.	121			
2.2.4. Edy Brunner.	141			
2.2.5. Horst Hamann.	153			
2.2.6. Joseph Koudelka.	165			
2.2.7. Reconocerse en el paisaje como espejo de agua.	184			
2.2.8. Notas.	186			
2.2.9. Bibliografía y urlgrafía.	190			

2.3. La oscuridad iluminada: la realidad imaginada.				
2.3.1. Introducción.	197			
2.3.2. Brassaï (Gyula Halász).	201			
2.3.3. Manel Esclusa.	211			
2.3.4. Michael Kenna.	229			
2.3.5. Una imagen impregnada de emoción: la instantánea del gesto creador.	244			
2.3.6. Notas.	246			
2.3.7. Bibliografía y urlgrafía.	251			
2.4. El paisaje metafórico: el espacio del sueño y de la visión.	257			
2.4.1. Introducción.	259			
2.4.2. El paisaje de la ilusión.	263			
2.4.3. René Magritte.	269			
2.4.4. Rafael Navarro.	285			
2.4.5. Evgen Bavčar.	297			
2.4.6. Nicholas Kahn y Richard Selesnick.	313			
2.4.7. Jerry Uelsmann.	323			
2.4.8. Del ojo de la cámara al ojo del corazón.	342			
2.4.9. Notas.	346			
2.4.10. Bibliografía y urlgrafía.	354			
2.5. Paisaje, luz y color: armonía y vibración.	363			
2.5.1. Introducción.	365			
2.5.2. Ernst Haas.	369			
2.5.3. Franco Fontana.	391			
2.5.4. Christopher Burkett.	411			
2.5.5. Joel Meyerowitz.	421			
2.5.6. Jan Staller.	435			
2.5.7. En consonancia con la naturaleza: devenir paisaje.	453			
2.5.8. Notas.	456			
2.5.9. Bibliografía y urlgrafía.	462			
2.6. La poética de la luz: espacio y contemplación.	467			
2.6.1. Introducción.	469			

2.6.2. Richard Misrach.	473
2.6.3. Mark Rothko.	485
2.6.4. James Turrell.	509
2.6.5. La naturaleza como ojo y espejo del alma y el paisaje como umbral.	538
2.6.6. Notas.	540
2.6.7. Bibliografía y urlgrafía.	549
3. LAS POÉTICAS DEL AGUA: HACIA UN IDEAL Y PRÁCTICA DEL PAISAJE	555
3.1. El agua como fuente y origen, lugar y reflejo, camino y fluir.	557
3.1.1. Símbología del agua.	560
3.1.2. El agua en el Tao.	567
3.1.3. La nueva cultura del agua.	571
3.2. El proceso creativo.	575
3.3.1. El arte de caminar.	577
3.3.2. Trabajo de campo I: Río, camino al origen.	593
3.3.3. Trabajo de campo II: <i>Lago, ojo y espejo del cielo</i> .	613
3.3. Cartografiar el alma.	659
3.3.1. Montaña-Agua.	663
3.3.2. El <i>Nocturnario</i> , un almario personal.	670
3.3.3. AguaSueño.	673
3.3.4. <i>Coelum</i> .	681
3.4. Notas.	703
3.5. Bibliografía y urlgrafía.	707
4. CONCLUSIONES FINALES	711
5. APÉNDICE. Lista de obras.	719

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

EL PAISAJE COMO IDEAL Y PRÁCTICA ARTÍSTICA:

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

La más elemental de las prudencias parece desaconsejar escribir una tesis sobre paisaje, pues su panorama desde sus inicios hasta hoy es amplio y diverso. Siendo conscientes de la complejidad de un trabajo de estas características, demarcamos el área del estudio en el ámbito del arte del paisaje. Es así que la investigación que aquí presentamos pretende comprender el significado y el valor del paisaje como categoría estética, esto es, como noción fundamental que orienta y caracteriza complejas reflexiones sobre la múltiple manifestación de la naturaleza que nos rodea y sobre sus transfiguraciones en el arte. Para ser más concretos, nuestra intención se centra en considerar el paisaje como ideal y práctica artística, en un llamamiento a la reflexión y meditación, para adquirir y mantener una relación más íntima y completa con el mundo y, por ende, con nosotros mismos.

Atendiendo a una línea de investigación que tiene más de dos décadas de recorrido, podemos decir que la propuesta nace de un trabajo de larga maduración del director de esta tesis, y que he tenido la fortuna de poder compartir. Los fundamentos teóricos comprenden una parte del desarrollo de la investigación, y las posibles aportaciones creativas son extensión y consecuencia de unos métodos de trabajo que han podido ser confrontados y contrastados largamente. Por lo tanto, consideramos aquí el resultado de un estudio sobre el arte del paisaje que, en su formulación se inspira en las obras de distintos autores; un ejercicio natural, dentro de una línea de investigación específica y de retroalimentación entre lo creativo y lo docente. Se busca describir un paisaje armonioso en sí mismo, tejido de los contrastes entre artistas de diversa índole, que ofrezca una perspectiva válida en la reflexión de conceptos sobre el mencionado sentido del paisaje como ideal y práctica artística. En esta idea, la expresión de los conceptos en la interpretación de modelos reales e históricos, pretende derivar en una propuesta personal inspirada, aunque rigurosa, definida y organizada, como consecuencia natural de aquellos conceptos fundamentados.

Por lo tanto, hemos dado gran importancia a proyectar una parte práctica y creativa cimentada en la experiencia, que posibilite una aportación real al arte del paisaje desde la vivencia de la naturaleza *in situ*, a través de una mirada fotográfica y pictórica, y desde la exploración y la descripción de aquellos aspectos conceptuales relativos a una poética personal. Esto ha venido decantando, no sólo en la elección de ciertos autores y criterios, con los que la experiencia estética de la naturaleza se traza como un esbozo de conocimiento, sino en la toma de conciencia de uno mismo como parte integrante de la naturaleza, y concretamente en elementos relativos a «el agua», «el *genius loci*», «el caminar», «la mirada», «la contemplación» y «la visión», que han llegado a ser los temas de mayor inspiración identitaria.

Nuestra hipótesis de base comparte con Bernard Lassus (2007) la idea de que «La utilización generalizada del término "paisaje" tal vez sea [...] la evidencia de un vacío que podría interpretarse como una dificultad en el usuario para percibir las articulaciones y las relaciones entre los objetos, y como una ausencia de forma y de significante en los objetos para facilitar dicha aprehensión [...]» (Bernard Lassus en Colafranceschi, 2007: 145). Sin pretender redefinir la noción de paisaje, entendemos que la categoría estética es la clave en el proceso de comprensión del mismo, puesto que es la medida de las relaciones que presiden nuestros juicios en el campo de la sensibilidad, y busca revelar la estructura misma de los objetos y de los fenómenos, para lo cual se sitúa entre la intención y la naturaleza íntima del mundo.

Partimos del sentido del paisaje como interpretación de la naturaleza, desde una inevitable selección por elección y delimitación de la misma, por tanto, de la fragmentación como representación de un todo. Desde este punto de vista, esta investigación doctoral asume una inquietud holística y ecológica, en el interés por enfatizar la necesidad de alcanzar una nueva comprensión del universo que nos rodea como un todo en el que, para comprender sus partes, es necesario estudiar, observar, participar, contemplar su interrelación con el resto de los fenómenos, pues creemos que la naturaleza de la realidad es un proceso creativo e interconectado en el que nada puede ser entendido por sí mismo, sino por su pertenencia a la infinita y extensa danza de la creación. En consideración a esta nuestra realidad paisajística fragmentaria contemporánea, el propósito es reunir paisajes en el sentido metafórico de volver a unir los fragmentos en una totalidad, *physis*, pero a través de la auténtica y profunda comprensión del proceso de creación de la imagen del paisaje. Un proceso creativo habitado por el arte verdadero y genuino, parafraseando a Ken Wilber, por el arte superior, que «[...] implica el desarrollo y la evolución del alma del artista hasta alcanzar la trascendencia del yo separado (o ego individual) y lograr la unión con el Espíritu universal, y la representación/expresión artística de esta dimensión espiritual de tal forma que evoque similares intuiciones espirituales en los observadores» (Wilber, 1994: 168).

Por tanto, se puede hacer una analogía entre el proceso de realización de este proyecto de tesis como prisma multifacético -formado por las distintas monografías teóricas-, el proceso de fragmentación de la naturaleza en *paisajes*, y también el proceso de la visión humana. De las distintas herramientas con que uno cuenta para conocer el mundo, lo primero que se impone es hacerlo pedazos. Existe la necesidad de acotar la realidad escindiéndola en múltiples realidades para poder comprender, y esta es una de las bases del método científico. Después, la *visión* se encargará de su reconstrucción a partir de los incontables retales. Además, en cada una de estas parcelas está la representación del todo; fragmentar para encontrar la unidad en lo acotado y reflexionar sobre ella, como puede encontrarse el océano en una gota de agua, reflejándose en ella. Nuestra intención, en clave poética, es separar para luego volver a unir, hacer un camino de ida y vuelta, perteneciendo este último trecho a la parte práctica del proyecto, que toma cuerpo desde las experiencias de trabajo de campo, la vivencia intuitiva del agua de alta montaña como retorno al Origen (*in situ*) y el intento de consumar artísticamente aquella visión recogida en el taller (*in visu*). En este sentido, compartimos la opinión de Raffaele Milani de que «El paisaje, sólo en parte, es una invención moderna», porque «[...] en tanto que forma espiritual, acoge dentro de sus propios límites lo ilimitado y, de esta manera, absorbe y transmite el más elevado significado de la naturaleza» (Milani, 2007: 52). Es decir, el estudio y la comprensión del proceso de creación de la imagen del paisaje es, de hecho, la vía para comprender la naturaleza en sí, no sólo la del paisaje en la imagen pictórica y/o fotográfica.

La idea que cimienta este proyecto de investigación es que el paisaje no es el territorio, sino la imagen viva y subjetiva provocada por nuestro contacto cuerpo a cuerpo con la realidad externa. Consideramos que todo hombre dispone de una naturaleza externa y de una naturaleza interna. Nuestro deseo como artistas del paisaje es un deseo de resonancia entre ambas. La naturaleza interna es un compendio de imágenes culturales y arquetípicas. Uno se refleja en la naturaleza exterior para descubrir lugares internos. Fotografiar, dibujar o cualquier acto artístico en el medio natural surge de una necesidad vital de resonancia. Cuando la naturaleza externa impresiona o conecta con la naturaleza interna se produce la imagen. En este momento la naturaleza interna es capaz de generar conciencia. Nuestra investigación se centra en la idea de que es desde este instante y a partir de esta resonancia, que podemos hablar de paisaje.

Así pues, se trata de un trabajo sobre arte y naturaleza, aunque especialmente se centra en la fotografía. ¿Por qué, entonces, una tesis con un peso específico fotográfico en un departamento de pintura? En la respuesta a esta cuestión deben hallarse las aportaciones de esta investigación doctoral a la pintura de paisaje. Abogamos por un nexo profundo entre el arte de la Pintura y el arte de la Fotografía¹ y, de hecho, uno de nuestros propósitos es manifestar esta analogía que se nos presenta a la luz de la intuición, entre el gesto creativo del pintor y el del fotógrafo. Entendemos que una fotografía no se toma, sino que se hace, como se hace una pintura. Estamos de acuerdo con Laura González Flores (2005) en que más allá del elemento tecnológico, ambas disciplinas son, en el fondo, lo mismo, pues pertenecen a un paradigma mayor, *imago*, que las aúna inexorablemente. No obstante, no deben confundirse. Nuestra argumentación pretende defender el uso indistinto de ambos medios por parte del artista de paisaje, pero tratándolas en su plenitud; esto no quiere decir que no reconozcamos la validez de un arte híbrido, donde ambos lenguajes se pueden presentar simultáneamente de modo harmónico y enriquecedor, pero nunca uno en detrimento de otro. Partimos, ante todo, de su valoración como formas únicas de arte, completas en sí mismas.

Cuando la fotografía irrumpió en el mercado después de su invención en 1826, llegó la crisis para las pinturas realistas y documentales, sobre todo para las de paisaje, ya que aquélla mostraba imágenes mucho más precisas de la realidad. Los pintores empezaron a copiar fotografías como recurso práctico o para satisfacer la observación entonces vigente del realismo pictórico. En consecuencia, se acusó a la fotografía y a la inundación de imágenes fotográficas de ser el motivo de una decadencia del gusto artístico y de imponer a los pintores una homogeneidad de estilo, subvirtiendo su individualidad.

La fiel representación del dato, la copia rigurosa del mundo sensorial concreto es considerada el primer gran logro del arte europeo. El artista se encuentra en el primero de los tres niveles perceptivos o existenciales que constituyen la gran Cadena del Ser, según la filosofía perenne (Wilber, 1983): atendiendo al ojo de la carne, reproduce lo más exactamente posible el reino de *sensibilia*. Con la llegada del arte moderno, tanto la pintura como la fotografía dan un salto más allá de *sensibilia*, y el artista empieza a representar el mundo simbólico, abstracto o conceptual y fenomenológico propio de *intelligibilia*. Aunque trabajando todavía a partir de *sensibilia*, la imagen puede desvincularse del referente, al dejar de estar encadenada a las reglas y perspectivas de la materia. El artista ya no se limita a bosquejar la silueta de la materia, sino que trata de reproducir la forma mental, comprometiéndose con lo psicológico y lo emocional. Su propósito consiste en emancipar a la mente de su encadenamiento a la naturaleza, liberando al arte del realismo fotográfico y permitiéndose penetrar en las profundidades de su psiquismo, para dar expresión artística a su búsqueda de lo abstracto, lo esencial y lo espiritual, pudiendo entonces acceder a *trascendelia*.² Pero el hecho de que los artistas modernos, cada uno a su manera, hayan tratado de liberar a *intelligibilia* de *sensibilia*, no significa que se deba menospreciar o rechazar la importancia del mundo material. Por el contrario, la incursión del arte moderno en el reino de *intelligibilia* le permite retornar a *sensibilia* desde una perspectiva completamente nueva. Sin duda, en este sentido la fotografía ha jugado un papel importante; también estamos de acuerdo con Aaron Scharf (1994) en que desde siempre ha servido para elevar y agudizar la percepción de la naturaleza y el arte por parte del artista.

Actualmente nuestra cultura se ejerce ante todo a través de imágenes e informaciones: nos hemos convertido en devoradores de fotos. En el arte en general, y en el paisaje en particular, se hace evidente que la fotografía continúa tomando terreno a la pintura. El pintor sigue tendiendo en muchas ocasiones a reducir la experiencia de la naturaleza a un aspecto fotográfico; además, se está contemplando como un hecho natural que sustituya una parte crucial de su proceso creativo por el clic de una cámara. Con ello, no sólo descuida el sentido íntegro de la Fotografía, sino también el de la Pintura –nótese, en mayúsculas-, y además se niega a sí mismo el acceso a una comprensión auténtica del paisaje y, por tanto, al hilo de los argumentos de Bernard Lassus, continúa ignorando su esencia.

Partimos del convencimiento de que un artista de paisaje es alguien que, entre otras cosas, pasa mucho tiempo experimentando de primera mano objetos, espacios y situaciones reales, vivos, en un proceso que se centra en la necesidad de confrontar aquello que no se conoce o no se comprende, en términos de cómo se siente y se piensa el mundo. El artista contemporáneo de paisaje debe permitirse la oportunidad de reconectar con la naturaleza. No debe utilizar la fotografía como mero atajo, eludiendo la irradiación y la vivencia de la pintura en la toma de contacto con su entorno. Eso es un despropósito para la pintura de paisaje, ya que supone la pérdida de una cantidad de información sensible de valor inestimable, empezando por la relación cromática del entorno vibrante, la temperatura, la humedad del ambiente, en fin, las sensaciones físicas que uno obtiene con todo su cuerpo y, por ende, la valiosísima comunicación interior-exterior que se establece. En nuestra contemporaneidad entendemos que no se trate necesariamente de volver a coger los pinceles, las telas y salir al campo a pintar, como hicieran a mediados del siglo diecinueve los pintores de Barbizon, huyendo del academicismo y siguiendo las ideas de Constable sobre el naturalismo. Hay muchos modos de acercar la vivencia de la naturaleza al taller. En cualquier caso, obtenemos un conocimiento más verdadero de cómo toda la vida está íntimamente interrelacionada, al examinar nuestra relación con las cosas de cerca y con todos nuestros sentidos; entonces es cuando podemos entrar en contacto con todo lo que en un principio es invisible, indirecto o distante a nosotros. Entonces es cuando observar la naturaleza es contemplarla, amarla, devenir uno con ella, cuando se da la auténtica «visión».

La profunda comprensión del acto fotográfico más allá de técnicas y tecnologías, o mejor dicho, una vez superadas y olvidadas, según nos enseñan los grandes maestros, ha de servir para vislumbrar el auténtico sentido de utilidad de este medio en la pintura de paisaje. Quizá, si desde la práctica llegamos a la médula del acto fotográfico como vía de conocimiento de nuestro entorno, volveremos a discernir el camino de acceso directo de la pintura al paisaje. A tal efecto pueden ayudarnos la filosofía perenne, el pensamiento oriental y la pintura china como paradigma. Aunque esta investigación proviene y se centra mayoritariamente en el arte del paisaje occidental, está salpicada de forma constante por acentos de la tradición oriental, y de otras antiguas civilizaciones. Es cierto que las tradiciones espirituales a las que se alude en diferentes capítulos del trabajo difieren en muchos detalles, sin embargo su visión del mundo es esencialmente la misma. Es una cosmovisión basada en la experiencia mística —directa, no intelectual, de la realidad—, y ésta tiene ciertas características fundamentales que son independientes del entorno que rodea al individuo que la experimenta, es decir, de su fondo geográfico, histórico o cultural. En realidad, este volumen teórico trata de argumentar y simbolizar el mundo interior del doctorando, algo que, más allá de la función de percibir lo propio en la obra ajena, se aproxima a lo que Ernst Cassirer (1944) denomina «proceso de perceptualización»:

[...] este proceso no es meramente de carácter subjetivo; por el contrario, constituye una de las condiciones de nuestra visión de un mundo objetivo. El ojo artístico no es un ojo pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas; es constructivo, y únicamente mediante actos constructivos podemos descubrir la belleza de las cosas naturales (Cassirer, 1967: 130).

1.1. OBJETIVOS

Nuestro primer objetivo concreto es un volumen teórico con enfoques distintos sobre el paisaje, a modo de pequeñas monografías compuestas de autores de diferentes ámbitos artísticos. Planteadas como una serie de reflexiones sobre el arte del paisaje, se pretende puedan desarrollarse como un ideario a ser puesto en escena o confirmado después en la práctica personal del paisaje. Esta aportación creativa será conducida y enriquecida por lo teórico, de modo que pueda mostrar la evolución histórica del arte del paisaje, esto es, el paso de la representación y documentación del dato, a la vivencia comprehensiva y trascendencia del mismo, y así, de lo literal a lo figurativo, de lo concreto a lo simbólico, de lo realista a lo abstracto. En esencia, este hilo evolutivo es paralelo al desarrollo de la conciencia occidental, de las tres vías de acceso al conocimiento de que dispone el hombre: el sensible, el mental/emocional y el espiritual.³

El segundo objetivo reside en la aportación creativa de la tesis, u obra personal que, teñida como hemos dicho de los contenidos conceptuales del volumen anterior, se estructura a partir de un complejo que reúne teoría, pensamientos, poética y práctica artística propiamente dicha. Consiste en desarrollar un proceso creativo, activo, inductivo, e interdisciplinario que nos lleve hacia el conocimiento esencial de la experiencia y la vivencia poéticas de la naturaleza en general, y del agua en estado puro, en particular. En esta dirección, hemos dado gran importancia a planificar un trabajo de campo en plena naturaleza, estructurado mediante una serie de derivas y travesías. Escoger los lugares donde centrarlo no nos ha resultado difícil: siempre nos han maravillado las zonas lacustres del Pirineo Central y Oriental, frecuentadas en familia en nuestras excursiones y travesías estivales, pero somos conscientes de que en invierno es necesario trabajar en un lugar más accesible, más cercano al lugar de residencia y con un clima invernal menos riguroso y exigente. Para el ciclo de otoño-invierno hemos elegido un sitio que con anterioridad nos dio una señal (no en vano, el nombre en latín del macizo que lo alberga en su seno es *Mont Signus* -monte señal-, Parque Natural del Montseny,⁴ que para mí significaría algo más que la peculiar fisonomía de su relieve): un azaroso paseo de invierno por el brillante curso de agua del Torrent de Rentadors me condujo hasta una trucha embarrancada, a la que ayudé a remontar el río (ocho años después, en pleno verano, me sucedería lo mismo en otro lugar, l'Estany de Rigüeno, con otra trucha).

Así pues, el trabajo de campo de esta investigación doctoral se divide en dos bloques: el que corresponde al ciclo otoño-invierno, de 2007-2008, *Río: camino al origen*, y el realizado durante el ciclo primavera-verano del mismo bienio, *Lago, ojo y espejo del cielo*. El uno conduce al otro de manera cíclica, ya que, aparte de ser realizados en dos años consecutivos, el río frecuentado en invierno es, metafóricamente, el mismo que conduce al lago del Pirineo en verano. Son las mismas aguas que, recorridas en dirección ascendente, nos llevan a la fuente, al Origen, simbolizado en la segunda parte del trabajo como el lago de alta montaña.

El conjunto de esta parte del proyecto de tesis se articula según los siguientes puntos:

- a. Una reflexión e investigación sobre la simbología del agua y las cadenas simbólicas en torno a conceptos relativos al agua, que pretenden constituir el hilo discursivo y poético de nuestra práctica artística.
- b. Un trabajo de campo en un tramo del *Torrent de Rentadors*, en el Parque Natural del Montseny, durante los ciclos ciclo otoño-invierno del bienio 2007-2008.
- c. Un trabajo de campo en varias zonas lacustres de alta montaña ubicadas en el Pirineo Central (Parque Natural de Posets-Maladeta y Parc Natural de l'Alt Pirineu) y en el Pirineo Oriental (Parc Natural de les Valls de Coma Pedrosa, Vall de Núria y Carançà), durante los ciclos primavera-verano del bienio 2007-2008.
- d. Un apéndice a este segundo trabajo de campo, a modo de catálogo de las derivas realizadas y los lagos visitados.
- e. Una obra de creación compuesta por una serie de dibujos con una adecuación técnica cercana a la del trabajo de campo, que manifieste la esencia de la experiencia obtenida en el transcurso del mismo y pueda ser expresión de una síntesis vivencial y concluyente del mismo.

En la aportación creativa se apreciará el tipo de simbiosis que se plantea y defiende entre fotografía y pintura, dos vías que parten de un modo común de experiencia, que se desarrollan paralelamente y llevan una única y misma dirección, pero que no se quieren mezclar ni confrontar, pues cada cual tiene su independencia y genera un imaginario propio. El uso de ambas constituye dos fases metodológicas distintas: experiencia de trabajo de campo y experiencia de taller. Se pretende utilizar la fotografía como medio de aproximación, participación e inmersión en el paisaje –y en el agua-, *in situ*, iniciando un proceso creativo que fluya hacia un trabajo en el taller de reflexión y memoria, *in visu*, que dé lugar a otro tipo de imágenes, no fotográficas, como síntesis y resultado final.

1.2. METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación tiene un carácter teórico-práctico; teoría y práctica constituyen aquí dos vertientes complementarias y en retroalimentación. La parte teórica intenta trazar un mapa de orientación subjetivo, y razonarlo a través de un viaje por la sensibilidad y posicionamiento de diferentes artistas, cuyos comportamientos y procesos creativos han llegado a ser significativos por su vivencia estética y poética de la naturaleza, en cuanto elemento fundamental de la experiencia cognitiva humana y generadora de paisaje. La secuencia de estas temáticas debe constituir el hilo conductor del proyecto de tesis, hilvanando el tejido poético-conceptual que acabará por desembocar en la vertiente práctica, constituida en gran medida por trabajos de campo específicos que tienen lugar en plena naturaleza, y cuyo elemento central de estudio es el agua.

1.2.1. EN TORNO A «IMAGEN Y PAISAJE»

En primer lugar, el proyecto se divide en dos grandes bloques, el teórico, titulado «Imagen y paisaje», y el práctico, al que llamamos «Las poéticas del agua: hacia un ideal y práctica del paisaje». El primero enmarca y organiza nuestro estudio de referentes histórico-artísticos. Éste tiene su origen en la observación de imágenes de paisaje, en su mayor parte fotográficas, de la tradición y de nuestra contemporaneidad, que son agrupadas por mantener algo en común, sea el formato, el tipo de óptica, el proceso, etc. Se puede decir que cada una de estas agrupaciones es en sí una forma del paisaje y, por tanto, espejo del mundo. La contemplación de imágenes de paisaje nos ha llevado a una selección y ordenación de autores, y después a un análisis e interpretación de sus contenidos y obras. Desde esta base subjetiva reconocida, la idea ha sido configurar una serie de unidades o conjuntos de miradas -como proyecciones en el territorio-, que muestren la vida del cosmos unitario en el que se integran. Así, el cuerpo teórico puede verse como una reunión de paisajes, y cada uno de estos paisajes, es decir, cada uno de los grupos o temas, una orquestación de miradas, una organización de fuerzas como es cualquier arte, o de tonos, como en la música. Metafóricamente hablando, cada monografía sería una polifonía, una pieza musical en la que, a diferencia de una monodia, intervendrían varias voces o instrumentos, ejecutando cantos distintos pero armónicos.

Dichas unidades temáticas toman en su conjunto y progresivamente un curso determinado, derivando del ámbito estrictamente fotográfico y de cuestiones de forma y espacio, hacia la pintura y cuestiones de color y vibración, es decir, desde el sentido más técnico y formal a otro más abstracto y esencial de la práctica artística del paisaje, tendiendo a la vez a una interpretación personal. Paralelamente, también dentro de cada tema, la ordenación concreta de las identidades artísticas responde a un sentido lógico de evolución o progresión; al inicio suele aparecer una identidad pionera dentro del ámbito tratado, o bien que muestra un enfoque más parcial y concreto, menos global y abstracto. Asimismo, los artistas que cierran los capítulos vendrían a representar estadios sucesivos en evolución, es decir, a recoger en sí la experiencia de los anteriores, aunque esto no es extensivo al total de las unidades temáticas.

Inicia el bloque teórico una monografía dedicada al paisaje angular, tema eminentemente fotográfico en el que se recogen los conceptos básicos para la percepción, lectura y comprensión del recorrido como experiencia del paisaje. Debido al gran ángulo de cobertura de la óptica angular, la línea del horizonte se convierte a menudo en un componente principal en la imagen. El fotógrafo busca encontrarse en el preciso lugar desde el cual los diferentes elementos de la escena queden relacionados entre sí y con respecto a ese eje horizontal, permitiendo que la imagen configure un recorrido en profundidad por el gran espacio angular. Se muestran los trabajos de Bill Brandt, Jeanloup Sieff y Hugh Milsom.

El paisaje panorámico constituye la segunda de las unidades temáticas. Entendiendo este formato como observatorio del espacio, esta vez nuestro objetivo es estudiar los conceptos que nos permitan comprender el espacio como experiencia del paisaje. Nos acercamos al proceso creativo del fotógrafo, en su búsqueda de la imagen totalizadora del espacio que le envuelve, tanto en la horizontal como en la vertical. Nos damos cuenta de que llega un momento en que la posición del fotógrafo -el punto de vista de la cámara-, ya no tiene que ver con el espacio físico que le rodea, exterior a él, sino con su espacio interior. El giro de la cabeza y la polaridad que marcan el formato panorámico horizontal, son sustituidos por el sentido de la verticalidad del cuerpo del artista y de la columna como eje que impulsa la vertical. En las panorámicas verticales la visión deja de ser dual para devenir unitaria. En este tema nos introducimos en la mirada panorámica de Josef Sudek, Edy Brunner, Horst Hamann y Joseph Koudelka.

El motivo de la monografía dedicada a la fotografía nocturna es el de introducir el sentido de la polaridad noche y día, luz y tiniebla, blanco y negro, luz y oscuridad, como principio que fundamenta el arte de la fotografía. Se aprecia lo nocturno en la parte sumergida del paisaje, en esa evidencia oscura que se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como la que habita en nuestro cráneo, el latido de nuestro corazón o las pasiones de nuestra alma. En la fotografía nocturna asistimos a la transformación de una realidad conocida en una realidad imaginada; del espacio objetivo al espacio emocionalmente subjetivo y signo de identidad. De todo ello nos hablan los paisajes nocturnos de Brassaï, Manel Esclusa y Michael Kenna.

Dando un paso más allá, entramos en el paisaje metafórico, en el espacio del sueño, de la visión y aún de la alucinación como colmo de la mirada subjetiva. De cómo el arte nos permite a los artistas mantener una continuidad inmediata con nuestra vida psíquica y espiritual, un canal abierto entre naturaleza externa y naturaleza interna. Esta monografía trata de introducir los aspectos y procesos creativos iniciados por el surrealismo en la generación y desarrollo del imaginario, para vislumbrar las operaciones psíquicas de transformación que revelan y desvelan el sentido de la imagen de paisaje como conjunto de signos, como construcción simbólica. Paisaje como metáfora, que trasciende la representación de cualquier espacio o situación. Iniciamos el capítulo con la pintura de René Magritte y avanzamos con los paisajes de los fotógrafos Rafael Navarro, Nicholas Kahn y Richard Selesnik, para concluir con los fotomontajes de Jerry Uelsmann.

Proseguimos con un tema consagrado al color en el paisaje. Introducimos los parámetros básicos de la percepción y el control del lenguaje

cromático en el ámbito de la fotografía, a través de la temperatura de color y del cromatismo de la escena. Revisamos la experiencia común entre el pintor y el fotógrafo en la traslación a una superficie plana de las relaciones cromáticas que se encuentran ubicadas dentro de la profundidad en el espacio tridimensional. Descubrimos el verdadero sentido de la toma de contacto con la naturaleza que nos puede ofrecer la fotografía, desde la perspectiva de la filosofía oriental. Como un pintor de paisaje tradicional chino, el fotógrafo contemplativo vibra al unísono con la naturaleza, creando un acorde, y llega a devenir, él mismo, paisaje. Todo ello a la luz de los espacios de alta vibración lumínica y cromática que podemos observar en las fotografías de Ernst Haas, Franco Fontana, Christopher Burkett, Joel Meyerowitz y Jan Staller.

El último capítulo del cuerpo teórico versa sobre la poética de la luz en la relación profunda con lo real y en el nexo exterior-interior, algo que el paisaje nos hace evidente, como hemos venido contemplando en las monografías anteriores. Cuando llegamos a comprender que el verdadero material sensible no es el que está en la cámara, sino dentro de nuestra caja torácica, entendemos que la relación que se establece entre el fotógrafo y lo fotografiado deviene crucial. Este capítulo aborda cuestiones como la percepción, la observación penetrante, y la constante contemplación de la acción de la luz sobre el paisaje como necesidad; la interiorización de la mirada y la obra como observatorio de la luz y del espacio. Es una invitación a recuperar aquella conciencia básica de observarse y de observar el mundo desde el propio centro, mediante este recogernos en la luz, para llegar a la comprensión de algo que no podemos abarcar o conocer con los ojos físicos, ni con la razón. Todo radica en el acto de abrir las alas de la percepción. Esta monografía muestra la obra y los procesos creativos de los artistas Richard Misrach, Mark Rothko y James Turrell.

Sin duda, se ha privilegiado a ciertos autores. Algunos de ellos han sido estudiados más profundamente que otros, cuya obra, relevante para el contenido conceptual del conjunto de este proyecto, es más concreta, menos conocida o carece de una documentación tan extensa. Al mismo tiempo, de la obra de algunos artistas podemos haber escogido sólo ciertos aspectos, los que precisamente servían al propósito de la unidad temática a la que pertenecían. En cualquier caso, estas personalidades nunca han sido vistas aisladamente dentro del capítulo sino, cual ecosistema, en relación e interacción con sus compañeros, como llama Josef Albers (1963) al mutuo influirse de los colores presentes o presentados simultáneamente. Además, el orden en que se exponen permite que el discurso transcurra de modo natural y confluya hacia un breve epílogo que, a modo de síntesis, intenta extraer aquella perspectiva que marca nuestra aportación personal, tendiendo a veces a ir más allá de lo expuesto.

Tratar de conceder a las imágenes la misma importancia que al texto, se plantea metodológicamente con la finalidad de establecer una lectura paralela, simultánea, en la medida de lo posible, entre texto e imagen, y valorando las citas de los autores referenciados, donde se encuentran diseminadas las ideas que van construyendo este trabajo de investigación. La selección de estos textos propios de los autores se ha llevado a cabo en base a la prioridad de que lleguen directamente al corazón del lector, que entren sin filtros. Hemos escogido aquellas palabras que sentimos vivas, surgidas de su interioridad veraz, certeras, provenientes directamente de sus experiencias reales; citas donde los artistas expresan su propio pensamiento sin ambages, con una exquisita vivacidad y claridad verbal.

Cabe señalar, además, que en la redacción de las monografías no existe el tiempo verbal pretérito, ni en las relativas a períodos más históricos; ello debe verse como fruto de una voluntad de llevarlo todo al presente. El método de estudio del arte del paisaje en esta investigación no pretende viajar a algo que pueda entenderse como perecido, sino a algo que se intuye permanece. Nuestros artistas referentes no se valoran a partir de la temporalidad espacial de sus condiciones y condicionamientos. No son sujetos únicamente vistos desde el afuera; un afuera sometido a los avatares históricos, al movimiento de lo externo, que sí les condiciona pero que no les determina, únicamente. Son artistas que interactúan en un entorno y que crean e interpretan la realidad que es el todo. En este sentido, ni las obras ni las teorías expuestas forman parte del pasado, sino que irradian actualidad en el paisaje del presente. Por tanto, en nuestro estudio de los maestros hay, más allá de la mera retrospección, una recreación de su *visión*.

Con la intención de dar cuerpo propio a cada uno de estos temas, se adjunta al final de cada capítulo la bibliografía y las notas específicas de cada uno de ellos. Por lo que respecta a la bibliografía, han sido incluidos únicamente todos aquellos documentos consultados o algunas de cuyas imágenes han sido reproducidas para la confección de este trabajo de investigación.

1.2.2. EN TORNO A «LAS POÉTICAS DEL AGUA: HACIA UN IDEAL Y PRÁCTICA DEL PAISAJE»

El camino trazado a través de las monografías expuestas, nos conduce a defender la vivencia directa de la realidad, para llegar a comunicar con la esencia de misma, atravesando la piel de lo aparente. Esta es nuestra perspectiva como artistas del paisaje. Por eso, el conjunto teórico previo debe verse como un ideario o un ideal que se mantiene presente en nuestra experiencia del paisaje como práctica artística. Esta práctica se fundamenta en un trabajo de campo, entendido éste como «Investigación de algo en el mismo entorno en que se produce» (Moliner, 2007: 2916), gracias al cual, realizamos un acercamiento físico y fotográfico a los lugares donde se centra nuestro estudio, sirviéndonos de distintos cuadernos de artista donde «grafiar» la experiencia de campo, tanto diurna como nocturna. Para concluir, de vuelta en el taller, damos paso a la revisión, ordenación y catalogación del material reunido, así como a la elaboración de la obra de creación.

El trabajo de campo mantiene una unidad lógica por sí misma, puesto que es interpretación del paisaje, y tiene una complejidad en la que intervienen simultáneamente varios factores. Como hemos mencionado, su estructura se adapta a un sistema de trabajo *in situ* con posterior revisión en el taller. Comprende derivas artísticas, esbozos y estudios fotográficos documentales de los entornos frecuentados. La intención, al recogerlos aquí, es reflejar el conjunto de la experiencia de campo, de modo que la iconografía se entremezcla con los contenidos poéticos personales, en un estilo cohesivo, que consideramos más ajustado a la experiencia real de un artista en el paisaje. Con ello se pretende conferir al trabajo un carácter de cuaderno en sí, si bien, al final de la tesis, existe un apéndice de catalogación de la obra de creación personal llevada a término en el taller.

1.2.2.1. CUADERNO DE CAMPO I: RÍO. CAMINO AL ORIGEN

En la vertiente oeste del monte Matagalls (1.698 m.) -Parque Natural del Montseny, a escasos metros de su cima, brota una de las fuentes de la cabecera del Torrent de Rentadors, el cual desciende hacia el norte para verter sus aguas en la Riera Major. El tramo concreto en el que se decide trabajar queda en el Sot de la Fagetona, una rinconada particular del hayedo del Matagalls, entre la Font del Pla de la Gavarrera y el cruce con la pista que va a la ermita de Sant Segimon. Por debajo de esta área escogida, el Torrent de Rentadors muestra el modelado que ejerce el agua del arroyo sobre la roca en su Gorg Negre, una olla de gran belleza. Pese a su espectacularidad, estos parajes son poco conocidos, excepto por aquellos que se dedican al barranquismo.

En otoño de 2006, con el fin de mantener un orden y una frecuencia en nuestras incursiones al Montseny, decidimos establecer un calendario a partir del período lunar. Los días de luna nueva y luna llena van a dar el compás a este trabajo de campo (por este motivo se decide titular las fotografías según la fase lunar y el mes en que son tomadas, más numeración, por ejemplo, *plenagener_01*). Las derivas artísticas se realizan periódicamente dos veces al mes a orillas del mencionado arroyo. Centrando la experiencia alrededor del cenit solar, podemos trabajar con la cámara fotográfica en el riachuelo durante apenas cinco horas, debido a que se trata de una zona muy sombría.

El itinerario a seguir en cada deriva es siempre el mismo: se deja el vehículo en el aparcamiento del Coll Formic y se sigue la ruta de gran recorrido o GR 5.2 (que sube al Matagalls) hasta el Pla de la Barraca; desde ahí se desciende hasta la Font del Pla de la Gavarrera. El segmento del río que convertimos en escenario del trabajo de campo, empieza en esta fuente y termina en la confluencia de las aguas con el camino que une el Coll Formic con la antigua ermita de St. Segimon, bello lugar donde se localiza un grupo de hayas majestuosas.

Aparte de utilizar el equipamiento especializado y habitual de cualquier montañero experto para moverse en época invernal dentro de este tipo de entorno natural, acotado entre los 1100 y los 1600 metros de altitud, el material específico para desarrollar nuestro trabajo de campo artístico ha sido:

- una cartografía topográfica especializada, «Montseny-Matagalls», de la editorial Alpina, 2002, en escala 1:25.000, que cotejo con la del «Montseny. Parc Natural», de la Diputació de Barcelona Servei de Parcs Naturals, 1995, en la misma escala;
- una cámara réflex digital, formato DX Canon EOS 400D, con un objetivo zoom Tamrom 19-200mm.;
- un cuaderno de campo con tapas rígidas Moleskine de papel de acuarela de 200 gramos, 20,5 x 13 cm. y 72 páginas, y varios lápices de color acuarelables.

Para la captura de imágenes se sigue siempre el mismo procedimiento, que empieza por minimizar la distancia de observación, pues partimos de una necesidad de acercarnos mucho al referente, tanto que casi se pierda el foco; utilizamos un largo teleobjetivo, que nos permite trabajar cómodamente (19-200mm). También disminuimos la sensibilidad a 100 ISO, adecuamos la velocidad de obturación a la del curso de agua y a la cantidad de luz que incide en la zona fotografiada, y trabajamos moviendo ligeramente la cámara durante la toma.

1.2.2.2. CUADERNO DE CAMPO II: LAGO, OJO Y ESPEJO DEL CIELO

Para el segundo trabajo de campo, las derivas artísticas se plantean en función de un peregrinaje en busca del agua en su estado más puro: el lugar elevado en que finalizan las diversas andaduras está por definición sobrecargado de sentido: el lago de alta montaña, como fuente del Origen. El sentido que se viene aquí a buscar vale para hoy como valía ayer, para cada peregrino, ejerciendo la práctica del caminar como una forma de arte en sí misma. El itinerario que conduce al lago, jalonado de etapas y de puntos fuertes, compone simbólicamente con él, un lugar de sentido único.

Se prevé realizar las siguientes excursiones y travesías entre lagos e ibones durante los veranos de 2007 y 2008 en ambas vertientes del Pirineo (Francia y España): en el Pirineo central se deambulará concretamente por las comarcas del Alto Esera, Alta Ribagorza, Vall d'Aran, Haute-Ariège y Haute Garone, y en el Pirineo oriental por las del Conflent, Andorra, Pallars Sobirà y Cerdanya:

Año 2007:

- Primera travesía, coincidente con el solsticio de verano: días 23, 24 y 25 de junio de 2007. Recorrido: Vallter 2000 Llacs de Carançà. Lagos a visitar: Estany Blau de Carançà, Estany Negre de Carançà, Estany de les Truites, Estany gran de la Coma de l'Infern, Estany Verd
- Deriva: día 7 de julio de 2007. Recorrido: Valleta de l'Escaleta y Vall de Barrancs (Parque Natural Posets-Maladeta). Lagos a visitar: Ibones de la Escaleta Inferior, Intermedio, Alt e Ibón de Barrancs.
- Deriva: día 8 de julio de 2007. Recorrido: Barranc de Gorgutes Puerto de la Glera o de Gorgutes (Parque Natural Posets-Maladeta). Lagos a visitar: Ibón de la Solana de Gorgutes e Ibón de Gorgutes.
- Deriva: día 10 de julio de 2007. Recorrido: Barbaruens Barranco de Armeña Collado del Aibón (Cotiella). Lago a visitar: Basa de Armeña.
- Travesía: días 11 y 12 de julio de 2007. Recorrido: Puente de Coronas Ibón de Llosás Bretxa Soler i Coll Ibones de Ballibierna Puente de Coronas (Parque Natural Posets-Maladeta). Lagos a visitar: Ibón de Llosás, Ibón Pequeño de Llosás, Ibón Alto y Baixo de Ballibierna Oeste.
- Travesía: días14 y 15 de Julio de 2007. Recorrido y lagos: Baños de Benás Ibón inferior d'Alba Ibón superior d'Alba Ibón intermedio d'Alba (Parque Natural Posets-Maladeta).
- Travesía: días 23, 24 y 25 de julio de 2007. Recorrido y lagos: Parquing Estós Ibonet de Batisielles Ibón de la Escarpinosa Ibón de Perramó Ibones de la Tartera Ibón de l'Aigüeta de Batisielles Ibón de Batisielles Parquing (Parque Natural Posets-Maladeta).
- Travesía: días 3, 4 y 5 de agosto de 2007. Recorrido y lagos: Embalse de Llauset Estany de Cap de Rigüeno Estany de Fe Estany de Cap de Llauset Estanys de Ballibierna Este Estany de Botornás Embalse de Llauset (Parque Natural Posets-Maladeta).
- Deriva: día 9 de agosto de 2007. Recorrido y lagos: Puen de Cregüeña Ibonet de Cregüeña Ibón de Cregüeña (Parque Natural Posets-Maladeta).

- Deriva: día 10 de agosto de 2007. Recorrido y lagos: Hospital de Benás La Besurta La Renclusa Ibón de Paderna Aigualluts Ibons de Billamuerta La Besurta Hospital de Benás (Parque Natural Posets-Maladeta).
- Travesía: días 24, 25, 26, 27 y 28 de agosto de 2007. Recorrido y lagos: Arinsal Estany Negre Estanys de Baiau Estanys d'Escorbes Estany Gran de Baborte Estany de Baborte de Dalt Estany Inferior de la Coma de Sotllo Estanys de la Cometa d'Estats Estang de Montcalm Estang d'Estats Estang de Monestaure Estanys de Guiló Estany Romedo de Dalt Estanys Blaus o de Guerosso-Esterri de Cardós (Parc Natural de les Valls de Coma Pedrosa y Parc Natural del Alt Pirineu).
- Deriva: día 9 de septiembre de 2007. Recorrido y lagos: Desde el camping de Graus Estany de Port Estany de Montarenyo Estany de Mariola Estany de Flamisella (Parc Natural del Alt Pirineu).
- Deriva: día 10 se septiembre de 2007. Recorrido y lagos: Desde el camping de Graus, Estanys Blaus y Estany Blanc (Parc Natural del Alt Pirineu).

Año 2008:

- Deriva: día 4 de julio de 2008. Recorrido y lagos: Desde *Les cabanes* de Anciles, Ibons de Toro e ibonets superiores de Toro (Parque Natural Posets-Maladeta).
- Deriva: día 5 de julio de 2008. Recorrido: Desde *Les cabanes* de Anciles, Portillón de Benás, boms du port y Bassetes del Portillon (Parque Natural Posets-Maladeta).
- Travesía: días 8, 9, 10 y 11 de julio de 2008. Recorrido y lagos: Parquing del carrilet de Queralbs Gorges del Freser Acampada en la Coma de Vaca Coll de Tirapits Coll de Carançà Estany Blau de C. Estany Negre de C. Estany de les Truites Estanyet zona de acampada de Núria Queralbs parquing.
- Última travesía: días 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de agosto de 2008. Recorrido y lagos: Guils de Cerdanya Estanys dels Minyons d'Engorgs
 Estany de Montmalús Estany baix de Siscaró Estany de Juclar Estany de Cabana Sorda Basses de les Salamandres Estany dels Meners de la Coma Estanys Forcats Esterri de Cardós.

Sobre la mesa de trabajo en el estudio, se contrasta la cartografía topográfica (normalmente en escala 1:25.000) y las guías especializadas del territorio pirenaico a recorrer. Es interesante cotejar más de una guía, pues las pequeñas variantes que introducen los autores para un mismo itinerario o para la descripción geográfica de la zona, se complementan enriquecedoramente las más de las veces. No pueden pasarse por alto detalles importantes como la presencia de algún nevero en el camino que pueda hacer necesario en uso de crampones, un otro tipo de pasos delicados que dificulten el acceso a los lagos, así como el estado de los senderos y qué tipo de señalización jalona el camino. Existen además otros factores a tener en cuenta sobre el mapa y con las guías en mano, como el número de láminas de una zona lacustre, el grado de colmatación de un lago y el tipo de terreno que lo rodea, para saber si es posible acampar cerca de sus aguas. Asimismo, no es menos importante informarse sobre la previsión meteorológica para la zona en los días en que se va a efectuar la deriva o travesía.

Tanto si se trata de un paseo de una jornada como de una travesía de varios días, es necesario planificar y ordenar la ruta en la medida de lo posible. En el segundo caso, procede una división de la travesía por jornadas, ubicando los puntos donde pernoctar, plantando la tienda o en refugios guardados o libres. Se deben reunir los alimentos necesarios para cada día, y si la travesía va a tener una duración de más de cinco días, deben preverse los puntos en los valles donde abastecerse. Además, para cada etapa se consideran el desnivel de la caminata y la duración aproximada de la misma.

En cuanto al equipo necesario para este trabajo de campo, donde las derivas suelen transformarse en travesías y la cota asciende entre los 1200 y los 2800 metros, se añade al equipo algo más de ropa de abrigo, tienda para el vivac en los lagos y víveres. En la mochila es importante meter sólo lo imprescindible, evitando la sobrecarga y el desorden. Se debe llevar indumentaria técnica básica adecuada para el tiempo de verano en alta montaña, que es muy variable; los cambios bruscos de temperatura son habituales y el calor de mediodía -sobre todo durante la andadura- se alterna con las típicas precipitaciones por las tardes, y el fresco por las noches.

El material requerido, además de la cámara réflex y el cuaderno de campo anteriormente citados, es el siguiente:

- cartografías topográficas especializadas, concretamente: «Puigmal-Vall de Núria-Ulldeter», de la editorial Alpina, 2002, en escala 1:25.000; «Aneto-Maladeta. Valles de Benasque y Barravés», de la editorial Alpina, 2005, en escala 1:25.000; «Cotiella. Peña Monta-nesa», de la editorial Alpina, 2007, en escala 1:25.000; «Posets Perdiguero» de la editorial Alpina, 2007, en escala 1:25.000; «Pica d'Estats-Mont-roig. Vall Ferrera, Vall de Cardós», de la editorial Alpina, 2006, en escala 1:25.000; «Andorra», de la editorial Alpina 2006-07, en escala 1:40.000.
- tres guías de lagos de montaña del Pirineo.⁶
- una cámara Ricoh Caplio GX 100, con función de vídeo;
- una cámara compacta acuática Snap Sights; y
- un termómetro.

Con la mochila en la espalda y cámara en mano, nuestra práctica artística comprende en una unidad el caminar y el «grafiar» la experiencia, ejerciéndose ambas acciones de modo continuo y paralelo, alternándose la fotografía con el dibujo en los cuadernos de campo, que se llevan también de modo cómodo y accesible en una bolsa del cinturón de la mochila —y no en el interior de la misma. Se trata de recoger información documental y sensible a un tiempo, y sin hacer paradas demasiado prolongadas, a fin de no romper el ritmo y la cadencia de la caminata, y atendiendo en todo momento a las condiciones climatológicas imperantes. Debe ser, pues, una actividad de recolección de experiencias y datos que en el taller ha de ser completada mediante la reflexión, la ordenación y la síntesis.

Para elaborar el banco de imágenes de la base de datos *De lagos*, se realizan varios tipos de fotografías: de vista general, tomadas en la medida de lo posible desde un punto de vista aéreo; de las siluetas montañosas que circundan el lago; imágenes de su superficie, con el teleobjetivo en la óptica más angular posible (aquí el punto de vista requerido, más o menos elevado, dependerá del tamaño de la lámina lacustre).

Todo el proceso de realización de las imágenes fotográficas, desde la captura hasta la impresión de los originales, se realiza con recursos digitales, exceptuando las fotografías subacuáticas, cuyos negativos pasan a ser escaneados. El procedimiento general para las imágenes en los dos cuerpos del trabajo de campo es: captura en formato RAW y revelado con el programa Camera Raw 3.7 de Adobe, efectuando las modificaciones necesarias de exposición, temperatura de color y contraste, con posteriores montajes y reajustes en Photoshop CS3. Las copias finales de las imágenes se imprimen mediante la técnica *giclée*⁷ en una impresora DIN-A3+ Epson Stylus Photo R2400, sobre papel Epson Archival Matte.

En la confección del apéndice *De lagos. Retrato topográfico de lagos y zonas lacustres del Alto Pirineo*, se utiliza la cartografía digital Alpina correspondiente y el programa informático Ozi Explorer, para hallar las coordenadas geográficas⁸ y de UTM⁹ de los lagos visitados.

La obra de creación personal se lleva a cabo en el taller con lápices acuarelables en seco, sobre soporte de papel de arroz chino de distintas texturas.

1.3. NOTAS

- 1. Hacemos aquí uso de mayúsculas en el sentido en que lo hace Laura González en su libro *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes*?, publicado por la editorial Gustavo Gili en 2005. Se parte de la idea de que en el uso común de los términos fotografía y pintura, a menudo se confunden lo genérico y lo específico. Ambos términos aluden, en sentido genérico, a disciplinas técnicas de uso variable y extendido: fotografía y pintura con minúsculas. En cambio, en su acepción específica, los términos se asocian a nociones paradigmáticas específicamente definidas como Arte: Fotografía y Pintura con mayúsculas.
- 2. Para más información véase Wilber, K. (2006). Los Tres Ojos del Conocimiento. La Búsqueda de un nuevo paradigma. Barcelona: Kairós.
- 3. «[...] tres vías que nos revelan tres aspectos diferentes del mundo, sensibilia (el mundo material, concreto y sensorial), intelligibilia (el mundo simbólico, conceptual y lingüístico) y transcendelia (el mundo espiritual, trascendente y transpersonal), que suelen agruparse bajo el nombre genérico de Gran Cadena del Ser» (Wilber, 1994: 157).
- 4. El Parc Natural del Montseny es espacio protegido desde el año 1977 y gestionado por las Diputaciones de Barcelona y Gerona. Desde el año 1978 es Reserva de la Biosfera de la UNESCO. Se establece definitivamente como Parque Natural el año 1987.
- 5. Del francés *Crampon*, este término se refiere a una pieza metálica, usada particularmente para practicar el alpinismo, que se fija a la suela de las botas para poder andar por la nieve o el hielo.
- 6. Concretamente: Atela, D. (1999). Ibones y lagos. Bilbao: SUA; y Cabrero, J. (s.f.). Todos los ibones del Pirineo Aragonés. Huesca: Pirineo.

- 7. De origen francés, la palabra *Giclée* proviene del verbo *gicler* que significa rociar, pulverizar. Se da el nombre Giclée al proceso de reproducción por impresión inkjet (chorro de tinta) de un original. El proceso requiere la combinación de los siguientes factores: que la impresión sea en papel libre de ácidos y/o blanqueador óptico y con tintas pigmentadas de base mineral, estables a la luz, (lo cual le puede conferir una longevidad de más de 100 años); que el autor esté presente en el proceso de impresión para garantizar la calidad de la impresión; y que la obra esté autentificada con su firma y un certificado de autenticidad. Actualmente esta técnica de impresión es cada vez más frecuentemente utilizada por el fotógrafo y el artista, ya que garantiza la permanencia y proporciona un acabado inmejorable.
- 8. Latitud y longitud. En este sistema, una posición queda definida (en grados, minutos y segundos; en unidades sexagesimales) como la intersección de un meridiano y un paralelo (Lat/Lon). Por encima del ecuador –al Norte- las latitudes son positivas; por debajo del mismo –al Sur- son negativas. Al Este del meridiano de Greenwich, o meridiano de referencia –cuyo valor es 0°-, las longitudes son positivas, en tanto que al Oeste del mismo son negativas.
- 9. Universal Transversa Mercator: En este sistema se proyectan pequeñas zonas del globo sobre superficies planas. Para lograrlo, se realizan proyecciones sobre un hipotético cilindro transversal, que va girando alrededor del eje Norte-Sur, en intervalos iguales de 6°. El resultado son unos husos o zonas UTM. Debido a que la deformación crece a medida que nos alejamos del ecuador, la proyección UTM queda limitada entre los paralelos 84°N y 80°S, y se complementa con una proyección estereográfica (UPS) para las regiones septentrionales del planeta.

1.4. BIBLIOGRAFÍA

Cassirer, E. (1967). Filosofía antropológica. Introducción a una filosofía de la cultura. México: Fondo de Cultura Económica.

Colafranceschi, D. (2007). Landscape + 100 palabras para habitarlo. Barcelona: Gustavo Gili.

González, L. (2005). Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes? Barcelona: Gustavo Gili.

MILANI, R. (2007). El arte del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva, S. L.

Scharf, A. (1994). Arte y fotografía. Madrid: Alianza Editorial.

WILBER, K. (1994). Los Tres Ojos del Conocimiento. La Búsqueda de un nuevo paradigma. Barcelona: Kairós.

3. LAS POÉTICAS DEL AGUA: HACIA UN IDEAL Y PRÁCTICA DEL PAISAJE

3.1. EL AGUA COMO FUENTE Y ORIGEN, LUGAR Y REFLEJO, CAMINO Y FLUIR

- 3.1.1. Simbología del agua.
 - 3.1.1.1. Agua del Origen.
 - 3.1.1.2. Agua de la Vida Nueva.
 - 3.1.1.3. Agua de la sabiduría.
 - 3.1.1.4. El río: Superficie y profundidad.
 - 3.1.1.5. El lago: occulus speculum.
- 3.1.2. El agua en el Tao.
 - 3.1.2.1. El principio de *li* y la fluidez.
 - 3.1.2.2. Tres nociones fundamentales de la estética china.
- 3.1.3. La nueva cultura del agua.
 - 3.1.3.1. Vitalidad y ecología del agua.
 - 3.1.3.2. Sobre el concepto de la memoria del agua.
 - 3.1.3.3. Agua: receptáculo y oráculo.



Página anterior: Estany Blau de Carançà, 09 07 2008. La vida coincide con lo agreste. Lo más vivo es lo más salvaje. La presencia de la naturaleza no sometida al hombre lo renueva (Thoreau, 2005: 22).

El río es la imagen del flujo constante a través del mundo, las venas que lo recorren; ríos de crecimiento que fluyen a través de los árboles y la tierra. El crecimiento, el tiempo, el cambio y la idea de fluir en la naturaleza están en las aguas del río. Necesitamos comprender esa energía y esa vida que recorre, que fluye por el paisaje. Ese algo intangible que está ahí y desaparece. En nuestro trabajo de campo intentamos tocar y aprehender ese movimiento. De alguna forma, el río es la línea que seguimos, a lo largo de arroyos de vida que se entrecruzan con senderos; el camino y el río son la imagen del flujo constante.

Caminar hacia las altas cumbres del Pirineo, remontando el río hacia donde brota el agua más pura, es precisamente el motor de este trabajo de campo. En nuestro mundo, la búsqueda del preciado líquido no existe. El agua no se considera un don sagrado, sino algo común y banal, algo que es exigido sin ser valorado. Al iniciar este trabajo de campo nos planteamos la necesidad de recuperar la experiencia viva del agua en todos los sentidos, por eso lo articulamos según las siguientes ideas:

- El caminar como ritual, ideal y práctica artística: el fluir.
- El río como recorrido de ascenso hacia el lago: remontar el río.
- La experiencia del Agua como elemento de la Naturaleza.
- La búsqueda del agua en estado puro: los lagos de alta montaña.
- La vivencia del lago como espacio para el reflejo interior.

Con anterioridad, la presencia de una serie de formas naturales en las que el agua jugaba un papel fundamental, marcó el recorrido del doctorando por la escultura. Eran formas nacidas en el líquido elemento o modeladas por su acción erosiva; formas como el coral, la espina de pez o las rocas horadadas. El protagonismo del agua se mantenía entonces latente bajo la superficie de las piezas escultóricas.

Hoy, reconociendo en la Naturaleza el reflejo interior, nuestro trabajo quiere ser fruto de una experiencia basada en una relación directa y personal con el espacio natural que acoge el agua viva. Entendemos por agua viva el agua en estado puro, sin domesticar, y también, en un sentido metafísico, el agua que lleva el germen del Origen. Proponerse salir al encuentro del Agua en zonas montañosas de cotas entre los 1200 y los 2800 metros de altitud, creer y crear en el Agua Viva, implica para el caminante un cambio doble: un desplazamiento físico y un recogimiento espiritual.

El deseo de reunión de paisajes para alcanzar la comprensión de la naturaleza como cosmos viviente del que formamos parte se debe, en última instancia, al deseo de belleza inherente al Origen pues, como decimos, nuestro proyecto se encamina hacia la fuente primera, hacia el agua recogida a los pies de las cumbres más altas, lo cual nos ha de brindar la oportunidad de experimentar lugares naturales de características estéticas y geográficas singulares. Como dice François Cheng, «[...] la belleza tiene el don de suscitar el deseo y la búsqueda»:

[...] se toma conciencia de que la belleza puede ser un don duradero, si uno recuerda que es una promesa mantenida desde el origen. Por eso el deseo de belleza ya no se limita a un objeto de belleza; el deseo aspira a unirse al deseo original de belleza que rigió el advenimiento del universo, en la aventura de la vida. Cada experiencia de belleza, tan breve en el tiempo y sin embargo transcendiéndolo, nos restituye cada vez la frescura del albor del mundo (ibídem: 38).

Para crear es necesario creer. Al creer en un proyecto, creamos el escenario adecuado para que el azar lo impulse; siendo conscientes de que el agua es símbolo del alma, la búsqueda es la del alma pura. Como artistas del paisaje, nuestro deseo es sentirnos plenamente como agua. El trasfondo de nuestro ideal es la felicidad de la no separación que experimenta el hombre en el «regazo» del caos; la conciencia del hombre en tanto «ojo iluminado» de la naturaleza, y la incontenible nostalgia del regreso hacia el origen.

¿Qué artista no querría habitar allí donde el órgano central del tiempo y del espacio -no importa si se llama cerebro o corazón- determina todas las funciones? ¿Qué artista no querría habitar en el seno de la naturaleza, en el fondo primitivo de la creación, donde se halla la clave secreta del todo? (Klee, P.).¹

3.1.1. SIMBOLOGÍA DEL AGUA

Antes de entrar en nuestra práctica artística del paisaje, imbuida por las poéticas del agua, es conveniente atender a la simbología relativa al agua. La simbología nos permite ampliar el campo de nuestra conciencia, abriendo los límites en que a menudo nos encajona el conocimiento;

Nos puede ayudar a comprender la «realidad» desde todas las realidades posibles, tanto de los aspectos manifestados como de los no manifestados. La percepción de un símbolo despierta a la inteligencia de su letargia, a la memoria de su somnolencia, a la intuición de su desuso y al corazón de su endurecimiento. El simbolismo no nos revela tan sólo las profundidades de una obra dada u observada, sino también de las nuestras, las que nos son propias (Mata, 1988: 537).

La palabra «símbolo» proviene de dos palabras griegas, syn y tobalein, que son interpretadas como la unión o reunión de lo que está separado. «E1 símbolo ocupa efectivamente una función mediadora: tiende puentes, reúne elementos separados, enlaza el cielo y la tierra, la

materia y el espíritu, la naturaleza y la cultura, lo real y el sueño, lo inconsciente y la conciencia» (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 26).

A su vez, los símbolos se comunican entre ellos; existen vínculos y conexiones en su interior y entre sí mismos, y fácilmente forman cadenas cuya secuencia se articula menos por un razonamiento lineal y más por una serie de correspondencias y simpatía. En nuestro trabajo podríamos destacar, como hilo conceptual, las siguientes: origen – pureza – purificación – regeneración – origen; agua – pureza – mirada – ojo – cielo – espejo- -lago – agua. En cualquier caso, las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes que se hallan en las tradiciones más antiguas y forman las combinaciones imaginarias más variadas, al mismo tiempo que las más coherentes:

- El agua como fuente de vida, símbolo de fertilidad.
- El agua como medio de purificación y regeneración corporal y espiritual, símbolo de pureza y gracia.
- El agua como símbolo de sabiduría y virtud.

3.1.1.1. AGUA DEL ORIGEN

Principio creador, sustancia primordial

El agua simboliza la materia prima del macrocosmos. La noción de aguas primordiales, de océano de los orígenes es casi universal. «El agua estancada, plasma de la tierra del que nace la vida, aparece en numerosos mitos de creación. [...] al comienzo de todo, cuando no había aún ni cielo ni tierra, sólo una materia indiferenciada se extendía desde siempre: las aguas primordiales» (íbidem: 59). En efecto, así como el agua contiene en sí la totalidad de las formas que puede tomar en su fluir y en sus surgimientos, también la materia prima contiene todas las formas del mundo en el estado indiferenciado, en el estado de puras posibilidades (Burkhardt, 2000: 55).

En el relato bíblico de la creación, se dice que en el origen, antes de que la Tierra fuese creada, el Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas; en las Escrituras hindúes se puede leer que todos los habitantes de la tierra han nacido del océano primordial. El «agua», en estos mitos, no se debe entender en el sentido literal; sin embargo, la imagen que estos relatos cosmogónicos evocan en nuestro espíritu es una imagen exacta a su manera, y lo más adecuada posible, pues nada puede traducir mejor que el agua la unidad indiferenciada y pasiva de la materia prima (ibídem).

Aguas superiores, aguas inferiores

Debido al hecho de que representan la totalidad de las posibilidades de manifestación, las aguas «se dividen en aguas superiores, que corresponden a las posibilidades informales, y en aguas inferiores, que corresponden a las posibilidades formales [...]» (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 53).

Desde un punto de vista cosmogónico el agua corresponde a dos complejos simbólicos antitéticos, que no hay que confundir: el agua descendente y celeste, la lluvia, es una semilla uránica que viene a fecundar la tierra; masculina pues, y asociada al fuego del cielo. Por otra parte el agua pri-

mera, el agua que nace de la tierra y del alba blanca, es femenina: la tierra está aquí asociada a la luna como símbolo de fecundidad consumada, tierra preñada, de la que sale el agua para que, iniciada la fecundación, la germinación tenga lugar (ibídem: 57 y 58).

Aguas de vida, aguas de muerte

El agua, como todos los símbolos, puede considerarse en dos planos rigurosamente opuestos, y tal ambivalencia se sitúa a todos los niveles. «El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora» (ibídem: 54). «[...] [Las aguas] representan la infinidad de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción» (ibídem: 52).

[...] el agua puede actuar como la muerte. Las grandes aguas anuncian en la Biblia las pruebas. El desencadenamiento de las aguas es el símbolo de las grandes calamidades. [...] El agua puede asolar y engullir, los tornados destruyen las vides en flor. Así el agua puede entrañar una fuerza maldita. En tal caso castiga a los pecadores, pero no puede alcanzar a los justos que no tienen por qué temer las grandes aguas. Las aguas de la muerte no conciernen más que a los pecadores ya que se transforman en agua de vida para los justos (ibídem: 56).

3.1.1.2. AGUA DE LA VIDA NUEVA

Medio de purificación, centro de regeneración

El agua es el instrumento por excelencia de la purificación ritual. «El agua viva [...] se presenta como símbolo cosmogónico. Ella purifica, cura, rejuvenece y por ende introduce en lo eterno» (ibídem: 55). La propiedad sacra del agua se comunica a aquel que en ella se sumerge y se hunde, imbuyéndose de ella, identificándose con ella.

El baño

Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración (ibídem: 52 y 53).

En distintas religiones y pueblos diversos encontramos ritos comparables en los que la correspondencia entre el agua y el alma ayuda a ésta a purificarse, o más exactamente, a recobrar su pureza original y esencial. Para los hindúes, el agua como elemento vital se identifica con el Ganges, que desde su fuente más elevada, que brota en los Himalayas, la montaña de los Dioses, riega las llanuras más vastas y pobladas de la India.

El agua del Ganges se considera pura, desde su fuente hasta su estuario, y de hecho está preservada de toda polución por la arena fina que arrastra en su curso. A quien se baña en el Ganges con espíritu de arrepentimiento, todos sus pecados le son perdonados: la purificación interior encuentra aquí su soporte simbólico en la purificación exterior, la que procura el agua del río sagrado. Es como si esta agua lustral viniera del cielo, pues su origen en los hielos eternos del «techo de mundo» simboliza el origen celestial de la gracia divina, la cual, en cuanto «agua viva», encuentra su fuente en la Paz inmutable y eterna (Burkhardt, 2000: 54).

Al igual que el fuego, el agua limpia lo interno y lo externo. «[...] los dos elementos opuestos, el agua y el fuego, se reúnen aquí en la misma significación simbólica de purificación y de regeneración» (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 184).

Agua ígnea

[Según la cosmogonía china] El agua, opuesta al fuego, es yin, corresponde al norte, al frío, al solsticio de invierno, a los riñones, al color negro, al trigrama K'an que es el abisal. Pero de otra manera el agua está ligada al rayo, que es fuego. Así pues, si «la reducción al Agua» de los alquimistas chinos puede perfectamente considerarse como un retorno a la primordialidad, al estado embrionario, se dice también que este agua es fuego, y que las abluciones herméticas deben entenderse como purificaciones por el fuego. En la alquimia interna de los chinos, el baño y el lavado podrían perfectamente ser también operaciones de naturaleza ígnea. El mercurio alquímico, que es agua, es calificado a veces de «agua ígnea» (ibídem: 53 y 54).

El hombre «debe pasar por el fuego y por el agua» para ser transmutado y hacerse imperecedero, de igual modo que el metal pasa necesariamente por el fuego y por el agua para ser transformado (ibídem: 350).

Agua bautismal inflamada

El gesto ritual central del bautismo es la inmersión seguida de la emersión (gesto que ha sido reemplazado hoy en día en la Iglesia romana por una simple efusión de agua). La inmersión corresponde a una «inhumación», a la muerte del «hombre viejo» [...]. La emersión, o salida del agua, es el renacimiento, la resurrección, la creación del «hombre nuevo»; ella corresponde al fiat lux. Pues la luz desempeña un papel primordial en el bautismo, que es el sacramento de la «iluminación» (photismos), y si el agua bautismal ilumina al neófito es porque ella misma ha sido visitada por la Luz y el Fuego celestiales. El baño bautismal es, pues, un baño solar también, como el de Cristo en el Jordán; el neófito es bautizado en el agua y el fuego, renace del agua y de la luz incorporada al agua y sale del baño como «hijo de la luz», como el sol surge del océano por la mañana, y reviste el hábito blanco, «resplandeciente como la nieve», que evoca la luz del Tabor (Hani, 1983: 147 y 148).

El agua bautismal inflamada se recoge en una cuba que constituye el elemento esencial de la pila de agua bendita y el baptisterio. Esta cuba es redonda u ovalada, o también octogonal. En el caso de la pila de agua bendita, la cuba es a menudo reemplazada por una gran concha, la cual insiste en expresar el simbolismo acuático con el que se vincula toda idea de purificación y de renacimiento.

La concha [...] recuerda la matriz y, sobre todo, la matriz universal, que es la que contiene las Aguas originales y los gérmenes de los seres. [...] a la perla, se la considera producida por el relámpago penetrando en la concha; la perla es, de algún modo, el fruto de la unión del agua y el fuego, respectivamente, el nacimiento de Cristo en el alma por el bautismo del fuego. El misterio del bautismo es asimilado al de la perla: «El buceador saca la perla del mar. Zambullíos (por el bautismo) y sacad del agua la pureza que en ella se oculta [...].» (ibídem: 72).

3.1.1.3. AGUA DE LA SABIDURÍA

El agua es dada por Yahvéh a la tierra, pero hay otra agua más misteriosa: ésta pone de manifiesto la Sabiduría, que ha presidido la formación de las aguas en la creación [...]. En el corazón del sabio reside el agua; él es semejante a un pozo y a una fuente [...], y sus palabras tienen la fuerza del torrente [...] (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 55).

El agua posee las facultades más completas. De las diversas cosas, no hay una sola que no se produzca gracias a ella. Sólo ella sabe cómo obrar correctamente, confiando en sus principios:

El hombre es agua, y cuando los órganos reproductos del macho y de la hembra se unen, el líquido fluye creando formas... Así, el agua se acumula en el jade, y las nueve virtudes aparecen. Se congela para formar al hombre y aparecen sus nueve aberturas y sus cinco vísceras. Ésta es su esencia refinada... (Watts, 1988: 99 y 100).

Por tanto, la solución para el Sabio,-que transformará el mundo- reside, en el agua. En consecuencia, cuando el agua no está contaminada, los corazones de los hombres se vuelven honrados. Cuando el agua es pura, los corazones de la gente se sienten tranquilos. Cuando los corazones de la gente son honrados, su conducta carece de maldad. Así, el Sabio, cuando gobierna el mundo, no enseña a los hombres uno por uno, o casa por casa, sino que el agua es su único instrumento (ibídem: 100).

Agua, río y árbol

El río de arriba de la tradición judía es el de las gracias y las influencias celestes. Pero el río de lo alto desciende verticalmente, según el eje del mundo; después de lo cual se extiende horizontalmente a partir del centro, según las cuatro direcciones cardinales, hasta los extremos del mundo: son los cuatro ríos del paraíso terrestre (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 885).

[Como el agua,] El árbol es el concepto del Cosmos vivo y en perpetua regeneración, carácter cíclico de la evolución cósmica, muerte y regeneración. Por su verticalidad, comunica los tres niveles del Cosmos: las raíces, las profundidades; el tronco y las primeras ramas, la superficie de la

tierra; y las ramas superiores, las alturas y la luz del cielo. Como eje del mundo, es el símbolo de las relaciones entre el Cielo y la Tierra; escalera, montaña y cruz que se erige en el centro de la tierra –Paraíso- y sostiene el Universo (Mata, 1988: 673).

Sabiduría y verticalidad unen las figuras de agua y árbol. Pero, además, es curiosa la semejanza y afinidad entre ellas en tanto que formas por las que fluye la energía y la vida. Así como el río tiene sus raíces en las montañas y fluye y va a parar al mar, el árbol tiene sus raíces en la tierra y fluye y va a parar al cielo. Sus ramas están arraigadas en él y se hunden buscando la luz y el aire. Y aún encontramos otra analogía en cuanto que el árbol, como el río, vitaliza el agua que fluye a su través y la evapora, de la misma manera que vitaliza también el aire que usa.

3.1.1.4. EL RÍO: SUPERFICIE Y PROFUNDIDAD

Al hilo de lo dicho, el agua del río no es únicamente fuente de fecundación de la tierra y de sus habitantes, sino también del alma.

Si el río es la imagen del tiempo que fluye sin retorno, el pensamiento chino percibe que el agua del río, al tiempo que fluye, se evapora, asciende al cielo para convertirse en nube y vuelve a caer en forma de lluvia para realimentar el río en su fuente. Este movimiento circular impulsado por el Vacío medio es el de la renovación (Cheng, 2007: 66).

Como es sabido, el torrente alegre de montaña, el ancho río caudaloso y el profundo océano representan no sólo las distintas etapas del curso de la existencia humana La simbología del flujo de las aguas en el río, la corriente, expresa a la vez la «posibilidad universal» y el «flujo de las formas»: la corriente es la de la vida y la de la muerte, Pero además representan las fluctuaciones de los deseos, emociones y sentimientos. En esta parte de la simbología del agua, conviene diferenciar entre superficie y profundidad, lo mismo que con la simbología de la tierra:

La navegación o el errar de los héroes en la superficie significa que ellos están expuestos a los peligros de la vida, lo que el mito simboliza con los monstruos que surgen de las profundidades. La región submarina se convierte así en símbolo de lo subconsciente (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 59).

Arriba o abajo, dentro o fuera, a este o al otro lado de las aguas, la riqueza simbólica del río es desbordante e inagotable, como apreciamos aún en el siguiente párrafo:

Puede considerarse el descenso de la corriente hacia el océano, su remonte, o el cruce de una a otra orilla. El descenso hacia el océano es la reunión de las aguas, el retorno a la indiferenciación, el acceso al Nirvana; el remonte es evidentemente el retorno al divino Manantial, al Principio; el cruce es el de un obstáculo que separa dos dominios o estados: el mundo fenomenal y el estado incondicionado, el mundo de los sentidos y el estado de desapego. La ribera opuesta, enseña el patriarca zen Huei-neng, es la pāramitā, y es el estado que está más allá del ser y del no ser (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 885).

3.1.1.5. EL LAGO: OCCULUS – SPECULUM

En la depresión del Faiyūm en Egipto se extiende un inmenso lago. Los teólogos egipcios de la antigüedad veían allí «la manifestación real y terrena de la Vaca del cielo... un cielo líquido donde el sol se había escondido misteriosamente... un afloramiento del Océano primordial, madre de todos los dioses, que hace vivir a los humanos», garantía de la existencia y de la fecundidad (ibídem: 624 y 625). [...] Para los galos, los lagos eran divinidades o moradas de dioses. Arrojaban a las aguas sus ofrendas de oro y plata, así como trofeos de sus victorias (ibídem: 625).

En diversas tradiciones los cultos se concentran muy a menudo alrededor de las fuentes y los lagos, puntos de agua que constituyen, por otro lado, lugares estratégicos comunes a todo peregrinaje espiritual, unidos por sutiles redes de energía encarnadas por ríos y riachuelos.

Como la montaña, el lago simboliza en la tradición oriental el concepto de centro, en dos sentidos: como punto que facilita la contemplación para que el sujeto pueda acceder a la unión con el Tao, y como punto de confluencia de las fuerzas del universo, que en la cosmología de la China antigua se expresa en la noción de soberano que gobierna desde el centro. Desde ese centro ritual y sagrado, se realiza la continuidad entre el macrocosmos del cielo y el microcosmos de la tierra. Desde esta posición privilegiada el soberano en la China antigua se coloca en la cofluencia de los cuatro puntos cardinales, las cuatro direcciones del universo como símbolo de los territorios del imperio, y el punto de armonización de todas las energías del universo.

Otro aspecto importante que hallamos en la simbología del lago parte del hecho de que desde antiguo se haya utilizado la quieta superficie de las aguas como espejo en adivinación para interrogar a los espíritus. Sobre esta superficie las respuestas a las preguntas realizadas se inscriben por reflexión. La humanidad siempre ha necesitado de oráculos para racionalizar cualquier situación y dar, a través de una buena receta, con las pautas a seguir para el mejor obrar. En este punto es interesante observar la relación etimológica que se descubre entre los vocablos «espejo» y «astro»:

Speculum ha dado el nombre de «especulación»: originalmente especular era observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas, con ayuda de un espejo. Igualmente *sidus* (astro) ha dado «consideración», que significa etimológicamente el acto de mirar el conjunto de las estrellas. Estas dos palabras abstractas, que designan hoy en día operaciones altamente intelectuales, se enraízan en el estudio de los astros reflejados en espejos (ibídem: 474).

Efectivamente, el lago es el espejo de agua del firmamento. En su quietud, especula el móvil panorama de la bóveda celeste destellante. Es el espejo del cielo, pero es a la vez su ojo, dada precisamente la capacidad especular del ojo, como del lago: ambos miran a quien los miran, descubren a quien los descubre, ven a quien los ve. Así se une el símbolo del lago como espejo del cielo y la expresión común del «ojo como

espejo del alma». Y aquí debemos añadir que para obtener un máximo de reflejo y, por tanto mejor, lo importante reside en la calidad de la mirada: ésta debe ser perfectamente lisa y pura, porque

[...] así como un espejo cuando está bien hecho, recibe sobre su superficie pulida los rasgos de aquel que se le presenta, así el alma, purificada de todas las suciedades terrenas, recibe en su pureza la imagen de la belleza incorruptible. Es una participación y no un simple reflejo: así el alma participa de la belleza en la medida en que se vuelve hacia ella (ibídem: 476 y 477).

Por tanto, el espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen, sino permitir la entrada de la sabiduría y el conocimiento, convirtiéndose en umbral. Como perfecto *speculum* el alma se convierte en una puerta líquida de agua, que, en su fluidez comunica y participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. El alma acaba por transformarse en la belleza misma a la cual se abre y de la cual se empaña, impregna y empapa en lo profundo. Se da una transfiguración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. En última instancia, el espejo, en tanto que se relaciona con la revelación de la verdad y no en menor grado de la pureza, es el instrumento de la iluminación y por tanto de la creación.

El símbolo del rayo de luz reflejándose en la superficie de las aguas es el signo cosmogónico de la manifestación; es *Purusha* actuando sobre la pasiva *Prakriti*. El cielo vertical sobre la tierra horizontal [...] Esos reflejos de la inteligencia o de la palabra celestial hacen aparecer el espejo como símbolo de la manifestación reflejando la inteligencia creadora. Es también el del intelecto divino reflejando la manifestación, creándola como tal a su imagen (ibídem: 475).

3.1.2. EL AGUA EN EL TAO

Nada hay en el mundo más blando y suave que el agua, pero nada puede superarla en el combate contra lo duro y resistente, en esto nada puede sustituirla.

El agua vence a lo más duro, lo débil vence a lo fuerte, no hay en el mundo quien desconozca esta razón, pero tampoco quien sea capaz de ponerla en práctica.

De ahí que el sabio diga: «Sólo quien soporta las desgracias del Estado, merece ser llamado rey del mundo». Las palabras verdaderas parecen paradójicas (Lao Zi, 1990: 87).

El hombre de bondad superior es como el agua.
El agua en su quietud favorece a todas las cosas, ocupa el lugar despreciado por los hombres, y así está cerca del dao.
Su lugar es favorable; su corazón, sereno; su don, del agrado del cielo; su palabra, leal; su gobierno, en orden; en sus empresas, capaz; sus movimientos, oportunos. Sólo la falta de quietud impide la superación (Lao Zi, 1990: 105).

El agua es la esencia de la vida y, por lo tanto, la imagen del Tao favorita de Lao tse (Watts, 1988: 96). Ella es el emblema de la suprema virtud, «[...] el símbolo de la sabiduría taoísta, pues no tiene oposiciones; está libre y sin ataduras, se deja correr siguiendo la pendiente del terreno» (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 53).

[...] por la virtud, [el agua] forma la inmensidad de los océanos y la extensión de los lagos; por la rectitud, halla la humildad descendente y la conformidad a la etiqueta; por el *dao*, mueve sus mareas sin tregua; por la audacia, le abre paso a su marcha firme y a su impetuoso impulso; por la regla, sosiega sus remolinos al unísono; por la penetración, realiza su lejana plenitud y su universal alcance; por la bondad, realiza su brotar claro y su fresca pureza; por la constancia, lleva infaliblemente su curso hacia el este. Si el agua, cuyas cualidades se manifiestan así visiblemente en las olas del océano y en la profundidad de las bahías, no regulara su comportamiento por ellas, ¿cómo podría envolver todos los paisajes del mundo y traspasar la tierra con sus venas? Aquel que sólo pueda obrar a partir de la montaña y no del agua se hallaría como sumergido en medio del océano sin conocer la orilla, o sería como la ribera que ignora la existencia del océano. Por ello, el hombre inteligente conoce la ribera al mismo tiempo que se deja llevar por el curso del agua; escucha los manantiales y se complace a orillas del agua (Cheng, 2004: 242 y 243).

3.1.2.1. EL PRINCIPIO DE LI Y LA FLUIDEZ

El Tao es el curso fluyente de la naturaleza y del universo; *li* es su principio de orden y podemos traducirlo como «modelo orgánico»; el agua es su metáfora elocuente.

Aunque el Tao es *wu-tse* (no ley), posee un orden o modelo que puede ser reconocido claramente, pero no puede ser definido por ley, pues tiene demasiadas dimensiones y demasiadas variables. Este tipo de orden es el principio de *li*, una palabra cuyo sentido original responde a modelos tales como las marcas que pueden verse en el jade o en la textura de la madera (Watts, 1988: 95).

Li debe entenderse, por tanto, como orden orgánico, a diferencia de orden mecánico o legal, ya que estos dos se ajustan a la ley. Li es el orden asimétrico, no repetitivo y no reglamentado que reconocemos en los dibujos que forma el agua al moverse, en las formas de los árboles o de las nubes, en los trazos que deja la escarcha sobre los cristales o en la distribución de los guijarros en la arena de la playa. Fue gracias a la apreciación de li como la pintura paisajista surgió en China -mucho tiempo antes de que los europeos cayeran en la cuenta- y como, en nuestros días, los pintores y los fotógrafos nos muestran constantemente la belleza indefinible de la cadencia de las cascadas y de las burbujas de espuma. Incluso las pinturas abstractas y no objetivas poseen las mismas formas que pueden observarse en las moléculas de los metales o en las marcas de las cortezas. En cuanto nos encontramos frente a esta belleza, la reconocemos inmediatamente, aunque no podemos explicar exactamente por qué nos atrae (ibídem: 95 y 96).

«Montaña, roca, bambú, árbol, rizos del agua, nieblas y nubes, ninguna de estas cosas de la naturaleza tiene forma fija; en cambio, cada una tiene una línea interna constante. Ella debe guiar al espíritu del pintor» (Cheng, 1985: 59).

3.1.2.2. TRES NOCIONES FUNDAMENTALES DE LA ESTÉTICA CHINA

Por todo lo expuesto hasta aquí, y por su vínculo indiscutible con el arte del paisaje y el agua, nos parece adecuado mencionar las tres nociones fundamentales de la estética china, que explica François Cheng en su libro *Cinco meditaciones sobre la belleza* (2007): «[...] ligadas de manera orgánica y jerárquica, constituyen los tres niveles, o los tres grados, de un criterio a partir del cual, la tradición china se proponía juzgar el valor de una obra y, por ende, la verdad de lo bello en general» (Cheng, 2007: 93).

YINYUN (interacción unificadora)

Como grado básico, el *yinyun*, «interacción unificadora». Esta noción, en sentido literal, remite a un estado atmosférico, cuando diferentes elementos, unos de tipo Yin y otros de tipo Yang, entran en contacto, en intercambio. Éstos se atraen, se interpelan, se interpenetran, para formar un magma, o más bien, una ósmosis, de donde emergen y se afirman las figuras, con su osamenta, su carne, su forma y su movimiento (Cheng, 2007: 96 y 97).

[...] el *yinyun* es esta cualidad intrínseca de una obra: un orden unificador surgido en el interior mismo de una interacción en múltiples niveles entre los diversos elementos que componen una materia, entre la materia y el espíritu, y, finalmente, entre el hombre-sujeto y el universo vivo que es, a su vez, sujeto (ibídem: 97).

QIYUN (hálito rítmico)

[...] el pensamiento chino concibe que «el hálito deviene espíritu cuando alcanza el ritmo»: aquí, el ritmo es casi sinónimo de la ley interna de las cosas vivas que los chinos llaman *li*. [...] en el seno de una obra, el hálito rítmico federa, estructura, unifica, suscita metamorfosis y transformación (ibídem: 98 y 99).

SHENYUN (resonancia divina)

Por último, en el grado más elevado, el *shen-yun*, «resonancia divina». Esta expresión designa la cualidad suprema que debe poseer una obra de arte para ser de primer orden. Se diría difícilmente aprehensible, dado que parece sugerir algo abstracto y vago. Los chinos se guardan de fijarla en una definición demasiado rígida, considerando la cualidad a la que se refiere como un estado «que se puede experimentar, pero no explicitar» (ibídem: 100).

[...] la expresión «resonancia divina» debe entenderse en el sentido de «en resonancia con el espíritu divino». La idea que dimana es, pues, de esencia musical, siendo efectivamente la musicalidad un aspecto primordial en el arte chino. No obstante, tratándose de pintura y de poesía, el aspecto visual no debe pasarse por alto; es preciso, para captar la noción de «resonancia divina», recurrir a la idea de visión y a la de presencia (ibídem: 101).

Con toda su parte de invisibilidad, esa presencia corresponde a lo que los teóricos chinos llaman *xiang wai zhi xiang*, «imagen allende las imágenes». Se aproxima también a lo que la espiritualidad *Chan* experimenta como iluminación. Cuando, ante una escena de naturaleza, un árbol que florece, un pájaro que vuela graznando, un rayo de sol o de luna que ilumina un momento de silencio, de repente, uno pasa al otro lado de la escena, se encuentra más allá de la pantalla de los fenómenos y siente la impresión de una presencia entera, indivisa, inexplicable y sin embargo innegable, como un don generoso que hace que todo esté allí, milagrosamente allí, difundiendo una luz del color del origen, murmurando un canto nativo de corazón a corazón, de alma a alma (ibídem: 101 y 102).

Cabe decir que esta noción corresponde también a la experiencia de lo sublime para los románticos, como demuestra la poesía de Wordsworth:

un movimiento y un espíritu que impulsa a cuantas cosas piensan, a todos los objetos de todo pensamiento, y se desliza a través de todas las cosas (Wordsworth cit.: Harpur, 2006: 340).

3.1.3. LA NUEVA CULTURA DEL AGUA

En nuestros tiempos, cuando se habla del Agua se piensa fundamentalmente en términos cuantitativos: cantidad, disponibilidad, acceso... Lo cualitativo, la calidad del agua, queda muy en segundo plano, y cuando se aborda, se hace con la potabilidad como objetivo casi exclusivo, como referencia casi única. Desde que se empezaron a augurar los desastres del cambio climático, el agua cobró un protagonismo inusual; una de las últimas pruebas de ello es la Exposición Internacional de Zaragoza 2008, dedicada a la temática «Agua y desarrollo sostenible».

Hay una necesidad creciente de estudiar la naturaleza íntima del agua, de considerarla realmente como un ser vivo y respetarla en su integridad. Las conclusiones de algunos científicos apoyan cada día más las hipótesis y postulados de los filósofos y de los místicos de antaño.

3.1.3.1. VITALIDAD Y ECOLOGÍA DEL AGUA

La preocupación por la salud y la calidad del agua que se ingiere propicia el desarrollo de tecnologías que mejoran la calidad del agua de consumo humano y tienen efectos beneficiosos sobre la salud y el medioambiente: se utilizan conceptos como la «activación» o «vitalización» del agua, entendiéndose como «el proceso o procesos por los cuales el Agua se somete a un régimen turbulento y/o a la acción de campos magnéticos, sonidos, cristales, campos de frecuencias sutiles (intenciones personales) que puedan influir en su comportamiento en relación a los seres vivos».²

3.1.3.2. SOBRE EL CONCEPTO DE LA MEMORIA DEL AGUA

Una de las propiedades del agua, en la cual supuestamente se basan algunos de los sistemas de activación o vitalización, es la capacidad de recibir, portar y transmitir información. A este fenómeno Jacques Benveniste (1935-2004) lo llamó, en 1988, «memoria del agua».³

Investigadores como Theodor Schwenk (1910-1986) o Victor Schauberger (1885-1958), han reconocido en los modelos de fluidez del agua una dirección en relación con la naturaleza y con nosotros mismos. En *El caos sensible, creación de las formas por los movimientos del agua y el aire* (2009), Schwenk muestra al agua como un «medio interrelacionador increíblemente activo sobre el que se fundamentan todos los procesos creadores de la vida».⁴ En la obra citada escribe:

Un arroyo que serpentea murmurando alegremente sobre las piedras de su cauce, engendra una multitud de pequeños remolinos y superficies internas que son verdaderos órganos sensoriales abiertos al cielo, que perciben el río del devenir cósmico. Al ser absorbida después por todas las

criaturas terrestres, las plantas, los animales y el hombre, les transmite todas las impresiones recibidas y las difunde por todas partes (Schwenk, Th., 2009).⁵

Claudine Luu, de la Universidad de Montpellier, llegó, tras sus investigaciones, a la siguiente conclusión:

El agua es el principal constituyente de los sistemas vivos, y no olvida las sustancias que disuelve (...). Puede así recibir, transmitir e incluso memorizar, o amplificar, efectos de condiciones físicas siempre variables, cuyo origen se encuentra en nuestro entorno próximo o lejano (Luu, C.).⁶

Uno de los trabajos que está teniendo un gran eco a nivel social, relacionado con estas cuestiones y presentado desde un ámbito o perspectiva cuestionada por muchos científicos, es el del japonés Masaru Emoto. Este investigador ha puesto a punto una técnica para obtener imágenes de cristales de hielo microscópicos, que han sido publicadas primero en japonés y rápidamente traducidos a otros muchos idiomas. Según las imágenes presentadas en sus libros, *Messages from Water*, volúmenes I y II, el primero publicado en español en el año 2003 con el título Mensajes del agua, el autor considera que el agua modifica su estructura o comportamiento dependiendo de diversos factores; entre ellos, la contaminación, imágenes, sonidos o pensamientos. Según su trabajo, «el agua es especialmente sensible a las energías de su entorno».⁷ Emoto explica: «Las imágenes de los cristales son un método maravillosamente efectivo para observar el efecto que la música y las palabras ejercen sobre el agua» (Emoto, 2003: 73).

3.1.3.3. AGUA: RECEPTÁCULO Y ORÁCULO

La compleja temática de la nueva cultura del agua, queda aquí sólo esbozada y merecería ser desarrollada más profusamente en un futuro. Las recientes investigaciones sobre la propiedad del agua como receptáculo y, por tanto, como poseedora del secreto del Origen, nos remiten otra vez a la antigua idea del agua como oráculo mencionada anteriormente. Desde las últimas décadas se están realizando aportaciones al estudio del agua desde nuevos puntos de vista que plantean nuevos retos y desafíos para la ciencia y quizá la asunción de nuevos paradigmas.



Fons
Julio de 2005
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
30 x 30 cm.

3.2. EL PROCESO CREATIVO

3.2.1. El arte de caminar.

- 3.2.2. Trabajo de campo I: *Río, camino al origen*.
 - 3.2.2.1. Ritual de invierno (ciclo otoño-invierno 2007 y 2008).
 - 3.2.2.2. Fotografiar en el río: pescar la imagen.
 - 3.2.2.3. La piedra: hábitat de duendes.
 - 3.2.2.4. De la orilla al horizonte.
 - 3.2.2.5. Detenerse a contemplar.
- 3.2.3. Trabajo de campo II: *Lago, ojo y* espejo del cielo.
 - 3.2.3.1. Ritual de verano (ciclo primavera-verano 2007 y 2008).
 - 3.2.3.2. Mirar: caminar y meditar.
 - 3.2.3.3. Encuentros en el camino: *Genius Loci*.
 - 3.2.3.4. Ver: detenerse y contemplar.
 - 3.2.3.5. Instante de visión: puerta de agua.



Página anterior: Ibón Superior de Billamuerta, 2.060 m., Parque Natural Posets - Maladeta, 10 08 2007

3.2.1. EL ARTE DE CAMINAR

El caminar como ideal y práctica artística tiene su origen en el arte contemporáneo como una forma de anti-arte. [...] En 1924 los dadaístas parisinos organizan un vagabundeo a campo abierto. Entonces descubren en el andar un componente onírico y surreal, y definen dicha experiencia como una «deambulación», una especie de escritura automática en el espacio real capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad [...]. Durante la segunda mitad del siglo XX se considera el andar como una de las formas que los artistas utilizan para intervenir en la naturaleza. En 1966 aparece en la revista Artforum el relato del viaje de Tony Smith por una autopista en construcción. Este texto da origen a una polémica entre los críticos modernos y los artistas minimalistas. Algunos escultores empiezan a explorar el tema del recorrido, primero como objeto, más tarde en tanto que experiencia. El land art revisita a través del andar los orígenes arcaicos del paisajismo y de las relaciones entre arte y arquitectura [...]. En 1967 Richard Long realiza A Line Made by Walking, una línea dibujada hollando la hierba de un prado. Su acción deja una traza en el suelo, el objeto escultórico se encuentra completamente ausente, el hecho de andar se convierte en una forma artística autónoma. El mismo año, Robert Smithson termina A Tour of the Monuments of Passaic. Se trata del primer viaje a través de los espacios vacíos de la periferia contemporánea. [...] La lectura de la ciudad actual desde el punto de vista del errabundeo se basa en las «transurbancias» llevadas a cabo por Stalker a partir de 1995 en algunas ciudades europeas. Perdiéndose entre las amnesias urbanas, Stalker encontró aquellos espacios que Dada había definido como banales, así como aquellos lugares que los surrealistas habían definido como el inconsciente de la ciudad. (Careri, 2002: 21-23).

En nuestra contemporaneidad muchos artistas del paisaje, con estas primeras experiencias a sus espaldas, deciden hacer del caminar un arte. Uno de ellos es el Dr. Pep Mata, director de esta tesis, e cuyo proceso creativo desarrollado a lo largo de su dilatada experiencia como artista y docente del paisaje, es puesto en práctica en el presente trabajo de campo. Un proceso creativo entendido como progreso de transformación o aprehensión directa de la experiencia, considerando el término experiencia en sentido amplio, como captación o conciencia.



Pep Mata en el Riu de Guiló, 2026 m., Estanys de Romerdo y de Guiló. Certascan. Parc Natural dels Alts Pirineus, 22 07 2009

El Dr. Mata desarrolla su trabajo creativo a través del caminar y de la imagen fotográfica; la cámara se convierte en una herramienta de conexión entre él y la naturaleza, permitiéndole recoger su vivencia íntima del paisaje, aunque, como él dice, el verdadero sensor está en el cuerpo, concretamente en el pecho. Caminar es su otro medio, un caminar sostenido a través de lo que él denomina «el paso del descanso», el paso nómada, que permite prestarse atención y darse cuenta, gracias al silencio y a la economía de esfuerzo; un movimiento rítmico en una cadencia determinada que le hace entrar en resonancia; un paso de meditación para sintonizar el cuerpo con el espíritu y entrar en armonía con el entorno y con el todo.

Pero la cámara no siente ni se emociona: ¿Cómo se ejerce la comunicación de un cuerpo sensible que se emociona a uno que siendo sensible no se emociona? ¿Cómo se mira, cómo se acoge la cámara con las manos? Ahí reside gran parte de lo que denomina «el secreto de oficio», algo que sólo se aprende con la práctica continuada y que es de difícil transmisión.

Su discurso está marcado por la experiencia vital del recorrido respecto de un entorno natural, de la aproximación a éste y de la comunión que con él ejerce. Si, como hemos dicho, su propio cuerpo es la herramienta de impresión y la cámara fotográfica es la herramienta de expresión, la ruta, el camino y el viaje constituyen el soporte que pauta la percepción del paisaje.

El Dr. Mata establece una relación de conocimiento y de reconocimiento del lugar y, por tanto, de si mismo. Su tarea se despliega a lo largo de los días, en los que se adentra y desenvuelve en unos espacios naturales previamente estudiados, establecidos y pautados, mediante una serie de registros fotográficos, meticulosamente estudiados, realizados y detallados que, junto a una cuidada manipulación, irá ordenando mientras recrea el relato de sus «paisajes del alma».

Según un proverbio chino, el destino es lo primero que acontece en las personas. Éste puede originar o crear una cierta dependencia hacia un lugar, o por el contrario hay quienes el destino les obliga a abandonar su lugar natal y los lleva a un permanente abandono que les hace viajeros y forasteros sin cesar, debido al vacío afectivo y efectivo que sufren y que tienen que llenar. El destino nos puede deparar a veces circunstancias que hace que debamos resolverlas existencialmente de modo que jamás habíamos imaginado. Probablemente, el destino de Mata, le ha ocasionado un vacío psicológico e incluso metafísico, pero esa vacuidad y ausencia le confiere una permanente libertad y lo que parecía ser una desgracia porque se le ha privado de unas raíces afectivas, se convierte en un







VERTICE OF DELIPIO DE LOMA EXTREMERA 2750 m. COMM DE SETUT MALL DE MADRIU "DRIENTACION 20" NIVIE. 10 30 HORAS SIGLARES 2º CENTIGRADOS. VERANO DEL 2001

permanente progreso al verse en la necesidad de buscar constantemente un nuevo lugar de reposo, a través de la búsqueda de nuevas sendas espirituales. Santöka, por ejemplo era incapaz de establecerse en ningún sitio y se explicaba diciendo: «Demasiado contacto con la gente trae conflictos, odios y apegos. Para liberarme a mí mismo de la violencia íntima y el aborrecimiento de los demás debo caminar». Pep Mata es un tipo de hombre que también necesita caminar, él mismo se autodefine como andariego.

Pero además, como todo buen caminante, es hombre de conducta, sabe y tiene una manera de conducirse, regular, metódica, seria, decorosa, honesta, escrupulosa, respetuosa consigo mismo y con su entorno. Su caminar es flotante, ingrávido, como si no quisiera dañar el suelo que pisa. Gracias a un depurado método de concentración que le lleva a centrarse en lo intrínseco y a distinguir los distintos niveles y espacios de la realidad, logra encontrar la raíz de la percepción. Una vez descubierto o identificado este ámbito o lugar natural, las sensaciones captadas, acumuladas y procesadas son organizadas e interpretadas, de modo que es el paso necesario para la recepción de la imagen. Todo ello pasa por un acto fundamental, que es la mirada o aprehensión esencial del lugar (Corbella, 2010).9

Pep Mata
004_pic de coma
extremera E 2004_10_262728
2004
De la serie Andar-i-ego I: el trazador de
caminos y direcciones
Técnica Giclée, 30,4 x 7,1 cm

Conocerse en el paisaje requiere tiempo, silencio, soledad y fluidez. Caminar para el Dr. Mata es un acto de meditación. Desactivar los pensamientos y activar la resonancia del silencio. Su sentido nómada quiere recuperar la actitud primordial y la fusión con la naturaleza. Como andariego, puede llegar a un estado donde lo exterior y las realidades interiores sea un único fluir. En este ser y estar andando, *andar-i-ego*, de manera continua y prolongada, el cuerpo y la mente entran en un estado de meditación «en movimiento», *Kinhin*, ¹⁰ en que uno es totalidad y deja de ser fragmento escindido.

Caminar es un medio y no una finalidad; mantiene un sentido de búsqueda fluida y renovación que se corresponde con la idea de viaje no sólo como desplazamiento físico a diferentes enclaves espacio-temporales, sino sobre todo como desplazamiento que se produce en un plano mucho más interior, más subjetivo e interno. Un peregrinaje personal plagado de búsquedas y encuentros. Una disciplina hacia una relación simbiótica y espiritual con la naturaleza. Caminar como viaje ritual hacia un estado de ser primario que sólo existe en la naturaleza como fuerza pura. Así es que el andariego desarrolla un conocimiento integrador cuerpo-mente-espíritu. Su alimento es estar en camino. Camino como arquetipo; la Vía es a la vez algo real y algo simbólico. Entender el caminar como ritual y como ideal es nuestro primer paso en el proceso creativo de esta práctica artística. El Dr. Mata, desde el sentido profundo de su experiencia artística, hace una reflexión sobre el arte de caminar:

Somos una sociedad sin piernas, o que vive como si no las tuviera; pero en cambio, nuestra humanidad se gestó caminando bajo el Sol y las Estrellas, fluyendo como un río. Si queremos aprehender la Natura o aprender de la naturaleza hay que caminar, nos tenemos que adentrar en ella más allá de las palabras, los libros y las imágenes. Es la experiencia profunda de ser peregrino en la Tierra. Cuando se camina se pisa, se toca la tierra; es la experiencia vital de estar envuelto por esta creación misteriosa que es el Universo. Caminar es una celebración de la Tierra y de la Vida, es tomar conciencia del regalo de nuestro propio respirar.

Caminar es sentirse de manera anacrónica. Es la utilidad y la eficacia real. Es estar preparado para adaptarse, para descubrir y gestionar el entorno de forma constante. Los paisajes requieren de la predisposición del observador, de la inteligencia vital de vivir lo que se está haciendo. Caminar es la evidencia del mundo. Es el hilo de los movimientos de la vida cotidiana como un acto natural y transparente. Caminar es abrirse al mundo y este hecho invita a la humildad y a alcanzar el instante. Restablece una distancia adecuada con el mundo, una disponibilidad en el instante y nos da una



COLL DE CARANÇA O COLL DE LA VACA 2727 m. CIRC DE CARANÇA. VALL DE CARANÇA. ORIENTACION 45° NE. 11,10 HORAS SOLARES. 13° CENTIGRADOS. PRIMAVERA DEL 2005

forma activa de meditación. Exige la sensorialidad plena y es la ruptura necesaria para volver a recuperar el aliento.

Caminar, a menudo, es desviarse para parecerse más a uno mismo. El caminante sólo ve lo que ya existe en él; es la disponibilidad para abrir los ojos y acceder a otras capas de lo real. Sin receptividad interior, sin una transparencia al espacio y al lugar, no nos sucede nada. El tono es siempre la reciprocidad, abre caminos a los sentidos y si el caminante no tiene esta voluntad, no verá nada. El ritmo de la lentitud es el ritmo del vivir, del caminar, de la mirada que avanza y se acumula en el caminante por simple amor al viento y a la tierra de los viejos caminos.

Caminar es vivir el instante, es una alianza con el espacio y su duración. Introduce una sensación continua de uno mismo y del mundo. Caminar es un método tranquilo de reencantar la duración y el espacio, transforma los momentos ordinarios, los inventa con nuevas formas. La vivencia generada por esta experiencia vital permite la multiplicidad de enfoques, generando mapas cosmológicos en y de nuestro interior.

Pep Mata
098_coll de carança 2005_06_203031
2005
De la serie Andar-i-ego I: el trazador de
caminos y direcciones
Técnica Giclée, 30,4 x 7,1 cm

Caminar es un acto de resistencia, que da prioridad a la lentitud, a la conversación, al silencio, a la curiosidad. Es una subversión de la vida cotidiana y también es el estar en una interioridad, que es un abismo para muchos contemporáneos, que sólo están en la superficie de sí mismos y hacen de ello su profundidad.

Caminar es una experiencia plena que deja al hombre la iniciativa. Se camina de manera gratuita para disfrutar del tiempo que pasa, para desviarse de la existencia, para encontrarse al final del camino. El caminante es el hombre de la ocasión, el artista del tiempo que pasa. Es el hombre que detrás de las circunstancias va encontrando cosas cuando camina. El caminante amplía su mirada para descubrir una nueva topografía; reescribe una nueva biografía, un nuevo espacio vital. El caminante está en un tiempo a ralentí. El reloj es cósmico, es el de la naturaleza de los lugares, y no el de la cultura con la segmentación de la duración. Caminar es un estado de espiritismo militante delante del mundo, un sentir la relatividad de las cosas.

Caminar desnudo, invita a pensar el mundo en el momento y recuerda al hombre su humildad y la belleza de su condición. Antes el peregrinaje, en determinados momentos, era liberarse de las culpas con una certeza de no morir en estado de pecado mortal. Hoy la búsqueda es tranquilizarse uno en un momento de serenidad. Un examen de conciencia en una perspectiva totalmente profana. Incluso el paraíso prometido es muy terrestre.

El caminante va más allá de la ignorancia de la memoria. El camino es justamente una memoria de los innombrables caminadores. Establece una forma de solidaridad de los hombres vinculada al paisaje. El camino vincula las diferentes generaciones. El camino es una forma de comunicación, no solamente en el espacio, sino también en el tiempo. El camino de los innumerables pasos, que es una marca de humanidad.

Caminar no es un monoteísmo, es el politeísmo o la pluralidad de los genios del lugar. En cada espacio, en el valle, en el río todo está bajo el imperio de un *genius loci*. Los lugares nunca son neutros, y todavía menos, vacíos. El caminante es el peregrino de una espiritualidad personal. Ofrece una forma deambulatoria de plegaria al genio del lugar.

La búsqueda del silencio para los caminantes es una búsqueda sutil de un universo tranquilo, que implica el recogimiento personal. Un momento de suspensión del tiempo donde se abre un paso que da al hombre la posibilidad de encontrar su lugar. El silencio da el sentimiento de existir. El silencio invita a la curiosidad, a vagar y permite la formación personal. Aquel que camina siempre

es un hombre y en cada uno de sus pasos se acepta a sí mismo y restaura el mundo, restaurando sus límites.

El caminar es una práctica histórica, porque implica la preocupación del ser humano de comprender. Reencontrarse con el cuerpo nunca ha estado lejos, de hecho no está más lejos que el paisaje. La marcha hace posible la metamorfosis de la mirada, de uno mismo. Al caminar la mente funciona en un registro diferente buscando una dirección, una orientación. Es un momento privilegiado para ejercer el pensamiento y olvidarse de uno mismo en el propio acto de caminar. El hombre vuelve a encontrar su estado de criatura en un universo infinito. La salvación empieza por los pies, como raíces por las que absorber el calor del camino que pisamos, como resistencia, como ritual que permite la renovación, porque el mundo no se agota con la repetición constante. Aunque al caminante a menudo le sea indiferente el destino, el camino es un pretexto para hacer un viaje interior. Un caminante nunca llega: siempre está pasando (Mata, 2010).¹¹

El contacto entre nuestra naturaleza interna y consciente frente a la naturaleza externa establece un encuentro, puente, eco, acorde y acuerdo; sincronía o fusión del tangible con lo intangible y del entorno con lo interno. Contacto debido a una relación acausal, donde es posible percibir por un instante el orden cósmico. El instante de la impresión, de la percepción, de la intuición, de la visión intuitiva y sensible del intangible, la sorpresa. Un instante de unicidad y belleza, del dibujo invisible, de la imagen latente, el intento de apresar la aparición. Es el momento de la revelación, de la manifestación de la verdad secreta y oculta; un instante de lucidez, de dar a luz y alumbrar la imagen que sale de la oscuridad. Gestar la imagen, la obra, por la necesidad existencial de perpetuar el acorde, de inmortalizar ese instante de belleza efimera, en una poética concreta y precisa, de insuflar en la materia el animus; de operar, sublimar, condensar, destilar hasta la esencia sin esterilizar. El paisaje es la manifestación de la imagen del alma¹² de cada creador: ningún lugar, cualquier lugar y todos los lugares. Pep Mata explica así su proceso creativo en torno al paisaje:

Trabajo y pensamiento, el paisaje como elemento de meditación y referencia. Mi inspiración es la naturaleza: la montaña, el viento, la lluvia, el azul del cielo, las estrellas, el sol, la luna, el río, la piedra, las nubes... Las caminatas se han convertido en toda una adicción personal y casi un modo de vida. Es una búsqueda de las fuentes de inspiración del lado más original del mundo, opuesto a la vida urbana. Tras varios días caminando, tengo la impresión de que puedo sentir con mayor claridad. Caminar por senderos deja tiempo para abandonarte y escuchar. Lo que llamamos camino son vacilaciones. Cuando camino, me coloco en un mundo que no controlo, donde pueden suceder o







ESTANDER OR PROTESSETUT 247 I m. CLOT DE SETUT / COMA EXTREMERA, VALUD ARANGER, ORIENTACION 270 W. 41 30 HORAS SOLARES. OF EENTIGRADOS VERANO DEL 2004

Pep Mata
002_estany gran de setut 2004_10_323334
2004
De la serie Andar-i-ego I: el trazador de
caminos y direcciones
Técnica Giclée, 30,4 x 7,1 cm

descubrirse muchas asociaciones, resonancias y coincidencias. Un proceso de creación que se basa únicamente en la vivencia de caminar y que se divide en dos partes distintas: en primer lugar, la experiencia de hacer una caminata, la cámara fotográfica; y en segundo lugar, el de obrar - operar - el resultado poético, transmitir la experiencia íntima y espiritual que constituyen las caminatas.

Con-templar es una práctica silenciosa, Mi profesión, la del andar-i-ego solitario que bajo la nube mira con buen oído, en espera de una confidencia íntima de la voz silenciada del lenguaje del mundo; que mira ficcionalizando experiencias, no sin una cierta dosis de locura y de fabulación paródica. En el azar discontinuo y en la armonía de la casualidad alcanzamos vivencias inéditas, gracias al encuentro fortuito de lo que no tiene de por sí ninguna lógica o justificación. Es la exploración de un territorio íntimo, las más de las veces oculto, cuando no vedado. Territorio primordial de la conciencia. La memoria del futuro, el viaje inverso en la estela del creador. La dirección como un acto de fuerza. El compromiso total e interior de un hombre con su oficio. Una labor callada y paciente, a solas. Una clara vocación de retiro. Un itinerario secreto, una búsqueda del conocimiento, del saber acumulado, para indagar en la existencia del Ser. La sensibilidad inteligente del hombre queda patente en la búsqueda del sustrato, de ese fuerte eco, que resuena en el espíritu de la naturaleza. Un arte cotidiano y casi olvidado. Ser solamente el cristal a través del cual nos penetra intacta la vida.







PUNTA CUSTODIA O DE ARRABLO 2519 m. PARQUE NACIONAL DE ORDESA Y MONTE PERDIDO, ORIENTACIÓN 220° S-SW. 14 45 HORAS SOLARES, -1° CENTIGRADO, OTOÑO DEL 2003

Ver y deleitase. La imagen no es sólo para los ojos. La mirada visionaria, la nueva lente: abro los ojos y el verano crece. El acto de visualizar - de ver - una imagen significativa tiene más relación con la meditación que con la destreza profesional. Tiene que ver con una fuerte visión personal, con el permanecer en la senda elegida de la visión personal, con el coraje de crear un idioma propio. Una mente razonablemente normal, pero bien afinada, que deambula activamente cargada de energía en busca de conexiones y de formas no vistas. Cuando no hay visión, uno perece.

Intento ver el mundo en dos dimensiones, desde una nueva lente, desde el cíclope ojo de la cámara. Un ojo de cristal frente al mundo, laboratorio interior de las imágenes. Mirar es actuar, y ver significa estimular lo real todavía invisible. Provocar el intervalo alucinatorio necesario: sucesión de ideas e imágenes, pensamientos, recuerdos, analogías... Y como diletante del milagro, liberarse de la imitación de la naturaleza, penetrar en el espacio de lo inexplicable y misterioso. Ampliar fronteras. Comprender lo que ensambla los mundos interno y externo, emplear el ojo - los tres ojos del conocimiento - para visualizar un esquema no visto. No se puede creer en nada que no hayamos descubierto y experimentado por nosotros mismos. Las formas son el resultado de una acción creadora; de la manifestación sensible, de una de las posibilidades, de la facultad de la visión; de la realidad antagónica, objetiva y subjetiva a la vez, transformada por la experiencia y la imaginación.

Pep Mata
095_punta custodia 2003_12_222324
2003
De la serie Andar-i-ego I: el trazador de
caminos y direcciones
Técnica Giclée, 30,4 x 7,1 cm



CAP DE CAPRISTA CIM MERIDIONAL 2360 m. TUC DE LA COMETA. MONTSENT DE PALLARS. ORIENTACION 270° W. 13 HORAS SOLARES. -3° CENTIGRADOS. INVIERNO DEL 2005

Pep Mata
122_cap de caprista S 2005_02_192021
2005
De la serie Andar-i-ego I: el trazador de caminos y direcciones
Técnica Giclée, 30,4 x 7,1 cm

Simbolizar, crear una imagen, una nueva sensación de orden partiendo del caos - el arte de precisar una sombra -. Una saturación de conciencia que crece desde una condición de conocimiento emocional. Las imágenes se crean en nuestra imaginación, sólo vemos lo que estamos pre-parados para ver. Una imagen representa algo más que una descripción exacta del mundo. Es una re-construcción simbólica del mundo por el cual uno erra en busca del acierto o de lo cierto. Un paso a través de la oscuridad, una búsqueda de vestigios, el nexo entre el presente, la memoria extraviada y el futuro ciego. Construir una realidad mítica, que se sustenta en sí misma y es el arquetipo de la belleza y del ingenio de la melancolía. La vida como una sucesión de estampas. Memorias que ahondan en la trágica condición humana para llenar un vacío. Las miradas lúcidas - imágenes - retenidas son vitales, irradian perennidad y son obras vivas, líneas de intuición. La capacidad de imaginar otros mundos nos salva de la mediocridad de la vida cotidiana y nos permite huir de nuestras prisiones. Hay un mundo por descubrir dentro de cada hombre. Un fotógrafo no es aquel que hace imágenes, sino el que piensa en imágenes. No me interesa la fotografía como disciplina. En general, me interesan más los artistas fotógrafos que los fotógrafos artistas.

En mi trabajo me importa el ver. El buen imaginero es, antes que ingenioso o culto, un ser generoso. Se desprende del arte instantáneo de la imagen, como el niño en la playa erige en la arena un castillo

fugaz, para que luego se lo trague el mar. Una poética donde la supervivencia espiritual se encarna en el cuerpo del artista. Siempre un verdadero artista es un solitario de sí mismo, con el coraje de no olvidar lo que no pudo ser. La mirada delicada del viajero, que conoce bien su oficio de iluminador, con la que pretende recomponer un orden en el mundo. Un paseo por un con-cierto reconstituido de las cosas, casi encontradas al azar. Los paisajes desvelados como estados del alma. Unas imágenes para escuchar, esculturas mentales, con esa atmósfera que tienen a veces los lugares que se han amado. Toda compresión es posterior a los hechos (Mata, 2011: 25-29).

El proceso artístico creativo establecido por el Dr. Mata y mantenido en este trabajo de campo se estructura en las siguientes cuatro fases:

- 1. Pre-parar-se: desarrollar un plan para cambiar de hábitos cogitatio (fig. 1).
- 2. Ascender: la relajación rítmica del caminar como ritual, andar ordenado meditatio (fig. 2).
- 3. Cima: encontrar un lugar y entrar en resonancia y sincronía contemplatio (fig. 3).
- 4. Descender: obrar, sublimar y transformar la materia imago (fig. 4).

Dentro de cada fase se establecen tres columnas como subfases o grados de desarrollo temporal del proceso creativo. A su vez las columnas están divididas por tres líneas horizontales o dominios que hacen referencia a los tres ojos del conocimiento, los tres niveles básicos de existencia de que consta la Gran Cadena del Ser, según la filosofía perenne: mente o *intelligibilia*, espíritu o *trascendelia*, cuerpo o *sensibilia* (Wilber, 1983),¹³ componiéndose así un esquema u organigrama de cuatro cuadrados de tres por tres, que sintetiza todo el proceso a través de palabras o conceptos clave. Se considera la línea horizontal central –el ojo del espíritu- como el eje vital e interior vertebrador de la totalidad del proceso. La línea inferior –el ojo del cuerpo- demarca el segundo eje de actuación y hace referencia a los procedimientos y acciones hacia el mundo exterior. La línea superior –el ojo de la mente- es la síntesis conceptual y consecuencia de los dos dominios anteriores.

PROCESO DE CREACIÓN: I. pre-parar-se / cogitatio

		recording pro-	Ü
EL OJO DE LA MENTE Intelligibilia concepto razón	IN-QUIETUD CIVILIZACIÓN - SEDENTARIO ESPACIO PARA ESTAR ESPACIO EXPLICADO DUALIDAD - CONFUSIÓN ALTERNATIVA NÓMADA ESPACIO PARA TRANSITAR ESPACIO SIN EXPLICAR	CAMBIO DE CREDO – DE VIDA DE HÁBITAT – DE HÁBITOS DE EXPERIENCIAS TRANSFORMACIÓN METAMORFOSIS TRANSMUTACIÓN DE UN ESTADO A OTRO	RETIRO AISLAMIENTO VOLUNTARIO RECOGIMIENTO Y SOLEDAD AUSTERIDAD POBREZA VOLUNTARIA LLEVAR LO JUSTO TEMPLANZA Y SOBRIEDAD
EL OJO DEL ESPÍRITU Transcendelia Proceso interior	INICIAR-SE MELANCOLÍA – ANSIEDAD DESPERTAR AL DURMIENTE APRESTARSE - APASIONARSE EJERCER LA MAESTRÍA DAR UN PASO DE SABER APRENDER A APREHENDER DISCIPLINA - INSTRUCCIÓN	TRASLADAR-SE DESPLAZAMIENTO CULTURA / NATURA 1. DE CREER EN EL CONTROL DE LA NATURALEZA 2. A CREER EN LA INCONTRALABILIDAD DE LA NATURALEZA	ABANDONAR-SE DESAPEGO – LIBERAR DEJAR ATRÁS UN MODO DE VIDA LA RENUNCIA ESTAR DISPUESTO LIAR LOS BÁRTULOS TIRAR-SE AL MONTE
EL OJO DEL CUERPO Sensibilia materia procedimiento	BUSCAR LO CIERTO / EL ACIERTO SALUD – EQUILIBRIO DAR TRÁS UNO PREPARAR EL VIAJE LA CARTOGRAFÍA URGUIR UN PLAN APAREJAR EL EQUIPO	VIAJAR IR MÁS ALLÁ ESTAR DE PASO ESTADO TEMPORAL TRASPONER EL TRAS-LADO – TRÁNSITO ÉXODO – MIGRACIÓN SAL-IR AL ENCUENTRO	HABITAR CONVERTIR UN ESPACIO EN MORADA PRONUNCIARSE - DEFINIR UN COMPORTAMIENTO EL RITUAL TOMAR / PONER-SE EL HÁBITO COMULGAR CON EL NUEVO ORDEN

Fig. 1

PROCESO DE CREACIÓN: II. ascender / meditatio

EL OJO DE LA MENTE Intelligibilia concepto razón	RECORRIDO UNA LÍNEA DE PASOS LUGARES ENTRE-LAZADOS LA MEMORIA DEL TIEMPO EL CAMINO EL SENDERO ANCESTRAL DIBUJO DE CONOCIMIENTO	UMBRAL LAS PUERTAS - ALTITUD 1000-1500 ESPACIO ANTRÓPICO 1500-2000 EL MUNDO VEGETAL 2000-2500 ESPACIO DEL AGUA 2500-3000 ESPACIO DE PIEDRA 3000 ESPACIO EMPÁTICO	PULSIÓN ALIENTO VITAL - ANHELO CON SU RELACIÓN CON EL AFUERA LA EXPANSIÓN DE LA PERCEPCIÓN E INFORMACIÓN SENSORIAL
EL OJO DEL ESPÍRITU Transcendelia proceso interior	A-CALLAR-SE APLACAR – CALMAR LIBERAR LA PERCEPCIÓN AUSCULTAR LOS SONIDOS EL SILENCIO ESTADO DINÁMICO DE QUIETUD ACTIVA Y EXPLORACIÓN	CON-CENTRAR-SE CENTRAR-SE EN LO INTRÍNSECO DISTINGUIR LOS NIVELES DE REALIDAD LA MEMBRANA / EL LÍMITE EL PORTAL SIN PORTÓN ENTRE-DOS MUNDOS EXTERIOR-INTERIOR	DES-PRENDER-SE PRINCIPIO DE ALTERNANCIA Y TRANSFORMACIÓN DEL TIEMPO VIVIDO EN ESPACIO VIVIENTE EL VACÍO INGRAVIDEZ Y PLENITUD LUGAR DE DIÁ-LOGO-S EL VISIBLE Y EL INVISIBLE
EL OJO DEL CUERPO Sensibilia materia procedimiento	ANDAR CAMINAR – ERRAR TRAZA-ANDO ACTO PRIMORDIAL EL RITMO HALLAR UN MOVIMIENTO REPETICIÓN - TEMPO CADENCIA - MEDIDA	RESPIRAR NO TODO LO QUE SE RESPIRA ES AIRE LA SIMULTANEIDAD ESTAR DENTRO / ESTAR FUERA LO INTERNO – LO SUBJETIVO LO EXTERNO – OBJETIVO INSPIRAR / ESPIRAR	MEDITAR CULTIVAR EL ESTADO DE LA ATENCIÓN AJUSTAR LOS OJOS DEL CONOCIMENTO SENSIBILIA INTELLIGIBILIA TRANSCENDELIA

Fig. 2

PROCESO DE CREACIÓN: III. cima / contemplatio

EL OJO DE LA MENTE Intelligibilia concepto razón	CON-TACTO TOCAR LA TIERRA UN CUERPO A CUERPO ELEMENTOS - CUATERNARIO EL HALLAZGO ESTABLECER UN ENCUENTRO	RESONANCIA LA VIBRACIÓN - EL SONIDO EL CANTO - EL ECO CONCORDANCIA - ACUERDO LA PRESENCIA GENIUS LOCI TEOFANÍAS	SINCRONÍA LA FUSIÓN DEL TANGIBLE – INTANGIBLE EXTERIOR – INTERIOR RELACIONES ACAUSALES COINCIDENCIAS INCONEXAS PERCIBIR EL ORDEN CÓSMICO
EL OJO DEL ESPÍRITU Transcendelia proceso interior	ORIENTAR-SE ABRIRSE A LA CAPACIDAD DE VER DE PERCIBIR LA PRESENCIA LA DIRECCIÓN LA VERTICAL / ESTAR EN PIE CONCIENCIA DE SER-ESTAR PRE-SENTAR-SE	MIRAR-SE PONER ATENCIÓN A LOS LUGARES DE VISIÓN QUE REMITEN A LA MIRADA INTERIOR LA ARMONÍA MANIFESTACIÓN DE PRESENCIAS	IMPRESIONAR-SE NECESIDAD EXISTENCIAL DE SENTIR: EMOCIÓN - PERCEPCIÓN - INTUICIÓN LA VISIÓN INTUITIVA Y SENSIBLE DEL INTANGIBLE EL ASOMBRO
EL OJO DEL CUERPO Sensibilia materia procedimiento	PARAR DE-TENER-SE EN EL CAMINO EL OBSERVATORIO PROMONTORIO DEL SUEÑO EL LUGAR NO TODO LUGAR ES LUGAR EL CENTRO - LA ENERGÍA EL LÍMITE – LA MARCA	ACECHAR EL ARTE DE LA ESPERA DES-CUBRIR Y SEPARAR EL OBSERVADOR EL SOÑADOR NUMEN – INSPIRACIÓN IMPULSO CREADOR FUERZA INTERIOR	DISPARAR SOLTAR LA INSTANTÁNEA INSTANTE DE UNICIDAD Y BELLEZA LA IMAGEN LATENTE EL DIBUJO INVISIBLE APRESAR LA APARICIÓN

Fig. 3

PROCESO DE CREACIÓN: IV. descender / imago

EL OJO DE LA MENTE Intelligibilia concepto razón	IMAGINACIÓN EL MUNDO IMAGINAL PROYECCIÓN DEL ALMA LA IDEA – LA ORIGINALIDAD HISTORIA QUE SE QUIERE CONTAR - CREAR - CREER EXPERIENCIA - REFERENTES	REVELACIÓN MANIFESTACIÓN DE LA VERDAD SECRETA Y OCULTA LA LUCIDEZ LA IMAGEN SALE DE LA OSCURIDAD ALUMBRAR / DAR A LUZ	COGNICIÓN CON-O-CIMIENTO INTUITIVO / DIRECTO LA SABIDURÍA SABOR - SABER SABOREAR GUSTAR/ DE-GUSTAR
EL OJO DEL ESPÍRITU Transcendelia proceso interior	PENSAR-SE PENSAR EL MUNDO PHILOSOPHIA PENSAMIENTO ARTÍSTICO LA REFLEXIÓN ACCIÓN DE REFLEJAR-SE RE-CREAR-SE PENSAR-SE A UNO MISMO EL DISCURSO – EL RELATO	SUBLIMAR-SE VOLATILIZAR Y CONDENSAR DESTILAR HASTA LA ESENCIA SIN ESTERILIZAR LA BELLEZA RECONOCER-SE MOMENTO EXTRA-ORDINARIO DE POESÍA Y GRACIA IDEAL Y PRÁCTICA ESTÉTICA	EXPRESAR-SE NECESIDAD EXISTENCIAL DE CONOCER: RAZÓN NATURAL – COMPRENSIÓN – CON-CIENCIA LA IMAGEN FUERZA + MAGIA DE LA BELLEZA A LA POÉTICA LA INMATERIALIDAD PERFECTA ES UN IDEAL
EL OJO DEL CUERPO Sensibilia materia procedimiento	ORDENAR SYNTHESIS BUSCAR CONEXIONES STUDIUM ESTUDIO - EMPEÑO EL LUGAR DE LA REFLEXIÓN INDUCCIÓN - DEDUCCIÓN INTERIORIZAR	OBRAR OPERATOR INSUFLAR EN LA MATERIA LA BELLEZA - ANIMUS EL OBRADOR EL LUGAR DE LA CREACIÓN TRANS-FORMAR LA MATERIA REALIZAR	MOSTRAR EXPERIENCIA VIVA SUBJETIVA EL SÍMBOLO EL PAISAJE DEL ALMA NIGÚN LUGAR CUALQUIER LUGAR TODOS LOS LUGARES MANIFESTAR

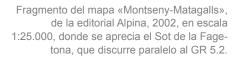
Fig. 4

Vista noroeste del Matagalls, Parque Natural del Montseny, noviembre de 2007.

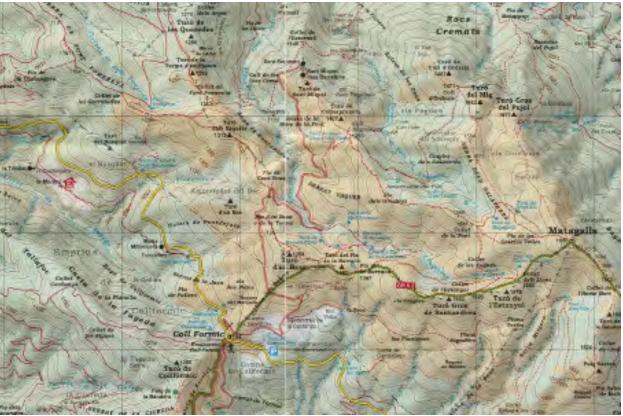




El Sot de la Fagetona, dos imágenes tomadas en noviembre de 2007.







3.2.1. TRABAJO DE CAMPO I: RÍO, CAMINO AL ORIGEN

El Montseny, declarado Reserva de la Biosfera en 1978 y Parque Natural en 1987, se yergue entre los llanos de las comarcas del Vallès, Osona y la Selva, y se presenta como un bloque montañoso de perfil característico y altivo, visible desde muchos puntos de Cataluña y conocido por la belleza de sus paisajes.

La Riera Major, la Tordera y el Congost son las cuencas principales que surcan el macizo, y también afluentes del río Ter. La mayoría de los torrentes y rieras que dan sus aguas a estas cuencas, aunque de caudal irregular, tal como es propio de los cursos de agua de la cuenca mediterránea, suelen mantener agua durante todo el año. El régimen hídrico de estos cursos es máximo en otoño y mínimo en verano. Los cursos de media y alta montaña son encajonados, rápidos y de aguas límpidas. Siendo común la presencia de la trucha de río y el barbo de montaña, la calidad ecológica del agua queda patente con especies como la *Perla Marginata*, entre los invertebrados, y, entre los vertebrados, la merla de agua y especialmente el Tritón del Montseny (*Calotriton arnoldi*), única especie de vertebrado endémica de Cataluña; estos anfibios necesitan aguas frías, limpias y bien oxigenadas.

La red hidrográfica del Montseny ha sido utilizada desde tiempos antiguos por sus habitantes, tal como lo demuestran la presencia en montaña y valles de: fuentes, pozas de nieve, pozos de hielo, molinos papeleros y harineros, aguas termales, embotelladoras, uso doméstico, regadíos, uso industrial.

Las diferencias de humedad y temperatura explican la vegetación que se desarrolla en el Montseny. A modo de estancias, y a medida que se gana en altura, se reproducen las formaciones vegetales características del mediterráneo en las partes bajas (encinares, alcornocales y pinares), de la montaña mediana lluviosa más arriba (encinares montañeros y robledos), de ambientes centroeuropeos por debajo de los 1.000 metros (hayedos y abetales) e incluso, de ambientes subalpinos en las cimas (matorrales y prados culminares).

Los hayedos son los bosques más húmedos y umbríos del macizo. Se distribuyen, generalmente, entre los 900 y los 1.600 metros de altitud. Los del Matagalls y los de Passavets son los más importantes. En el Montseny, estos bosques típicamente centroeuropeos representan una isla en medio de un mar de vegetación mediterránea.¹⁴



El Pla d'Embrils, Pla de la Calma, Pla d'Embrils, Parque Natural del Montseny, 24 03 2007*



El Sull, 1.318 m., desde la Casa Nova de Vall Forners, Parque Natural del Montseny, 24 03 2007

(*Las medidas de los esbozos, tomados a lápiz sobre papel, varían según el tamaño del cuaderno de campo: 13 x 20,5 cm., y 10,5 x 14 cm.)



Les Agudes, 1.706 m., desde St. Marçal, Parque Natural del Montseny, 31 10, 2007.

Es un hecho generalmente aceptado (aunque no se conocen bien los procesos) que las grandes masas de árboles atraen la lluvia, como la vida atrae a la vida. [...] Un árbol aislado es una nube anclada a la tierra. Un bosque son nubes, lluvia y vida asegurada para las tierras, los ríos y los seres que crecen a su alrededor. [...] Según la leyenda canaria, en la isla del Hierro, el árbol sagrado, llamado garoe o «árbol de la lluvia», condensaba en su follaje la humedad de la bruma marina y goteaba tal cantidad de agua que suministraba toda la que necesitaban los lugareños (Abella, 1996: 211 y 212).

El haya indica de forma muy significativa los lugares de elevada humedad atmosférica, o quizá deberíamos decir que el hayedo atrae la humedad y la atrapa. [...] junto a los hayedos, las fuentes manan con gran regularidad y abundancia, pues a su capacidad de recoger agua, se añade la del suelo de retenerla mediante el negro y esponjoso humus que produce su hojarasca. [...] En su copa, millares de puntas se elevan hacia el cielo, al extremo de sus infinitas ramificaciones. Es la oración del txirimiri, que el haya reza mejor que nadie, esa callada rogativa que atrae vientos de lluvias y nieblas espesas. [...] las ramas se adaptan al espacio que tienen y crecen de forma centrífuga, buscando la luz. Las hojas se disponen alternadamente sobre las ramillas zigzagueantes o en el extremo, y forman un mosaico casi perfecto que recoge prácticamente toda la luz y crea una densa sombra en el sotobosque (ibídem: 199 y 200).

3.2.1.1. RITUAL DE INVIERNO (CICLO OTOÑO-INVIERNO 2007-2008)

Descender al valle

El espíritu del valle por siempre está vivo; en él se habla de la Hembra misteriosa. La Hembra misteriosa tiene una abertura de donde salen el cielo y la tierra. El imperceptible chorro fluye indefinidamente; se bebe de él sin jamás agotarlo. (El espíritu baja al valle y vuelve a subir, es el aliento; espíritu y valle están abrazados, es la vida.) (Laozi, cit.: Cheng, 2004: 82 y 83).

Todos realizamos un mismo ritual cada día antes de empezar a trabajar en el taller, que es como un ponernos el hábito; quizá abrir ventanales, encender la hoguera, hacer el te de la mañana y preparar los utensilios y materiales. En nuestro caso, el taller es el río y el ritual es salir al encuentro del obrador, del hábito, del nuevo orden.





Cabecera del Torrent de Rentadors y del Sot de la Fagetona, noviembre y diciembre de 2007.





Les Agudes, 1.706 m., Parque Natural del Montseny, 28 10 2007.

Cabecera del Torrent de Rentadors y del Sot de la Fagetona, diciembre de 2007.



El Torrent de Rentadors, en el Sot de la Fagetona, enero de 2008.

Nuestras derivas de invierno son caminatas de una jornada. Salimos al amanecer y volvemos al atardecer. Para acercarnos al espacio concreto donde desarrollamos el trabajo de campo, el Torrent de Rentadors, siempre hacemos el mismo recorrido. Es un paseo en ascenso de una media hora, que comporta un desnivel aproximado de 250 metros, hasta llegar al punto de más altura, el Turó del Pla de la Barraca, desde donde divisamos la hondonada que acoge nuestro espacio escogido, el Sot de la Fagetona, en las faldas del monte Matagalls. Desde este lugar elevado, se puede oír más o menos el rumor del agua, dependiendo de las precipitaciones en forma de agua o nieve caídas durante los últimos días. La deriva continúa después en un claro descenso al valle, primero hasta el collado del Pla de la Barraca, donde se ubica uno de los antiguos pozos de hielo de la zona, y más abajo, hasta el río abrigado por un hayedo. La Font del Pla de la Gavarrera, ¹⁵ nos proporciona el agua para la jornada. A partir de ahí, el camino sigue paralelo al torrente: el recorrido es el río.

Me apresuro impaciente hacia el valle, como si oyera excelentes noticias de un gran festival que celebra la naturaleza y que no puedo perderme (Thoreau, 2005: 68).



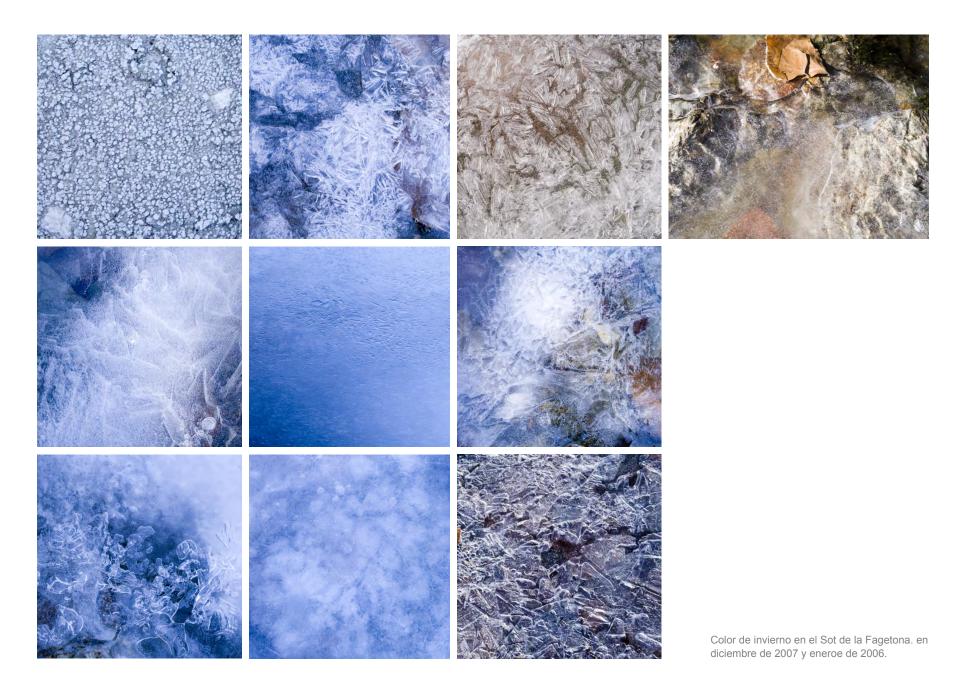
Penetrar en el hayedo

Penetrar en el hayedo del Matagalls es internarse en uno mismo. El diálogo interno se detiene, sólo el murmullo del agua tiene voz; el mundo está parado en su centro y una plenitud calmada embarga al caminante. Este espacio se convierte en morada.

Aquí reina la sencillez y la pureza de una era primitiva, y una salud y una esperanza muy alejadas de los pueblos y ciudades. En la profundidad del bosque, completamente solos, mientras el viento sacude la nieve de los árboles y dejamos detrás las únicas huellas humanas, vemos que nuestras reflexiones son mucho más variadas que las de la vida de las ciudades. [...] En este pequeño valle solitario, con su arroyuelo que fluye por la ladera, el hielo estriado y los cristales de todos los matices, [...] nuestra vida es más serena y digna de contemplar (ibídem: 59).

El Sot de la Fagetona, noviembre de 2007.





599



El Sot de la Fagetona, donde el camino discurre paralelo al torrente. Enero de 2008.



Hojas caídas de haya dan al agua su color. Torrent de Rentadors, noviembre de 2007.

3.2.1.2. FOTOGRAFIAR EN EL RÍO: PESCAR LA IMAGEN

Posición, orientación y movimiento

Al fotografiar, procuramos encontrarnos siempre en el rincón del valle donde los rayos de sol, filtrados por el espesor del hayedo, iluminan fugaz y mágicamente el agua. Ellos dictaminan el ángulo desde el cual colocarnos con la cámara, para captar la imagen que fluye sigilosamente por el torrente. Mientras los rayos de sol iluminan las aguas, la imagen está siendo continuamente revelada. Cuando no es así, el agua duerme, guardando para sí su profundo secreto. Cada rinconcito nos proporcionará mil imágenes diferentes según la luz del día, la hora, el caudal y el estado de fluidez del agua.



Descendiendo al Sot de la Fagetona. Enero de 2008.

Con esta luna se nota ya que el sol asciende. Desde el Sot, ahora el astro solar camina por encima del horizonte alrededor de su cenit y el agua recibe su luz durante más tiempo. Trabajo hasta las cuatro. ¹⁶

¿Qué es lo que queda registrado? El humor del agua en aquel lugar, en aquella luz, en aquella temperatura de color, en aquella humedad ambiental. En un día soleado de mucho frío, el cielo es más claro y transparente, y también el agua. La refracción de 90° del sol da, en esta época del año, un cielo polarizado al norte, que se refleja en las aguas de este arroyo orientado al norte. 17



El Torrent de Rentadors, de pétreo lecho, en el Sot de la Fagetona. Enero de 2007.



El Torrent de Rentadors, en el Sot de la Fagetona, mediodía de enero de 2008.



Fotografiando las aguas del Torrent de Rentadors, febrero de 2009.

Sumidos en el acto de fotografiar el agua, se diría que accionar el disparador, es como soltar la flecha. Nos viene a la cabeza una fértil analogía entre el arte de la fotografia y el del tiro con arco, donde «[...] arquero y blanco dejan de ser dos objetos opuestos y se transmutan en realidad única» (Herrigel, 2005: 12).

[...] el enfrentamiento consiste en que el arquero se apunta a sí mismo -y sin embargo no a sí mismo-, y entonces tal vez haga blanco en sí mismo -y sin embargo no en sí mismo-, de modo que será al mismo tiempo el que asesta y el que es asestado, el que acierta y el que es acertado (ibídem: 23).

En este contexto uno se siente pescador más que arquero, pescador de sí mismo, pescador de su propia imagen, en sus propias aguas. Pero no es una caña de pescar lo que media entre sus aguas interiores y sus aguas exteriores, sino una cámara, una cámara que se siente a veces como un



Una pequeña poza en el Torrent de Rentadors, enero de 2008.

pincel. Sosteniéndola con firmeza pero con suavidad, la movemos siguiendo en todo momento el sentido de fluidez propio del agua. Nuestro movimiento armoniza con el suyo. Fotografiando el agua somos como el agua. Así podemos captar «lo intangible», lo que anima los objetos y el agua misma (aquello a lo que los chinos llaman *qi*).

Al mover la cámara a pocos centímetros de esta piedra, es como si la modelara con su propia aura. 18

Hace mucho frío. Ha llovido recientemente y el río está encantado. Trabajo danzando, con el constante rumor del río -a veces emite unos sonidos extrañísimos. Cuando el agua corre rápida, apenas tengo que mover la cámara y opto por disparar a una velocidad más lenta todavía (1"). Me gusta trabajar a velocidades de obturación lentas; parece que lo que queda registrado entonces sea más interno; es como si algunas veces el encantamiento radicara más en mí y otras en el entorno. 19



Paseo invernal en el Sot de la Fagetona, febrero de 2009.



Piedra y agua en el Torrent de Rentadors, enero de 2007

3.2.1.3. LA PIEDRA: HÁBITAT DE DUENDES

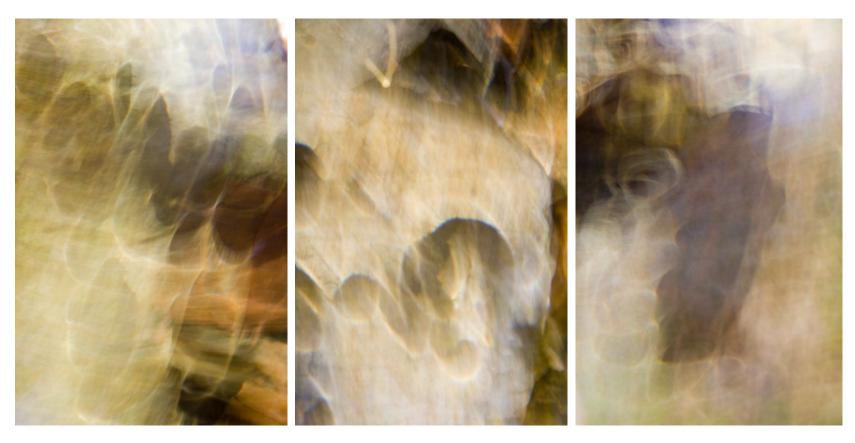
Cerca de los manantiales y los pozos tienen lugar los encuentros esenciales [...] (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 54).

Nos mueve un deseo de descubrir los *genii loci* (genios del lugar) que habitan con frecuencia en los puntos más sombríos a orillas del torrente.

Hoy he centrado más el espacio de trabajo en el área de dominio de un haya majestuosa. A sus pies apareció una imagen interesante el día anterior. Es un lugar umbrío, donde el torrente desciende suavemente, describiendo un meandro, ocultado por una capa de hielo; una gran roca hace gradas, agrupaciones de piedras y otras hayas menores lo circundan.

He descubierto que hay diferencias entre unos puntos concretos del riachuelo y otros; no sé si son las piedras y su disposición, o depende de algún árbol que crezca cerca, de la velocidad del agua, del caudal o de la pendiente del terreno; quizá influya también la luz solar incidente... El caso es que en algunas zonas encuentro imágenes especiales y en otros no. Deduzco que no soy yo quien las hace, sino el mismo lugar. El juego que me permite la cámara digital hace que me dé cuenta al instante. Se me ocurre que con este instrumento la imagen no es tan fotográfica, sino que parece tener un origen más pictórico e incluso gráfico, en ocasiones.²⁰

Algunas piedras y agrupaciones rocosas ejercen un influjo especial sobre nosotros. Trabajamos con la esperanza de que la cámara fotográfica nos pueda revelar la presencia de esta energía que parece esconderse a nuestros ojos. Sabemos que la simbología de la piedra es, en cierto sentido, análoga a la del lago: en la alquimia es el símbolo de reunión por excelencia, «en la que todos los pares de elementos se unen en un gran matrimonio» (Harpur, 2006: 232).



novanovembre_07_010203, tríptico de la serie *Genius loci*, noviembre de 2007.



Hielo y piedra en el Torrent de Rentadors, enero de 2007.

3.2.1.4. DE LA ORILLA AL HORIZONTE

Montaña y agua, cielo y tierra

La montaña y el agua constituyen, para los chinos, los dos polos de la naturaleza; están cargados de una fecunda significación, tanta como la que tienen el par cielo y tierra. «En chino, la expresión *montaña-agua* significa por extensión el paisaje. Y la pintura paisajista se denomina "pintura de montaña y agua". Se trata, pues, de una sinécdoque: para configurar un todo, sólo se escoge una parte representativa» (Cheng, 2004: 163).

En nuestras imágenes fotográficas se advierte un diálogo entre agua y tierra, precisamente en la ribera pétrea del riachuelo:

Hoy, 28 de diciembre del 2007, me doy cuenta de que estoy haciendo un trabajo sobre la ribera, orilla o confin del riachuelo, donde se funde el agua con la montaña, y que la orilla del río es una imagen recurrente en mis sueños. Este humilde hilillo del agua me muestra la unión del cielo con la tierra.²¹

Cada pequeño fragmento de este río se convierte en una larga costa de piedra, donde se funden agua y montaña, y también en un vasto horizonte entre cielo y tierra. Paralelamente, en estos días se sucede en el *Nocturnario*²² la aparición de imágenes de contacto tierra-agua-cielo.

[...] el agua del río, mientras fluye, se va evaporando; sus vapores suben al cielo, se transforman en nubes y vuelven a caer en forma de lluvia sobre la montaña, para alimentar de nuevo el río en su fuente. Así, por encima del fluir en tierra y en sentido único, se efectúa un movimiento circular entre tierra y cielo (Cheng, 2007: 43).

El vapor, la niebla, las nubes son los elementos por excelencia que pueden crear esta impresión de atracción dinámica en el seno del paisaje, gracias a la cual la montaña parece tender hacia el agua, y el agua hacia la montaña. De ese modo, una y otra ya no son percibidas como elementos parciales y opuestos. Como dice un tratado de pintura de paisaje chino del siglo ocho, «bajo la lluvia no se distingue ni el cielo ni la tierra, ni el Este ni el Oeste». En este sentido, las expresivas palabras del pintor Shitao evocan las cualidades que permeabilizan las lindes entre mar y montaña:



novagener_08_023024, díptico de la serie Montaña-Agua, enero de 2008.

El mar posee el desencadenamiento inmenso, la montaña posee el encierro latente. El mar engulle y vomita, la montaña se prosterna y se inclina. El mar puede manifestar un alma, la montaña puede transmitir un ritmo. La montaña, con sus cimas superpuestas, sus acantilados sucesivos, sus valles secretos y sus precipicios profundos, sus picachos elevados que despuntan bruscamente, sus vapores, sus nieblas y su rocío, su humo y sus nubes, hace pensar en el mar que rompe, traga, salta; nada de esto es el alma que manifiesta el propio mar: son solamente las cualidades del mar, de las cuales se adueña la montaña. El mar también puede adueñarse del carácter de la montaña: la inmensidad del mar, sus honduras, su risa salvaje, sus espejismos, sus ballenas que saltan y sus dragones que se yerguen, sus mareas en oleadas sucesivas como cimas; cosas todas con las cuales el mar se adueña de las cualidades de la montaña, y no la montaña de las del mar. Tales son las cualidades de que se





novagener_08_019020, díptico de la serie Montaña-Agua, enero de 2008.

adueñan mar y montaña, y el hombre tiene ojos para verlo... Pero quien sólo percibe el mar a costa de la montaña, o la montaña a costa del mar, ¡tiene en verdad una percepción obtusa! ¡Mas yo sí percibo! La montaña es el mar, y el mar es la montaña. Montaña y mar conocen la verdad de mi percepción: ¡todo reside en el hombre [...]! (Shitao, cit.: ibídem: 233 y 234).

Con el tiempo, tras varias jornadas acercándonos a las aguas de este delicioso arroyuelo, llegamos a reconocer el lugar concreto entre luz y sombra, el instante en que la temperatura de color es la precisa, para que a través de la óptica de la cámara, la espuma se torne niebla y la piedra montaña.



novagener_08_091092, díptico de la serie Montaña-Agua, enero de 2008.

3.2.1.5. DETENERSE A CONTEMPLAR

Delante del agua profunda, eliges tu visión; puedes ver, según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito; tienes el ambiguo derecho de ver y de no ver [...] (Bachelard, 1988: 83).

Más allá de las formas

Poco a poco, ese fluir cuerpo a cuerpo, ese contacto, nos incita a la contemplación, nos abre a la percepción de la presencia del Agua. La fotografía entonces, debe funcionar metafóricamente como una súbita percepción intuitiva de la naturaleza íntima del agua. Comprensión intuitiva, inmediata, y no conceptual de la realidad, que si puede extenderse a largos períodos, como sucede

durante las travesías entre los lagos de alta montaña en verano, finalmente se convierte en una conciencia permanente que comporta una experiencia de unidad con el entorno: la comprensión intuitiva de ser uno con el agua y con la naturaleza.

La pureza del Agua Viva

Y luego, cuando hemos visto todos los reflejos, de pronto miramos la propia agua; creemos sorprenderla mientras fabrica belleza; caemos en la cuenta de que es hermosa en todo su volumen, con una belleza interna, con una belleza activa (ibídem: 83).

La misteriosa atracción que ejerce el agua nos hace contemplarla como elemento sagrado. La recorremos, con tacto. Ella es la manifestación simbólica de una realidad psíquica y cósmica a la vez. Buscamos en el agua y más allá de sus formas; penetramos más aún en ella, y ella en nosotros. Es entonces cuando aparecen los otros elementos, la tierra, en el trabajo de ribera, donde se funden agua y montaña; el aire, en la bruma, el vapor y la nube; y el fuego, en la fuerza y el impulso ascendente, pues el Agua los contiene todos en sí: «Entre las dos orillas purificadas se abre una brecha en que el agua y la luz confunden su oro y se alejan juntas hacia el infinito» (ibídem: 48 y 49).

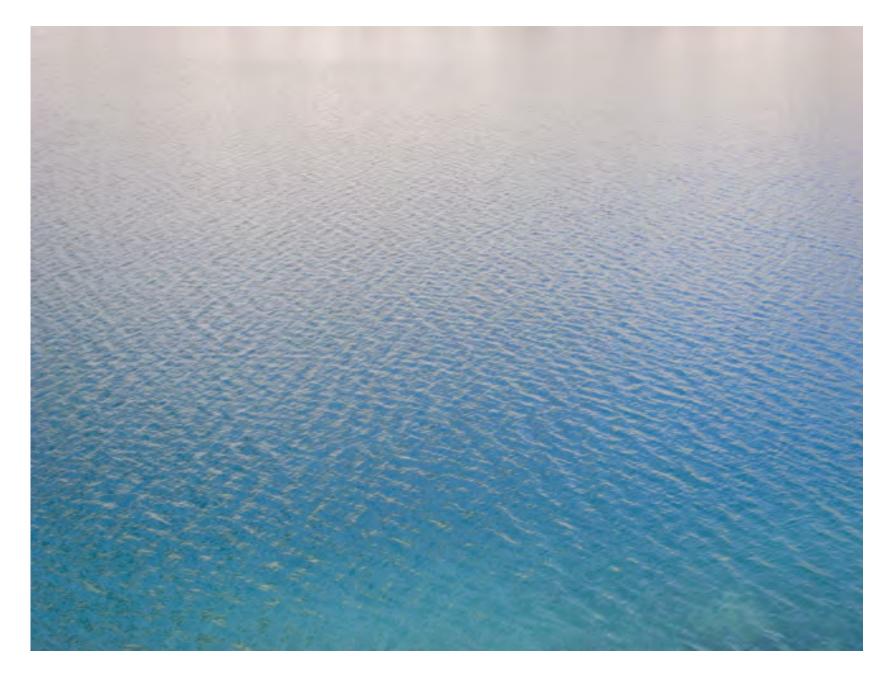
El secreto del agua es que no es agua.²³

Página siguiente: Novagener 2008 04.

Página posterior: Ibón de Cregüeña, 2.657 m., 09 08 2007, 13:26 h.*

* En todo el trabajo se hace referencia al horario solar.





3.2.2. TRABAJO DE CAMPO II: LAGO, OJO Y ESPEJO DEL CIELO

3.2.2.1. RITUAL DE VERANO (CICLO PRIMAVERA-VERANO 2007 Y 2008)

Remontando el río

[...] el sendero remonta el curso limoso del río, se desliza de grada en grada, entre derrumbes de piedras, llega por fin al borde de un segundo lago, elevado por encima del primero... Es otro mundo, inmaterial, inmensamente recogido [...] (Cheng, 2007: 48).

Para llegar a cada lago o región lacustre realizamos el itinerario de inicio en la base más próxima, donde abandonamos el vehículo. El recorrido coincide, la mayoría de veces, con el fondo del valle formado por su correspondiente torrente desaguadero. De hecho, siempre y cuando la orografía lo permite, el camino más natural de ascenso a los lagos -y, por supuesto, de descenso-, es a la vera de los arroyos que los enlazan.

El más oriental de los valles de Benasque, la Valleta de la Escaleta, es un ejemplo claro de la idea de río como recorrido para acceder a los lagos. Como su nombre indica, «deslizará el caudal correspondiente en forma de amplia escalera, atravesando zócalos graníticos de superficie pulida por los antiguos glaciares y descansando también en pequeños lagos ocultos como base de los escalones» (Atela, 1999: 218). El valle es una amplia escalera por donde transita el arroyo y también nuestro camino. En las guías montañeras se nos recuerda una y otra vez que el torrente es el camino; encontramos las siguientes expresiones que lo demuestran: «Para alcanzar este primer lago [...], que se encuentra bastante alejado del fondo del valle, deberíamos remontar la hondonada por donde baja su torrente de desagüe, continuando así hasta dar vista al ibón» (Atela: 1999: 194); «Un alegre torrente nos acompañará a orillas de nuestro segundo lago, cerrado a todos lados entre los brazos de esa gran montaña» [...] (ibídem: 172); «Finalmente, a la vera del torrente [...], ganaremos los últimos metros que nos separan de la planicie donde duerme el lago» (ibídem: 163).



Estudiando las guías y la cartografía del Parque Natural Posets-Maladeta.





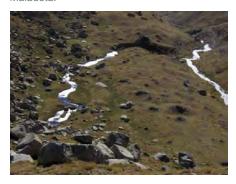
Material para el trabajo de campo de verano.

Ball de Barrancs, Parque Natural Posets-Maladeta.



Llanos del Hospital de Benás, Parque Natural Posets-Maladeta.

Valle d'Angliós, Parque Natural Posets-Maladeta.





El camino de la montaña, el camino que la hace accesible, es el camino del agua, el camino del río.²⁴

Como la sangre que recorre los órganos de un gran cuerpo, esa red de arroyuelos de montaña une un sinfín de lagos y laguillos. Es la parte visible de esa otra gran red implícita y oculta dentro del paisaje real, laberinto de concavidades de paraísos líquidos unidos unos con otros por sutiles redes energéticas.

Ascender hacia el lago es hacer el camino recogiendo sus hitos, de uno en uno. El camino es una cuerda y los hitos sus nudos.²⁵

Así pues, para visitar los ibones sólo debemos seguir la línea de agua que vertebra el valle. El río es la cuerda que une la parte inferior de los valles con los lagos y permite la ascensión. Remontamos los torrentes, torrentes de agua clara, ora bravos y veloces, ora mansos y tranquilos, que comunican todos los lagos del camino. Porque siendo el río el camino, el lago de montaña es la baliza que lo jalona.

Río al Origen

Con-tacto con el primer riachuelo cruzado, primera fuente: me trae toda la información que ha ido recogiendo en sus aguas desde su origen.²⁶

Caminamos hacia esa primera fuente de agua, donde la tierra toca el cielo, donde se posa la primera lluvia; subimos de frente, a contracorriente, con la aceptación del río. Siempre se han hecho peregrinaciones a las fuentes de los ríos: uno necesita volver a la Casa del origen, a la Puerta del cielo. Además, hay que subir a lo más alto de las montañas para tener una vista general de todo el «jardín». El paisaje se va revelando a medida que se va avanzando, de manera que nunca se tiene una completa visión de todo el entramado. Queremos emprender siempre el camino y estar siempre en el camino de ascenso al Origen.



Coma de Freser, Vall de Núria,

Aquí nos situamos en el proceso de ascensión. Instalados en una contemplación de un infinito que se diluye continuamente, el río, nuestro camino, continúa su sinuosa ascensión hacia lo alto. Lo que realmente importa es el caminar y no la llegada, el proceso es más importante que el resultado. La ascensión se desarrolla por el espacio que propicia ese eterno caminar hacia los cielos, y sus escaleras, los lagos, son los símbolos cautos de ese proceso del caminar hacia lo desconocido.

Ascendemos el camino del torrente, cada grada es un lago, brillante lámina de murmullos. El torrente es el camino de su-vida. El torrente es la cuerda que une los lagos.²⁷

Pues es caminando como viene la sabiduría, en silencio, respirando en la naturaleza, con la naturaleza, para alcanzar un estado de atmósfera mental en la que los elementos interiores y exteriores están en una relación de plena armonía y plenitud y que nos puede dar la clave de compresión del paisaje, el paisaje que se abre al universo mental, llenándolo de sentido, de realidad plena y rebosante calma.

[...] las valoraciones que vienen del emocional y del pensamiento se van debilitando, transparentando, para dar paso a una relación auténtica, una relación silenciosa dentro-fuera, internoentorno, que hace que no se dé un tono de más ni de menos. Entonces es el corazón el centro, y la mirada que emana de él, que no se clava ni se fija, no enfoca. Esta mirada desenfocada, que no perdida ni divagante, que es cristalina y limpia, más bien acaricia, y enciende la percepción integral, la relación dentro/fuera, fuera/dentro.²⁸



Las mochilas de travesía



Con una mochila de ataque, ascendiendo al Portillón de Benás para visitar los Boms du Port, 05 07 2008.

Siempre estoy en camino, las nubes me lo muestran.
El cielo siempre está.
Camino de la tierra, camino del cielo.
Piel del cielo, piel del lago.
El camino es uno, también la piel.
Dejo atrás las formas del camino, las nubes del cielo.
Vuelvo en camino.²⁹



El Salt del Grill, Gorges del Freser, 08 07 2008.

3.2.2.2. MIRAR: CAMINAR Y MEDITAR

Caminar y respirar

Es así como paseamos en busca de la Tierra Santa, hasta el día en que el sol brille más que nunca y quizá ilumine nuestra mente y nuestro corazón, y alumbre nuestra vida entera con la majestuosa luz del despertar, tan tibia, serena y dorada como a orillas de un río en otoño (Thoreau, 2005: 42 y 43).

Una y otra vez, es necesario que te recluyas en las montañas profundas y valles escondidos para restaurar tu vínculo con la fuente de la vida. Inhala y déjate elevar hasta los fines del universo; exhala y trae al cosmos de vuelta adentro. Luego, respira toda la fecundidad y vibración de la tierra. Finalmente, mezcla el aliento del cielo y el aliento de la tierra con el tuyo, tornándote así el Aliento de Vida mismo (Morihei Ueshiva cit.: ibídem: 131).

Antes de aprender a caminar, debemos aprender a respirar y a recogernos en el silencio: «Cuanto más intensa es la concentración en la respiración, tanto más se desvanecen los estímulos exteriores. Pronto uno se sentirá aislado como por envolturas impermeables» (Herrigel, 2005: 75 y 76). La vista dota de sentido a la posición que ocupamos, pero la totalidad de nuestro Ser está en consonancia con el espíritu del lugar. Nos movemos en sintonía con el mundo, el mundo en sintonía con nosotros, y nosotros y el mundo en sintonía con el movimiento del espíritu. Transitamos de instante en instante, respirando con la respiración de ese espíritu.

Lamentablemente, ese hermoso estado de recogimiento en el propio fuero íntimo no influido por nada, por de pronto no es duradero. Está expuesto a ser destruido desde dentro. Como brotando de la nada, surgen de repente estados de ánimo, sentimientos, deseos, preocupaciones y hasta pensamientos en una disparatada mezcla [...]. Es como si quisieran vengarse de que la concentración toca esferas a las cuales no es común que llegue. Pero también esta perturbación se vence si se continúa respirando tranquila y serenamente, aceptando de manera apacible lo que aparezca, acostumbrándose a ello, aprendiendo a contemplarlo con indiferencia y finalmente cansándose de verlo. Así se entra poco a poco en un estado similar a la aletargada relajación que precede al sueño (ibídem: 76 y 77).



Contemplando el valle de Coma de Freser, Núria, 08 07 2008.

El impulso del agua, voluntad inquebrantable

Poco a poco, la voluntad y la fuerza se hacen presentes.

Caminando por el Valle de Benás, el río meandrea lento a mi lado, camino del Mulleres. En el constante murmullo el riachuelo, el agradable calorcito me va entrando, la saliva pronto inunda mi boca (agua llama agua), el constante mecimiento sobre un camino que siempre es el mismo... En seguida todo me empieza a inducir a un estado de somnolencia, de ensueño: camino, sobre mí misma.³⁰

Caminar, como dejarse resbalar sobre el agua en una barca, son instrumentos de la mirada encantada. en el movimiento de la mirada y del cuerpo humano, percepción de las cosas circundantes se encuentra por tanto vinculado a las variaciones en devenir del movimiento. El movimiento afirma la experiencia corpórea; implica a otros sentidos, no sólo la vista, también el oído, el olfato, el tacto. Se descubren continuos juegos sensoriales y de conocimiento en el tiempo y en el espacio, al moverse en un camino, todo se organiza al instante.



Gorges del Freser, 08 07 2008.

Meditación en movimiento sobre el propio Ser, un movimiento no limitado por ninguna dirección espacial. El camino es una emanación sutil que se multiplica y se bifurca, cambia y se deshace a través del tiempo y del espacio; sin dejar de ser lo que es, continuamente se funde en el vacío. Caminando instalados en el espacio del corazón, ese pequeño centro entre el Cielo y la Tierra, podemos permanecer a la escucha del sonido del Silencio, porque no se trata de la búsqueda de una emoción, un sentimiento o un estado de ánimo. Se trata de armonizar, calmar y, en último término, permitir que cese la actividad psíquica que tiene lugar en el espacio de la mente. Entonces se revela la propia naturaleza inmóvil de la conciencia.

El balanceo del cuerpo por encima de las piedras, el vaivén de los brazos, sientes las puntas de las botas depositarse suavemente sobre las piedras; ellas parecen estar ahí para ti. El aire suave te viene, roza tu cuerpo poco abrigado, todo es una danza alrededor de tu respirar, todo entra y sale. Respirar da el compás al paso; cada paso lo das con amor por la tierra que pisas; amando la tierra a cada paso, la tierra te protege. La mirada física permanece en el suelo, un poco por delante de ti, pero tu cuerpo queda abierto a todas las otras sensaciones. Tu otro ojo está atento a todo y lo percibe todo. Al final, el aire que te envuelve es el que te transporta, como el agua, al nadar.³¹

La mirada móvil sintoniza con una danza de impresiones sensibles que emanan las formas de las cosas a nuestro alrededor, en un común vislumbrarlas, vivirlas, transfigurarlas. Buscamos el Silencio para fundirnos con la naturaleza que se nos ofrece a todos los sentidos. Y en ese instante que abraza lo eterno, sabemos que todos los lugares son un solo lugar, aquél donde el alma y el cuerpo están en pleno acuerdo.

8:50, hora solar. Llegamos al Portillón. Con el sonido de las flechas pasan rozándonos les golondrinas, afiladas, cortando la niebla.³²



Ascendiendo al Coll de Carançà, con el Estany Blau al fondo, 09 07 2008.

Encuentro con una trucha embarrancada en uno de los riachuelos que alimentan el Estanyet de Cap de Rigüeno, 03 08 2007.



Ibón de Alba Inferior, 2.260 m., 14 07 2007.

Hace mucho que no llueve. Cruzo de un paso el hilillo de agua que alimenta el lago y me da la sensación de que el agua hierve, durante el breve instante en que mi sombra se proyecta en el riachuelo. Me acerco: un banco de ínfimos pececillos se agita, guía mi mirada hasta uno mayor, a mi lado, una trucha varada, inmóvil. La recojo y la llevo al lago.³³



Ibón de Alba Inferior, 2.260 m., 15 07 2007. Con-tacto: *Un año más, en este lugar, las mariposas me reciben y deciden pasearse entre mis dedos salados*.³⁵

Al dormirme en un sueño ligero, me tiro al lago de cabeza, varias veces. Después de jugar con cantidad de animales diferentes, me paso un buen rato entablando amistad con las ranas. Ellas me enseñan cómo las debo coger para no hacerles daño.³⁴

3.2.2.3. ENCUENTROS EN EL CAMINO: GENIUS LOCI



El Peguera, 2.982 m., Parc Nacional d'Aigües Tortes i Estany de St. Maurici, 04 07 2007.*

Llegamos al collado, hacemos un flanqueo, entramos en un bosque, caminando ahora en silencio. El sonido del bosque es como el del río, es el sonido de cuando vas por el camino que has de ir, agudo en los oídos, dentro y fuera a la vez, constante. Si el viento sopla, cada tipo de árbol emite un sonido diferente; el abedul metálico y suave, el abeto más grave. Distingo el sonido unísono de nuestros pasos acompasados, y a nuestro alrededor se alternan las voces de los grillos, de la hierba, del río, de los pájaros diversos con sus ecos respectivos dentro del bosque. Sencillamente, el acto de beber agua del torrente se vuelve mágico.³⁶

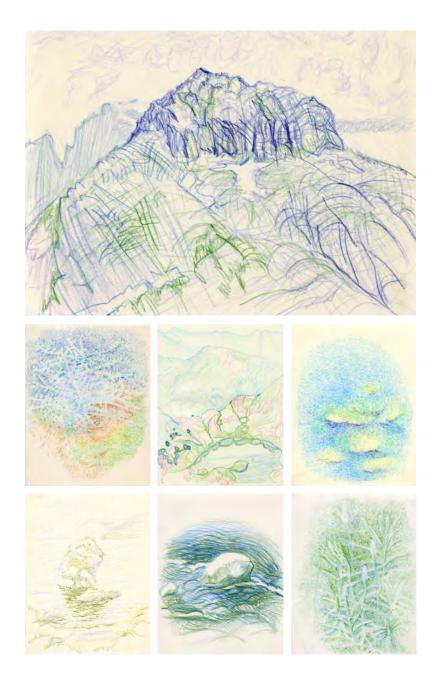
fatales; seguid, pues, la propia (Thoreau, 2001: 110).

El aire está lleno de centellas invisibles. Todas las sendas, salvo la vuestra son

Caminando, vamos dejando espacios y entrando en otros continuamente. La relación que se establece entre el espacio del lago y el paisaje va más allá de la contemplación estética. En ésta se establece una relación de estrecha colaboración con el espacio natural. Y es que esta intimidad hace que se cree una relación recíproca que revela los aspectos intangibles, invisibles y sagrados del paisaje; sus divinidades, sus espíritus, sus inmortales. Es esa intimidad la que muestra la cara oculta del paisaje, su aspecto mágico e iniciático, la que hace del lago un sistema de paisaje mágico y místico. Caminando entre lagos reconocemos espacios que, siendo exteriores, reflejan lugares interiores. Entonces hacemos una imagen, una imagen que, en el mejor de los casos, coincide con la del *genius loci*, el espíritu del lugar, que aparece y percibimos cuando atravesamos la naturaleza en su totalidad, comprendiéndola.

A veces creo que no soy yo quien hace las imágenes, sino el mismo lugar. Me doy cuenta de que uno no detectará el genio del lugar de todos los espacios, sino sólo aquellos que lleva en sí mismo. Hay espacios más propios que otros. Me reconozco en los torrentes, en aquella zona del valle donde discurren con suavidad, donde el agua fluye sin prisas ni impedimentos, meandreando sinuosamente, incluso perdiéndose en alguna sima. Los rápidos, en cursos normalmente inferiores y más caudalosos, no me complacen tanto; siento en sus aguas voces humanas chillonas (el agua lo contiene y lo transporta todo) y me embotan los oídos. Me encantaría hacer una relación de los espacios donde encuentro los duendes que puedo percibir y dejar que ellos mismos se imaginen... ¡ante mi cáma-ra!38

(*Las medidas de los esbozos, tomados a lápiz sobre papel, varían según el tamaño del cuaderno de campo: 13 x 20,5 cm., 15 x 20 cm., 10 x 20,5 cm., y 10,5 x 14 cm.)





Dibujando cerca del Ibón de Gorgutes, 2.318 m., 08 07 2007.

Pic d'Aigualluts, 2.692 m., Parque Natural Posets-Maladeta, 10 08 2007.

Basa de Armeña, Cotiella, 10 07 2007.

Estany de Llavera, Vall de Cardós, 14 09 2007.

Estany Verd o Alt de Carançà, 24 06 2007.

Boms du Port, Vallée de Luchon, 05 07 2008.

Bordes de Graus, Vall de Cardós, torrente, 13 09 2007.

Ibón Inferior de Billamuerta, Parque Natural Posets - Maladeta , 10 08 2007.

Nubes de atardecer, desde el camping Bordes de Graus, Vall de Cardós, 08 09 2007

Tuca del Mont, 2.629 m., desde *Les Caba*nes, Anciles, Valle de Benasque, 09 08 2007

> Pic de Marboré, Cirque de Gavarnie, 29 07 2008

Cara oeste del Vignemal, Barranco de los Batanes, 30 07 2085

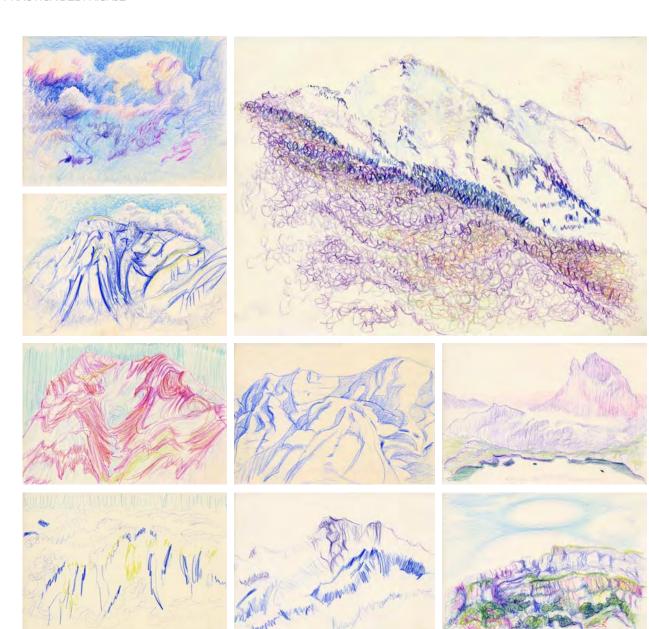
Vista desde el refugio de Ordiso, 03 08 2008

Midi d'Osso desde el Ibón Anayet, 21 07 2008

Pic de Serradets, 2.739 m., 15 07 2008

Picos de Marcadau, desde el cuello de los Infiernos, 13 08 2008

Vista desde el camping de Borda, 23 08 2008





Vista desde el camping Serra, Tavascan, 03 08 2008.

Vista desde el camping de Borda, 14 08 2008

Montsent de Pallars, Pallars Sobirà, 12 08 2008

El Posets desde el camping El Forcallo, 01 07 2008

Vista desde el Cuello Alto de Brazato, 02 08 2007

Pico de Tebarray, desde el cuello de los Infiernos, 17 07 2008

Puerto de Chistau o Estós, 15 07 2008

Vista desde el Coll de la Ribereta, 18 07 2007

Embalse de Bachimaña Alto, 20 07 2007



Cabaña de Tirapits, 2.712 m., en travesía por los estanys de Núria, 09 07 2008.

3.2.2.4. VER: DETENERSE Y CONTEMPLAR

De subida, nuestro camino es cada vez más lento y cadencioso mecimiento, hasta que llegamos al punto álgido, donde nos detenemos. Nos embarga una sensación de inmensidad celeste y de transparencia profunda en la claridad de sus aguas. La mirada se libera en las partes abiertas donde el lago expande la visión al espacio infinito; nuestro cuerpo se libera de cargas y ropajes. Desnudos, penetramos en el lago, nos deslizamos, nos dejamos envolver por transparente seda, y avanzamos hacia su mismo centro, en un nadar blando y volumétrico, «[...] en el límite exacto de lo pasivo y lo activo, de la flotación y del impulso que llega hasta la ensoñación acunada [...]» (Bachelard, 1988: 256).

Cuando estamos en quietud la fuerza se centra, se concentra. Al percibimos en quietud, nos centramos -tanto con más brío continuamos después la marcha, más lentamente, quizá, pero con una fuerza mucho mayor. En la quietud regresamos a la reflexión y a la comprensión. Aquietados, volvemos a la consonancia con los movimientos del espíritu y los seguimos, en vez de pretender adelantarlos. Nuestra mirada y nuestro cuerpo practican un tipo de contemplación que combina lo interno con lo externo, lo que está fuera y lejos con lo que es pequeño y está dentro y, se articula ante nuestros ojos.

El lago se abre como un claro entre ríos cristalinos. Está integrado en el fluir de las montañas. En realidad, parecería que desde su centro se expande concéntrico todo paisaje circundante. Desde el centro del lago, este despliegue llega a sus orillas, generando composiciones de rocas y árboles que enmarcan y seleccionan la contemplación de distintos fragmentos del paisaje.

Aunque sin entrada ni desembocadura a la vista, tiene su historia en la cadencia del oleaje, en los cantos rodados de la orilla y en los pinos que crecen junto al borde. A pesar de su sedentarismo, no ha estado ocioso, sino que, como Abu Musa, enseña que «estar tranquilamente en casa es el camino celestial, y salir, el camino mundano». No obstante, mediante la evaporación viaja más lejos que nadie. En verano es el ojo líquido de la tierra, un espejo en el seno de la naturaleza. Los pecados del bosque se lavan en él. Mirad cómo el bosque forma un anfiteatro a su alrededor, y él es su arena para todo lo que tiene de afable la naturaleza. Todos los árboles dirigen al viajero a sus orillas, todos los senderos lo buscan, los pájaros vuelan hacia allí, los cuadrúpedos corren hacia él, hasta el terreno mismo se inclina hacia el lago. Es el salón de la naturaleza, donde ésta se sienta a acicalarse. Considerad su silenciosa economía y orden; la forma en que el sol, mediante la evaporación, quita



Fotografiando en el Ibón de Toro, 2.235 m., 04 07 2008.

el polvo de la superficie todas las mañanas, de modo que surja una superficie fresca constantemente; y, al cabo de un año, pese a todas las impurezas que se han acumulado dentro, reaparece su líquida transparencia en primavera. En verano, una música silenciosa parece recorrer la superficie. Pero ahora, una capa de nieve lo oculta, salvo allí donde el viento ha barrido el hielo desnudo, y las hojas secas se deslizan de un lado a otro virando y girando en sus pequeños viajes (Thoreau, 2005: 64 y 65).

Vista desde Les Bordes de Graus, Vall de Cardós, 04 08 2008.

Torrente en Les Bordes de Graus, Vall de Cardós, 30 08 2007.

Torrente en Les Bordes de Graus, Vall de Cardós, 30 08 2007.

Torrentera que desciende del pico de Baborte, desde els Estanys de Baborte de Dalt, 2.450 m., 26 08 2007.











Dibujando el Estany Negre de Carançà, 2.505 m., 09 08 2007.











Torrente en Les Bordes de Graus, Vall de Cardós, 30 08 2007.

Les Bordes de Graus, Vall de Cardós, 28 08 2007, recuerdo de lago.

Primeras estribaciones del Guins de l'Ase, 2.962 m., desde el refugio de Broate, 31 08 2007.

Les Cabanes, Anciles, Valle de Benasque, 07 07 2008.

Dibujando en las balsas superiores del Ibón de Toro, 2.335 m., 04 07 2008.

Vista desde el collado de Ixeia, 04 08 2007

Aguja y Tucas de Ixeia, desde la Balsa de l'Agulla de Perramó, 24 07 2007

Vista desde el Ibón de Perramó, 04 08 2007



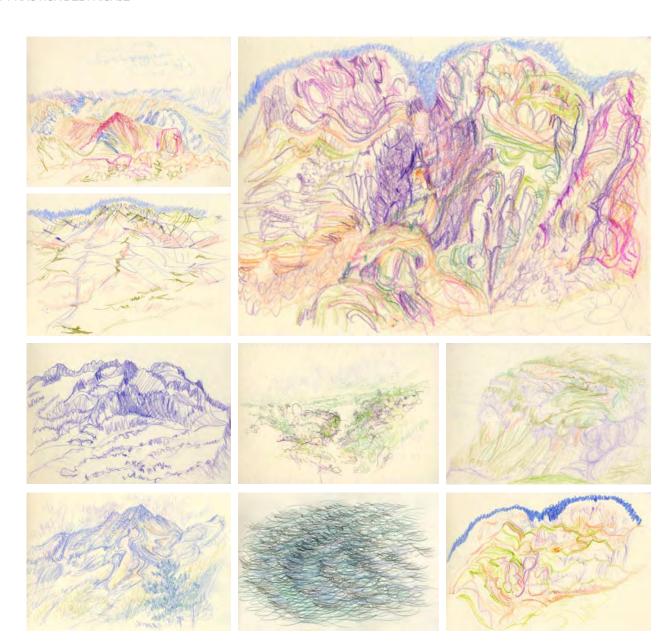
Coma del Freser, Fonts del Freser, en la nieble, 08 07 2008

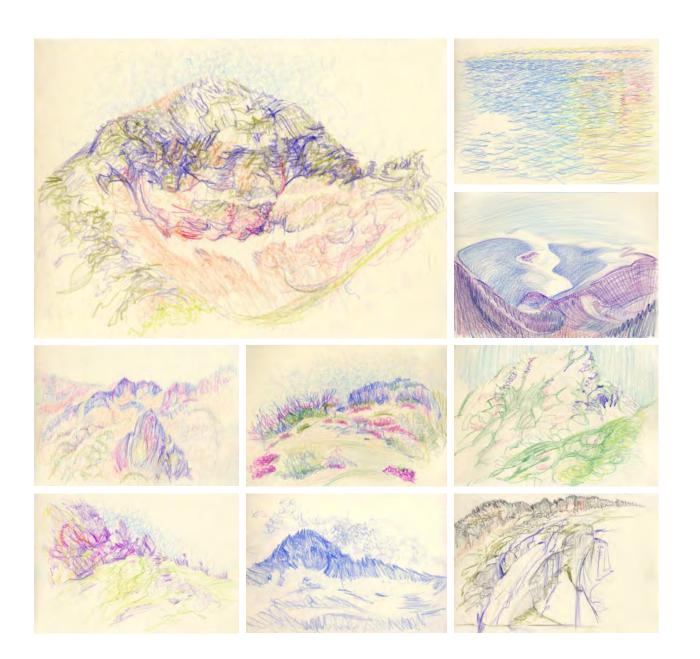
Macizo de Cotiella, 10 07 2007

El Ballibierna desde el Pont de Coronas, 12 07 2007

Ibón d'Alba Inferior, 14 07 2007

Aguja y Tucas de Ixeia, sobre el Ibón de Perramó, 24 07 2007





Pico de Puerto Viello o Mall Pintrat, 2.842 m.,desdel Ibón de Gorgutes, 08 07 2007

Ibón de Perramó, 25 07 2007

Cerler, desde *Les Cabanes*, Anciles, Valle de Benasque, 02 07 2008

Vista desde el Ibón de Alba Inferior, el Mall Pintrat al fondo, 14 07 2007

Collado del Aibón, Cotiella, 10 07 2007

La Punta Espana, desde el Estany de Mariola, 09 09 2007

Collado del Aibón, Cotiella, 10 07 2007

Cap deth Horo, 07 07 2007

Ibón de Llosás, 11 07 2007



Cerca ya de la frontera con Lleida, empieza a sustituirse el nombre de ibón por el de estany.



15:30 luera solar. El movimiento del aire hace vibrar la pied del lago com si fuera la pied de un tembor. Viento y agua se unon para describir una mededia simpre distinta. La pied del lago se aviva según el conhecto de su emento, donzendo aqué y allá. El se destira sobre ella liveramente en un cando silencisco y eterno. Cuendo el aire se eleva por unos instantes, el agua aprovecha para dejar que todas las formes de este mendo se refigien, a lo vez que revelo lo que sus profundidades caules envuelven, rocus dormidas, el exqueleto de algún árbol y de algún cordera...

Contemplando el agua, vibro como ella, say una con ella, de piel a piel: resonancia.



Ibones (015 y 016) situados en la cabecera de la Ball de Ballibierna (desaguan en dirección oeste, al



TRAVESÍA: 14 y 15 - julio - 2007. Luna Nueva.

RECORRIDO:

Baños de Benás - Ibón inferior d'Alba (noche) - Ibón superior d'Alba - Ibón intermedio d'Alba (Parque Natural Posets-Maladeta).

LAGOS:

017 al 019

15:20. Un año más, es este lugar, las mariposas me reciben y deciden pasearse entre mis dedos salados.



EXCURSIÓN: 10 - julio - 2007. RECORRIDO:

Barbaruens - Barranco de Armeña - Collado del Aibón (Cotiella).

LAGO:



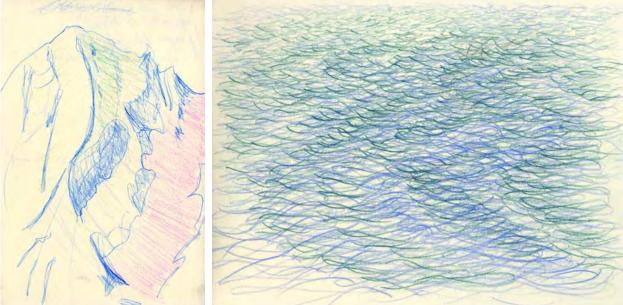
17:40. Sentada en la ribera, espero tranquila a que la brisa se acerque a besar el lago; una vez més le acaricia aquí y allá, fundiéndose con el agua, que recibe amorosamente su impulso.

Ejemplos de fichas de la base de datos titulada *De lagos: retrato topográfico de lagos y* zonas lacustres del Alto Pirineo, donde se ha reunido información de un total de 71 lagos o grupos de lagos, durante el trabajo de campo.



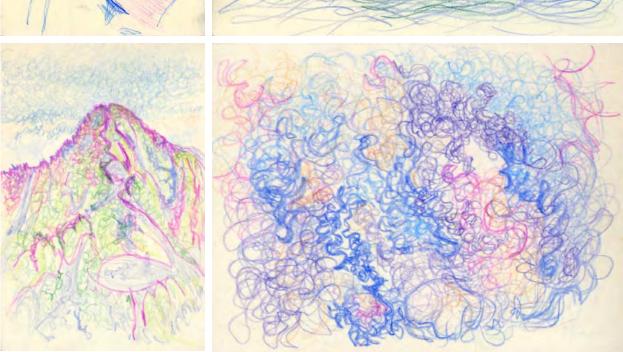
El Penyal del Sabre, Coma de Freser, Vall de Núria, 10 07 2008

> Las aguas del Ibón d'Alba Inferior, 14 07 2007



Tuc de Serós, desde el Refugio de Gerber o Mataró, 05 09 2008

> Nubes desde el Estany de Port, 09 09 2007





TRAVESÍA: 23, 24 y 25 - junio - 2007. (También en fechas 8, 9, 10 i 11 - julio - 2008.)

Primera travesía de verano del 2007, coincidente con SOLSTRIO DE VERANO. RECORRIDO:

Vallter 2000 - Lagos de Canançà. 2 noches en el Estany Negre. Travesía dominada por el viento; en el collado de Carançà paso con dificultadese debido al fortísimo viento del sur. Baño. Temperatura del agna: 6º C.

LAGOS: 001 al 005.

16,50, hara solar. Este agua está viva, no está domesticada, ni contaminada ni parada; sólo el viento tione el placor de modelarla. El agua madela la roca. El vienta riza su superficie de plata; mi piel se



TRAVESÍA: 11 y 12 - julio - 2007.

RECORRIDO:

Puente de Coronas - Ibón de Llosás (noche bajo cero) - Bretza Soler i Coll - Ibones de Ballibierna Puente de Coronas (Parque Natural Posets Maladeta).

LAGOS: 013 al 016.

16:30, hora solar. Ascender kacia el lago es hacer el camino recogiendo sus kitos, de uno en uno. El camino es una cuerda y los hitos sus mudos.



EXCURSIÓN: 08 - julio - 2007.

RECORRIDO:

Barranc de Gorgutes - Puerto de la Glera o de Gorgutes (Parque Natural Posets-Maladeta). 010 y 011.



EXCURSIÓN: 05 - julio - 2008

RECORRIDO

Desde las cabanas, Portillón de Bessis, boms du port, (avistamiento desde el collado de los boms des clots de hutiern) y Bassetes del Portiflon. LAGOS:

060 al 062.

8,50. Llegumos al Partillón. Con el sonido de las flechas pasan rezándonas les golondrinas, afiladas,



13:00. El lago es lágrima caída, ojo y espejo del cielo.



TRAVESÍA: 24, 25, 26, 27 y 28 - agosto -2007. RECORRIDO:

Ariasal - Estany Negre - Estanys de Baiau - Estanys d'Escorbes - Estany Gran de Baborte - Estany de Baborte de Dalt - Estany Inferior de la Coma de Sotillo - Estanys de la Cometa d'Estats - Estang de Municalm - Estang d'Estats - Estang de Monestaure - Estanys de Guiló - Estany Romedo de Dalt -Estanys Blaus o de Guerosso-Esterri de Cardós.

039 al 052

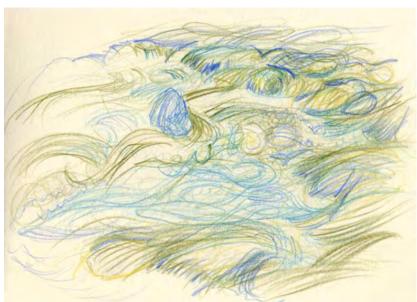


Les Cabanes, Anciles. El corazón verde de la montaña cuando despunta el sol. 01 07 2008

Ejemplos de fichas de la base de datos titulada De lagos: retrato topográfico de lagos y zonas lacustres del Alto Pirineo, donde se ha reunido información de un total de 71 lagos o grupos de lagos, durante el trabajo de campo. Nubes desde el Ibón de la Escaleta Inferior, 07 07 2007

> Río Esera, en los Llanos de Senarta, 22 07 2007





Río Núria, Vall de Núria, 10 07 2008

Torrentera que desemboca en el Ibón d?alba, 14 07 2007

El corazón del lago, Estany de les Truites o Gran de Carançà, 09 07 2008









Río Esera, en los Llanos de Senarta, 22 07 2007

Estany Verd o Alt del Infern, 25 06 2007

Pico de la Forqueta, 3.007 m., 04 07 2008

Pino en los Llanos de Senarta, 22 07 2007

Estribaciones del Pico de la Montañeta, 2.552 m., cara norte, 08 07 2007



Fotografiando en el Estany de Romedo de Dalt. 2.128 m.. Vall de Cardós.

Campamento en el Ibón de Llosás, 2.493 m., 11 07 2007, 17:19 h.



Acechando el lago, pescar la imagen

Propicio para el cultivo espiritual el lago ofrece al caminante una serie de puntos focales de contemplación, pequeños microcosmos. Es como una gran matriz que engendra y despliega las vistas en torno a su gran reserva de agua, desde donde los pescadores lanzan sus sedales y nosotros permanecemos al acecho de nuestras imágenes.

A lo lejos, sobre el hielo, entre el bosque de pinabetes y las colinas cubiertas de nieve, está el pescador de lucios con los sedales en alguna ensenada retirada, como un finlandés, con los brazos metidos en su capote; absorto en pensamientos nebulosos, níveos y escurridizos como peces; él mismo es un pez sin aletas, un poco separado de su cardumen; silencioso y erecto, parece hecho como para estar envuelto en nubes y nieves, como los pinos de la orilla. En estas escenas silvestres, los hombres están inmóviles o se mueven lenta y pesadamente por el paisaje, y han sacrificado la animación y vivacidad de los pueblos por la callada sobriedad de la naturaleza. Su presencia no hace menos salvaje el paisaje que el arrendajo o la rata almizclera, sino que es parte de él [...] (ibídem: 73 y 74).

De la mirada que se proyecta con tacto a la mirada que se acoge y recoge

Esperamos pacientes el contacto con el Agua. Desde la periferia del centro, en el borde del vacío, en la orilla de la gran extensión central de las aguas del lago, el pescador forma parte del paisaje de agua, porque todo dentro de él es fluidez. Liezi nos recuerda: «Si nada dentro de ti permanece rígido, las cosas externas se revelarán por sí mismas. Al moverte sé como el agua, estando quieto, sé como un espejo, responde como un eco» (del Libro de Liezi, cit.: Herrigel, 2005: 90).

Llegar al lago, convertir el espacio en morada, dormir en altura y soñar al lado del lago. Por la mañana, iniciar el trabajo de altura, abrirme a la capacidad de ver. La libreta de campo es el registro de la impresión sensible. Intentar poner atención a los lugares que me remiten a la mirada interior. Registrar el instante de unicidad, el instante de belleza. Acechar, el arte de saber esperar, moverse de puntillas, esperando el descubrimiento. Me atrae la vibración del color del lago, captar el infinito cromatismo de las superficies de las láminas lacustres. Atenta a los habitantes del lugar, intento recuperar la capacidad de jugar, de tocar la vida. ³⁹

Mirar con tacto es mirar como crear y crear como mirar: la mirada acaricia lo mirado, y con su humedad lo recrea, como acto de amor. En este momento de fusión con el entorno, empieza la obra.



15:30, hora solar. A orillas del lago, cámara en mano, aguardando paciente a que el viento dibuje sobre su piel, me siento como un pescador, esperando la imagen como se espera al pez.⁴⁰

La imagen como obra nos permite tomar consciencia de la experiencia. El paisaje es la imagen de esta experiencia íntima y vital: el paisaje es siempre interior. El momento de luz determina la percepción y remite a un espacio de luz interior. La imagen como espacio de luz es un espacio de contemplación, un espejo poético a nuestro mundo emocional.⁴¹





Fotografiando el Ibón de Toro, 2.335 m., 04 07 2008.

Un pescador en el gran lago de Boms du Port, 05 07 2008.

Fotografiando en l'Estany Negre de Carançà, 2.505 m., 09 08 2007.

Fotografiando en las Bassetes del Portillon, 2.311 m., 05 07 2008.



Baño en el Ibón de Toro (tres imágenes), 2.235 m., 04 07 2008. Temperatura del agua: 10° C.

Baño en el Estany Blau de Carançà, 2.583 m., 09 07 2008. Temperatura del agua: 6° C.

Dibujando en el Ibón de Toro, 2.235 m., 04 07 2008.

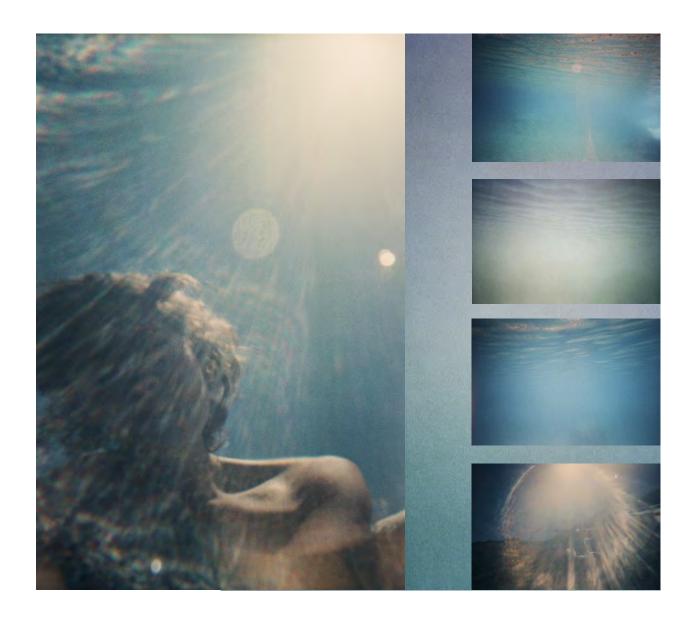
Dibujando en las balsas superiores del Ibón de Toro, 2.335 m., 04 07 2008.

Fotografiando en una de las balsas superiores del Ibón de Toro (tres imágenes), 2.335 m., 04 07 2008.

Fotografiando en las Bassetes del Portillon, 2.311 m., 05 07 2008.

Fotografiando en el lago superior de Boms du Port (dos imágenes), 2.269 m., 05 07 2008.





Fotografiando en una de las balsas superiores del Ibón de Toro, 2.335 m., 04 07 2008.

Lago superior de Boms du Port, 2.269 m., 05 07 2008.

Balsa superior del Ibón de Toro, 04 07 2008.

Estany Blau de Carançà, 2.583 m., 09 07 2008.

Balsa superior del Ibón de Toro, 04 07 2008.



Amanecer desde el Refugio de Gerber, 2.474 m.

Escribiendo el *Nocturnario* en el Estany Negre de Carançà, 25 06 2007.





Cocinando en la Coma de Freser, 08 07 2008.

20:15, hora solar. Me meto en el saco, se me hace la boca agua, ¡sueño las truchas del lago!. Una, en especial, fina, no muy grande, del verde de la hierba de aquí.⁴²

16,50, hora solar. Este agua está viva, no está domesticada, ni contaminada ni parada; sólo el viento tiene el placer de modelarla. El agua modela la roca. El viento riza su superficie de plata; mi piel se eriza.⁴³

Espero el sol. La primera luz asoma ya por detrás del lago. Sale por mí y me pilla mirándole. Porque sólo he podido mirarlo y mirarlo, y empaparme y llenarme de la belleza líquida de su pupila. Amor. Es todo. Todo lo doy. No tengo nada, soy libre.⁴⁴

Tendida sobre la piedra, dejo que el sol me acaricie, me abrace y me tueste. Tengo una sensación única de comunión con él. Me penetra el cuerpo y el espíritu. El cuerpo está caliente y hace olor a sol. Abrazo mi desnudez, la miro y la amo. Ni el instinto ni los sentimientos me hacen echar nada en falta, aparte de lo que tengo aquí y ahora. Hay una quietud total. Hay nada. 45

El cielo se mira constantemente en el lago, su espejo circular, jugando a formar reflejos y tiñendo de colores las nubes pequeñitas. En el cielo, en las aguas, en el aire, en el silencio, no hay señal ninguna de que mi sueño vaya a agotarse.⁴⁶

21:30, hora solar. Yaciendo en la tienda, dominan la noche el sonido constante a mi derecha de las cascadas que caen al lago por los espacios verticales y de los torrentes que vienen no tan apresurados del valle de la izquierda. Quizá el genio del lago me vigila, me protege.⁴⁷



Estany de les Truites o Gran de Carançà, 2.264 m., 09 07 2008. 13:56 h.

Ibón de Campoplano, 2.150 m., Sallent de Gállego, 19 08 2008.

Ibón de Alba Inferior, 2.260 m., 14 07 2007, 13:13 h.

Balsa superior del Ibón de Perramó, 2.280 m., 25 07 2007, 5:18 h.

Oulettes d'Ossoue, Parc National des Pyrénées, 1.900 m., 21 08 2008.

Estany Negre de Carançà, 2.505 m., 25 06 2007, 5:04 h.

Refugio en construcción de Bachimaña, 2.180 m., Baños de Panticosa, 28 08 2008.

Estany Inferior o Gran d'Angliós, 2.238 m., 03 08 2007, 20:15 h.

Refugio natural en el Ibón de Cregüeña, 2.657 m., 09 08 2007, 10:52 h.

Ibón de Alba Inferior, 2.260 m., 14 07 2007, 19:48 h.

Refugio de Coma de Vaca, 1.995 m., Núria, 08 07 2008.

Réfuge des Espuguettes, 2.027 m., Gavarnie, Parc National des Pyrénées, 23 08 2008.



Ibón de Llosás, 2.493 m., 12 07 2007, 6:26 h.

8:45, hora solar. Noche a 3 ó 4 grados bajo cero de temperatura, pero calma y muy estrellada. Noche buena, noche lúcida. Parece que la pureza de la potente energía del lugar no deja que coja el sueño profundo y me regala instantes de lucidez, ensueños de imágenes muy limpias, sin emocio-



nes. Cuando despunta el sol, las cimas de roca pura se avivan, toman presencia, consciencia. La montaña despierta y se muestra... tal como es: PURA.⁴⁸

Lac d'Arratille, 2.501 m., 20 08 2008, 7:42 h.

Ibón de Perramó, 2.270 m., 24 07 2007, 20:47 h.

Ibón de la Escaleta Inferior, 2.310 m., 07 07 2007, 12:02 h.

Ibón Baixo de Ballibierna, 2.482 m., 12 07 2007, 11:49 h..

Estanyet Superior d'Angliós, 2.350 m., 04 08 2007, 8:02 h.

Ibón de Llosás, 2.493 m., 12 07 2007, 7:31 h.

Estany Negre de Carançà, 2.505 m., 23 06 2007, 19:32 h.

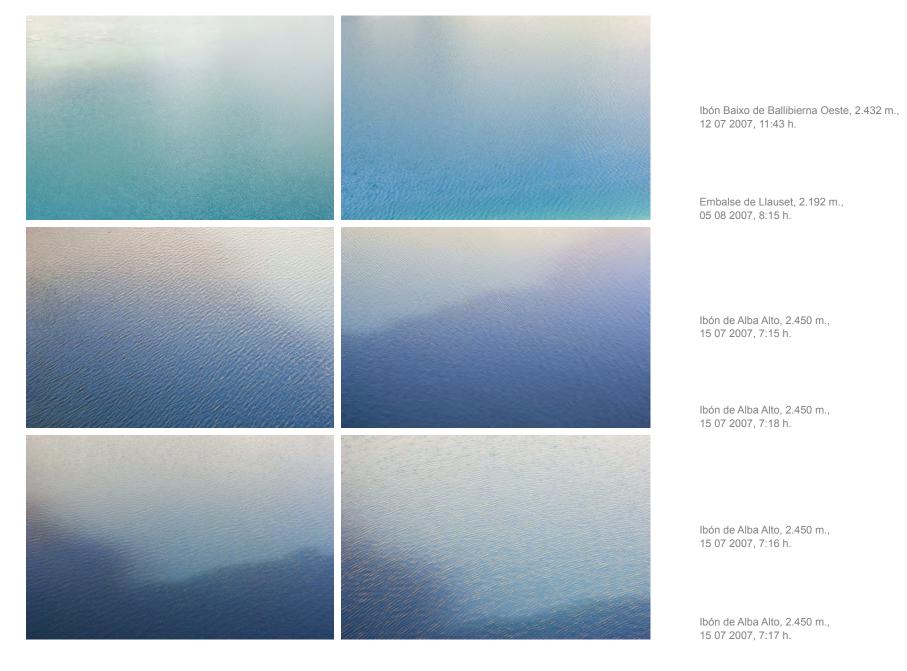
Una de las balsas superiores del ibón de Perramó, 2.280 m., 25 07 2007, 6:20 h.

Estany Negre, 2.627 m., 24 08 2007, 16:16 h.



17:40, hora solar. Sentada en la ribera, espero tranquila a que la brisa se acerque a besar el lago; una vez més le acaricia aquí y allá, fundiéndose con el agua, que recibe amorosamente su impulso.⁴⁹

Ibón Baixo de Ballibierna Oeste, 2.432 m., 12 07 2007, 11:44 h.



Ibón Alto de Ballibierna Oeste, 2.432 m., 12 07 2007, 11:24 h.

Ibón de Toro, 2.235 m., 04 07 2008, 12:00 h.

Estanyet de Montareño, 2.275 m., 09 09 2007, 15:04 h.

Estany Blanc, 2.510 m., 10 09 2007, 11:41 h., desde el Pic de Certascan , 2.852 m.

Étang d'Estats, 2.415 m., 26 08 2007, 13:55 h.

Estany Fe, 2.198 m., 03 08 2007, 11:30 h.

Estany Fe, 2.198 m., 03 08 2007, 11:44 h.

Estany Negre de Carançà, 2.505 m., 10 07 2008, 6:23 h.

Estanh Nere de Parros, 2.520 m., 23 08 2006, 11:00 h.

Estanys Blaus, 2.360 y 2.345 m., 28 08 2007, 9:45 h.

Estany Redó, 2.660 m., 04 08 2007, 15:04 h.

Estanyets d'Angliós, 2.350 m., 04 08 2007, 10:41 h.





Estany Redó, 2.660 m., 04 08 2007, 14:53 h.



Baño en una de las balsas superiores del lbón de Toro, 2.335 m., 04 07 2008. Temperatura del agua: 15° C.

Página siguiente: Contemplando en el Estany de les Truites o Gran de Carançà, 2.264 m., 09 07 2008.

3.2.2.5. INSTANTE DE VISIÓN: PUERTA DE AGUA

Penetro en el pantano como en un lugar sagrado, un Sancta Sanctorum. Allí está la fuerza, la médula, de la Naturaleza (Thoreau, 2005: 25).

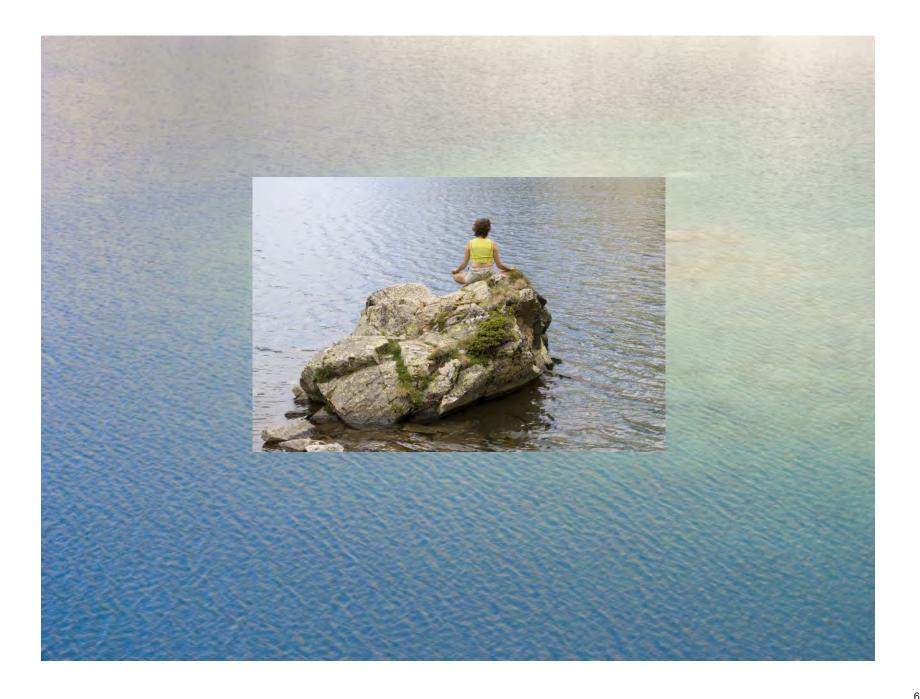
Espero sentada sobre la roca, sobre el corazón del lago; llega la brisa suave, constante, es el momento en que el aire te muestra lo que estás pre-parado para ver.⁵⁰

En el instante de visión se da el contacto agua con agua. La ensoñación sale de la naturaleza, pertenece a la naturaleza; como sugiere Bachelard, «[...] una materia fielmente contemplada produce sueños» (Bachelard, 1988: 85). Sin embargo, «Todas las visiones están limitadas, todas son fragmentarias y parciales. La visión verdadera es, de hecho, la no-visión» (Genpo Merzel, 2007: 54).

Despierto dentro del sueño y salgo de mi cuerpo. En pie, ante mí, la puerta de aguas verdeazuladas. Primero, la toco con la mano, después la atravieso; entro en un espacio oscuro, me recojo y me duermo.⁵¹

La dimensión de que se trata es verdaderamente la del espacio del corazón. Es en la profundidad del espacio interior donde se puede oír el sonido del Silencio. Más allá de toda forma, más allá de todo conocimiento conceptual, más allá de toda experiencia objetivadora, es la Presencia que habita en el espacio de nuestro centro, es la plenitud de la realidad que somos, una plenitud que se revela gracias al vacío luminoso del espacio del corazón, la plenitud del lago. Por lo tanto, «[...] si se quiere «ver», hay que dejar de mirar. En otras palabras, hay que dejar de procesar y analizar imágenes tal como se está acostumbrado a hacer con la mente. Hay que dejarse elevar a una forma distinta de conciencia y permitir que "algo" suceda» (Sagan, 2005: 80).

Nuestros ojos y nuestra mente están enfocados hacia el exterior, hacia las apariencias externas, pero nuestro punto ciego se halla detrás de los ojos y no nos damos cuenta de quién es el que está mirando, escuchando, pensando, conociendo y sintiendo. De él no sabemos absolutamente nada (Genpo Merzel, 2007: 50).



El punto ciego

La belleza de la mirada viene de una luz que brota de la profundidad del Ser. También puede venir de una luz procedente del exterior que la ilumina, sobre todo cuando la mirada capta en ese instante algo bello, o se encuentra con otra mirada de belleza (Cheng, 2007: 47).

Siento una alegría en mi mirada. No se cansan los ojos si la mirada es así, constantemente húmeda, porque está conectada en todo momento con la humedad del corazón.⁵²

El agua se transmuta en sujeto activo. Se establece así un juego recíproco e incansable de miradas que se entrecruzan y se completan la una a la otra. Un «encuentro entre la interioridad de un ser y el esplendor del cosmos. Este encuentro suprime, en cierto modo, la separación de lo interior y lo exterior» (Cheng, 2007: 48).

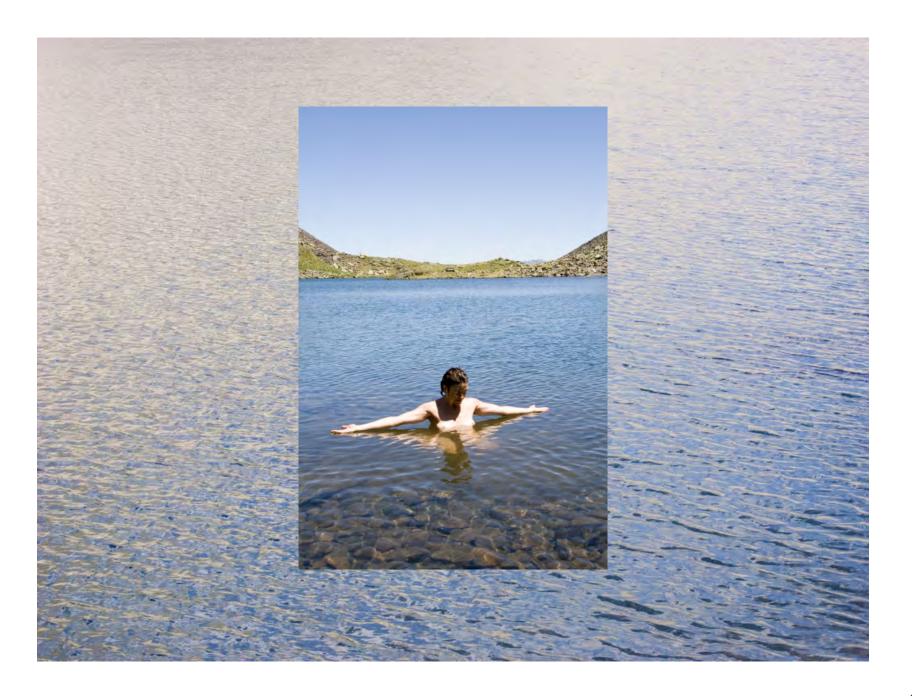
15:30, hora solar. El movimiento del aire hace vibrar la piel del lago com si fuera la piel de un tambor. Viento y agua se unen para describir una melodía siempre distinta. La piel del lago se aviva según el contacto de su amante, danzando aquí y allá. Él se desliza sobre ella, tiernamente, en un canto silencioso y eterno. Cuando el aire se eleva por unos instantes, el agua aprovecha para dejar que todas las formas de este mundo se reflejen, a la vez que revela lo que sus profundidades azules envuelven, rocas dormidas, el esqueleto de algún árbol y de algún cordero...

Contemplando el agua, vibro como ella, soy una con ella, de piel a piel: resonancia.53

En la contemplación del lago la mirada se torna eterna en la infinitud del instante. Nos sobreviene la visión del infinito paisaje. Es la sensación de volar por encima de todos los abismos, como si la mirada se proyectara desde lo más alto, desde lo más profundo de la perspectiva del paisaje, desde el vacío luminoso del espacio del corazón. Instalada en el cénit de los cielos, la mirada se unifica; «[...] es como anclar el ojo en el corazón. No se está mirando desde el ojo y el corazón a la vez, sino que se está viendo desde el corazón mediante el ojo» (Sagan, 2005: 99). «[...] una verdadera percepción se produce cuando una mirada encuentra -o ve a través de- otra mirada. Así, el Creador necesita que la criatura sea capaz de mirar para poder percibirla» (Cheng, 2007: 48).

Página siguiente: Baño en el Ibón de Toro, 2.235 m., 04 07 2008. Temperatura del agua: 10° C.

Por la mañana, el ibón parece reposar bajo una sábana de seda. Reflejos de seda plateada, de sedosa plata. Por un instante, siento que cada minúscula gota de plata de este lago la llevo dentro: ésta es el agua que amo.⁵⁴





Balsa inferior del ibón de la Tartera de Perramó, 2.340 m., 25 07 2007, 9:26 h.

La mirada del lago

Creé en ti la percepción para ser objeto de mi percepción. Es mediante mi mirada como me ves y como te veo. No podrías percibirme a través de ti mismo. En cambio, si me percibes, te percibes a ti mismo (Ibn'Arabî cit.: ibídem: 74).

Dos factores se unen en el lago de alta montaña y hacen de él un perfecto *speculum*: pureza del agua, siempre, y pulidez de su superficie, cuando el viento amaina. El lago es también «[...] la imagen de la vasija vacía. Ésta, en su simplicidad misma, une sin embargo la tierra y el cielo, lo humano y lo divino. Toda obra de arte digna de ese nombre está dotada de ese poder de "unión"» (ibídem: 88 y 89). Las estrellas informan a las nubes. Las nubes contienen toda la información que las estrellas han destilado en ellas, y el lago, como una vasija vacía, recibe lo que las nubes vierten en él. «Esas aguas, esos lagos están alimentados con las lágrimas cósmicas que vierte toda la naturaleza [...]. El mismo sol llora sobre las aguas» (Bachelard, 1988: 102). El lago es el ojo que es visto y es el ojo que ve.

El lago es un gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado. También él puede decir: el mundo es mi representación. Cerca del lago comprendemos la vieja teoría fisiológica de la visión activa. [...] En la visión activa parecería que el ojo proyecta luz, ilumina sus imágenes. Se comprende entonces que el ojo tenga la voluntad de ver sus visiones, que la contemplación sea, también, voluntad (ibídem: 50 y 51).

13:00, hora solar. El lago es lágrima caída, ojo y espejo del cielo.55



Ibón de Tebarray, 2.680 m., 28 08 2008, 10:53 h.

3.3. CARTOGRAFIAR EL ALMA



- 3.3.1. *Montaña-Agua* 3.3.2. El *Nocturnari*o, un almario personal 3.3.3. AguaSueño 3.3.4. Coelum

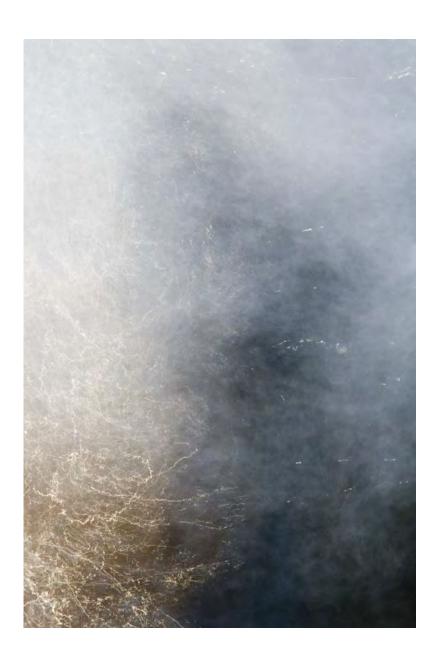
Página anterior: Torrent de Rentadors, enero de 2008.



Torrent de Rentadors, enero de 2008.

He aquí, por fin, [EL AGUA], manifestándose en todo el esplendor de su presencia, propagando sus ondas rítmicas hacia aquello a lo que aspira, el puro espacio sin límites. Esa irreprimible abertura en el espacio es como una fuente que brota sin cesar del fondo. Entre el suelo y el aire, entre la tierra y el cielo, se efectúa entonces un vaivén [...] (Cheng, 2007: 31).

Cartografiar el alma es trazar el mapa de una geografía íntima. El movimiento del cuerpo-cámara viene del alma y lleva al alma, la imagen del cuerpo etéreo del agua: nuestra imagen especular, nuestro invisible gemelo. «[...] alma, donde todo es imagen, un espectáculo insustancial de la metáfora –la "niebla y la espuma" [...]- sin la fijeza y seguridad de lo literal» (Harpur, 2006: 358).



novagener_08_132009, fragmento de tríptico de la serie *Genius loci*, enero de 2008.

3.3.1. MONTAÑA-AGUA

Mientras el hombre se convierte en el interior del paisaje, éste se convierte en el paisaje interior del hombre (Cheng, 2007: 69).

En el estudio, y después de cada sesión fotográfica en el Montseny, llevamos a cabo el proceso de reflexión, ordenación y catalogación del material recogido. El trabajo titulado *Montaña-Agua* consta de varias series fotográficas. En general, cada fotografía forma parte de una realidad y a su vez es su invención; las fotografías son la recreación de mis otros espacios, que permanecen latentes en un lugar imaginario donde el tiempo está detenido. Con su particular tratamiento del foco, las imágenes son fruto de una mirada intensa, que es la mirada secreta a nuestra propia imagen. En ellas existe un diálogo constante entre gesto y atmósfera. Los taoístas consideraban todos los cambios que se dan en la naturaleza como manifestaciones de la interrelación dinámica existente entre los opuestos polares yin y yang, y de este modo llegaron a creer que cualquier par de opuestos constituye una relación polar, donde cada uno de los dos polos está dinámicamente unido al otro; y ¿qué es la vida sino este continuo fluir entre dirección y espacio, masculino y femenino, yin y yang?

En las imágenes, parecen manifestarse las tres concepciones básicas de la estética china que propone François Cheng (2007):⁵⁶ el *yinyun*, «interacción unificadora», el *qiyun*, «hálito rítmico», y el *shenyun*, «resonancia divina».

del yinyun (interacción unificadora)

Leemos en Cheng, que «esta noción, en sentido literal, remite a un estado atmosférico, cuando diferentes elementos, unos de tipo Yin y otros de tipo Yang, entran en contacto, en intercambio» (Cheng, 2007: 97). El pequeño tramo del torrente que he escogido se convierte, en este sentido, en una larga costa, zona liminal y de fusión la vez; en ella se unen agua y tierra, y por extensión, cielo y tierra (originariamente mezclados). El vacío queda aquí simbolizado por la bruma, niebla volátil que ora viene ora desaparece entre cielo y tierra.



«Uniendo» los dípticos, en el estudio

del qiyun (hálito rítmico)

Según la cosmología china, el «hálito» deviene espíritu cuando consigue el ritmo, siendo el ritmo la ley interna de las cosas vivas, a la que los chinos llaman *li*. Mediante el movimiento de la cámara, intento captar ese orden interior del agua en cada rincón, según la orografía, el impulso, la luz, la temperatura ambiental y de color (hora del día y momento del año), y el estado del cielo. Más allá de la fijeza literal, mover cámara-cuerpo me permite acercarme al li de las cosas.

del shenyun (resonancia divina)

En este caso a lo que aspira nuestro trabajo fotográfico en el río, nunca del todo realizado, es la pesca de la imagen allende las imágenes, en un intento de captar la visión de la Presencia, por resonancia.

¿Es la misión del paisaje el abrazo universal?

Este proceso de devenir recíproco suscita el movimiento circular que Shitao llama *zhoulin*, «flujo universal», y huanbao, «abrazo universal»:

No se puede menos que acudir a la montaña para ver la anchura del mundo; no se puede menos que acudir al agua para ver la grandeza del mundo; la montaña tiene que aplicarse al agua para que se revele el flujo universal; el agua ha de aplicarse a la montaña para que se revele el trazo universal. Si no se expresa esta acción recíproca de la montaña y del agua, nada puede explicar este flujo universal y este abrazo universal. Sin éstos, la disciplina y la vida (de la tinta y del pincel) no pueden hallar su campo de acción; pero a partir del momento en que se ejercen la disciplina y la vida, el flujo universal y el abrazo universal hallan su causa, y, una vez que han hallado su causa, la misión del paisaje alcanza su objetivo (Shitao cit.: Cheng, 2004: 166 y 167).





novagener_08_087088, díptico de la serie Montaña-Agua, enero de 2008.



novagener_08_3738, díptico de la serie Montaña-Agua, enero de 2008.



novagener_08_029030, díptico de la serie Montaña-Agua, enero de 2008.



novagener_08_0910, díptico de la serie Montaña-Agua, enero de 2008.



novagener_08_0708, díptico de la serie Montaña-Agua, enero de 2008.

		1
Idea o Concepte:	des-cobriment	gener 07
Mite o Referent	origen Data	20/01/2007
Paraulee clau	àliga blanca cova Terra llençament naixement ou closca pedra foscor	llum
Autor:	Lydia	
Ref. vigilia	Ahir, Lluna Nova en Capricorn	

Jo i algum company recordem avui un fet que havia quedat en l'oblit: fa molt de temps va ser llençat a la Terra un ésser i no se'n va saber res més. Ara volem saber on és, ja el visuallitzem, i ell a nosaltres, perquè ens trobem allà on és, on va caure i on sempre ha viscut, una cova estreta sense entrada ni sortida, on habiten uns éssers petits arran de terra (ombres més avial) que s'escapoleixen en advertir la nostra presencia. És una âliga blanca, jova encara, però madura, erigida contemplant-nos estupefacte; al seu costat a terra l'objecte amb el que va ser llençada, del que no s'ha separat mai, una pedra preciosa blanca colors nets, tal com si fos la closca de l'ou del poli. Allà na romangut ella amb la seva pedra, infacte, tot aquest temps. Ja és hora que vegi la llum. En veure la nostra intenció s'endinsa més, deixant-nos veure la bellesa de les seves ales mig desplegades.

Ejemplo de una ficha en el *Nocturnario*, perteneciente al 20 de enero de 2007.

3.3.2. EL *NOCTURNARIO*, UN ALMARIO PERSONAL

Tenemos un umbral de autoconocimientos inconscientes y el sueño es su ágora (Krippner, S. cit.: Amela, 2008: 52).

El agua es el símbolo de las energías inconscientes, de las potencias informes del alma, de las motivaciones secretas y desconocidas. Sucede bastante a menudo en los sueños que se esté «sentado al borde del agua pescando. El agua, símbolo del espíritu aún inconsciente, encierra los contenidos del alma que el pescador se esfuerza en traer a la superficie y que deberán alimentarlo. El pez es un animal psíquico...» (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 60). «¿Dónde está lo real: en el cielo o en el fondo de las aguas? En nuestros sueños, el infinito es tan profundo en el firmamento como bajo las aguas» (Bachelard, 1988: 79).

Concebimos la práctica artística como una ejercitación de la conciencia y la memoria, y ante todo, un intento de armonizar lo consciente con lo inconsciente. Sirve a este propósito el explorar el territorio de los sueños, y no sólo los sueños en sí, sino también el duermevela, el insomnio y la vigilia, los distintos tipos de sueños y visiones, y su relación con la mitología, la literatura o con la vida ordinaria. Desde noviembre de 1991, escribo más o menos detalladamente todas aquellas percepciones del subconsciente o experiencias en semi-consciencia más relevantes, registrándolas a modo de diario, un cuaderno de campo al que hemos denominado *Nocturnario* –si bien no todas las experiencias relatadas en él ocurren de noche. Expresar con palabras todo este material nos permite que lo vivido y lo soñado formen un presente orgánico. Una vez que hemos aprendido a vivir nuestros sueños en el estado de vigilia total, y también a comprender nuestras experiencias de vigilia desde otro plano de la conciencia, estamos apoyando la salud de nuestra mente no en el filo de navaja de la razón, sino en el doble platillo, el delicado equilibrio de la razón y el sueño. Eso ya nunca se podrá olvidar, así como tampoco puede uno olvidarse de cómo pensar. A través de esta práctica, podemos llegar a traducir a la vida de la vigilia la experiencia capital de la visión, conocer el eslabón entre las dos realidades, consideradas como idénticas, el tiempo-sueño y el tiempo-mundo, cuyas relaciones vitales, dejan de ser oscuras.

Soñar como vivir es un paso más allá que repasar la vigilia o recrearla; es más que explicarse en sueños lo que se vive de día. Es estar a punto de no poder discernir si se está viviendo o se está soñando.⁵⁷

Más allá de la simbología del sueño, nos interesa el grado de pureza en el contacto con la realidad sutil. «En el dormir ordinario no hay pensamientos ni conciencia. En el dormir vigilante hay solamente conciencia. Por eso se le llama 'estar en vela' mientras se duerme» (Maharshi, R. cit.: Barea, 2002: 404). Estos son algunos ejemplos de nuestro *Nocturnario*.

Episodio muy consciente. Me encuentro rodeada de paredes, planos verticales lisos, como losas. Me acerco para observarlas mejor, las palpo atentamente con las manos. Me doy cuenta de que en cada losa se dibujan unas líneas de fuga. Deduzco que son, en realidad, entradas a otra dimensión que podría penetrar: ⁵⁸

Siesta, imagen: gotas de agua iluminadas suben y bajan.⁵⁹

Una noche en plena conciencia. Me despierto levemente, poco entrada la noche y tengo la sensación de que es de día. Noche iluminada. [...] Alguien me hace observar la diferencia entre el agua que toma la forma desde fuera y el agua que tiene la fuerza interna que la impulsa. La veo. 60

Mis manos recorren la piel de la higuera con tacto. Las ramas cargadas de flor que se ha de abrir, ondulan en el aire. Por la yema de sus dedos, por lo más aéreo, se comunica el árbol con el firmamento entero. Mi voz me dice: «observa qué piensa el árbol». Entrar en este instante en que se es todo en un mismo palpitar, estado de aquí y allí al mismo tiempo. Estado que se insufla. Fuerza insólita que me embarga. Es la felicidad del agua. Sueño, estado nebuloso de conciencia flotante. Libremente, el agua dice lo que pienso. El río que no se empuja, conduce directo al origen. Bajo una luz plateada de luna sin luna, camino de noche por el espacio sin espacio del desierto, todo vibra a mi paso, todo pasa. Sé que voy a ninguna parte. Cada paso es un destino, cada soplo bebido, el oasis. 61

Juego a soñar con las imágenes o palabras que llegan. ¿Es la imagen la que viene o yo la que voy entrando entera en ella? Ahí está: la trascripción del silencio, como salida del vacío. La lectura de su palabra silenciosa, la vibración que emana, la recibe mi cuerpo, silenciosa mente. La pala-

bra que no es la palabra envara más que libera. Si pronuncio la adecuada, me relajo. Me duermo sólo a la primera estrofa. Entro en un sueño profundo, en que siento alguien a mi lado sin verle. Él me ayuda a recordar y a recitar: «Escuchad la canción de los sabios, descendiendo del cielo cual lluvia de lágrimas, purificando los años, tañendo el cántico de la Creación...» El ojo se ilumina, toma conciencia, dibuja y es a la vez el rostro de un anciano de bigote y barba blanca con luz en los labios. Una mano escribe y oigo las palabras: «como la seda». El rostro del silencio tiene luz en los labios, tiene labios de luz. Y una imagen se forma en su pecho: es el rostro de un niño con una sonrisa azul.⁶²



Torrent de Rentadors, enero de 2008.

3.3.3. AGUASUEÑO

Mi Sueño se ha convertido en la energía que vive y abre las puertas de mi alma Su agua, en estas imágenes el Azul que su canto sostiene.⁶³

Generalmente, cuando la imagen es la combinación de la fotografía con el texto, evoca lo tangible y lo intangible, apunta hacia una realidad que se revive con la imaginación. La fotografía relata una implicación física dentro de un espacio en movimiento continuo. El texto genera imágenes mentales y sensaciones de experiencia de un viaje dado, sea éste un sueño, una caminata, un vuelo. Se trata de impresiones poéticas: foto-memoria con textura de lugar, más palabra como condensación de la experiencia.

La serie titulada *AguaSueño* interconecta impresiones personales de dos procedencias distintas, la fotográfica y la onírica, para que se establezca un diálogo en clave poética entre vigilia y sueño. Un poema donde se vincula una imagen fotográfica con una imagen percibida en un estado de conciencia no ordinario, que ha sido verbalizada y transcrita en el *Nocturnario*. La intención es pasmar y enlazar dos experiencias vividas con profunda intensidad. Se entiende la función poética, como expresa Bachelard, en el sentido de «dar una nueva forma al mundo que sólo existe poéticamente si se lo vuelve a imaginar sin cesar» (Bachelard, 1988: 94). Como experiencia poética recreada, como poesía vivida e imaginada, tiene vínculos con el haiku y, por extensión, con la pintura tradicional de paisaje china, donde se unen pequeños trozos de emoción nacidos en esa experiencia de contemplación del paisaje. Experiencia que se perpetúa en el acto de la lectura de la imagen, creando así infinitos paisajes, los paisajes del alma.

Dentro de un cuadro marcado por el espacio de tres dimensiones, el poema, por su ritmo, por su contenido, que relata una experiencia vivida, revela el proceso mediante el cual el pensamiento del pintor tiene su desenlace en el cuadro; y por el eco que suscita, prolonga aún más el cuadro. Tiempo de ritmo vivido y siempre renovado, tiempo que mantiene abierto el espacio (Cheng, 2004: 181 y 182).



el fuego en el pecho y el corazón, el aire en los brazos, y en las manos el agua. maravillosas manos. un aura blanquiazul las envuelve, como un velo, delicadamente.





despierto apoyada en el balcón observando sol y luna, luna y sol, lado con lado en dirección sur. me llaman la humedad esmeralda, la redondez de la montaña, y su cima cubierta de sutil niebla.



una ventisca se levanta y me susurra, «esto es el todo». el manantial se vuelve un hilillo de agua, la vegetación verde y frondosa es ya un desierto desolado y triste, bajo su mirada.



no es sangre lo que mana de su profunda herida, sino un chorro de agua transparente, cada vez más luminosa, que se funde con el lago más allá, lo llena. de la sangre de vida al agua de no-vida. luz plateada de luna sin luna, baña la escena.



con el cuerpo en reposo, la mente cesa, justo entonces aparece la visión y su sonido. manos que desprenden fango gris y canción que canta mujer. son mis manos y es mi voz.



observando las estrellas de noche, a través de las hojas del olivo mecidas por la brisa.

caen ínfimas gotas doradas, todo se inflama en un fuego que llueve del cielo. pequeña mujer danza bajo el sol de lluvia.



observando las estrellas de día, brillan como nunca en un cielo azul. me acerco o se acercan, y devienen cálidos cuerpos celestes que me rozan suave, silenciosamente.

3.3.4. *COELUM*

Y el agua Es una mirada líquida, Un abrazo de pupila Infinita.

(Federico García Lorca, del poema Río Azul)

A partir del yin-yang, surgieron en la pintura, por una parte, la idea de polaridad (cielo-tierra, montaña-agua, lejano-cercano, etc.) y, por otra, la de *li*, «leyes internas o líneas internas de las cosas». Animada por estas dos ideas, la pintura ya no se conforma con reproducir el aspecto externo de las cosas, busca discernir sus líneas internas y fijar las relaciones ocultas que mantienen entre sí (Cheng, 2004: 133).

Después de remontar el río como una peregrinación a la fuente, la contemplación ante el lago apacible, más allá de la mirada, deja en el corazón algo inexpresable. Al descenso le sigue un estado de encantamiento en el cual, el recuerdo de la tranquila visión de la unidad del lago de altura, irisándose apenas con tenues luces, pide ser materializado. Los dibujos realizados en nuestro pequeño obrador, quieren ser el resultado de la sedimentación paciente de los colores del azul y del verde, tan presentes y brillantes en alta montaña, dentro y fuera de nuestros párpados. En ellos el deseo es recomponer, con el máximo de transparencia posible, la presencia vívida y vivida que ahí inundó nuestra pupila y bañó nuestro cuerpo.

El ultramundo [...] se abre atravesando la esfera semilíquida del iris, la oscuridad de las pupilas, el palacio de espejos de la retina, en nuestro verdadero elemento [el agua] que se extiende sin orillas ni confines (Calvino, 1990: 117).

Dos anillos concéntricos representan el paisaje del lago y la mirada del lago: el exterior formado por montañas y el interior por el perímetro de la superficie de las aguas; el ojo que es visto y el ojo que ve. Lo que precisamente se está resaltando es ese carácter central y unificador del lago sobre

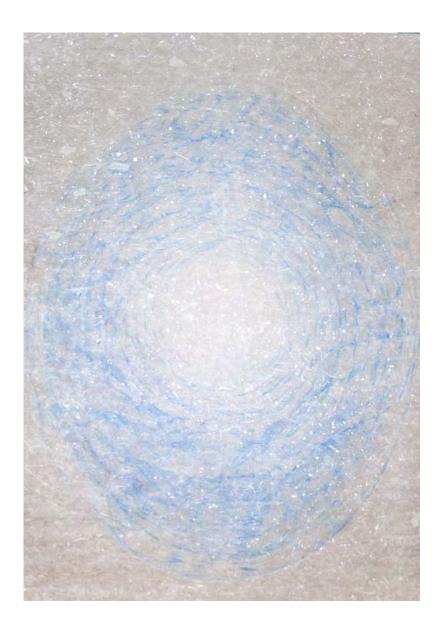


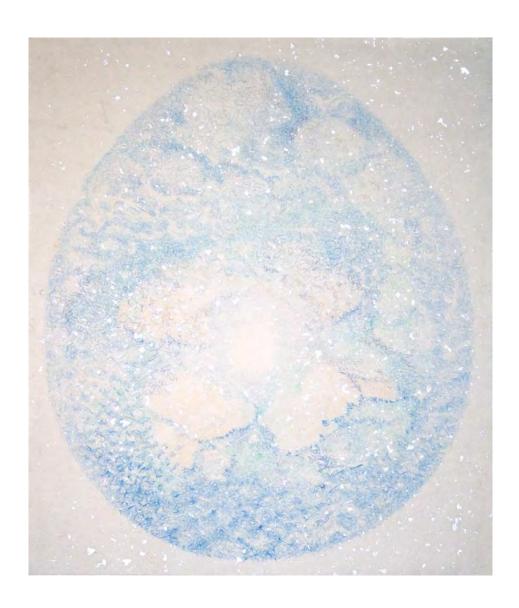
Dibujando en el estudio, junio de 2008.



Dibujando en el estudio, junio de 2008.

Sin título Octubre de 2007 Dibujo a lápiz sobre papel arroz, montado sobre tabla 100 x 72 cm





Sin título Septiembre de 2006 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 44 x 38,5 cm

el territorio. Una forma concéntrica que no sólo hace del lago el punto principal. La idea del centro simbolizada por el agua del lago es el principio a partir del cual giran todas las líneas de composición del paisaje; un principio caleidoscópico que engloba a los elementos uno dentro de otro, en una dialéctica entre lo infinito y lo limitado, lo grande y lo pequeño, desde las montañas que lo circundan y acogen, hasta el breve transcurrir de un hongo minúsculo a sus orillas.

Cierro los ojos y me concentro en el ojo de la frente. Al rato, se hace luz en el centro, ojo de luz que crea la imagen: cae una lágrima en una copa, gran extensión de agua. Entro en sueño: me encuentro tendida sobre las aguas de un gran lago, mi cuerpo, una isla ingrávida. Mi mirada encuentra la mirada de un águila que planea en cruz sobre mis aguas, desde las alturas. De su pico se derrama una gota que cae dentro de mi boca, como una semilla.⁶⁴

Lago, arquetipo del centro, metáfora unificadora del territorio. La mirada a vista de pájaro abarca toda la inmensidad manifiesta de montañas y lago, se devanea en los ínfimos detalles en miniatura, hasta perderse en el infinito del vacío representado por las aguas del lago. La mirada cierra los ojos, descansa en un centro que es la ausencia de todos los centros.

La posición privilegiada del lago como centro le hace ser puente entre vasos comunicantes, el agua comunica dos entidades opuestas: cielo y tierra. Objeto y sujeto se unen en el ojo de la contemplación, ojo del alma, del corazón.

Es significativo que la palabra latina *coelum* designe a la vez el firmamento y la forma circular. «Círculo, tiempo, y cielo se comunican por su aspecto de perfección, que hace que les consideremos respectivamente como punto, eternidad y trascendente [...]» (Champeaux; Sterckx, 1985: 36). Este sentido cósmico de centro también lo podemos alumbrar en relación a la metáfora del centro, desde donde las energías cósmicas fluyen a través de las cuatro direcciones de universo, y del espacio del centro del corazón, donde habita la quintaesencia. «El círculo inscrito en un cuadrado es un símbolo muy conocido de los cabalistas. Representa la chispa del fuego divino oculta en la materia y animando ésta con el fuego de la vida» (Chevalier; Gheerbrant, 1993: 302).

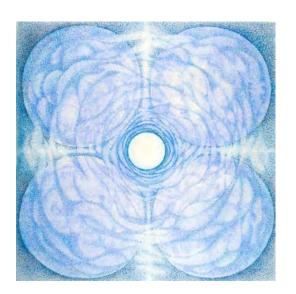
Líneas menudas y finas, aisladas, rozándose sin confundirse, tejen la vibración de una realidad etérea en una mesa infinita de papel arroz. El discurrir del lápiz sobre el papel es nuestro discurrir sin fin en camino hasta el centro del lago de nuestro corazón, ojo y cielo.



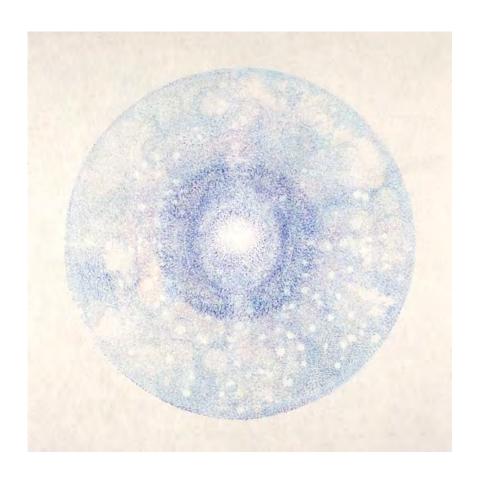
Sin título Septiembre de 2007 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 140 x 72 cm

La esfera completa y etérea, descubriendo a la vista infinitos mundos, brilla con vehemente intensidad; y toda la bóveda titila su estrellado resplandor de polo a polo (Thoreau, 2005: 79).

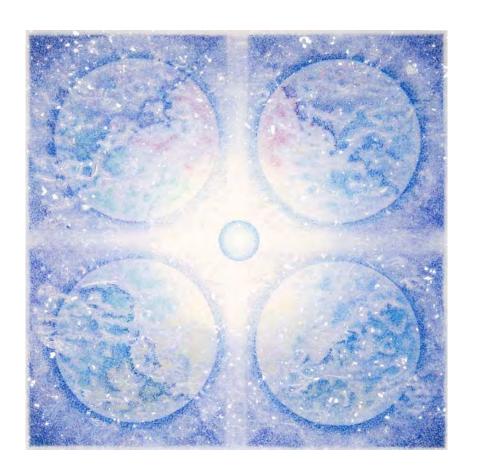
Y el camino continúa. Nada concluye. Caminar es un arte, como nadar o respirar... todo es un medio, fotografiar, pintar: medios para un fin que nunca concluye. 65



Sin título Julio de 2009 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 45 x 45 cm.



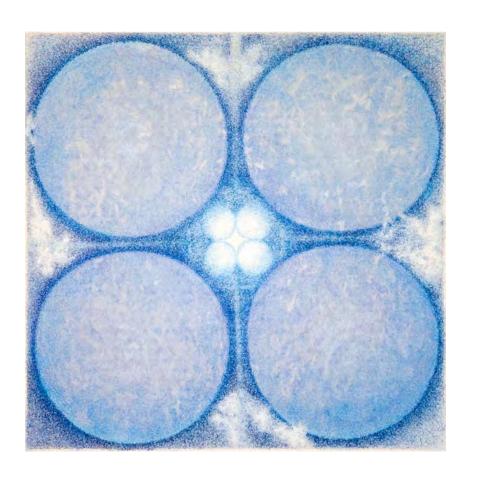
Sin título Mayo de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 46 cm



Sin título Junio de 2006 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 45 x 45 cm



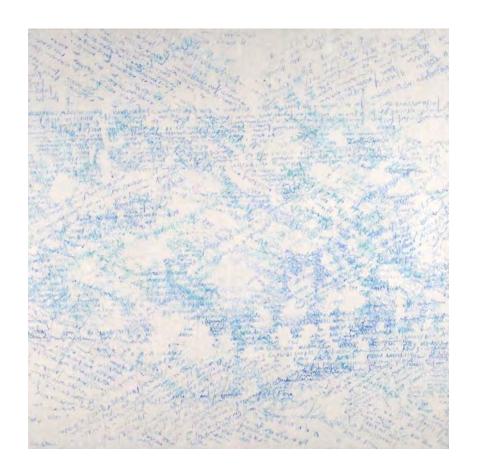
Sin título Mayo de 2006 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 46 cm



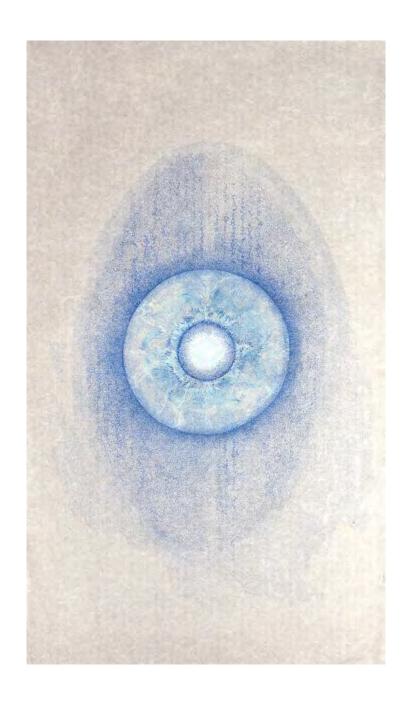
Sin título Julio de 2006 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 45 x 45 cm



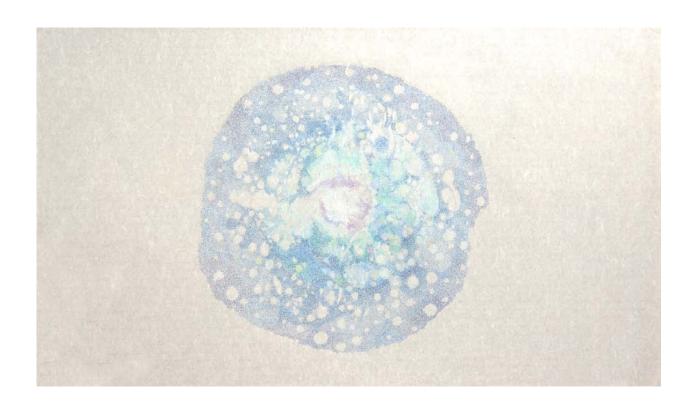
Sin título
Septiembre de 2006
Dibujo a lápiz sobre papel arroz,
montado sobre tabla
70 x 71 cm



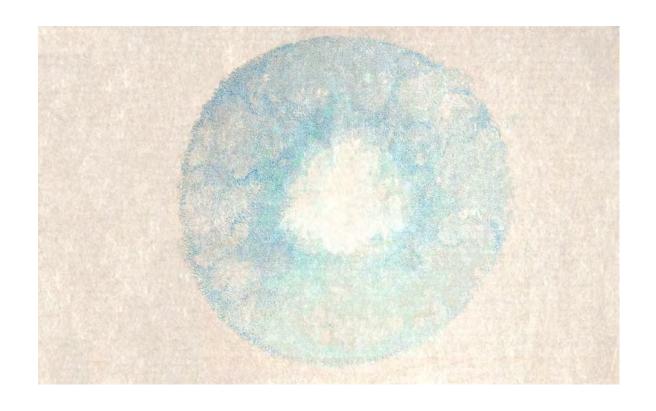
Sin título (detalle) Junio de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 30 x 69 cm



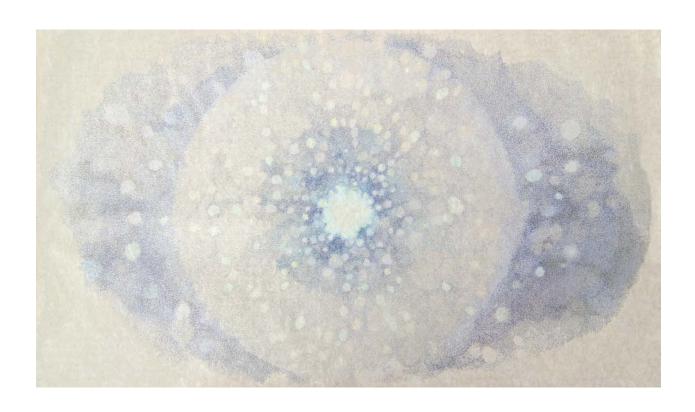
Sin título Mayo de 2009 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 80 x 46 cm



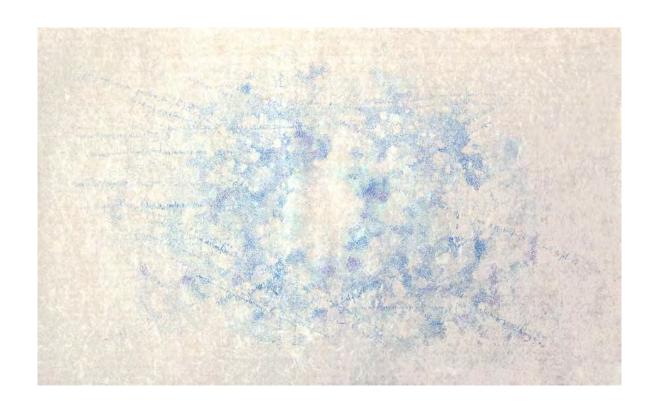
Sin título Junio de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 80 cm.



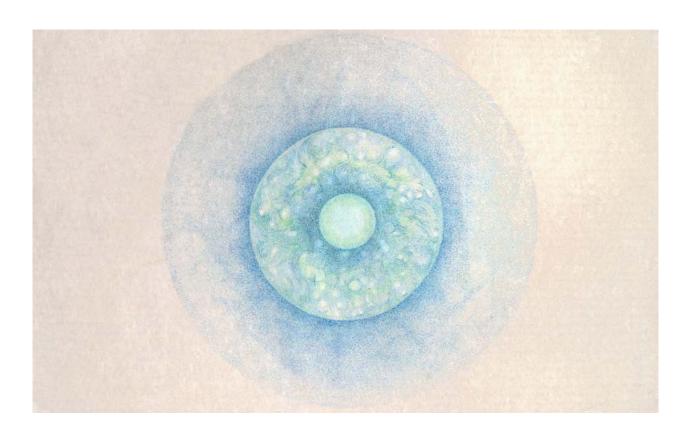
Sin título Septiembre de 2007 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 75 cm



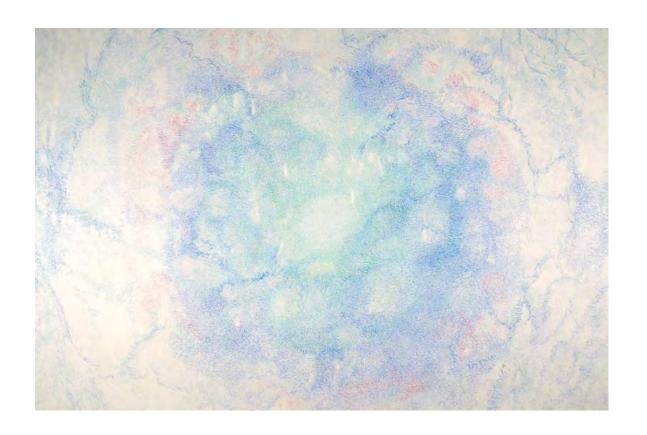
Sin título Junio de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 80 cm



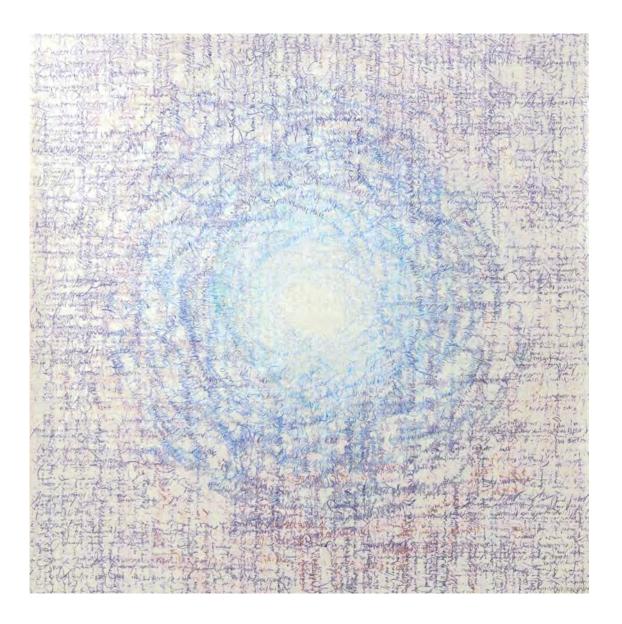
Sin título Mayo de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 75 cm



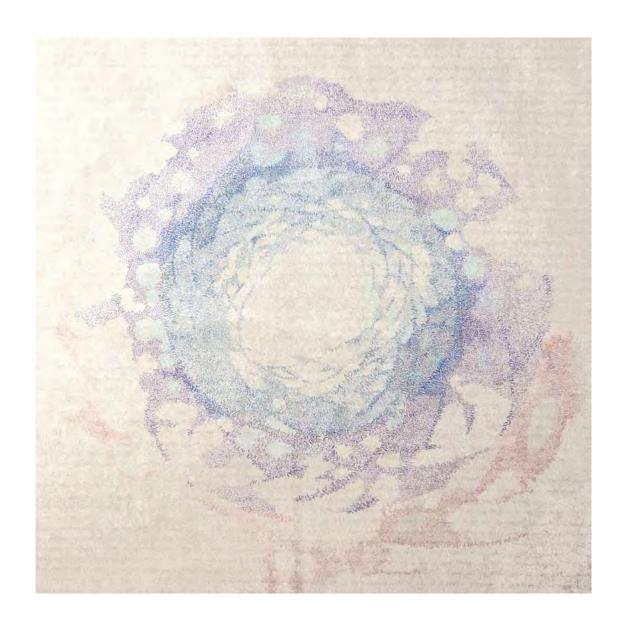
Sin título Julio de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 75 cm



Sin título (detalle) Julio de 2009 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 75 cm



Sin título Septiembre de 2009 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 70 x 70 cm



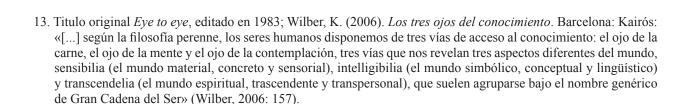
Sin título Septiembre de 2009 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 70 x 70 cm

3.4. NOTAS

- 1. Paul Klee, cit.: Ierando, E. (2005): El artista y las fuerzas creadoras de la naturaleza, según Paul Klee [en línea]. Temakel, revista cultural [consulta 09.06.2007]. Disponible: http://www.temakel.com/pklee.htm.
- 2. Encuentro internacional de la ecología en Riopar [en línea]. Alba City. [Consulta 31.08.2011]. Disponible: http://www.albacity.org/ab/agua/encuentro-internacional-ecologia-agua.htm.
- 3. Sierradelagua.org [en línea]. [Consulta 31.08.2008]. Disponible: http://www.sierradelagua.org/admin/archivo/docdow.php?id=123.
- 4. Schwenk, Th., cit. En Sierradelagua.org [en línea]. [Consulta 31.08.2008]. Disponible: http://www.sierradelagua.org/admin/archivo/docdow.php?id=123.
- 5. Schwenk, Th. cit: Ríos, C. (2008) El misterio del agua [en línea]. Laotrainformacion.com [Consulta 31.08.2008]. Disponible: http://www.laotrainformacion.com/agua/htm.
- 6. Ríos, C. (2008) El misterio del agua [en línea]. Laotrainformacion.com [Consulta 31.08.2008]. Disponible: http://www.laotrainformacion.com/ agua/htm>.
- 7. Ríos, C. (2008) El misterio del agua [en línea]. Laotrainformacion.com [Consulta 31.08.2008]. Disponible: http://www.laotrainformacion.com/agua/htm.
- 8. Pep Mata (Barcelona, 1958) es profesor titular en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- 9. Extracto del ensayo «Los Montes de Mata», comunicación elaborada para el Congreso de Creadores Sobre otras Obras CSO'2010 (27-28 de Marzo 2010, Lisboa, Portugal), por Domènec Corbella, pintor y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, en torno de la obra fotográfica de Pep Mata titulada: ANDAR-I-EGO I: El trazador de caminos y direcciones (otoño del 2002 verano del 2005).
- 10. En Budismo Zen, *Kinhin (Kin*: enseñanzas religiosas; *Hin*: pie) es la meditación que se practica andando entre largos períodos de meditación sentada, conocida como *Zazen (Za*: sentarse; *Zen*: meditación).
- 11. Mata, P (2010): walking art / land walk / walkscape [en línea]. En la página personal de Pep Mata (20.04.2010) [consulta 06.10.2011]. Disponible: < http://www.pepmata.com>.
- 12. Etimológicamente, «Alma. S. XI del lat. Anima, aliento» (Corominas, 1996: 42); «Parte inmaterial del hombre



Placa de hielo en el Torrent de Rentadors, enero de 2007



sentir, que informa al cuerpo humano y con él constituye la esencia del hombre» (RAE, 1992: 105).

con la que tiene conciencia de lo que le rodea y de sí mismo y establece relaciones afectivas o intelectuales con el mundo material o inmaterial» (Moliner, 2007: 141); «Sustancia espiritual e inmortal, capaz de entender, querer y

14. Diputació de Barcelona [en línea]. [Consulta 07.08.2008]. Disponible: http://www.diba.cat/parcsn/parcs.

15. No coincide el mapa con el territorio, pues el nombre que se inscribe en la fuente es el de Font Clareta.

16. Nota del cuaderno de campo, 09 01 2008.

17. Nota del cuaderno de campo, 21 01 2008.

18. Nota del cuaderno de campo, 26 11 2007.

19. Nota del cuaderno de campo, 09 01 2008.

20. Nota del cuaderno de campo, 19 01 2007, en el pozo de hielo del camino al Matagalls, después de una mañana fotografiando los rincones helados del riachuelo.

21. Nota del cuaderno de campo, 28 12 2007.

22. El *Nocturnario*, al cual nos referiremos más adelante en esta tesis, es un diario de sueños y otras experiencias en estados de conciencia no vigílica, que realizo desde hace un par de décadas. El tipo de imágenes al que nos referimos aquí suele corresponder a visiones estáticas a modo de *pillow-shots* (véase p. 230 y nota nº 29 en p. 249); en este caso concreto se trata de imágenes en la cocina, donde el vapor se convierte en una bruma que asciende lenta y apaciblemente. La cocina, dicho sea de paso, es el lugar donde se producen los procesos alquímicos del hogar.

23. Nota del cuaderno de campo, 10 09 2007.

24. Nota del cuaderno de campo, 10 07 2008.

25. Nota del cuaderno de campo, 11 07 2007.



Font del Pla de la Gavarrera, también llamada Font Clareta, situada en la cabecera del Torrent de Rentadors. Noviembre de 2007.

- 26. Nota del cuaderno de campo, 03 08 2007.
- 27. Nota del cuaderno de campo, 24 06 2007
- 28. Nota del cuaderno de campo, 09 09 2007.
- 29. Nota del cuaderno de campo, 27 08 2007.
- 30. Nota del cuaderno de campo, 04 07 2008, subiendo al Ibón del Toro.
- 31. Nota del cuaderno de campo, 10 09 2007.
- 32. Nota del cuaderno de campo, 05 07 2008.
- 33. Nota del cuaderno de campo, 03 08 2007.
- 34. Nota del *Nocturnario*, 03 08 2007.
- 35. Nota del cuaderno de campo, 15 07 2007.
- 36. Nota del cuaderno de campo, 10 07 2008.
- 37. Véase la nota nº 44, en el capítulo «2.4. El paisaje metafórico: el espacio del sueño y de la visión» (p. 351).
- 38. Nota del cuaderno de campo, 10 07 2008.
- 39. Nota del cuaderno de campo, 12 07 2007.
- 40. Nota del cuaderno de campo, 23 06 2007.
- 41. Nota del cuaderno de campo, 10 08 2008.
- 42. Nota del *Nocturnario*, 24 06 2007.
- 43. Nota del cuaderno de campo, 23 06 2007.
- 44. Nota del cuaderno de campo, 24 07 2007.
- 45. Nota del cuaderno de campo, 10 08 2007.
- 46. Nota del cuaderno de campo, 10 07 2007.



Antiguo pozo de hielo en el collado del Pla de la Barraca. Parque Natural del Montseny. Diciembre de 2007.



Torrent de Rentadors, febrero de 2008

- 47. Nota del cuaderno de campo, 12 07 2007.
- 48. Nota del cuaderno de campo, 15 07 2007.
- 49. Nota del cuaderno de campo, 26 07 2007.
- 50. Nota del cuaderno de campo, solsticio de verano 24 06 2007.
- 51. Nota del Nocturnario, 25 06 2007.
- 52. Nota del cuaderno de campo, 11 08 2008.
- 53. Nota del cuaderno de campo, 15 07 2007.
- 54. Nota del cuaderno de campo, 25 07 2007.
- 55. Nota del cuaderno de campo, 03 08 2007.
- 56. Un día de invierno, paseando por una librería de Barcelona, cayó a mis manos un libro que me ayudaría significativamente en la tarea de reflexión sobre el trabajo: *Cinco meditaciones sobre la belleza* (2007) de François Cheng, el conocido especialista en poesía y pintura chinas. Al leerlo supe qué estaba realmente buscando en aquel riachuelo, y qué estaba empezando a saborear. Véase el apartado «3.1.2.1. El principio de *li* y la fluidez» (pp. 568-569).
- 57. Nota del Nocturnario, solsticio de invierno 2007.
- 58. Nota del *Nocturnario*, 26 09 2005.
- 59. Nota del *Nocturnario*, 25 04 1998.
- 60. Nota del Nocturnario, 09 04 2006.
- 61. Nota del Nocturnario, 10 03 1997.
- 62. Nota del Nocturnario, 06 02 1999.
- 63. Nota del Nocturnario, 10 03 2008.
- 64. Nota del cuaderno de campo, 11 07 2008.
- 65. Nota del cuaderno de campo, 04 07 2008.

3.5. BIBLIOGRAFÍA Y URLGRAFÍA

3.5.1. LIBROS

ABELLA, I. (1996). La magia de los árboles. Oasis.

Atela, D. (1999). Ibones y lagos. Bilbao: SUA.

BACHELARD, G. (1988). El agua y los sueños. México: Fondo de Cultura Económica.

BAREA, C. (2002). El sueño lúcido. Barcelona: Océano, S.L.

Burckhardt, T. (2000). El espejo del intelecto. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

Cabrero, J. (s.f.). Todos los ibones del Pirineo Aragonés. Huesca: Pirineo.

Calvino, I. (1990). Memoria del mundo y otras cosmicómicas. Madrid: Siruela.

CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D. S. (1985). Introducción a los simbolos. Madrid: Encuentro.

CHENG, F. (2004). Vacío y plenitud. Madrid: Siruela.

- (2007). Cinco meditaciones sobre la belleza. Madrid: Siruela.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1993). Diccionario de los Símbolos. Barcelona: Herder.

Емото, М. (2003). Mensajes del agua. Barcelona: La Liebre de Marzo, S.L.

GENPO MERZEL, D. (2007). Gran Mente - Gran Corazón. Barcelona: La Liebre de Marzo, S.L.

Hani, J. (1983). El simbolismo del templo cristiano. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta

HARPUR, P. (2006). El fuego secreto de los filósofos. Girona: Atalanta.



Torrent de Rentadors, Parc Natural del Montseny, febrero de 2008.



Estany de Botornás, 2.347 m., Parque Natural Posets-Maladeta, 05 08 2007, 9:32 h.

HERRIGEL, E. (2005). Zen en el arte del tiro con arco. Buenos Aires: Kier S.A. - Gaia.

Lao Zi (1990). El libro del Tao. Madrid: Alfaguara.

Puch, C. (2005). Nuevo manual de GPS. Madrid: Desnivel, S.L.

SAGAN, S. (2005). Cómo despertar el tercer ojo. Barcelona: Obelisco, S.L.

Suzuki, D. T. (1996). El Zen y la cultura japonesa. Barcelona: Paidós.

THOREAU, H. D. (2001). *Walden - Del deber de la desobediencia civil*. Barcelona: Parsifal. - (2005). Pasear. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta

Watts, A. (1988). El Camino del Tao. Barcelona: Kairós.

WILBER, K. (2006). Los tres ojos del conocimiento. Barcelona: Kairós.

3.5.2. TESIS DOCTORALES

Mata, P. (1988). *El simbolisme de l'orientació en el temple romànic*. Director: Raimón Arola i Ferrer. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

3.5.3. PARTES DE LIBROS O MONOGRAFÍAS

AMELA, V.-M. (2008). Stanley Krippner, investigador de los sueños. En La contra, *La Vanguardia*, 15 agosto 2008.

MATA, P. (2011). Caminar, contemplar, ver, simbolizar. En *Enclaves y resonancias. Beca de paisaje 2008-2011*. Santa Cruz de Tenerife: Facultad de Bellas Artes ULL, p. 25-29.

3.5.4. DICCIONARIOS

Moliner, M. (2007). Diccionario del uso del español. Madrid: Gredos. 2 tomos.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (R. E. A.) (1992). *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición. Vol. I y II. Madrid: Espasa Calpe.

3.5.5. URLGRAFÍA

Parc Natural del Montseny. Xarxa de Parcs Naturals [en línea]. *Diputació de Barcelona* [Consulta 07.08.2008]. Disponible: http://www.diba.es/parcs/parcs/index.asp?parc=3.

Encuentro internacional de la ecología en Riopar [en línea]. *Alba City*. [Consulta 31.08.2011]. Disponible: http://www.albacity.org/ab/agua/encuentro-internacional-ecologia-agua.htm.

IERANDO, E. (2005): El artista y las fuerzas creadoras de la naturaleza, según Paul Klee [en línea]. *Temakel*, revista cultural [consulta 09.06.2007]. Disponible: http://www.temakel.com/pklee.htm>.

MATA, P (2010): «walking art / land walk / walkscape» [en línea]. En la página personal de Pep Mata (20.04.2010) [consulta 06.10.2011]. Disponible: http://www.pepmata.com>.

 $Sierra de la gua.org \ [en línea]. \ [Consulta 31.08.2008]. \ Disponible: http://www.sierradelagua.org/admin/archivo/docdow.php?id=123>.$

Ríos, C. (2008) El misterio del agua [en línea]. *Laotrainformacion.com* [Consulta 31.08.2008]. Disponible: http://www.laotrainformacion.com/ agua/htm>.



Estanys d'Escorbes, 2.380 m., Parc Natural de l'Alt Pirineu, 25 08 2007, 8:57 h.

4. CONCLUSIONES FINALES

EL PAISAJE COMO IDEAL Y PRÁCTICA ARTÍSTICA: 4. CONCLUSIONES FINALES Dado que la tesis se estructura en dos bloques temáticos, «Imagen y paisaje», por un lado, y por otro, «Las poéticas del agua: hacia un ideal y práctica del paisaje», con sus respectivas conclusiones específicas, en este apartado nos limitaremos a exponer, a modo de conclusiones finales, los resultados de los dos bloques mencionados.

Por lo que respecta a los resultados del bloque teórico, denominado «Imagen y paisaje», las exponemos aquí siguiendo el orden de desarrollo de las distintas monografías:

En el primer capítulo, titulado «La mirada angular: recorrido en profundidad», a través de la lectura de imágenes realizadas con ópticas gran angulares, hemos intentado adentrarnos en la mirada que nos permite sentir la amplitud de la totalidad del espacio que nos rodea, abarcarla, como viéndola a través de una gota de agua. La relación que se establece entre dos puntos de la imagen, el primer término y la línea de horizonte, genera un recorrido visual en profundidad, a través de un espacio vacío o casi vacío y atemporal. Esta singular visión no se encuentra sólo tras buscar el punto de vista óptimo para un buen encuadre, sino más bien una posición clave en el territorio de lo material y eso exige primero un reconocimiento físico del lugar, recorrerlo a pie para poder conocerlo, prestando atención tanto a los elementos tangibles como intangibles, puesto que es a través de lo físico que se puede acceder o vislumbrar lo metafísico. Podríamos decir que el uso del gran angular exige o promueve el verdadero sentido del trabajo de campo, como «investigación de algo en el mismo entorno en que se produce» (Moliner, 2007: 2916).

Abordar seguidamente una monografía dedicada a la mirada panorámica sobre el paisaje, ha supuesto una evolución lógica del capítulo anterior, pues nos ha servido para comprobar que lo decisivo es la cualidad de la mirada del fotógrafo. Como hemos visto en «La mirada panorámica: los ejes verical y horizontal», el fotógrafo se encuentra inmerso en un espacio, cuya extrema amplitud, requiere que se posicione sobre el territorio con una mirada ordenadora del mismo. En las imágenes, hemos deducido los indicios de la necesidad del autor de organizar el espacio que se extiende ante él, elaborando una imagen altamente sintética. Alinearse u orientarse es convertirse en centro respecto del horizonte, o sea, convertirse en vertical. El observador, entonces, es también observatorio y, atalayando la periferia, focalizando la mirada, busca una orientación, una dirección hacia un punto del horizonte, para viajar más allá.

Tener una experiencia sobre el territorio y extrapolarla en una imagen, es esa idea de observatorio y de orientación. El fotógrafo se sitúa como centro de una conciencia despierta hacia el exterior y hacia el interior, para originar un paisaje simbólico en el que reconocerse. El estado alcanzado en la búsqueda de ese centro en la naturaleza externa, despierta por correspondencia y simpatía un centro en la naturaleza interna, y origina o es la causa de una experiencia metafísica. No se está cartografiando el territorio físico, sino la vivencia metafísica obtenida, entendiendo metafísico como el más allá de la física tangible, mediante una mirada única, integradora y orientada desde el centro y hacia el centro, en una actitud meditativa y cognitiva: la mirada panorámica. Un orden en busca de armonía con lo fotografiado que, a la vez, deviene interno y externo.

En el tercer capítulo, titulado «La oscuridad iluminada: la realidad imaginada», advertimos que la fotografía nocturna nos proporciona el marco idóneo para que conectemos con el mundo físico, a través de un hábito introspectivo. La atención, la lentitud y el silencio, cualidades inherentes a ella, nos ayudan a revelar aquello que deseamos comprender: la dualidad luz-oscuridad que reside en nosotros mismos. Mediante la fotografía nocturna procedemos a un «proceso de auto-revelado», que concluye con la plena toma de conciencia de nuestra propia identidad. En el instante de visión, el paisaje es un encuentro espontáneo entre esas dos fuerzas, luz y oscuridad, y una conjunción entre creatividad artística y recepción contemplativa. La fotografía nocturna tiene un carácter de toma única que, como pasa con la pincelada única en la pintura china, requiere silencio para la captación de lo esencial, es decir del li, para emplear el término chino.

La siguiente monografía, que denominamos «El paisaje metafórico: el espacio del sueño y de la visión», nos vuelve a conducir a la distinción entre el ver y el mirar. El arte paisaje nos permite desarrollar la capacidad para desvelar el secreto, ya que trasciende la representación de cualquier espacio. Las imágenes son metáforas o construcciones simbólicas. Las vistas del mundo exterior, se transforman en imágenes interiores. En un acto de ordenación de lo visible y de lo invisible, la visión se convierte en proceso de reconstrucción del mundo, a partir de fragmentos incontables, muy diversos, procedentes de todas partes. Algunos de estos fragmentos son componentes de la experiencia obtenida a través de la cámara, otros son componentes no visuales de la vivencia, y los demás pertenecen al inconsciente, Todo ello constituye un material indispensable para la reconstitución de una imagen impregnada de emoción, una práctica que, por otro lado, compromete al hombre entero, tanto a nivel físico como a nivel espiritual, tanto a nivel consciente como inconsciente. Por todo lo expuesto, llegamos a la conclusión de que el arte del paisaje entraña un proceso creativo de interiorización y totalización, de modo que el mundo exterior se concibe espontáneamente en su esencia y se confunde y se funde con la realidad interior.

En la monografía dedicada al lenguaje cromático, titulada «Paisaje, luz y color: armonía y vibración», hemos constatado que abarcar la forma y el espíritu del color, es lo que se consigue al identificarse con la naturaleza mientras se fotografía. El artista es una caja de resonancia de la vibración que le provoca la vivencia del color del lugar. Si quiere vivirlo, si quiere comprenderlo desde dentro, precisa imbuirse de él para poder recordarlo, invocarlo y evocarlo cuando se halla fuera de él. Se trata de un viaje a la vibración cromática del referente, impulsado por el deseo de conectar con la quintaesencia de la materia.

En el último capítulo teórico, «La poética de la luz: espacio y contemplación», hemos confirmado la consideración de la imagen como espejo: lo que miramos y lo que somos se definen como algo único y diluido en una misma y única materia: un espacio de luz-color, un espacio de meditación. El arte del paisaje nos puede conducir a la contemplación no sólo de lo externo, sino también de lo interno. Experimentamos una fusión del espíritu y la materia, una correspondencia entre hombre y naturaleza. El despertar de la conciencia a esta simbiosis, es lo que permite pasar de la percepción a la participación, es decir, devenir paisaje. Una estética que transforma al hombre para que, sabiendo mirar, respetar, contemplar y promover, pueda ser reconducido desde el plano de una simple percepción, al de una viva y profunda participación. El artista del paisaje obtiene una conciencia de unidad por resonancia entre externo e interno. Asistimos al paisaje, en tanto que abrazo con la naturaleza viviente, hacia nuestra unidad. Contemplar es habitar el paisaje, comprender su esencia, habitar la imagen. Lo que realmente nos importa es este sentido integral e integrador del arte del paisaje.

El pintor busca crear un espacio mediúmnico donde el hombre se une a la corriente vital; más que un objeto que ha de ser mirado, el cuadro ha de ser vivido (Cheng, 2004: 175 y 176).

El concepto del paisaje interior parece haber sido una baliza que ha jalonado el camino a lo largo de esta tesis. En todos y cada uno de los capítulos precedentes hemos constatado que la práctica artística del paisaje es un sistema de autognosis. A través del lenguaje del arte del paisaje, se despliegan aspectos del inconsciente que, con fórmulas simbólicas, nos comunican la esencia de que estamos hechos y que compartimos con toda la naturaleza. Es a través del diálogo entre las manifestaciones externas y los procesos internos, entre la naturaleza exterior y la naturaleza interior, que la experiencia de la percepción se traduce en conocimiento. El artista del paisaje plantea la integración del hombre con su entorno.

. . .

Por lo que respecta a las conclusiones de la aportación creativa denominada «Las poéticas del agua: hacia un ideal y práctica del paisaje», éstas han comportado la consolidación de la metodología conocida como «trabajo de campo», cuyo primer resultado concreto ha consistido en una base de datos, a modo de catálogo o fichero, y a la cual hemos llamado *De lagos - Retrato topográfico de lagos y zonas lacustres del Alto Pirineo*. Este pequeño volumen, que a primera vista podría parecer un estudio limnológico, recoge las rutas y travesías entre lagos e ibones que se han realizado durante los veranos de 2007 y 2008, en ambas vertientes del Pirineo. Cada una de las fichas que lo componen reúne distintos datos específicos acerca de cada lago visitado y de cada deriva artística a la cual pertenece. Además se incluye un breve estudio preliminar sobre la distinta nomenclatura relativa a «lago» en español, aragonés y catalán. *De lagos. Retrato topográfico de lagos y zonas lacustres del Alto Pirineo*, se presenta en un apéndice al trabajo de campo.

Hay que señalar que la metodología de trabajo de campo, si bien es común o frecuente en otras áreas de conocimiento, como la geografía, la biología, la botánica, la medicina, la antropología, etc., por lo que respecta al arte y a la pintura en particular, consideramos que es poco utilizada y muchas veces desconocida. Como bien es sabido, esta metodología no consiste únicamente en una recolección de datos, sino que para obtener éstos, hay que aplicar previamente un nivel de atención y observación constantes y profundas si queremos entrar de lleno en el conocimiento del objeto o elemento de estudio. En nuestro caso particular, para proceder adecuadamente, nos hemos tenido que trasladar al lugar o marco específico de acción del elemento investigado. Como se habrá podido comprobar, el agua de la cual hemos partido para extraer todas las cualidades poéticas y estéticas de ésta, se halla en lugares dificimente accesibles, o incluso, en cierto modo, perdidos en lagos aislados entre los 1800 y los 2800 metros de altitud.

El trabajo de campo es útil para el estudio de la naturaleza, pero también para la reflexión estética. Aprender de la naturaleza es, implícitamente, contemplarla para que, entendidas las leyes de sus formas, consigamos adentrarnos en la médula del lugar penetrando así en su esencia. Uno de los primeros recursos del que nos hemos servido para ello es la fotografía, la cual nos permite obtener una muestra inmediata

o instantánea del agua en unas condiciones o en un momento particular, de tal modo que la imagen obtenida del campo fotográfico, no sólo deja testimonio de la mirada contemplativa, sino que, a la vez, nos permite vislumbrar y entrar en la visión integradora. Esas imágenes, que son fruto de pasar del paisaje general al agua en particular, constituyen el paso decisivo del proceso creativo, puesto que despojamos todos los aspectos que se hallan en él, para quedarnos con lo que realmente nos motiva y nos acerca a un tipo de mirada impresionista y por tanto, pictórica. Es decir, pasamos de una mirada periférica a otra focalizada, con la cual descubrimos un tipo de visión —que nosotros llamamos integradora-, mediante la cual queremos significar que tomamos conciencia de que formamos parte integrante de la propia naturaleza, quizás por nuestra aproximación o por vernos asimismo reflejados en el agua.

Para entrar realmente en la comprensión o cognición del agua en todas sus dimensiones físicas y simbólicas se ha requerido no sólo sentirla físicamente, sino también estudiarla desde un punto de vista formal, cromático, lumínico, poético. Es a partir de este momento, que obtenemos distintos niveles perceptivos y cognitivos suficientes como para que los estímulos emotivos nos conduzcan a la acción. El resultado previo es la obtención de una serie de dibujos identificativos del lugar y del elemento. En un segundo nivel, a través de un proceso de sistematización, entramos en una dimensión aparentemente más subjetiva, pero también más interiorizada y creativa del elemento agua. Estamos, por tanto, inmersos en un proceso creativo, del cual sabemos dónde se origina, pero desconocemos el final, si bien es cierto que podemos intuir o vislumbrar ciertas poéticas que van al unísono con las pulsiones y movimientos internos del sujeto y en sintonía con el entorno.

En un tercer nivel, ya fuera del contexto real, y después de un debido distanciamiento físico y mental, aparece la imagen creativa del agua, trascendida y sublimada. En este apartado, se puede apreciar con claridad la evolución y la transformación del elemento en cuestión, desde su estado y contexto natural a una condición completamente interiorizada y mental. También podemos apreciar que, a través de un esfuerzo de apropiación e interiorización, hemos pasado progresivamente de la representación a la plasmación. Este es el hecho importante que nos interesa destacar, dado que hemos ido de una primera fase o etapa de cierta atracción y sumisión a otra de liberación, que es en donde se halla, en realidad, la verdadera creatividad. Es en este sentido donde tiene lugar la experiencia creativa personal en todos sus niveles y dimensiones cognitivos y creativos.

Si bien es cierto que en la primera parte temática de la tesis nos hemos referido a una serie de planteamientos, visiones, conceptos y referentes que conducen a la plasmación de la realidad a través de la imagen, en este último apartado, la realidad nos ha servido de punto de partida para adentrarnos a través de sus estímulos, al desarrollo y manifestación de distintos niveles de percepción e intuición, y disposiciones más de tipo anímico, o psíquico y emocional. Sin embargo, queremos destacar que dificilmente -según nuestra expericiencia-, hubiésemos podido llegar a los niveles de poética materializados en el trabajo, sin esa vivencia de la naturaleza in situ, porque no sólo nos hemos nutrido de unos aspectos físicos, como pueden ser el color, la forma, el volumen, la línea, la mancha, etc., sino también de otros estímulos más intangibles, que sólo se pueden sentir o experimentar en el propio lugar, porque forman parte implícita de la energía y la respiración de los elementos naturales, y que se captan en forma de vibración o de espíritu del lugar (el qi, según el Feng Shui).

En el apartado «Las poéticas del agua: hacia un ideal y práctica del paisaje», se producen cinco aportaciones de obra fotográfica y plástica originales e inéditas. La primera serie, denominada *Genius Loci*, recoge a través de la imagen fotográfica lo que nosostros entendemos como el espíritu del lugar, en un diálogo constante entre gesto y atmósfera, dirección y espacio, yin y yang. La serie se compone de ocho trípticos.

La segunda aportación, denominada Serie *Montaña-Agua*, como su mismo nombre indica, pretende evidenciar la fusión de estos dos componentes fundamentales del paisaje que, como es lógico, se muestran en forma de dípticos, por tratarse de un binomio estético ecológico. La serie reúne un total de dieciocho dípticos fotográficos.

La tercera aportación, denominada Serie *AguaSueño*, capta instantes del fluir del agua del río que nos induce a la evasión y, como consecuencia, nos remite a estados, movimientos e imágenes oníricas, de ahí el nombre de la serie: *AguaSueño*. En la serie se combinan siete fotografías en formato cuadrado con siete estrofas de un poema.

En la cuarta aportación, llamada Serie *Speculum*, la imagen acota el paisaje esencial del lugar, el centro del lago, y nos acerca, a través de la luz y del color, a las dimensiones más sensitivas y sensoriales próximas a la pintura. Es en esta obra, por tanto, donde se produce, a través de la fotografía, un mayor acercamiento al lenguaje propiamente pictórico. Cinco mosaicos fotográficos de nueve imágenes cada uno constituyen la serie.

Finalmente, en la quinta aportación bautizada con el nombre de Serie *Coelum*, queremos poner de manifiesto la interconexión de la tierra con el agua y el cielo. De ahí que el lago se convierte en ojo y espejo del cielo. En esta serie, la imagen fotográfica da paso a la imagen pictórica interiorizada, y es ahí, por tanto, donde realmente se produce una verdadera inmersión pictórica. Componen la serie veinte dibujos a lápiz de color sobre papel de arroz.

La Serie *Coelum* constituye, desde un punto de vista plástico, una aportación estética que se podría enmarcar dentro de las variables denominadas «entorno mental», según la pintura china, por remitirnos en cierto modo a estados utópicos y místicos. Asimismo, también nos acerca a una estética maximalista, por lo que conlleva de concentración, progresión, reiteración, expansión, indefinición y uniformidad. Por todo ello, también cabría hablar de espíritu utópico, metafísico y surreal, puesto que el resultado en cuanto a imagen va más allá de la realidad aparente, para conducirnos, a través de visiones uniculares, a campos de color expandidos de forma centrípeta y, según como, de forma centrífuga.

Con todo ello, hemos concluido una investigación dual y paralela, basada en un contexto real, la fotografía y la inmersión interiorizada que da lugar a la verdadera creatividad pictórica, a partir del paisaje. Consideramos, modestamente, que puede contribuir al conocimiento de la pedagogía de la imagen, y, sin lugar a dudas, a nivel plástico, a una mayor madurez en la trayectoria creativa personal.

EL PAISAJE COMO IDEAL Y PRÁCTICA ARTÍSTICA:

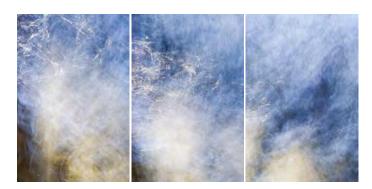
4. CONCLUSIONES FINALES

5. APÉNDICE. LISTA DE OBRAS

5.1. SERIE *GENIUS LOCI*



novagener_08_132009 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 30 x 20 cm.



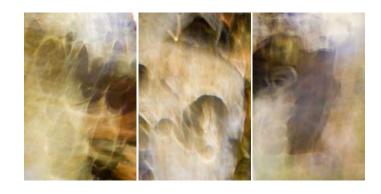
novagener_08_010203 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 33 cm.



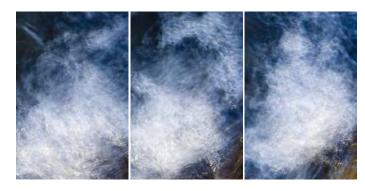
plenagener_08_010203 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 33 cm.

plenagener_08_070809 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 33 cm.

plenagener_08_101112
Técnica Giclée sobre papel de algodón,
15 x 33 cm.



novanovembre_07_010203 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 33 cm.



plenagener_08_040506 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 33 cm.



plenadesembre_07_010203 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 33 cm.





5.2. SERIE MONTAÑA-AGUA

novagener_08_0708 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 20 cm.

novagener_08_0910 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 20 cm.



novagener_08_3738 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.

novagener_08_0102 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.

novagener_08_3132 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.

novagener_08_1415 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_071072 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_091092 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_029030 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_3940 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_019020 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.

novagener_08_015016 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.

novagener_08_111112
Técnica Giclée sobre papel de algodón,
28 x 9,4 cm.

novagener_08_023024 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_055056 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_087088 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_103104 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.



novagener_08_021022 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 28 x 9,4 cm.

5.3. SERIE AGUASUEÑO



AguaSueño_01 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 15 cm.







AguaSueño_02 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 15 cm.

AguaSueño_03 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 15 cm.

AguaSueño_04
Técnica Giclée sobre papel de algodón,
15 x 15 cm.







AguaSueño_05 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 15 cm.

AguaSueño_06 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 15 cm.

AguaSueño_07 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 15 x 15 cm.

5.4. SERIE *SPECULUM*



negre_carançà_angliós Junio 2007 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 69 x 90 cm.



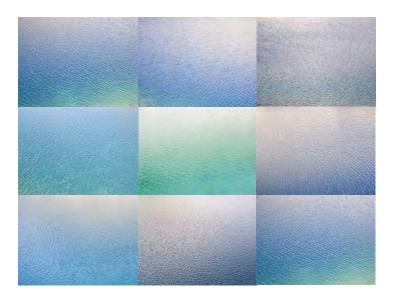
ballibierna_llauset_alba Agosto 2007 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 69 x 90 cm.



ballibierna_toro_montareño_botornàs Técnica Giclée sobre papel de algodón, 69 x 90 cm.



escaleta_mariola_port_estanyol Septiembre 2007 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 69 x 90 cm.



ballibierna_blanc_alba_flamisella Septiembre 2007 Técnica Giclée sobre papel de algodón, 69 x 90 cm

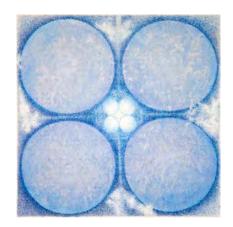
5.5. SERIE COELUM



Sin título Septiembre de 2007 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 140 x 72 cm.





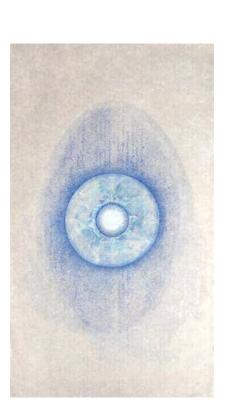


Sin título Mayo de 2006 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 46 cm.

Sin título
Mayo de 2008.
Dibujo a lápiz sobre papel arroz.
46 x 75 cm.

Sin título
Julio de 2006
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
45 x 45 cm.

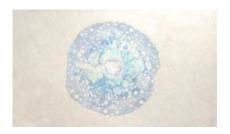




Sin título
Junio de 2006
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
45 x 45 cm.

Sin título Mayo de 2009 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 80 x 46 cm







Sin título
Julio de 2009
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
45 x 45 cm.

Sin título
Junio de 2008
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
46 x 80 cm.

Sin título (fragmento) Mayo de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 80 cm.



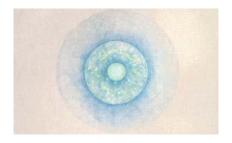


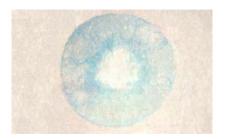


Sin título
Septiembre de 2006
Dibujo a lápiz sobre papel arroz,
montado sobre tabla
70 x 71 cm

Sin título Junio de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 30 x 69 cm.

Sin título Septiembre de 2006 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 44 x 38,5 cm.







Sin título
Julio de 2008
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
46 x 75 cm.

Sin título (fragmento) Septiembre de 2007 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 75 cm.

Sin título
Junio de 2009
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
45 x 45 cm.







Sin título
Julio de 2009
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
46 x 75 cm.

Sin título
Octubre de 2007
Dibujo a lápiz sobre papel arroz
100 x 72 cm.

Sin título Junio de 2008 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 46 x 80 cm





Sin título Septiembre de 2009 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 70 x 70 cm

Sin título Septiembre de 2009 Dibujo a lápiz sobre papel arroz 70 x 70 cm