

LA VISION ECOLOGICA DEL ARTISTA

Mimi Marinovic

Entre los problemas de este tiempo de crisis y carencias sobresale la preocupación ecológica. Cada día avanzamos en darnos cuenta de que el mundo se configura con nuestros actos; pero, al mismo tiempo, algunos manifiestan temor porque tras una disyuntiva entre la supervivencia y el apocalipsis se alineen los que buscan notoriedad, los que siempre protestan o los proclives al fanatismo. Es preciso situar el tema, conocerlo, dejar de lado prejuicios y comprender que un asunto tan vasto requiere ser enfrentado de manera global.

Junto a los esfuerzos científicos y políticos por un progreso con equidad y en armonía con el medio ambiente, el arte puede ofrecer mucho más de lo que habitualmente se espera de él en lo que se refiere a la calidad de la vida presente y de las generaciones venideras. Baste recordar que en la experiencia estética el hombre puede colmar profundas aspiraciones humanas y enriquecer la vida —mejor que los bienes materiales—, encontrarse a sí mismo y descubrir el mundo.

Hubo épocas en las cuales la relación armoniosa entre los seres hu-

manos y la naturaleza pareció darse sin pretensiones ecologistas; pero ese orden se ha trastocado y vivimos en una cultura insatisfecha, donde es mucho lo que se ofrece y poco lo que nos hace felices. Existe una aparente complacencia en el consumismo materialista o en la aspiración por él. Sin embargo, se añoran ciertos dones que parecen haber sido dejados de lado. Volver al estremecimiento que produce una pregunta precisa, al tránsito por antiguas vías de aprehensión de la realidad. Redescubrir saberes y placeres gratuitos del mundo del espíritu, los que concilian el deseo con la ética, iluminan y dan sentido a la vida.

Queremos abordar un aspecto de lo que el arte y los artistas ofrecen o pueden aportar para enfrentar la crisis presente. Creemos que los artistas más creativos poseen una capacidad particular de percibir y revelar la realidad, diferente a la del común de las personas. Poseen no sólo una agudizada y viva percepción, sino que ésta es capaz de trascender las apariencias y captar esencialidades. La experiencia de sus obras puede tener un importante valor formativo, porque la sen-

sorialidad educada se expande a todos las dimensiones humanas: físicas, psíquicas y espirituales. Lo visible se hace patente a la vista; lo audible, al oído; se los puede captar en toda su realidad, en su armonía y belleza, más allá de las externalidades.

Naciones Unidas ha señalado que un factor clave para tratar la crisis ecológica es el desarrollo de la capacidad perceptiva frente al medio ambiente y sus modificaciones (UNESCO, 1978). Los artistas, sus creaciones y una adecuada educación estética pueden desempeñar un importante rol al respecto y en la generación de una conciencia ambiental masiva. Ella es necesaria para rectificar la interacción de las personas con su entorno y mejorar la convivencia humana.

La Globalidad del Problema Ambiental

Tanto el estudio del problema ambiental como sus soluciones necesitan una visión de conjunto, el compromiso de muchas disciplinas y una acción multisectorial con la participación de numerosas instituciones y personas. Abarcan una infinidad de cuestiones ecológicas, implican factores sociales, demográficos, de hacinamiento y pobreza y se extienden hacia preocupaciones éticas. Nicanor Parra manifiesta en sus "ecopoemas" —los cuales define como "expresión individual de una angustia colectiva" (Madrid, 1986:48)—, una intencionalidad ecológica de amplias dimensiones. Su concepción de globalidad se refleja en una escritura que el poeta denomina "ecomprometida, de compromiso social,

total y múltiple" (:72).

La satisfacción continuada de las necesidades humanas guarda íntima relación con la dimensión ecológica. En efecto, todo ser viviente precisa un continuo intercambio de materia y energía con su ambiente. Sus necesidades de distinto orden debieran ser atendidas con criterios globalizadores y en armonía con la naturaleza. Para el economista y Premio Nobel alternativo, Max-Neef (1986), ellas pueden ser satisfechas en tres contextos: el intrahumano, relativo a sí mismo; el interhumano, referente al grupo social; y el extrahumano, relacionado con el medio ambiente. No obstante, los estudios tradicionales sobre el desarrollo usan habitualmente indicadores sobre lo material y cuantitativo y no dicen nada sobre los aspectos cualitativos. Preocupado por la elaboración de un paradigma ecológico en la economía, Max-Neef (1991) ha detectado una profunda insatisfacción de las necesidades de las personas en los países de más alto progreso. Ha comprobado que el crecimiento económico lleva a un mejoramiento de la calidad de vida hasta un punto que llama de "umbral", en que el proceso se revierte y lleva a su deterioro creciente.

La interacción y el moldeamiento mutuo entre el individuo y el ambiente es un aspecto intrínseco del desarrollo humano desde su aparición en la tierra. Desde entonces hasta ahora, la humanidad ha hecho uso de su capacidad de modificar y transformar sus relaciones con el ambiente natural y con el entorno que ella misma ha ido creando: la cultura. Sabemos que a través de ella la especie humana se adapta y avanza.

Esta aptitud se ha manifestado de diversos modos en la historia. Sin embargo, el poder de cambiar el mundo puede ser, además, potencialmente muy negativo. Puede producir, paradójicamente, consecuencias graves de desequilibrio ecológico, afectando al ecosistema como un todo. La acción humana de conquistar el espacio natural se ha vuelto en contra de sí misma. Dejó de lado la conquista del tiempo; no consideró los efectos a largo plazo de la transformación del ambiente biofísico. Como resultado de los avances científicos y tecnológicos se han producido motivaciones profundas en el mundo en que vivimos, las que han alcanzado en el presente un carácter masivo y universal.

La crisis ecológica

El deterioro en la relación del hombre con la naturaleza y el consecuente desequilibrio ecológico plantean problemas en el presente y para el futuro. Ya no es posible la indiferencia. Se dice que más del 50% del daño ecológico se ha producido en las últimas tres décadas. Enfrentamos el riesgo de que la mega-crisis, como se ha llamado al conjunto de las crisis que nos afectan, provoque una mega-catástrofe que abarcaría a toda la humanidad y a la biósfera, alterando, señalan algunos, su forma, estructura y ritmo.

La amenaza ecológica en un mundo cada vez más unificado por la tecnología de la comunicación, la transnacionalización de la cultura y la expansión del mercado, ha contribuido a un desmoronamiento de la idea de futuro y de progreso, donde no resultan extraños el desencanto

posmoderno y el nihilismo. A la crisis axiológica y a la pérdida de sentido se agrega la incertidumbre frente a lo desconocido que provoca temor, inseguridad y altera la convivencia. Es por eso que el problema ecológico no puede disociarse de la crisis de la civilización de la que forma parte. Su solución reside, al menos en cierta medida, en la solución de la segunda.

El modelo de realidad dominante en los últimos siglos de la cultura occidental a la que pertenecemos, puso un énfasis unilateral en la ciencia y en la técnica y provocó una visión fragmentada del mundo. El "conocer es poder" de Bacon legitimó la potestad de la mente humana y del pragmatismo científico sobre la naturaleza y se vinculó a la idea de expansión y crecimiento económico indefinidos. En el trasfondo de la idea de modernidad progresiva está la imagen de una humanidad todopoderosa que domina, manipula y subordina la naturaleza a sus propósitos, en sincronía con un modelo de ciencia que Prigogine (1990) llamara "omnisciente".

No fue difícil que el conocimiento se escindiera de la sabiduría y el poder se alejara del amor. El optimismo de la Ilustración y del positivismo había hecho pensar en el sometimiento de la naturaleza a los designios humanos. Pero la confianza en el progreso empezó a tambalear y se empezaron a desvanecer las aspiraciones prometeicas de los hombres hasta llegar al desencanto del que se habla en la actualidad. Einstein describió la situación como "una máxima perfección en los medios y una máxima confusión en los fines" (Chaparro, 1989:119). Extraño mun-

do el contemporáneo, en el que coexiste la más sofisticada tecnología junto a la ignorancia de mil millones de pobres, la intolerancia y la violencia.

Conciencia ambiental: ética y totalidad

La ecología ha favorecido la consideración del hombre y su ambiente como partes inseparables de un todo mayor, de un proceso unitario y complejo.

Formamos parte de la naturaleza a través de nuestra corporalidad. Tal como no tenemos un cuerpo para manipularlo, no somos dueños del mundo natural. Hay que protegerlo, desarrollarlo, conservarlo y saber limitar la búsqueda de gratificaciones inmediatas. Lo mismo con la naturaleza.

Ervin Laszlo (1990) nos dice — desde la perspectiva de la teoría de sistemas— que los seres humanos son la parte consciente del ecosistema y que su responsabilidad es decisiva, porque son los únicos que tienen la posibilidad de diseñar su destino colectivo. La conciencia humana tiene —afirma el biólogo— no sólo la capacidad de percibir, sino la de reflexionar sobre el conocimiento de nosotros mismos del ambiente. Percibe su percepción, sabe de su conocimiento de sí mismo y de su ambiente y por eso responde de sus actos.

Si ser consciente implica ser responsable, es fácil comprender que para enfrentar la crisis ecológica es necesario promover el desarrollo de la conciencia ambiental. Ha sido descrita como la sensibilidad y la habilidad crítica para percibir el medio ambiente que nos rodea y sus modificaciones, de modo que podamos es-

tar alerta y reaccionar ante las actitudes, objetos, situaciones y eventos que contribuyen a mejorar o dañar nuestra calidad de vida (Errázuriz, 1992). Roszak (1979), uno de los animadores intelectuales de los movimientos ecológicos, la concibe en forma holística, receptiva y profundamente situada en la intuición estética. Es una conciencia que propende al establecimiento de una profunda simpatía por la naturaleza y las personas; a la emergencia de una nueva sensibilidad que es fundamentalmente ética; a despertar la responsabilidad individual y reconocerle a los demás el derecho igualitario para el uso del medio ambiente y sus recursos. Se asocia a la preocupación por un proceder correcto y el respeto a la vida en sus diversas manifestaciones. En vez de vínculos basados en el dominio y la lucha, aspira a la armonía y el equilibrio. En vez del egoísmo, la solidaridad y la búsqueda de un futuro a partir de un presente que reconoce la fraternidad fundamental del género humano y su ligazón con todo el resto de la creación. La “autoconservación a expensas de otros debe transformarse en un principio de realización de sí mismo en el prójimo y con los demás, es decir en un principio de solidaridad” (ver Jungk, 1972:7), decía el teólogo Jürgen Moltmann veinte años atrás en un simposio internacional sobre “El desafío de la vida”. Una conciencia que responda al espíritu de la humanidad es una exigencia utópica para un mundo que vive una crisis de proyectos y compromisos; pero es, al mismo tiempo, una necesidad vital de la época, una de las grandes tareas por realizar.

El enfoque ecológico postula inevitablemente una concepción de totalidad que sobrepase las visiones fragmentadas y parciales. Corresponde a lo que Laszlo (1990) entiende como una conciencia desarrollada y que explica, relacionando la evolución de la conciencia humana en nuestra especie con la del individuo desde su nacimiento a su madurez. En una primera etapa el yo no está separado del mundo, forma con él una unidad indiferenciada. En la siguiente se separa del mundo y empieza a distinguir la existencia de otros fuera de sí mismo:

“Cuando esta clase de conciencia se sistematiza, culmina en el tipo de conocimiento fragmentado, materialista, disciplinado que hemos desarrollado durante el período de la ciencia moderna en los últimos doscientos años más o menos (...) En la tercera etapa avanzamos a una recuperación de la unidad a un nivel más elevado. Percibimos que el yo forma parte de un mundo que tiene cierta **unidad básica dentro de su diversidad**. Vemos el todo y las partes juntos” (:153).

La ciencia, la filosofía, el arte, la **religión** hacen coherente la realidad; son diversidades que se concilian con la naturaleza múltiple de la realidad de que **hablaban los griegos** y que no pueden seguir escindidas. Porque no se trata de detener el avance científico y tecnológico, sino de extenderlo a conjuntos cada vez más complejos, que permitan humanizarlo, darle sentido y finalidad. Integrarlo en un enfoque más consistente y responsable del ser humano, la naturaleza y la sociedad. Articular sus enormes posibilidades con los poderes del es-

píritu. Ni la incomunicación entre la ciencia, el arte, la religión y las humanidades, ni la revuelta contra la ciencia y la tecnología mediante una contracultura basada principalmente en el arte y el misticismo como sucede en algunas sectas aparentemente ecológicas del presente.

La naturaleza, amplitud y complejidad de los problemas ecológicos requieren una aproximación holística para abordarlos. Su solución no puede venir de un sólo lado, de un sólo método, ni de la aplicación mecánica de unos cuantos esquemas. Se requiere un cambio de orientación, una toma de decisiones, lo que los físicos llaman una bifurcación; un enfoque creativo e interdisciplinario que permita implementar una gran variedad de ideas, proyectos alternativos y acciones para resolverlos. Significa ser miembro de un equipo comprometido en una cooperación orgánica de distintas disciplinas y con apertura a la incorporación de otras nuevas, de otros métodos, de otras personas y en diálogo constante con el hombre común. Todo esto depende del desarrollo de la capacidad perceptiva frente al medio ambiente y sus cambios. A través de ella las personas podrán asombrarse, comprender, descubrir, anticiparse y fijar los objetivos adecuados al utilizarlo, modificarlo y recrearlo para satisfacer sus necesidades materiales y espirituales. Se ensamblarán más armoniosamente en el sistema ambiental del que forman parte y del que depende su vida.

La Visión del Artista

William Blake (1969) dijo una gran verdad sobre la percepción al

afirmar que percibimos a través del ojo y no con el ojo. No todos los videntes pueden ver —como lo hizo este poeta— “un mundo en un grano de arena” (:431). Tampoco todos pueden apreciar a la naturaleza con la mirada de San Francisco de Asís. Descrita por Gabriela Mistral (1965) como la del hijo prendido al pecho de la madre, pareciera ser ese tipo de mirada en que se refleja lo interno y lo externo, en que se percibe uno mismo en el mundo y al mundo en sí mismo.

La psicología contemporánea reconoce en el percibir una dinámica exploratoria en el tiempo y en el espacio donde interactúan las características del ambiente y las personas, el grado de atención, factores experienciales, motivacionales y sociales.

Una concepción tradicional de la percepción entiende a los individuos como receptores pasivos de simples datos sensoriales. En la psicología actual este enfoque del “ojo inocente” está representado por la teoría del registro directo de Gibson (1979), llamada ecológica. Centra el problema de la percepción en la actividad de detección de un organismo en un ambiente, la que culmina en una réplica del mismo sin necesidad de suplementar la información sensorial con ningún proceso intelectual. La información óptica que proporciona la luz ambiental es altamente estructurada y capaz de especificar para el espectador rasgos relevantes del ambiente.

Contrasta con este enfoque la postura que concibe a la percepción no como un asunto de detección de un mundo externo, sino como construcción o adivinación. No habría mime-

tismo entre sujeto y objeto, ni copia directa de la imagen en el ojo, porque la realidad sería una consecuencia de la percepción y no su causa, más una invención que un descubrimiento. Esta teoría, constructivista, sostiene que la información que ingresa es fundamentalmente ambigua y debe ser complementada por el sujeto según la conformidad o discrepancia con sus expectativas. Ellas guardan relación con estructuras previas, las que dirigen la actividad perceptiva de tal modo que cuanto más se espera ver una cosa o un suceso, más fácilmente se le verá y menor será el espacio de procesamiento requerido. Determinan hasta cierto punto qué y cuanto percibimos. La imagen del mundo es así el resultado de procesos intelectuales y no de un acceso directo a una realidad externa. Bruner (1988), uno de los exponentes de este punto de vista, escribe al respecto:

“El mundo mismo en que vivimos es creado por la mente (...) Los mundos que creamos (...) pueden surgir de la actividad cognitiva del artista (el mundo del *Ulises* de Joyce), de las ciencias (ya sea la visión geocéntrica del mundo de la Edad Media o la de la física moderna) o de la vida ordinaria (como en el mundo de los trenes, los repollos y los reyes, donde reina el sentido común) (...) No actuamos sobre cierto tipo de realidad prístina independiente de nuestra mente o de las mentes de aquellos que nos preceden o acompañan (:103-4).

La primera aproximación coloca el énfasis en los aspectos sensoriales de la percepción y la segunda, en los cognitivos. Sin embargo, estas dos teorías pueden complementarse si se integran ambos aspectos dentro de

un proceso continuo y cíclico (Neisser, 1976). Cada enfoque tiene valor intrínseco cuando es considerado en relación a sus datos específicos (Pribram, 1990).

¿Qué pasa con los artistas? Escudriñan el mundo en una confrontación permanente entre lo imaginario y lo real, entre las impresiones previas y las sensaciones. En ellos parecen estar potenciadas las habilidades descritas en las dos teorías mencionadas: la percepción literal y la constructiva que permite configurar el mundo según sus expectativas o fines artísticos.

Las destrezas perceptivas del artista

La motivación creadora del artista es la energía formante de sus obras. Su estilo materializa las habilidades perceptuales de acuerdo a lo que decide explicitar (Deregowski, 1991). Impulsa su destreza visual hacia una exploración curiosa y dinámica. Aun cuando su cuerpo esté inmóvil, su visión es activa y voraz como la del pintor que se ejercita en lo visible y “en lo que le falta al mundo para ser cuadro” (Merleau-Ponty, 1986:21); en ella, “el espíritu sale por los ojos para ir a pasear por las cosas” (:22). Descubre similitudes y lazos entre los estímulos, incluso entre elementos considerados divergentes; detecta rasgos insólitos y aspectos esenciales de las cosas y las personas en sus diversas y cambiantes manifestaciones. Puede trascender la experiencia del universo habitual e investigar otros espacios como el interno de la mente —cuyas imágenes es capaz de revelar.

En general, las llamadas perso-

nas estéticas —creadoras o receptoras— asimilan y responden a experiencias, particularmente de tipo visual, que tienen significado potencial en una obra de arte. Examinan lo que les atrae con interés y atención mayor que el corriente. Captan considerablemente más en la rasgos estructurales de una obra de arte, en la personalidad del individuo y en la estructura básica del entorno. Ya a comienzos de siglo, Binet las clasificó de acuerdo al tipo de interacción predominante con los estímulos artísticos: las que se relacionan con sus propiedades objetivas; las motoras y emocionales, indicadoras de empatía; las asociativas; y las que atribuyen al objeto cualidades expresivas y fisiognómicas (ver Lindauer, 1981). Creadores como Shakespeare, tienen una muy fina sensibilidad en su experiencia del ambiente. De él se ha escrito que sólo con haber visto una hoja o una gota de agua, podía construir los bosques, los ríos y los mares (Prentky, 1980:168). Balzac explicaba su capacidad de observación como un penetrar en “el espíritu sin descuidar el cuerpo” o más bien, de captar “los detalles externos tan claramente, que inmediatamente iba más lejos” (:167). La intensificación sensorial provocaba en Picasso una especie de trastorno visceral: “después de pasearme por el bosque de Fontainebleau, me da una indigestión de verdes y necesito vaciar esta sensación en un cuadro” (Arteche, 1977:127). Por otra parte, la aventura creadora y la respuesta estética implican un abrirse a la experiencia, una cierta negativa a cerrar las compuertas perceptivas, una búsqueda de los ecos del sentido de las formas, dentro de ciertos lími-

tes propios de la cultura y de la racionalidad (Gombrich, 1969).

Los artistas visuales son capaces de provocar la ilusión de tridimensionalidad en el plano de un cuadro, mientras las personas comunes experimentan grandes dificultades para dibujar en forma realista. Para hacerlo deben dejar de lado mucho de lo conocido e iniciarse en la difícil tarea de vencer el fenómeno de la constancia perceptiva, ver con la mayor fidelidad retiniana posible y producir equivalencias convincentes del mundo (Gombrich, 1987). Por medio de la constancia los individuos logran estabilidad en la percepción fluctuante del mundo y pueden reconocer fácilmente las cosas con unas pocas claves. Los pintores —dice Gombrich— han aprendido a desglosar las constancias, midiendo el tamaño aparente de un objeto contra su pincel, situado al extremo de su brazo extendido.

Los buenos artistas de la caricatura y del retrato pueden usar claves a las que nosotros nunca hemos recurrido. Con los trazos de la mano pueden enseñarnos a ver características que desconocíamos en una persona; o restituir a la máscara visible del rostro, lo originante y más verdadero. Lo que hace el pintor es captar la identidad subyacente, ciertos rasgos esenciales en las variadas expresiones de un sujeto en diferentes situaciones para compensar en el retrato la falta de movimiento. La imagen puede ser convincente, aunque no sea realista y la forma y el color de lo pintado sean objetivamente distintos. Tanto el historiador y psicólogo del arte, Gombrich (1982), como el esteta Dufrenne

(1978), plantean que el arte nos enseña a ver, nos invita a un descubrimiento visual. Habría una plasticidad, una ambigüedad en nuestra manera de ver el mundo que no influye en el reconocimiento y que se relaciona con una variedad de claves disponibles para la codificación de la experiencia visual.

El ejemplo del retrato nos servirá para explicar otro aspecto del proceso perceptivo del artista: la proyección. Cuando éste observa, entreteje mecanismos de identificación con el distanciamiento. Los primeros entrañan una capacidad empática que favorece, al mismo tiempo, la identificación con las cosas y las personas, como la captación de ciertos rasgos importantes en ellas. El pintor se proyecta a sí mismo al retratar a su modelo. Es como si pintara simultáneamente al que posa y a sí mismo sin impedir el reconocimiento del retratado. Es una manifestación de la tendencia a animar y antropomorfizar el mundo a nuestra imagen y semejanza, la que se acentúa en los artistas y se ilustra en aquellas obras donde las cosas adquieren características de la fisonomía humana (Marinovic, 1992).

Al preocuparse profesionalmente de lo visual, los artistas plásticos afinan su destreza y desempeñan un rol destacado en el descubrimiento de rasgos inesperados de lo visible. El mundo de la experiencia visual es infinito en su variedad y fuente inagotable de exploración para los grandes creadores. Cuanto más se independiza uno del evocar, aumenta la proyección del mundo interno y de la vida pasada donde lo visual tiene un espacio preponderante. Si

no, preguntémosle a los sueños.

Junto a la capacidad de percibir más intensamente ciertas propiedades de los estímulos, como el tamaño y la forma, el artista pareciera tener una mayor capacidad de captar sus atributos expresivos inmediatos, fisiognómicos o sinestésicos. Henry Moore vincula el significado y sentido de las formas con los hábitos de percepción: la idea de fecundidad y madurez de las formas redondas estarían relacionados con nuestra experiencia de la tierra, los pechos femeninos y la mayor parte de los frutos que son redondos e importantes en nuestra vida (Arteche, 1977).

En el proceso creador, el artista pasa del ver al hacer visible y recurre a habilidades cognitivas mucho más complejas. Ajusta diferentes realidades a sus intenciones y códigos personales. Crea mundos que implican la transformación metafórica de la realidad. Al hacerlo, deforma lo habitual o dado convencionalmente. Transfigura la naturaleza, incorporándole su propio sello. Igual que el científico creador, intenta establecer una ordenación, pero con un fin diferente, dándole un sentido holístico, no reducible a sus partes componentes. Hablando del proceso del escultor, Marta Colvin expresa: "En un trozo de piedra en que un profano ve apenas un guijarro, su ojo descubre formas, ritmos, seres" (Arteche, 1972:221). Transcribe su experiencia: "Para llegar a mi obra "Humus", pasé mucho tiempo observando el misterioso proceso de germinación en la naturaleza. ¿Cómo encontrar la forma plástica capaz de expresarla? Un día estaba en uno de esos parques embrujados de París cuando una

sombra proyectada me dio la idea clave. Corrí a mi taller, comencé a mover arcilla. Una semilla surgió humanizada y de allí llegué, más tarde, a la ejecución en madera" (1977:222). A partir de un afanoso diálogo con la naturaleza, la artista logró una compenetración entre lo vegetal y lo humano, entre lo pétreo y lo cálido. Descubrió la Pachamama en la piedra. Y su obra andina nos ha hecho sentir lo que somos y cómo somos.

En los 60 cuadros que Cézanne pintara sobre la montaña de Santa Victoria se nos propone una montaña que no es su fotografía, ni el monte de un científico: es la montaña que está en el cuadro. Dice Dufrenne (1978), que lo que nos hace percibir el artista —si nuestro ojo ha sido lo suficientemente entrenado— es lo montañoso, cierta mineralidad propia de esa montaña que seguramente es su esencia, pero que puede residir igualmente en otras dimensiones de la realidad. Algo semejante sucede con la solidez de "Las rocas de l'estaque" de la colección del Museo de Sao Paulo que apreciamos hace poco tiempo en nuestro Museo de Bellas Artes.

A través de la creación artística podemos captar distintos planos de significado, comprender el mundo, a nosotros mismos, a los demás. Son las llamadas por Kreitler (1972), "realidades del arte". Nos enseñan a ver y a descubrir lo ya visto; también, lo escindido de la conciencia; anticiparnos lo posible; y lo que debe o no debe ser. En el arte se nos propone "un posible que nos instruye sobre lo real" (Dufrenne, 1978:11). Distinto es el caso del científico que nos puede decir mucho acerca de un paisaje que

vemos, pero en el proceso, el paisaje ha desaparecido.

Los Artistas y la Conciencia Ecológica

La visión del artista tiene —a nuestro juicio— una potencialidad ecológica que facilita el desarrollo de la conciencia ambiental en ellos y en los que acogen sus obras. Si ésta última implica sensibilidad perceptiva y habilidad crítica frente al entorno, podríamos decir que el ejercicio estético-creativo y re-creativo es capaz de desarrollarlas en alto grado. El ámbito de expertizaje de los creadores plásticos es el mundo visual del cual proviene la mayor parte de la información. Y está el mundo de las imágenes del espacio mental interno que, también, exploran y tratan de revelar.

Por otra parte, pareciera existir una relación entre conciencia ambiental y sensibilidad estética, lo que uno ve y cómo lo ve. Algunos teóricos del arte y la estética opinan que lo que vemos y cómo lo vemos depende de las artes que nos han influido; porque haber aprendido a apreciar ciertas obras de arte, favorece el descubrimiento de nuevas cualidades en la naturaleza que nadie más que el artista había visto (Rader y Jessup, 1976). Cuando se nos abren las compuertas que filtran corrientemente la experiencia visual cotidiana para que veamos el mundo de un modo distinto, es como si viéramos nuestro entorno natural, cultural y humano por vez primera y reconociéramos algunos de sus aspectos esenciales.

La visión potencialmente ecológica del artista, principalmente la

del artista visual, es aplicable en diversos grados a los creadores de todos los tiempos como, también, al receptor que la ha afinado a través de la educación artística y del aprendizaje en contacto directo con el arte y el ambiente. Algunos la poseen con mayor intensidad que otros. Hay artistas tácita o implícitamente ecológicos y otros explícita y abiertamente ecológicos. Estos últimos asumen en nuestros días un activismo ambiental-artístico.

Uno de los primeros chilenos en testimoniar una desarrollada conciencia ecológica —íntimamente ligada a su “pasión de ver”— fue Luis Oyarzún, esteta de las artes visuales, ensayista y poeta. Adelantándose a su tiempo, intentó hacer justicia a la naturaleza y escribió sobre la pobreza estética de la ciudad y los tugurios. En su libro póstumo *Defensa de la tierra*, de 1973 y en el poema “Muerte de la Tierra” (1963), perfila nítidamente su visión ecológica:

*Perdidamente vas, tierra perdida
Siendo seguridad, ser tú tan frágil;
Consumación solar de fuego y fruto.
Perdida en el espacio, sostenida
por ángeles opuestos, tierra oscura,
tal vez serás tan sólo tu semilla
entre plumajes sueltos de galaxias
para crecer al fin en luz de trigo. (:7 y 8)*

Hay otras funciones que el arte y los artistas pueden cumplir en un tiempo de crisis como el nuestro y que las políticas sociales y culturales debieran considerar. Toffler y McHale (1987) explican cómo estos creadores definen senderos alternativos para enfrentar las presiones de la realidad. En este sentido, las artes cumplen una función adaptativa en una época

de cambios acelerados como la actual, difíciles de seguir y comprender. Se ha ampliado el repertorio de experiencias que tienen a su disposición los creadores contemporáneos y ellos lo ponen a nuestra disposición. Por su intermedio es posible llegar a darse cuenta de aquellos contextos más amplios en los cuales estas experiencias y su arte se producen.

Por siglos los artistas proveyeron importantes metáforas que formaron parte de los sistemas de orientación y guía en las sociedades y ayudaron a vivir. Hoy día la cultura de la imagen y de las comunicaciones ha multiplicado las fuentes y los canales metafóricos. El arte es sólo uno de ellos, pero sigue siendo indispensable.

Mediante los modos singulares de percibir, concebir y ordenar la realidad que los artistas cristalizan en sus obras, pueden ayudar a maximizar nuestra receptividad a los cambios en el ambiente y anticiparnos a ellos antes que estar resolviendo cada vez la última crisis.

Las propuestas de los creadores contemporáneos, productores de metáforas más que de belleza o armonía, parecen surgir de la necesidad de actuar en forma más directa para contribuir a superar los problemas ecológicos en su sentido más amplio. Con argumentos ecológico-estéticos pretenden que su arte no sólo sirva para decorar el mundo, sino para promover la conciencia acerca de la situación ambiental. Un ejemplo estimulante se encuentra en la influencia de la fotografía en la emergencia de políticas de preservación. Mediante ella se han dado a conocer los

contrastes entre la belleza de ciertos lugares, la imagen del desastre en otros o la agonía del patrimonio cultural por efecto de agentes tóxicos.

Hace ya algunas decenas de años, los artistas se apropiaron de los espacios naturales y urbanos haciendo diseños, realizando comportamientos rituales, creando nuevos símbolos descontextualizados y poniendo énfasis en la calidad de la interacción entre el hombre y su entorno. En la actualidad, desean diferenciarse de movimientos como el *land art*, porque descubren en ellos un trasfondo de explotación de la naturaleza por el uso neutral de los elementos y una postura formalista del arte. Los de ahora, movidos por una profunda necesidad de significado, utilizan diferentes recursos con el fin de que se aprecien sus obras en un entorno de interés ecológico, que se comprendan las interconexiones de agua, tierra y atmósfera y el equilibrio en la biósfera. En distintos países se integran a equipos y proyectos interdisciplinarios de gobiernos, universidades, agentes privados e internacionales.

Para transformar los desafíos ecológicos en nuevas oportunidades, habrá que integrar diversidades que son legítimas y recurrir a la visión ecológica de los más grandes artistas de la historia y del presente. La de aquellos que son capaces de enlazar el ver con el significar, desde el sentido primario que le asigna el niño a la luz que guía su mirada hacia la madre, hasta el que convierte el ver en una plenitud de visión humana y trascendente.

Referencias bibliográficas

- ARTECHE, M. (1977): *El proceso de la creación artística*, Santiago, Nascimento.
- BLAKE, W. (1969): *Complete Writings*, Oxford, O.U.P.
- BRUNER, J. (1988): *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, España.
- CHAPARRO, P. (1989): "Una mirada a nuestro tiempo. Persona y Sociedad." En: *Revista de ILADES*. 3 (1):119-128.
- DEREGOWSKI, J.B. (1991): "Espacio real y espacio representado: perspectivas transculturales." En: *Estudios psicológicos*, Universidad de La Frontera, 1 (1):23-118.
- DUFRENNE, M. (1978): "Pintar, siempre." En: *Revue d'Esthétique*, "La práctica de la pintura", Barcelona, Gili.
- ERRÁZURIZ, L.H. (1992): *Educación por el arte y conciencia ambiental*. Conferencia no publicada, Escuela Internacional de Temporada, Universidad de Chile, Santiago.
- GIBSON, J.J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.
- GOMBRICH, E.H. (1969): "El uso del arte para el estudio de los símbolos". En: HOGG y col., *Psicología y artes visuales*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E.H. *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1987.
- JUNGK, R. (1972): "The Challenge of Life". En: *Imagen Roche (suplemento)*. *Informe del Simposio Internacional: El desafío de la vida*, 1-32, Basilea.
- KREITLER, H. y Sh. (1972): *Psychology of the Arts*, Durham, Duke University Press.
- LASZLO, E. (1990): *La gran bifurcación*, Barcelona, Gedisa.
- LINDAUER, M. (1981): "Aesthetic Experience: A Neglected Topic in the Psychology of the Arts". En: O'HARE (ed), *Psychology and the Arts*, Sussex, Harvester Press.
- MADRID, A. (1986): *Ecopoética: Síntesis de las Antinomias*, Tesis para optar al Magister en Letras, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MARINOVIC, M. (1992): *Espacialidad humana y arte*, Santiago, D.T.I. Universidad de Chile.
- MAX-NEEF, M. (1986): "Patologías colectivas". En: *Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile*, 44:27-30.
- MAX-NEEF, M. (1991): "Hacia una economía ecológica". En: *Vida Médica*, 43 (1):49-52.
- MERLEAU-PONTY, M. (1986): *El ojo y el espíritu*, Madrid, Paidós.
- MISTRAL, G. (1965): *Motivos de San Francisco*, Santiago, Ed. del Pacífico.
- NEISSER, U. (1976): *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*, San Francisco, Freeman.
- OYARZÚN, L. (1963): *Alrededor*, Santiago, Colección "El viento en la llama".
- OYARZÚN, L. (1973): *Defensa de la tierra*, Santiago, Ed. Universitaria.
- PRENTKY, R. (1980): *Creativity and Psychopathology*, New York, Praeger.
- PRIBRAM, K. (1990): "Brain, Mind, and Consciousness: the Science of Neuropsychology". En: BOCAZ, A. (Ed), *Actas Primer Simposio sobre Cognición, Lenguaje y Cultura: Diálogo Transdisciplinario en Ciencias*

- Cognitivas* (:9-38). Santiago, Universidad de Chile.
- PRIGOGINE, I. (1990): "Introducción", En LASZLO, E., *La gran bifurcación* (:9-12). Barcelona, Gedisa.
- RADER, M. y JESSUP, B. *Art and Human Values*, New Jersey, Prentice Hall.
- ROSZAK, T. (1979): *Person / Planet: The Creative Disintegration of Industrial Society*, New York, Doubleday Anchor Press.
- TOFFLER, A. y McHALE, J. (1987): "The Future and the Functions of Art". En: *Leonardo*, 20 (4):391-96.
- UNESCO, (1978): *Ideas para la acción*, París, Presses Universitaires de France.

