

# Correspondencias: cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra

*Tim Ingold*

Barcelona: Gedisa, 2022 (256 pp.)

ISBN: 978-84-18914-81

Recibido: 07/02/2024 • Aprobado: 08/05/2024 • Publicado: 01/09/2024

## María Camila Montalvo-Senior

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

[mmontalvo@unal.edu.co](mailto:mmontalvo@unal.edu.co)

<https://orcid.org/0000-0002-7837-3179>

En *Correspondencias*, el antropólogo Tim Ingold (2022) escribe cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra. Sus veintisiete ensayos, concebidos de manera independiente y que pueden leerse en cualquier orden, están organizados en seis partes que inician en los bosques y los árboles, van del mar hacia la tierra y de ahí hacia el cielo, y regresan finalmente a la tierra. Estas partes y ensayos se entrelazan siguiendo líneas e hilos que llevan el relato desde los terrenos naturales hasta la escritura, para manifestar el enamoramiento por el mundo.

*Correspondencias* no es precisamente una obra académica; carece de referencias y citas, y, en cambio, es una exploración de las formas en las que el autor conoce las cosas en el mundo. En ella, se sostiene que tanto el pensador como el amante son susceptibles de ser afectados por otros seres humanos, así como por objetos, materiales, palabras y no humanos. Además, Ingold explora la *vía al arte* que ha emprendido en los últimos años, a través de diversas investigaciones y numerosos escritos que abordan la intersección entre antropología, arqueología, arte y arquitectura. Muchos de los ensayos incluidos en el libro son “reacciones a provocaciones artísticas” (27), y algunos fueron solicitados por artistas

o galeristas. Lejos de emitir juicios estéticos o de contenido, o de realizar interpretaciones o análisis iconográficos, Ingold busca actuar como un *amateur* que navega por las líneas de un mundo donde todas las cosas se distinguen entre sí a través de pliegues y arrugas, revelando así su formación. En otras palabras, transita desde las ontologías de múltiples mundos hacia la ontogenia, que denota un único mundo en el que las cosas no están separadas, sino abiertas, en un continuo devenir, correspondiéndose unas con otras. Ingold describe la línea que siguen estas correspondencias como “rastros lineales de afectos” (15).

Desde la perspectiva de la ontogenia, el pensamiento no une las cosas, sino que se une a ellas. Según Ingold, el pensar también implica cuidado y la correspondencia es un requisito para la vida sostenible. Así, la vida social se convierte en una red de correspondencias fundamentadas en tres características: 1) son *procesos* continuos; 2) son *inconclusas*, ya que cada pensamiento invita a seguir el hilo, y 3) son *dialógicas*, al extenderse a través de los participantes, lo que finalmente da lugar al conocimiento que, a la vez, se sedimenta en formas de pensamiento.

En la primera sección de *Correspondencias*, titulada “Historias de los bosques”, Ingold describe los árboles como seres sociales que permanecen en un lugar y se comunican entre sí, e invita a los lectores a adentrarse en el bosque para observar la interconexión y la interdependencia de los árboles con su entorno. A través de esta observación, plantea preguntas sobre la sostenibilidad y el equilibrio entre el desarrollo humano y la conservación ambiental, temas que expande en la tercera sección, titulada “Las edades de la Tierra”. En esta, Ingold indaga sobre la posibilidad de que la Tierra también estudie a los humanos, y subraya la importancia de una correspondencia activa y respetuosa con la naturaleza para evitar la degradación ambiental y la pérdida de biodiversidad. Esta reflexión revela el tejido entre la experiencia personal del autor y su formación en ciencias naturales y antropología, enfocada en comprender la complejidad de las cosas en el mundo.

Timothy Ingold, nacido en 1948 en Inglaterra, se autodefine como antropólogo exclusivamente (Ingold 2020). Su padre, Cecil Terence Ingold, uno de los micólogos más influyentes del siglo XX, estuvo dedicado a la investigación de hongos microscópicos y, específicamente, a los *Aquatic hyphomycetes* que habitan en la espuma de los ríos. Durante la infancia de Ingold, la casa familiar se convirtió en un laboratorio de ciencias naturales donde las muestras recolectadas en la orilla de los ríos eran examinadas bajo el microscopio en la mesa del comedor y las observaciones se plasmaban en dibujos elaborados con pluma y tinta china sobre cartulina blanca. Según Timothy, los dibujos de su padre eran “preciosos” (Serpentine Galleries 2020).

Ingold también emplea el dibujo como medio para establecer una correspondencia con las cosas en el mundo, siguiendo las líneas en su escritura. En la sección titulada “Línea, pliegue, hilo”, describe un viaje conceptual desde los bosques; allí, las relaciones con los elementos naturales se entrelazan con las palabras y recuerdan la transición de la experiencia sensorial y tangible a la expresión escrita y conceptual. Según Ingold, no existe ninguna frontera ontológica al pasar del mundo a las palabras. Sin embargo, a medida que avanza en este viaje, el aire libre se desvanece, hasta que el autor se encuentra escribiendo líneas en un escritorio. Desde allí, utiliza el dibujo como un ejercicio que permite reflexionar sobre el destino de la línea: traza una línea recta en una hoja de papel y luego deforma el papel doblándolo y arrugándolo; el resultado es una superficie con un patrón complejo de crestas y valles. A través de esta analogía, sugiere que incluso principios simples pueden dar lugar a fenómenos complejos.

Esta reflexión se presenta como un tema recurrente a lo largo de cinco ensayos. En el primero, titulado “Líneas del paisaje”, Ingold observa las imágenes del paisaje agrícola de Anglia Oriental capturadas por la fotógrafa Nisha Keshav. El texto se abre con una invitación a realizar un ejercicio práctico: copiar una de las fotografías con papel y lápiz, dibujando las hierbas y los surcos del labrado como líneas que convergen hacia un punto de fuga. Luego plantea una serie de preguntas: ¿existen realmente esas líneas en el paisaje? ¿Cómo es posible que podamos delinear con tanta facilidad sus distintos elementos utilizando simplemente lápiz y papel? Ingold argumenta que la actividad de dibujar no solo es una forma de representar el paisaje, sino también una manera de explorarlo y conocerlo.

Este ejercicio de dibujo, propuesto previamente en su obra *Making* (2013), sugiere una antropología con el arte, en lugar de una antropología del arte. Según el autor, no necesitamos conocer para movernos, sino que necesitamos movernos para conocer; Ingold “redibuja” la obra de Keshav para conocerla. De alguna manera, este proceso reitera la invitación —hecha en varias ocasiones a lo largo del libro— a restituir las palabras escritas a mano.

La formación de Ingold en ciencias naturales lo llevó a iniciar estudios en esta área en Cambridge, en 1966, pero la decepción ante la participación de los científicos en la guerra de Vietnam hizo que abandonara la carrera después de un año (Ingold 2020). En la búsqueda de un campo de estudio que trascendiera los límites entre las humanidades y las ciencias naturales, pero que también mantuviera una conexión con la tierra y la experiencia, optó por la antropología.

Hacia la década de 1970, Timothy justificaba su transición entre campos de conocimiento utilizando un símil entre los hongos y los humanos. Argumentaba

que los primeros no se comportan como organismos, son torpes y, al igual que los humanos, suelen desparramarse por todas partes. De esta manera, comparaba el papel que desempeña la micología en las ciencias naturales con el de la antropología en las ciencias sociales (Serpentine Galleries 2020). Más recientemente, Ingold (2015) ha propuesto que la etnografía es a la antropología lo que la historia del arte a la práctica artística: una provocación.

La pregunta sobre qué es la tierra emerge como una contribución importante de Ingold al campo del arte y de la historia del arte. Para él, cada superficie, incluso las obras de arte, se percibe como parte del tejido del mundo en el que todo está conectado a la tierra, incluyendo a los seres humanos. Este enfoque se alinea con la idea del historiador del arte Ernst Gombrich (1998), quien sostiene que el reconocimiento automático de formas en una obra de arte está influenciado por su importancia biológica.

La sección titulada “Brollar, escalar, planear, caer” contiene cuatro ensayos inspirados en una metáfora que compara el ciclo de la vida humana con el ciclo del agua en la naturaleza. Allí, Ingold describe cómo los océanos se están llenando de desechos humanos, pero también cómo estos mismos océanos regurgitan lo que reciben. Luego, observa la obra *Black Trunk* (2010), del escultor David Nash —en la que el artista quema un tronco de secuoya—, para describir cómo la madera, un material primordial, se transforma durante el proceso. Desde la perspectiva de Ingold, el árbol en llamas representa la luz y también la oscuridad, esta última definida no por la ausencia de luz, sino por la presencia de sustancias materiales como las cenizas y la brea. Él emplea la *Teoría de los colores* de Goethe ([1810] 2008) para argumentar que el negro, lejos de ser la ausencia de color, es en realidad su concentración máxima, como se evidencia en la brea. En resumen, la obra de Nash narra una historia sobre la relación entre la madera y la luz, y destaca la conexión profunda entre ambas.

La observación de Ingold sobre las obras de arte se adhiere a la sencillez de los elementos visibles: el suelo, las espigas, los surcos, las ramas, las nubes, el cielo, la línea del lápiz sobre el papel. Este enfoque elemental es lo que el historiador del arte Erwin Panofsky (1998) denomina preiconografía, que consiste en identificar formas puras como representaciones de objetos naturales (humanos, animales, plantas, casas e instrumentos) a través de una percepción formal. En otras palabras, implica identificar el mundo de los motivos artísticos mediante la experiencia práctica, sin necesidad de un conocimiento más profundo.

Según Panofsky (1998), los matices psicológicos que se producen al observar una obra de arte son los que agregan significado expresivo. La familiaridad

cotidiana con objetos y acciones, como significados primarios, se emplea para entender la obra a través de la empatía. Las interpretaciones subjetivas sobre un objeto o evento —por ejemplo, percibir una expresión humana como cortés— se consideran significados secundarios. Por último, para descifrar el significado de una obra de arte, es necesario superar la apreciación sintomática con información contextual sobre la época, la nacionalidad, la clase social y las tradiciones intelectuales. Esto permite encontrar su significado intrínseco, que es el objetivo final del análisis iconográfico.

En contraste, Ingold no sigue los niveles de la tradición iconográfica propuestos por Panofsky. Sus ensayos apenas rozan la preiconografía y desafían la afirmación de aquellos que creen que las líneas, los volúmenes, los colores y las formas no tienen equivalente en el mundo habitado. Específicamente, contradice la idea del teórico del arte Heinrich Wölfflin (2011) según la cual las imágenes se basan más en otras imágenes que en la naturaleza, y se aproxima a la noción de Gombrich (1998) de que una representación es la creación de sustantivos a partir del material dado, es decir, se centra en los elementos presentes en la obra misma. Sin embargo, la observación de una obra de arte por parte de Ingold, siguiendo las líneas, pliegues, arrugas, superficies y texturas, para revelar su formación y su significado, constituye un aporte novedoso a la crítica e historia del arte, a la vez que difumina la separación entre la obra y las otras cosas en el mundo.

En la sección titulada “Escondese bajo tierra”, Ingold introduce tres conceptos clave: cobertura, lo bajo y suelo, y destaca cómo la cobertura puede tanto revelar como ocultar al ser retirada o desempañada para mostrar lo que está debajo. Explora el papel del suelo en la percepción de la altura y la profundidad, aludiendo al engaño, ya que lo que parece una plataforma sólida desde arriba puede revelarse como un entorno vasto desde abajo. Entonces, cuestiona cómo interpretamos el suelo en relación con el tiempo, la memoria y el olvido, y cómo esto influye en nuestra percepción del tiempo como una secuencia lineal o cíclica. Como apertura a los cinco ensayos de esta sección, plantea la pregunta: ¿qué es el suelo: una base, un lugar de vida, una frontera entre la vida y la muerte, o todas estas cosas a la vez? En el cuarto ensayo, aborda esta cuestión con la idea de refugio a partir de la obra y vida del artista Tim Knowles, quien, frustrado por la crisis de vivienda en Londres, se aventura a buscar refugio en las Tierras Altas de Escocia. Knowles intenta crear refugios mínimamente llamativos en un entorno aparentemente inhóspito, utilizando el paisaje como un lugar donde puede pasar desapercibido. Entonces, Ingold analiza la idea de esconderse bajo tierra como una forma de refugio y la manera en que este funciona como una trampa invertida elaborada por sí

mismo. Finalmente, concluye que el refugio obliga a estar más atento que nunca a lo que ofrece el entorno, para utilizar todo lo que pueda brindar protección.

En el último ensayo de la misma sección, titulado “Haciendo tiempo”, Ingold retoma el título de la obra del artista taiwanés Tehching Hsieh presentada en la Bienal de Venecia de 2017: *Doing Time*. Este texto resume las seis piezas de *performance* que componen la vida artística de Hsieh; especialmente, destaca la tercera pieza: durante un año el artista deambuló por las calles de Nueva York rechazando ingresar a cualquier espacio cerrado y utilizando solo un saco de dormir; su compromiso solo se vio interrumpido cuando fue arrestado durante quince horas. Según Ingold, esta experiencia implica un ejercicio de compartir el espacio con una variedad de especies no humanas y mantener la atención constante para no perder el equilibrio y caer, similar a “mantenerse estable sobre telarañas” (2022, 133). Esta atención constante le permite al artista mantener el equilibrio entre la atmósfera de la ciudad y el suelo, tal como lo hace el vagabundo, quien, en contraste con la indiferencia característica de la vida metropolitana moderna, presta constante atención al suelo, donde descansa, duerme y se lava. Esta decisión se asemeja al *rigor amateur* propuesto por el autor a lo largo de su libro.

Ingold destaca que el *amateur* se involucra en un tema por amor, con un sentido de responsabilidad y dedicación personal; responde a su pasión y curiosidad. A diferencia del rigor profesional, que puede carecer de sensibilidad y provocar desconexión con la experiencia, el *amateur* muestra atención y esmero, adaptándose a la relación en curso entre la percepción consciente y los materiales. Un ejemplo claro es el bailarín, cuya precisión le permite flexibilizarse ante los movimientos de los otros. También está el artesano, quien ajusta los movimientos de su cuerpo a las herramientas y los materiales para construir junto con ellos a través de líneas, superficies, tamaños, texturas.

En la última sección del libro, titulada “Por amor a las palabras” y que reúne cinco ensayos, Ingold reflexiona sobre el papel de las palabras en la vida cotidiana y cómo nuestra relación con ellas ha cambiado a lo largo del tiempo. Señala que hemos perdido la capacidad de las palabras para evocar significados genuinos. Argumenta que la academia ha adoptado un enfoque estéril y distante con respecto a las palabras por utilizar un lenguaje técnico, lo que ha resultado en una pérdida de la vivacidad poética en nuestra interacción con el mundo. Entonces, invita a devolver a las palabras su vitalidad, transformando la teoría en poesía.

En este sentido, la forma en que Ingold se acerca a conocer las cosas en el mundo le permite hablar de una obra de arte como parte de la experiencia de la vida, al mismo tiempo que responde a una de las preguntas en las que profundiza

en las partes finales de su libro: ¿son la vida y el arte separables? Ingold realiza su labor teórica con la atención y el esmero del *amateur*, basándose en los materiales y las fuerzas del mundo habitado. A lo largo de *Correspondencias*, demuestra que no es necesario recurrir a la hiperabstracción o asociarse con escuelas de pensamiento que se distancian del terreno de la experiencia. En su lugar, invita al arte de pensar y escribir desde el corazón, para finalmente señalar que, en el arte, como en la arquitectura, “la sostenibilidad consiste en mantener la vida en marcha, no en flotar en un equilibrio interminable” (2022, 167).

## Referencias

- Goethe, Johann Wolfgang von.** (1810) 2008. *Teoría de los colores*. Madrid: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- Gombrich, Ernst.** 1998. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Traducido por José María Valverde. Madrid: Debate.
- Ingold, Tim.** 2013. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres; Nueva York: Routledge.
- . 2015. “Ethnography Is to Anthropology as Art History Is to Arts Practice: A Provocation”. *The Landscape* (Londres). <https://thelandscape.org/2015/10/12/tim-ingold-lecture-ethnography-is-to-anthropology-as-art-history-is-to-arts-practice-a-provocation/>
- . 2020. *Antropología: ¿por qué importa?* Madrid: Alianza.
- . 2022. *Correspondencias: cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra*. Traducido por Xavier Gaillard Pla. Barcelona: Gedisa.
- Panofsky, Erwin.** 1998. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Serpentine Galleries, dir.** 2020. “Hans Ulrich Obrist in Conversation with Tim Ingold—The Understory of the Understory”. Video de YouTube publicado el 10 de diciembre por Serpentine. [https://www.youtube.com/watch?v=qU8Q\\_Zd0ubw](https://www.youtube.com/watch?v=qU8Q_Zd0ubw)
- Wölfflin, Heinrich.** 2011. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. 5.ª ed. Madrid: Espasa.