

TFM

CAMINOS DE BOSQUE.

UN RITO LIMINAL A TRAVÉS DEL PAISAJE

Presentado por Iván Chillarón Camacho

Tutora: María Pilar Beltrán Lahoz

Tipología 4

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Máster en Producción Artística

Curso 2020-2021

resumen */ abstract

Proponemos un recorrido personal de claro en claro y de bosque en bosque, tras la *divinidad que partió*. Un recorrido que se inicia con la voluntad de reconocerse en el territorio que habitamos, el cual deviene ser en el existir de un tránsito que marcha con la nostalgia hacia un saber del alma y del ser humano como individuo.

Un recorrido que deviene ser un peregrinaje en el que desvelar nuevos encuentros y actitudes del ser. De una apertura de la pintura, que se abre allí en el paisaje transitado y de la noción de obra, una obra que será un denominador común, un lugar sobre el que posar de nuevo la mirada y sobre el que iniciar una reinterpretación de nuestras verdades injustificadas.

Palabras clave: Camino, Paisaje, Pintura, Imagen, rito.

We propose a personal journey from glade to glade and from forest to forest. A journey that begins with the desire to recognise ourselves in the territory we inhabit, which becomes the existence of a transit that marches with nostalgia towards a knowledge of the soul and of the human being as an individual.

A journey that becomes a pilgrimage in which new encounters and attitudes of being are revealed. From an opening of painting, which opens up in the transited landscape and from the notion of work, a work which will be a common denominator, a place on which to rest our gaze and on which to begin a reinterpretation of our unjustified truths.

Keywords: Road, landscape, painting, image, rite.

Índice

*

(p.10)

Introducción

*

(p. 16)

preámbulo: El rito ante la imagen

- i. Ineluctable modalidad de lo visible (p. 18)
- ii. Ante el vacío de la imagen (p. 21)
- iii. Notas ante la escisión aquí dibujada (p. 23)
- iv. Notas sobre la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino (p. 26)
- v. Notas ante la *imago* y el *vestigium* (p. 29)
- vi. El inicio de una fábula ante nuestra ausencia (p. 33)

*

(p. 35)

caminar

- vii. Walkers. Caminar para cantar el mundo (p. 36)
- viii. Caminar como lugar simbólico. Un gesto artístico (p. 41)
- ix. El andar del arte. Un andar por desvelar lo invisible (p. 42)
 - I. Un andar que desvela. Chema de Luelmo (p. 43)
 - II. Un ejercicio de funambulismo sobre una línea liminal (p. 46)
 - III. El errar de Enrique Flores (p. 50)

(p. 52)
el paisaje pintado

- x. Notas acerca del término paisaje (p. 54)
- xi. La realidad paisajística como unión entre lo visible y lo invisible. La pintura en el umbral (p. 57)
- xii. Notas acerca de la Ascensión a Mont Ventoux como paradigma de la relación con la naturaleza visible (p. 59)
- xiii. Exposición simbólica y componente emocional en la pintura de paisaje De la exaltación de lo sublime hacia el *Color Field* (p. 61)
- xiv. La pincelada única. La pintura de paisaje Oriental (p. 68)

*

(p. 71)
holzwege

- xv. Hilario (p. 73)
- xvi. Caminar, pintura, o lo que fuere. Gilet y Riópar (p. 78)
- xvii. Line (p. 86)
- xviii. Inefable (p. 88)
- xix. Claros del Bosque. Una invitación hacia el paisaje (p. 90)

*

(p. 95)
conclusiones

*

(p. 97)
bibliografía

*

(p. 99)
listado de ilustraciones/figuras.

*A mi confesora y mi otra vida; mi madre.
A mi ángel guardián; mi padre.
A mi maestro; mi hermano.
A quién me mostró el camino; mi abuela.
A Pilar, por ser mi sombra y mi apoyo.*

Y eternamente a Hilario.

Toda vida, aun la más activa, tiene necesidad de andar encerrada en una forma, una forma en la que la vida se abre allí donde algo comienza a latir desde sí mismo, a respirar en su propio tiempo, allí donde se dibuja un hueco, una caverna temporal creada por un pequeño corazón, un centro.

María Zambrano

“Holz” [madera, leña] es un antiguo nombre para el bosque. En el bosque hay caminos [“Wege”], por lo general medio ocultos por la maleza, que cesan bruscamente en lo no hollado. Es a estos caminos a los que se llama “Holzwege” [“caminos de bosque, caminos que se pierden en el bosque”] Cada uno de ellos sigue un trazado diferente, pero siempre dentro del mismo bosque. Muchas veces parece como si fueran iguales, pero es una mera apariencia. Los leñadores y guardabosques conocen los caminos. Ellos saben lo que significa encontrarse en un camino que se pierde en el bosque.

Martin Heidegger

introducción

Y así, aquel que distraídamente se salió un día de las aulas, acaba encontrándose, por puro presentimiento, recorriendo bosques, de claro en claro, tras el maestro que nunca se le dio ver; el Único, el que pide ser seguido, y luego se esconde detrás de la claridad. Y al perderse en esa búsqueda, puede dársele el que descubra algún secreto lugar en la hondonada que recoja el amor herido, herido siempre, cuando va a recogerse.

María Zambrano

A lo largo del periodo que abarca la realización de este Trabajo Final de Máster (TFM) nos hemos sentido a menudo embotados, perdidos, recorriendo paisajes dispares siguiendo las huellas de Hilario, exilado y errante, pero a su vez acompañados de la poética de María Zambrano que, de claro en claro y de bosque en bosque, ha alumbrado lo que iba almacenándose en el estudio.

Desde un inicio hemos ido buscando algo a lo que, aún a día de hoy, no hemos sabido dar nombre, algo que tal vez nunca llegáramos a ver en ese lejano y supuesto encuentro. Lejano porque nunca se ha tenido la certeza de que fuera un encuentro humano, físico, que colmara el deseo; más bien lo avivó. Lejano por latencia, en tanto que exige desde un inicio un movimiento de acercamiento hasta el límite dónde la divinidad partió o la anunciaba. Para ver, tocar y así creer (Juan 20, 24-29). Cosa que no se ha dado. Sin embargo, lo viéramos o no, o fuera producto de nuestro deseo, le dimos nombre y lo situamos delante, inventándonos en un andar que se pronuncia hacia un horizonte próspero, y se reivindica a sí mismo como un “lugar” de imposible llegada.

Una vez en el camino tuvimos la certeza de ir convirtiéndonos en un *sans terre*, dejando atrás nuestro territorio, nuestro hogar. Todo se aleja, se desvanece. Con el tiempo hemos ido aprendiendo a apreciar lo que se va generando en la experiencia del propio camino. Tanto es así que, podemos afirmar que el sentido de nuestro proyecto es un continuo hacerse, y declarar que tal vez el propósito único que predica en el interior del peregrino -en el que nos hemos convertido- reside en el propio camino a andar.

Este proyecto es una amalgama de intenciones, pero sobre todo es un intento de buscarse para después volver, y crear un reencuentro con aquello que partió. La práctica pictórica se convierte en el medio para resolver las incógnitas. Pintura, tránsito (camino) y paisaje, se entrelazan con reflexiones sobre el ser ontológico y la construcción de la identidad del individuo. Es desde ahí desde donde surge el planteamiento de este TFM, más cercano a veces al describir de una fábula que a un estudio teórico, ya que parte de un enfoque personal, subjetivo y experiencial.

A lo largo de esta memoria, se exploran algunos conceptos que ya hemos apuntado: la *pintura*, el *caminar* o el *paisaje*, que han sido trabajados por antropólogos como **Tetsuro Watsuji** en *Antropología del paisaje* (1937), **Arnold Van Gennep** en *Los ritos de paso* (1969), **Francesco Careri** en *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002); teóricos como **Georges Didi-Huberman** en *El hombre que andaba en el color* (2001) o en *Arde la imagen* (2012); artistas como **Antonio Cucala** en *Entretejidos* (2012) y otros autores que, como **Javier Maderuelo**, se cuestionan el sentido actual del paisaje. Entre todos ellos cabe destacar la obra de la filósofa **María Zambrano**, *Claros del Bosque* (1977).

Las obras arriba mencionadas son sin duda las principales referencias bibliográficas sobre las que hemos ido construyendo esta investigación, entendiendo las lecturas como prismas móviles y abiertos que nos sirven para ampliar significados y significantes, y para plantear una serie de recorridos híbridos donde ensayar como tema central las ideas tan bien enunciadas por Zambrano, de que pensar es ante todo (como raíz, como acto) descifrar lo que se siente, y el hombre es el ser que sufre su propia transcendencia en un incesante proceso de unificación entre pasividad y conocimiento, entre ser y vida, donde vida y muerte se anegan. Una idea hecha obra, que crea, inventa lugares que se reclaman de la acepción platónica de la *chorá*, a partir de su relación con nuestro caminar y con el recorrido mismo, un camino que ha transcurrido siempre entre el paisaje.

Quizás por esto, la fábula resulta el género literario más apropiado para dar cuenta de un pensar que se enfrenta a la visibilidad de lo que no es visto, de lugares que subvierten lo visible, donde el horizonte se sitúa por delante del ilimitado espacio que debería contener, allí donde el deseo anuncia una presencia, a la que se decide seguir mientras ese horizonte avanza. Un pensar que pretende resolver, mediante la presencia de nuestro ser y estar en el mundo, la antagónica relación entre lo pensado y lo sentido. Un pensamiento que acaba por tomar cuerpo sobre el plano del arte.

La investigación que supone este trabajo comenzó con un archivo de imágenes familiares y el descubrimiento de unos cuantos capítulos escritos, de lo que pudiera haber sido una novela autobiográfica escrita entre los años 60 y 70, que narra el éxodo desde una pequeña población de la España profunda, perdida y analfabeta, tierra de nadie, tierra de no futuro, hacia la gran ciudad. Partiendo de estos documentos, generamos una instalación en el estudio a modo de mapa que nos conduce de inicio a destino, como un puzle inacabado, un diagrama de vida, que describe, al visibilizar las ausencias, la estructura de la historia con sus narraciones y sus silencios.

Nos planteamos entonces si era posible seguir en aquella sinuosa unión un hilo argumental, volver sobre los pasos en busca de las piezas faltantes para completar el territorio, el lugar que alberga nuestra historia, atravesado por el camino que deviene en un rito de paso.

Para realizar este tránsito nos hemos apoyado en la escritura y dibujo, que nos acompañan en el peregrinar y nos sirven para, a modo de diario contar con detalle el recorrido. Estos primeros apuntes, junto a los conocimientos adquiridos a lo largo de los estudios de máster, y los viajes y residencias realizados durante este periodo, han dado como fruto una serie de propuestas plásticas que desarrollamos en la última parte de esta memoria.

La idea de *holzwege*, caminos de bosque, como anuncia el título, organiza nuestra práctica artística proponiendo tres recorridos principales que configuran y articulan también la memoria de este proyecto: imagen, caminar y paisaje.

El ***caminar*** es ensayo, y se inicia allí donde la palabra o la pintura no llegan. Se convierte en un modo de ser, de percibir, de comprender y de comprenderse en el mundo; se convierte en lugar. Y hacia ese lugar acudimos continuamente como argumento desde donde realizar la obra. El cuerpo se desplaza dejando huella del proceso que llevamos a cabo, llevándonos hacia los lugares que pintamos y describimos. Es el único instrumento para intentar comprender el exilio y la inmigración, la huida del territorio y del paisaje al que se pertenece. Huidas convertidas en peregrinaciones que transcurren longitudinalmente sobre la línea de horizonte, liminal, que es borde entre dos espacios, frontera. En el caminar se registran y se perciben mapas que han sido cantados en un tiempo mítico, toponimias, huellas y documentos. Se trata de una poética de la ausencia, en cualquier caso, ya que la representación, la obra, no puede captar completamente la vivencia del andar, del cuerpo inmerso en el tiempo.

El ***paisaje*** se presenta como el lugar dentro del caminar al que acudir a la hora de plantear todos los proyectos vinculados. La idea de proceso, del devenir, la reflexión, la mirada y la contemplación, así como la actitud del peregrino, la del bosque abierto al encuentro, y la de la pintura que pretende abrirse en cada paisaje. El paisaje se presenta como el lugar al que acudir. Rebasa los límites topográficos, físicos y tangibles, para abrirse donde lo simbólico y el pensamiento se dan, dando vida a un paraje que tiene por relieves montañosos a los altibajos del ánimo, a la pintura como esa extensa explanada y a la familia por territorio.

Por último, la imagen, el ejercicio de expansión que protagoniza el paisaje al habitar entre los límites del propio bastidor, paisaje convertido en *pintura*, pintura que deviene pensamiento. De esta manera la línea de horizonte de este tercer recorrido se abre allí en el estudio y en el acto de caminar, que suponen un ensayo por fijar mediante la pintura la elevada cordillera que desde nuestro territorio divisamos diariamente. Mirar a nuestro alrededor, recorrer el territorio con la mirada y volver cada vez a la elevada cordillera que lo enmarca. Es entonces cuando nos invade tal vez el deseo de tener nuestro propio Monte Ventoux o Saint Victorie, la necesidad por pertenecer a un lugar al que poder volver como quien retorna a su origen. Jean-Luc Marion (2006, p. 15) subraya como la cuestión de la pintura no pertenece de entrada, únicamente, a los pintores y menos aún a los estetas. Pertenece a la visibilidad misma, así pues, a todos. Es a través de la percepción estética cuando activamos una posibilidad de abertura a una nueva dimensión cognitiva, creadora y expresiva, con imágenes, con pintura. Hemos tratado de realizar una pintura que construye templos, que delimita un campo de observación, de lo visible, donde lo visual es síntoma, inminencia e ilimitación, que reinventa los lugares de encuentro entre nuestro ser y la ausencia.

Siguen de forma natural –a modo incluso de continuación a las conclusiones– el anexo, que expone una selección cronológica de nuestro archivo de imágenes correspondiente a los seis proyectos entre 2019 y 2020, que consideramos guardan una íntima relación con el trabajo aquí expuesto. Todos ellos presentan descripciones muy concisas dado que todas las reflexiones al respecto se encuentran ya entre las páginas de esta investigación.

Llegados a este punto es posible adivinar que efectivamente nuestro objetivo no ha sido otro que el de intentar dibujar un marco, o más bien de encontrar algunas piezas para contextualizar y comprender nuestro propio quehacer artístico. Una empresa que –por suerte– no conseguiremos jamás dado el ámbito que nos ocupa, pero a la que nos hemos enfrentado con el mayor rigor posible dentro de nuestras posibilidades y siendo completamente conscientes de la subjetividad inherente al enfoque propuesto. Porque más allá de un punto de llegada concreto, en la línea del trayecto parecía estar todo aquello que buscamos.

preámbulo: el rito ante la imagen

Deseaba ver algo en pleno día; me sentía harto de la complacencia y de la comodidad de la penumbra; sentía un deseo de agua y de aire para el día. Y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego, y si ver era el contagio de la locura, deseaba locamente esa locura

Maurice Blanchot

La imagen constituye todo el quehacer de este proyecto. En realidad, constituye todo el quehacer de un artista. Más bien, la imagen, a nuestro parecer, es constituyente del ser humano. Todo lo que hace es imagen, desde su inmóvil presencia ubicada en el mundo, en ese mismo hecho de ser y de participar de esa existencia. Una existencia que constantemente se mantiene en diálogo con el espacio en el que habita y con las diferentes vidas que allí encuentra. Como veremos más adelante, este mismo estar y desplazarse da sentido a la existencia y por ende al mundo. Un lugar que se construye a la medida que nuestro diálogo con él transcurre.

El ser humano realiza imágenes para dar sentido a su existencia, para narrarla. De la misma manera que Ortega y Gasset se refería al hecho de la pintura como “cosa”, para devolverla a la nada y así significar de nuevo el hecho de ser acción, pensamiento, de ser un modo de ser no obligatorio sino posible: “más donde propiamente hablando, existe en las acciones que esos materiales terminan, o bien [...] empiezan. [...] un modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan” (Ortega y Gasset, 1999, pp. 73-74)

La imagen se descubre desde el sencillo acto de caminar. Una acción primigenia y definitoria del ser humano que ha ido creando y vinculando actos entorno a la imagen y su mismo hacer como vamos a ir viendo. Sin embargo, el apartado que se propone a continuación gira en torno a la relación existente entre los conceptos de imagen y rito. Dos conceptos que hemos ido identificando estrechamente unidos por un pliegue. Más allá del rigor de un análisis teórico extenso sobre el desarrollo de estos conceptos proponemos un acercamiento que nos permite entender mejor el origen de nuestro proyecto y su evolución.

i. Ineluctable modalidad de lo visible

Desde los proyectos anteriores venimos dándonos cuenta de una extraña relación entre la imagen y el espectador cuando se encuentran, pues parece acontecer una experiencia de separación en el interior de ambas partes. De esta escisión nos habla el filósofo Didi-Huberman en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997). La imagen que aquí estudiamos es ese supuesto -simulacro-, un objeto que viene a sustituir a lo representado, a completar la ausencia de lo que ya no podemos ver, y que ahora nos auxilia-. Hablamos de la imagen que dice ser arte y de la que viene a reivindicar desde lo vernáculo su carácter de ser vestigio y huella.

Creemos que toda imagen-objeto arrastra hacia nosotros la angustia de dicha escisión, y en su imposibilidad de no hacerlo, paradójicamente, ofrece la libertad de cómo afrontarlo. Plantea un desde dónde, determinando nuestro mirar e inevitablemente nuestra manera de estar en el mundo. No es sino de esta forma que la comunión entre la imagen y el rito se pueda dar tan paradójicamente como lo hace. Para entender mejor lo que aquí ocurre, planteamos a lo largo de este apartado la narración de una fábula, en la que, con determinación y religión, al final los protagonistas trascienden la angustia que se genera para afrontarla, e inician lo que denominamos rito.

En el *Ulises* de Joyce, escrito en 1922, nos encontramos con esta paradójica experiencia, a la cual, el propio Joyce define en el inicio de la trama como la “ineluctable modalidad de lo visible” (Ulises, 1984, p. 40)

Ineluctable modalidad de lo visible (ineluctable modality of the visible):
 “por lo menos eso, si no más pensado a través de mis ojos. La signatura de todas las cosas que estoy para leer; huevas y fucos de mar, la marea que se acerca, esa bota herrumbrosa. Verdemoco, platazul, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero añade él: en los cuerpos. Entonces él los había advertido cuerpos antes que coloreados. ¿Cómo? Golpeando contra ellos la mollera, claro. Despacio. Calvo era y millonario, *maestro di color che sanno*. Límite de lo diáfano en. ¿Por qué en? Diáfano adiófano. Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta. Cierra los ojos y ve.

Por lo tanto, estamos ante una imposición de la modalidad de lo visible. Imposición por la imposibilidad de eludir la paradoja del doble que parece ser toda imagen, en el que no es si no se da esa posibilidad, y cabría pensar que ese doble es el que se forma al plegar por la mitad una hoja. De esta manera tenemos dos planos formados por un pliegue, dos realidades ineluctablemente unidas por una línea que dobla en tanto que no separa. Un pliegue que es la escisión nombrada, y que en ambos casos hiere, tanto a la imagen, desplegándola en dos, como a nosotros, quienes la vemos venir mientras nos mira y nos damos cuenta de ser mirados.

Volviendo al párrafo citado anteriormente, lo que se piensa allí a través de Joyce, es sobre lo que pasa a través de los ojos, de los ojos de Dedalus: “thought through my eyes”. Lo que pasa es pues pensado en una travesía física “a través de mis ojos. La signatura de todas las cosas que aquí estoy para leer”. Con esta propuesta de Joyce, la mirada sobre las cosas no es una simple mirada, sino que podemos entender que conlleva un movimiento, a la par, entre lo que mira y lo mirado, y que deviene en encuentro, sobre lo que escribimos:

Búsqueda, alzar la mirada, la del corazón, la del alma y la de los ojos. Un ejercicio de dos; un mirador que necesita ser mirado por aquello que mira, pero al alzar la mirada no hay un mirador mirado por su mirada. Hay un mirador mirado, contemplado, tocado y abrazado. El mirador es absorbido por la mirada.

De alguna manera estamos ante lo que posteriormente desarrolla la fenomenología de **Merleau Ponty** y que nos lleva a buscar continuamente en el paisaje un encuentro ineluctable. Joyce describe a los cuerpos “in bodies” en primera instancia como volúmenes, [entonces él los había advertido cuerpos antes que coloreados] cargados de información a la que acceder [¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos], y que se han de tocar. En segunda instancia son entendidos como volúmenes por los que transcurrir, salir y entrar, dotados de vacíos, volúmenes que contienen un *en*, un *adentro* por los que preguntarse, tal y como lo hace Joyce [¿por qué en?]. De esta manera nos enseña que ver no es solo pensar o sentir, sino que es también una experiencia corporal y por tanto espacial, como si toda experiencia de lo visible debiera acabar con una experiencia fenomenológica.

Merleau-Ponty (1970) en esta línea argumentó que toda visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil. Y eso sólo se puede dar en el interior de la imagen “si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, si no, una puerta” Tal vez hay que imaginarse a partir de ahora a la imagen como un volumen que nos abre a su vacío por el cual podemos salir y entrar, y tocarla. Un vacío que parece mirarnos, que nos concierne y, en un sentido, nos constituye.

Cierta obligación o imperativo ante la imagen se nos antoja como enseñanza en esta trama *joyceana*, que se formula sencillamente como un *debemos cerrar los ojos para ver lo que allí se esconde*, aprendido de la experiencia personal de nuestro viaje por la península y en los encuentros con familiares mayores.

ii. Ante el vacío de la imagen

¿Pero a qué tipo de vacío nos abre? Nos abre al recuerdo, que es entendido como el deseo hacia la imagen de una pérdida, de alguien o algo que ya no está - ¿o sí? - pero que sobrevive, allí, en el pasado. Son instantes fugaces. No volverán. Sin embargo, siguen llenando nuestra existencia. El tiempo nos las devuelve en oleadas, como la resaca de las marejadas de invierno sobre las rocas. Ese instante, para nosotros es la verdad. El desvelamiento. De la niebla de la nada emerge el espectro del ser. La mirada ha desgarrado el velo del olvido. Después, ya nada será lo mismo (Peregalli, 2020, p. 13) Y acudimos al recuerdo viendo nacer la nostalgia, el doloroso regreso al pasado, tan paradójico como ineluctable también, pues la mirada sobre aquello se vuelve espesa, con el tiempo, en la memoria.

Las olas del mar verdusco, los corceles de Mananaan (Joyce, 1984, p. 41) vienen mientras decidimos acercamos a ellas. En algún momento nos descalzamos y apartamos a un lado con cuidado nuestro calzado, y en su interior, apretujados, los calcetines, que no se mojen. Nos remangamos sin dejar de mirar ese color verdoso espumoso que choca con propiedad contra la orilla. Lentamente damos un paso tras otro, hasta esperar que el mar toque nuestros pies con cada recuerdo. Entonces vemos que el tiempo vuelve sobre sí con una serie de instantes absolutos que regresan. Y si lo esencial es invisible a los ojos, claro es que cerraremos los ojos para ver. Modalidad de lo visible, extraña pero ineluctable. Porque son las pobres cosas las que dan testimonio de un mundo perdido, cuyas huellas apenas visibles constituyen el tejido de nuestra vida (Peregalli, 2020, p. 15) ¿No es pues hacia esas pobres cosas a las que nos acercamos? ¿Hacia esas endebles huellas encarnadas en imágenes?

Y tal vez, la solución pasa por darle la vuelta y debemos abrir los ojos para experimentar que lo que no vemos, lo que ya no veremos con toda evidencia, nos mira como una obra visual de pérdida. De esta manera entendemos que debemos afrontar la experiencia de lo visible desde la cuestión del ser, en tanto que la mirada familiar que realizamos sobre las cosas del mundo, que es una mirada la mayoría de las veces relacionada con la posesión del mundo, con ganar algo, se ha de detener. Deviene cuando ver es perder. Porque las olas vienen y se van. Todo está allí.

*Ojos que no ven
lo que miran
Atravesaron hacia el recuerdo en busca
y lo hallaron
Tal vez eso
un camino andado abierto a la verdad del mundo
Os hará libres*

- iii. Notas ante la escisión aquí dibujada. Una historia de lo ineluctable

No debemos caer en la falsa creencia de que esta modalidad de lo visible se circunscribe a un modo de pensar específico, de un tiempo determinado, tal vez surgido de las ideas fenomenológicas de los últimos siglos, o de la posibilidad de pensar sobre la causa a partir de la llamada era de la reproductibilidad técnica, dónde la imagen comienza a entrar en estado de emergencia permanente hasta nuestra generación *mainstream* donde nunca antes la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político e histórico. Creemos que lo ineluctable de la mirada no es particular de ninguna etapa histórico-artística.

Nos detenemos aquí en algunos hechos encontrados/descritos en las lecturas, que ya nos anticipaban que esta problemática de lo visual correspondiente a ese propio no-saber de las imágenes, nos interroga desde la aparición de las primeras manifestaciones artísticas divagando entre diferentes teorías. A lo largo del último cuarto del siglo XIX, se llevaron a cabo profundos trabajos de paleoantropología y varios estudios con relación a estos yacimientos trataban tales hallazgos con cierto escepticismo de que fueran imágenes propias de la época paleolítica y de que estas se hubieran producido con un fin estético.

Las principales investigaciones sobre el origen de las imágenes artísticas nos hablan de imágenes que datan de 30.000 años antes de Cristo, y se han encontrado en yacimientos ubicados en la parte sudoeste del continente europeo, principalmente en España y Francia, y son pequeñas escisiones o grabados realizados en los relieves de las cuevas o elementos tales como la piedra o la madera exentas de la llamada arquitectura paleolítica. Sin embargo, nuevos estudios intentan demostrar que los primeros actos artísticos, que además suponen una acción simbólica llevada a cabo por un ser humano -de manera individual y colectiva- con el fin de encarnar significados en objetos e imágenes, podrían datar de hasta 200.000 años antes de Cristo. Este retraso de fechas viene precedido por preguntas que nos interrogan acerca del origen del lenguaje, y que ponen en tela de juicio cómo es posible que el *homo erectus* llegara a Oceanía hace 60.000 años sin lenguaje partiendo de su lugar de origen en Asia y África, y cómo es posible que se llegara a establecer una organización social para realizar dicho viaje, ya que hay signos contrastados -elementos arqueológicos- de que así fue. A partir de aquí, incluso se llega a retrasar el uso y aparición del lenguaje hacia 840.000 años antes de Cristo. Por lo tanto,

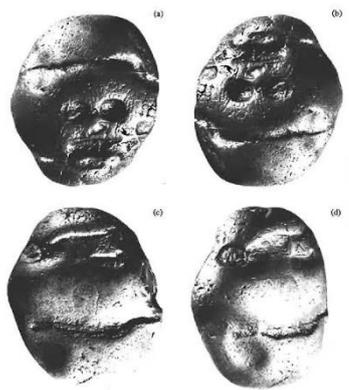


fig. 1 Vistas del canto de Makapansgat

dominante que afirma que el arte surgió hace cerca de 32.000 años en el sur de Europa.

Al respecto, Se han encontrado yacimientos que nos indican que las primeras protoesculturas se pueden localizar en periodos muy arcaicos del paleolítico inferior según los paleoantropólogos. Es el caso del Canto de Makapansgat (Makapansgat Pebble) hallada por el profesor Wilfred I. Eizman en Makapansgat, una cueva de dolerita en el Valle de Makapan, al norte de Mokopane, Limpopo, África del Sur, en 1925 datada hacia el 3.000.000 a.C. en el periodo *Australopithecus*.

El canto de Makapansgat, que se presupone es la posible primera obra de arte, es un canto rodado de jaspe, de 260 gr de color marrón-rojizo con lascado natural que presenta rasgos, agujeros y grietas de origen completamente natural. Lo curioso es que se puede identificar dos agujeros cerca del centro, redondos y muy similares de tamaño, y debajo, otro ovalado y horizontal, de modo que a cualquier humano hoy en día lo podría identificar con un rostro humano. Esto se debe a la pareidolia, esa tendencia que tenemos a ver caras en todas partes, debida a la importancia que tienen para nosotros los rostros; tanta que hay un módulo de nuestro cerebro dedicado a ello que se dispara en cuanto vemos dos puntos iguales horizontales y una raya debajo. Lo curioso del canto de Makapansgat es que apareció en esta cueva sudafricana en estratos de hace casi 3 millones de años de antigüedad, acompañado por restos de *Australopithecus africanus*; y según nos dicen los estudios científicos esta línea de evolución queda fuera de la línea del *homo erectus* del que provenimos, con un cerebro no mucho mayor que el de un chimpancé, lo que nos importa aquí es la capacidad de reconocer caras en un dibujo bastante simplificado -incluso mínimo y cercano a los emoticonos que hoy utilizamos en las redes sociales para transmitir sentimientos- y transportarlo consigo lejos de su lugar. Esto nos lleva a aceptar que se le dio un significado, sea cual fuere, y a partir de ahí su utilidad se puso al servicio de lo simbólico. De ser así estamos ante el más temprano ejemplo de pensamiento simbólico o de sentido estético en la historia humana, lo que hoy podemos denominar como *ready-made*. Eso lo hace ser el primer objeto "humanizado" del que se tiene noticia, apreciado por sus cualidades estéticas, el canto de Makapansgat se convirtió en un abalorio encontrado que devino en una suerte de objeto estético.

Estamos pues ante la paradójica pregunta de si es una obra de arte reconocida en su día o somos nosotros quienes, desde nuestro presente, proyectamos nuestras consideraciones sobre ello. Sea cual sea el origen de los primeros actos artísticos, lo que aquí nos interesa es la voluntad de pensar la imagen como un lugar, es decir, como un espacio donde encarnar, guardar y crear un templo al que acudir para ver y revivir la ausencia.

iv. Notas ante La suma Teológica de Santo Tomás de Aquino

En su ejercicio de pensar la imagen, de manera ontológica, podemos recurrir al propio Aristóteles y su *Poética* con una constatación fundamental: “imitar debe entenderse en sentidos diversos, distintos”. Podemos recorrer la etapa clásica y el discurrir de la ontología y de la metafísica para hallar diversos significados sobre lo visible y lo no visible. Pero quedamos a cielo descubierto ante la tentativa. Sin embargo, detenemos nuestra mirada sobre la Edad Media y más concretamente, sobre algunos estudios teológicos que sintieron la necesidad de reflexionar sobre la realidad de las cosas visibles y no visibles y, distinguir entre los conceptos de *imago* y el de *vestigium*, como son las cuestiones planteadas por el dominico Santo Tomás de Aquino, por el cuál podemos llegar a dibujar, de nuevo, una escisión en la modalidad de lo visible, que no hace más que confirmarnos la hipótesis de la existencia de un pliegue entre lo que se mira y lo mirado, y que en última instancia se conoce a través de una acción voluntaria de la necesidad de ser desvelada.

El ejercicio de Santo Tomás supone tender puentes entre la fe y la razón, los cuales se establecen como un límite entre ellas, que subsana la herida abierta en el debate ciencia y religión, siendo que, dónde no llega la fe llega el entendimiento, y donde no llega la razón llega la fe. Santo Tomás parte de un punto privilegiado a la hora de encauzarse en sus sumas teológicas, ya que, él ya se posiciona en el fin que pretende demostrar: la existencia de Dios. Ya convive con la fe y con el saber que esta transmite de la existencia de las cosas. Sin embargo, su empresa es acercar el conocimiento de Dios y de su presencia en las cosas a través del método filosófico.

Más allá de las nueve sumas teológicas que desarrolla Santo Tomás, en especial nos importa aquella en la que nos cita a San Agustín en su obra dogmática *De Trin* (1400-1428) refiriéndose a la existencia de una trinidad tanto en la visión corporal como en la imaginativa (Santo Tomás, q. 93, a. 1):

En la visión corporal se da primeramente la especie del cuerpo externo; después, la visión, que se realiza por medio de la impresión de una semejanza en dicha especie en la vista; por último, la intención de la voluntad, que aplica la vista a la visión y la hace fijarse en el objeto visto. Igualmente, en la visión imaginativa se encuentra: primero la imagen guardada en la memoria; luego, la visión imaginaria, que proviene del hecho de que el vértice del alma, la imaginación, es informada conforme a dicha especie; por último, la acción de la voluntad que une ambas.

Pero ninguna de estas dos trinitades constituye una imagen divina, ya que la especie del cuerpo está fuera de la naturaleza del alma, y la especie de la memoria, aunque no está fuera del alma, sobreviene a la misma, y, así, falta en ambos casos la representación de connaturalidad y coeternidad de las divinas personas.

La visión corporal, por su parte, no procede sólo de la especie del cuerpo externo, sino también del sentido del sujeto. Del mismo modo, la visión imaginativa no sólo procede de la especie conservada en la memoria, sino también de la imaginación. Por todo lo cual no representan bien la procesión del Hijo de sólo el Padre. En cambio, la intención de la voluntad, que une a estos dos elementos, no procede de ellos ni en la visión corpórea ni en la espiritual. Por todo lo cual no representa bien al Espíritu Santo, que procede del Padre y del Hijo.¹

Por otra parte, Santo Tomás cita al *De anima* III de Aristóteles (350 a.C.) para describir el modo en el que el ser humano llega a conocer:

En la medida en que las cosas son separables de la materia se aproximan al entendimiento. Por tanto, es necesario que las cosas materiales sean entendidas por abstracción de la materia y de las representaciones materiales, esto es, de las imágenes. (Pág. 129 y 130, q.84, a.1)

Y aunque podemos pensar que la modalidad fenomenológica que hemos descubierto en Joyce se contrapone a la explicada en Santo Tomás, sin embargo, no es sino por la facultad del alma que es forma del cuerpo, el medio por el cual se llega a conocer esa abstracción de las imágenes que tiene por fin conocer la verdad de las cosas. Es por ello por lo que intentamos conocer lo que se esconde en los paisajes desde el ser-ahí del *dasein*, que cede a la obertura que despliega la escisión de lo visible, y en la medida de lo posible, en las imágenes que recreamos tras la experiencia.

Nos queda un tercer eslabón a comentar que es común en ambos estadios dibujados por San Agustín en *De Trin*. La voluntad se presenta como el nexo de unión, primeramente, en tanto la visión del cuerpo y la impresión de su semejanza y, posteriormente, entre la memoria y el alma. Siendo la voluntad la

¹ Es decir, lo que nos preocupa es si el entendimiento conoce o no lo corporal, a lo que Santo Tomás responde: “si el entendimiento no conociera lo corporal sino solo lo inteligible desaparecería la ciencia natural” (Santo Tomás, q.84, a.1), que trata el cuerpo móvil. Esto demuestra que el entendimiento conoce los cuerpos y llega a conocer no únicamente mediante la razón, sino a través de los sentidos.

que protagoniza en cada individuo el acto de abrirse a la escisión. Al menos, de esta manera entendemos la aparición de la voluntad entre el alma y la memoria, como una actitud, una fuerza del espíritu. Avanzando varios siglos podemos acudir al propio Heidegger, quién explica en *Caminos de Bosque*, (2018, 160) la “conciencia” aquí presentada:

Pero en realidad la conciencia sólo es en cada ocasión el examen en la medida en que le resulta primordial comprobar si el saber corresponde al objeto y de este modo es, de verdad, el objeto y si el objeto corresponde a eso que el saber ya sabe en el fondo; le sobreviene cuando lo descubre y lo sabe entonces con certeza, De acuerdo con esto, para la conciencia hay algo, tanto detrás del objeto como detrás de su representación inmediata del objeto, a lo que hay que llegar, hacia lo que debe abrirse en primer lugar. Abrirse significa aquí tanto abrirse para...como ponerse en camino hacia

v. Notas ante la condición humana de lo simbólico. René Magritte

Con el tiempo, el afán por conocer lo que hay tras la mirada a denotado un síntoma de omnivigencia en el individuo, algo que explica **Gerard Wajcman** en *La imagen como pensamiento*. Según él, la vista se ha convertido en el sentido primario sobre todo a partir del Renacimiento, cuando devino en el sentido principal y cuando en la jerarquía de las artes, la pintura fue elevada al rango de “Flor de todo arte” (2014, p. 31). Por entonces la vista era una facultad humana, marcada por la finitud del hombre y sus límites, hecho que concibió la ciencia de la perspectiva para tratar las condiciones de la visión humana limitada y encuadrada. A saber, que no se puede ver todo, y que la vista supone la división de lo visible entre lo que se ve y lo que no.

De lo que estamos hablando es de aquello que se encarnaba en la invención del cuadro, de la ventana *albertiana* “abierta a la *istoria*”²(Alberti, 1435), dónde la ventana implica una mirada sobre el mundo del hombre, sobre el mundo puesto en escena por el hombre y sobre el mundo donde el hombre es puesto en escena. A través del cuadro el hombre se observa a sí mismo e inicia una relación que se materializa de manera idílica desde un punto de vista matemático, puesto allí por la perspectiva, y por un corte arbitrario que separa aquello que queda fuera y lo que queda dentro de la *istoria*, un corte en el mundo entre lo visible y lo oculto. En la actualidad, debido al papel de la ciencia en nuestra cultura, todo lo real se ve reducido a la imagen, en un ejercicio de desaparición de todo marco o ventana que posibilitaba el encuentro con él espacio simbólico, con ese otro tiempo que se resguardaba dentro de unos límites. Hoy podemos decir que todo lo real es visible, eludiendo la posibilidad de lo oculto y del encuentro íntimo con lo que no se ve.

Si avanzamos en el tiempo, podemos tomar la obra de **René Magritte** como lugar pictórico de reflexión sobre esta modalidad de lo visible y la construcción

² ALBERTI, L. 1435. *De pictura*. El tratado original fue escrito en latín en torno a 1435. Esta edición tuvo poca circulación, por lo que volvió a editarlo esta vez en florentino vernáculo con dedicatoria a Filippo Brunelleschi en el 17 de julio de 1436. Entre ambas hay una diferencia importante. Lo que cambia, lo que primero aparece y después no, es la palabra “istoria”. Donde primero dice: “una ventana abierta a través de la cual veo la istoria”, dirá después, en la versión italiana: “una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar”. La diferencia entre ambas traducciones no amerita, sin embargo, mayor detenimiento, porque, avanzado el texto, queda claro que aquello que “se desea pintar”, vale decir, lo que se ve por la ventana-perspectiva no puede ser, según Alberti, sino la istoria: “La mayor obra del pintor no es un coloso, sino una istoria. La istoria le da un renombre mayor al intelecto que cualquier coloso” (Alberti, Tratado, 92)



fig. 3 René Magritte *La condición humana* 1934

del sujeto. En sus pinturas es posible aseverar que nos movemos en un mundo de interpretaciones, tal y como describe Ricardo González (2017, p. 247)

“siempre alerta ante el escrutinio de otro que nos contempla y que nos da existencia, y que en la representación realizada por Magritte no aparece más que como un falso espejo, que solo deja ver el exterior negando, mediante el reflejo que desprende, su interior”.

Atendiendo estos supuestos, siempre existe una referencia externa a la que sujetarnos pero que se escapa cuánto más se persigue, eso que vendría a ser “la Cosa” que según Miguel Ángel Hernández- Navarro (citado en González 2017: 248) es una ausencia necesaria que cohesiona y mantiene al sujeto ante los límites de una frontera borrosa, a saber, la escisión nombrada, que separa la realidad y la irrealidad de acuerdo con lo que llamamos realidad. Tras ella se da la posibilidad de lo fantástico, y ella misma demarca el territorio de lo posible y de lo imposible, y que como advierte Claudio Magris (citado en González, p. 259)

Es una necesidad, porque sin ella, es decir sin distinción, no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad y no hay ni siquiera una existencia real.

En la obra de Magritte se da una representación de la posibilidad de ruptura de un mundo que aceptamos por condición social, y del poder situarnos frente al objeto-cuadro-imagen de tal manera como lo hacen los espectadores de Marcel Brion deambulando alrededor de un objeto, mirando algo que no se puede alcanzar, ya que no está en el mismo espacio que el suyo. Nos convertimos en un fabulador de imágenes que sobrepasa la realidad, “que canta la realidad”, tal y como apuntan la serie de pinturas bajo el título de *La condición humana* entre 1934 y 1935. A saber, que la imagen, o lo invisible, esa “Cosa”, se oculta tras la imagen. Las pinturas de Magritte vienen reclamando tanto un adentro como un afuera.

Nos desafían a desestabilizar los límites que nos dan seguridad sobre la realidad y, como bien representa la pintura *Prohibida la reproducción*, a desocultar *heideggerianamente* lo visible, a mirar a ese espejo que no nos devuelve nuestra

faz, como símbolo de la modalidad del conocimiento que invita a traspasarla. Sin embargo, y volviendo a atender las exclamaciones de Wajcman (2014) la masiva reproducción de imágenes y el acervo sobre lo visible ha hecho desaparecer el aura de la propia y la ha vuelto transparente eludiendo la posibilidad de un “momento otro” que solo es posible ante la perplejidad de la escisión, de lo imposible, de lo oculto.

Atrás se nos quedó pendiente la empresa de distinguir la ardua tarea de intentar explicar la distinción entre la imagen (*imago*) y vestigio (*vestigium*) que realiza Santo Tomás a lo largo de la Cuestión 93, *Sobre el origen del hombre. Fin u objetivo*. Allí se realiza una distinción ardua entre el concepto de imagen y vestigio, en tanto que, cada una de ellas deviene de la presencia de Dios en las cosas del mundo. De esta manera, analiza la presencia de la imagen de Dios en el hombre, en la mujer, en la naturaleza, en el alma y en el universo. Lo que supone una distinción entre las diferentes realidades del universo en tanto presencia de Dios, omnipotente en todas ellas, pero siendo en el hombre, donde su presencia es más específica que en las demás realidades y seres vivos (Aquino q. 93. art.6)

El porqué de esto resulta evidente considerando cómo representa el vestigio y la imagen. Esta representa en semejanza específica, como dijimos (a.2), mientras que el vestigio representa como efecto que imita su causa sin llegar a la semejanza específica. Ejemplo: Las huellas que dejan los animales en sus movimientos se llaman vestigios; la ceniza es vestigio del fuego; la desolación de la tierra es vestigio de un ejército enemigo.

La nos interesa rescatar es que, lo que nos es visible a nosotros, alrededor nuestro, la naturaleza, los cuerpos no debería verse sino como la “huella” de algo que ya es ausencia. Asimismo, las imágenes que tratamos son también parte de las demás criaturas, que, como vestigio de Dios, imitan su causa y ponen al descubierto su existencia en la causa productora (Aquino 93. art.6), y se formularán como una huella que interpreta nuestra experiencia de las cosas en el mundo, arruinada, perdida.

Pero ¿dónde queda esa pérdida, si ni tan siquiera existe un Dios en tanto que el hombre se ha convertido en Dios, incluso lo ha superado? Porque es la ciencia quien hoy se ha agenciado ese poder de omnividencia. Algo que preocupaba a Freud ya en 1930, quien decía (citado en Wajcman, 2014, p. 32):

El hombre se había hecho desde hace mucho tiempo un ideal de omnipotencia y de omnisciencia, y él la encarnaba en sus dioses. Él les atribuía todo lo que le era inaccesible, o le estaba prohibido. Se puede entonces decir que esas divinidades eran ideales culturales

De ahí que Freud llegaba a la conclusión siguiente:

Ahora que [el hombre] se ha acercado considerablemente a este ideal, él mismo ha devenido casi un dios.

La ciencia avanza y el hombre no se contenta en ser “casi” un dios. El marco del cuadro que devenía en ventana hacia un otro lugar ha sido demolido. Ahora se está dentro de una visión que se desea integral, fuera de los muros, mientras se atraviesan. Un muro de pantallas que supone una posibilidad salvaje de poder verlo todo.

A día de hoy ya no hay más fuera de campo. Ni tampoco opacidad y ocultamiento. Todos los límites son franqueables al ojo del dios moderno que es el ojo de la ciencia. No más opacidad ni ocultamiento, es como decir que ya no hay intimidad. De manera profunda, hay esta idea de que todo lo real sería visible, esta tesis hipermoderna de que todo lo real sería traducible a la imagen (Wajcman 2014, p. 32)

vi. El inicio de una fábula ante nuestra ausencia

¿No es sino la fotografía este elemento desgarrador que muestra desagradecida y helada la historia perdida y arruinada en el recuerdo frágil? ¿No es sino la imagen, sea pintura o vasija de barro, la que muestra a través del recuerdo, el deseo de no volver a perderlo? ¿No es sino, una casa, un lugar moribundo y hueco, en el que la vida fluye sin esperar a que podamos experimentarla desde dentro, desde el centro, y que, llegado un día, nos ve desaparecer y nosotros la vemos desvanecerse a la suerte de un futuro incierto, tal vez ruinoso, pero que se mantiene en pie más tiempo que nuestro estar en su adentro? ¿No será el propio camino a andar quien muestre abiertamente que alguien ha pasado ya, y que lo que resta es una absurda prueba de andar sin fin?

La imagen es pues un lugar y trae una invitación a adentrarse en ella, desde lejos, mientras nos mira, mientras la vemos. Se abre pues un espacio, una brecha que debemos sanar con los recuerdos. Es pues ahí el encuentro con la pérdida que ha venido a visitarnos. Un simulacro no más, una huella de lo que fue, ni tan siquiera su olor y su tacto, pero sí su saber que existió y que no estamos solos. Construir esos templos, independientes, son simulacros, ensueños de lo que una vez fue, pero tal es la paradoja, que esa es su función. Entonces entendemos que nuestro hacer es ineluctable también por paradoja, ya que construimos lo que jamás llegara a ser, pero que encuentra en sí la razón de su existencia; ser templo, lugar de encuentro, un rito. Un rito de tránsito que de la misma manera implica una pérdida. No se da si no se pierde en este juego del mirar. En el rito de tránsito se pierde lo que somos para llegar a ser, exige un olvido para retomar el ensueño del que partimos. Lo que somos no vale sino es por lo que fuimos y hoy nos viene a ver. Y ahí aparece la angustia.

En nuestra fábula aparecen tres personajes que ante esta escisión actúan de manera distinta y que nos enseñan cómo actuar. El primero se mantiene más acá de la escisión, atenerse a lo que se ve, y creer que lo que se ve no nos mira. Nuestro segundo personaje, frente a la figura de la tautología, pretende suturar la angustia en un ejercicio de fe. Esta creencia viene a sobrepasar al objeto y desencarnarlo, creyendo que la ausencia reside en otra parte más allá del objeto que estamos viendo. Sin embargo, sigue mirándonos como el rostro de lo peor.



fig. 4 Archivo fotográfico propio
Hilario

Por ello aparece en el trasfondo de la escena el tercer personaje que ha seguido a aquel que cruzó y vio. Es otra cara de la moneda de aquel que quiere escapar de la escisión. La actividad de producir imágenes tiene a menudo mucho que ver con este tipo de escapatorias. Como quiera que sea este “personaje de la creencia”, es un personaje que cree más allá de lo que ve. Que reinventa un tiempo, teleología ante cualquier imagen, en la medida misma en que aquella es el lugar real que se rechaza con pavor, y que articula una historia en tanto que es objeto de la huella que nuestro personaje espera volver a encontrar, cuando lo que nos mira ya no estará. Hacia un otro tiempo se encamina.

En cualquier caso, los dos últimos protagonizan nuestra particular fábula andariega. Con especial protagonismo para el que aguarda en el otro extremo de la obertura, el personaje que aún permanece en la espera de ver y tocar. Mientras, escucha lo que aquel le cuenta. Al final, constituirá un lugar que se devendrá templo, en el que ahora guarda sus deseos y recuerdos. Se convierte así en un arquitecto, en un artista que reinventa el lugar ensoñado, perdido, con la condición de que este se llene de significados. Un templo que será lugar de comunión y de realización de su creencia. Él deviene en aquello que llamamos artista. Y se inicia en una búsqueda de imágenes que le cuenten, que le sirvan para ir constituyendo su lugar de encuentro. Su templo se construye por lo que oye y mira, de los objetos que va hallando, y en el encuentro con la pintura, la imagen y el paisaje que recorre.

caminar

vii. Walkers. Caminar para cantar el mundo

*Aquel cuyo espíritu está en reposo posee
todas las riquezas. ¿Acaso no es igual que
aquel cuyo pie está encerrado
en un zapato y camina como si toda
la superficie de la Tierra
estuviera recubierta de cuero?*

Henry-David Thoreu

Caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. Recurrir al bosque, a las rutas o a los senderos no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor, con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. Caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo.

La facultad propiamente humana de dar sentido al mundo, de moverse en él comprendiéndolo y compartiéndolo con los otros, nació cuando el animal humano, hace millones de años se puso en pie (Le Breton, 16). Las huellas prehistóricas del yacimiento de Laetoli en Tanzania, conservadas en barro gracias a las cenizas volcánicas, han servido a los investigadores para demostrar que los homínidos que poblaban la región, hace aproximadamente 3,7 millones de años, los *Australopithecus afarensis*, de los que descendemos, son la prueba del inicio de un andar bípedo lo más parecido a como lo hacemos hoy lo humanos, distinta a como lo hacen las otras especies de homínidos.

La integración del andar bípedo a la manera de desplazarse condujo a la verticalización del cuerpo y a tomar la decisión de bajarse del árbol para ponerse a caminar, lo que condujo a una modificación de la estructura de vida. La especie humana comienza por los pies nos dice Leroi-Gourham (1982, 168).



fig. 5 Huellas del yacimiento de Laetoli, *Australopithecus afarensis*

Hace cerca de 10.000 años, donde se sitúa el inicio del periodo Neolítico, nuestra especie aprendió a cultivar, a criar ganado doméstico y a recolectar plantas y frutos. El sistema de cultivo de trigo, arroz y maíz permitió formalizar el estilo de vida sedentario. Nuestros pies dejaron de errar por el mundo. Sin embargo, durante milenios, los hombres han caminado para llegar de un lugar a otro, y todavía es así en la mayor parte del planeta.

El mundo nació entre el simple acto de andar y la facultad de dar nombres a las cosas. Estos dos actos son los que van construyendo la geografía y formando el mundo para nuestros antepasados. Es el primer acto de la transformación del espacio, completamente inmaterial, ya que se nombra algo que ya existe. Según **Francesco Careri**, uno de los más fervientes practicantes de las caminatas (citado en Cucala, 2012, p. 39), el acto de andar se convierte en una acción simbólica que permite que el hombre habite el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convierte en la primera acción estética que penetra en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuya base se desarrolla la arquitectura de los objetos colocados en él. Así, dice:

podríamos construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por paisaje el acto de transformación simbólica, y no solo física, del espacio antrópico (Careri, 2012, p. 20).

Este simbolismo del que nos habla Careri, que tiene su origen desde las primeras marchas de caza en un eterno errar, según Cucala (2012, p.40), puede interpretarse desde la religión hasta las formas literarias, adquiriendo en el siglo XX un estatuto de puro acto estético.

Entre las distintas maneras de crear espacios, merece la pena pararse frente a la forma en que el pueblo aborígen australiano, los *Walpiri*, piensan su territorio. El libro *Los trazos de la canción* de Bruce Chatwin, 1987, narra con la voz de personajes *walpiris* la forma en la que se construye el mundo. En el *Génesis*, Dios creó las cosas vivas, y después al hombre con arcilla. En Australia, para estos aborígenes, los antepasados se crearon así mismos con arcilla, por centenares y millares, uno para cada especie totémica. Se piensa que, al desplazarse por el país, cada antepasado totémico había esparcido una huella de palabras y notas musicales a lo largo de la sucesión de sus pisadas, y cómo estos rastros de Ensueño estaban impresos sobre la tierra como medios de comunicación entre las tribus más distantes. Una canción era al mismo tiempo un mapa y un medio

de orientación. La vida del aborigen devenía en rito religioso, ya que solo tenían un objetivo: conservar la tierra como era y como debía ser. Seguía las huellas de su antepasado mientras entonaba las estrofas sin modificar una palabra ni una nota, y así recreaba la Creación (Chatwin, 2000, pp. 20-22).

El pueblo *Walpiri* dio vida al mundo cantando el paisaje y dando forma al entorno a lo largo del camino. Y como bien apunta Cucala, la creencia de los aborígenes, que reconocen en el terreno las huellas que iban dejando estos seres ancestrales a lo largo del recorrido, se asienta en el hecho de que a la tierra que no le cantan es tierra muerta. Dónde lo que no es nombrado no existe, puesto que lo significativo es que, si dejan de cantarla, la tierra muere (2012, pp. 30-31). La Canción exige ser cantada.

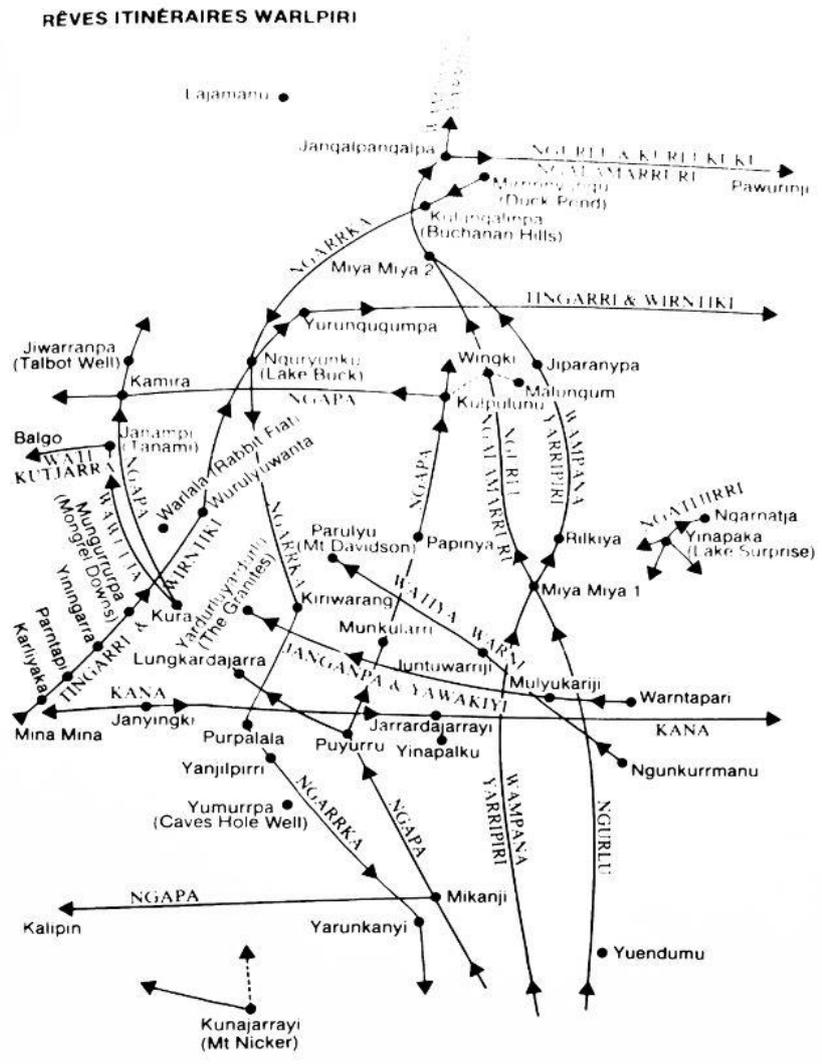


fig. 6 Recorrido del itinerario del pueblo *Walpiri*

En nuestra cultura judeocristiana, nuestra manera de cantar el mundo no es tan diferente a la de los pueblos aborígenes. El pasaje del *Génesis 4* nos cuenta que Caín, tras matar a su hermano es expulsado por Jehová a errar por la tierra: “errante y extranjero serás en la tierra [...] A lo que Caín responde: “He aquí me echas hoy de la tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la tierra; y sucederá que cualquiera que me hallare, me matará” (Génesis 4, 12-14)

Obligado a vagar al oriente del Edén, Caín irá cantando el mundo, creando descendencia allá donde ande:

Y conoció Caín a su mujer, la cual concibió y dio a luz a Enoc; y edificó una ciudad, y llamó el nombre de la ciudad del nombre de su hijo, Enoc. Y a Enoc le nació Irad, e Irad engendró a Mehujael, y Mehujael engendró a Metusael, y Metusael engendró a Lamec. (Génesis 4, 17-18).



fig. 7 Pietro Novelli *La marca de Caín* 1603-1647

Pasan los años, y el desierto -espacioso, vaciado, monocromo- sobre el que ha andado Caín en ausencia de cualquier trazado, se ha convertido en un destino, y podríamos decir que el lugar incluye en sí mismo, algo así como un culto. El lugar indicado para reconocer esta ausencia. Allí se concibe la antigüedad de una ley y de una pasada alianza con el ausente. Esto es lo que nos cuenta el Éxodo. El ausente florece ahí del desierto -del deseo-, donde adquiere nombre. No es ya el despoblador sino el divino, el omnicreador. No es el ausente como tal sino el deseado, el inminente, el pronto presente. En la inmensidad desértica encontrará su lugar: a partir de ahora se situará delante de este hombre que anda y que cree encontrar en él -el ausente, el dios- un objeto único para todos sus deseos.

He aquí pues por qué el hombre habrá aceptado tan fácilmente la absurda prueba de andar sin fin: se inventa andando hacia él, de una alianza definitiva que establecer. El andar para el humano se convierte en rito, y ninguna palabra acudiría a su llamada y romperá su nueva libertad, a saber, el mundo, ante él, sin límite. Al final, Moisés zanjará³ una alianza con el ahora Ausente. Zanjada, puesto que acordar una alianza con el Ausente siempre nos arrebató algo, nos vacía, nos priva y nos marca. De esta manera, se verá de nuevo envuelto en el andar sobre el desierto. Sin embargo, lo hará confiado y tranquilo. El Ausente los protegerá con su ley, “los precede, los espera” (Didi-Huberman, 2014)

A cada etapa, cuando la nube se elevaba sobre el Tabernáculo, se ponían en marcha. Si la nube no se elevaba, se ponían en marcha. Si la nube no se elevaba, no iniciaban la marcha hasta el día en que ella lo hacía. Pues, durante el día, la nube de Yahvé se situaba sobre el Tabernáculo y, durante la noche, albergaba en su interior un fuego. (*Éxodo*, XI, 36-38.)



fig. 8 Giotto *La huida a Egipto* 1305-06

³ *Éxodo*, XV, 25: “Moisés interpelló a Yahvé, y Yahvé le mostró un trozo de madera. Moisés lo arrojó al agua, y el agua se volvió dulce. Es así como él afirmó un estatuto y un derecho”.

viii. Caminar como lugar simbólico. Un gesto artístico

Pasan los años y el hombre sigue andando. Y ahora el caminar se ha convertido en un modo de percibir el mundo. Se camina sin ningún motivo en especial más que por el placer de degustar el paso del tiempo o por el mero placer de reencontrarse mejor al final del camino, de descubrir nuevos lugares y encontrarse con lo desconocido, o como nos dice Le Breton (2015), de extender corporalmente el conocimiento de un mundo inagotable de sentidos y sensorialidades, o simplemente porque el camino está allí. El caminar deviene en una oportunidad para el reencuentro interior y con el mundo, en una búsqueda de “ciertos felices estados de ánimo” (Stevenson, 2005, 137). Y es que el caminar es en sí mismo lugar para desarrollar una filosofía elemental de la existencia; conduce al andariego durante un instante a interrogarse acerca de sí mismo, acerca de su relación con la naturaleza o con los otros. Personajes tan diversos como Basho, Thoreau, Rousseau, Heidegger, Rimbaud o Benjamin, entre muchos otros, poetizaron sobre el sencillo acto de andar.

Para aquellos andariegos contemporáneos, caminar podría suponer una forma de nostalgia o de resistencia como nos indica Thoreau (2017) al principio de su Oda al caminar: “en favor de la Naturaleza, de la libertad total y el estado salvaje, en contraposición a una libertad y una cultura simplemente civiles” (p.7).

Hacia estas ideas apuntan ciertas propuestas realizadas desde el arte contemporáneo occidental una vez iniciado el siglo XX. Actuando desde el campo de la estética y, concretamente, enfocados desde esa exigida función política del arte, las propuestas versan entorno a la identidad y las relaciones interpersonales y su interacción con el entorno, con el territorio, llegando a analizar la dicotomía naturaleza y cultura e incluso la construcción del género.

Nos detenemos ahora en algunas propuestas artísticas en las que encontramos confluencias -conceptuales, procesuales o formales- con nuestro trabajo.

ix. El andar del arte. Un andar por desvelar lo invisible

En 1921 nos encontramos con la primera excursión realizada por los componentes del movimiento **Dadá**, quienes partieron de la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre hacia un descampado de la ciudad de París. Desde el movimiento empiezan a comprender que el arte puede salir de la sala de espectáculo futurista, de las galerías y de los museos para habitar directamente en la ciudad y crear espacios simbólicos con su mera presencia corporal. Otros ejemplos podrían ser la deambulación de los surrealistas en 1924 a campo abierto por las cercanías de París o la obra *El libro sobre los pasajes* de **Walter Benjamin**, donde contempla a Baudelaire como paradigma del moderno paseante, un personaje que erraba por la nueva París del barón Haussman a mediados del siglo XIX. Estas incursiones en el andar tienen como fin abandonar la noción del tiempo urbano para recuperar su desajustado tiempo biológico; ajustando su ritmo de vida a sus emociones y sensaciones mientras marchan de manera descompasada por rutas disfuncionales. Esta manera de andar, donde las sensaciones son el fundamento del trayecto propone una nueva lectura de la ciudad en la que habitan, ya que exige de la idea de olvidar lo conocido para empatizar de nuevo con ella.



fig. 9 14 de abril de 1921. André Breton, Jean Crotti, Georges d'Esparbes, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Desaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenken, Louis Aragon, Tristan Tzara y Philippe Soupault.

i. Un andar que desvela. Chema de Luelmo

Chema de Luelmo nos hace entender estas rutas descompasadas a través de sus reportajes fotográficos, los cuales, según él, vienen a atestiguar un pasado que nunca quedó atrás y parece palpitar bajo la mirada. Las fotografías salen a su paso en el curso de largos y solitarios viajes a pie o en bicicleta.

En *Artsakh* (2015), deambula por un país que existe *de facto* pero no *de iure* porque nadie lo ha reconocido hasta la fecha -ni siquiera Armenia, su mentor político y única vía de acceso-, y más que nunca las fotografías se presentan como estratos de ese deambular por lugares lejanos, ya que la ciudad de Artsakh en noviembre de 2020 dejó de existir tal y como venía siendo desde hace siglos.



fig. 10 Chema de Luelmo, Artsakh, 2020

Otra de las propuestas realizadas por Chema de Luelmo que nos interesa es *Hotel Europejskiue* (2019), desde donde se plantea la pregunta: ¿Es Europa un hogar o una techumbre, una casa común o un alojamiento de conveniencia? Chema realiza un recorrido por los países de más reciente incorporación a la UE evidenciando las muy distintas concepciones y maneras de ser europeo, atravesando la geografía insípida de Polonia a la inquieta Eslovaquia y del ensimismamiento húngaro a la exuberancia rumana sin solución de continuidad. Se deja llevar por un carrusel de vidas, que solo el lento pedaleo y un aparato fotográfico igualmente lento como es una vieja cámara a cuerda, permiten asimilar medianamente.



fig. 11 Chema de Luelmo, *Hotel Europejskiue*, 2019

Pero entre todos sus trabajos, destacamos uno en especial por recuperar la idea del propio Walter Benjamin de articular gráficamente un diagrama de su vida. Una vida que terminaría en un metafórico lugar de paso, la frontera de Portbou, donde el ritual de traspasar una frontera devino en un rito de tránsito a la muerte. La obra de Chema de Luelmo, *Unterwegs, al paso de Walter⁴ Benjamin* (2003-10) la constituyen una serie de fotografías que persiguen recrear la experiencia del filósofo en su travesía final desde Banyuls a la frontera española. Siguiendo la ruta pirenaica que en septiembre de 1940 llevaría al propio Walter a su destino fatal, Chema desvela la turistificación del propio itinerario, donde todo era distinto años atrás, cuando el propio camino brillaba por su ausencia a causa de los propios cambios geográficos del terreno, el abandono de la silvicultura y el de la vieja práctica de pasar clandestinamente mercancías y migrantes de uno a otro lado

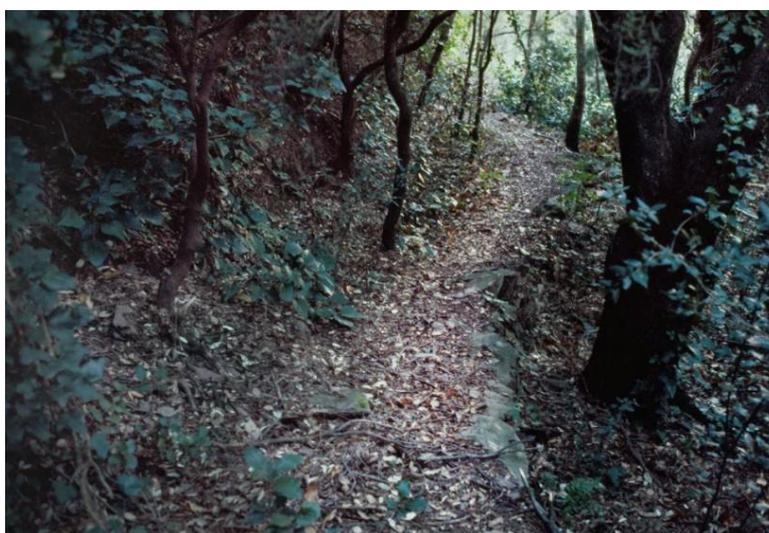


fig. 12 Chema de Luelmo, *Unterwegs, al paso de Walter Benjamin*, 2003-10

⁴ De Luelmo, Chema, *Unterwegs, al paso de Walter Benjamin*, Maia, Madrid, 2009. Exposición realizada en la Fundación Luis Seoane. Para ver la obra citada véase <https://www.chemade-luelmo.com>

ii. Un ejercicio de funambulismo sobre una línea liminal

En el camino que estamos llevando a cabo conviene fijar nuestra atención en el ensayo del mencionado Thoreau, *Caminar*, escrita en 1862. La obra, toda una oda al arte de caminar, comienza con una digresión sobre el concepto de *sauntering* [deambular] que, etimológicamente, se refiere a la “persona ociosa que vagaba en la Edad Media por el campo y pedía limosna con el pretexto de encaminarse a la *Sainte Terre*, y que deviene a la postre en *saunterer* [peregrino]. A la vez, hay quienes lo vinculan con *sans terre*, sin tierra u hogar, lo que, en una lectura positiva, se diría que no habita en un hogar concreto, encontrándose en casa en todas partes por igual. Atendiendo a estas interpretaciones, Thoreau aboga por la primera etimología, considerando que es la más posible, ya que como él indica, “cada caminata es una especie de cruzada, que algún Pedro el Ermitaño predica en nuestro interior para que nos pongamos en marcha y reconquistemos de las manos de los infieles esta Tierra Santa” (Thoreau, 2017, p. 8).

Tal y como apunta Cucala (2012, p. 36) el peregrinaje se describe desde la antropología como un rito de tránsito, y concretamente, según el etnógrafo **Arnold Van Gennep**,⁵ como un rito liminal, donde el individuo se halla en un estado de margen, un limbo en el que se ha separado de su situación anterior y aún no ha ingresado en la siguiente. Al comenzar la peregrinación el *saunterer* mantiene en su horizonte el lugar al que llegar, sin embargo, a diferencia de los otros ritos de paso aportados por Van Gennep, es en el propio tránsito donde reside el fin. El camino deviene en un lugar donde desprenderse de una vida anterior y la entrada a un nuevo estado en el individuo.

⁵ Para más información, véase Van Gennep, Arnold, *Los ritos de paso*, Alianza, Madrid, 2008

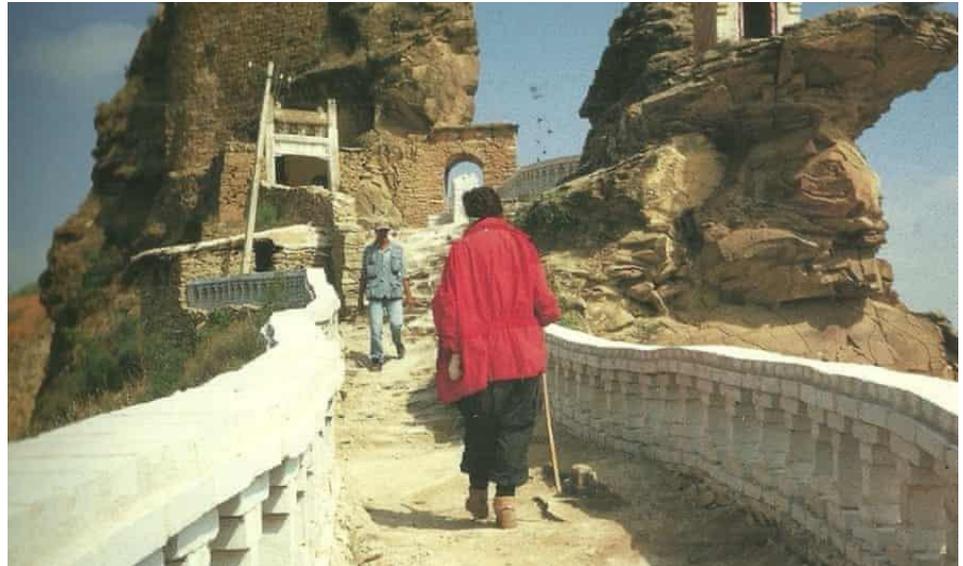


fig. 13 Ulay y Abramovic *The lovers*, 1989

Podríamos interpretar de esta manera, como una peregrinación, la acción llevada a cabo en 1988 por el fotógrafo **Ulay** y la performer **Marina Abramovic** en *The lovers*. La acción viene a simbolizar el tránsito que dan en su relación tanto sentimental como profesional. Considerando que tras la realización de proyectos en común que versaban entorno a los ritos, la mitología y el pensamiento oriental, *The Lovers*, es el punto de encuentro que otorga un final. En ella, ambos inician un viaje que dura noventa días, desde los dos extremos opuestos de la muralla china, culminando el rito en el momento de su encuentro. Abramović empieza a caminar en Shan Hai Guan, el extremo oriental a las orillas del río Amarillo, mientras que Ulay comienza en Jai Yu Guan, el extremo occidental en la periferia del Desierto del Gobi. La marcha de Ulay y Abramovic hacia su separación transcurre sobre una línea liminal en sí misma, en tanto que, es un borde que distingue dos espacios, una frontera. Atendiendo a las consideraciones etnográficas, las antiguas ciudades estaban rodeadas por una banda mágica que resguardaba a las ciudades y que poco a poco ha ido retrocediendo hasta la marca de las murallas, la línea sobre la que parecen andar los dos performers. Ambos caminan por un lugar que ya no es de nadie, ni aguarda un pasado, un lugar que como Artsakh (De Luelmo, 2015) solo existe en los mapas.

De modo semejante a Ulay y Abramovic, quienes deambulan sobre una línea, en un ejercicio de funambulismo sobre la tierra, **Richard Long** dramatiza de manera litúrgica, el tránsito mediante el cual el ser humano se reconoce en el territorio en el que habita y transita. En sus largas caminatas que devienen en acciones, Long se acaba por constituir a sí mismo en un tiempo y un espacio determinado, que se dilata en su continuo deambular por el territorio. Su andar va generando una serie de huellas que registran su existencia. A mediados de la década de los sesenta, y a lo largo de numerosas excusiones en bici, Richard Long exploró los paisajes del sur de Inglaterra, el lugar en el que se nació. Su vegetación y su clima terminaron por convertirse en elementos determinantes de su concepción artística cuando, poco después, maduró la idea de crear esculturas en el paisaje con medios simples y nada convencionales. En 1967 inició sus caminatas, dando lugar *A line made by walking England* 1967. Tras recorrer varias veces un mismo trecho sobre un prado, en un breve espacio de tiempo, pudo ser visible una línea formada por las hojas de hierba que fue pisoteando. Desde hace medio siglo, Long camina por tramos trazados de antemano o por formas geométricas sencillas, y ha recorrido los paisajes de Inglaterra, Escocia, Alaska, Bolivia, Nepal o España. Long se hace vivir, se construye en un espacio ontológico. Una idea bellamente descrita por María Zambrano cuando nos recuerda que:

Toda vida, aún la más activa, tiene la necesidad de andar encerrado en una forma, una forma en la que la vida se abre allí donde algo comienza a latir desde sí mismo, a respirar en su propio tiempo, allí donde se dibuja un hueco, una caverna temporal creada por un pequeño corazón, un centro. (Zambrano, 2009, p. 93)



fig. 14 Richard Long *A line by walking England*, 1967

Podríamos determinar que Richard Long sirve a la causa *heideggeriana* del *desocultamiento* que sólo puede surgir del hacer, del ser ahí. De esta manera, el caminar se constituye como residuo donde realizar lecturas sobre la interacción del individuo con la tierra en la que habita y se desarrolla una sociología del caminar.

Si Richard Long, según Careri (citado en Cucala, 2012, p.41) utiliza su cuerpo como instrumento de diseño, **Hamish Fulton**, otro de los artistas paradigmáticos del movimiento *Land Art*, utiliza su cuerpo como instrumento perceptivo. Durante sus largas caminatas registra recorridos que sirven como vestigios de los mismos mediante fotografías, palabras, objetos y signos que evocan las sensaciones de un lugar. En su bitácora, nos muestra el paisaje sin alejarse de una premisa: “Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...] Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que debemos dejar en él son las huellas de nuestros pasos.” (Careri, 2007 p. 145).

Para Hamish Fulton, el andar es una peregrinación ritual y un acto simbólico: “Para mí, estar en la naturaleza es una forma de religiosidad inmediata” (Careri, p. 148) En sus obras no pretende transmitir tanto una imagen idílica de una naturaleza, valiosa por no estar intervenida, sino más bien representar el ‘yo estuve allí’ o, mejor dicho, ‘yo caminé por allí’, presentando una vivencia directa y extensa con un paisaje que representa luego a través de varios medios, y que podrían resumirse en una foto contundente como la que muestra las desgastadas suelas de sus botas.



fig. 15 Fotografía de las suelas de las botas utilizadas por Hamish Fulton en *Walking on the Iberian Peninsula*, 1979-2016

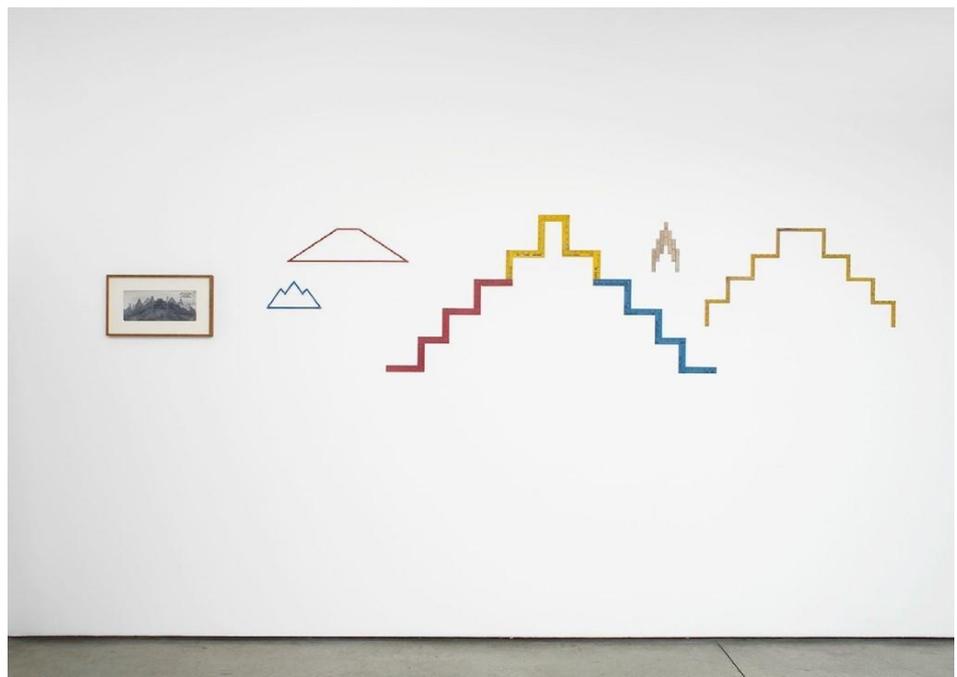


fig. 16 Hamish Fulton Instalación *Walking on the Iberian Peninsula*, 1979-2016

iii. El error de Enrique Flores

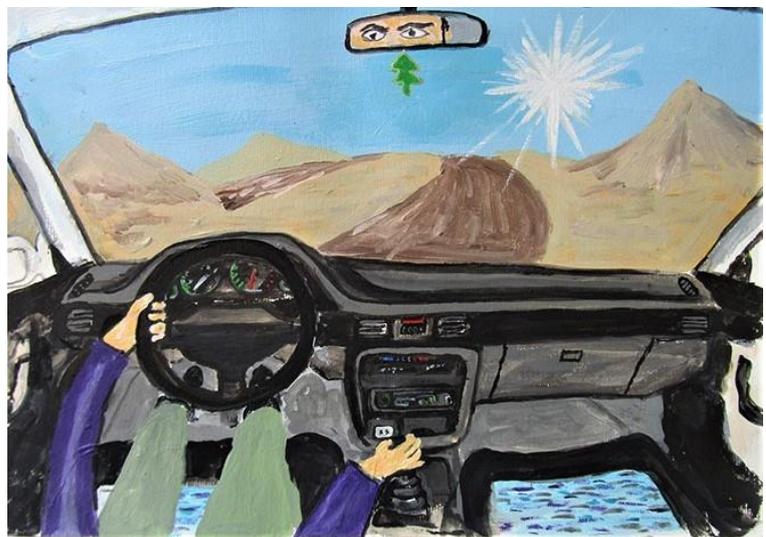
Si el peregrinar es una manera de errar por el territorio, que podría suponer una forma de nostalgia o resistencia, un dispositivo que insta al viajero a interrogarse acerca de sí mismo, acerca de su relación con la naturaleza y con los otros, la obra del chileno **Enrique Flores** es paradigmática en tanto que es su único instrumento para generar encuentros entre el arte contemporáneo y la cultura popular chilena.

Su trabajo se desarrolla a través de diversos medios, particularmente el video, el dibujo, la pintura, la escultura y las instalaciones; estos pueden estar también mezclados en la formación de medios y lenguajes eclécticos, que se establecen en contextos específicos con el fin de ampliar los territorios convencionales del arte. Es por ello, tal y como el describe, que en su “búsqueda están las relaciones humanas directas, actuando como un ente que comprende la comunidad como protagonistas de mi obra, planteando siempre un carácter colaborativo e integrador, incluso algunas veces empático” (Flores, 2020)

El viaje es considerado como una búsqueda de identidades e intereses territoriales, y como lugar para desarrollar la creación artística en diferentes localidades. Sus caminatas indagan en contextos y problemáticas de los imaginarios populares, memorias, narrativas y construcción, parodiando signos y símbolos de poder; poniendo constantemente en cuestionamiento la idea de autoridad e institución. La producción de sus “obras” muchas veces derivan en resultados pasajeros, efímeros y que podrían resultar insignificantes.



fig. 17 Enrique Flores, *El mundo perdido*, 2020



1 Enrique Flores gira *Buscando Chilenos*, 2016

Es lo que se logra en *Buscando Chilenos* (2016). Su objeto no es necesariamente la obtención de algo (objeto u acción) que simbólicamente refiera a aquel lugar que visita. Enrique simplemente visita lugares y personas y se deja para sí mismo todo lo que obtiene; las obras que hace son meros distractores que, siguiendo su trabajo previo, vienen a parodiar las prácticas legitimadas en el interior del arte contemporáneo: la producción forzosa de una obra que pueda ser expuesta y del evento “inauguración” como momento de inscripción y socialización. Enrique se apropia de una subjetividad generada a partir de la televisión de los ochenta en Chile. Su circuito por lugares mayormente desconocidos es, sin dudas, una parodia de estos programas que visitan localidades del país para establecer una forma de soberanía y homogeneización cultural. Una donde “todos somos chilenos” y “todos somos iguales”. Su obra es un acto de creer en el arte como un camino, como un proceso que tiene más que ver con la conquista

personal

de la libertad que con cualquier otra cosa, y que esa libertad se manifiesta en la capacidad de hacer arte con cualquier cosa; de transformar todo acto, finalmente, en arte.

Finalmente, *Buscando Chilenos* es importante no porque efectivamente haya encontrado a algún chileno, sino que porque se dedicó a buscarlos (Parra, 2016) a través de extensas caminatas por el territorio chileno. El diálogo con sus habitantes y la interacción con múltiples instituciones y lugares para inventariar una secuencia de relatos, anécdotas, chistes, chismes, dramas, promesas, tragedias e ideas que articulan un comentario personal y poético acerca del Chile actual.



fig. 19 Enrique Flores gira *Buscando Chilenos*, 2016



el paisaje pintado

Nuestra intención de elaborar una dialéctica con nosotros mismos, con nuestro pasado y con el mundo que interpretamos deviene en desplegar un mapa donde el caminar es el medio por el cuál descubrir lugares y rostros desconocidos, en extender corporalmente el conocimiento de un mundo inagotable de sentidos y sensorialidades. La acción de dar el primer paso nos lleva sin darnos cuenta, directamente, a andar sobre el paisaje que habitamos en nuestro caminar, nos obliga a abrirnos al encuentro y a la filosofía que hay detrás de las lecturas y a una orientación personal de interpretar lo que vemos y de relacionarnos con el paisaje.

Nuestra inmersión en el paisaje rápidamente deviene en un reencuentro con la pintura, en una búsqueda de formas y colores que activamente han ido pidiendo ser descritas a través de la pintura. Y en esta búsqueda se encuentran referentes que marcan la poética de nuestro pintar.

El paisaje se ve íntimamente ligado al acto pictórico tal y como intentamos explicar en este apartado tras una serie de propuestas y razonamientos. El breve desarrollo histórico que se propone a continuación entrelaza los conceptos paisaje y pintura, y constituye una primera base que nos permite situar dicha relación inicial de estos conceptos e intentar relacionarlos con nuestra práctica.

x. Notas acerca del término paisaje.

El poeta coreano Kim Byung-Ion (1807-1863), más conocido por el seudónimo Kim Sa-kat, tras realizar su primer viaje a las montañas de Diamante, famosas por su belleza, escribió este poema:

*Pino pino, abeto abeto, roca roca
se entrelazan
Arroyo arroyo, monte monte,
qué lugar
misterioso este lugar*

Considerado una de las joyas de la poesía coreana, resume la idea del concepto paisaje al recurrir a la enumeración de unos pocos elementos físicos significativos: pino, abeto, roca, arroyo y monte. En realidad, si el poeta hubiera querido expresar simplemente la idea de que las montañas de Diamante le parecían un paisaje, le hubiera bastado con trazar dos ideogramas unidos “arroyo-monte”, que son los signos clásicos para definir el concepto paisaje en oriente, *shanshui*, pero Kim Sa-kat, a pesar del carácter sintético y restrictivo del que hace gala en este poema, ha recurrido a una auténtica enumeración de elementos. Estos elementos, todos ellos naturales, se presentan en el poema con el ánimo de explicar la diversidad del lugar; el reino de lo vegetal y el mundo mineral, y la mutabilidad de los elementos con el paso de los años y las estaciones. Pero por encima de esta descripción esquemática que pretende insinuar toda la variada diversidad que conforma los montes de Diamante, completan el breve poema tres palabras (tres conceptos) que son los que definen la cualidad paisajista de este impresionante conjunto heterogéneo. Son tres palabras que vienen a participar de una definición del término paisaje, el cual no está exento de revisión, ya que como apunta **Javier Maderuelo**, el término se ha dilatado de tal manera que corremos el riesgo de no saber muy bien a que nos referimos exactamente cuándo pronunciamos la palabra paisaje (Maderuelo, 2004) Y esto se debe principalmente a la variedad de definiciones que podemos encontrar⁶, y a la doble entidad que se da en el paisaje, esto es,

⁶ Para más información véase Ferrer Guaita, Felipe, El paisaje, en Arte y naturaleza. “Lo orgánico y lo arquitectónico”. Artificio, Paisaje, Jardín y Escultura, Universidad Autónoma de Sinaloa, Sinaloa, México, 2008

paisaje como sustrato físico y paisaje como concepto inventado o construcción cultural (Maderuelo, 1997, p.10)

Entendemos que el término paisaje es ambivalente, refiriéndose tanto a la realidad física medible (geografía, ecología...) como a una segunda concepción que deriva de un acercamiento estético, siendo esta última el objeto de estudio a lo largo de este apartado, evidenciando su carácter subjetivo a partir de la fenomenología desplegada por el artista.

El paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada (Maderuelo, 2005, p.12)

Si del paisaje entendido como lugar físico, podemos decir simplemente que “está”, del paisaje entendido como concepto o representación esto no se produce necesariamente. En efecto, este concepto de paisaje no existe en todas las culturas, sólo en las que Agustín Berque definió como “culturas paisajísticas”

Agustín Berque (1996, p. 10) sitúa por primera vez la aparición de la noción de paisaje en la China del Sur, a principio del siglo V d.C. tras una serie de profundos cambios en la mentalidad y los comportamientos en el país. Con la expansión del taoísmo por el territorio, el cuál exalta a la naturaleza sobre la sociedad, surge en el núcleo de la gente cultivada una nueva mirada, esta vez estética, hacia la naturaleza propia y la naturaleza de las cosas, a la par que se alejan de la ciudad. Es en el eremitismo de estos poetas donde se inventa el paisaje. Este cambio se debe a que dejan de ver el paisaje como tal para buscar en él la satisfacción estética que difiere de la religiosa o moral que hasta entonces traía consigo. En este contexto se escriben tratados, como es el caso de *Introducción a la pintura de paisaje* del pintor Zong Bing (375-443), donde se determina que no existe más paisaje que el *sentimiento-paisaje* (qingjing) y que en consecuencia esto exige que estemos dispuesto a ello (Berque, 1996, p. 20)

En Europa no será hasta el siglo XVI cuando el término paisaje se asimile en la cultura tras caer las concepciones del cristianismo que rehuían la contemplación y el goce de la realidad sensible para centrarse en la relación entre el Hombre y Dios. Sin embargo, existen precedentes que marcan el inicio de la idea de paisaje y su evolución paralela a la pintura: la carta de Petrarca de 1336, y la obra del Padre Jesuita Athanasius Kircher, en el Barroco.

Dicho esto, cabe afirmar que en la práctica de la pintura de paisaje juega un papel esencial el componente comunicativo y el estado emocional tanto del pintor como del espectador. Símbolo y emoción se sitúan en el límite o frontera, que hemos dibujado anteriormente, uniendo la experiencia visible y la experiencia invisible que la pintura de paisaje se acontece en nosotros. El paisaje, efectivamente se crea en nosotros. Paul Cézanne expresó esta misma idea:

La naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí (y señalaba la pradera verde y azul), la que está aquí (y se tocaba la frente) y ambas deben amalgamarse para durar, para tener una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte, dato cuenta... la vida de Dios. El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo encierro en mi tela... (...) creo que yo podría ser la conciencia subjetiva de este paisaje del mismo modo que mi tela sería su conciencia objetiva. Mi tela, el paisaje, los dos fuera de mí, pero lo uno, caótico, huidizo, confuso, sin vida. (citado en Bosch, 2016 p. 222)

xi. La realidad paisajística como unión entre lo visible y lo invisible.
La pintura en el umbral.

Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible: la pintura embarulla todas nuestras categorías al desplegar su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas. (Merleau-Ponty, 2013, p. 32)

Como hemos comentado anteriormente en los apartados correspondientes a la imagen y su concepción, la realidad de las cosas, de la imagen, no es otra cosa que la unión entre lo visible y lo invisible, no pudiendo acceder en ningún caso a la realidad en sí. Está conformada por lo que apreciamos a través de los sentidos y por aquello que viene determinado por nuestro espíritu. El impulso de pintar, según John Berger (2009) proviene de un encuentro y una posterior colaboración entre el pintor y el modelo de la esfera de lo visible. Un encuentro que no se da si no existe voluntad, y recordamos que “solo se ve aquello que se mira” (Merleau-Ponty, 2013, p. 21)

El artista lleva a figura lo invisible conforme a esencia, y deja en cada caso, cuando él corresponde a la esencia del arte, que algo hasta ahora nunca visto salte a la vista. (Heidegger, 2003, p. 86)

Por lo tanto, desde este punto de vista, nuestro estudio del fenómeno de la experiencia del paisaje se sitúa también en este umbral entre lo que vemos por un lado y el símbolo y emoción que desde el plano del arte aportamos.

En tanto a la pintura oriental que posteriormente abordaremos con más detenimiento, la cuestión entre lo visible e invisible adopta el término de *yinxian* que se aplica sobre todo a la pintura de paisaje, donde, según Cheng (2012) “el artista tiene que cultivar el arte de no mostrarlo todo, con objeto de mantener el aliento vivo y el misterio intacto” (citado en Bosch, 2016, p. 30). Es el pintor quién con su selección hace que el espectador logre descifrar los significados ocultos que sus formas representan. Una concepción expandida por los grandes paisajistas tanto orientales como occidentales.



fig. 20 Shitao, *Searching for Immortals*, 1696

Hay paisajes pintados que atravesamos o que contemplamos; otros en los que podemos pasear; otros también en los que queremos permanecer o vivir. Todos esos paisajes logran el grado de excelencia. No obstante, aquellos en los que quisiéramos vivir son superiores a los demás (...)(Guo Xi, en Cheng, citado en Bosch, pp. 30-31)

xii. Notas acerca de la Ascensión a Mont Ventoux como paradigma de la relación con la naturaleza visible



fig. 21 Vista desde la cima del *Mont Ventoux*

Es en la famosa ascensión al *Mont Ventoux* por parte del poeta y humanista **Petrarca** donde podemos reconocer la primera muestra de interés por el paisaje en Europa, en tanto que, en ella se expresa una emoción ante el panorama y una intención de experimentar e interpretar el entorno como algo trascendente, y simbólico. A la vez, encontramos un acercamiento a la idea de viaje como dispositivo para la interrogación personal. Una actitud nómada, la del humanista ante el territorio, que le permite descubrir el paisaje a través del viaje y del caminar, que a la luz de los referentes mencionados podemos hallar relación con el arte contemporáneo.

La vida que llamamos bienaventurada la encontramos en un lugar alto, y angosta es la senda, nos cuentan, que a ella conduce. Y tiene a sus pies, interpuestos, muchos montes que hay que subir pasando gradualmente de virtud en virtud. En la cima está el final de todo y la meta final de nuestro peregrinar. (Petrarca, 2011, p. 43)

Y es arriba de la cima cuando al azar abre el libro del mencionado San Agustín, Confesiones y lee este fragmento:

Viajan los hombres para contemplar las cumbres de las montañas, y las grandes mareas del mar y las anchas corrientes de los ríos, y la inmensidad del océano, y el curso de los astros; olvidándose de sí mismos. (San Agustín, Confesiones, X, 8)

En ambos casos, el paisaje se dibuja en esta dualidad entre interior y exterior.

El paisaje es un estado del alma, al menos así parecen ser los paisajes pintados por **Athanasius Kircher** (1602-1680), más preocupado por la lógica simbólica, siguió la senda del humanista hacia el Monte Ventoux, y posteriormente prosiguió sus viajes alrededor de Europa. Con un especial interés por el paisaje, realizó el libro *China monumentis*, 1667, el cuál es una de las primeras publicaciones sobre biología, religión y lenguas orientales en el viejo continente. Pero paradójicamente, el jesuita no viajó a China para realizar dicho libro, más bien, se basó en interpretar las cartas que sus correspondientes le hacían llegar. Lo cual, tal y como apunta Ferrer, las representaciones paisajísticas fueron “paisajes vividos solo en la realidad interior”. Una realidad vivida también de la mano del pintor Nicolas Poussin, amigo de Kircher, que también realiza pinturas de paisajes no vistos, sino iluminados por la luz interior del alma (Ferrer, 2008, p.44).



fig. 22 Nicolas Poussin, *Paisaje en día tranquilo*, 1651



fig. 23 Kircher, Ilustración en *China Monumentis*, 1667

xiv. Exposición simbólica y componente emocional en la pintura de paisaje. De la exaltación de lo sublime hacia el *Color Field*.

Como venimos apuntando, ante un paisaje se abre un abanico de posibles emociones. El pintor, en este caso, se interroga por lo que hay detrás de lo que mira, por lo tanto, el cuadro, más allá de lo que describe pretende despertar una respuesta emocional por parte de quien lo mire.

En este apartado de la investigación nos interesa destacar, a partir de diversos referentes pictóricos: Las respuestas estéticas ante el paisaje desde la concepción de lo sublime y el simbolismo y la relación fundamental del acto de caminar con el origen del paisaje. Mención aparte requiere la obra de **Shitao**, el artista que en mayor grado ha influenciado nuestra obra.

En este camino en busca de un origen nos encontramos con las pinturas de **Patinir** (hacia 1485-1524). A pesar de que su pintura se mantiene en una línea de carácter religioso, ya que recurre siempre a una escena en sus representaciones, por pequeña que sea, que organiza el espacio y la narrativa, en su obra vemos una amplitud hacia lo pictórico, ya que encierra las escenas religiosas en grandes escenas de paisaje que reducen a lo mínimo a sus personajes.

Es a partir de finales del siglo XVI con la Reforma protestante cuando se produce un punto de inflexión. Tras impedir las representaciones de las Sagradas Escrituras y las escenas mitológicas, se impulsó definitivamente el desarrollo del paisaje. Esta circunstancia obligó a artistas holandeses y flamencos a pintar otro tipo de temas, entre los que destacan retratos de personalidades de la burguesía, bodegones y paisajes. No es casualidad, por tanto, que fuese en el norte de Europa, muy particularmente en los países bajos, donde la doctrina calvinista se haría fuerte en el siglo XVII, y surgiese definitivamente el paisaje como género autónomo (Grau, 2015, p. 34). Por ello no es casualidad que las grandes escuelas de paisaje se encuentren en los países donde habitaron las doctrinas calvinistas, como son: la flamenca en el siglo XV, neerlandesa en el XVII, inglesa y alemana en el XVIII y XIX, y por último, francesa en el XIX con la escuela de Barbizon y ya en el siglo XX con los impresionistas.

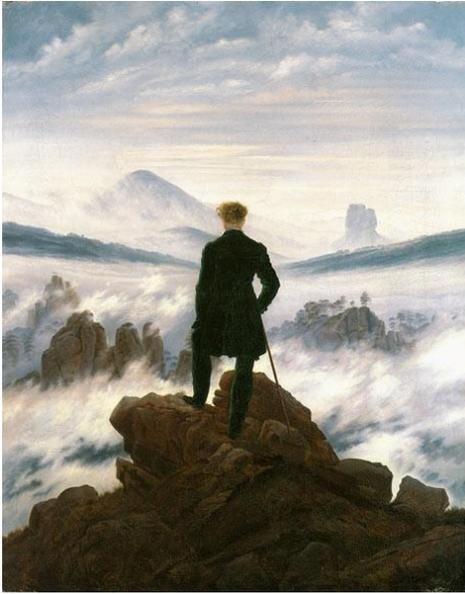


fig. 24 Casper David Friedrich, *Caminante sobre el mar de nubes*, 1817



fig. 25 Adriaen van de Velde, *La playa de Scheveningen*, 1658

No es, tal como señala Javier Maderuelo (2007), hasta el Romanticismo con las obras de pintores como **Joseph Anton Koch**, **Caspar Wolf**, **Johan Christian Dahl**, **Carl Gustav Carus** o **Casper David Friedrich**, cuando el paisaje en la pintura occidental llega a cobrar una auténtica autonomía. Para ello “ha sido necesario que surja una nueva categoría estética, lo sublime, independizada ya de aquella belleza del clasicismo que se basaba en la simetría, la medida, la proporción y la euritmia.” (p. 23)

Nos encontramos al artista frente al paisaje, haciendo una lectura de exaltación y de terror (Grau, 2015, p. 39), como es el ejemplo de las pinturas de Friedrich. Según Thomas McEvelley, este encuentro trajo consigo “el clímax de la aventura romántica, una gloriosa transfiguración del yo en algo distinto y más grande que un yo” (2007, p. 39). El paisaje pasa a formar parte de un primer plano, y deviene en lugar de encuentro para el pintor, situándose prácticamente figura y fondo al mismo tiempo. Un pintor que decidió tomar la mochila de viajero en busca de nuevas experiencias, un claro ejemplo pictórico de ello lo encontramos en *Caminante sobre el mar de nubes*, 1817, del mencionado Friedrich.



fig. 26 Casper David Friedrich, *Sunset*, 1830-35

Lo sublime cobra vital importancia en el contexto del Romanticismo. Retoma la aventura de la travesía del “yo” y las voluntades renacentistas de una optimista expedición del hombre hacia el mundo. Tanto los pintores, escritores y el núcleo cultural sienten una necesidad de expresar el sentimiento interior frente a la realidad objetiva, la cual, es el único modelo a seguir. Los artistas “románticos” se ven empujados por necesidad a iniciar la travesía hacia un paisaje que no pretenden dominar, más bien, su relación con la naturaleza, según Koyré,

Tiene mucho de mágica. No rehúsa conocerla, pero se niega a vejarla con la rudeza propia del positivismo. Sus enigmas le fascinan tanto como le inquietan; de igual modo que en el Renacimiento, la naturaleza es magia y vida. (citado en Argullol, 2008, p. 29).

La fascinación por lo sublime acaba por hipostasiar el plano del fondo sobre el que se representa el paisaje, siendo este, el único lugar donde expresarse. Al respecto **John Constable** escribe: “Pintura es para mí sinónimo de sentimiento”, representando este sentimiento romántico hacia la pintura (citado en Grau, 2015, p. 42). Una pintura que desencadena progresivamente hacia la unidad del cosmos expresado por **Goethe** en su *Teoría del Color* de 1810, lo cual plantea un escenario propicio para que, posteriormente, pintores como **James Mc-Neill**



fig. 27 James McNeill Whistler, *Nocturne*, 1875-80

Whistler o **William Turner** realicen sus pinturas de paisajes en las que inevitablemente la línea de horizonte desaparece o aparece latentemente en favor de una gran monocromía que es protagonista en la pintura del siglo XX, cómo en los casos de **Mark Rothko** o **Barnet Newman**.

la renuncia a los recursos ilusionistas responde a la exigencia de un arte concreto, literal, que tenga la presencia material y concreta de los objetos del mundo. Pero al mismo tiempo se considera a menudo como la experiencia de lo metafísico, lo espiritual y lo inmaterial (Rose, 2004, p. 21).

Se da entonces la aparición de una lucha pictórica entre la búsqueda de lo espiritual y el deseo de enfatizar la presencia material del objeto como realidad concreta en un mundo que con los advenimientos empezaba a caer. Sin embargo, lo que nos interesa resaltar en relación a nuestras propuestas, es la línea trabajada con posterioridad por aquellos artistas, que bajo el término *Color Field*, acuñado por el crítico **Clement Greenberg**, retoman la idea de lo sublime. Lo que nos interesa, es apreciar de qué manera Greenberg utiliza el término para referirse a las obras de artistas como **Mark Rothko** o **Barnet Newman**, donde lo metafórico reside en la propia referencia a la idea de paisaje, ya que “field” significa “campo”, un campo sobre el que se localiza el color y se expande tras la estela de la tradición romántica de paisaje como pueden ser las últimas obras de **Monet**, *Les Nymphéas*, 1926. Estos artistas proponen una nueva relación con el paisaje, convertido ahora en un paisaje interior y subjetivo que finalmente es



fig. 28 J.M Whistler, *Nocturno en Azul y Plata. La laguna, Venecia, 1880*

fig. 29 Mark Rothko, *Green on Blue, 1954*

absorbido por el color, desintegrado en la unidad cromática (Grau, 2015, p. 73) de modo similar al que Whistler entendía sus horizontes como franjas de color que activaban el fondo por contraste (Grau, 2015, p. 72).

En las obras de ambos artistas podemos encontrar ciertas referencias a la obra paisajista de Whistler. En la mayoría de las pinturas de Mark Rothko, los rectángulos formados por manchas veladas aparecen sobre la tela de manera casi fantasmagórica, y nos traen a la memoria las marinas realizadas por el americano, quien llevó la imagen al límite de lo posible. Pinturas en las que la última referencia al paisaje consistía en una franja de color; un horizonte. En Newman, es la utilización de grandes líneas horizontales como una banda estrecha que, según palabras del propio artista "no es una línea que atraviese un campo sino un campo entre otros dos campos" muy parecido a la manera en que Whistler entendía las relaciones de color en sus horizontes (citado en Grau, 2015, p. 72).

Como consecuencia natural del Romanticismo o bien como un paso más en la vía del enaltecimiento del yo surge el Simbolismo, dejando a la fantasía que se eleve por encima de lo literal. Si bien, el paisaje desarrollado por los simbolistas no nos influye formalmente, nos interesa destacar en este proceso de liberación del yo, lo que el poeta **Mallarmé** consideraba al apuntar que, nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema, que se basa en la felicidad de adivinarlo lentamente. De esta manera veremos cómo en nuestros paisajes, la figurabilidad se aleja para dar paso a los símbolos, y que sean estos quienes describan

Durante la etapa del impresionismo, la línea de horizonte que organiza el espacio del paisaje sigue cayendo a merced de una impresión óptica y la creación de una atmósfera. Sin embargo, lo que nos interesa destacar en lo que nos concierne es su especial interés por el paisaje, que lleva a los pintores a habitarlo, y la especial sensibilidad que desarrollan en los modos de ver - ciertamente influenciados por las leyes de **M.E Chevreul** de 1839-. Los pintores impresionistas inician una tendencia excursionista hacia el paisaje al que acuden para pintar. Cargados de utensilios, colores y de su propia presencia, realizan sus excursiones convirtiendo el propio camino en un peregrinaje hacia un lugar de culto. Por ello El *Monte Saint- Victoire* o el *valle de Deham*, que se convirtió en él "País de Constable", serán significantes de esta devoción hacia el lugar en el que habitan y contemplan diariamente sus pintores, **Claude Cézanne** o **John Constable**.



fig. 31 John Constable, *Study of a cow standing in a stream*, 1776- 1837

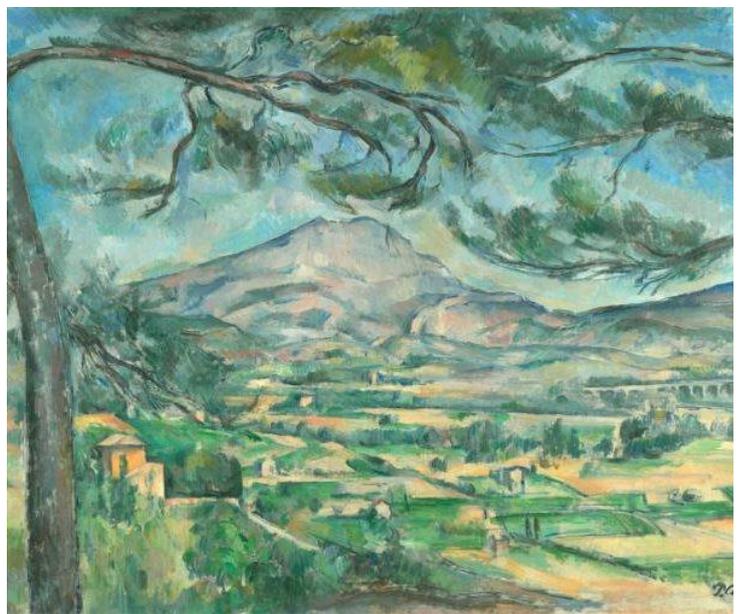


fig. 30 Paul Cézanne, *Saint-Victoire*, 1897-88

Estos paisajes se convierten en una obsesión pictórica y en su único modelo a representar, donde lo paradójico resulta en que, al igual que el pueblo *walpiri*, parece ser que a la tierra que no le cantan no existe. Su pintura se convierte en su modo de cantar el mundo. En cuanto a nuestra obra, veremos en *Gilet*, que este deseo por representar continuamente un paisaje, en nuestro caso las mismas montañas que divisamos desde nuestro territorio, no es más que la voluntad de hacer visible nuestro rito hacia el paisaje y nuestra admiración a la tierra que andamos. A habitar con nuestra presencia la naturaleza, mientras en el recorrido creamos su paisaje a través de la pintura.

Tras un breve repaso por la historia del término paisaje y su desarrollo dentro de la pintura, sacamos en conclusión que de ella se dilata una amplia tradición hacia el acto de caminar, y la reflexión en torno al individuo, la literatura y especialmente la pintura, que, lejos de morir tras el postimpresionismo, se ha visto envuelta en continuas transformaciones de conceptos y sensibilidades hacia el paisaje, lo que le ha facilitado la independencia y la posibilidad de dialogar con otras disciplinas del arte, y nos permite establecer nuevos encuentros con el paisaje que van más allá del plano pictórico tradicional a partir, precisamente, de iniciar un viaje interior, que concilia con la idea de rito liminal, y que nos dispone de lleno en un campo abierto donde el paisaje y la imagen se funden con la filosofía y la literatura, o donde cada una de ellas conforman un camino de este mismo bosque.

xiv. La pincelada única. La pintura de paisaje oriental

Las antiguas leyendas cuentan que el pintor **Wu Daozi** (680-760 en la dinastía Tang), tras haber pintado un paisaje de brumas penetró en él y desapareció.

En este apartado abordamos el fenómeno del paisaje en la pintura china tradicional, aunque tan solo alcanzamos a estudiar y exponer algunas citas que nos parecen relevantes en relación a nuestro trabajo pictórico. En especial, ponemos interés en el desarrollo de las funciones formales y las causas de aquello que denominamos pintura de paisaje en China.

La pintura de paisaje se desarrolla gracias a la expansión del taoísmo, pero también se da a través del confucionismo o el budismo. El concepto de paisaje se erige por excelencia en la temática de la pintura China, y vive su propia evolución desde el fondo de la representación hacia el primer plano, siendo él mismo el tema a representar, como apunta Bosch, a partir de la dinastía Tang en el siglo VIII (2016, p. 92).

Al igual que en Europa tras la aparición de las leyes de Goethe, se concibe la pintura de paisaje como vehículo para representar la totalidad del cosmos, amparando en su interior el concepto del *Yin* y el *Yang*, que literalmente significan umbría y solana de una montaña. Pero a diferencia de la pintura occidental, en el paisajista chino no hay una intensidad emocional tan alta, más bien, expresa sentimientos de menor intensidad que las emociones que Turner o Friedrich pretenden transmitir. La relación entre humano y naturaleza pende de una comunión. Tras la lectura del *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga* del monje pintor Zhu Rouji (1642-1707) conocido como **Shitao**, podemos destacar, entre muchas consideraciones, esta necesidad de soledad y ausencia de ruido y perturbación:

El hombre esclavizado por el mundo material vive en un estado de tensión. El que estando tenso elabora sus cuadros se destruye a sí mismo. El que se mueve entre el mundanal ruido toma el pincel y la tinta con cautela y aprensión. El medio ambiente influye así en el hombre dañándole y haciéndole, a la postre, infeliz (...) (Shitao, 2012, p. 135)



fig. 32 Ideograma montaña y agua: *paisaje*



fig. 33 Ideograma sol y luna: *luz*



fig. 34 Ideograma hombre y árbol: *reposar*

Por otra parte, cabe destacar que en China la pintura es indisoluble de la escritura. Ambas utilizan el mismo instrumento el pincel, y los mismos soportes, papel o la seda. La escritura es el arte de reunir trazos para describir todo el universo. Originalmente los pictogramas eran representaciones de las cosas. Por ejemplo, la montaña, se representa en tres cimas. El ideograma en sí encierra el recuerdo. Con el tiempo, el ideograma ha venido a representar la esencia de las cosas o las relaciones entre objetos. El verbo reposar; se representa con un hombre junto a un árbol, la luz; el sol y la luna juntos, o como hemos mencionado, el ideograma del paisaje; montaña y agua.

El pintor chino, según el Tao recrea el mundo en miniatura, esto es: la creación en marcha, la cual proviene del hálito primordial, una unidad manifestada en dos hálitos complementarios, el *yin* hembra y el *yang* macho, que vendría a representar el conjunto del mundo visible. Un tercer hábito asegura su interacción, el vacío mediano, equivalente al espíritu. Precisamente, a propósito de este último aspecto, las reglas fundamentales de la pintura china aguardan que en todo cuadro tiene que haber un tercio de lleno y dos tercios de vacío.

Como el tercio de lleno se corresponde en realidad a la tierra (a los elementos terrestres) y los dos tercios de vacío al cielo (a los elementos celestes y al vacío), la proporción armoniosa establecida entre cielo y tierra es la misma que el hombre, a quien le han sido confiadas las virtudes de cielo-tierra, intenta establecer en sí mismo. De este modo, el cuadro concreta el deseo del hombre que asume la tierra y tiende hacia el cielo a fin de alcanzar el vacío, el cual lo sume todo en el movimiento vivificante del dao. (Cheng, citado en Bosch, 2016, p. 100)

Zhang Shi escribe:

En un papel de tres pies cuadrados, la parte (visiblemente) pintada no ocupa más de un tercio. En el resto del papel parece que no hubiera imágenes, y sin embargo, las imágenes tienen allí una existencia eminente. Así, el vacío no es la nada. El vacío es cuadro". (En Cheng, citado en Bosch, 2016, p. 101)

Por último, debemos destacar la manera en que recrean el mundo según las soluciones formales. Con un uso reducido de elementos para realizar las pinturas, esto es, el uso de la tinta como único color, y el pincel, y un segundo elemento, que según Shitao, pertenece al propio pintor; el gesto, a la intención, a la pincelada única. Con un único color, el negro de la tinta, representan la variedad de formas según una escala de grises, desde el negro intenso hasta el blanco del papel, y con un único pincel dividen el paisaje en tres composiciones, recortada en planos principalmente horizontales: el cielo, las montañas y primer plano que representa la presencia del hombre. En nuestra pintura recogemos ciertas soluciones a la hora de representar el paisaje. Con un uso limitado del color en ciertas etapas, en favor del fondo del lienzo o el papel, y en favor del vacío que todo lo llena. En busca de lo simbólico.

holzwege

A lo largo del trayecto que iniciamos, no sin dudas, hace cerca de año y medio, hemos ido deambulando casi a ciegas por el bosque en el que un día decidimos adentrarnos. La orografía del paisaje ha ido cambiando a la par que nuestras pisadas van dejando atrás huellas que inevitablemente han dibujado nuestras maneras de vivir. En el bosque nos hemos visto envueltos de caminos trillados, sin salida, sin embargo, no hemos perdido nuestro espíritu de Pedro el ermitaño “marchando a la reconquista de Tierra Santa”. Hemos ido cambiando a la vez que lo hacia nuestra línea de horizonte. Una línea que no dejó de aparecer, unas veces frente a nosotros, otras, como hemos intuido recientemente, bajo nuestros pies.

El presente capítulo recoge una muestra de las distintas huellas que dejamos en el bosque, huellas que nos encaminaron hacia tres tipos de sendas, todas ellas pertenecientes al mismo paisaje, y todas importantes en nuestro caminar. Son testigo de lo que algún día supuso un encuentro, entre nuestro yo, y aquello que aún no hemos sabido nombrar, pero que ha tomado forma en imágenes ineluctables que nos abren al recuerdo de un pasado que no hemos conocido y que desde allí se nos invita a construir el nuestro.

xv. Hilario

Hilario supone el primer encuentro, y por ello, el punto de partida para iniciar este caminar hacia el bosque, hacia una utopía de objeto artístico que aún estaba por definir y que intuimos se encuentra en este mismo tránsito, el cuál podemos definir, citando a Arnold van Gennep, como un rito liminal (2008, p. 38), en el que nos mantenemos, sin saber por cuanto tiempo, intentando desvelar aquello que Derrida nombraría como lo invisible. Traer, posicionar, dar luz, narrar o nombrar mediante imágenes es la intención a la que aspirábamos.

Al cuestionarnos sobre la imagen y repensar su lugar, a través de las propias asinaturas de Máster y de las lecturas en ellas sugeridas o al revisar algunos textos, como *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que pueda ser pintura hoy* donde escribe David Barro (2009, p. 12), nos surge la pregunta de por qué seguir pintando en la actualidad y cómo hacerlo. En nuestro caso todo este cuestionamiento previo, acaba en una especie de parálisis de la propia pintura. Intuimos entonces que era necesario iniciar un peregrinar, para hacer nuestro propio *camino al andar*.

Decidimos dejar de pintar. Posteriormente entre nuestras manos cayeron unas correspondencias familiares, alguna que otra foto y un pequeño esbozo de lo que podría haber sido una novela, interrumpida por aquello que siempre viene y a lo que no se le puede hacer nada: la muerte. La ausencia. A modo de novela autobiográfica, el personaje principal, Hilario, recoge varios pasajes de su peregrinar por España tras dejar su pueblo natal, en Extremadura, en busca de un futuro mejor. Como Hilario, abandonamos el estudio y la pintura y decidimos caminar.

Una vez dentro, en el camino, son Hamish Fulton, Perejaume o Doris Salcedo, encabezados por Hilario, quienes van abriendo paso a nuestro andar peregrino por un universo de objetos apropiados, procesos analógicos, pintura que cada vez es más pintura, y nos ayudan a entender por qué nos que adentrándonos en el paisaje y cómo nuestro andar a través de él es en sí mismo una práctica artística, en la que quizás sean nuestros pasos las nuevas pinceladas.

Es entre los años 60 y 70, del siglo pasado, cuando las grandes capitales del territorio español se ven pobladas por gran cantidad de migrantes rurales, creando una riqueza cultural pero también un desarraigo emocional y territorial en sus nuevos habitantes. Este suceder es definido por nuestro narrador como una "enfermedad" que poco a poco va haciendo deshabitar los lugares donde aún el ser humano podía desarrollarse con la naturaleza que le define. Lugares donde caminar y relacionarse con el paisaje daba pie a las relaciones humanas, manteniendo la identidad de cada uno resguardada de las nuevas fuerzas que la

modernidad pretendía instaurar. Auguraba el peligro de vivir con una identidad arraigada hacia un territorio que desconocemos y con el que no pretendemos interactuar.

Más allá de estas cuestiones sobre la identidad y la pertenencia, lo importante y lo que nutre nuestro proyecto al principio es esa necesidad de escribir que tuvo el autor, de ficcionar, con aires de Valle-Inclán, la España que estaba viviendo en su propio peregrinaje hacia un lugar que lo acogiera tras partir de su pueblo natal. Una narración que activa una memoria colectiva tras leer sus líneas. A decir verdad, es Hilario quien nos sirve como principal referente (o excusa) para ponernos en marcha.

Tomamos un día la decisión de seguir sus pasos, y a la manera que Chema de Luelmo (2009) fotografía lo que pudo ser el último caminar de Walter Benjamin, decidimos recrear lo que pudo ser ese peregrinaje a través de viajes, imágenes y objetos que presumen ser testigos de ese tiempo. Visitamos entonces mercadillos y rastros de diferentes ciudades españolas en busca de fotografías, cartas, periódicos, libros y objetos de la época que nos permitieran articular la narración.

Es fundamental la lectura de *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones* (2006) de **Tetsuro Watsuji**, ya que a partir de ahí ligamos la idea del “Ser” y su relación con el paisaje: “el ser humano cuando cobra conciencia de su propia existencia y la expresa objetivamente, el modo de esa expresión no está condicionado solamente por la historia, sino también por el clima” (2006, p. 12). Tanto el clima como el paisaje son condicionantes del desarrollo de las identidades. Esta idea viene a justificar las diferencias culturales que existen entre los distintos continentes. La lectura de Watsuji nos invita a establecer en el paisaje la narrativa de nuestra creación tras las primeras compras de fotografías en el rastro de Valencia. Pronto decidimos que junto a nuestro personaje debíamos recorrer las ciudades españolas en busca de paisajes que presentaran estas diferencias. Será por primera vez cuando tomemos conciencia del recorrer, en el andar, donde se gesta nuestra obra artística. Se trata, como explica **Valcárcel Medina**, de contextualizar ese caminar como experiencia estética vinculado particularmente (2015, p. 20) a nuestras pinturas, fotografías y apropiaciones que pretendemos presentar al espectador. Y aunque el andar articule nuestra actividad, el objeto de nuestra obra son esas imágenes enviadas por cartas entre distintos personajes. Imágenes que en su mayoría son apropiadas por la decisión de acudir al archivo original de época.

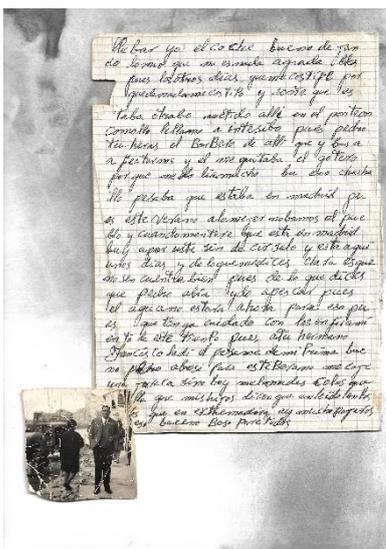


fig. 35 Fotografía y carta de Hilario

Según nos cuenta, en su peregrinar, Hilario va retratando el paisaje y las ciudades con sus gentes. Este hecho nos interesa y comenzamos a fotografiar el paisaje que recorremos. Como nuestro personaje, utilizamos fotografía analógica que nosotros mismos revelamos y trabajamos en el laboratorio. Nuestras fotografías de paisaje acaban por ser estéticamente cercanas a un registro pictórico. De alguna manera nuestro enfoque no deja de ser el de un iluso pintor. En este hacer podríamos mencionar que jugamos con la idea de **Joan Fontcuberta** en su libro *Sputnik*, 1997, alterando el imaginario de los espectadores, los cuáles se preguntan por la veracidad de la imagen. Aunque no se pretende poner de nuevo en duda la verosimilitud de estas, se pretende crear un juego entre la autoría de ellas y su datación, ya que la intención se esconde en presentar todos los objetos como si fueran producto de la apropiación directa de testigos y los desechos que rebosan en los puestecillos de los rastros. Como objeto resultante producimos un pequeño álbum de viaje. (anexo)



fig. 36 Selección de fotos Hilario, 2020



fig. 37 Fotolibro del proyecto Hilario, 2020

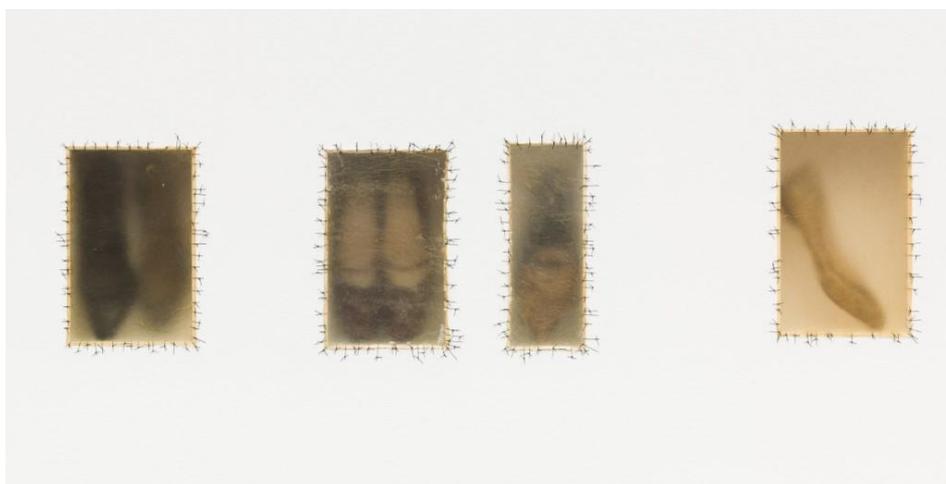


fig. 38 Doris Salcedo, *Atrabilarios*, 1992

En una conducta casi compulsiva de compra de fotografías trabajamos con imágenes “apropiadas”, y como diría Hernández-Navarro, materializamos el pasado actuando como un historiador al desplegar el pasado en el presente y en cierta medida generar algún punto de sutura entre ellos a través de la puesta en escena de objetos e imágenes de época -sin vínculo entre sí- con alto valor simbólico: Así ejercemos en cierta medida y con distancia como un testigo secundario necesario (Hernández-Navarro, 2012) con un posicionamiento que nos recuerda al de Doris Salcedo en *Atrabilarios*, 1992, y en general en sus obras.

En *Atrabilarios* Salcedo estudió la manera en la que los familiares de personas desaparecidas en diferentes zonas rurales de Colombia se relacionaban con esos objetos del recuerdo, en la esperanza de que vuelvan a sus dueños o la imposibilidad de deshacerse de ellos. En esos años, Salcedo fue reuniendo zapatos de las víctimas que le entregaban familiares, zapatos usados por ellas. La intuición de la artista le llevó a horadar una veintena de nichos en la pared en los que fue colocando zapatos. Es decir, activar un pasado olvidado a través de imágenes, documentos y objetos que narren su propia historia, apareciendo en el hueco que han dejado en su desuso y posterior olvido.

*

A partir de aquí, y con esta idea de peregrinar que impulsa nuestra práctica artística personal, fuimos tejiendo el presente trabajo entre los tres recorridos mencionados -imagen, paisaje, caminar-; Senderos que en la narrativa son protagonizados por distintos personajes y que se materializan en nuestro hacer.

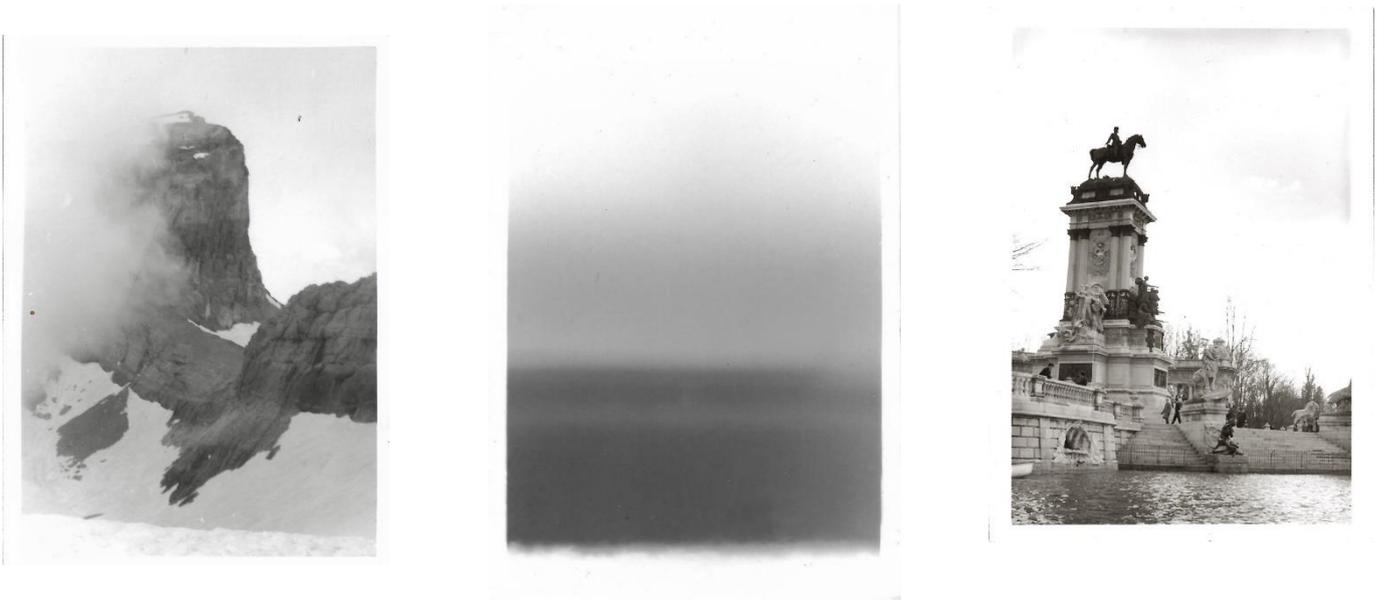


fig. 39 Selección de fotos Hilario, 2020

xvi. Caminar, pintura, o lo que fuere. *Gilet y Riópar*

fig. 40 Paisaje, 2020

Durante el recorrido del proyecto *Hilario* nos surgen nuevas preguntas entorno a la pintura y aquello que hacemos bajo ese nombre ahora que estamos inmersos en el paisaje. Es el caso de los proyectos de residencia *Riópar* y *Gilet*, 2020. (anexo)

Riópar surge tras la decisión de ubicar a *Hilario* durante un tiempo en una población rural. La experiencia de pasar en el campo varias semanas fue decisiva para nuestro proceso. Nos dio un tiempo para experimentar nuevas formas en nuestra pintura, y para interiorizar las teorías antropológicas de Tetsuro Watsuji o Marc Augé ya mencionadas. Recorrer el paisaje, como hemos comentado, es esencial para conocer donde nos ubicamos. Esta acción ejerce dos incisiones; sobre nosotros y sobre el territorio. Primeramente, pone en marcha un “descubrir” del “ser” al dialogar con el contexto. Esta acción no es casual que se dé en el transitar por la naturaleza; tras adentrarse en una pista marcada, el paisaje inicial se va modificando constantemente hasta adentrarnos en lo salvaje, en tal vez un *no-lugar*, puesto que son lugares ya ajenos al ciudadano, vacíos de significación, sin mácula, sin apropiación. Lo significativo de esta acción es proponer recorridos hacia el no lugar físico y mental.

La otra incisión de la que hablamos es la sutil huella o marca que dibuja nuestro recorrer sobre el camino, el cual físicamente deja de ser el mismo y altera nuestra percepción del paisaje al pasar de nuevo. Como resultado de estas citas al *Land Art*, se ha generado un archivo de imágenes recogidas en libretas que nos han acompañado durante el transitar. Tomadas inicialmente como apuntes del paisaje, posteriormente han funcionado de manera independiente, como obra, como objeto que pertenece al paisaje y que lo construye en el interior de nuestro estudio.

Son retomadas como referencias para seguir pintando ese imaginario paisajístico que se escenografía en nuestros recuerdos, ya sea para representar el territorio de Riópar (Albacete), o para recrear, señalar, nuestra estancia en aquel lugar. Lugar en el que fuimos protagonistas de un encuentro, en el que se dio en palabras de María Zambrano, nuestra entrada en otro reino al que añoramos volver a través del recuerdo y de la imagen. Una inventiva vinculada al proyecto que presentamos como propuesta expositiva, *Claros del Bosque*.

A nuestro recorrer personal, se suma el trabajo de exploración, de entrevistas y de estudio del imaginario colectivo de la población; su historia y las imágenes que la narran. Más allá de los documentos que se mantienen expuestos en su pequeño museo, en la avenida principal existen una serie de murales realizados al inicio de nuestro siglo por diferentes asociaciones del pueblo y en especial, de un grupo de espeleólogos que estudiaron la zona. Lo característico de estos murales, es que todos remiten al paisaje que envuelve al pueblo. Todos parecen tener claro el lugar en el que viven, y la necesidad de representarlo mediante la imagen y otras expresiones culturales: poesía, fotografía, fiestas, etc... y eso nos remite a teorizar e idealizar un vínculo trinitario entre pueblo-antepasados-territorio. De este suceso encontramos muestras en las mismas expresiones físicas que realizan los habitantes, en su recorrer diario por las diferentes sendas. En tanto a lo pictórico, nos reconocimos en esa pintura primitiva, sin puntos de fuga ni cánones de las bellas artes, una pintura narrativa. En una búsqueda de



fig. 41 Mural en la avenida principal de Riópar, 2020



fig. 42 Fotografía tomada tras una caminata, Riópar, 2020

las formas sencillas, físicas y resultantes de un estudio de lo visual, sin simulacros imitativos que alejen del vivir el paisaje, más bien todo lo contrario, incitar a crear nuestro propio imaginario del territorio en el que vivimos. (anexo)

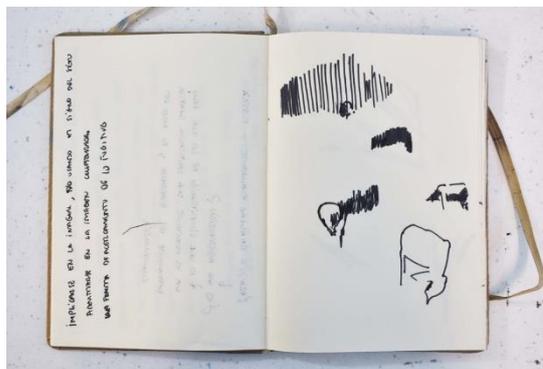
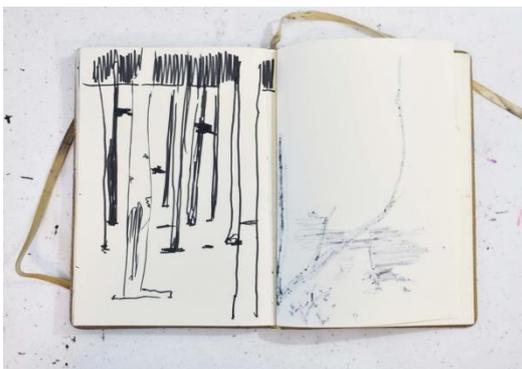


fig. 43 Apuntes realizados en las caminatas por Riópar, 2020

Con el proyecto *Gilet* se recurre de nuevo a la materialidad de la pintura y al crear pintura entre los límites del marco. Partiendo de trabajos anteriores relacionados con las narrativas figurativas de la representación, tras haber iniciado otras investigaciones artísticas, y el contacto con Riópar y sus murales, sentimos que se produce una fractura y se inicia una exploración de nuevos lenguajes en lo lírico y en su forma de ser pintura.

El modelo al que mirar son las montañas que divisamos desde nuestra población (Tavernes Blanques), son las que nos sirven de referencia para adentrarnos en la búsqueda de significados. A la manera en que Constable da nombre a su país pintado, el valle de Dedham, intentamos en nuestro recorrer por el paisaje nombrar en pinturas, objetos y reflexiones lo vivido.

La proximidad del territorio, su bajo cultural y las relaciones de su población se convierte en un “habitar” su paisaje. En las tentativas que realizamos en el estudio encontramos múltiples referentes visuales, antagónicos si cabe. Se cita a Shitao y la pintura oriental, a la búsqueda de la pincelada única -un sentimiento, espiritual, una pintura que se convierte en acto ritual entre el pintor y el objeto-, una acción por alejarse de cualquier imitación de la realidad. En ella se recrea a través de la meditación contemplativa el mundo en miniatura. Sin embargo, lo que más subyace en nuestra pintura es la organización del paisaje sobre el soporte, con una verticalidad que divide de arriba a abajo el mundo. Junto a los cuadros y dibujos, nos siguen acompañando las fotografías familiares que forman una extraña relación con la pintura y que buscan ser parte de ella.

Con el hacer, las imágenes recrean un itinerario personal, visible en las paredes del estudio (anexo). En ellas trabajamos diariamente, jugando con su disposición y generando diversas composiciones que varían constantemente, en un intento de recrear ese mundo imaginario y esas montañas que nunca desaparecen de nuestra vista. Artistas como **Emil Nolde**, **Whistler** o **Pierre Bonnard** nos sirven ahora de referencia. Ellos encontraron entre esos límites su espacio dónde seguir haciendo pintura, lo que en palabras de Ortega y Gasset es ese modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan.



fig. 44 Éxtasis de Santa Teresa, 2020



fig. 45 Sunset, 2020



fig. 46 Gilet, 2020



fig. 47 Atardecer

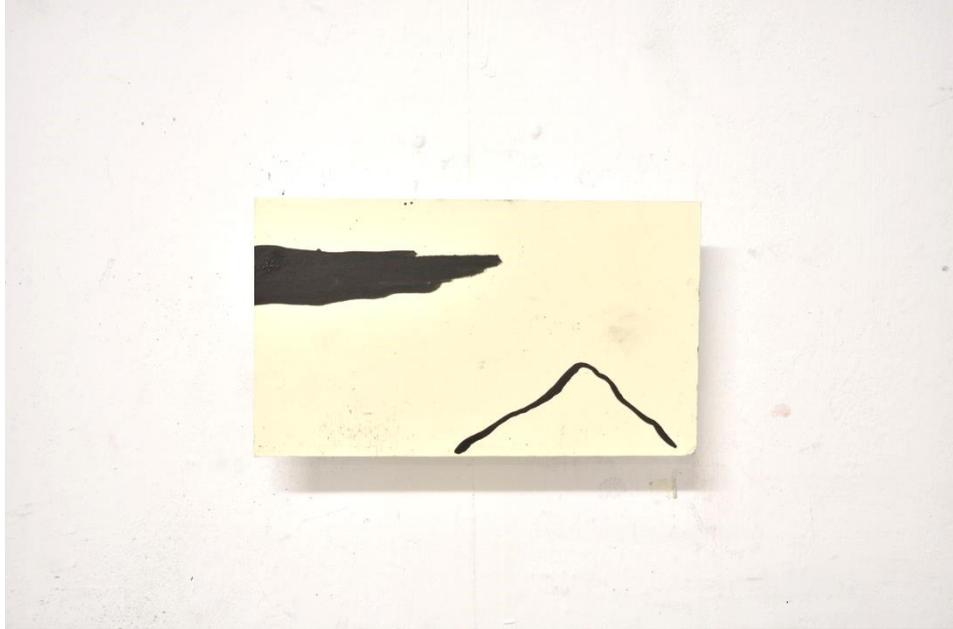


fig. 48 Paisaje de Gilet, 2020

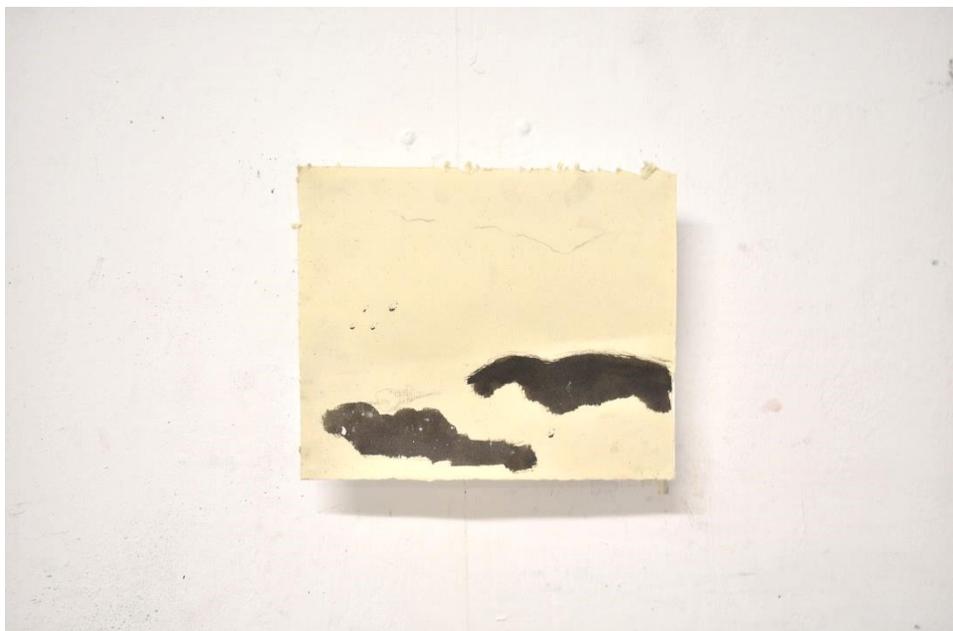


fig. 49 Nubes de papel, 2020

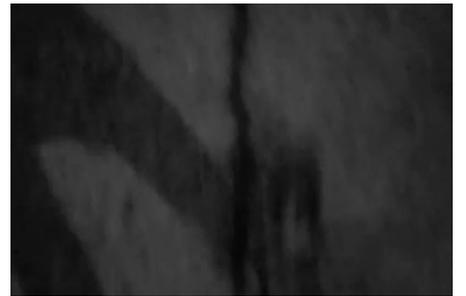
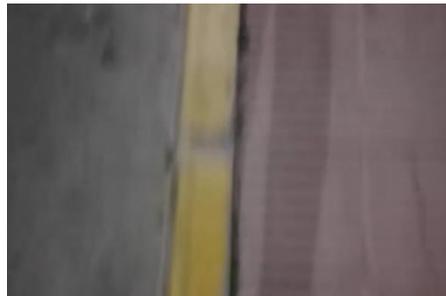


fig. 50 Noche estrellada, 2020

xvii. Line

Como hemos anticipado al principio de la memoria, al comenzar este andar nos hemos visto ante un mapa inacabado que posiciona dos puntos extremos entre sí cara a cara: el punto de partida y el lugar al que llegó Hilario. Jugando con la idea del puzzle, a este le faltaban casi todas las piezas centrales; la historia inacabada, la no contada, la línea que liga. Una línea que desde el momento inicial se nos posiciona delante en el horizonte, y durante mucho tiempo nos hizo funcionar en su utopía de llegar a alcanzarla. Pero cada vez que nos hemos adentrado en el bosque el horizonte se abre allí donde nuestros pies pueden andar. Sin darnos cuenta hemos andado continuamente sobre una línea en un ejercicio de funambulismo. En un peregrinar hacia aquello que partió y hacia aquello que debemos encontrar para completarnos y completar la historia.

Al igual que el pueblo *walpiri* y los referentes mencionados, hemos tejido la línea que faltaba y que une ambos puntos completando el puzzle. La duda nos entra en saber si nuestro andar sobre la línea ha sido un seguir los pasos que un día fueron andados o si hemos completado nuestro propio itinerario, el cuál sentimos inconcluso. Nos gusta pensar que ambas respuestas son correctas. Que nuestro caminar sobre el territorio español ha ido cubriendo el sendero que se dejó pisado, cantando la tierra de aquellos peregrinos, o que nosotros mismos hemos ido caminando o corriendo, haciendo camino, un camino íntimo. El proyecto *Line* viene a significar nuestro caminar, que en su hacer ha sido forzoso, cansado y vivido en el paisaje y siempre sobre una línea. La muestra en vídeo de este hacer se presenta con la intención de que se pueda observar desde el silencio un camino andado, que pueda ser revivido en cada uno de nosotros. Plantea una invitación al andar hacia una línea de horizonte que en algún momento cambie de plano, se ponga bajo nuestros pies y nos ponga en desequilibrio.



Disponible en: <https://youtu.be/l5dtZJeiv5Q>

fig. 51 Selección de fotogramas *Line*, 2020

xvii. Inefable

Inefable, videoproyección del año 2020, es un alto en el camino, un punto en la línea que hemos ido trazando, o como en la fábula de María Zambrano, literalmente, uno de los claros del bosque.

Nos encontramos con ese paisaje tras una larga caminata que tiene inicio en Gilet, lugar que hemos ido pintando y que hemos ido construyendo desde nuestro estudio. Fue un hallazgo inesperado. Tras la contemplación, y sin un plan preconcebido filmamos con nuestra cámara. Lo significativo reside en el lugar del paisaje ya que gracias a lo sublime del mismo se medita sobre la idea del “ser”, tanto a través de la imagen, como de la escritura que posteriormente incorporamos.

El resultado es una pieza audiovisual que combina la imagen del paisaje en blanco y negro con las palabras de un poema escrito a partir de la experiencia en él vivida. El texto aparece sobreimpreso a modo de subtítulos. El sonido de la naturaleza aparece latente, intentando generar una experiencia similar a la vivida en el espectador. La pieza se concibe proyectada a escala 2:1, siendo que abarque la mayoría de espacio posible, generando una sensación de ser habitado por el paisaje. Sin embargo, en nuestro proyecto expositivo *Claros del bosque* funciona en formato pequeño, junto a nuestras pinturas, en un pequeño televisor.

Enlace: https://youtu.be/MVPs-3_Cv1k

Esta pieza se presentó en la edición de PAM!2020 en la Facultad de BBAA y en FEM 2020. En ambas. Se sitúa proyectada en una gran pared en diálogo con las pinturas y dibujos.



fig. 52 Fotogramas vídeo *Inefable*

xviii. Claros del bosque

Extraño, extranjero, intruso, incluso ausente, diminuto y sencillo, a la par tan observado en tanto se observaba, a la espera de algún movimiento alrededor. Permanecemos durante varios minutos a la espera de alguna grieta en el silencio. El tiempo transcurrió cayendo gota a gota, augurando la agonía que poco a poco fue viniendo. La sensación de cansancio por la fatiga del recorrido desapareció mientras se buscaba inconscientemente la salida. El “debería” apareció latentemente y la sensación de ser un intruso la íbamos constatando a la par que retrocedíamos el camino, rompiendo esos cuatro minutos y treinta y pocos segundos con el crujir de alguna rama. Agonía y malestar la de una mente que se paralizó a la par que algo dentro llegó a deshacerse, en algo frágil y débilmente iluminado por aquel momento.

Claros del bosque es el resultado de un peregrinaje que encuentra su sentido en el mismo proceso. En las pinturas, en la poesía y en el espacio que estas generan en el estudio. Tomando como punto de partida la estancia en Riópar, la poética de María Zambrano articula las reflexiones filosóficas sobre el ser y el centro, los claros del bosque y el olvido del sentir el camino que andamos. Las imágenes que se logran presentar tan solo alcanzan a señalar una experiencia en uno de los claros del bosque. Porque quizás sea eso mismo, que sea el señalar lo que convierte una experiencia en un encuentro, y que desde ahí la imagen inicie un rito. A partir de esa experiencia se ha tratado de recrear de nuevo ese encuentro a través de la creación de imágenes. (Anexo)

Lo dado por el encuentro se da, no se dio en ese ahora, al menos la sensación de haber perdido el rumbo de tal viaje. Se da con el transcurso del tiempo, mientras uno se aleja de ese encuentro que ya es lugar, sin saberse desorientado y sin saberse que se ha encontrado por primera vez en la inmensidad del centro. Y no sale igual que se entró. Ese es el poder del encuentro con el centro. El paisaje a partir de ahora se abre. Y andamos, comenzando a sentirnos vulnerables en la inmensidad de un horizonte que se abre en el desierto, buscando la divinidad que partió o se anunciaba.

Sin embargo, la idea de camino separa el lugar de partida del de la meta, y encierra un intervalo. Posee una semántica rica, cómo el propio lugar. La peregrinación no es un espacio vacío que había que recorrer lo más rápido posible. Es, más bien, constitutiva de la meta a la que se llega. El caminar apunta a la penitencia, es una plegaria. El peregrinaje no es un mero andar, sino una transición hacia un lugar, en el que la curación tiene sentido en el propio proceso, siendo visible antes de llegar al destino.

Claros del bosque se afronta de esta manera. Las imágenes cobran sentido bajo la idea del señalar, ya que no se adscriben a ninguna representación del paisaje y tan solo responden a una abstracción personal sobre la experiencia. Recurrimos reiteradamente a tres elementos gráficos, que ciertamente hacen referencia a los tres recorridos del bosque; la tierra (caminar), el cielo con las nubes (reflexión) y elementos vegetales (pintura). Las pinturas y dibujos buscan en el imaginario crear marcas o señales sobre el fondo del lienzo o del papel que puedan significar lo vivido. Los dibujos se realizan con materiales primarios y débiles, como son el carboncillo, el grafito o la tinta china sobre tela cruda previamente encolada y sobre papeles y cartones. Buscamos trabajar la mirada y potenciar la idea del ensueño y del imaginario personal para recrear o participar de lo que recreamos.

Esta propuesta se amplió para presentarla a la convocatoria de la Fundación Chirivella Soriano en el espacio de la Sala d'Arcs. y recoge la última serie de pinturas y dibujos realizados, la poesía escrita, una pieza audiovisual y el conjunto de pequeñas obras realizadas en arcilla. La pieza audiovisual *Inefable* y *Line* se articulan dentro del espacio expositivo en diálogo con la poética del caminar y del paisaje como del encuentro.

El conjunto expositivo está formado por dos grandes lienzos de formato 190 x 130 cm, en los que se trabaja con tinta china, carboncillo y óleo. Una selección de entre cuatro y seis piezas a la tinta china y carboncillo y un pequeño televisor de formato tubo con la proyección de los vídeos *Inefable* y *Line*. En el anexo incorporamos la proyección en un plano de planta.



fig. 53 Yield, 2020



fig. 54 Yield, 2020



fig. 56 Instalación en el estudio de *Claros del Bosque*, 2020

conclusiones

Echando una mirada hacia atrás para revisar el camino que tomamos desde aquella primera incursión en el bosque a finales de 2019, observamos, que si bien, algunos objetivos que nos planteamos en un principio no se han cumplido, el andar nos ha llevado por senderos de autoconocimiento y de reflexión que nos han hecho repensar nuestra relación no sólo con la pintura, sino también con la escritura, con nuestro entorno y con nuestras propias circunstancias.

Si nuestra primera intención era completar la historia de Hilario, seguir sus huellas, para completar el puzzle. Sentimos ahora que esa búsqueda se convirtió en una especie de fábula que ha acabado por trazar nuestro propio hilo argumental, donde los protagonistas vienen a guiarnos -a guiar al narrador-. Nos toca plantearnos si aquella divinidad que partió, lo hizo para nuestro bien, o si tan solo ha sido nuestra imaginación y modos de mirar lo que nos empujó y nos sigue empujando a seguir andando hacia esa línea de horizonte, que como hemos visto, ha acabado por situarse bajo nuestros pies en el proyecto *Line*.

La aparición del coronavirus y los sucesivos estados de alarma nos obligaron a cancelar la ruta por diversas ciudades españolas que nos habíamos trazado en pos de las huellas de *Hilario*. un hecho que a nivel personal nos ha aportado sin medida, y a nivel artístico, nos ha ayudado a plantearnos nuevos escenarios para la reflexión y las propuestas artísticas. Durante el confinamiento nos vimos de nuevo entre las paredes de nuestro estudio. frente a los paisajes fotografiados, y el recuerdo de nuestros pies en libertad. Como hemos comentado a lo largo de los diferentes apartados de la memoria, es la ausencia la que se posiciona en el horizonte. Nuestra ausencia fue la experiencia de la libertad, la de un andar sin prisa y la de ser uno mismo. Es en este momento de nuestro TFM cuando recurrimos a buscar un horizonte cercano, conocido. A partir de ahí, *Gilet* es la vía para escapar hacia los paisajes que siempre han estado ahí, ahora recreados en nuestra pintura.

Queremos resaltar la conveniencia e importancia de la lectura de María Zambrano a cerca de los estados del alma, poéticamente representados en su libro *Claros del bosque*, del cual tomamos prestado el título para nuestro proyecto expositivo *Claros del Bosque*, proyecto que es el resultado de todo un año de reflexión en torno a la pintura, al paisaje, al caminar y a la identidad, y que toma forma en la presente convocatoria de PAMI20 en el que fuimos seleccionados como suplentes, y en la próxima convocatoria de la Fundación Chirivella Soriano.

A la hora de emprender cada proyecto nos hemos apoyado en la escritura, entendida como lugar donde plasmar nuestras dudas y reflexiones. Aunque no aparezca recogida de forma explícita en esta memoria de TFM, debemos destacar su importancia. Ha funcionado muchas veces como nexo entre la experiencia y la imagen y nos ha ayudado a asentar ideas recogidas en los textos de referencia y a relacionarlas con nuestra práctica. Son la prueba de que hemos ido andando hacia un lugar, ya que, en más de una ocasión, nuestros planteamientos posteriormente se veían reflejados en las lecturas. Por ello podemos decir que hemos podido alcanzar uno de nuestros objetivos personales; realizar nuestros propios planteamientos y mejorar en la ardua tarea que nos parece la escritura.

Hemos disfrutado de las diferentes lecturas propuestas en las asignaturas del Máster, y hemos tratado de incorporar estos conocimientos teóricos a nuestro trabajo. Nos han interesado particularmente algunos textos que estudian la cuestión ontológica de la imagen y, aunque a veces sentimos que nos ha faltado formación previa, hoy afirmamos que deseamos seguir el camino de la reflexión filosófica sobre el origen de la obra de arte, y nos planteamos alargar nuestro camino hacia una Tesis Doctoral que acabe por esclarecer lo que aquí se ha dejado sin resolver.

Por otra parte, nuestra introducción a las lecturas que tratan la antropología, como son las de Tetsuro Watsuji o Antonio Cucala, quienes nos han servido de prismas hacia otros estudios, nos hacen plantearnos un posible peregrinar por las diversas culturas paisajísticas, y por aquellas que no lo son, ya que, al fin y al cabo, es en el camino dónde nos hemos encontrado, y nos hace afirmar que es allí donde reside el fin. De esta manera, seguimos caminando.

Entremos más adentro de la espesura...

Bibliografía

- Agustín, S. (1968). *Las Confesiones*. Editorial Juventud.
- Aquino, S. T. (s.f.). *Suma teológica - Parte Ia - Cuestión 93 Sobre el origen del hombre. Fin u objetivo*. Obtenido de <https://www.hjg.com.ar/sumat/>
- Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que pueda ser pintura hoy*. Artedardo.
- Berque, A. (1996). El nacimiento del paisaje en China. En J. Maderuelo, *El paisaje, arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca.
- Bosch, A. (2016). *Praxis de la pintura de paisaje: Símbolo y emoción, en el umbral entre lo visible y lo espiritual. Tesis Doctoral*.
- Careri, F. (2007). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chatwin, B. (2000). *Los trazos de la canción*, . Barcelona: Ediciones Península.
- Cucala, A. (2012). *Entretejidos. Ciertas prácticas del arte contemporáneo*. Ed. Universitat Politècnica de Valencia,.
- Ferrer, F. (2008). *Arte y naturaleza. "Lo orgánico y lo arquitectónico"*. *Artificio, Paisaje, Jardín y Escultura*, . Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Flores, E. (Diciembre de 2020). *Enrique Flores*. Obtenido de Enrique Flores: [http:// www.enriqueflores.cl/index.html](http://www.enriqueflores.cl/index.html)
- González, R. (2017). El pensamiento vuelto cosa. René Magritt y su paradójico imaginarios visto desde el prisma de lo fantástico. *Brumal*, 5, 245-266. Recuperado el Octubre de 2020
- Grau, I. (2015). *The paint of the road: de la pintura de paisaje a pintar en el paisaje La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo ~ Tesis Doctora*.
- Guaita, F. (2008). *El paisaje, en Arte y naturaleza. "Lo orgánico y lo arquitectónico"*. *Artificio, Paisaje, Jardín y Escultura*,. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa,.
- Heidegger, M. (2003). *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio; El arte y el espacio*, . Pamplona: Universidad pública de Navarra.

- Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. (Ulises, Trad.) Madrid: Alianza.
- Hernández-Navarro, M. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Jean-Luc, M. (2006). *El cruce de lo visible*. Castellón: Eliago.
- Joyce, J. (1984). *Ulises*. Barcelona: Seix Barral.
- Luelmo, C. d. (s.f.). *Chema de Luelmo*. Obtenido de <https://www.chemadeluelmo.com/>
- Maderuelo, J. (1996). *El paisaje, arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca.
- Maderuelo, J. (s.f.). *Aquello que llamamos paisaje*.
- McEvilley, T. (2007). A la busca de lo primordial por medio de la pintura. En *De la Ruptura al «cul de sac»*. Arte en la segunda mitad del siglo XX. Madrid: Akal.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible (1964)*. (J. Escudé, Trad.) Barcelona: Seix Barral.
- Ortega y Gasset, J. (1999). La reviviscencia de los cuadros. *Velázquez*, 73-74.
- Parra, D. (3 de Octubre de 2016.). *¿Dónde están los chilenos? Sobre el viaje y la búsqueda*. Recuperado el 09 de Enero de 2021, de artishockrevista: <https://artishockrevista.com/2016/10/03/donde-estan-loschilenos->
- Peregalli, R. (2020). *Los lugares y el polvo*. (E. H. Busto, Trad.) Barcelona: Elba.
- Rose, B. (2004). Los significados del monocromo. En B. Rose, VVAA., *Monocromos. De Malevich al presente*. Madrid: MNCARS.
- Shitao. (2012). *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, . Granada: Universidad de Granada.
- Thoreau, H. D. (2017). *Caminar* . Madrid: Ardora ediciones.
- VALCÁRCEL, M. (2015). *Doris Salcedo: El arte como cicatriz*. Obtenido de Alejandra de Argos: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>
- Van Gennepe, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
- Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Zambrano, M. (2005). *Hacia un saber del alma*. Madrid: Alianza.

Zambrano, M. (2019). *Claros del bosque*. Madrid: Alianza.

Lista de figuras

fig. 1 Vistas del canto de Makapansgat	23
fig. 2 René Magritte La Clef des champs, 1936	28
fig. 3 René Magritte La condición humana 1934.....	28
fig. 4 Archivo fotográfico propio Hilario	31
fig. 5 Huellas del yacimiento de Laetoli, Australopithecus afarensis	34
fig. 6 Recorrido del itinerario del pueblo Walpiri	36
fig. 7 Pietro Novelli La marca de Caín 1603-1647.....	37
fig. 8 Giotto La huida a Egipto 1305-06	38
fig. 9 14 de abril de 1921. André Breton, Jean Crotti, Georges d'Esparbes, Georges Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Desaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenken, Louis Aragon, Tristan Tzara y Philippe Soupault.	40
fig. 10 Chema de Luelmo, Artsakh, 2020	41
fig. 11 Chema de Luelmo, Hotel Europejskiue, 2019.....	42
fig. 12 Chema de Luelmo, Unterwegs, al paso de Walter Benjamin, 2003-10..	43
fig. 13 Ulay y Abramovic The lovers, 1989.....	45
fig. 14 Richard Long A line by walking England, 1967.....	46
fig. 16 Hamish Fulton Instalación Walking on the Iberian Peninsula, 1979-2016	47
fig. 15 Fotografía de las suelas de las botas utilizadas por Hamish Fulton en Walking on the Iberian Peninsula, 1979-2016.....	47
fig. 17 Enrique Flores, El mundo perdido, 2020	48
fig. 18 Enrique Flores, ¿Dónde están los chilenos?, 2016	49
fig. 19 Enrique Flores gira Buscando Chilenos, 2016.....	49
fig. 20 Shitao, Searching for Immortals, 1696	56
fig. 21 Vista desde la cima del Mont Ventoux	57
fig. 22 Nicolas Poussin, Paisaje en día tranquilo, 1651.....	58
fig. 23 Kircher, Ilustración en China Monumentis, 1667	58
fig. 24 Casper David Friedrich, Caminante sobre el mar de nubes, 1817.....	60
fig. 25 Adriaen van de Velde, La playa de Scheveningen, 1658	60
fig. 26 Casper David Friedrich, Sunset, 1830-35	61
fig. 27 James McNeill Whistler, Nocturne, 1875-80	62
fig. 28 J.M Whistler, Nocturno en Azul y Plata. La laguna, Venecia, 1880	63
fig. 29 Mark Rothko, Green on Blue, 1954	63
fig. 30 Paul Cézanne, Saint-Victoire, 1897-88.....	64
fig. 31 John Constable, Study of a cow standing in a stream, 1776- 1837	64
fig. 32 Ideograma montaña y agua: paisaje.....	67
fig. 33 Ideograma sol y luna: luz	67
fig. 34 Ideograma hombre y árbol: reposar.....	67
fig. 35 Fotografía y carta de Hilario	72

fig. 36 Selección de fotos Hilario, 2020	73
fig. 37 Fotolibro del proyecto Hilario, 2020.....	73
fig. 38 Doris Salcedo, Atrabilarios, 1922	74
fig. 39 Selección de fotos Hilario, 2020	75
fig. 40 Paisaje, 2020	76
fig. 41 Mural en la avenida principal de Riópar, 2020.....	77
fig. 42 Fotografía tomada tras una caminata, Riópar, 2020.....	77
fig. 43 Apuntes realizados en las caminatas por Riópar, 2020.....	77
fig. 44 Éxtasis de Santa Teresa, 2020.....	77
fig. 45 Sunset, 2020	77
fig. 46 Gilet, 2020.....	77
fig. 47 Atardecer	77
fig. 48 Paisaje de Gilet, 2020.....	77
fig. 49 Nubes de papel, 2020	77
fig. 50 Noche estrellada, 2020	77
fig. 51 Selección de fotogramas Line, 2020	77
fig. 52 Fotogramas vídeo Inefable	77
fig. 53 Yield, 2020	77
fig. 54 Yield, 2020	77
fig. 55 Claros del bosque, 2020.....	77
fig. 56 Instalación en el estudio de Claros del Bosque, 2020	77



Eternamente gracias Hilario

