

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**Experiencia del paisaje desde la práctica artística:  
*Portadas al Sol.***

**Máster en Producción Artística**

Trabajo Final del Master Tipología 4: Producción artística inédita acompañada  
de una fundamentación teórica.

Presenta : Milagros Arias Secada

Tutora : Dra. Eva María Marín Jordá

Valencia, Diciembre 2018.



A mi papá y mi mamá por enseñarme constantemente  
a caminar, a observar y a escuchar.  
Al mar, al viento, al sol y a la tierra.  
A Johanna por su presencia.

Agradezco profundamente a todas las personas que me han apoyado y acompañado en este viaje, en caminatas y en la distancia, con las buenas conversaciones y con los perfectos silencios. Y agradezco a mi tutora Eva por su apoyo y confianza.

## RESUMEN

El presente trabajo se articula en torno a dos ejes: el desarrollo de un proyecto artístico llamado *Portadas al Sol* y su sustentación teórica.

Los temas alrededor de los cuales giran estos ejes son *el caminar, la contemplación y el paisaje*, y la relación de estos con la Naturaleza. Para analizar estos tres conceptos nos hemos basado en dos perspectivas: una basada en las interpretaciones del pensamiento de la cosmovisión andina precolombina, y la otra en las interpretaciones del pensamiento europeo contemporáneo.

El hilo conductor que enlaza el conjunto, parte de una preocupación personal que plantea retomar el contacto con la Naturaleza y la contemplación del mundo natural, como una medida de suma urgencia ante la crisis social de la humanidad contemporánea. Proponemos el caminar y la práctica artística como actos meditativos, con la intención de reconocernos e intentar reconstruir una noción mejor proporcionada de nosotros mismos y replantearnos la manera de relacionarnos con nuestro entorno.

**- SOL -**

**- CONTEMPLAR -**

**-CAMINAR- PAISAJE- NATURALEZA-**

**- TERRITORIO - COSMOVISIÓN ANDINA -**

## **ABSTRACT**

The present work is composed of two axes: the development of an artistic project called *Portadas al Sol* and its theoretical underpinning.

The themes around which these axes revolve are *walking, contemplation* and *landscape* and their relationship with Nature. To analyze these three concepts we have based our investigation on two perspectives, interpretations of Pre-Columbian Andean thought specifically their cosmovision and interpretations of contemporary European thought.

The common thread that connects the entirety of the work is based on a personal concern that proposes a return to Nature and the contemplation of the natural world, as a measure of extreme urgency in the face of humanity's contemporary social crisis. We proposed walking and artistic practice, as meditative acts with the intention of recognizing ourselves and trying to reconstruct a better proportionate notion of ourselves and rethink the way we relate to our environment.

**- SUN -**

**- CONTEMPLATION -**

**- WALK - LANDSCAPE - NATURE -**

**- TERRITORY - ANDEAN COSMOVISION -**

## RESUM

El present treball s'articula entorn a dos eixos: el desenvolupament d'un projecte artístic anomenat *Portades al Sol* i la seua sustentació teòrica.

Els temes al voltant dels quals giren aquests eixos són el caminar, la contemplació i el paisatge, així com la seua relació amb la Natura. Per analitzar aquests tres conceptes ens hem basat en dos perspectives: una basada en les interpretacions del pensament de la cosmovisió andina precolombina i l'altra, en les interpretacions del pensament europeu contemporani.

El fil conductor que enllaça el conjunt, part d'una preocupació personal que planteja reprendre el contacte amb la Naturalesa i la contemplació del món natural, com una mesura de summa urgència davant de la crisi social de la humanitat contemporània. Es proposa el caminar i la pràctica artística, com actes meditatus, amb la intenció de reconèixer-nos i d'intentar reconstruir una noció millor proporcionada de nosaltres mateixos i replatejar-nos la manera de relacionar-nos amb el nostre entorn.

**-SOL -**

**- CONTEMPLCIÓ -**

**- TERRITORI- COSMOVISIÓ ANDINA-**

**- CAMINAR – PAISATGE – NATURALESA -**

1.	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
2.	<b>OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	11
3.	<b>EXPLORACIÓN CONCEPTUAL</b> .....	13
3.1.	<b>Paisaje y contemplación en la sociedad contemporánea</b> .....	15
3.1.1.	Caminar y pensar el paisaje en la actualidad.....	15
3.1.2.	Sobre la contemplación en la sociedad contemporánea.....	24
3.2.	<b>El paisaje del Perú antiguo.</b> .....	28
3.2.1.	El paisaje cultural preinca e inca.....	33
3.2.2.	Caminar el paisaje precolombino.....	47
3.3.	<b>El paisaje en el Arte contemporáneo</b> .....	52
3.3.1.	Caminar/ Land Art/ Earthworks.....	53
3.3.2.	Descontextualización/ simulación del espacio/ instalación audiovisual.....	63
4.	<b>EXPLORACIÓN ARTÍSTICA</b> .....	69
4.1.	<b>Una mirada a la evolución del proyecto en el tiempo</b> .....	71
4.1.1.	Viajar y caminar el paisaje de un nuevo territorio natural.....	72
4.1.2.	Proyectos previos: El tiempo a través del tejido, la piedra y el papel.....	77
4.2.	<b>Recuerdos del paisaje: Proyectos paralelos</b> .....	81
4.2.1.	<b>VAMOS!!</b> .....	82
4.2.2.	Cuaderno de viaje.....	84
4.3.	<b>Presentación del proyecto</b> .....	86
4.3.1.	Relación espacio-obra.....	87
4.3.2.	Recursos y herramientas del proceso creativo.....	91
4.3.3.	<i>Portadas al Sol</i> .....	108
5.	<b>CONCLUSIONES</b> .....	124
6.	<b>FUENTES REFERENCIALES</b> .....	128
7.	<b>TABLA DE FIGURAS</b> .....	133

## 1. INTRODUCCIÓN

El Trabajo Final de Máster que presentamos, titulado ***Experiencia del paisaje desde la práctica artística: Portadas al Sol***, intenta expresar las reflexiones y acciones artísticas surgidas desde un acercamiento al paisaje en entornos naturales ubicados en la Comunidad Valenciana. Las asignaturas cursadas a lo largo del máster han servido como herramientas de aproximación, desde distintas perspectivas y enfoques, a este nuevo paisaje tan distinto al de nuestro país de origen: Perú.

La motivación principal que nos ha llevado a la realización de este proyecto ha surgido de la necesidad de conocer, entender y estar en contacto con espacios naturales, reforzando así, la idea de la **urgencia vital de mantener una relación más cercana y empática con el mundo natural**, necesidad humana que estamos dejando en el abandono y desplazándola de nuestras prioridades vitales.

La investigación teórica se centra tanto en el proceso creativo como en el análisis de conceptos esencialmente presentes dentro de nuestro quehacer artístico, como caminar y contemplar el paisaje, analizándolos desde dos perspectivas: **el Arte contemporáneo y la cosmovisión de las culturas precolombinas peruanas**; ambos como referentes conceptuales y artísticos influyentes en nuestra labor artística. Con esto, buscamos indagar y reconocer una mirada personal sobre el paisaje y la Naturaleza, como soporte vital y material para la vida y el Arte contemporáneo.

El proceso creativo activo en este periodo nos ha impulsado a retomar y reincorporar ciertas nociones sobre la cosmovisión andina de culturas ancestrales peruanas, volviéndose esta información una clave referencial y primordial para analizar y elaborar el proyecto artístico. Hemos desarrollado un enfoque centrado principalmente en la manera en que estas culturas se relacionaban con el paisaje, el territorio y la Naturaleza, y se integraban a estos para mantener una relación armónica de convivencia con el mundo.



El proyecto artístico principal consta de dos instalaciones escultóricas desarrolladas en el contexto de dos residencias artísticas realizadas en Julio y Septiembre del presente año 2018. La primera se realizó en el Parque Natural de Peñagolosa, en Vistabella del Maestrazgo y la segunda en el Morro de Toix de Sierra de Bernia, en Altea. Estas intervenciones tienen un carácter efímero, ya que su materialidad está determinada por el material orgánico recolectado a lo largo del recorrido por el territorio de exploración. Estos trabajos se caracterizan por ser una especie de *observatorio solar*, pues están contruidos en relación al Sol, para poder observarlo en el amanecer y el atardecer en momentos específicos del año, como el solsticio de verano y el equinoccio de otoño en el Hemisferio Norte, específicamente en España. Esta condición de observatorio solar es la que le da el nombre al proyecto: **Portadas al Sol**.

Los dos capítulos principales sobre los cuales se estructura el presente trabajo son la *Exploración Conceptual* y la *Exploración Artística*.

El capítulo *Exploración Conceptual* se dispone de manera que podemos ahondar en los conceptos *caminar*, *paisaje* y *contemplación*.

Primero, reconocemos que en todo momento el acto de caminar está presente como una experiencia vivencial que es parte del proyecto mismo; no solamente como un mediador en el proceso sino como práctica estética en sí misma. Siguiendo esta directriz nos apoyamos en conceptos tratados en el libro *Walkscapes: El andar como práctica estética* de Francesco Careri; así como otras maneras de reflexionar sobre el mismo acto, como lo hace David Le Breton con *Elogio del caminar*; y otros pensadores que analizaron el deambular urbano surrealista, dadaísta, letrista y situacionista. En el mismo apartado analizamos un enfoque del concepto paisaje desde la mirada contemporánea europea, revisando a Agustín Berque, Luca Galofaro, Javier Maderuelo y José Albelda. Para terminar este subcapítulo nos acercamos a la idea de la contemplación en estos tiempos, apoyándonos en miradas de carácter crítico ante la sociedad contemporánea, pasando por la sociedad disciplinaria, de control, de rendimiento, para finalmente llegar a *La sociedad del cansancio* de Byung Chul

Han, que propone la contemplación como una solución inminente ante la condición social contemporánea.

El segundo apartado de este capítulo está enfocado en el paisaje del Perú antiguo, para lo cual hemos desarrollado una primera parte orientada en conceptos básicos de la cosmovisión andina e interpretaciones de su relación con el paisaje y la Naturaleza. Esto nos ha permitido ponernos en contexto ante el concepto de *paisaje cultural andino precolombino* (peruano), para luego recurrir a autores como José Canziani, Verónica Crousse y Wiley Ludeña.

Para concluir esta primera parte hemos planteado el análisis de algunas obras, instalaciones e intervenciones que se caracterizan por su relación con el paisaje y la Naturaleza, así hemos seleccionado aquellas que consideramos más pertinentes en relación con nuestros intereses, pasando por piezas del Land Art, del Earthworks, instalaciones audiovisuales y cine documental.

El capítulo *Exploración Artística* está enfocado plenamente al proyecto personal. Primero desarrollamos un apartado donde veremos la relación que hemos hilado con experiencias previas a este proyecto y la manera cómo han influido en nuestra producción en la actualidad. Acá hacemos referencia al hecho de viajar y reconocer el paisaje, como motivación y desde una perspectiva personal.

En un segundo apartado veremos algunas otras manifestaciones que han brotado de manera paralela a lo largo de este proceso dentro del contexto del Máster en Producción Artística y que igualmente giran en torno a los mismos temas. Estos son un libro de artista y una instalación escultórica audiovisual.

En el último apartado, tenemos el **proyecto artístico *Portadas al Sol***. Primero presentamos un análisis de los lugares donde hemos desarrollado los proyectos y analizamos la manera cómo nos hemos involucrado con dichos lugares. Luego presentamos los recursos y herramientas del proceso creativo, donde el dibujo es el protagonista que nos permite acercarnos a estudiar y entender los lugares donde están emplazadas las intervenciones, el dibujo también nos permite abordar y explayarnos en las ideas y curiosidades que surgen en el camino, desde una mirada artística.

Finalmente presentamos las intervenciones escultóricas, las cuales le dan nombre a este proyecto de investigación. Acompañamos este último apartado con algunas reflexiones sobre el quehacer artístico y la experiencia de realizar este proyecto.

En las últimas páginas podemos revisar las conclusiones, las fuentes referenciales y la tabla de figuras.

Cada apartado de este escrito está acompañado de un epígrafe, fragmentos extraídos del libro *El monje desnudo, 100 haikus*; que es una recopilación de la poesía del japonés Taneda Santôka que va acompañada de textos de Chantal Maillard. Este libro nos ha acompañado constantemente durante este viaje.

## **2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

En líneas generales los objetivos principales son:

- Analizar ciertas reflexiones sobre la necesidad vital de retomar el contacto con la Naturaleza y sobre la importancia del Arte como mediador para este fin.
- Profundizar en la relación del Arte con el paisaje desde dos perspectivas: las culturas precolombinas peruanas y el Arte contemporáneo europeo.

Estos objetivos generales los logramos a través de los siguientes objetivos específicos:

- Recorrer las áreas naturales y entender las características geográficas peninsulares mediterráneas.
- Estudiar el lugar para proponer intervenciones artísticas pertinentes y afines en relación a su contexto
- Construir dos instalaciones escultóricas a manera de observatorio solar para contemplar un momento del Sol, durante atardecer en el solsticio y del amanecer en el equinoccio.

La metodología utilizada para el trabajo teórico se basa en el análisis de conceptos básicos contemporáneos, relacionándolos desde una mirada reflexiva personal, con las ideas planteadas en el proyecto artístico. Hemos recurrido a fuentes bibliográficas fundamentales que nos han permitido encontrar grandes diferencias y similitudes, entre nuestros dos ejes de investigación que son el Arte contemporáneo y la cosmovisión andina precolombina.

Como metodología para llevar a cabo la producción artística, nos hemos basado en primer lugar en caminatas y viajes realizados por Parques y Reservas Naturales de la Comunidad Valenciana, con estancias de mediana duración que

han permitido analizar las características del lugar, como su geografía, condiciones climatológicas, oferta de materia prima, etc.

El dibujo, los apuntes, la fotografía, el video, han sido herramientas de suma importancia para comprender y encapsular las ideas que surgen en torno al lugar de estudio.

Los dos proyectos artísticos, se han materializado en el contexto de dos residencias artísticas, realizadas en España, donde el proyecto fue seleccionado y becado tras una convocatoria pública a nivel internacional y nacional.

La primera residencia *ENCLAVE Land Art*, es una asociación sin ánimos de lucro que promueve la relación del ser humano con la Naturaleza y la valoración del patrimonio a través del Arte contemporáneo. Esta edición se desarrolló en Peñagolosa de Vistabella del Maestrazgo y está subvencionada por el Consorcio de Museos y Generalitat Valencia.

La segunda residencia *Beca-Residencia Paisaje Altea*, es un proyecto creado a partir del convenio firmado entre la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández, el Ayuntamiento de Altea y CaixaAltea, con el fin de promover la cultura, el arte y el paisaje de Altea.

La relevancia de haber participado en estas dos residencias artísticas recae en que la filosofía que ambas promueven es el contacto con la Naturaleza mediante la creación artística. Además ambas han facilitado el acceso a los Parques protegidos donde se han desarrollado, y sin esta ayuda, dicho acceso hubiera sido casi imposible de conseguir.

### **3. EXPLORACIÓN CONCEPTUAL**

El proyecto desarrollado para este máster tiene como referencias artísticas y conceptuales fundamentales, al Arte y el pensamiento contemporáneo por un lado y por el otro, al Arte y el pensamiento de la cosmovisión andina precolombina.

Bajo estas dos directrices analizaremos tres temas esenciales del proyecto artístico y su relación con la Naturaleza; estos temas son el paisaje, el caminar y la contemplación.

Para lograr esto, hemos dividido este primer capítulo en tres apartados:

En el primero, haremos una revisión sobre el acto de caminar dentro de manifestaciones artísticas y conceptuales, para llegar a analizar reflexiones sobre cómo se entiende y conceptualiza el paisaje desde un pensamiento contemporáneo europeo. Luego nos acercamos a un breve análisis de la situación social del mundo contemporáneo para poner en evidencia la necesidad de retomar los actos de caminar y contemplar, a favor de mejorar la calidad de la vida humana.

En el segundo, analizaremos algunos conceptos esenciales quechuas que hacen referencia a la cosmovisión de culturas andinas precolombinas y su relación con el mundo natural. Aclararemos conceptos como paisaje cultural y paisaje precolombino para luego visualizar los referentes paisajísticos más relevantes, donde entenderemos que el acto de caminar y contemplar el paisaje está implícito en la concepción del mundo de las culturas pre incas e incas.

En el tercero, haremos un recorrido por algunos proyectos artísticos contemporáneos que consideramos los más pertinentes en relación a nuestro proyecto artístico. Así, hemos hecho una selección de proyectos que fluctúan entre corrientes como Land Art hasta instalaciones audiovisuales instaladas en interior.

### 3.1. Paisaje y contemplación en la sociedad contemporánea

#### 3.1.1. Caminar y pensar el paisaje en la actualidad

*Desnudo de todo pensamiento, hacia el reino interior de la actitud, el buscador de sendas advierte el no lugar de toda decisión. Desde la leve consistencia del lenguaje, como una antorcha a punto de desaparecer, descubre, acaso el modo de interpretar el horizonte. Cada cual debiera aventurarse hacia su nadie pleno. A su modo, todo lo que palpita, incluso el hombre, busca a ciegas la música que le ayude a danzar hacia el silencio.*

*El que se busca no tiene donde ir.*

Chantal Maillard.

## CAMINAR

Caminar es uno de los primeros reflejos de nuestra autonomía, nos cuesta mucho lograrlo y después pasa a ser un acto totalmente inconsciente pero vital.

Desde el primer capítulo del libro *Walkscapes, andar como práctica estética* perfectamente titulado *Errare Humanum Est*, Francesco Careri nos habla del acto de caminar como una manera simbólica de hacer paisaje, interpreta la manera cómo los primeros hombres “del menhir” recorren el territorio, transformándolo con ese mismo acto. El autor nos lleva por episodios históricos tomando como eje el acto del andar como un transformador del espacio recorrido. Nos manifiesta que entiende el acto de recorrer un lugar como la primera acción estética que le permite al hombre organizar el territorio natural, por lo cual lo propone como el acto esencial que antecede a la arquitectura, la escultura y el paisaje. Y dice:

*En la actualidad 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, entendido*



*por paisaje el acto de transformación simbólica, y no solo física, del espacio  
antrópico*<sup>1</sup>

Los dadaístas proponían en 1921, la primera manifestación del paseo urbano como una forma de anti-arte, con acciones estéticas bajo una intención consciente que concibe el paseo y el planeamiento de este, como el acto artístico en sí mismo, buscando recorrer y reconocer los lugares banales y “sin sentido o uso” de la ciudad, aquellos lugares conocidos como *terrain vague*. Buscaban relacionarse con los espacios que cuestionan la ciudad burguesa.<sup>2</sup>

Los surrealistas, en 1924 plateaban una deambulación sin sentido ni destino fijo. Primero elegían lugares al azar para exponerse a una experimentación del pensamiento automático surrealista determinado por el espacio físico donde les tocaba caminar, estableciendo nuevas formas de reencuentro ante lo desconocido. Luego, propusieron un deambular entre el espacio psicológico y el espacio real, huyendo de las zonas conocidas del centro de la ciudad, buscando en las periferias de la trama urbana las zonas marginales, los límites entre las zonas de bienestar y malestar en la ciudad. El intento de registrar estos recorridos inconscientes por los lugares inconscientes de la ciudad son los mapas psicogeográficos.<sup>3</sup>

Los letristas (Internacional Letrista), en 1952, planteaban que la arquitectura influía en la vida de las personas, que la ciudad determinaba el comportamiento de la gente, por lo que esta crítica a la arquitectura y el urbanismo era una crítica directa a la vida misma en general. Ellos proponían el paseo urbano como una exploración objetiva de la vida real a través de la ciudad real, como motivación para activar el pensamiento y la creación poética.

Los situacionistas (Internacional Situacionista), en 1956, desde una crítica social planteaban la producción/acción artística como herramientas para la transformación de situaciones de la vida cotidiana (citadina) como acto

---

1 CARERI, Francesco, *Walkscapes: el andar como práctica estética*. p. 16.

2 *Ibidem*, p. 77.

3 LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia. *Orientación y desorientación en la ciudad: La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico..* p. 63 <https://hera.ugr.es/tesisugr/15793370.pdf> [27/09/2018]

revolucionario social ante la modernidad<sup>4</sup>. Así proponían la deriva como un acto experimental determinado por las condiciones de la sociedad urbana, una deriva donde no existía el artista individuo sino que todos los participantes son la experiencia en sí misma de las situaciones construidas. Guy Debord define las derivas como situaciones construidas que exponen a los caminantes a nuevas experiencias determinadas por la ciudad, entendiendo estas derivas como actos poéticos de libertad.<sup>5</sup>

Walter Benjamin, en *El libro de los pasajes*, hace referencia al caminante urbano, el paseante inmerso en la ciudad moderna pero que a la vez la rechaza, por un miedo a perder su individualidad y mimetizarse en las masas y se refiere a él como “observador del mercado y explorador del capitalismo”<sup>6</sup>. Benjamin hace una crítica a cómo el abrumamiento de la metrópoli moderna aturde al *flâneur*<sup>7</sup> al punto que este no puede tener el tiempo para la contemplación, ya que la ciudad es un laberinto confuso. Justamente por esa razón, propone la desorientación como una solución muy positiva ya que al estar perdido, el peatón vuelve la mirada observadora y atenta hacia su entorno y sólo lo puede conocer mejor estableciendo nuevas formas de reencuentro ante lo desconocido. El autor dice sobre el hecho de desorientarse y perderse:

*Perderse en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere de aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujió de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte<sup>8</sup>.*

Constan Nieuwenhuys entiende la desorientación “en el sentido más positivo de encontrar caminos desconocidos. Es un proceso ininterrumpido de creación y destrucción”<sup>9</sup>, al que llamó laberinto dinámico. Estamos de acuerdo con que así, uno se enfrenta a sus limitaciones y se ve en la necesidad de explorar

---

<sup>4</sup> DEBORD, Guy. *Informe sobre la construcción de situaciones*. <https://sindominio.net/ash/informe.htm> [10/08/2018]

<sup>5</sup> VVAA. *Internacional Situacionista*. p. 14.

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. p. 43.

<sup>7</sup> Término francés que significa: paseante, callejero o vagabundo.

<sup>8</sup> BENJAMIN, WALTER. *Infancia en Berlín hacia 1900*. p. 31.

<sup>9</sup> NIEUWENHUYS, Constant. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. pp. 86 – 87.

soluciones, y consideramos que la ciudad contemporánea está anulando el desarrollo de nuestra capacidad instintiva de sobrevivir antes la desorientación.

Precisamente esta atención y activación de los sentidos que exige el caminar y estar en entornos naturales lejos de la ciudad, es una de las razones y motivaciones que nos han llevado a buscar espacios en reservas naturales para caminar y conocer. Lo que realmente nos interesa es el caminar buscando el contacto con la Naturaleza y relacionándonos con un paisaje que nos alimente espiritualmente.

Dentro de las muchísimas maneras de clasificar el acto de caminar, la que más identificamos como afín a nuestra práctica es el caminar como acto meditativo. Tal vez caminar en grandes espacios naturales nos hace darnos cuenta de nuestra insignificancia, nos enfrenta con nuestras limitaciones humanas, ya sea físicas o mentales y nos hace dimensionar proporcionalmente el valor que le damos a nuestra existencia.

Como dice Le Breton en la primera página de su libro *Elogio del caminar*:

*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 nuestra existencia contemporánea. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente.<sup>10</sup>*

Hemos identificado que el caminar (más allá que como acto cotidiano e inconsciente), en búsqueda de espacios naturales y lo que esta combinación nos ofrece, viene tomando cada vez más presencia como parte de nuestro quehacer artístico. Pensamos que el caminar como acto meditativo se sustenta principalmente en dos cosas: mirar afuera y mirar adentro. Por un lado el hecho de contemplar y sentir el entorno y todos sus componentes y variantes perceptibles por nuestros sentidos; y por otro lado contemplar y sentir lo que pasa en nuestro cuerpo y nuestra mente. Ambas atenciones conviven durante la caminata. Pero para lograr esta plena atención preferimos caminar casi en

---

<sup>10</sup> LE BRETON, David. *El elogio del caminar*. p. 15.

soledad. Decimos casi, pues uno nunca camina realmente solo. Caminamos con la luz, con las nubes, con la brisa, las aves. Como escribe Frédéric Gros en *Andar, una filosofía*:

*Estar inmerso en la Naturaleza supone una llamada permanente. Todo nos habla, nos saluda, llama nuestra atención. (...) Es imposible estar solos cuando caminamos, de tantas cosas como poseemos con la mirada, tantas cosas que se nos dan, que se hacen nuestras a través de esa toma de posesión inalienable de la contemplación.*<sup>11</sup>

Esto refuerza la idea, que el caminar nos ayuda a adentrarnos en una atención tanto plena, como puntual, ya sea hacia adentro o hacia afuera; activa la atención sensible que deja fluir los pensamientos.

No en vano, Aristóteles optó por la práctica de caminar en espacios libres o jardines, para compartir sus pensamientos mientras impartía lecciones a sus discípulos<sup>12</sup>. Dos de las ideas que más nos interesan del pensamiento filosófico de la Escuela Peripatética<sup>13</sup> son: la reivindicación del mundo de la Naturaleza como ámbito de estudio completamente válido, del que se derivan una serie de verdades tan válidas y necesarias como las metafísicas; y seguidamente, la constitución de una poética que se dedique al mundo de la creación, y de una ética que analice la felicidad y la manera en la que el hombre debe comportarse en virtud de su naturaleza.

No podemos terminar este apartado sin preguntarnos ¿qué implica caminar en estos tiempos? , ¿cómo se camina ahora en España?, ¿cómo se camina ahora en Perú? ¿caminamos para llegar o para huir? ¿qué buscamos, a dónde queremos llegar, qué queremos encontrar?

---

<sup>11</sup> GROS, Frédéric. *Andar, una filosofía*. p.35

<sup>12</sup> <http://magnaplus.org/articulo/-/articulo/AD0785/javascrript> [13/11/2018]

<sup>13</sup> La palabra griega *peripatéin* hace referencia al que camina o pasea. También se dice que el uso viene del sitio en el que se instaló el Liceo (escuela de Aristóteles), que fue en Peripatos, que significa “paseo cubierto”.

## PAISAJE CONTEMPORANEO

En el último tercio del siglo XX empezó un gran interés por conceptualizar el paisaje, tanto desde la teoría como desde la práctica artística. En este trabajo no pretendemos realizar un viaje por la historia de este concepto, pero sí consideramos necesario acercarnos a la manera cómo es entendido en la actualidad desde una mirada artística y su correlación con la Naturaleza.

El geógrafo y filósofo Agustín Berque, en su intento por conceptualizar el paisaje, propone cinco conceptos para determinar si una comunidad tiene cultura paisajística o no: que reconozca el paisaje lingüísticamente mediante una palabra; que exista una literatura que describa paisajes o cante su belleza; que existan representaciones pictóricas de paisajes; que posea jardines cultivados por placer y finalmente, que exista una reflexión explícita del paisaje como tal.

A pesar de que con el tiempo Berque se expande de manera más permeable ante sus propuestas, en general algunos puntos nos parecen excluyentes considerando la subjetividad que implica la experiencia personal de la percepción del paisaje para cada ser humano y en relación con su propia cultura. Sin embargo el autor hace una interesante aclaración entre la diferencia de pensamiento sobre el paisaje en donde se contempla y analiza el paisaje como un concepto y su representación<sup>14</sup>; y el *pensamiento paisajero*, donde reconoce “la sabiduría que ha sido desarrollada desde la experiencia del hacer”<sup>15</sup>, es decir, desde una manera consciente de hacer en el paisaje, entonces “que haya identidad entre el hecho de pensar y el hecho de que haya paisaje”<sup>16</sup>

Por otra parte apoyamos un concepto que es más accesible como el que plantea el arquitecto y pensador Javier Maderuelo, en *El Paisaje – Génesis de un concepto*: el paisaje no es lo que está delante de nosotros, sino cómo lo ve cada quien; que no es el espacio físico, sino los pensamientos y sentimientos que brotan en nosotros a partir de su contemplación, o sea, a partir de la experiencia vivencial que surge en dicho contacto, la cual está determinada por la formación

---

<sup>14</sup> BERQUE, Agustín. *El pensamiento paisajero*. pp. 19 -21 y p.82.

<sup>15</sup> MADERUELO, Javier. “Prólogo”, en: Berque, A. *El pensamiento paisajero*. p. 12.

<sup>16</sup> BERQUE, Agustín. *op.cit.* p.19.

particular de cada individuo. Entonces “el paisaje es una construcción cultural” que toma sentido como tal al ser contemplado estéticamente sin prejuicio ni objetivos lucrativos<sup>17</sup>.

Además consideramos más provechoso aun, cómo el geógrafo Joan Nogué en *Paisaje, identidad y globalización* define:

*El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, a la vez, el significado y el significante, el continente y el contenido, la realidad y la ficción*<sup>18</sup>.

Existen muchas maneras de definir el paisaje, en definitiva estas maneras están regidas desde la perspectiva de distintas orientaciones, como la filosofía, la arquitectura, la ingeniería, la historia, la arqueología, la economía, la geografía y geología, las políticas, la antropología, la ecología, la pintura, la escultura, la poesía, la literatura y cada vez encontraremos más definiciones que integren otras percepciones del mundo actual y que a la vez banalicen el paisaje. Por esta razón es necesario que la conceptualización del paisaje se exponga a una constante actualización, que tal vez debe ir tan rápido como van los nuevos medios y tecnologías, tan rápido como el crecimiento, caprichos y demandas de la población humana.

Como dice José Albeda, “la reconstrucción conceptual del paisaje en nuestra actual coyuntura, pasa necesariamente por reconsiderar la percepción estética y el impacto ecológico de nuestras actuaciones antrópicas en el territorio”<sup>19</sup>

No podemos hablar de paisaje sin pensar en Naturaleza (y por ende en lo artificial, término en el cual no nos vamos a adentrar). La Naturaleza en el contexto de esta investigación, está referida al paisaje y al territorio. Así pues,

---

<sup>17</sup> MADERUELO, Javier. El paisaje: génesis de un concepto. p. 38.

<sup>18</sup> NOGUÉ, Joan. “Paisaje, identidad y globalización”. p. 138.

<sup>19</sup> ALBELDA, José; “Los paisajes del declive. La concepción del paisaje en el contexto de la crisis ecológica global”. p.10.

ésta es entendida como todo *espacio natural*, como aquel que se ha salvado de ser modificado por la mente y la mano del ser humano.

Según establece el *Manual de Referencia de Gestión del Patrimonio Mundial Natural* establecido por la UNESCO, los componentes para considerar un paisaje natural son: el área, el relieve, el agua, el clima, el suelo, los minerales y su fauna y flora. Por otro lado, los componentes para considerar un paisaje cultural, o sea, el paisaje natural que ha sido modificado al punto de ser humanizado, serían: la población, la vivienda, la producción y la comunicación. Igualmente creemos pertinente nombrar que lo que es considerado Paisaje Natural está clasificado en: Parques Naturales (regionales y nacionales), Reservas Naturales (científicas e integrales), Monumentos Naturales y Paisajes protegidos. Esta clasificación depende de la proporción tanto del área, como de la intervención humana, así como de la relevancia de su protección.<sup>20</sup>

Entonces nos queda más que claro, que la modernidad entiende la Naturaleza y el paisaje condicionados por tres pautas culturales: la separación entre sujeto y objeto, la jerarquización y dominación de lo natural por parte de la cultura y la preeminencia de la visión como sentido más noble.<sup>21</sup>

Como ya sabemos, la Naturaleza dentro de la historia del Arte ha sido motivo de representación, ha sido utilizada como relleno en la pintura hasta volverse protagonista, ha sido escenario de toda la historia de las culturas, ha sido bien aprovechada por algunos y destruida por todo el resto. Constantemente el ser humano se aleja de ella y la manipula, por razones políticas o religiosas, pero siempre ha sido el punto de retorno para volver a empezar, para volver a encontrarse a sí mismo, para retomar una conexión espiritual con las cosas esenciales de la vida; y el Arte ha sido testigo de este acto de urgencia a lo largo de la historia.

Con el tiempo, la Naturaleza en el Arte ya no es mirada desde lejos únicamente para contemplar su belleza y lograr su representación, si no, que se le otorga un

---

<sup>20</sup> Información obtenida del Manual de Referencia de Gestión del Patrimonio Mundial Natural. <https://whc.unesco.org/document/130488> [01/09/2018]

<sup>21</sup> MARTÍNEZ MONTOYA, Josetxu. "La construcción cultural del paisaje: aportes desde la antropología sociocultural". p.157.

respeto y un valor que la ve como “como una estructura compleja y frágil que debe ser protegida, reivindicada y restaurada”<sup>22</sup>. Esta mirada puede ser la toma de consciencia del crecimiento desmedido de las ciudades, las cuales requieren de recursos extraídos del medio natural para subsistir en las burbujas urbanas. La exacerbada rapidez del capitalismo, entre otras cosas, no ha permitido visualizar con antelación las consecuencias de sus exigencias, que se han estructurado a costa de la Naturaleza pero de espaldas a ella.

Los paisajes característicos de la modernidad reflejan sin duda alguna “un modo de estar en el mundo que no ha sabido comedir su capacidad destructiva del equilibrio de los ecosistemas”<sup>23</sup>, y como dice Albelda, desde el Land Art hasta el Arte activista y el Arte ecologista:

*Algunos artistas empezarán a entender la naturaleza no ya como paisaje o materialidad, ni sólo en relación a su estructura y procesos inherentes, sino desde la perspectiva de la interacción y la interdependencia, es decir, desde una aproximación ecosistémica*<sup>24</sup>

Consideramos necesario retomar el contacto y la admiración con nuestro entorno natural y sus paisajes, utilizando el Arte como una estrategia para su observación y contemplación, pues solo con la admiración se llega al respeto, para luego poder pensar en el cuidado. El Arte, tanto como la arquitectura tienen la capacidad (y responsabilidad) de sensibilizar y lograr desarrollar una mayor empatía con nuestro entorno natural.

Con esto, no intentamos insinuar que nuestro trabajo artístico se posiciona en una postura activista ecologista, a pesar de reconocer el valor y la importancia de este movimiento. Nuestra inquietud se encauza más en que consideramos urgente conocer y entender las nociones de los estereotipos y conceptos de belleza bajo los cuales se observa el paisaje y lo natural en distintas culturas,

---

<sup>22</sup> ALBELDA, José, “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza”. p. 7.

<sup>23</sup> ALBELDA, José. Los paisajes del declive... *op.cit.* pp. 12-27.

<sup>24</sup> ALBELDA, José. Arte y ecología...*op.cit.*



para poder acercarnos a estos, con una perspectiva integradora y acciones emplazadas pertinentemente en el entorno y no de manera ajena e impositiva.

### **3.1.2. Sobre la contemplación en la sociedad contemporánea**

*Desde el frondoso árbol de quien se cree dueño de su vida, van cayendo las hojas, una a una, hasta que lo que ha sido encuentra en lo profundo de su nada el fruto irreconocible de lo que es. Aquí y allá. Como una alfombra de instantes derrotados en busca del no tiempo.*

*El que se busca ya no puede volver.*

Chantal Maillard.

La sociedad disciplinaria, como la denominó Michel Foucault, ha logrado manipular y controlar las costumbres, hábitos y prácticas humanas a la vez que ha logrado que nos volvamos dependientes de ellas. La manera de actuar bajo la lógica de la obediencia, el miedo y la culpa de nuestra sociedad, ha sido manipulada por las instituciones disciplinarias (colegios, fábricas, cárceles, psiquiátricos, ejércitos, empresas) que premian o castigan los comportamientos de las personas.

Con las tecnologías hemos logrado expandirnos hasta donde ni siquiera tenemos capacidad de entender, o en todo caso no queremos ver. Tenemos la falsa ilusión de verlo todo, de alcanzarlo todo, de ordenarlo todo y controlarlo todo. Pero lo que realmente sucede es que estamos siendo vistos, ordenados, controlados y constantemente manipulados para seguir a ciegas (y con mucho optimismo) las pautas del capitalismo y su éxito rotundo y peor aún, pensando que el éxito es nuestro.

Este control que creemos controlar, pero que nos controla a nosotros, es una especie de espejismo infinito que confunde. Como un ascensor con paredes de espejo, que nos refleja infinitamente y nos aturde y distrae mientras nos lleva a algún lugar, al cual evidentemente llegamos ofuscados y somos presa fácil para seguir ofuscando. Este ensimismamiento en mirar únicamente nuestra propia imagen, nos hace olvidar por completo que estamos siendo vistos. Esto se da porque los sistemas de seguridad nos han vendido la idea que ellos nos cuidan,

que ellos miran por nosotros, truncando así la capacidad de atención y observación de nuestro entorno.

De esta manera hemos ido fomentando y exigiendo, que cada día existan más aplicaciones y prótesis artificiales, que replacen las actividades que no queremos hacer y sobre todo aquellas que consideramos que no somos dignos de hacer.

No somos dignos en cuanto merecemos “nuestro tiempo” para hacer las cosas que según nosotros con autonomía, elegimos y deseamos hacer.

Estábamos regidos por la obligación y la negatividad del “no se puede”. Ahora todo lo podemos y sin límites; ahora pasamos a estar regidos por la libertad de elegir el positivismo. Ese exceso de positivismo que entendemos como emprendimiento, es autorrendimiento y que a la larga deriva en lo que Byun Chul Han llama *infartos psíquicos*. Los cuales son la reacción ante la presión del “imperativo del rendimiento, como nuevo mandato de la sociedad del trabajo tardomoderno” y de la sociedad disciplinaria que plantea Foucault.<sup>25</sup>

El autorrendimiento del *animal laborans* que se auto-explota a sí mismos, lo convierte en su propio verdugo y víctima, exponiéndose a una constante violencia aparentemente invisible. Las enfermedades psíquicas de la sociedad de rendimiento constituyen precisamente las manifestaciones patológicas de esta libertad paradójica. La negatividad de la sociedad disciplinaria genera locos y criminales, mientras que la sociedad de rendimiento, produce depresivos y fracasados<sup>26</sup>. La sociedad de trabajo se ha individualizado y convertido en la sociedad de rendimiento e hiperactividad, “el *animal laborans* tardomoderno está dotado de tanto ego que está por explotar y es cualquier cosa menos pasivo. Es hiperactivo e hiperneurótico.”<sup>27</sup>

Esto último junto con la noción de que todo puede ser resuelto sin demandar de nuestro esfuerzo, como comentamos anteriormente, nos está llevando a la

---

25 HAN, Byun-Chul. *La sociedad del cansancio*. p. 29.

26 *Ibidem*, pp. 19-20.

27 *Ibidem*, p. 45.

ansiedad de construir e inventar nuevos estímulos. La velocidad con la que suplimos nuestro esfuerzo, nos deja una sensación de vacío. El hecho de pensar que cualquier cosa será resuelta, desechada, remplazada, está logrando que perdamos nuestra capacidad de asombro, de valorar el esfuerzo y el trabajo de los otros y de nosotros mismos, e igualmente nos coloca en la misma condición de desechable. Esta toma de conciencia de no ser indispensable nos hace vivir en constante angustia inconsciente (y la cual suplimos con más estímulos).

Está de más decir, que esta manera de actuar ha ido transformando las maneras de las relaciones sociales, cada vez más insatisfactorias, más impersonales y menos estimulantes como se necesita.

Hemos llegado a ser la sociedad del cansancio y de la flagelación del autorrendimiento. La sociedad disciplinaria y de rendimiento exigen que las personas desarrollen habilidades de “múltiple atención” pero de manera superficial. Pues el tiempo es tan veloz, que no hay tiempo de profundizar en la atención. Esto anula la capacidad humana de *inmersión contemplativa*. Han dice:

*No puede sumergirse de manera contemplativa en lo que (las personas) tienen enfrente porque al mismo tiempo han de ocuparse del trasfondo... Los logros culturales de la humanidad, se deben a una atención profunda y contemplativa. La cultura requiere un entorno en el que sea posible una atención profunda.*<sup>28</sup>

Esta atención profunda se ve amenazada por la atención dispersa o lo que Byun-Chul Han llama *hiperatención*, razón por la cual Walter Benjamin propone el cultivo de “el don de la escucha” y que define como “la capacidad de una profunda y contemplativa atención, a la cual el ego hiperactivo ya no tiene acceso”.<sup>29</sup>

La *vita contemplativa* reconoce la particular pedagogía del mirar. En *El ocaso de los Dioses*, Nietzsche escribe que hay que aprender a mirar: “Aprender a ver es

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, pp. 34 – 36.

<sup>29</sup> *Ídem.*

acostumbrar los ojos a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen a nosotros; aprender a no formular juicios precipitadamente”<sup>30</sup>.

Observar pausadamente constituye la “primera enseñanza preliminar para la espiritualidad”<sup>31</sup>. Reaccionar impulsivamente para Nietzsche es una enfermedad y síntoma de agotamiento por lo que plantea urgentemente la revitalización de la vida contemplativa.

Entonces, creemos dilucidar que nuestro propósito es caminar en búsqueda de espacios que nos permitan observar y conocer la Naturaleza y su autorrepresentación, que sería el paisaje; pues a través de su contemplación podemos aprender lo que necesitamos para entender lo esencial de la vida y poder descubrir cuál es la razón de estar aquí y ahora.

Consideramos que el acto de caminar y contemplar, en un entorno natural, nos acerca a una experiencia meditativa, que nos puede ayudar a re-posicionarnos en relación al resto de elementos, con los en conjunto formamos parte de un mundo natural que es más grande de lo que creemos. Esto se basa en que juzgamos que el ego de la sociedad contemporánea, ha crecido tanto que no nos permite ver el valor de los otros elementos constituyentes de nuestro entorno, así es que no los valoramos ni cuidamos como deberíamos, y enfocamos nuestras necesidades y prioridades en agentes superficiales y artificiales que consideramos erróneamente como vitales.

---

<sup>30</sup>. NIETZSCHE, Friedrich. *El ocaso de los ídolos*. p. 33.

<sup>31</sup> Ídem.

### **3.2. El paisaje del Perú antiguo.**

Este apartado está enfocado al *paisaje cultural precolombino* como el referente principal tanto artístico como conceptual.

Para entender la pertinencia de este apartado, de manera introductoria veremos conceptos y elementos quechuas de la cosmovisión andina preinca e inca que nos permitirán entender la relación del ser humano con su entorno natural y su manera de hacer paisaje. Luego desarrollaremos el concepto de *paisaje cultural* y *paisaje precolombino*, con la intención de completar el concepto de paisaje visto desde la mirada europea contemporánea tratado en el apartado primero del capítulo anterior titulado *Caminar y pensar el paisaje en la actualidad*. Acá veremos algunas intervenciones en el territorio precolombino entendidas como manifestaciones artísticas.

Finalmente presentamos un apartado enfocado al acto de caminar implícito en las manifestaciones mostradas previamente.

Las culturas peruanas prehispánicas han sido una referencia constante en nuestro trabajo artístico, no solo desde el tema paisajístico o por las técnicas utilizadas en sus manifestaciones artísticas, sino por su particular e inspiradora comprensión del mundo, y por las doctrinas que caracterizan su cosmovisión, la cual estaba estrechamente ligada al mundo natural.

Para poder entender un poco esta relación hombre/naturaleza de las culturas peruanas preincas e incas, es necesario hacer un primer acercamiento a algunos conceptos de la cosmovisión andina.

Empezaremos por hablar del concepto **ayni**, palabra quechua que hace referencia a la reciprocidad, quizá el principio más representativo de estas culturas. *Ayni* se aplica para la reciprocidad y complementariedad del hombre con su mundo, donde conviven tanto personas, plantas, animales, astros, montañas y todos los seres del mundo espiritual. Se plantea actuar con consciencia y reciprocidad con la Naturaleza, pues para el ser andino la Naturaleza lo es todo. Todos somos parte de una unidad y a todos se les debe tratar con respeto para poder vivir en armonía, como en familia (*Ayllu*).

El mundo donde vivimos, el que nos contiene, nos cuida y nos da alimento es la *Pachamama* (tierra madre), no entendida únicamente como la madre que es procreadora, si no como la que abastece, la que alimenta y por esta razón se desarrolla una relación familiar para comunicarse con la Tierra. Se habla de “criar” la tierra y los animales de la misma manera que se cría un hijo. No se educa, ya que esto implica una jerarquía; se cría, con amor, lo que implica un constante aprendizaje de todos los participantes, un dejarse criar a la misma vez que se cría.<sup>32</sup>

Por otro lado todo aquello perteneciente a la *Pachamama* está dotado de una condición mágica, y como las personas provienen del interior de la tierra o *Ukhu Pacha*, también son sagradas. Entonces al morir una persona, se inicia un retorno a ese mundo interior, por esta razón “se entierra a los muertos con la

---

<sup>32</sup> VALLADOLID, Julio. Importancia de la conservación in situ de la diversidad y variabilidad de las plantas nativas cultivadas y sus parientes silvestres y culturales en la región Andino-Amazonica del Perú. p. 85.

misma idea con la que se coloca una semilla en el interior de la tierra, con la mirada hacia el sol y cerca al agua para que la vida germine nuevamente”<sup>33</sup>. De alguna manera volvían a la tierra para ser alimento para ella, así como la tierra los había alimentado también.

Así como se pensaba la orientación de los cuerpos muertos para su entierro, bajo otros parámetros similares se orientaban de manera específica en el territorio, los edificios que erigían. La similitud entre estos dos actos, radica en la función conectora que tiene la tierra, entre el mundo de arriba (lo espiritual) y el mundo de abajo (lo terrenal).

Los templos se volvían lugares sagrados y a la vez sacralizaban el lugar donde se construían. La filosofía de vida de la cosmovisión andina se basa en el amor y el respeto, a uno mismo, al prójimo y a la Naturaleza pues en ella es donde habitamos y por ende es la vida misma. También la Naturaleza y la tierra (donde se camina) se entienden como seres vivos que forman parte de la unidad del universo y son igual de importantes que las plantas y el resto de seres. En cada uno de ellos habitan los espíritus, no únicamente el objeto mismo. En relación a esto, escribe Juan Víctor Núñez del Prado Béjar, en su artículo sobre el *Mundo sobrenatural de los Quechuas del Cusco*:

*Por lo general se ha considerado por ejemplo, que los indígenas rinden culto a los cerros y a la tierra, cosa que en la realidad se nos presenta de manera diferente, ya que a nuestro juicio, el culto es a los espíritus que habitan las montañas y la tierra y cuya existencia es independiente de sus hábitats materiales*<sup>34</sup>

Podemos entender así la complementariedad que se da entre términos como *Orqo* (cerro) y *Apu* (espíritu de la montaña)" o *Allpa* (tierra) y *Pachamama* (espíritu de la tierra)"<sup>35</sup>, y que es identificable en muchas relaciones entre objeto

---

<sup>33</sup> <http://imillatikita.com/2012/11/chuymampi-amuyasipinitaw-reflexionar-en.html>. [03/07/2018]

<sup>34</sup> NÚÑEZ DEL PRADO, Juan V., "El mundo sobrenatural de los quechuas del Sur del Perú a través de la comunidad de Qotobamba". p.68.

<sup>35</sup> Ídem.

y espíritu del objeto o lugar y espíritu del lugar; lo que los romanos llamaban *genius loci*<sup>36</sup>.

Otro concepto igualmente importante dentro de la cosmovisión andina es **kai**. El mundo se entendía bajo una composición de tres planos: *Hanan Pacha* (el mundo de arriba), *Uku Pacha* (el mundo de abajo) y *Kai Pacha* (el mundo de aquí y ahora). De esta manera nos queda claro que la racionalización del tiempo y espacio se convierten en conceptos claves para su entendimiento del mundo y su relación con el entorno.

Analizando la relación entre los dos conceptos *ayni* y *kai*, podemos comprender con claridad la pertinente interacción del hombre con el mundo, reduciéndolo a simples palabras: estar plenamente presente en el lugar y el tiempo que se nos ha otorgado y así, contemplar para entender y actuar en ellos de manera respetuosa y en correlación con los otros mundos que complementa la vida.

Como parte de los símbolos representativos y como síntesis del pensamiento andino, tenemos la *Chakana*. *Chakana* es una palabra quechua que viene del prefijo *chaka* que significa puente o unión y del sufijo *-na* que significa instrumento. En aymara *pusi chakani*, significa "la de los cuatro puentes". La *chakana* es, dentro de otras cosas, un símbolo que representa un medio de conexión entre las distintas partes del mundo, entre las dualidades que configuran la cosmología de las culturas andinas. Es la interpretación simbólica de la constelación de la Cruz del Sur. También se sabe que es una herramienta matemática de sistema métrico fractal que incluye la cuadratura del círculo<sup>37</sup> y se cree que se utilizó tanto para la arquitectura, como el urbanismo, la elaboración de telares y el entendimiento del orden cósmico, entre otras miles de funciones atribuidas. Este símbolo es claramente una marca de identidad de las culturas ancestrales peruanas y su representación existe en infinitas manifestaciones, materiales, objetos, herramientas, vestimenta, etc. Podemos ver en las imágenes siguientes, representaciones distintas del mismo elemento

---

<sup>36</sup> Leer *Genius Loci: Hacia una fenomenología de la arquitectura* de Christian Norberg-Schulz.

<sup>37</sup> MILLA, Carlos. Génesis de la cultura andina. p. 68 – 80.



(Fig. 1). Primero un dibujo en las laderas de Palpas cerca de Nazca, al lado un tejido hecho con plumas de aves y un tejido de telar de cintura. Abajo a la izquierda vemos una serie de ilustraciones de distintas maneras de representar la figura por distintas cultural de Perú y finalmente a la derecha una forma que se complemente con la proyección de la sombra de la misma figura ubicada en Machu Picchu.

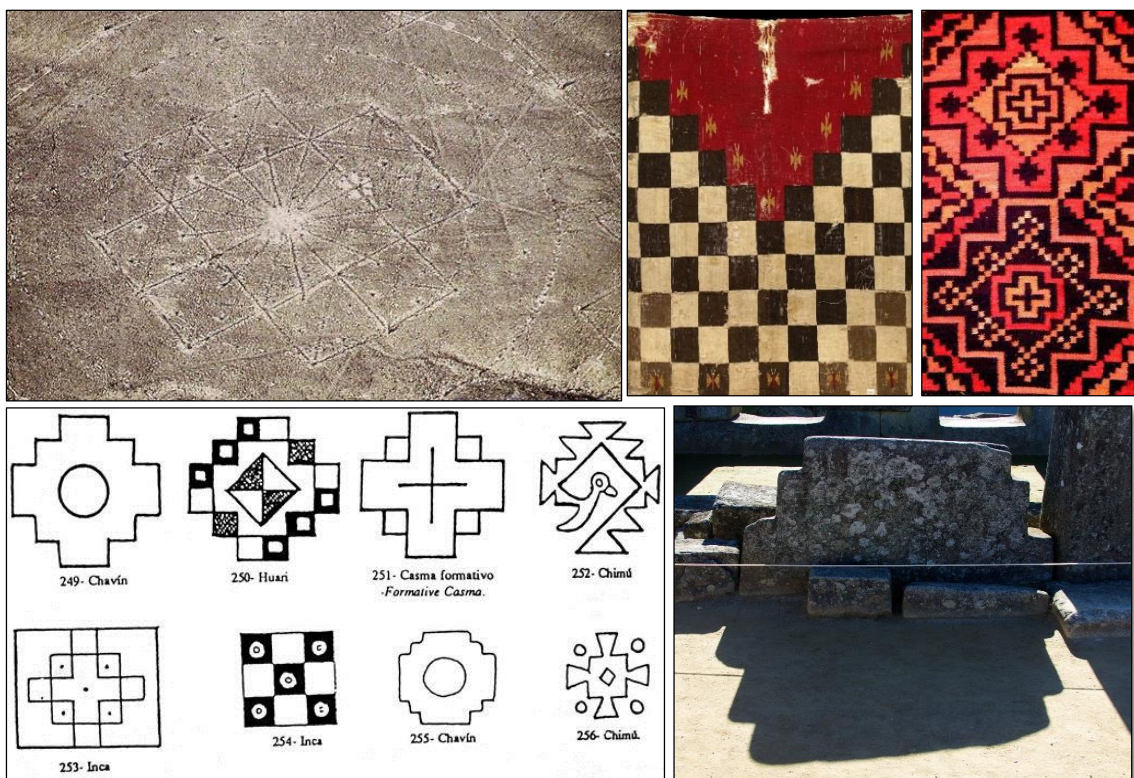


Fig. 1. Representaciones de Chakana.

### 3.2.1. El paisaje cultural preinca e inca

*Bajo la bóveda del arcoíris amanece un país interior. Goza en su intimidad la materia del mundo. Algo fértil derrama su canción como una palabra pura sobre la geografía del silencio.*

*Algo inocente percute sobre el vientre de la piedra provocando los signos de la felicidad. Sobrepasado por el clamor de las semillas, aturdido por la benevolencia del destino, confuso, tal vez, ante tan evidente milagro, el futuro se reconcilia con su origen y lo que ha de venir se deja contemplar como una simple costumbre de la vida. Bajo la lluvia. Indefenso ante la contundencia de la manifestación, el que así recibe el signo renace en el olvido: el no lugar de toda percepción.*

*El que se busca se expone a la ternura.*

Chantal Maillard.

Como hemos visto en el apartado 3.1.1 *Caminar y pensar paisaje en la actualidad*, el paisaje es una construcción cultural y subjetiva. El paisaje es la mirada con la que cada uno o cada comunidad ve su entorno, y los pensamientos, sentimientos y acciones que emergen de ese contacto. Así que cada cultura tiene maneras diferentes de entender y relacionarse con su propio paisaje. Al igual que cada cultura declara los cánones éticos y estéticos que la caracterizan.

Como dice Javier Maderuelo:

*El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra, esto nos obliga a hacer un esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes al nuestro.<sup>38</sup>*

De esta manera Maderuelo da pie a un pensamiento más amplio para reflexionar más allá del sentido etimológico de paisaje, planteando una mirada más integradora que cuestiona los parámetros establecidos por Berque, quien reduce las posibilidades de extender una *cultura paisajística* a aquellos grupos que denomina *culturas pre-paisajísticas*. Estas "otras culturas" que se basarían en

---

<sup>38</sup> MADERUELO, Javier, "Prólogo", en: Berque, A. *El pensamiento paisajero*. p. 17.

la contemplación y en la admiración de su entorno natural, hasta considerarlo sagrado, pues como dice Maderuelo:

*Las cualidades estéticas de algunos lugares pueden llevar a que sean considerados como emplazamientos divinos. Hay parajes cuyas formas naturales sobrecogen. Estos y otros lugares poseedores de una gran belleza han sido objetos de una veneración que se ha expresado a través de la construcción de templos, túmulos funerarios o hitos religiosos que señalan sus cualidades misteriosas. De esta forma, los lugares se sacralizan, se convierten en paisajes cuyo valor está más allá de lo físico, de lo utilitario. De la contemplación religiosa a la contemplación estética hay un breve paso, el paso que va de la creencia mística, es decir, de la aceptación del misterio religioso, al disfrute de los placeres de la imaginación, o sea, a la racionalización poética de sensaciones empíricas.<sup>39</sup>*

Así es que podemos llegar al concepto de *paisaje cultural*, el cual está definido por el Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco de la siguiente manera:

*Existe una gran variedad de paisajes que son representativos de distintas regiones del mundo. Obras conjuntas de la naturaleza y la humanidad, expresan una larga e íntima relación entre los pueblos y su ambiente natural. Algunos emplazamientos son el reflejo de técnicas específicas del uso sostenible del territorio, considerando las características y límites del entorno natural donde se establecen, que garantizan y mantienen la diversidad biológica. Otros, que en las mentes de las comunidades están asociados con poderosas creencias, tradiciones y prácticas artísticas, encarnan una excepcional relación espiritual de esos pueblos con la naturaleza... Los paisajes culturales – terrazas cultivadas en empinadas montañas, jardines, lugares sagrados- testifican del genio creativo, desarrollo social y la vitalidad imaginativa y espiritual de la humanidad. Los paisajes culturales se dividen en tres categorías principales, resumiéndolas en: paisajes claramente definidos, diseñados y creados intencionalmente por el hombre; paisaje evolucionado orgánicamente y el paisaje cultural asociativo.<sup>40</sup>*

Por lo que podemos entender que en el paisaje cultural se reconoce la manera cómo el hombre se ha relacionado e interactuado con su entorno natural, y

---

<sup>39</sup> MADERUELO, Javier, *op.cit.* p. 38.

<sup>40</sup> United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. World Heritage. <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape#2> [25/10/2018]

justamente en este contacto radica la importancia de su cuidado como patrimonio.

Elías Mujica, nos comparte una definición más específica y pertinente como introducción al concepto de paisaje al que deseamos llegar:

*El concepto de paisaje cultural va más allá de lo escénico, y por ello no debemos confundirlo con la riqueza paisajística natural o cultural... El énfasis, lo que lo hace diferente, es la interacción entre ambos elementos, entre la sociedad humana y la naturaleza.<sup>41</sup>*

Las culturas andinas preincas e incas han dejado manifiesto de su capacidad para manejar el territorio en beneficio de la comunidad, de manera estética y armónica no solo con el paisaje, sino con los espíritus que habitan en él. El hombre de los andes no busca dominar el lugar, es más, existe una coherencia entre los ciclos naturales y los ciclos de actuación del hombre. Este vínculo genera concordancia en sus actuaciones sobre el paisaje, las cuales están encaminadas a reforzar los aspectos paisajísticos del mundo natural.<sup>42</sup>

Verónica Crousse, escultora peruana, desarrolla en su tesis doctoral titulada *Reencontrando la espacialidad en el arte público en el Perú*, el análisis de los conceptos anteriormente propuestos para contextualizar el *paisaje cultural precolombino*. De esta manera en el apartado *Especificidad del paisaje cultural precolombino*, Crousse hace un registro de las cualidades espaciales y estéticas características del paisaje precolombino, con la intención de comprender mejor la compenetración de dichas culturas con el paisaje y el territorio, las cuales, como muchas otras culturas ancestrales del mundo, concebían la Naturaleza como sagrada.<sup>43</sup> Así la autora habla del equilibrio de las proporciones pertinentemente escaladas y emplazadas en el territorio, la austeridad del paisaje reflejada en las mismas obras, la síntesis al elegir elementos esenciales para que el diseño se enfoque en la función, la integración de la geometría de las construcciones en relación a las formas orgánicas del paisaje, la precisión y

---

<sup>41</sup> MUJICA, Elías "Los Andes y la transformación cultural del paisaje". p. 244.

<sup>42</sup> LUDENA, Wiley. "Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica". p.60

<sup>43</sup> CROUSSE, Veronica. Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú. p.152.

exactitud constructiva que da testimonio de su elevado nivel estético, la materialidad y color de origen endémico y natural que permite una mejor mimetización con el paisaje y la finalmente la racionalidad de medios y recursos empleados en la construcción.<sup>44</sup>

Y en las conclusiones que plantea al final del *Capítulo 2: La modelación y transformación del territorio*, la autora expone:

*La modelación y transformación del territorio estuvo regulada por la cosmovisión y no por una voluntad explícita de hacer paisajismo. No hablamos entonces de paisajes precolombinos, sino que los relacionamos con el concepto contemporáneo de paisajes culturales, como manifestaciones conjuntas entre lo natural y cultural.*<sup>45</sup>

Aunque previamente aclara:

*“las motivaciones de los precolombino para modelar el territorio fueron productivas y no estéticas, pero este valor, presente en sus obras, es una consecuencia de las maneras adaptativas y complementarias de intervenir en el territorio, reguladas por su cosmovisión.”*<sup>46</sup>

La consideración de la Naturaleza como constituyente esencial de la vida humana y como un elemento al cual se le debe rendir culto y respeto, terminó con la llegada del cristianismo y su imposición de ver el paisaje, el territorio y la Naturaleza como una máquina de producción y fuente de explotación.<sup>47</sup> Las comunidades andinas fueron obligadas a pasar a ver el paisaje desde una mirada externa y distante y no desde una mirada integradora y respetuosa, rompiendo esa conexión vital y espiritual que identificaba su concepción del mundo.

Las incontables transformaciones del territorio a lo largo de la historia de las culturas sudamericanas preinca e inca, no se dieron de manera incoherente con su entorno físico, sino todo lo contrario, fueron pensadas y realizadas de manera muy íntima y con mucha afinidad, pues de este modo podían mantener y

---

<sup>44</sup> Ibídem, p. 153.

<sup>45</sup> Ibídem, p. 180.

<sup>46</sup> Ibídem, p. 89.

<sup>47</sup> LUDEÑA, Wiley. *op.cit.* pp. 70 -72.

alimentar una actividad constante y fluida de energía entre el hombre y el lugar que lo acoge.

Según la concepción de los quechuas "la tierra vive, piensa, reacciona como ser viviente y racional" <sup>48</sup> y por esta razón (y como ya lo hemos mencionado en la introducción de este apartado) al momento de trabajar en ella, se hacía con mucho respeto. Este respeto se ve exteriorizado en manifestaciones tanto efímeras como materiales, en actos pequeños pero no menos importantes, así como en construcciones de gran escala, modificaciones del suelo, tanto superficialmente, como excavando o abultando. Todos estos actos siempre se acompañaban con rituales de permiso y agradecimiento a "la tierra, habitáculo de la Pachamama, que no es solamente útil"<sup>49</sup>, no es solamente de dónde extraemos lo necesario, sino donde habitamos y convivimos, todos con la misma importancia dentro del equilibrio del cosmos. Así, se pensaba y actuaba por "el bien colectivo basado en el orden andino del hacer bien: la integración de la comunidad se construye en el hacerse bien a sí misma a través de lo que hace"<sup>50</sup>

No cabe duda que esta mirada de respeto y cuidado es el eje central del razonamiento andino para la relación entre todos los seres. Y atendiendo a esa relación entre los seres y sus espíritus, podemos entender las edificaciones que realizaron. Las construcciones realizadas estaban estratégicamente orientadas en relación al sol (*Inti*), las estrellas (*Chaska*), al agua (*Yaku*) y las islas guaneras y además distribuidas en el territorio bajo un sistema de alineamientos llamados *ceques* (ejes imaginarios) que conectaban todos los lugares sagrados. Estas edificaciones que otorgaban al lugar un sentido sagrado, se llaman *Huacas*, sobre las cuales Ludeña explica:

*La construcción de huacas artificiales no obedecía a un súbito interés de hacer una en cualquier lugar. Respondía a la lógica intrínseca de un espacio mítico poético regulado por los ceques, una especie de líneas ordenadoras que orientaban la conexión múltiple de diversas huacas naturales y/o artificiales. A efectos de crear una especie de topografía sagrada donde*

---

<sup>48</sup> DALLE, Luis. "El despacho". p. 146.

<sup>49</sup> TAMAYO, José. "Algunos conceptos filosóficos de la cosmovisión del indígena quechua". p. 253.

<sup>50</sup> LAJO, Javier. Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría. p. 43-45.

*cada huaca artificial otorgaba el sentido preciso a un paisaje en equilibrio permanente.*<sup>51</sup>

Pero los edificios no estaban solos, pues estaban acompañados de un gran trabajo de modificación del territorio circundante, grandes acueductos, infinitas terrazas bioclimáticas (andenes), lagunas artificiales y observatorios solares. Todos estos trabajos se realizaban en función de la agronomía y la adoración a sus dioses y llegaron a una excelente ingeniería tecnológica, constructiva y de diseño que les permitía integrarse de manera armónica con el entorno natural, para obtener beneficios para la subsistencia de la comunidad, pero con una mirada estética del paisaje indudable.

El arquitecto urbanista Jose Canziani, quien se ha especializado en el estudio del urbanismo y la arquitectura precolombina peruana, escribe en su artículo *Ciudades, Territorio y Ecosistemas en el Perú*:

*Es de especial importancia el estudio de la singular y armónica integración de los asentamientos y edificaciones prehispánicas con relación a sus diversos contextos territoriales. Estas logradas formas de integración con el paisaje, resultan de la intervención conjunta de distintas variables. Entre estas podemos mencionar aquellas que derivan de la selección del lugar de emplazamiento donde intervienen múltiples factores, que van desde la ubicación estratégica con relación a la economía del manejo de los recursos, a factores ambientales, a otros que tienen que ver con las percepción cultural del paisaje por parte de sus poblaciones; así como por la selección de los materiales constructivos, el despliegue formal de las edificaciones y su adecuada integración a la morfología del paisaje. Pero también es de especial relevancia comprender que esta ponderada integración es, antes que nada, el resultado y la expresión tangible de la arraigada identidad social y el ancestral sentido de pertenencia por parte de estas sociedades respecto a sus respectivos paisajes territoriales, sean estos naturales o culturales.*<sup>52</sup>

Entonces, tenemos claro que sí existía un razonamiento reflexivo antes de transformar el territorio, obteniendo una doble función: por un lado el aprovechamiento del territorio con un manejo estético (así como se puede

---

<sup>51</sup> LUDÉÑA, Wiley. *op.cit.* p. 62.

<sup>52</sup> CANZIANI, José. "Ciudades, territorio y ecosistemas en el Perú". p. 15.



visualizar en las *Fig. 2 y 3*), y por otro lado la sacralidad de este o la veneración al espíritu que habita en él.



*Fig.3.*Andenes en Pisac.



*Fig. 2.* Acueducto en Cumbemayo.

Con el tiempo se van descubriendo y entendiendo las técnicas utilizadas por estos grandes escultores del paisaje, pero siempre queda la duda de cuáles eran realmente las intenciones religiosas que motivaban estas construcciones y en muchos casos, cómo lograron construirlas para que aun permanezcan. Como es el ejemplo de los templos encontrados en el Sitio Arqueológico de Caral (*Fig. 4*), el cual se ubica en una zona altamente sísmica en el arduo desierto costero, tiene una antigüedad de 5.000 años aproximadamente y aún sigue en pie y protegiendo restos en muy buen estado.



*Fig.4.*Caral.

Continuando con la idea del razonamiento reflexivo del paisaje, en beneficio a las necesidades humanas, no podemos dejar de pensar en los momentos de análisis y contemplación que debían ejercitar para lograr entender el movimiento de las constelaciones que avisaban la estación venidera, para lograr entender y



medir el tiempo con el movimiento del Sol y la Luna, para lograr los mejores resultados en los experimentos agrícolas.

Pensamos entonces, en la relación entre lo estético, lo utilitario y lo sagrado, como tres condiciones inseparables del pensamiento andino para analizar y relacionarse con el territorio. Como dice Crousse: “El valor estético de las obras precolombinas no es una finalidad en sí misma si no una consecuencia de la comunión entre lo utilitario, lo ritual y lo sagrado, y es resultado de la armónica relación con la naturaleza.”<sup>53</sup>

Las Líneas de Nazca (200 a.c y 600 d.c) que son unos geoglifos (*Fig. 5*) en bajorrelieve que se encuentran en las pampas del desierto de Nazca, en la costa sur de Perú, abarcan un área de casi 1.000 kilómetros cuadrados y hay alrededor de 300 figuras distintas, que incluyen animales y plantas. Existen más de 10.000 líneas y figuras geométricas, algunas de estas de 30 metros de ancho y más de 9 kilómetros de largo. Es más fácil ver las figuras desde el aire o desde montañas cercanas, pues al ras del suelo, son casi imperceptibles.



*Fig. 5.* Líneas de Nazca.

<sup>53</sup> CROUSSE, Verónica. *op.cit.* p. 153.

Los diferentes estudios proponen que fueron lugares de adoración, también, indicadores hacia el centro de peregrinaje cercano Cahuachi, incluso se dice que forman calendarios gigantescos, pero lo que sí es innegable es su relación con las constelaciones, las cuales eran consideradas divinas. Los dioses miraban desde el cielo y las estrellas “mientras que los fieles se situaban en las líneas y plazoletas”<sup>54</sup>

María Rostworowski, historiadora peruana y amante de las culturas prehispánicas, escribe en su investigación especializada en Nazca, sobre los antiguos nazquenses:

*Los geoglifos y los biomorfos constituían un medio de comunicación entre los nazquenses y la divinidad, y los dibujos sería una manifestación de una expresión religiosa. Esta vivencia religiosa no deja de tener su propia lógica dada la circunstancia de ser su dios una divinidad voladora. Quizá en las imágenes estaba presente también el espíritu del aire, y del viento, del mar y de la tierra.*<sup>55</sup>

La teoría más estudiada plantea que se realizaron desplazando el material del suelo hacia los lados, sobre el cual estaba trazada la línea del dibujo, dejando expuesta la capa inferior del suelo, que tiene otro color y características. Para lograr esto se utilizó una especie de compás gigante hecho con fibras vegetales, que servía de guía para los excavadores. Una vez terminados, las personas podían caminar a lo largo de estas figuras de gran escala logrando un dibujo de relieve sobre el suelo.

La imagen mostrada a continuación (*Fig. 6*) es un plano aéreo de un área correspondiente a las pampas de Nazca. Si analizamos este gráfico podemos observar la gran expansión de las líneas sobre el territorio y cómo se conectan unas con otras, pero sobre todo, podemos ver que es evidente que hubo un trabajo en el territorio a una escala que sobrepasa la mirada a nivel del suelo.

---

<sup>54</sup> ROSTWOROWSKI, María. “Origen religioso de los dibujos y rayas de Nazca. p. 197.

<sup>55</sup> Ídem p.199.

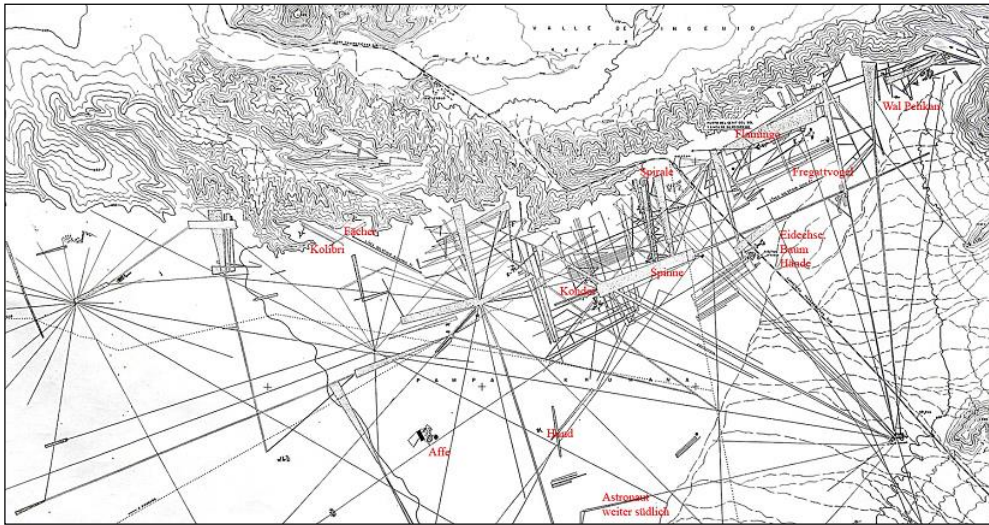


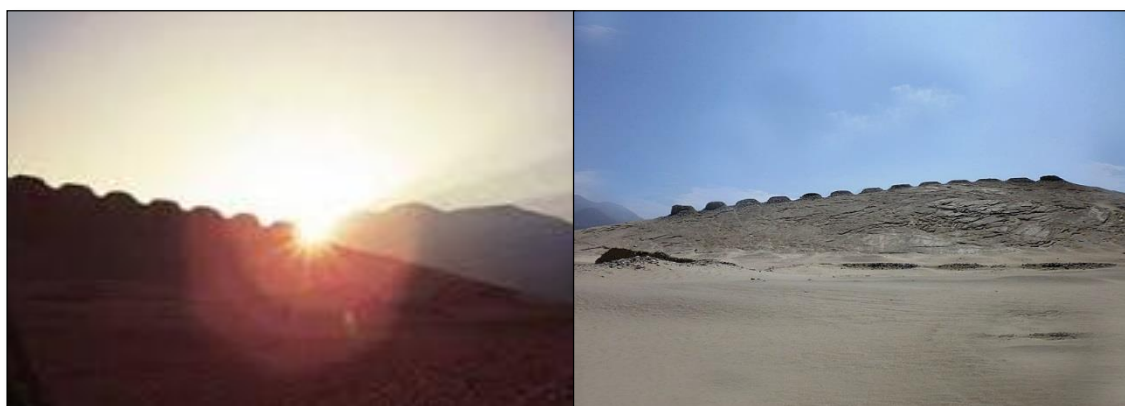
Fig. 6 Plano de un área de la pampa de Nazca.

Es evidente que para plantear una serie de trazos y dibujos de estas magnitudes, hay que tener conciencia y manejo del planeamiento y la espacialidad, tener capacidad de proyección del imaginario en el territorio, o sea, de hacer paisaje. Reforzamos este pensamiento en la manera cómo explica Crousse, haciendo referencia al entendimiento de la espacialidad en el mundo andino, de la siguiente manera:

*La espacialidad precolombina tiene una dimensión abstracta ya que no está limitada a lo que abarca la mirada, proyectándose más bien a cientos o miles de kilómetros mediante ejes imaginarios o líneas físicas sobre las cuales alineaba ciudades o lugares sagrados. Es multidimensional ya que el cielo y la observación de los fenómenos astronómicos es fundamental para ordenar la espacialidad en el territorio.<sup>56</sup>*

<sup>56</sup> CROUSSE, Verónica. "Configuración del paisaje, espacio público y arte público en el Perú". p. 51.

A 625 km al norte de Nazca, está ubicado Chanquillo (*Fig. 7*), perteneciente a la cultural Caral, la cual data del año 3.000 a.c. y está ubicada en la costa central. Chanquillo es una fortaleza y observatorio astronómico y se logró mediante la transformación que se realizó en la cima de una loma, modelándola hasta obtener un relieve dentado conformado por trece volúmenes alineados de norte a sur. Este oráculo servía para señalar con bastante precisión los solsticios y equinoccios, en general para marcar el movimiento cíclico del sol a través del año, indicando el avanzado conocimiento de la astronomía, con fines prácticos y rituales. Este trabajo, que utiliza el paisaje para medir el tiempo con el Sol mantiene mucha relación con edificios que pertenecen al mismo complejo, los cuales son considerados templos y están hecho completamente con técnicas de adobe, quincha y shicras<sup>57</sup>.



*Fig. 7. Chankillo*

Este es un extraordinario ejemplo de cómo manejar el territorio para el beneficio del hombre con fines científicos, como utilizar la morfología del lugar y realizar un reordenamiento de otros elementos del entorno para replantear nuevas alineaciones y tener una mirada puntual sobre algo que se desea ver. En otras palabras, adecuando el espacio para volver a tener la oportunidad de observar algo repetidamente, constantemente, cíclicamente reviviendo el placer de ver y saber. Pues el hecho de tener el conocimiento de la estación del año entrante, en relación a la posición del sol en el oráculo, le daba el mensaje de lo que debían

---

<sup>57</sup> Las Shicras son un sistema de red bolsa anudada que retiene en su interior piedras y se colocan como estructura dentro de los muros de los edificios de la Cultura Caral. Cumplen una función antisísmica, pues hace que el muro sea más flexible y no se deslice con los movimientos telúricos.

hacer. De manera, que si el sol no llegase a posarse en un punto esperado, significaba el desorden, el caos, el no saber qué pasaría. Podríamos entender esto como el placer en el saber, en la seguridad de la prosperidad de la tierra, y por ende el aseguramiento de un bienestar para todos. Observar y saber lo que sucedería, les daba noción de las consecuencias de sus propios actos.

Por otra parte, en la Sierra sur, tenemos los andenes circulares de Moray (Fig.8), ubicados en Cusco y a 3.500 msnm. Al parecer fue un centro ceremonial asociado al choclo o maíz, llamado en quechua *Aymoray* y también un centro de investigación agrícola incaico donde se llevaron a cabo experimentos de cultivos a diferentes alturas. La disposición de sus andenes produce una variación de microclimas teniendo en el centro de los andenes circulares concéntricos una temperatura más alta y reduciéndose gradualmente hacia el exterior a temperaturas más bajas, pudiendo de esta forma simular hasta 20 diferentes tipos de microclimas<sup>58</sup>. Se cree que Moray pudo haber servido como modelo para el cálculo de la producción agrícola para el resto del territorio, ya que se puede ver infinitas montañas talladas y modeladas para andenerías que abarcar 700 metros de altura.



Fig. 8. Moray.

---

<sup>58</sup> EARLS, John. "Planificación Agrícola Andina". p. 111 – 114.



Estas construcciones no podrían funcionar de manera independiente del estudio de las estaciones, a las cuales también se les ofrecían actos rituales como cantos de bienvenida. Estos actos hacen muestra del trabajo en comunidad de los habitantes y del valor espiritual y sagrado que le otorgaban al lugar fecundo que los beneficiaba. El hombre de las culturas precolombinas no miraba el territorio, como un agente externo a su existencia, como un fondo de abastecimiento ajeno, si no que era considerado como uno de los elementos sagrados del cosmos, al cual hay que cuidar y respetar de la misma manera como debemos cuidar y respetar el resto de seres que en conjuntos formamos parte de la Naturaleza.

*Más allá de las causas materiales que determinaron esta situación, el modo de vivenciar y transformar el paisaje en el mundo prehispánico debe ser explicado en tanto expresión de una determinada visión mitopoética de la realidad. Paisaje y cosmovisión, representan en el mundo preinca e inca, una sola unidad.*<sup>59</sup>

Con esta cita de Wiley Ludeña, reforzamos la idea, que si bien en la lengua quechua no existe una palabra que funcione como sinónimo de *paisaje*, es evidente que su entendimiento estaba inserto en el pensamiento andino precolombino. Y es este paisaje cultural y la cosmovisión detrás de su construcción, de gran motivación tanto para nuestro trabajo artístico como para nuestra vida cotidiana. Podemos reforzar esta idea, en la manera como Crousse habla sobre la espacialidad precolombina, diciendo:

*Podríamos decir que en el mundo precolombino también hay una construcción cultural del paisaje, pero no desde la mirada modelada sino desde la misma concepción de su cosmovisión, que es la que le otorga al territorio atributos sacralizados que trascienden su realidad física y lo convierten en algo significativo. Bajo esta óptica, podríamos decir que sí existe un paisaje precolombino como construcción cultural.*<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> LUDENÑA, Wiley. *op.cit.* p. 60.

<sup>60</sup> CROUSSE, Verónica. *op.cit.* p. 97.



*Fig. 9. Huaca Prieta y cerros de Ferreñafe. Bosque de Pómac.*

*Fig. 10. Dunas de Casma*

### 3.2.2. Caminar el paisaje precolombino

*Entonces recorren el paisaje evidencias casi irreconocibles, como llegadas de un tiempo remoto o futuro, señales da todas las partes que se abrazan a nuestra más íntima frontera y nos susurra al oído una consigna, acaso una canción antigua que aún recordamos. Todo se vuela silencioso, todo significa sin necesidad de haber sido expresado.*

*El que se busca añora la transparencia.*

Chantal Maillard.

El Imperio Incaico, Tahuantinsuyo (1438–1533 dc), estaba fragmentado en cuatro regiones principales: los cuatro Suyos. Para mantener una comunicación constante entre ellos, para poder comercializar la producción agrícola y para permitir el flujo de información entre las regiones, se construyó el *Qhapaq Ñan*, el Gran Camino Inca. *El Qhapac Ñan*, de inicios pre-inca, es una red de caminos que llegó a tener más de 30.000 km y abarcó lo que ahora es Chile, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, siendo su eje central la ciudadela imperial de Cusco. Este complejo sistema vial iba de norte a sur por la Cadena de la Cordillera Blanca de los Andes, tenía un camino paralelo por la costa y una gran red de subcaminos que conectaban estos ejes principales.<sup>61</sup>. Así, para construir esta conexión, tuvieron que modificar fragmentos de tierra para obtener la manera más idónea de atravesar las alturas de la cordillera y el desierto costero, y entretanto, los terrenos tan variantes de las regiones naturales que existen entre estas dos.

---

<sup>61</sup> CANZIANI, José. “La organización del espacio andino”. p. 33.





Fig. 12. Mapa de Chapaq Ñan.



Fig. 11. Tramo de Chapaq Ñan.

Construyeron puentes en acantilados de 1.000 metros de altura (Fig.13), tambos o centros de acopio donde se guardaba el alimento climatizado. Este camino permitía viajar por toda la comunidad del Tahuantinsuyo, al *Inca* y su séquito, al resto de habitantes y sobre todo a los *Chasqui* (Fig.14). Se dice que todas las poblaciones repartidas por el imperio tenían la misma importancia y que por esa razón todos tenían que estar conectadas como una familia.



Fig. 13. Puente Queshuachaca.



Fig. 14. Chasqui. Grabado de Huamán Poma de Ayala.

Los *Chasqui* o mensajeros, eran personas especiales que recorrían los caminos llevando la información de un lugar a otro. Cayetano Alcázar, a modo de recopilación de tradiciones, nos comparte un dato que relacionamos con la imagen de la derecha, que es del famoso cronista Huamán Poma de Ayala, quien

hizo un gran trabajo de investigación y gráfico sobre los descendientes incas durante el Virreinato. Alcázar nos dice sobre estos mensajeros:

*Eran elegidos para ser correos aquellos que tenían una especial preparación para el cumplimiento de este servicio, buscándose sobre todo gran resistencia y probada fidelidad. Vestían además traje especial que indicaba su profesión, llevando un caracol o cuerno, que hacían sonar desde lejos para que se supiera de su aproximación.*<sup>62</sup>

La manera de transmitir información en el imperio incaico se basaba en dos técnicas: el mensaje oral y el anudado legible en los *quipus*. El *quipu* era un medio de comunicación fundamental del Imperio Incaico. Era un sistema de contabilidad, constituido por una serie de hilos de colores anudados, que servía para registrar y controlar distintos objetos. Así, el color y el número de nudos hacía referencia a distintitas cosas, como miembros de una familia, animales, cantidad de telares, etc., pero también transmitían información con otro tipo de contenido como histórico y religioso y para descifrar cada uno de estos mensajes se requería un experto con el cual el *chasqui* debía mantener una estrecha relación de comunicación para una pertinente y precisa comunicación. Aquellos intérpretes que se dedicaban a la filosofía, eran los *amautas*, aquellos especializados en la historias, eran los *quipucamayoc* y los dedicados a la poesía eran llamados los *haraucos*.<sup>63</sup>

El caminante o mensajero, era un elemento muy importante en el Imperio Incaico, pues era el encargado de llevar la información de una región a otra. Este mensajero o *Chasqui* era el receptor del saber y era considerado un sabio por el hecho de acumular la información que portaba, pues preservaba los principios de la cosmovisión de la cultura incaica. El caminar también estaba relacionado con el sanar o curar, pues los curanderos hacían largas caminatas en búsqueda de plantas medicinales para curar a los enfermos. De aquí sale la idea del caminar como sanación como una manera simbólica. Para esta búsqueda, los

---

<sup>62</sup> ALCAZAR, Cayetano. *Historia del Correo en América, Notas y documentos para su estudio, Biblioteca de Historia Hispanoamericana*. p. 25.

<sup>63</sup> *Ibídem* p.36 -39

curanderos, miraban las estrellas (*Chaska*) y se guiaban de la Luna (*Killa*) y el Sol (*Inti*).

Existe una palabra quechua que hace referencia al caminar: *Suma Sarnaqaña*, que significa saber caminar y que dice que una persona nunca camina sola, pues siempre va con el viento, el sol, la luna, la tierra y todos los otros elementos de la Naturaleza. *Suma Sarnaqaña* es uno de los trece principios de la filosofía quechua del buen vivir o *Suma Kawsay*.<sup>64</sup>

Wiley Ludeña plantea una mirada contemporánea muy particular sobre el camino inca y el paisaje en el que se encuentra emplazado, entablando una conexión de dicho camino como el caminar en el paisaje desde la mirada artística contemporánea. Así es que comenta:

*Se trata de un factor determinante en la modelación del paisaje territorial. Del mismo modo como estas líneas conjuntamente con el paisaje matriz circundante conforman en sí otro paisaje de singular belleza y significación cultural. Un topos itinerans convertido en extendido paisaje del caminante.*<sup>65</sup>

Y luego el autor, haciendo referencia al fenómeno de transurbancia como lo plantea Careri quien plantea que el camino es el soporte para el andar como práctica estética, dice que “no hay duda que una nueva lectura de los caminos incas bajo esta perspectiva adquiere un nuevo y sorprendente sentido. Es arte efímero, composición paisajística y soporte de otra experiencia estética compleja”<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> OVIEDO, Daniel (2014) "Aproximaciones a la Pachamama, al sumak kawsay y al jopói: hacia una ética ambiental de inspiración indoamericana".

<sup>65</sup> LUDENA, Wiley. *op.cit.* p. 64.

<sup>66</sup> Ídem

Los ejemplos vistos hasta ahora, nos sirven para aclarar algunos puntos:

Consideramos que para la proyección y la construcción de estas intervenciones de manera tan armónica en el territorio, tiene que haber existido una mirada paisajística del entorno.

Así también, revalidamos que el acto de caminar y contemplar el paisaje está inmerso en el pensamiento precolombino y todas las manifestaciones presentadas.

Rescatamos del pensamiento andino, el respeto a la Naturaleza entendida desde el principio de respeto al prójimo, del mismo modo deseamos aprender en del actuar sobre el paisaje de manera integradora.

Estos puntos son claves como referentes para la propuesta artística realizada

Además quisiéremos aclarar que considerando que es un trabajo monográfico y que este apartado es solamente uno de los capítulos del trabajado escrito, no nos hemos extendido más en esta área a pesar de ser conscientes de la cantidad de referentes que existen y estudian este tema con mayor profundidad.



*Fig. 15. Machu Picchu.*

### 3.3. El paisaje en el Arte contemporáneo

En este apartado nos enfocamos en una selección de trabajos considerados referentes del Arte contemporáneo importantes en relación al quehacer artístico personal. En algunos casos la afinidad se entabla en lo conceptual y en otros, más en lo formal, la técnica, lo procesual y la materialidad.

No es nuestra intención elaborar una monografía histórica del Arte contemporáneo en relación con el paisaje y la Naturaleza, sin embargo por la correspondencia evidente con los conceptos planteados no podríamos obviar los más pertinentes proyectos del Land Art, Earthworks, Instalación Audiovisual y el Cine Documental. Cabe señalar que tampoco realizamos un análisis profundo de los artistas y su contexto, pues lo que nos concierne o consideramos relevante es la relación de la obra con su entorno y su pertinente emplazamiento.

Este subcapítulo se divide en dos apartados. El primero enfocado a piezas *in-situ*, consideradas dentro del Land Art y Earthworks; y el segundo a piezas *non-site*, como arte-documental e instalaciones audiovisuales, ambas mantienen una estrecha relación con el paisaje y la Naturaleza.

### 3.3.1. Caminar/ Land Art/ Earthworks

*Se alimenta de luz el cuerpo del espíritu. El alma transfigura las formas y extrae de ellas lo protegido bajo su oscura consistencia. Aquello que se ofrece pertenece al sentido de la necesidad. Muestra así el mundo su perfección precaria y suficiente. Y su encuentro produce soledad: el pan de cada día.*

*El que se busca ha sido invitado al ahora.*

Chantal Maillard.

Empezaremos con lo más sutil de acciones artísticas en el paisaje, las que no tienen un gran impacto físico material, para llegar a trabajos que requieren de mayor complejidad constructiva.

Evidentemente las acciones del artista y caminante inglés Hamish Fulton, son los primeros referentes en esta selección, puesto que los proyectos artísticos que nos interesa traer a contexto están basados en el acto de caminar como práctica artística, sin modificar abruptamente el espacio caminado, tan solo con la presencia de él o los peatones en un determinado tiempo y lugar. Estas obras suelen ser presentadas al público de manera gráfica y el nombre que llevan, hace referencia a la cantidad de kilómetros recorridos o a los puntos de partida y llegada de un tramo realizado, como por ejemplo *Seven walks on the Iberian Peninsula* o *Walking from and to the Village oh Machuca at 4050 meters, 7 one day walks, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15 November 2012 Chile*.



Fig. 16. Penzance Beach.

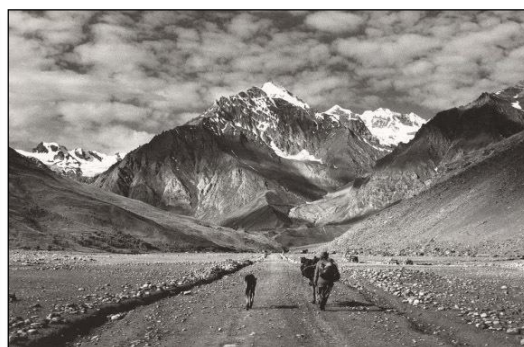


Fig. 17. Hamish Fulton.



Pero lo que nos interesa en este momento es la manera cómo Fulton realiza sus acciones, proponiendo algunos parámetros para caminar, como juegos numéricos, el silencio, la repetición, para resolver la fijación que tiene por recorrer distintos territorios y centrar el acto de caminar y la experiencia que brota de esto, como la obra misma en un espacio y tiempo finitos, que convierte todas y cada una de ellas en irrepetibles obras artísticas. El principio ético que engloba la idea de estas obras es “wilderness”<sup>67</sup> haciendo referencia a no dejar huella alguna en el territorio caminado. Esto último nos hace pensar en la precisa atención con la que se desarrollan estas sutiles y pertinentes acciones en el espacio que las acoge. Parece ser, que es un requisito indispensable la atención plena y la toma de conciencia de las consecuencias de los actos, así como la presencia consciente de ser y estar en ese momento, en ese lugar, para poder volver la mirada atrás, observar lo que se ha hecho y reflexión sobre eso mismo, entablando relaciones sensibles con el entorno.

Continuando con el caminar en un entorno natural, con una pretensión estética, presentamos consecutivamente *A line in Scotland* (1981), *Hoggar circle* (1988) y *Walking a line in Peru* (1972) realizadas por Richard Long y mostradas a continuación respectivamente (Fig. 18).



Fig. 18. Richard Long.

Estas tres obras, han sido seleccionadas como parte de este apartado porque pensamos que engloban lo particular de la obra de Long que nos interesa señalar por el momento. Ahora podemos ver el efecto del caminar en el paisaje, a

---

<sup>67</sup> TALA, Alexia. Texto curatorial exposición *Atacama 1234567*  
<http://artishockrevista.com/2013/03/26/hamish-fulton-atacama-1234567/> [17/08/2018]

diferencia de Fulton, que como ya hemos comentado, intenta no dejar huella de sus actos *in-situ*. En este conjunto queremos evidenciar cuatro particularidades: primero, tres actos: recolectar, reordenar y marcar, y segundo, el hecho de caminar repetidas veces por el mismo camino corrobora que es la única operación que hace posible los actos nombrados anteriormente. Obviamente estas obras se logran, bajo unos parámetros marcados que se basan en la observación y la experiencia estética.

Aquello que acabamos de comentar se repite en muchas obras de Long, pero justamente la relación que entablan estas tres manifestaciones, con un elemento natural predominante del paisaje, es lo que las diferencia de otras y justifica su elección. La elección del lugar y la direccionalidad de las figuras dibujadas por el caminar no son aleatorias, están trazadas en lugares de gran carga simbólica, consecuente a su particularidad geográfica. Sin embargo Long precisa que lo más importante no es el objeto, si no la experiencia misma del caminar, de la cual al final solo queda “la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto”<sup>68</sup>

Nos interesa resaltar el interés por la contemplación reflexiva que se da junto con el caminar como un ritual, sumergidos en mundos naturales, como lo hacen Long y Fulton, que como repetimos se centran en un resultado simbólico emergente de una experiencia estética.

Para retomar el tema de la recolección y el reordenamiento de elementos en la Naturaleza, llegamos a *Rivers and tides* y *Sticks And Stalks (Fig.19)* de Andy Goldsworthy, este nombre lo llevan algunas esculturas y también el documental que congrega la obra del artista. Nos centramos en estas piezas pues son el claro ejemplo de un trabajo minucioso para la hora de entablar un orden preciso en la aglomeración de materiales y formas, que no responden a una técnica preestablecida, que están construidas bajo el constante ejercicio de prueba y error, que se sustentan en el equilibrio y su existencia se determina por los efectos del paso del tiempo.

---

<sup>68</sup> CARERI, Francesco, *Walkscapes: el andar como práctica estética*. p. 146.



Lo que más nos interesa, es la complementariedad entre la obra y el entorno natural, tanto por cómo lo formal se integra en el paisaje, así como la transformación temporal de la obra hasta su desaparición. En *Sticks And Stalks* (Fig.21), el reflejo de la pieza (que es un medio círculo hecho con ramas) en el agua permite completar la forma del círculo completo; en *Rivers and tides* (Fig.20), los pedazos de hielo se adhieren entre sí cuando el artista los remoja en agua fresca y justa los pedazos en el instante que el agua se solidifica. Así vemos la diferencia en la manera de construirse, pero lo similar está en que ambas piezas se destruyen cuando sube el nivel del agua y la temperatura del ambiente y pasan otra vez a ser parte del todo que los rodea. Otro trabajo muy interesante que viene al caso por el tema del reordenamiento de elementos encontrados en el entorno natural y que a su vez juega con las condiciones del clima, es el de Nils Udo (Fig.19).

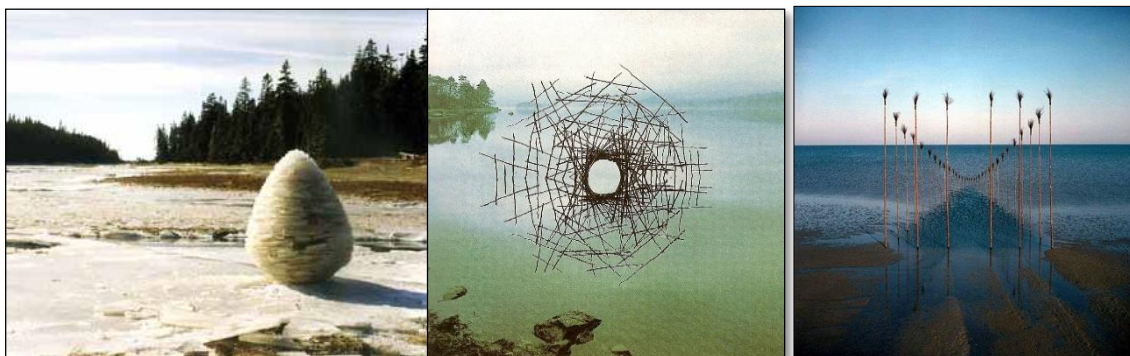


Fig. 20 Y Fig. 21. Andy Goldsworthy.

Fig. 19. Nils Udo

Con el tipo de obras que hemos revisando hasta ahora, es preciso, aunque tal vez obvio, nombrar la idea de tiempo como determinante conceptual. El caminar en el espacio y tiempo, repetir un mismo acto durante un determinado tiempo, ver los efectos del tiempo en la materialidad de las obras, dar espacio a la pausa y el movimiento, la quietud y la velocidad, son cosas únicamente perceptibles por completo bajo la exposición a la experiencia sensible, tanto física como contemplativa que se da a través del tiempo.

Si hay alguna cosa que nos hace tomar conciencia de lo inconsciente que somos del pasar del tiempo es la observación del movimiento de los astros. En relación con esto hemos elegido dos obras de gran relevancia para este proyecto:



Fig. 23. *Sun Tunnels* (1976)  
Nancy Holt.



Fig. 22. *Observatory* (1977)  
Robert Morris,

Ambos proyectos, a pesar de estar emplazados en lugares totalmente desligados, tienen dos puntos en común: la contemplación del Sol, ya que *Sun Tunnels* (Fig.21) cumple su cometido durante el solsticio de verano y *Observatory* (Fig.20) lo cumple durante los equinoccios. Por otro lado ambos son instalaciones de gran magnitud que requieren del recorrido peatonal del observador dentro de las piezas para ubicarse en un lugar puntual para ver el sol en el momento indicado. La diferencia radica en la materialidad, ya que la primera está hecha con cuatro tubos de hormigón dispuestos en forma de cruz en pleno desierto y la segunda ha modificado la forma del suelo que está recubierto de césped, para elevarlo en los puntos que sirven de miradores los cuales están hecho de hormigón.

Esta última pieza es elemental dentro del giro que toma el Land Art, por su relación con la arquitectura y el recorrido dentro de la pieza, pues como ya hemos comentado, para ser parte de este trabajo en necesario caminar en su interior; como dice Javier Maderuelo, *Observatory* “marca el nacimiento de una serie de

obras que unen escultura y arquitectura en la composición de recintos, patios, rampas, puertas, etc., y que además, pretenden poseer un cierto carácter ritual”<sup>69</sup>

En lo que concierne a lo ritual, la obra de Holt no se queda atrás, pues además de poder observar el sol en el solsticio de verano, los tubos que tienen agujeros, dibujan especies de constelaciones cuando la luz los atraviesa.

Un punto en común que podemos establecer entre las dos obras comentadas anteriormente y el proyecto artístico planteado para este máster es el de la condición de observatorio solar. Por otro lado el punto de divergencia recae en la técnica, las dimensiones, lo formal y la materialidad, ya que las obras de Holt y Morris manifiestan un afán por la monumentalidad tan característico del Land Art. En nuestro caso, las piezas buscan integrarse de manera sutil con el paisaje que las ha recibido, están hechas con materiales del entorno cercano y no exceden las proporciones que el cuerpo humano es capaz de manejar al momento de su construcción, en este sentido existes una mayor aproximación a los trabajos planteados por Goldsworthy.

Para seguir con el tema de las grandes dimensiones y la transformación del territorio, elegimos el famoso *Spiral Jetty*, 1970 (Fig.23) de Robert Smithson y *Desert Breath* (Fig.22), dirigida por Danae Stratou en 1997<sup>70</sup>.



Fig. 24. *Jetty Spiral*.



Fig. 25. *Desert Breath*.

<sup>69</sup> MADERUELO, Javier. *La Idea Del Espacio: En La Arquitectura Y El Arte Contemporáneos, 1960-1989*. p. 358.

<sup>70</sup> Dato extraído de la página web de la artista: <http://www.danaestratou.com/site/portfolio/desert-breath/> [15/11/2018]

Ambas están ubicadas en el desierto y tienen la forma de espiral, forma muy recurrente en elementos naturales. La primera está emplazada en el Desierto de Utha (Estado Unidos) y se expande sobre el agua en la orilla del Gran Lago Salado y la segunda se encuentra en el Sahara cerca al Mar Rojo (Egipto).

Estos trabajos también se vienen exponiendo a los arduos efectos del clima a lo largo del tiempo, que la van modificando de manera particular. Lo interesante es que aportan dos experiencias muy distintas: la visual de manera aérea y la física al recorrerlas, las cuales también son percibidas de manera muy diferentes por su transformación con el paso del tiempo.

Otra pieza que viene al caso por el hecho de ofrecernos esta doble lectura experimental es la *Maquina de arcilla* (Fig.24) de Emilio Rodríguez Larraín (1988). De este trabajo rescatamos la pertinencia de la técnica y el material en relación con el entono pues está realizada con una intención conmemorativa a las técnicas constructivas del Perú precolombino y emplazada en el territorio que alcanzó la Cultura Moche (100 – 700 d.C.)



Fig. 26. Máquina de Arcilla.

Otro proyecto que se relaciona con el paisaje peruano, es *El Apu desnudo* (2005) de Alejandro Jaime (Fig. 27), en el que juega con la figura triangular que alude a los picos de las montañas y a la misma vez señala de manera simbólica el proceso irreversible de desglaciación de la masa glaciaria Peruana.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> <https://alejandrojaimewordpress.com> [28/11/2018]





Fig. 27. *El Apu desnudo*.

Como hemos escogido proyectos artísticos considerados dentro de la corriente del Land Art, es clave especificar dónde vemos los puntos de coincidencia y los de discrepancia entre la propuesta personal realizada en este contexto y dichas obras seleccionadas. Evidentemente el hecho de usar el entorno natural como material y lienzo o espacio para desarrollar y emplazar las instalaciones escultóricas *Portadas al Sol*, son el principal punto en común con el Land Art. Pues como sabemos esta corriente busca entablar una conexión estrecha entre el Arte y el paisaje donde se encuentra. Por otro lado cabe resaltar que a diferencia de los *Earthworks*, las piezas *Portadas al Sol*, no se construyen tras grandes movimientos de tierra como *Spiral Jetty* y *Desert Breath*, sino por la recolección de materiales del entorno, algo más similar al trabajo de Andy Goldsworthy, más sí con una intención ritual como lo hacen Morris y Holt con *Observatory* y *Sun Tunnels*, respectivamente.

No quisiéramos terminar este apartado sin hacer un pequeño guiño al proceso creativo relacionado con los trabajos mencionados, puesto que nos interesa de sobremanera rescatar otras manifestaciones plásticas ligadas directamente a estos proyectos, ya que consideramos que la obra no es única e independiente del proceso que permite su gestación, ni de las reflexiones que surgen durante y una vez “terminada” la obra. Consideramos esencial la exploración de la idea y de la forma, mediante otros medios que permiten una indagación conceptual y matérica más amplias sobre un concepto primario, así como nosotros exploramos a través del dibujo y lo podremos ver más adelante en el apartado *Recursos y herramientas del proceso creativo*.

La investigación recurrente dentro del proceso creativo le da un carácter de solidez a la idea y al proyecto mismo. Por esta razón hemos elegido algunos dibujos, collages y grabados de los artistas nombrados anteriormente.

Primero vemos un grabado de Hamish Fulton (*Fig. 29*), en el que vemos un dibujo lineal de la silueta de una de las montañas caminadas durante su travesía por la Península Ibérica y está acompañado de un poema reflexivo sobre su experiencia. Luego, un grabado de Richard Long (*Fig. 28*) donde representa las rutas de sus caminatas y las formas geométricas que estas dibujan. A continuación, unos dibujos a manera de boceto de Andy Goldsworthy (*Fig. 34*), que llevan una nota que dice *The essence of drawing is the line exploring space* (*La esencia del dibujo es la línea que explora el espacio*). También hemos elegido dos collages de Nancy Holt (*Fig. 30 y 31*), donde vemos la manera como la artista ha seguido explorando otras manifestaciones desde la experiencia de su propia instalación escultórica. Así también, dos grabados de Emilio Rodríguez Larraín de dos dibujos en planta de las proyecciones de sus trabajos (*Fig. 32 y 33*). Después vemos un plano en planta del *Observatory* de Robert Smithson donde analiza las proporciones del proyecto y sus ejes espaciales (*Fig. 36*). Finalmente un *storyboard* (*Fig. 35*) y un collage (*Fig. 37*) de Robert Smithson, como reflexiones de su *Spiral Jetty* y su proyecto de película de 35 min.

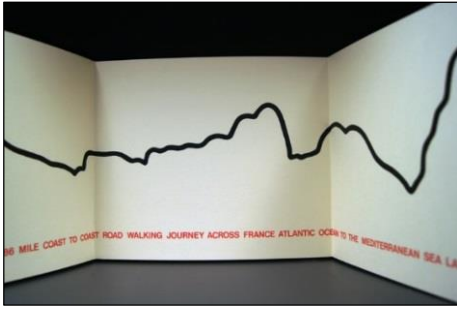


Fig. 29

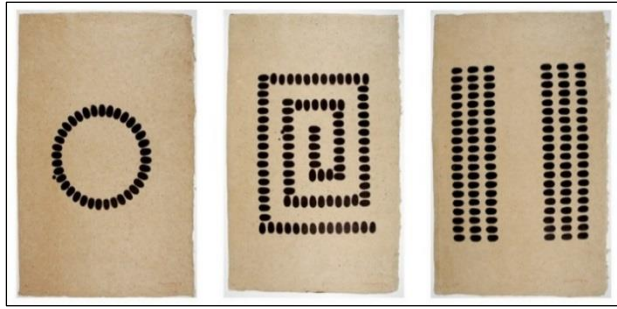


Fig. 28

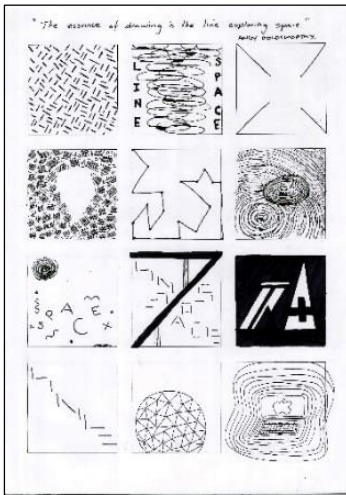


Fig. 34

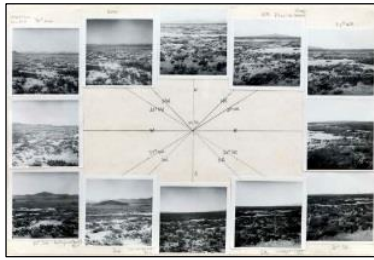


Fig. 31

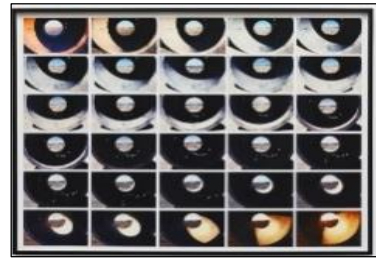


Fig. 30

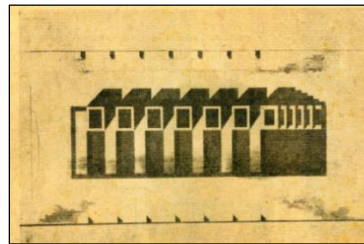


Fig. 32



Fig. 35

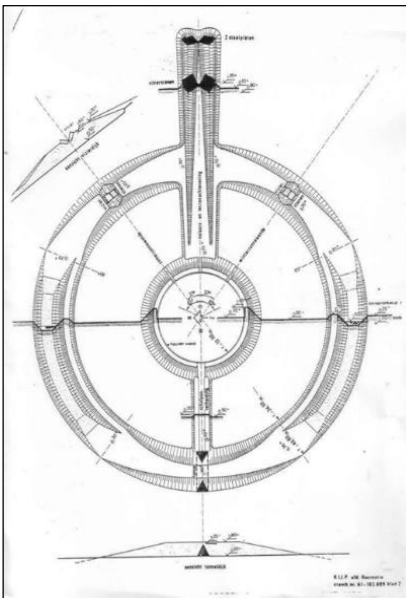


Fig. 36

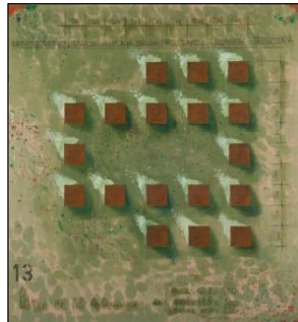


Fig. 37

### 3.3.2. Descontextualización/ simulación del espacio/ instalación audiovisual

*Toda mirada busca un regazo donde existir y es acogida en los brazos del aire, acunada en la transparencia de las cosas. Ahí fuera algo sacia. Abrirse es ya ser dueño de la vida. Pero la vida no es algo ya completo. Si un corazón no la anhela, la vida ya no existe. La esperanza no sabe lo que espera. Su verdad consiste en eso, en una necesidad que carece objeto, que no se detiene en lo recibido. En un anhelo que ha de ser colmado por lo imprevisible.*

*El que se busca se ofrece a la intemperie.*

Chantal Maillard.

Llegados este punto daremos un salto a otro tipo de obras que no se pueden dejar de lado a pesar de no relacionarse directamente con las instalaciones *Portadas al Sol*, pero son para nosotros referentes muy recurrentes. Además sí existe una relación directa con un proyecto realizado en paralelo y que consideramos pertinente integrarlo al proceso creativo. Este proyecto es una instalación audiovisual titulada *VAMOS!* que veremos más ampliamente en el apartado referido a la exploración artística 4.2 *Recuerdos del paisaje*.

Si bien los proyectos que presentamos a continuación se caracterizan por manejar otro lenguaje distinto al escultórico, por tener otro tipo de materialidad y estar emplazados en interior o *non-site*, son proyectos que muestran muy claramente la fijación por la observación de detalles del paisaje en la Naturaleza y por esta razón hemos considerado integrarlos a este capítulo de referentes.

Empezaremos con *The Earth Room*, 1977 (Fig.39), *Riverbed*, 2004 (Fig.40) y *The weather Project* (2003) (Fig.38), el primer proyecto de Walter de María y los dos últimos de Olafur Eliasson. Algo que nos llama mucho la atención es la idea de descontextualizar “la naturaleza” y la manera de exponerla dentro de un espacio expositivo cerrado, logrando modificar visualmente dicho lugar a través de la manipulación de las texturas, la disposición de los elementos, la temperatura, el olor, etc. Se obtiene la simulación de espacios naturales, pero sin la intención de representar la Naturaleza directamente, más sí de evocarla y atraerla, evidenciando lo artificial del lugar en contraposición con “lo natural” o



mejor dicho, de procedencia natural, alcanzando una ilusión óptica e invitando a una reflexión sensorial por parte del espectador.



Fig. 39. *The Earth Room*



Fig. 40. *Riverbed*

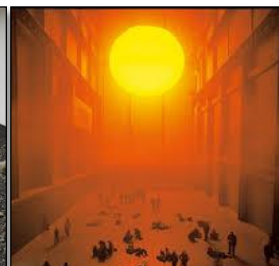


Fig. 38. *The weather Project.*

Para seguir con las instalaciones, ahora con una tendencia audiovisual, hemos elegido *The Path* (pieza dentro de la exposición *Going forth by day*, 2002 (Fig.41 y 42) de Bill Viola, que evidencia el interés del artista por las experiencias humanas como el nacimiento, la muerte, el amor, las emociones y otros sentimientos espirituales similares <sup>72</sup>, la muerte, la vida, la luz y la oscuridad, etc. La escena recurrente es la imagen de un gran grupo de personas caminando en procesión en un bosque, aparentemente sin ningún destino definido, yendo y viniendo infinitamente por el mismo camino. Una sensación de inmaterialidad y a la vez de conciencia de la realidad, de calma y angustia, es la que se percibe al explorar esta instalación audiovisual de grandes dimensiones.

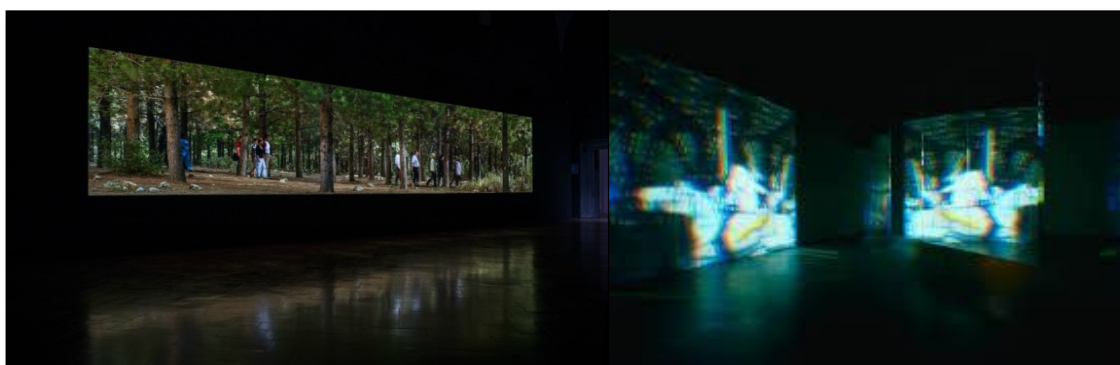


Fig. 41 y Fig. 42. *The Path. Going forth by day*

<sup>72</sup> <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/bill-viola> [13/08/2018]

Finalmente, presentamos una serie de proyectos puramente audiovisuales, son videos que han sido integrados en este proyecto básicamente por tres razones:

- La manera de presentar la mirada que se tiene de los detalles del mundo natural.
- La perspectiva de las experiencias humanas en relación con la Naturaleza.
- El hecho de que para lograr este tipo de trabajo se tiene que recurrir al acto de caminar y detenerse, que como ejercicio y práctica del proceso creativo evidencian una fijación en la contemplación del tiempo.

Estos videos son propiamente visuales y musicales en los que podemos observar un ordenamiento de las imágenes para construir una sintaxis que responden pertinentemente a un lenguaje contemporáneo a pesar de la diferencia de años en los que han sido realizados.

Podemos visualizar tanto detalles del mundo natural como tomas panorámicas del paisaje, una contemplación reflexiva del entorno que nos hace tomar conciencia que todo es parte de un sistema, que somos elementos de un mismo cuerpo que es la Tierra, somos fragmento de un universo mucho más grande y que normalmente lo olvidamos en nombre del individualismo que aqueja nuestra contemporaneidad.



Fig. 43. Fotograma de *Koyaanisqatsi*.

Nos enfrentamos a la fragilidad de la vida humana y la espiritualidad cuando se nos presenta el concepto de *tiempo* en diferentes escalas: los medios ambientes que hemos creado y cómo convivimos con ellos a lo largo de la evolución de la Tierra y de la Humanidad; y por otro lado los detalles sutiles, como el paso de

las estaciones, la germinación de una semilla, el movimiento del agua del río en un determinado momento.

Empezamos con *Cocachauca* (2016) de Analucía Roeder y Julieta Gutiérrez (Fig. 44), medimetro documental que nos interesa por su persistente fijación, casi obsesiva, en la repetición de movimientos y sonidos, que logran entremezclarse y confundirse entre lo natural y lo artificial, entre lo virgen y lo trasgredido, al fin y al cabo una muestra de los efectos en la materialidad de las cosas por la persistencia y existencia del tiempo.



Fig. 44. Fotograma de *Cocachauca*.

Otras de estas películas no narrativas, en forma de cortometrajes o documentales se basan en los conceptos de Naturaleza, la vida salvaje y la biodiversidad, dentro de una existencia cíclica, que cada vez está más afectada por la presencia destructiva de lo que llamamos civilización.

Los nombres otorgados a estas creaciones ya dan luz de la connotación filosófica de la que están cargadas, como por ejemplo *Samsara* (John Fricke, 2011) (Fig. 45), que es una palabra en sánscrito que hace referencia al ciclo de la vida, integrando la reencarnación y que apunta a las consecuencias que tienen nuestros actos en el mundo en el que vivimos. Así también sucede con *Anima Mundi* (Godfrey Reggio, 1992) (Fig. 46), pues el principio que rige esta película se basa en la definición que le otorga Platón: “Este mundo es, de hecho, un ser viviente dotado con alma e inteligencia”<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup>[https://aminoapps.com/c/historia-de-la-humanidad/page/blog/anima-mundi/W5oe\\_rmFXuk0aKrjQ54kY53rv5GEGrB5VQ](https://aminoapps.com/c/historia-de-la-humanidad/page/blog/anima-mundi/W5oe_rmFXuk0aKrjQ54kY53rv5GEGrB5VQ) [22/07/2028]

Y al poner el concepto en contexto con las imágenes de la película, entendemos que alude al poco valor que le damos al mundo natural.



Fig. 45. Fotograma de *Samsara*..



Fig. 46. Fotograma de *AnimaMundi*.

A este conjunto se suman, *Chronos* (1985) (Fig. 47), y *Baraka* (1992) (Fig. 48), ambas de John Fricke y la Trilogía *Qatsi* (Fig. 43), (1983 - 2002) también de Godfrey Reggio y donde Fricke participa como director de fotografía. La palabra *qatsi*, viene de la lengua Hopi que significa vida y la trilogía es una representación muy explícita de la manera cómo el ser humano se relaciona con la vida natural y la va devastando.



Fig. 48. Fotograma de *Baraka*.



Fig. 47. Fotograma de *Chronos*.

Las dinámicas entre lo visual y lo musical característico en todos estos proyectos audiovisuales seleccionados, plantean un juego entre la confusión y la calma, entre el rechazo y la fascinación, pero sin duda invitan a una mirada atenta, contemplativa y reflexiva sobre lo existente fuera del mundo capitalista y las consecuencias de este en el mundo natural.

Podemos concluir entonces que el Arte tiene un poder y una responsabilidad sociocultural para traer a la superficie o a la conciencia, la importancia de

mantener o retomar el contacto sensible con la Naturaleza. Así también demuestra la importancia del acto de caminar, no solo como práctica artística, sino como ejercicio vital para conectarnos con el mundo natural que es el que nos da el verdadero sustento. Retomar el contacto con la Naturaleza y caminar en ella, no tiene tanta fuerza si no se hace con conciencia y otorgándole un momento de contemplación, pues no es solo un ejercicio físico sino es aprender de ella y entenderla para poder vivir en armonía con ella y dejar de destruirla.

Buscamos ver nuestra obra artística como una herramienta y un mediador para volver a mirar hacia la Naturaleza, considerando el Arte como conector entre el hombre y un instante del tiempo y espacio donde se halla. Para esto es esencial que el espectador otorgue un momento de su tiempo para observar y ser parte consciente de este, sólo en ese momento la obra toma sentido.

Proponemos exponernos a un momento donde podríamos observar la imposibilidad de aprehender el tiempo y su inherente irreversibilidad, reflexionando así sobre la manera actual de relacionarnos con nuestro entorno natural.

## **4. EXPLORACIÓN ARTÍSTICA**

Esta segunda parte, está enfocada en el desarrollo del proyecto artístico personal realizado en este máster, titulado *Portadas al Sol*.

*Portadas al Sol* son esculturas que intervienen en el territorio a modo de observatorios solares, las cuales se encuentran emplazadas en dos lugares estratégicos dentro de dos Parques Naturales de la Comunidad Valenciana. Estas esculturas están construidas y posicionadas de tal manera que el sol, el espectador y las esculturas se alinean en el amanecer y el atardecer en el solsticio de verano y equinoccio de otoño, respectivamente.

Hemos dividido este capítulo en tres apartados para poder visualizar a modo de línea de tiempo, las reflexiones y manifestaciones artísticas que se han dado antes y durante el proceso.

El primer apartado hace referencia a la manera cómo nos enfrentamos a nuevos territorios y parajes naturales. Así como también a la relación que entablamos entre algunos proyectos previamente realizados y nuestro trabajo artístico en la actualidad.

El segundo apartado presenta dos proyectos artísticos que se han desarrollado en paralelo dentro de dos asignaturas del máster y mantienen una relación estrecha con el proyecto mismo: *VAMOS!* y *Cuaderno de viaje*.

Finalmente, el tercer apartado es la presentación del proceso creativo que es parte de la obra misma y concluimos con la exposición del proyecto *Portadas al Sol*.

En este capítulo se enlazan las razones que justifican la selección de los temas y conceptos propuestos en capítulo *Exploración Teórica*.

#### **4.1. Una mirada a la evolución del proyecto en el tiempo**

Este primer subcapítulo hace referencia a la experiencia de viajar desde Perú a España en relación al tema tratado en este trabajo escrito, como el tema de enfrentarnos y explorar un territorio ajeno al que ya conocemos, que nos permite indagar un “nuevo paisaje y nuevo entorno natural” para nosotros.

Nombramos de manera general los lugares que han sido relevantes dentro del proyecto artístico y que van de la mano con este trabajo de investigación, así como sus diferencias morfológicas, su geografía, clima y su relación con el sol que han sido determinantes motivadores.

Mencionamos la realización de recorridos por parques y reservas naturales, reflexionamos sobre la experiencia de cómo caminar el paisaje en la Naturaleza ha sido una clave esencial para desarrollar y emplazar las instalaciones escultóricas y cómo esto ha influenciado en la gestación del proyecto artístico.

Así mismo presentamos una serie de trabajos artísticos realizados en años anteriores en Perú y la relevancia que estos tienen en relación con el trabajo actual.



#### 4.1.1. Viajar y caminar el paisaje de un nuevo territorio natural

*El que ha roto su espejo contempla un rostro sagrado. Una costumbre de asombro lo protege, pues nada ha conseguido para sí quien reconoce la Totalidad. De un lado al otro lado del paisaje, atravesado en devenir, herido en forma, sobresaltado en ausencia aquí y allá, lo que se manifiesta persigue a su manifestación. Ahí sublime, donde muestra la Nada su sentido.*

*Estructura de toda anunciación.*

*El que se busca se postra ante el azar.*

Chantal Maillard.

### Viajando en el paisaje

Consideramos pertinente comenzar este capítulo mencionando que las motivaciones para llevar a cabo este proyecto surgen de nuestra experiencia al viajar de Perú a España para cursar este Máster. El enfrentamiento a este nuevo territorio nos ha generado mucha curiosidad y nos ha llevado a indagar en la geología, el clima, la biodiversidad y geografía característicos del lado mediterráneo de la Península Ibérica, centrándonos objetivamente en las regiones naturales de la Comunidad Valenciana. Principalmente, lo más llamativo ha sido la relación de los astros con esta parte del Hemisferio Norte y sobretodo el Sol, pues la perspectiva que tenemos de ellos es totalmente distinta a la percibida en el Hemisferio Sur.

Podemos considerar claros ejemplos como que las constelaciones visibles no son las mismas en ambos hemisferios (*Fig. 49*) o que el ángulo de la inclinación de la trayectoria solar es abismalmente diferente y variable según las estaciones. O que, desde el litoral valenciano, al amanecer, vemos salir al Sol por el Mar Mediterráneo y desde la costa peruana, al atardecer, vemos entrar al Sol por el Océano Pacífico, en su movimiento cíclico.

Otro gran contraste que está muy presente se basa en las diferencias entre las características de la morfología geográfica costera, donde se contraponen un

litoral muy variado con acantilados rocosos, islas, peñones, bahías y pequeñas llanuras de la costa mediterránea española, en contraste con el llano y vasto desierto costero que recorre todo el litoral peruano; cada uno con su gran variedad vegetal, mineral, animal y climatológica.

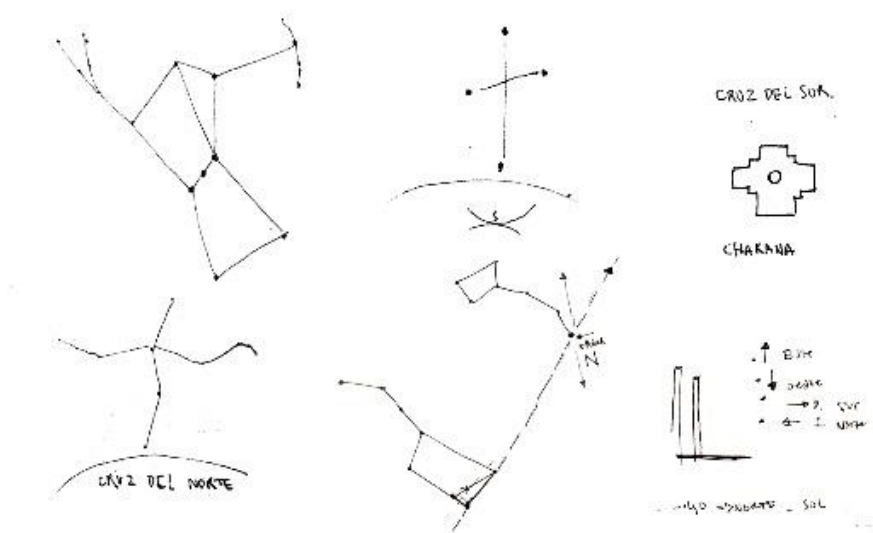


Fig. 49. Constelaciones Hemisferio Norte y Sur: Cruz del Sur, Orión, Cruz del Norte y Osa Mayor y menor.

Todas estas observaciones han podido surgir gracias a los viajes y caminatas pausadas por los espacios y Reservas Naturales de la Comunidad Valenciana, que han derivado en ejercicios de contemplación y estudio de lo que para nosotras es “nuevo territorio natural” y estas observaciones se ven reflejadas en los dibujos en forma de apuntes y que han servido como base para proyectar la propuesta artística *Portadas al Sol*.

Consideramos que una de las mejores maneras de conocer un espacio es recorriéndolo, para percibir su relieve, su temperatura cambiante, sus texturas y todos esos elementos que en conjunto definen la forma de un lugar determinado y que en conjunto (al caminarlo) nos confronta con nuestras propias limitaciones y capacidades, estimulando así, en nosotros una experiencia física y sensible. Como dice Elena Blanch Gonzáles en *Conceptos Fundamentales Del Lenguaje Escultórico*, sólo somos capaces de comprender la esencia de la espacialidad

de un lugar a través del desplazamiento, es decir “sólo a través del cambio y del tiempo se nos hace asequible dicha experiencia”.<sup>74</sup>

Igual que en la escultura, la forma de una montaña o una playa está determinada por la relación que existe entre los elementos que la configuran, si uno de estos elementos cambia, es otra escultura, si uno de esos elementos no está, es otro lugar, otro paisaje. Así, la percepción que tenemos de un lugar o lo que éste, como la escultura, nos hace sentir, también puede cambiar. Entonces en el constante caminar, nosotros mismos nos exponemos al constante cambio del paisaje exponiéndonos a un constante cambio de percepciones y emociones, lo cual consideramos un acto beneficioso y vital por el hecho de activar nuestra sensibilidad y hacernos conscientes de ella. Como dice Le Breton en *Elogio del caminar*:

*La relación con el paisaje es siempre una emoción antes que una mirada, cada lugar manifiesta un abanico de sentimientos distintos según el ánimo de las personas que se acercan a él. Cada espacio contiene potencialmente múltiples revelaciones y por eso ninguna exploración agota jamás un paisaje o un pueblo. Solo nos cansamos de vivir. El caminar es la confrontación con lo elemental.*<sup>75</sup>

Uno factor determinante en la elección de Valencia como ciudad para cursar nuestros estudios de maestría, fue la accesibilidad a las áreas protegidas, reservas y parques naturales que la rodean. El primer acercamiento, evidentemente fue de manera virtual y desde ese momento, a más de nueve mil de kilómetros de distancia y un océano en medio del camino, el viaje paisajístico había empezado.

Recorrer y entender la trama urbana de la ciudad de Valencia, ha sido definitivo para volver la mirada hacia los accidentes geográficos que han definido su historia y forma. Empezamos con lo más cercano, el Mar Mediterráneo y el Río

---

<sup>74</sup> BLANCH, Elena. “Espacio”. en MARTÍN, Paris Matía. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. p. 11.

<sup>75</sup> LE BRETON, David. *Elogio del caminar*. p. 76.

Turia, los cuales fueron indicando y dejando ver nuevos destinos: La Albufera, la Huerta Valenciana, Sierra Calderona y Chera-Sot de Chera; para luego llegar hasta Sierra de Irlta, Serra d'Espadà, Puebla de San Miguel, Hoces de Cabriel, Sierra de Mariola, Serra Gelada, Penyal d'Ifac y concluyendo con Peñagolosa y el Morro de Toix de la Serra de Bernia; estos dos últimos elegidos como enclaves para realizar las intervenciones escultóricas denominadas *Portadas al Sol*. En la imagen presentada a continuación (Fig. 50) se ven las áreas protegidas de la Comunidad Valenciana, donde ubicamos los lugares anteriormente mencionados y otros más que han sido parte de nuestras rutas.



Fig. 50. Parques Naturales de Comunidad Valenciana.

El recuerdo de lo ya conocido y el deseo por conocer nuevos lugares, funcionaron como motores para caminar en búsqueda de nuevas motivaciones y nuevos materiales pertinentes para algunas ideas que ya se venían gestando.

Así es que el acto de viajar y caminar se incorporaron en el proyecto artístico, no solo como un medio para llegar al objetivo, sino como una práctica estética en sí misma, donde el proceso creativo toma importancia y pasa a ser parte fundamental del trabajo artístico, tal como comenta Francesco Careri cuando menciona la expansión que han experimentado las artes a través del acto de caminar: “la acción de recorrer el espacio, entendida ya no como una

manifestación del anti-arte, sino como una forma estética que ha alcanzado el estatuto de disciplina autónoma”.<sup>76</sup>

En los proyectos artísticos personales realizados anteriormente y que veremos más adelante, el hecho de recorrer paisajes estaba implícito dentro del proceso de creación, pues en dichos viajes se daba la oportunidad de conocer y convivir con algunas comunidades que habitan esos territorios visitados. El contacto con estas comunidades que siempre es un contacto inspirador, ha sido fundamental para aprender nuevas técnicas y la relación que mantienen con su entorno natural y cultural. Viajar en el paisaje siempre ha suscitado una exploración matérica, puesto que ha sido inevitable no observar y experimentar con los elementos que lo configuran, como posibles materiales oportunos para la producción artística.

El viaje por el paisaje, ahora en España, nos ha dado la oportunidad de encontrar nuevos materiales y conocer nuevas técnicas, y ha motivado a la realización de intervenciones escultóricas integradas al territorio donde se han emplazado. Las esculturas construidas para este proyecto, forman parte del paisaje; se pueden divisar desde algunos miradores y senderos peatonales establecidos dentro de los Parques Naturales donde están ubicadas, aunque para ser parte del observatorio es necesario desviarse del camino. Su condición de observatorio solar, busca no centrar la mirada en ellas, la idea no es ver las piezas propiamente, sino ver a través de ellas, convirtiéndose en un elemento paisajístico, ya que modifica la manera de observar lo observado en el paisaje.

Nos preguntamos de dónde viene esta necesidad de viajar constantemente, de caminar en búsqueda de nuevos lugares naturales que nos haga sentir más vivos. Y creemos al igual que Bruce Chatwin que tal vez es un instinto animal de supervivencia. En este libro, se pregunta:

*“¿Acaso, me preguntaba, nuestra necesidad de distraernos, nuestra manía por lo nuevo, es, en esencia, un impulso migratorio instintivo afín al que experimentan las aves en otoño?”<sup>77</sup>*

---

<sup>76</sup> CARERI, Francesco, *Walkscapes: el andar como práctica estética*. p.20.

<sup>77</sup> CHATWIN, Bruce. *Los trazos de la canción*. p.188.

#### 4.1.2. **Proyectos previos: El tiempo a través del tejido, la piedra y el papel**

*El silencio, entonces, comienza su lenta descomposición hasta que cada hombre reconoce su significado y lo acuna en susurros casi imperceptibles. Canciones de cuna en la ceniza. Gravita, al fin, un hilo de ausencia que entreteje la realidad, para que el mundo retorne a su propia emergencia. Inagotable. Incomprensiblemente, la desolación se torna nutricia de algún modo y cada soledad, en un gesto de ternura ajada, se convierte en ubre, derramándose sobre lo que se oxida. Algo que era íntimo y doloroso, se apacigua antes la madre del silencio. Lo que va a ser, clama.*

*El que se busca hace fértil al mundo.*

Chantal Maillard.

Hemos decidido integrar algunos proyectos artísticos personales realizados anteriormente, que de alguna manera dan soporte a los actuales, ya sea por los conceptos que se han ido macerando para tomar cada vez más presencia, así como por la continuidad en la manera de buscar materiales para la experimentación con nuevas técnicas, medios y soportes .

Hemos podido visualizar un hilo conector que relaciona de manera muy natural algunos proyectos escultóricos anteriores con los actuales. Si bien lo formal ha ido dando un giro, lo que une a todos estos proyectos es el concepto del Tiempo.

Primero aparece en relación a la metamorfosis del cuerpo y las emociones, y lo vemos plasmado en un conjunto de esculturas (*Fig.51*) que interpretan de manera muy personal el cambio físico que sufre un cuerpo imaginado, sufre por las emociones que experimenta. Entablamos aquí una comparación simbólica con el ciclo vital de los seres vivos: la gestación, el desprendimiento, la muda de piel y el esqueleto. Un paso del tiempo que evidentemente declina en la muerte, pero que consideramos una muerte positiva, pues es parte del ciclo y la entendemos como una puerta para pasar a otra etapa de la vida.



Fig. 51. Esculturas: *Periodo de Gestación, Desprendimiento, Des-estructura y Esqueleto.*

Luego surgió un proyecto llamado *Pieles* (Fig.52 y 53), que alude al proceso de cambio de piel al que se enfrentan algunos animales como parte de su evolución. Acá se presentan una serie de trabajos a modo de muestrario de fragmentos de distintos tipos de piel que nuestro propio cuerpo ha ido dejando a lo largo del tiempo, mientras experimenta su propia transformación. Algunas piezas aluden a pieles desprendidas y otras a pieles construidas como métodos de autodefensa o supervivencia dentro de dicho proceso.

Las piezas están realizadas con papel vegetal artesanal y tejido de fibras vegetales, esta condición orgánica aunque resistente de los materiales, alimenta la sensación de percedero, de efímero y mortal, como lo es el efecto del tiempo sobre la piel. Esto nos ha enfrentado a la idea de lo finito en la existencia del cuerpo, por ende de nosotros mismo.



Fig. 52. Fragmentos 1 y Pieles tejidas fragmentadas.

Fig. 53. Mudas de piel y Cuerpo.

Exposición **PIELES**

En lo que concierne a intervenciones en entornos naturales, presentamos cuatro instalaciones realizadas en distintos momentos y lugares. Como podemos ver en la Fig. 54 las piezas se han realizado con las mismas técnicas y materiales de las piezas mencionadas anteriormente, pero esta vez están desarrolladas, emplazadas y condicionadas por el contexto natural.

Estas intervenciones han buscado mimetizarse con su entorno a través de la apariencia y forma orgánica, a pesar de no ser de carácter figurativo. Esta búsqueda de integración con el paisaje empieza con la intención de devolver parte del material extraído para la realización de las esculturas anteriores, al



lugar donde se obtuvo la materia prima. En ese momento nace la idea de empezar a realizar instalaciones in-situ y con los materiales que encuentre en el mismo lugar.



*Fig. 54. Instalaciones e Intervenciones en parques y espacios naturales.*

Con estas piezas, empezamos a pensar en el tiempo a otra escala o dimensión, pues al exponer dichas piezas a la intemperie tomamos conciencia que existen más factores (en el mismo tiempo y en el mismo lugar) que intervienen en la degradación del material. Realizamos un registro visual del cambio físico de las piezas, y el tiempo de realización, la contemplación en el tiempo, lo temporal de la espera, nos hizo prestar más atención a cada elemento perceptible influyente.

Pensamos en lo no eterno, lo perecedero, lo pasajero y efímero, y vemos cómo en la Naturaleza toda muerte es positiva, la nuestra también lo será.

## **4.2. Recuerdos del paisaje: Proyectos paralelos**

Dentro del contexto de las asignaturas *Instalación Audiovisual* y *Obra gráfica y espacio público*, cursadas durante el primer cuatrimestre del Máster en Producción Artística, planteamos dos proyectos, ligados al tema de paisaje desde la experiencia personal.

Por un lado la construcción de una instalación escultórica audiovisual llamada *VAMOS!!* y por otro lado un libro de artista llamado *Cuaderno de viaje*.

Ambos proyectos han sido esenciales dentro del proceso creativo previo al proyecto principal *Portadas al Sol* y por esta razón los hemos integrado en este capítulo.

#### 4.2.1. **VAMOS!!**

*El viento, más allá de su aliento sagrado, que alimenta el espíritu de cada cuerpo y refresca la honda superficie de cada ser, transporta un cúmulo de evidencias remotas: el sonido de pólenes lejanos, el sabor de una música callada, el roce de una idea que eriza la piel... y nos deja ver, a su paso, la esperanza que juega a decir adiós pero no quiere abandonarnos del todo. El alma es un cúmulo de sinestesias.*

*El que se busca camina junto al invierno.*

Chantal Maillard.

VAMOS!! es un proyecto que se caracteriza por ser una escultura transitable peatonalmente. Está construida con varias capas entrelazadas de tela de tul de tres metros de altura, sobre las cuales se proyecta un video que consta de una serie de imágenes contemplativas de la Naturaleza.

La proyección visual está acompañada de un audio. Las imágenes y el audio, han sido registrados en distintos viajes por espacios naturales durante los últimos años y en distintos lugares y países.

Las imágenes están en movimiento y están enfocadas tanto en paisajes abiertos, como en detalles y el audio es una recolección de sonidos en los que se puede apreciar animales, viento, agua, etc. Audio e imagen no corresponden al mismo momento de grabación, ambos han sido manipulados y re-contextualizados (aunque casi de modo imperceptible) buscando disociar aquello que vemos con aquello que escuchamos.

Las telas están dispuestas de tal manera que generan un camino laberintico, así el peatón que transita la escultura hace un recorrido. La tela de tul, por ser traslúcida y ahuecada, permite el paso de la luz de la proyección, repitiéndose ésta por todas las paredes de tela que rodean al peatón y deformando las imágenes proyectadas, lo que hace que no sea reconocible aquello que se proyecta de manera inmediata.

La intención es generar una experiencia en el espectador que recorre la pieza, haciendo que este forme parte del paisaje proyectado, ya que las condiciones que genera la proyección sobre el tul, otorgan una sensación de tridimensionalidad virtual y efímera, y al recorrerla se percibe como si se estuviera inmerso en dicho paisaje.

La idea es construir un espacio de transición donde el espectador pueda ser parte de un paisaje percibido por otra persona.

El video proyectado se titula *VAMOS!!* haciendo referencia al acto de viajar, de andar y de caminar en búsqueda de la Naturaleza, dura 10 min y se proyecta el loop.

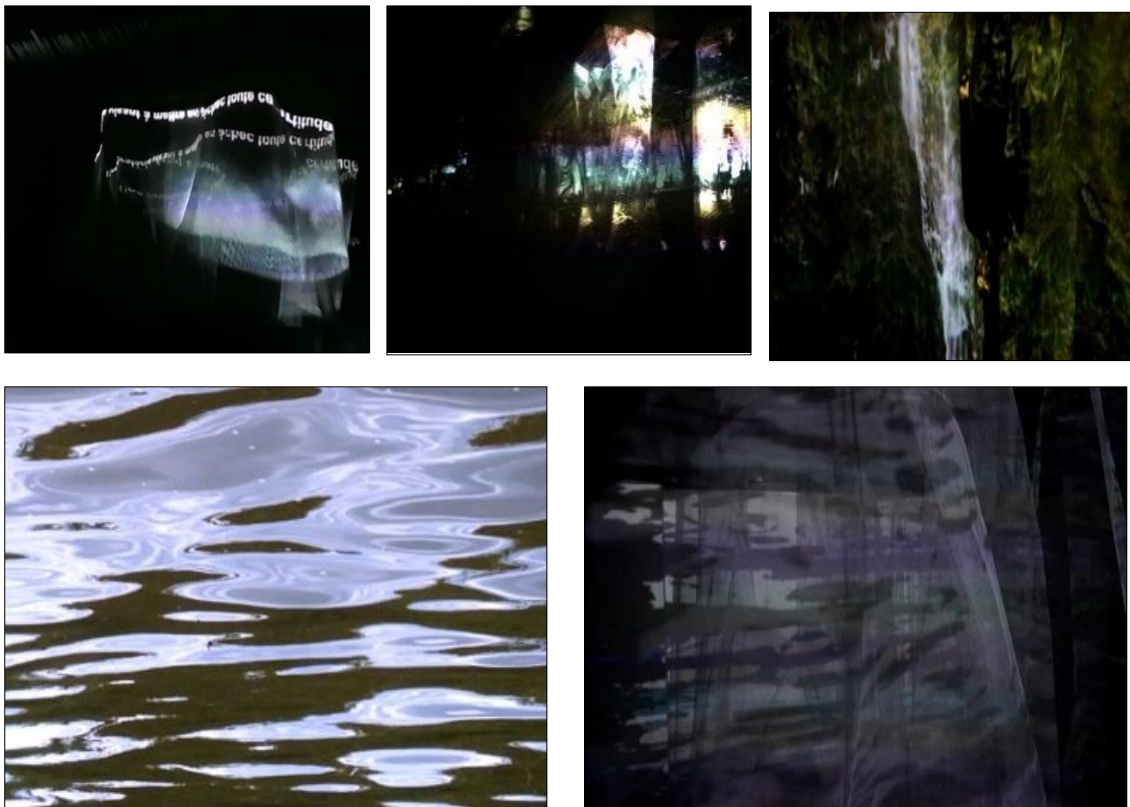


Fig. 55. Fotos y fotogramas de la Instalación Audiovisual *VAMOS!!*  
(Dimensiones: 4 m x 6 m x 3m)

#### 4.2.2. Cuaderno de viaje

*Lo sagrado acontece en la víspera del conocimiento. Después ya solo queda el símbolo, que oculta lo que revela y muestra lo que esconde. Cuando aparece ahí, en breves copos infinitos, la extraña hierofonía, algo interior se desvanece, como impulsado hacia lo informe, lúcido y desesperado hacia la paz. El aliento interior se hace cargo del paisaje y es imposible ya saber si va o si viene, pues el tiempo ha sido obligado a postrarse ante el signo que se deshace.  
Éxtasis de lo ausente, su presencia.*

*El que se busca se olvida de sus huellas.*

Chantal Maillard.

Este proyecto titulado *Cuaderno de viaje* es una especie de Libro Objeto o Libro de artista, y es una recopilación de apuntes y reflexiones a partir de la experiencia de viajar por Parques y Reservas Naturales protegidas de la Comunidad Valenciana.

Este *Cuaderno de viaje* corresponde al primer viaje largo que realizamos con la intención de buscar, conocer y recorrer la geografía de algo que para nosotros es nuevo paisaje y entorno natural. Así logramos un recorrido de 960 kilómetros y 10 días.

El criterio para determinar la ruta fue conectar cuatro puntos cardinales, manteniendo como eje el centro de la ciudad de Valencia, y obteniendo así un dibujo semicircular sobre el territorio.

Primero ubicamos como objetivos principales: al sur la Albufera de Valencia, al Norte el Parque Natural de Valltorta, al Este el mar Mediterráneo y al Oeste el inicio del Río Túria. Y dentro del recorrido, fueron protagonistas las aéreas protegidas como Sierra Calderona, Serranía de Cuenca, Parque de Tormón, Albarracín, Bezas, La Mancha, Hoces de Cabriel, Embalse de Alarcón, Grajas de Iniesta, Buñol, Teruel, Valle el Ebrón, Guadalaviar, entre otras.

Este libro objeto está compuesto por una serie de dibujos, mapeos, fotografías, fotomontajes, imágenes satelitales, collages, gofrados, mapas, infografías, etc. que realizamos durante y después del viaje. Está encuadernado por un sistema de doblaje de acordeón, que se puede mirar por ambas caras y extendido llega a tener 120 cm. por cada lado.

La experiencia fue inexplicable, ya que era un territorio totalmente desconocido para nosotros, totalmente distinto a la geografía de Perú, de dónde venimos y por ende un enfrentamiento a toda una nueva diversidad biológica. Ante esta experiencia solo pudimos hacer un registro de nuestra manera de viajar y manifestarlo en un *Cuaderno de viaje*.



Fig. 56. Imágenes de Cuadernos de Viaje, 2018.

### **4.3. Presentación del proyecto**

En este último apartado veremos finalmente el proyecto *Portadas al Sol*.

Para conocer de manera más profunda la esencia de este proyecto, en un primer punto hablaremos sobre los lugares donde están emplazadas estas portadas y la manera como nos hemos relacionado con estos lugares.

Luego mostraremos parte del registro del proceso creativo plasmado en dibujos, revelando nuestra manera de pensar a través de este y evidenciando que es una herramienta esencial que nos permite proyectar nuestra manera de entender el entorno donde hemos trabajado este proyecto

Finalmente presentamos el desarrollo de *Portadas al Sol*, junto con algunas reflexiones, fotografías, dibujos y poemas.



#### 4.3.1. Relación espacio-obra

*Fluye en pequeñas formas, la vida que se multiplica y se divide en cotidiano aliento. Juega a distanciarse, se reúne, renace hacia la muerte, agoniza hacia la manifestación, se encarna como ausencia, desaparece hacia el signo, se proyecta desde lo oculto, se presenta hacia el olvido. La estructura de lo que existe. Está ahí, es hábitat, asombro, revelación, silencio. No otra cosa que estancia, equilibrio hacia la perplejidad. Número. Música. Algo corpóreo donde el alma se reconoce. Nada es algo ajeno.*

*El que se busca descubre una estructura.*

Chantal Maillard.

*Portadas al Sol* consta de dos intervenciones escultóricas en el paisaje, emplazadas en dos puntos estratégicos dentro de territorios naturales importantes de la comunidad Valenciana, declarados Parque Natural y en protección.

Los lugares son El Parque Natural de Peñagolosa, en la provincia de Castellón y El Morro de Toix, de la Sierra de Bernia en Alicante. Ambos lugares se encuentran aproximadamente a 150 km respectivamente desde la ciudad de Valencia, el primero al norte y el segundo al sur. El primero está en el interior de la región a 60 km. desde la costa mediterránea y el segundo se levanta sobre la orilla del mar entre la Bahía de Calpe y la Bahía de Altea.

Ambas locaciones se caracterizan por tener un suelo rocoso y curiosamente ambas se identifican por tener un gran precipicio a un lado de la montaña. Peñagolosa tiene una caída de 300 m. de altura, mientras que el Morro de Toix tiene una de 200m.

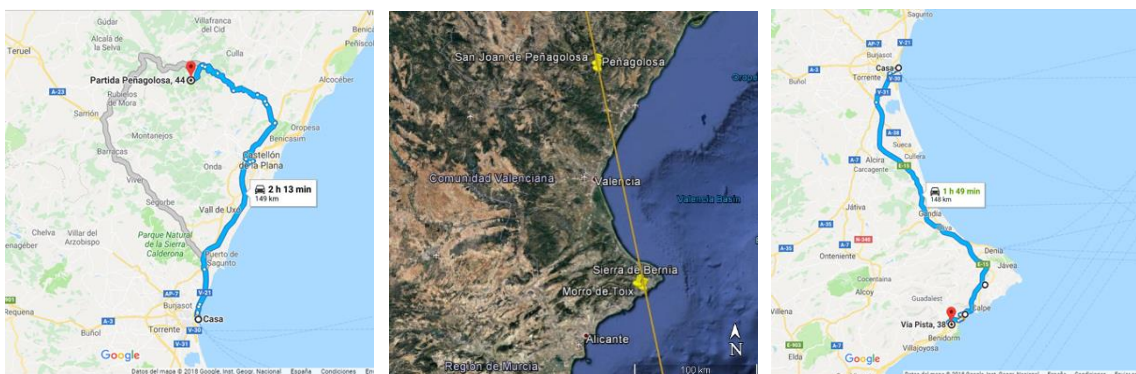


Fig. 57. Ubicación satelital de los lugares donde se desarrollaron los proyectos Portadas al Sol y su relación espacial con la ciudad de Valencia como punto central.



Las características geográficas y climáticas de ambos lugares han determinado la materialización de las intervenciones escultóricas, ya que en cada lugar hemos seleccionado los materiales naturales endémicos. Por un lado en Peñagolosa nos ubicamos cerca de una quebrada seca, que nos abasteció de una gran variedad de piedras. Por el otro lado, en Altea teníamos el río Algar, que nos abasteció con su carrizo.

Si bien consideramos que el perderse en un lugar es positivo, como lo dice Constant y Benjamin, porque activa los sentidos para observar y conocer el lugar, también somos conscientes de sentir una gran necesidad de orientación en el espacio. De alguna manera pensamos que esto refuerza la sensación de pertenecer a un lugar, o mejor dicho de estar y ser en relación al lugar y al resto del entorno.

Tener conciencia espacial se basa en tener consciencia sensible en los eventos que actúan a nuestro alrededor y esto nos permite interactuar y convivir exitosamente con el medio ambiente. En muchas culturas nativas del mundo, la atención en los detalles es la que les permite conocer bien su territorio, así es que aprenden a identificar infinitas señales o signos en la Naturaleza, cómo el comportamiento de un ave determinada que les indica que vendrá una lluvia fuerte, o si es momento de refugiarse o migrar; o como cuando comienza a brotar el fruto de una especie de planta, ya saben que es tiempo en el que vendrán los animales que se alimentan de estos frutos, entonces se preparan para la caza, y así sucesivamente.

Con los ejercicios de análisis del lugar, previos y durante a la construcción de las *Portadas al Sol*, hemos reforzado un gran interés en relación a la geología, geografía, meteorología y astronomía para tratar de entender mejor la luz, la forma y biodiversidad de cada lugar. Desde la ciencia, reforzamos el entendimiento de un lugar y los eventos en su historia que le han dado forma, comprendemos los elementos que lo configuran y la razón de su existencia e influencia dentro de una relación sistémica.

Conocer las montañas, su distribución en un territorio, los minerales que nos ofrecen, las plantas y animales que habitan en ellas y así como sus refugios, también nos enseñan cosas de su historia tanto geológica como cultural. Es muy interesante entender la razón de la forma de un paisaje, desde la lógica científica, en este caso ha sido muy significativo entender las diferencias geográficas de los dos enclaves para los proyectos *Portadas al Sol* y su relación con este astro.

Todo esto nos ha ayudado y permitido planear de manera coherente la orientación de las *Portadas al Sol* en relación con el lugar y el sol. Aunque parezca obvio, cabe mencionar que la orientación de los muros es NORTE – SUR con una ligera inclinación estratégica, para que el observador pueda ver el sol a través de estos muros con una orientación ESTE – OESTE, correspondiendo al movimiento cíclico del Sol.

Ha sido muy importante el tiempo de análisis y observación de la manera cómo incide el sol en los lugares de trabajo. Este tiempo de observación, esperando el momento del amanecer y del atardecer, es esencial en el proceso creativo. Igualmente consideramos fundamental el uso de herramientas digitales, comúnmente de uso científico, que nos han ayudado a reforzar nuestras intuiciones en relación al movimiento del sol en momentos muy específicos como en los solsticios y equinoccios.

En ambos casos, en el instante del alba y el ocaso, se hace una alineación entre el Sol, el muro, el observador y la montaña principal del lugar. Por un lado, en el solsticio de veranos nos alineamos con el Pico de Peñagolosa y por otro lado, en el equinoccio de otoño nos alineamos con el Puig Campana.

A continuación mostramos uno dibujos (Fig.58) sobre las proporciones de las proyecciones de la sombra según las estaciones y la variación angular de la inclinación del sol según el solsticio y equinoccio. Luego dos gráficos (Fig.59) de la capacidad angular del sol <sup>78</sup> durante el solsticio y el equinoccio en Peñagolosa y Toix en las fechas exactas de la realización de las *Portadas al Sol*.

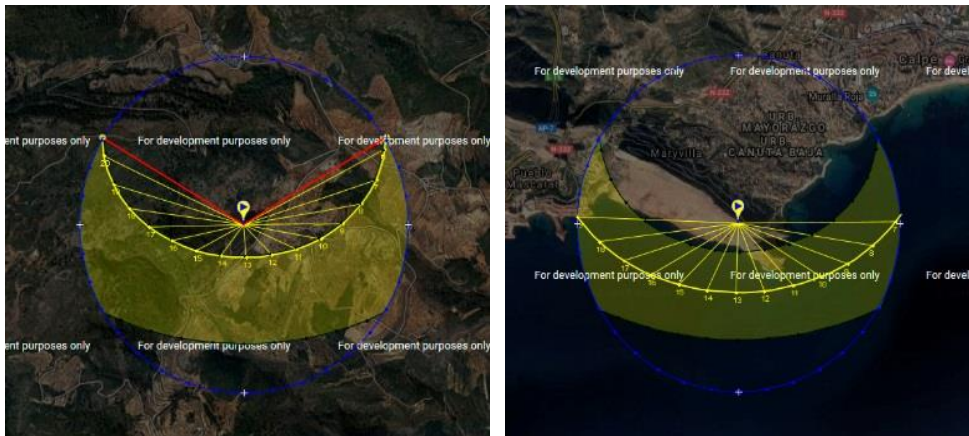
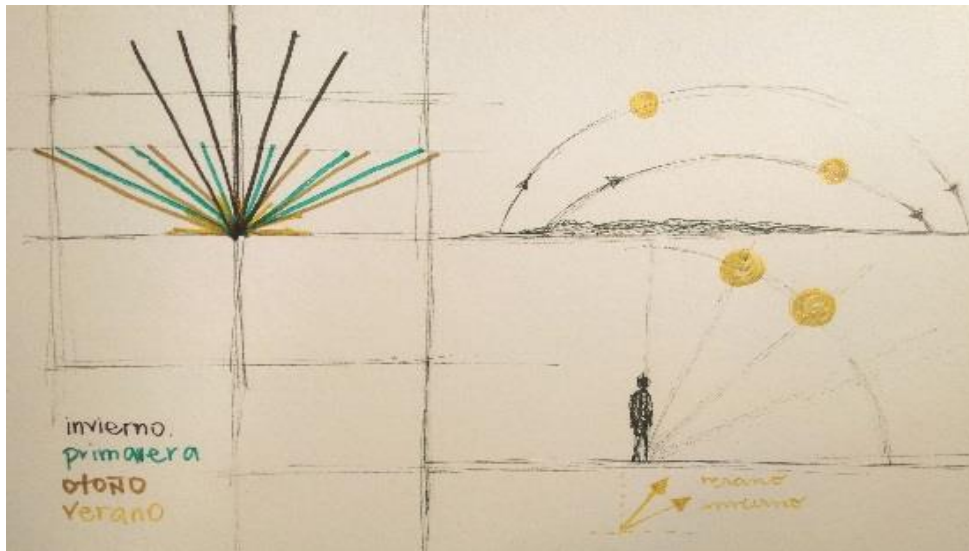


Fig. 58 y Fig. 59. Gráficos y dibujos de la inclinación del sol y la proyección de la sombra en el Solsticio y Equinoccio en España.

<sup>78</sup> [https://www.sunearthtools.com/dp/tools/pos\\_sun.php?lang=es](https://www.sunearthtools.com/dp/tools/pos_sun.php?lang=es) [18/10/2018]

#### **4.3.2. Recursos y herramientas del proceso creativo**

*Toda soledad merodea una perfección, crece hacia la nada plena. La visitación de la luz encuentra cuerpo allí, sombra transfigurada, cuando el olvido se ha hecho perceptible y acaba siendo femenino en su última transformación.*

*El que se busca se deja iluminar por la sombra.*

Chantal Maillard.

Entendiendo que el proyecto principal se propone en un entorno natural alejado de la ciudad, el viaje y el caminar son medios indispensables para llegar a estos enclaves elegidos. El uso de mapas, dispositivos electrónicos y aplicaciones digitales, han jugado un rol importante en las travesías realizadas, tanto como instrumentos para entender el lugar desde otra escala o perspectiva, así como también como soporte de exploración material.

Pero el recurso al que más acudimos es el dibujo. El dibujo a manera de apuntes, como estudio del natural, del paisaje, en síntesis o detalle, siempre en nuestros cuadernos de viajes. Consideramos el dibujar como un regalo de tiempo y espacio que nos permite analizar y reflexionar sobre lo observado y lo que experimentamos a través de los caminos y viajes. En ellos podemos contener ideas sobre el entendimiento de la geografía, las especies animales y vegetales de un lugar; sobre el movimiento de las constelaciones visibles en cada una de las estaciones del año; sobre la inclinación de los trayectos del Sol y la Luna; y así en conjunto podemos acercarnos un estudio y entendimiento desde una mirada artística para emplazar pertinentemente el proyecto en un lugar específico.

El uso de la fotografía y el collage, se incorporan en nuestra práctica artística, cuando ya hemos empezado a materializar los proyectos y funcionan como agentes externos que nos permiten tener una mirada distinta de lo que estamos trabajando. Finalmente cabe aceptar que la escritura se ha ganado un nuevo e importante lugar en este proceso. Los apuntes frenéticos, a veces juiciosamente pensados y otras, expuestos instintivamente, han logrado componerse en los cuadernos de apuntes de manera integradora, hasta podríamos decir, poética.

En el transcurso de este proyecto hemos llegado a tener 8 cuadernos de dibujo o cuadernos de viaje, pero para este escrito hemos seleccionado algunos de los apuntes que guardan más relación en torno a los lugares enclaves donde hemos emplazado las *Portadas al Sol*, como lo son Peñagolosa y Toix.

Así es que empezamos con dibujos de algunas de las montañas que hemos recorrido:

Primero presentamos el pico de Peñagolosa y lo acompañamos de un estudio de una de las montañas de Pirineos, si bien este último no está en el proyecto mismo, ha sido parte influyente y formó parte de la ruta de montañas visitadas en la misma época que Peñagolosa (*Fig. 60*).

Luego presentamos un dibujo de cada una de los tres accidentes geográficos principales que rodean Altea, que son Ifach, Sierra de Bernia y Serra Gelada, estos tres puntos son visibles desde el punto de acopio de donde obtuvimos el carrizo, cerca de la desembocadura del río Algar en el Mar Mediterráneo (*Fig. 61*). Justamente en el último dibujo de este grupo podemos ver en primer plano las cañas y en el fondo la línea de la silueta de la Sierra de Bernia. La sierra de Bernia es la cadena montañosa a la que pertenece el Morro Toix.

En la *Fig. 63* podemos ver las siluetas de Sierra de Bernia y de Puig Campana. Esta última ha tomado mucho protagonismo en el proyecto de Altea por dos razones: primero que forma parte de la alineación que se forma con el sol, el espectador y la instalación, al amanecer y atardecer durante el equinoccio de invierno; y la otra razón es porque la forma tan particular de uno de los picos que configuran esta sierra nos ha inspirado para el diseño de la pieza.

Las formas de Morro de Toix y Peñón de Ifach, han llamado mucho nuestra atención, sobre todo por sus características de cabo. Un cabo es un accidente geográfico que hace que una punta de tierra entre sobre el mar y se mantenga conectada a la tierra por un área muy estrecha. Los cabos fueron islas hace millones de años. Esta idea, nos hizo pensar en la forma de estos fragmentos de tierra que no podemos ver porque están sumergidos debajo del agua. Imaginamos la continuidad del paisaje debajo del horizonte (*Fig. 64*).

También imaginamos la proyección de la sombra de una montaña sobre el suelo, que no seríamos capaces de ver, a menos que estemos volando (Fig.65).

Seguimos pensando en las formas que no podemos ver de aquellos objetos de los cuales solo vemos una parte, un horizonte traslúcido nos dejar imaginar qué hay del otro lado (Fig.66).

Como parte del proceso de investigación nos hemos enfocado en el análisis del movimiento solar, de la variación de ejes imaginarios, ángulos e inclinación. Obviamente estos dibujos son una interpretación en síntesis sobre esta información (Fig.67).

La imagen más recurrente es aquella que representa de manera muy gráfica una línea que dibuja el movimiento del sol y que en determinados momentos encaja en las aberturas talladas en una montaña imaginada (Fig.68, Fig.69, Fig.70, Fig.71).

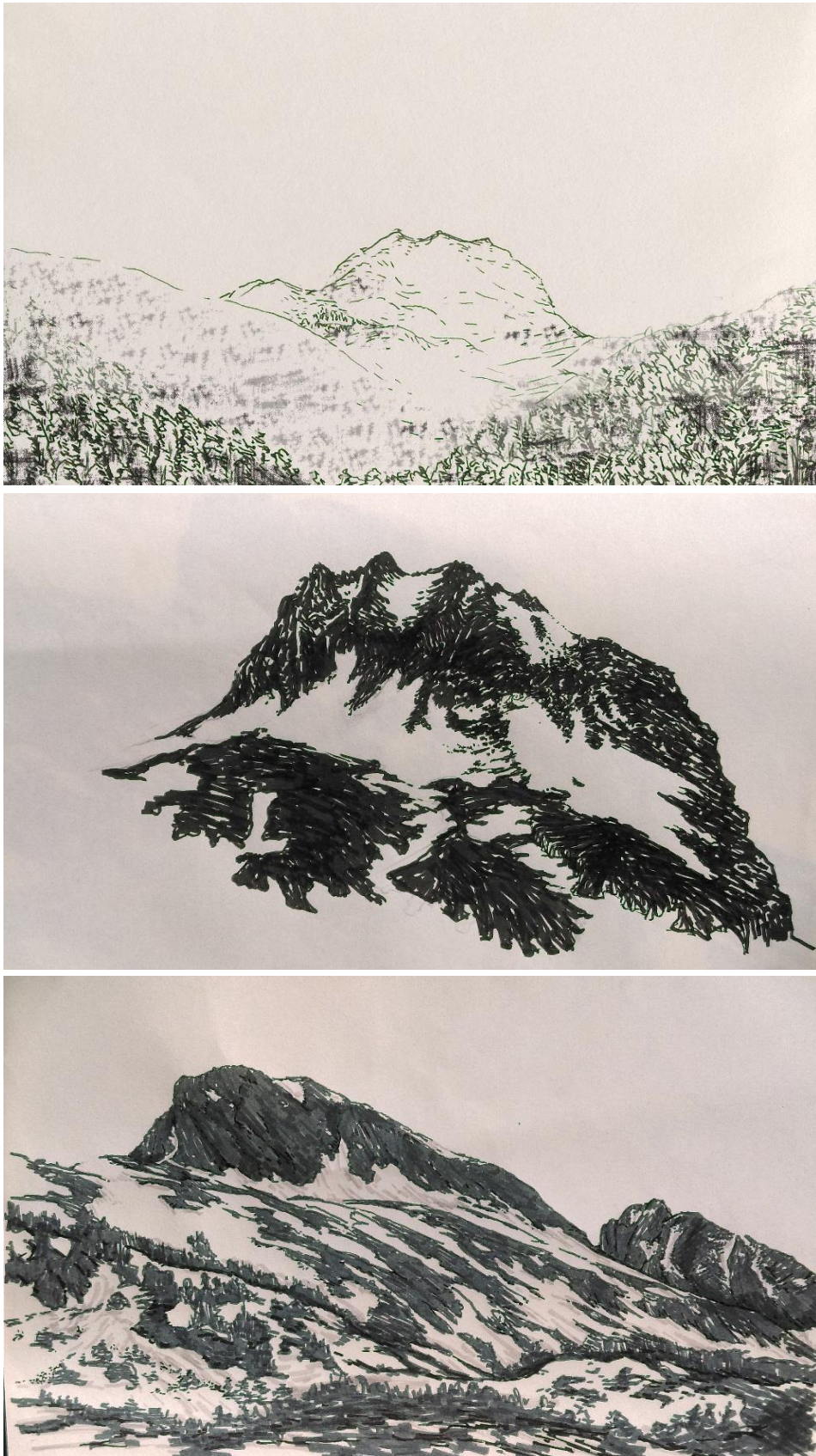
Comenzamos a tener más conciencia que la forma triangular o piramidal está muy presente en los lugares cercanos a nuestros lugares de trabajo (Fig.72). La forma de básica de las *Portadas al Sol* es también piramidal.

Construimos una línea realizada con fisuras en piedras y suelo. El juego está en la manipulación de la escala del objeto, manipulada digitalmente. Este collage forma parte de una serie de 12 *Caminos de líneas*. (Fig.73, arriba)

Encontramos que las formas de la textura y la estructura de 2cm.<sup>2</sup> del suelo rocoso de Serra Gelada, es fascianantemente parecida a las formas de la textura y la estructura de la imagen satelital del mismo lugar, extraída de Google Earth (Fig.73, abajo).

Finalmente presentamos un dibujo de las constelaciones más visibles y las cuales hemos logrado ver durante las noches en la residencia de Peñagolosa. Debajo, una foto tomada desde el mismo punto de donde observábamos la estrellas, pero de día (Fig. 74).





*Fig. 60. Estudio de Montañas Peñagolosa y Pirineos.*



*Fig. 61. Estudio de Montañas Ifach, Serra de Bernia, Serra Gelada.*





*Fig. 62. Estudio de Paisaje.*



*Fig. 63. Montañas en síntesis. Sierra de Bernia y Puig Campana. Guardianas de Altea.*

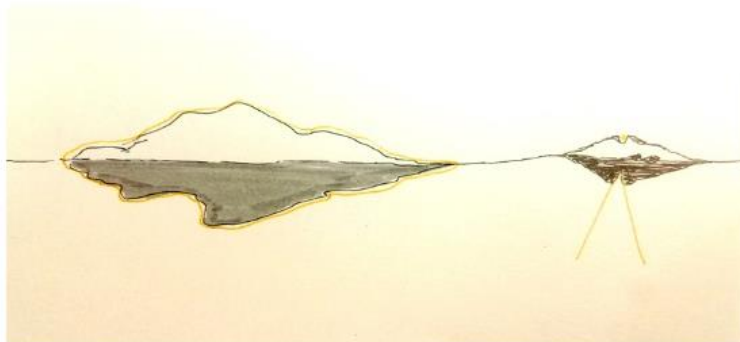
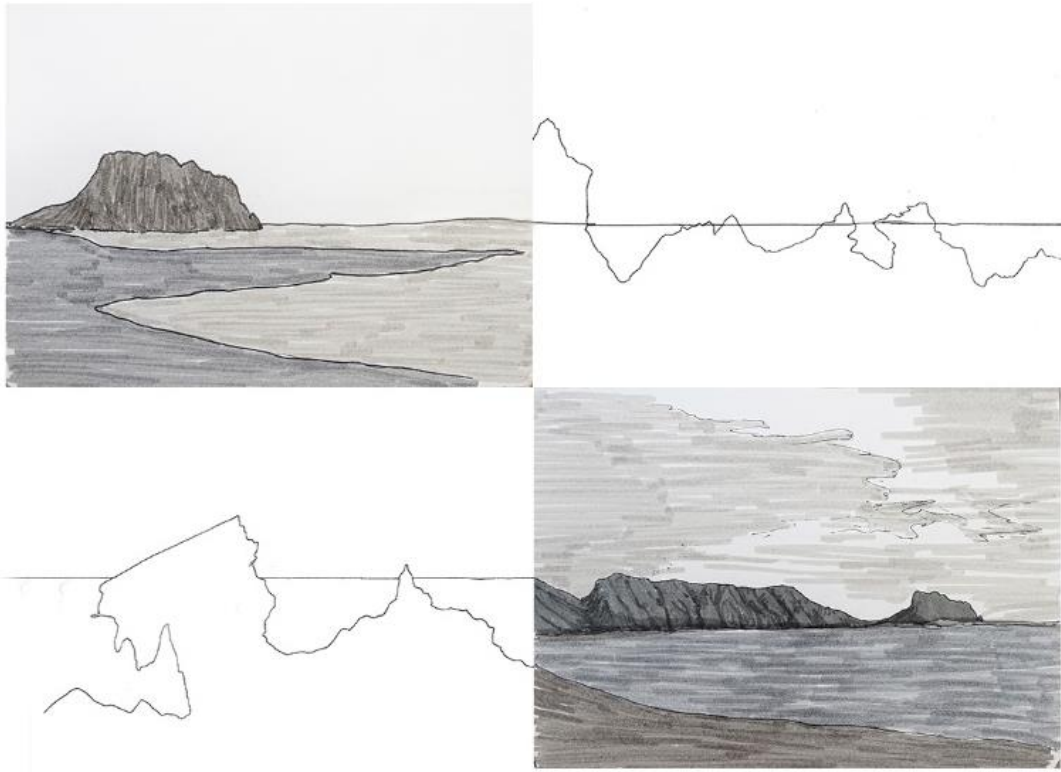


Fig. 64. Morro de Toix y Peñón de Ifach, y su paisaje continuo.

Fig. 65. Proyección de sombras y montañas s imaginadas.

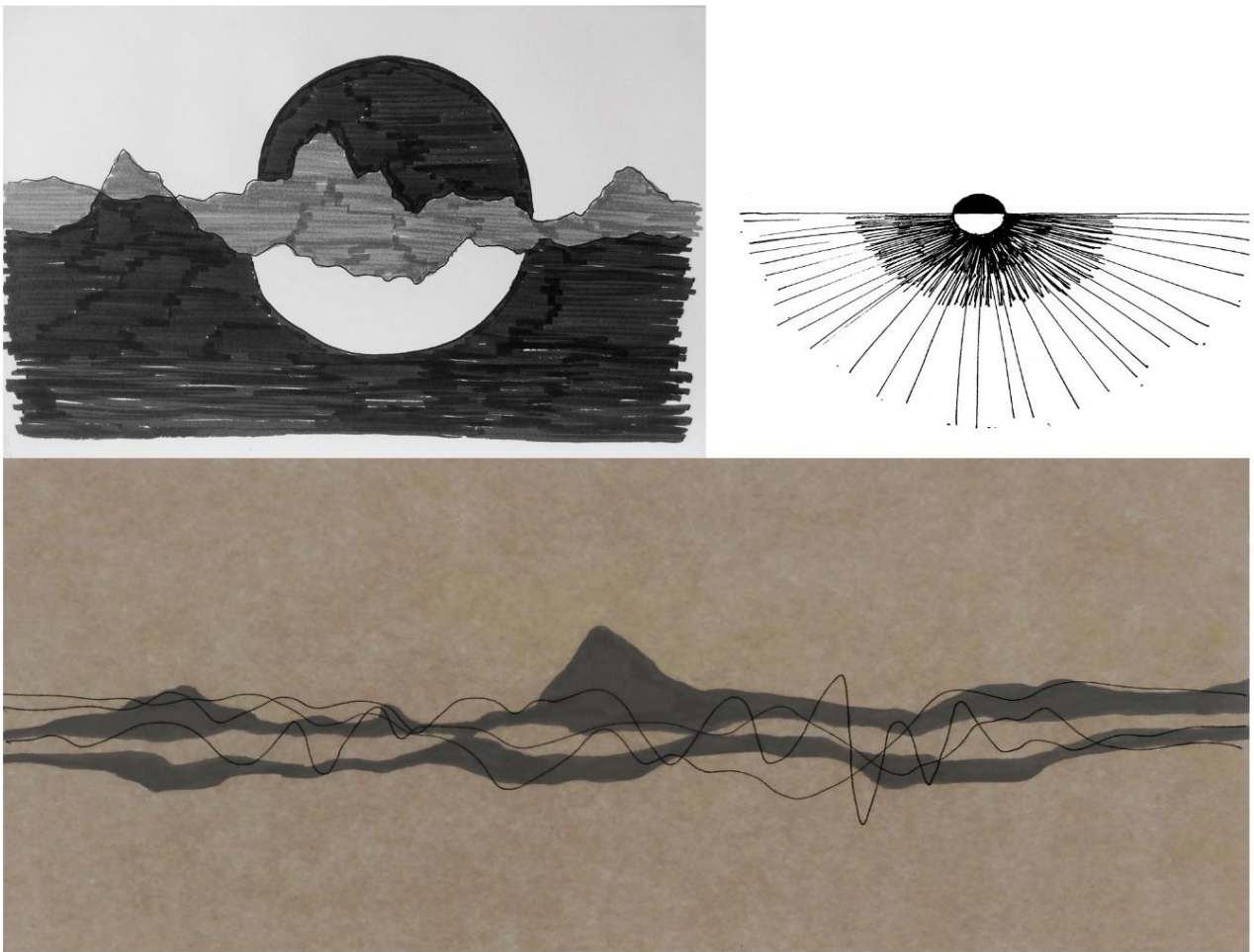


Fig. 66. El sol y su proyección bajo un horizonte traslúcido.

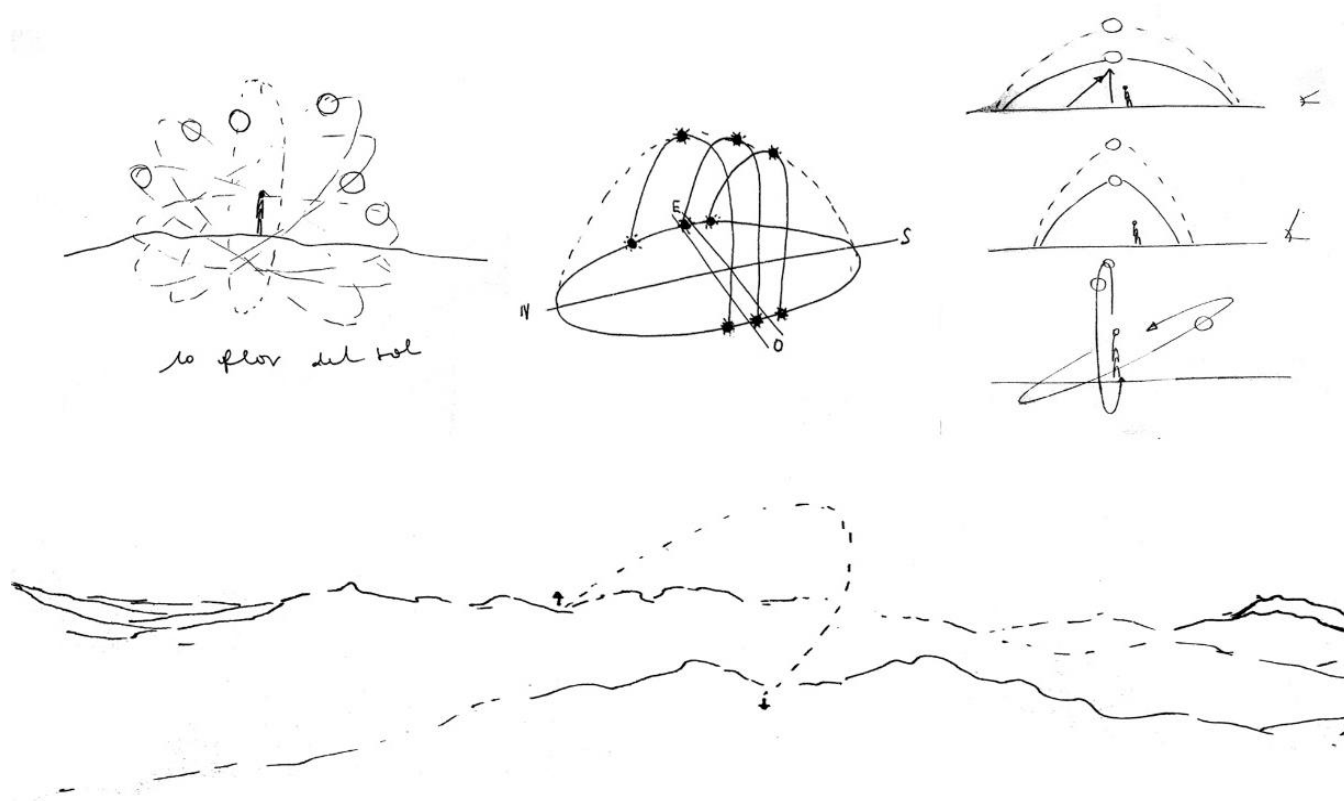


Fig. 67. Análisis del movimiento solar, de la variación de ejes imaginarios, ángulos e inclinación.



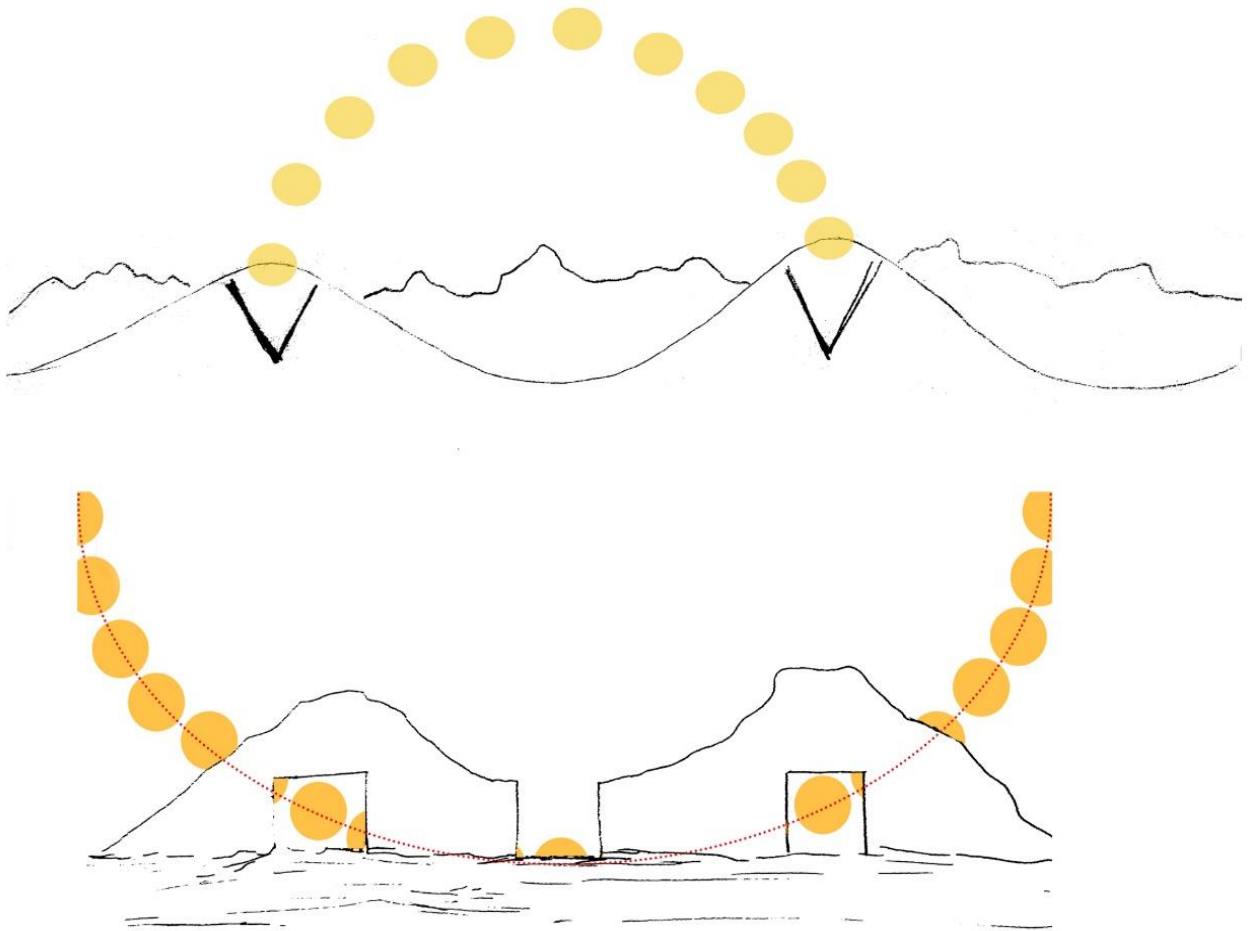
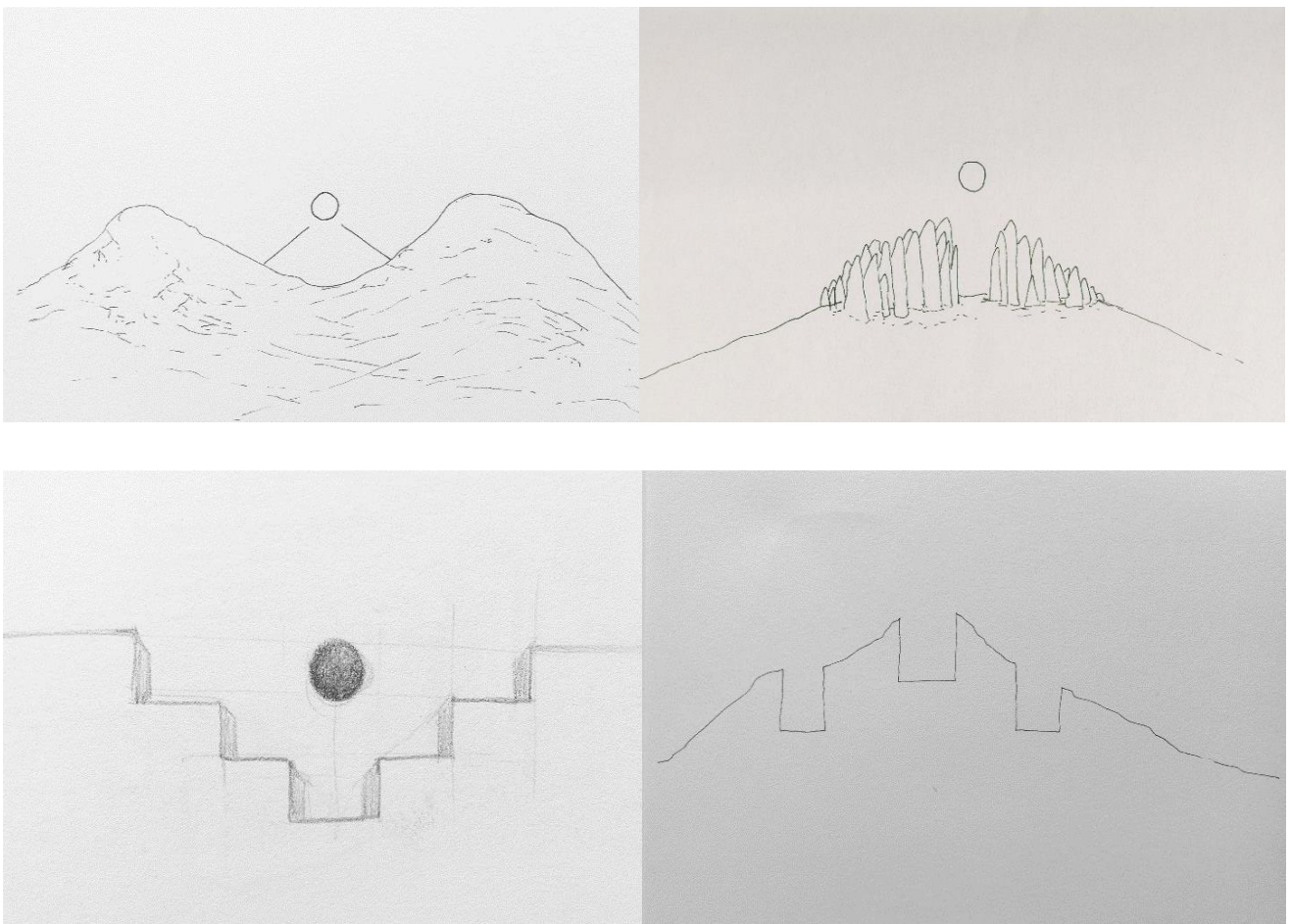


Fig. 68. Recorrido del sol y encaje en montañas.



*Fig. 69. Encajes imaginarios.*

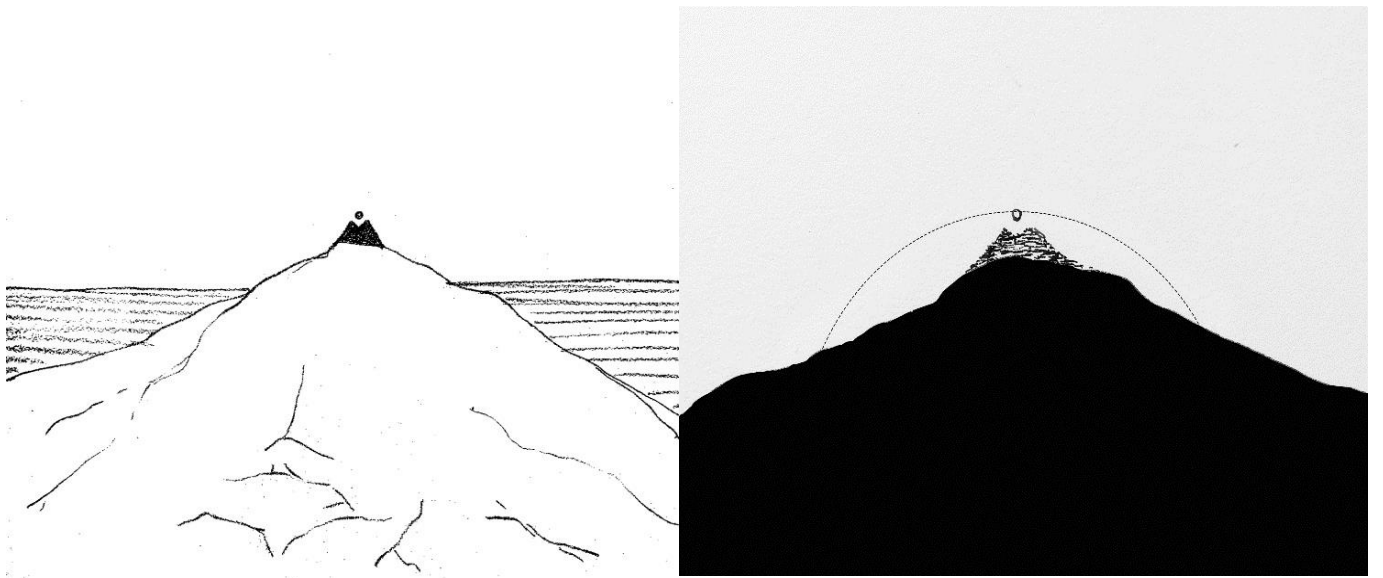
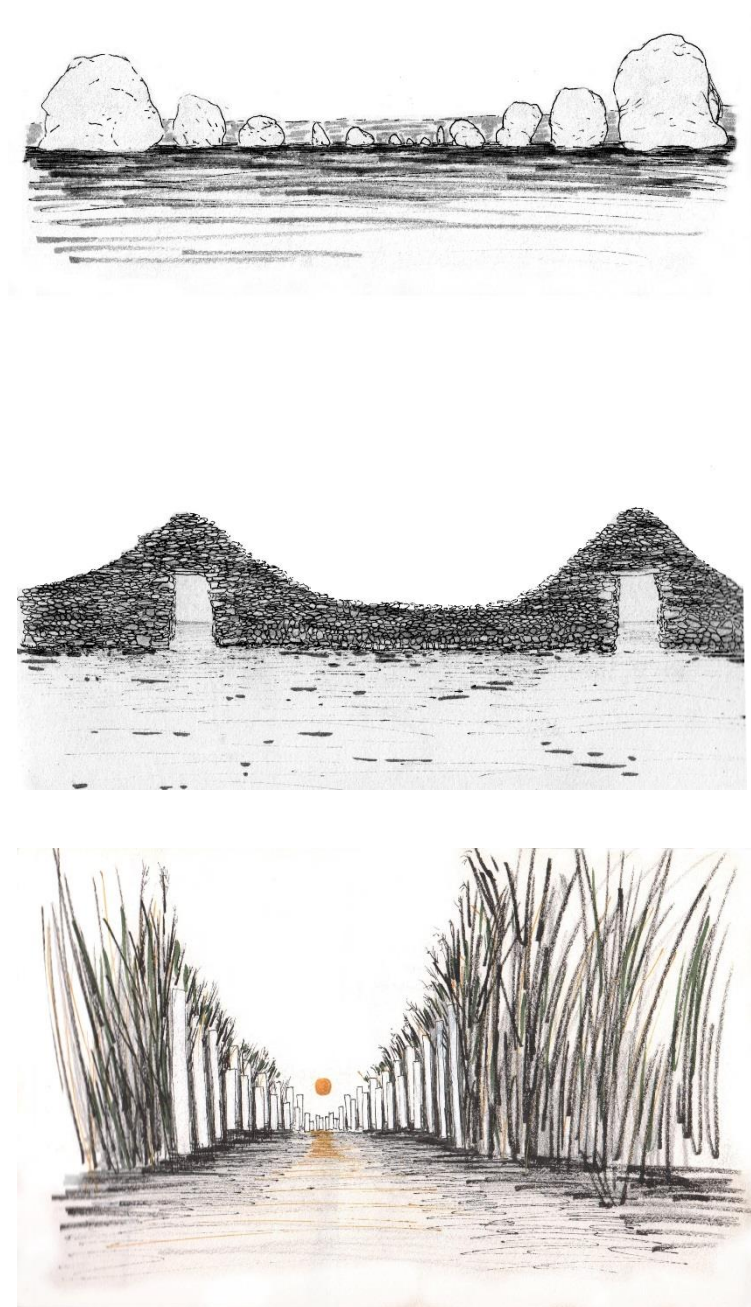


Fig. 70. Encajes imaginarios. Bocetos.





*Fig. 71. Ideas, encajes, portadas, miradores.*

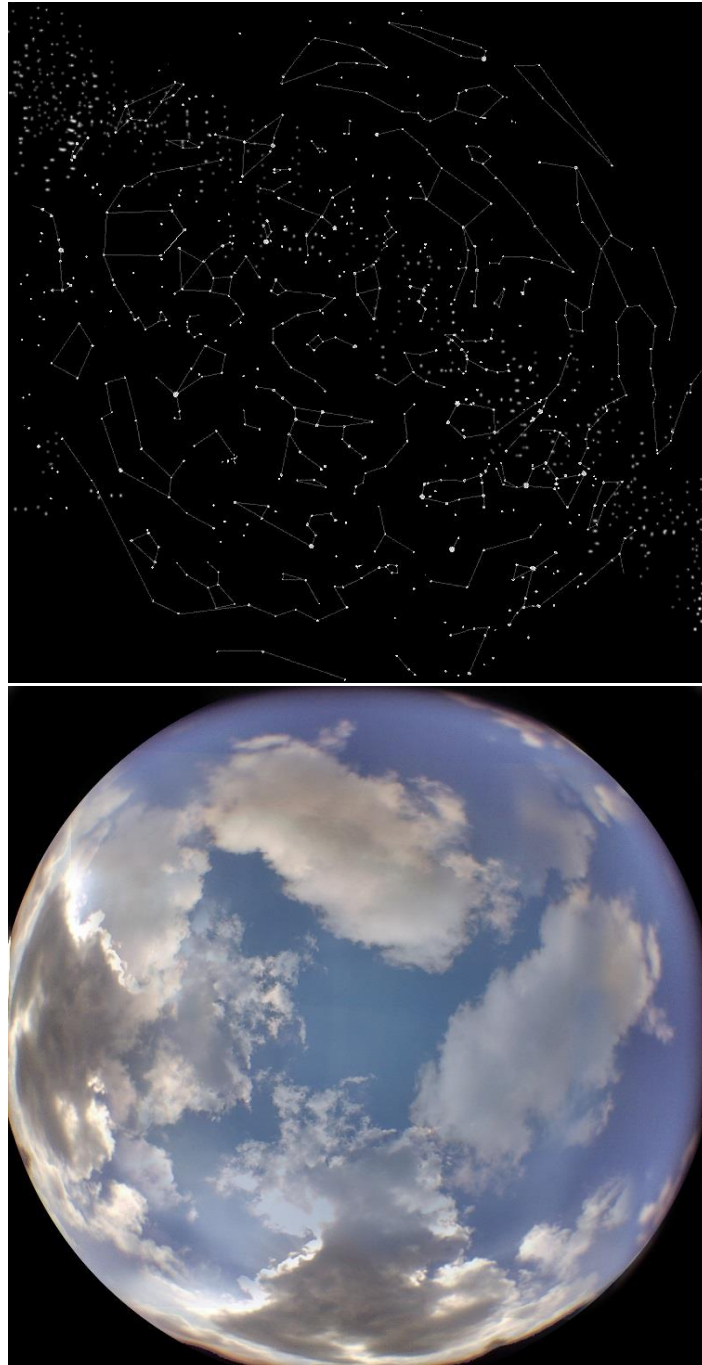


*Fig. 72.* Formas triangulares de ángulo similar, encontradas cerca a los lugares de proyectos Portadas al Sol.  
Fotografía panorámica donde bahía de Altea con vacío de nubes en forma piramidal.



Fig. 73. Arriba: Camino de líneas.  
Abajo: Territorios a escala.





*Fig. 74. Mundos de cielo.*

### 4.3.3. **Portadas al Sol**

*Lo que da de vivir pasa como si nada. Pero su lejanía de caprichosas formas esconde el elixir de la floración y la amenaza del aguacero. En su húmedo corazón se complace la luz y descansa, agotada de vagar por la inconcebible transparencia. Pero su perfección consiste en lo puro de su indiferencia, en el modo que tienen de no pertenecer a quien goza o teme contemplándolas. Hijas de la intemperie, en su vientre consuma el viento su inaccesible hondura. Cuando desaparecen, su ausencia deja pasar la luz. Nubes.*

*El que se busca está protegido por la sombra.*

Chantal Maillard.

*Portadas al Sol* es el proyecto artístico en torno el cual se desarrolla este trabajo de investigación. Este proyecto consta de dos instalaciones escultórica emplazadas en el Parque Natural de Peñagolosa y el Morro de Toix.

Como hemos mencionado en la *Introducción*, estas intervenciones se desarrollaron y materializaron en el contexto de dos residencias artísticas realizadas en España, en los meses de Julio y Septiembre del presente año 2018. La primera residencia fue en la Parque Natural de Peñagolosa, en Vistabella del Maestrazgo, Castellón y la segunda residencia fue en Altea, Alicante, donde se encuentra el Morro de Toix de Sierra de Bernia.

La primera residencia está dirigida por *ENCLAVE Land Art*, que es una asociación sin ánimos de lucro que promueve la relación del ser humano con la Naturaleza y la valoración del patrimonio a través del Arte contemporáneo y esta edición se desarrolló en Peñagolosa de Vistabella del Maestrazgo y está subvencionada por el Consorcio de Museos y Generalitat Valencia.

La segunda residencia *Beca-Residencia Paisaje Altea*, es un proyecto creado a partir del convenio firmado entre la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández, el Ayuntamiento de Altea y CaixaAltea, con el fin de promover la cultura, el Arte y el paisaje de Altea.

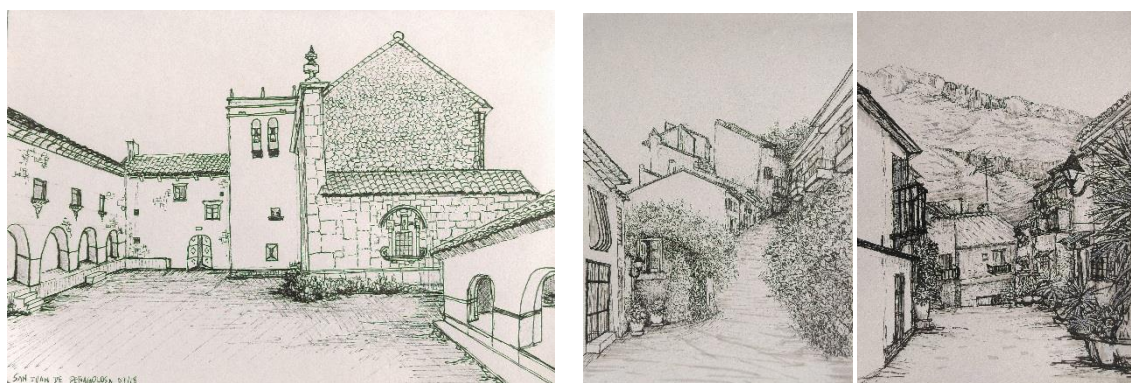


Fig. 75. Dibujos del lugar de estancia durante las Residencias de Peñagolosa y Altea.

Izq. Monasterio San Juan de Peñagolosa. Der: Casa en el casco antiguo de Altea.

La idea principal para realizar las *Portadas al Sol*, es la construcción de dos esculturas a modo de **observatorios solares que nos permitiesen ver, a través de un encuadre, el sol en dos momentos precisos del año**: en el atardecer durante el solsticio de verano y en el amanecer durante el equinoccio de otoño. Estas fechas corresponden al día más largo del año y al día en que el día y la noche duran exactamente lo mismo, en esta parte del Hemisferio Norte.

La primera motivación se basó en realizar un acto ritual buscando acercarnos más a la Naturaleza y así recuperar un rito ancestral realizado por diferentes culturas del mundo a lo largo de la historia, que mantenían una relación estrecha y de respeto con el sol y su entorno natural. Evidentemente la búsqueda por lograr encuadrar el sol a través de estas piezas, se ve influenciada por la filosofía de la cosmovisión andina de culturas ancestrales peruanas, que son parte esencial de nuestra identidad cultural. El Sol o *Inti* es una de las deidades principales en las culturas precolombinas sudamericanas y se construyeron infinitos edificios y objetos con la intención de atraer su energía y siempre se realizaron respetando y aprovechando los recursos endémicos de cada lugar. Para lograr esto se tenía en cuenta el resto de elementos naturales como el viento, el agua, las piedras más sobresalientes y sobre todo las estrellas que indicaban la orientación de los puntos cardinales. Por esta razón hemos desarrollado el apartado *El paisaje en el Perú antiguo*, donde hemos analizado

la relación de la cosmovisión de las culturas andinas con el paisaje y la Naturaleza.

Durante el proceso de elaboración de las *Portadas al Sol*, aparecieron otras ideas de suma importancia y que hemos ido revisando a lo largo de este texto.

Primero aparecen las reflexiones sobre la luz y la oscuridad como algo simbólico que nos hace tomar conciencia de nuestra presencia en un *aquí y ahora*. Obviamente estamos planteando la oscuridad y la noche como algo simbólico y sobre todo, estamos partiendo desde la experiencia personal de experimentar la oscuridad en lugares alejados de la ciudad y sin la iluminación de la corriente eléctrica, como ha sido en los dos casos donde hemos desarrollado las intervenciones.

Siempre hemos concebido la luz como aquello que da vida y la oscuridad como aquello relacionado con la muerte, pero no pensamos que sólo por la existencia de la oscuridad tomamos conciencia del valor de la luz. Que sin la presencia de la penumbra no esperaríamos el momento de la iluminación.

Consideramos que es importante valorar la oscuridad, en el sentido que de alguna manera, mientras en una parte del planeta estamos en penumbra, del otro lado del planeta están recibiendo la luz de sol. Si pensamos en disfrutar que unas personas disfruten de la luz mientras nosotros estamos en la tiniebla, podemos liberarnos del deseo constante de aprehensión. Sentir placer por el placer de los demás, puede ayudarnos a alejarnos de la necesidad de poseer todo el placer para nosotros, de la ambición egoísta que tanto nos aqueja en la contemporaneidad. Si entendemos que el ir y venir de la luz y la oscuridad es algo cíclico, entendemos que es necesario el tiempo para el silencio y la espera y contemplación, mientras llega nuestro momento de luz.

**En este sentido las *Portadas al Sol* son un saludo de bienvenida, tanto para el sol que llega al amanecer, como para el que se va y deja llegar la noche.**

Luego aparece el tema de la contemplación, que no se basa únicamente en contemplar el sol a través de las esculturas en las fechas indicadas, sino que empezamos a pensar en la contemplación como algo más amplio, que abarca la toma de conciencia de nuestro entorno cercano, en este caso del entorno natural y cómo nos relacionamos con este.

Hemos comentado páginas atrás que consideramos que la contemplación es esencial y un acto de suma importancia que debemos reincorporar en la vida cotidiana para contrarrestar los daños del caos de la sociedad contemporánea. Este caos que no nos permite a nosotros mismos otorgarnos momentos de calma para admirar y contemplar aquello que nos rodea, este caos que nos aleja de la conexión con el mundo natural, conexión que consideramos vital.

Desde la contemplación en este contexto, brotan dos ideas en relación al proyecto. Como mencionamos en el párrafo anterior, nos interesa el acto de contemplar como una toma de conciencia de nuestro ser y estar. Conocer de una manera sensible aquello que nos rodea, nos ayuda a elaborar una conciencia de nosotros mismos en relación a eso que nos rodea y contiene. La contemplación atenta nos permite observar en el mundo natural, un orden lógico que busca un equilibrio, nos permite entender la importancia de la presencia de cada elemento y nos permite vernos como parte de un sistema, situándonos en una posición más humilde; pues creemos firmemente que el caos de la sociedad contemporánea nos está llevando a una ceguera que solo percibe la sobredimensión de nuestro ego.

El otro pensamiento que brota sobre la idea de la contemplación, durante este proceso, es un poco contradictorio y tal vez en esa contradicción está nuestro interés.

Por una parte planteamos la contemplación del mundo natural para entender un orden cósmico que hemos dejado de atender por el caos materialista de la sociedad contemporánea, pero por la otra, construimos una pieza artificial (material). Observar estas piezas construidas como objetos de contemplación como lo hacemos con las obras de arte, sería caer en esta contradicción.



Por esta razón hemos intentado construir las *Portadas al Sol* de manera que se mimeticen con su entorno, para no enfocar la mirada principalmente en las obras, sino en el suceso que se puede observar a través de ellas, pues no nos interesa especialmente resaltar la pieza, tampoco interpretar ni representar el paisaje, más sí buscamos de alguna manera hacer paisaje. De esta manera intentamos colaborar con la apreciación del paisaje y no su destrucción, pues como dice Berque, la destrucción del paisaje más que un problema estético, afecta nuestra existencia y sustentabilidad en el mundo.<sup>79</sup>

Como acabamos de mencionar, lo importante no es contemplar la pieza o la escultura, sino mirar a través de ella, así hemos buscado construir un espacio (tiempo y lugar) para observar un evento. Es interesante que cuando la pieza se encuentra en contraluz, casi desaparece su forma, visualmente se deforma por el contraste de la luz y acá pensamos en lo que dice Paris Matía Martín en su texto titulado *El Tiempo*:

*La materia no es lo importante, lo importante es el acontecimiento, el suceso y el acontecimiento en sí es tiempo percibido....No se puede concebir el espacio o la materia sin la participación del tiempo como configurador de ese universo al que pertenecemos*<sup>80</sup>

Para realizar las esculturas, se ha tenido muy en cuenta que no afecte de ninguna manera perjudicial al entorno, ni a sus habitantes. Justamente la propuesta busca acercarse al paisaje que lo acoge, de manera coherente, sutil y amable. Para lograr esto, hemos utilizados materiales orgánicos y originarios, encontrados alrededor del lugar a intervenir y el diseño de las piezas se ha ido consolidando a la hora de su construcción atendiendo la morfología del suelo y sus particularidades. La idea de recolectar el material que el lugar nos ofrece, se acerca a una necesidad de retomar la materialidad a través de lo sensible. El encontrar, tocar, seleccionar y recolectar el material durante las caminatas por los paisaje explorados, permite conocer la esencia del lugar, pues al realizar

---

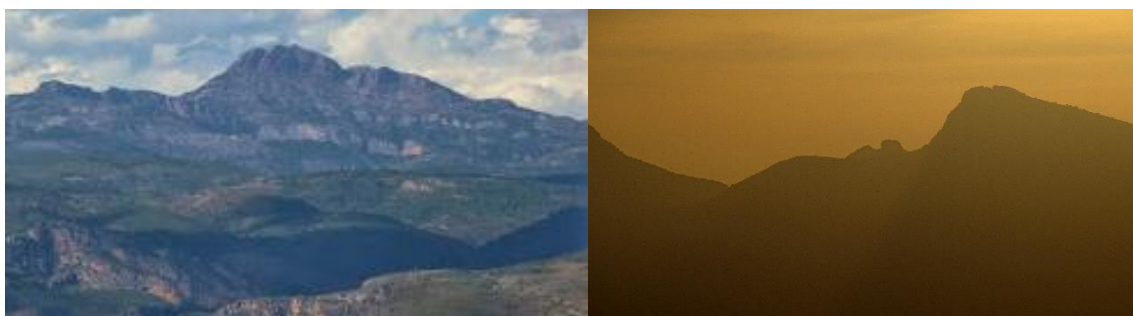
<sup>79</sup> BERQUE, Agustín, "Transmitting the past to the future: an ontological consideration on tradition and modernity", *International symposium: historical architecture heritage preservation and sustainable development*, <https://www.yumpu.com/en/document/view/22895794/transmitting-the-past-to-the-future-ecole-nationale-supacrieure-d-> [29/10/2018]

<sup>80</sup> MARTÍN, Paris Matía. Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico.p.70

estos cuatro actos nombrados anteriormente, empezamos a conocer el resto de elementos que dependen de dichos materiales, como por ejemplo, el tipo de insectos que habitan debajo de las piedras o las aves que anidan entre los carrizos; y reafirmamos esto con palabras de Paul Virilio cuando se refiere a la pérdida de la noción de nosotros mismos y por ende del mundo y las relaciones sociales, acusando a las masas, nuevos medios y cibertecnologías contemporáneas: “Reencontrar el tacto y el placer de la marcha, son signos de otra divergencia, de una vuelta a la física, a la materia; los signos de una rematerialización del cuerpo y del mundo”<sup>81</sup>

Entonces la contradicción de la que hablamos, surge puesto que por un lado consideramos que es primordial la recuperación del vínculo directo con la materialidad y por otro lado pensamos que la materialidad no es lo importante, si no el acontecimiento.

Esa contradicción se esclarece en la razón de que sin la materialización de la idea a través del objeto, no podríamos lograr observar aquello que deseamos observar y de la manera que queremos que sea observado. Ahora entendemos que la Naturaleza es materia y sujeto, donde la obra intenta lograr ese lazo de relación y comunicación.



*Fig. 76. Fotografía de Montañas Peñagolosa y Puig Campana.*

---

<sup>81</sup> VIRILIO, Paul. El ciber mundo, la política de lo peor. p.51

### **Portadas al Sol: Peñagolosa**

Esta primera escultura está ubicada en el Parque Natural de Peñagolosa, en la parte Norte del pico que lleva el mismo nombre y es el segundo punto más alto de la Comunidad Valenciana con 1.813 msnm.

Después de hacer un análisis del punto por donde salía el sol y la ruta que este dibujada por el cielo hasta llegar al punto del atardecer en el horizonte, decidimos construir esta pieza de manera que quedas alineada entre el Pico, el amanecer y el atardecer, durante la última semana de junio que corresponde al solsticio de verano.

La técnica que utilizamos para esta ocasión fue la piedra seca, técnica tradicional de construcción típica de la península ibérica, y que sorprendentemente se puede apreciar por toda es esta parte de la región. La decisión de optar por esta técnica radica en que la piedra es el material más accesible en el lugar elegido para trabajar, además nos ubicamos muy cerca de una quebrada seca, y también porque existía la intención de retomar una técnica tradicional del lugar a manera de reconocimiento, afianzando así la idea de no dejar que este tipo de técnicas se pierda. Pero no hemos utilizado esta técnica de manera estrictamente tradicional, pues en vez de tallar la piedra para obtener bloques paralelepípedos, decidimos jugar con el equilibrio entre las formas de las piedras en su estado natural, recurriendo así a buscar atentamente piedras con otras características en sus formas, texturas y consistencia. Igualmente no podíamos dejar de observar el ingenio de los expertos en piedra seca, que se manifestada por toda la región. Como podemos ver en la *Fig.74*, a la izquierda, un dibujo de nuestra manera de aplicar la técnica de la piedra seca, y a la derecha unos apuntes sobre distintos diseños estructurales del uso de esta técnica.

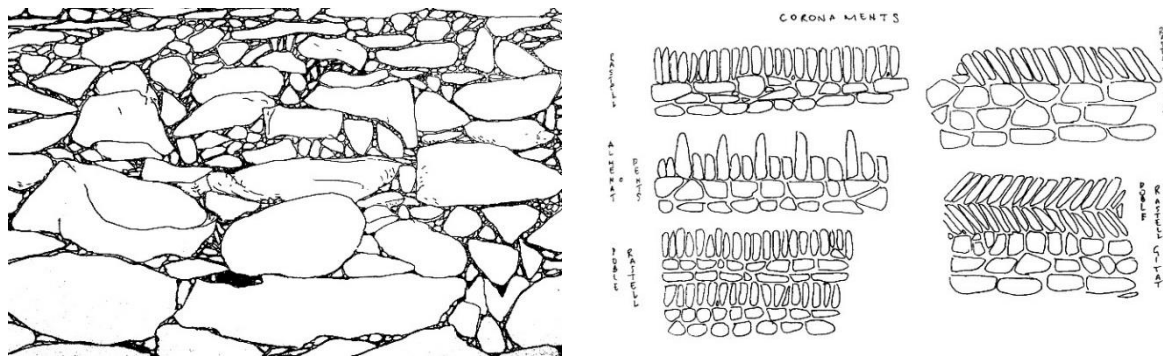


Fig. 77. Dibujos de detalle de materiales y técnicas para *Portadas al Sol*.

En este proyecto aparecen algunas reflexiones, como hemos visto al inicio del apartado, sobre lo que conlleva ver el atardecer mientras entramos en la penumbra de la noche, como una toma conciencia de lo que puede significar de manera simbólica la oscuridad y la luz.

También han tenido mucha presencia pensamientos sobre y durante el acto de construir un muro con piedras, como en el juego del equilibrio entre la forma y el peso de cada una de ellas en relación con la forma del suelo. Nos enfrentamos a las limitaciones físicas de nuestro propio cuerpo, durante el momento de recolección y el de cargar las piedras para construir el muro.

La realización de esta Portada al Sol, nos ha dado la oportunidad de experimentar una atención activa del entorno. Antes de mover cada piedra que utilizaríamos para la construcción del muro, teníamos que cerciorarnos que nuestra acción no afectase a alguna especie animal que habitase en esta piedra. Esto nos ha permitido conocer muchas especies de insectos, y así los tipos de aves que se comen estos insectos, y así los tipos de árboles donde se posan estas aves, y así los tipos de mamíferos que se esconden en la sombra de estos árboles, y así los tipos de líquenes y hongos que recubren y crecen en las ramas caídas de esos árboles, las cuales también son hábitat de otros tipos de insectos, de lo que no habitan en las piedras.

La recolección de piedras nos mostró la enorme variedad de componentes minerales de la zona que da pie a una gran variedad de tipos de piedras. Además las caminatas alrededor del muro para recolectar estas piedras, nos enseñaron

qué tipo de piedras podíamos encontrar en distintas partes de la ladera de la montaña; esta información en conjunto nos ha permitido entender la estructura y forma de esta montaña determinada y su entorno inmediato.

Estas acciones forman parte de una búsqueda instintiva de conocer, incorporar, aprender y relacionarnos con el lugar que nos acoge a nosotros y a nuestras *Portadas al Sol*. En los dibujos continuos, a la izquierda, tenemos un mapeo de las rutas más relevantes y repetidas en Peñagolosa. Y a la derecha, vemos un mapa dibujado de la supuesta ubicación del pico en relación al Mar mediterráneo y los pueblo aledaños.



Fig. 78. Mapeo de caminatas y mapa perceptual, Peñagolosa.

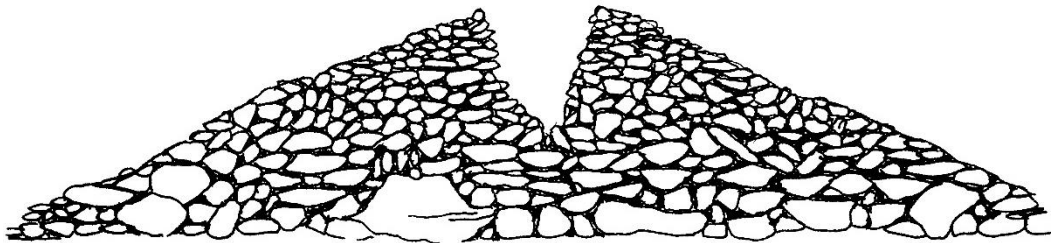
La forma y el ángulo de la apertura del borde superior del muro, corresponde a la inclinación con la que incide el sol en el horizonte en el momento del atardecer en el solsticio de verano en Peñagolosa, Julio del 2018.

Duración de la residencia ENCLAVE : 15 días.

Dimensiones: 2.30 m ↑ x 3.50 m →

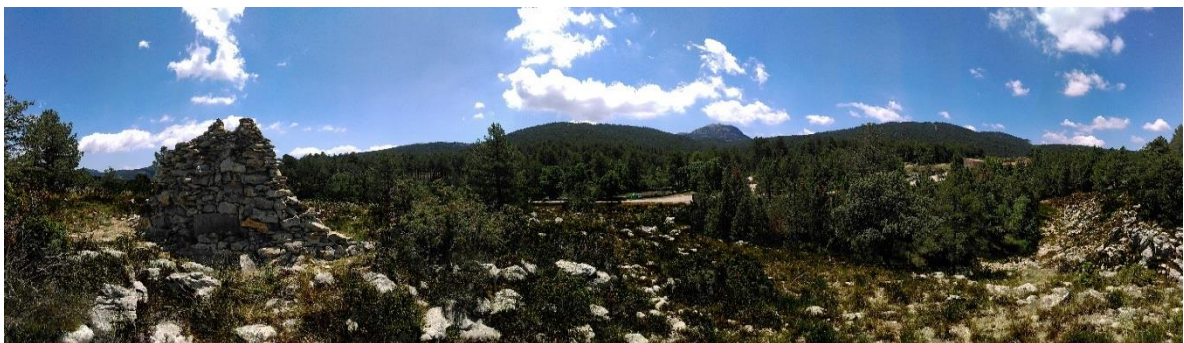
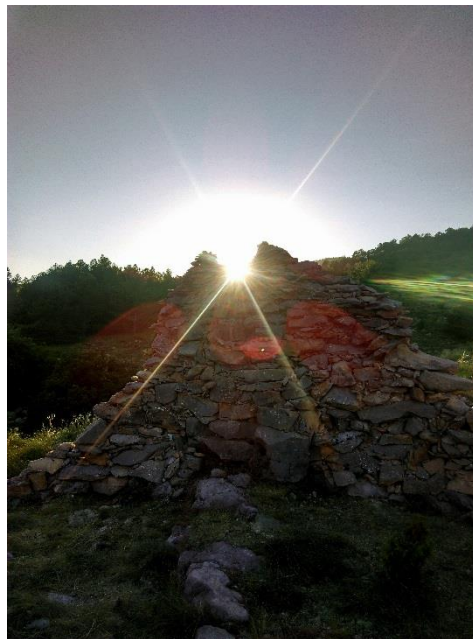
*El Peñagolosa no es sólo una montaña sola.  
Es la quebrada que lo acompaña a sus pies,  
es los picos más pequeños que lo escoltan,  
es las rocas esparcidas por todo el terreno.  
Es las abejas, las arañas, los alacranes  
que habitan sus piedras, sus flores, sus huecos,  
escondites, ramas, troncos...  
Es las hormigas que mueven su tierra.  
Es su viento intermitente,  
su sol "abrazador",  
sus mariposas, su falta de agua,  
sus árboles muertos  
y todo eso que somos incapaces de ver.  
El Peñagolosa es verde, marrón, estrellas, satélites, tierra, piedra.  
Caliza, arenisca, sedimento.  
Carrasco, Rodeno, Laricio, Silvestre.  
Pedazo de cordillera alpina, me indicas el sur.*

*Un verano verde en Peñagolosa 07/18*



*Fig. 79. Dibujo Portada al Sol-Peñagolosa.*





*Fig. 80. Portada al Sol - Peñagolosa.*

### ***Portadas al Sol: Morro de Toix***

Esta segunda escultura está emplazada en lo alto Morro de Toix, ubicado en la punta norte de la bahía de Altea; es el extremo este de Sierra de Bernia que se expande sobre el mar Mediterráneo y que pertenece a las Cordilleras Béticas.

Para elegir este lugar como punto para construir esta nueva Portada al Sol, realizamos un recorrido por las faldas de las montañas que rodean la bahía de Altea, para así entender el territorio, reconocer sus posibilidades matéricas y analizar las variantes a tener en cuenta para su construcción. Este ejercicio de caminatas diarias nos permitió visualizar el valle desde diferentes perspectivas, también entender la morfología rocosa tan particular en relación a su historia geológica, para luego trazar líneas virtuales para conectar estos elementos dentro del proyecto.

En esta ocasión decidimos experimentar con un material totalmente distinto al utilizado en la primera escultura realizada en Peñagolosa. Además debíamos considerar que necesitábamos un material flexible y ligero que dejase pasar el viento, ya que en el punto donde se emplazaría esta segunda escultura, estaba expuesto a los fuertes cambios de la velocidad del viento; llegamos a registrar variantes entre 1km x h. de noche, hasta 22 km x h. de día.

El río Algar ha hecho de esta bahía un valle, que nos abastece de carrizo y canto rodado a lo largo de su trayecto hasta desembocar en la orilla del mar. Estas han sido las razones principales por las cuales elegimos el carrizo como material para construir esta segunda escultura. La técnica que hemos utilizado para unir las cañas, es el tejido enlazado y cruzado, estos son muy utilizados en las artesanías tejidas de la región. El carrizo además es muy utilizado para construir estructuras en los huertos que rodean toda esta área de Altea.



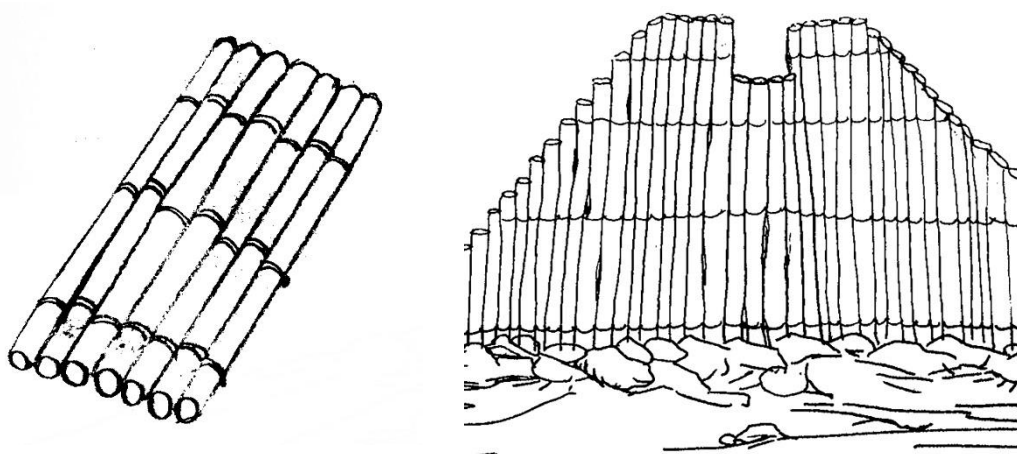


Fig. 81. Carrizo tejido y detalle de boceto *Portada al Sol, Morro de Toix*

Durante las caminatas por la periferia de Altea, al pie de las montañas que la rodean, percibimos que estas montañas bordean el lugar como si lo protegiesen, otorgándole las características paisajística y climatológicas tan particulares que lo definen. A partir de esta idea, salió un proyecto fotográfico llamado *Guardianas de Altea*, que se expuso en la exhibición de clausura de la Residencia *Beca-Residencia Paisaje Altea*. Este conjunto de montañas son, al norte *Morro de Toix* y *Sierra de Bernia*, al noroeste *Guadalest*, al oeste *Puig Campana* y al sur *Serra Gelada*. (al este está el *Mar Mediterráneo*).

El impacto que ha generado en nosotros, la forma tan particular de estas montañas, nos ha motivado a caminarlas y pensar en la estructura, la forma y la función de los elementos naturales que en conjunto configuran el lugar. Así como también a pensar mucho en cómo a lo largo del tiempo, el viento y el mar han ido esculpiendo el relieve de estas gigantes estructuras, mediante un contacto insistente entre lo sólido, lo líquido y lo gaseoso.

Esta *Portada al Sol*, está ubicada de tal manera que el espectador puede observar el Sol al amanecer en la última semana de Septiembre, que corresponde al equinoccio de otoño. En este momento se configura una alineación entre el sol, el muro, el espectador y *Puig Campana*.

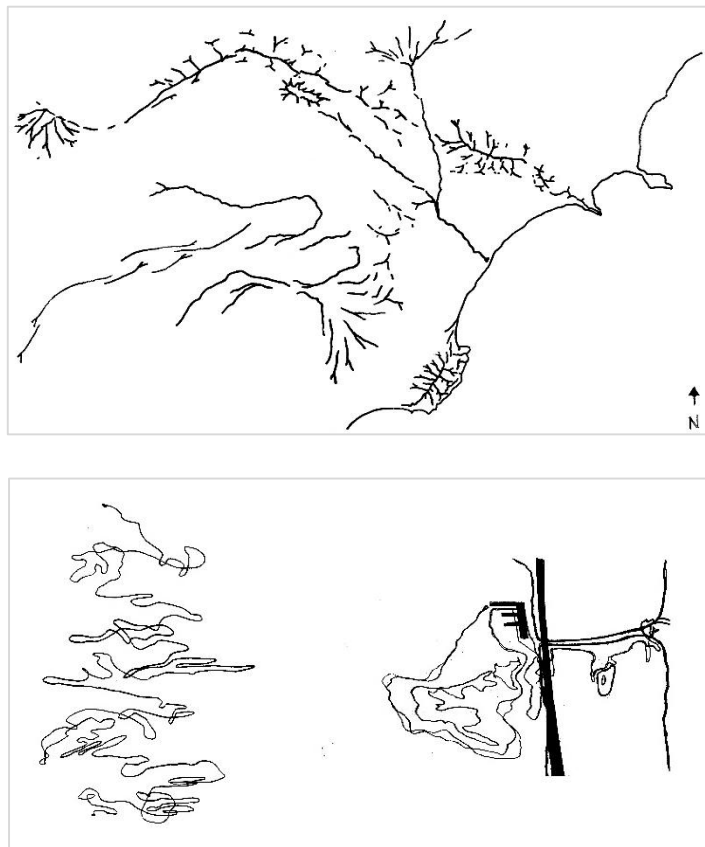


Fig. 82. Mapeos.

Dibujo de montañas en relación al mar de la Bahía de Altea.  
Mapeos de caminatas alrededor de la instalación, Bahía de Altea.

La forma y el ángulo de la apertura en el borde superior es este muro piramidal, se basa en la silueta del Puig Campana, buscando de alguna manera conmemorar dicha montaña la cual se ha convertido en un elemento simbólico para la zona.

Duración de la residencia ALTEA : 22 días.

Dimensiones: 2.10 m ↑ x 3.20 m →

-  
- la luz - la sombra -  
el silencio - los sonidos  
Penumbra, tiempo de reflexión.  
Iluminación, tiempo de acción.  
Pensar en uno, pensar en el otro.  
Aprender a esperar, respetar, acompañar.  
El apoyo humilde entre las fuerzas y la variedad de tamaños:  
complemento, complicidad, compañerismo, compatibilidad.  
Probar, cambiar, asumir el "error", volver a probar...  
Caminar, cargar peso y vacío.  
Silencio, ombligo, respirar, soltar, mirar, esperar  
luz y sombra  
caminar  
- volver a empezar -

Luna llena y nublada, Altea 09/18

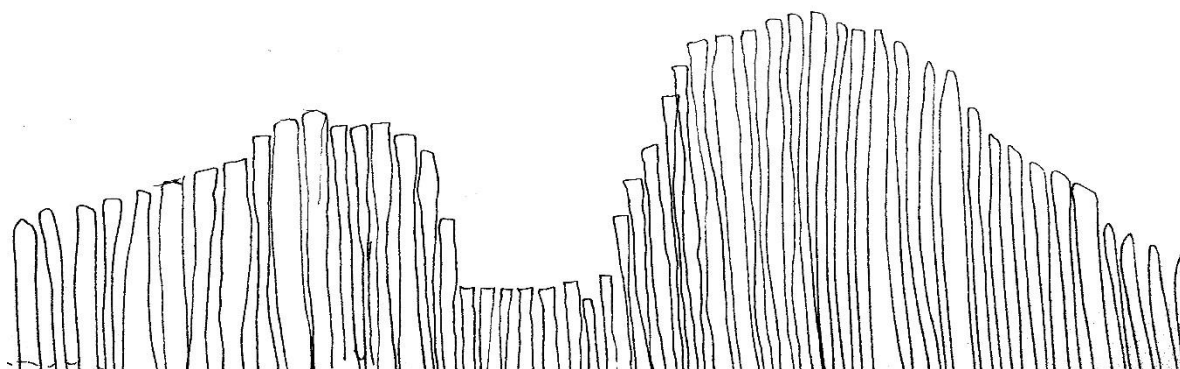


Fig. 83. Dibujo de Portada al Sol - Toix.



*Fig. 84. Fotografías Portadas al Sol - Toix.*

## 5. CONCLUSIONES

*Los sentidos permiten que la conciencia no quede atrapada en la contemplación. Nada ha de quedar preso en su imagen. Lo que sucede sólo sucede ahora. Mantener en vilo el presente parece ser el destino del que se busca. El agua es lo que queda cuando el viento ha atravesado la piedra.*

*El que se busca se sacia de su necesidad.*

Chantal Maillard.

A lo largo del documento de este trabajo final de máster buscamos indagar en las razones por las cuales hemos tomado la decisión de realizar este proyecto y concluimos que la principal justificación es que **la condición humana a la que nos está llevando el mundo contemporáneo está cada vez más alejada del mundo natural y consideramos que retomar esta relación es vital**. Así, pensamos que en este caso, las manifestaciones artísticas surgidas durante el proceso creativo, no son más que herramientas para conocer y entender nuestro entorno; y que las esculturas realizadas *Portadas al Sol*, no son más que mediadores que nos dan la posibilidad de poder visibilizar y contemplar unos instantes de la Naturaleza. La importancia no radica en observar las piezas, sino en aquello que observamos a través de ellas.

Confirmamos que el acto de caminar en el paisaje en un entorno natural, así como la contemplación activa, funcionan como ejercicios meditativos para pensar en la manera cómo nos estamos relacionando con nuestro entorno natural. Estos actos también nos exponen a experiencias reales que activan nuestros sentidos, lo cual consideramos son esenciales para retomar dicha relación vital.

Remarcamos la gran influencia del pensamiento andino de las culturas precolombinas, de quienes rescatamos la manera integradora de entender la Naturaleza y la manera cómo se relacionan con ella desde una convivencia de familiaridad, por ende de cuidado y respeto.

Las ideas que desarrollamos a lo largo del texto son reflexiones personales de nuestro quehacer artístico y por ende de nuestra vida cotidiana.

Con los proyectos artísticos realizados no pretendemos que el espectador piense, analice o llegue a las mismas reflexiones a las que nosotros hemos llegado, ya que somos conscientes de que las esculturas realizadas, al no manejar un lenguaje explícito, no hablan directamente de los temas en cuestión. Pero la elaboración de estos proyectos nos ha llevado a tener en cuenta estos temas y también a reflexionar sobre cuál es la responsabilidad que el Arte y los artistas podemos asumir a fin de cuestionar y recapacitar sobre la calidad de vida que estamos aceptando. Estimamos necesario no renunciar a la función comunicativa del Arte.

Por esta razón este trabajo se presenta como un intento de reflejar las curiosidades y reflexiones de nuestra propia experiencia.

*Portadas al Sol*, desde nuestra perspectiva se ha materializado para observar y agradecer el ciclo del sol que sigue en movimiento y que nos permite seguir siendo parte de él, para darnos un momento de apreciar el retorno de la luz y de la oscuridad. Estos “rituales” son una respuesta al caos en el que vivimos y buscan generar un suceso que alimente el asombro, a través de la contemplación de algo intangible, como lo es el movimiento del tiempo.

Tomar conciencia y admirar algo que nos sobrepasa, nos permite entender lo pequeños que somos en comparación con el infinito sistema al que pertenecemos. Cuando nos permitimos la sensación de admiración, bajo una actitud contemplativa, nos permitimos visualizar algo del misterio del cosmos y esto conlleva a salirnos de nosotros mismos para vernos desde una perspectiva más humilde e integradora. Como dice Byul Chun Han, la demanda que nos exige la vida moderna nos aleja de la capacidad de sentir emociones que podemos experimentar a partir de una experiencia estética, el cansancio anula la comunicación con nosotros mismos y con nuestro entorno, en este caso del mundo natural y así, poco a poco “el exceso del aumento de rendimiento provoca

el infarto del alma”<sup>82</sup>. El asombro está ligado a las emociones, igual que la experiencia estética.

La velocidad y el aturdimiento de la vida moderna, alimentan la pérdida del sentido de la admiración y realmente es una experiencia vital que debemos retomar y ejercitar, pues consideramos que nos ayuda a ser más humildes, cualidad que a menudo ocultamos y tratamos de exterminar porque la consideramos como una debilidad.

El arte es un medio para aproximarnos al mundo, una herramienta para reflexionar y comunicarnos con nuestro entorno inmediato. Proponemos que debemos evitar caer en el culto del objeto (artístico o no), para sí enfocarnos en lo que se puede ver a través de este. El objetivo del Arte se cumple cuando la obra logra comunicarse con el observador para transmitirle algo, por esa razón no debemos quedarnos en la obsesión por la forma sin intentar ver más allá.

---

<sup>82</sup> HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. p. 72.

*Algo indecible ha encontrado acomodo y regala su efímera frescura al que no cesa de atravesar los áridos caminos, por donde huye el verdadero nombre de las cosas. Por eso, quizá, una brizna de muerte salpica la mirada que se ha entretenido junto la humilde hija de la lluvia. Algo profundo, sin embargo, como un cielo de tierra o un gesto amable que esconde su amargura, le ha llamado desde la misteriosa certeza con la que se suele maniatar la ternura a quien pasa a su lado. Distraídamente ha comprendido que todo conocimiento es paisaje y que el camino de lo que va a desaparecer está plagado de presencias que anuncian algo eterno.*

*El que se busca descansa en el olvido.*

Chantal Maillard.



## 6. FUENTES REFERENCIALES

- ALBELDA, José. “Los paisajes del declive. La concepción del paisaje en el contexto de la crisis ecológica global”. Fabrikart nº11, Bilbao, año 2014.  
-----“Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza” en *Arte y ecología*, RAQUEJO y PARREÑO, 2015.
- ALBELDA, José y SABORIT, José. La construcción de la naturaleza. Generalitat, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educació y Ciència, 1997.
- ALCAZAR, Cayetano. *Historia del Correo en América, Notas y documentos para su estudio*. Biblioteca de Historia Hispanoamericana, Madrid, 1920.
- ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (ed.). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica de Argentina, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal, Madrid, 2005.  
-----*Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara, Madrid, 1987.
- BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- CANZIANI, José. *Ciudad y Territorio en los Andes: contribuciones a la historia del urbanismos prehispánico*. Fondo editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2009.  
-----“La organización del espacio andino”. p. 28-37. En: *L'imaginaire*, Año 1, no. 2. Mayo, 1991.  
----- “Ciudades, territorio y ecosistema en el Perú”. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2015.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- CASTRO, Mora. *Paisaje y producción textil: Un abordaje desde la ecología política*, en Anuario del Departamento de Arqueología, volumen especial. Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Argentina. 2013.
- CHATWIN, Bruce. *Los Trazos De La Canción*. Barcelona, Ediciones Península, 2007.
- CHOMSKY, Noam, FOUCAULT, Michel; ELDERS, Fons. *La naturaleza humana, ¿justicia o poder?*. Departamento de Lógica Y Filosofía de la Ciencia, Universidad de Valencia, 1976.
- CROUSSE, Veronica. *Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2011.
- DALLE, Luis. "El despacho", *Allpanchis Phuturinga* (Cusco, Instituto de Pastora Andina, IPA), vol. 1: 139-154, 1969.
- DEBORD, Guy. Teoría de la deriva en *Internacional Situacionista vol. 1 La Realización del Arte*. *Literatura Gris*, Madrid, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Universidad Nacional de Colombia, 2008.

- EARLS, John. *Planificación Agrícola Andina*. Ed. Cofide. Universidad del Pacífico, Lima, 1989.
- FERNÁNDEZ, José. *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos Editorial, Barcelona, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- GALOFARO, Luca. *Artscapes. El Arte como Aproximación al Paisaje Contemporáneo*. Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 2003.
- GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2006.
- GROS, Frédéric. *Andar, una filosofía*. Taurus, 2014
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial, Barcelona, 2017.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Micromegas, Murcia, 2012.
- LAJO, Javier. *Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría*. Amaru Runa Ediciones, Lima, 2005.
- LE BRETON, David. *Elogio del caminar*. Siruela, Madrid, 2011.  
-----*El silencio*. Sequitur, Madrid, 2001.
- LUDEÑA, Wiley. "Paisaje y paisajismo peruano. Apuntes para una historia crítica". En *textos arte*, n° IV, Especialidad de Escultura de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2008.
- MADERUELO, Javier. *Arte y Naturaleza: actas: Huesca*. Diputación Provincial de Huesca, 1996.  
-----*La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.  
-----*El paisaje: génesis de un concepto*. Abada Editores, Madrid, 2015.  
-----*La Idea Del Espacio: En La Arquitectura Y El Arte Contemporáneos, 1960 - 1989*. Akal, Madrid, 2008.  
-----*Caminos De La Escultura Contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.  
-----"Prólogo", en: Berque, A. *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 11–15, 2009.
- MARTÍN, Paris Matía. *et al. Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Akal, Madrid, 2006.
- MARTÍNEZ, Josetxu. "La construcción cultural del paisaje: aportes desde la antropología sociocultural". En: FERNÁNDEZ DE LARRINOA, K. (ed.). *La Administración de los Paisajes: Desarrollo e Impacto Local*. Escuela Universitaria de Trabajo Social de la UPV/EHU; pp. 149-173, 2000.
- MILLA, Carlos. *Génesis de la cultura andina*. Fondo Editorial del Colegio de Arquitectos del Perú. Colección Bienal, Lima, Perú, 1983.
- MUJICA, Elías. *Paisajes culturales en los Andes. Memoria narrativa, casos de estudio, conclusiones y recomendaciones de la Reunión de Expertos (Arequipa y Chivay, Perú, mayo de 1998)*, Representación de UNESCO en Perú, Lima. 2002.
- NARBY, Jeremy. *Inteligencia en la Naturaleza*. Graph Ediciones, Lima, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El ocaso de los ídolos*. Barcelona: Tusquets, 2002.

- NIEUWENHUYNS, Constant. en ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (ed.). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Museu D'Art Contemporani De Barcelona, 1996.
- NOGUÉ, Joan. "Geografías emocionales". La vanguardia, Madrid, 2009.  
-----"Paisaje, identidad y globalización". En: Fabrikart, nº 7, 2007.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci-Espíritu del lugar. Aproximación a una fenomenología de la arquitectura*. Morar.vol. 1. 1998.
- NÚÑEZ DEL PRADO Béjar, Juan V. "El mundo sobrenatural de los quechuas del Sur del Perú a través de la comunidad de Qotobamba", *Allpanchis Phuturinga* (Cusco, IPA), vol. 2: 57-119. 1970
- OVIEDO, Daniel. "Aproximaciones a la Pachamama, al sumak kawsay y al jopói: hacia una ética ambiental de inspiración indoamericana", en: *Revista Ludus Vitalis*, Vol. XXII, núm 41, agosto de 2014. México DF. 2014.
- QUECHUA, Academia Mayor de La Lengua. Diccionario: Quechua-Espanol-Quechua, Qheswa-Espanol-Qheswa: Simi Taqe. *Cuzco: Academia Mayor de La Lengua Quechua (Qheswa Simi Hamut'ana Kurak Suntur)*, 2005.
- RIVASPLATA, Paula Ermila. *Representaciones precolombinas de paisajes andinos: paisajes en macro (in situ) y en micro (in visu)*. En *Temas Americanistas* 25, 55-109. Universidad de Sevilla, 2010.
- ROSTWOROWSKI, María. *La mujer en la época prehispánica*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1988.  
-----*Recursos naturales renovables y pesca, siglos XVI y XVII*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1981.  
-----"Origen religioso de los dibujos y rayas de Nazca". *Journal de la Société des Américanistes*. p. 189-202. 1993.
- SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María. *Estética del paisaje natural*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1949.
- SANTÓKA, Taneda, et al. *El monje desnudo (100 haikus)*. Miraguano Ediciones, Madrid, 2009.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- SERRANO, Susana. "De la fotografía de territorio al territorio de la página. En *Prácticas artísticas y políticas de la edición*", vol. 2, p. 25-34, 2016.
- TAMAYO, José. "Algunos conceptos filosóficos de la cosmovisión del indígena quechua", *Allpanchis Phuturinga* (Cusco, IPA), vol. 2: 245-254. 1970.
- TARKOVSKIJ, Andrej. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Rialp, Madrid, 2000.
- TELLO, Julio César. *Introducción a la historia antigua del Perú*. Editorial Euforion, Lima, 1921.
- THOREAU, Henry David. *Caminar*. El Cid Editor, 2004.
- VALLADOLID, Julio. *Importancia de la conservación in situ de la diversidad y variabilidad de las plantas nativas cultivadas y sus parientes silvestres y culturales en la región Andino-Amazonica del Perú*. PRATEC, Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas, 2005

- VIRILIO, Paul. *Ciudad Pánico: el afuera comienza aquí*. Libros del Zorzal, 2006.  
-----*El ciber mundo, la política de lo peor*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
- VVAA. *Internacional Situacionista*. Literatura Gris, Madrid, 2001, n°1
- WALLIS, Brian; KASTNER, Jeffrey. *Land and environmental art*. Phaidon, 1998.

## RECURSOS EN LÍNEA

- ARENDT, Hanna. *La condición humana*  
<http://clea.edu.mx/biblioteca/Arendt%20Hanna%20-OLa%20Condicion%20Humana.pdf>
- BERQUE, Agustin, "Transmitting the past to the future: an ontological consideration on tradition and modernity", International symposium: historical architecture heritage preservation and sustainable development, Taijin Univesity, 10/ 2017.  
<https://www.yumpu.com/en/document/view/22895794/transmitting-the-past-to-the-future-ecole-nationale-supacrieure-d->
- CROUSSE, Veronica. "Configuración del paisaje, espacio público y arte público en el Perú" <http://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18746/21238>
- DEBORD, Guy. *Informe sobre la construcción de situaciones* (1957).  
<https://sindominio.net/ash/informe.htm>  
----- *Internacional situacionista vol. I: La realización del arte*, Literatura Gris, Madrid, 1999.
- DI SALVIA, Daniela. *Para una dialéctica de la naturaleza andina. Aproximaciones filosófico-antropológicas a las creencias quechuas en los Apus y la Pachamama*  
[http://www.ugr.es/~pwlac/G27\\_13Daniela-di-Salvia.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G27_13Daniela-di-Salvia.html)
- HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*  
<https://escuelafilosofiaucsar.files.wordpress.com/2015/09/heidegger-ser-y-tiempo-josc3a9-gaos.pdf>
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia. *Orientación y desorientación en la ciudad. Teoría de la deriva. Indagación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada. 2005. <https://hera.ugr.es/tesisugr/15793370.pdf>
- MIÑO, Leonardo. *El manejo del espacio en el Impero Inka*  
<http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/44224.pdf>
- MUTAL, Lika: *La dimensión sagrada de las huacas, mensajes ancestrales y la locura de Lima*.  
<http://limamilenaria.blogspot.com/2016/01/lika-mutal-la-dimension-sagrada-de-las.html?m=1>
- ORRILLO, José Carlos. *Taki Onkoy: el despertar de las Huacas*  
<https://peregrinadanza.wordpress.com/2017/06/05/taki-onkoy-jc-orrillo/>
- TALA, Alexia. *Texto curatorial exposición Atacama 1234567*, Sao Paulo, 2013.  
<http://artishockrevista.com/2013/03/26/hamish-fulton-atacama-1234567/>
- TRAVASSOS RAMA, Samuel José. *Una construcción teórico-práctica del paisaje en el campo escultórico*  
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30311/Samuel%20Rama%20TESIS%203.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Crianza andina de la Biodiversiada  
<http://www.pratecnet.org/pdfs/Crianzaandina%20agrobio.pdf>
- <http://imillatikita.com/2012/11/chuymampi-amuyasipinitaw-reflexionar-en.html>.
- Manual de Referencia de Gestión del Patrimonio Mundial Natural.  
<https://whc.unesco.org/document/130488>
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. World Heritage.  
<http://whc.unesco.org/en/culturallandscape#2>

## 7. TABLA DE FIGURAS

Fig. 1. Representaciones de la Chakana. Fuente: Google Images. Digitalización: Arias	32
Fig. 2. Andenes en Pisac. Fuente: <a href="http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/07/andenes-terrazas-incas-y-paisaje.html">http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/07/andenes-terrazas-incas-y-paisaje.html</a>	39
Fig. 3. Acueducto en Cumbemayo. Fotografía: Arias.	39
Fig. 4. Caral. Fotografía: Arias.	39
Fig. 5. Líneas de Nazca. Fuente: Google Images. Digitalización: Arias.	40
Fig. 6. Plano de un área de la pampa de Nazca. Fuente: <a href="https://vignette.wikia.nocookie.net/nasca/images/">https://vignette.wikia.nocookie.net/nasca/images/</a>	42
Fig. 7. Chankillo. Fotografía: Arias	43
Fig. 8. Moray. Fuente: Google Images.	44
Fig. 9. Dunas de Casma. Fotografías: Arias	46
Fig. 10. Huaca Prieta y cerros de Ferreñafe. Bosque de Pómac. Fotografías: Arias	46
Fig. 11. Tramo de Chapaq Ñan. Fuente: <a href="http://blog.pucp.edu.pe/blog/wp-content/uploads/sites/286/2009/07/Qhapaq-N-an-foto.jpg">http://blog.pucp.edu.pe/blog/wp-content/uploads/sites/286/2009/07/Qhapaq-N-an-foto.jpg</a>	48
Fig. 12. Mapa de Chapaq Ñan. Fuente: Guía de identificación y registro del Chapaq Ñan, Ministerio del Cultural del Perú Primera edición, Lima, Mayo de 2013.	48
Fig. 13. Chasqui. Grabado de Huamán Poma de Ayala. Fuente: <a href="https://americanindian.si.edu/inkaroad/engineering/activity/felipe-guaman-poma-de-ayala.html">https://americanindian.si.edu/inkaroad/engineering/activity/felipe-guaman-poma-de-ayala.html</a>	48
Fig. 14. Puente Queshuachaca. Fotografía: Arias	48
Fig. 15. Machu Picchu. Fotografía: Arias	51
Fig. 16. <i>Penzance Beach</i> . Hamish Fulton. Fuente: <a href="https://vimeo.com/80490080">https://vimeo.com/80490080</a>	53
Fig. 17. Hamish Fulton. Fuente: <a href="https://circarq.files.wordpress.com/2013/05/hamish-fulton-nun-kun.jpg">https://circarq.files.wordpress.com/2013/05/hamish-fulton-nun-kun.jpg</a>	53
Fig. 18. <i>A line in Scotland, Hoggar circle, Walking a line in Peru</i> . Richard Long. Fuente: <a href="http://www.richardlong.org/">http://www.richardlong.org/</a>	54
Fig. 19. <i>Water House</i> . Nils Udo. Fuente: <a href="http://www.nils-udo.com/art-in-nature/">http://www.nils-udo.com/art-in-nature/</a>	56
Fig. 20 y Fig. 21. <i>Sticks And Stalks, Rivers and tides</i> . Andy Goldsworthy. Fuente: <a href="https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/">https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/</a>	57
Fig. 22. <i>Observatory</i> . Robert Morris. Fuente: Google Images. Digitalización: Arias.	58
Fig. 23. <i>Sun Tunnels</i> . Nancy Holt. Fuente: <a href="http://www.nancyholt.com/holt.html#features1-42">http://www.nancyholt.com/holt.html#features1-42</a> Digitalización: Arias	58
Fig. 24. <i>Jetty Spiral</i> . Robert Smithson. Fuente: <a href="https://www.robertsmithson.com/">https://www.robertsmithson.com/</a>	59
Fig. 25. <i>Desert Breath</i> . Danae Stratou. Fuente: <a href="http://www.danaestratou.com/site/portfolio/desert-breath/">http://www.danaestratou.com/site/portfolio/desert-breath/</a>	59
Fig. 26. <i>Máquina de Arcilla</i> . Fotografías: Bill Hare. Fuente: <a href="https://redaccion.lamula.pe/2014/07/13/la-maquina-de-arcilla/andreshare/">https://redaccion.lamula.pe/2014/07/13/la-maquina-de-arcilla/andreshare/</a>	60
Fig. 27. <i>El Apu desnudo</i> . Alejandro Jaime. Fuente: <a href="https://alejandrojaimewordpress.com">https://alejandrojaimewordpress.com</a>	61
Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 32, Fig. 33, Fig. 34, Fig. 35, Fig. 36, Fig. 37. Fuente: Google webs	63

Fig. 38 <i>The weather Project</i> . Olafur Eliasson. Fuente: <a href="https://www.tate.org.uk/tate-modern/exhibition/olafur-eliasson-weather-project">https://www.tate.org.uk/tate-modern/exhibition/olafur-eliasson-weather-project</a>	64
Fig. 39. <i>The Earth Room</i> . Walter de Maria. Fuente: <a href="https://www.diaart.org/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states/">https://www.diaart.org/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states/</a>	64
Fig. 40. <i>Riverbed</i> . Olafur Eliasson. Fuente: <a href="https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102282/riverbed#slideshow">https://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102282/riverbed#slideshow</a>	65
Fig. 41 y Fig. 42. <i>The Path</i> . Bill Viola. Fuente: <a href="https://www.guggenheim.org/artwork/10594">https://www.guggenheim.org/artwork/10594</a>	65
Fig. 43. Fotograma de Koyaanisqatsi. Fuente: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=_5Hr1C62Smk">https://www.youtube.com/watch?v=_5Hr1C62Smk</a>	66
Fig. 44. Fotograma de Cocachauca. Fuente: <a href="https://www.cineaparte.com/p/1388/cocachauca">https://www.cineaparte.com/p/1388/cocachauca</a> .	67
Fig. 45. Fotograma de Samsara. Fuente: <a href="https://vimeo.com/116877832">https://vimeo.com/116877832</a>	67
Fig. 46. Fotograma de AnimaMundi. Fuente: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=tGgDMjA-agg">https://www.youtube.com/watch?v=tGgDMjA-agg</a>	68
Fig. 47. Fotograma de Chronos. Fuente: <a href="https://www.documaniatv.com/viajes/imax-chronos-video_487db6d3a.html">https://www.documaniatv.com/viajes/imax-chronos-video_487db6d3a.html</a>	68
Fig. 48. Fotograma de Baraka. Fuente: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=r6BJkLWivzY">https://www.youtube.com/watch?v=r6BJkLWivzY</a>	68
Fig. 49. Constelaciones Hemisferio Norte y Sur: Cruz del Sur, Orión, Cruz del Norte y Osa Mayor y menor. Dibujos: Arias	74
Fig. 50. Parques Naturales de la Comunidad Valenciana. Digitalización: Arias.	76
Fig. 51. Esculturas: <i>Periodo de Gestación, Desprendimiento, Des-estructura y Esqueleto</i> . Esculturas y fotografías: Arias	79
Fig. 52. <i>Fragmentos 1</i> y <i>Pieles tejidas fragmentadas</i> . Exposición individual <b>Pieles</b> (2015). Esculturas y fotografías: Arias	80
Fig. 53. <i>Mudas de piel</i> y <i>Cuerpo</i> . Exposición individual <b>Pieles</b> (2015). Esculturas y fotografías: Arias	80
Fig. 54. Instalaciones e Intervenciones en parques y espacios naturales. Instalaciones y fotografías: Arias	81
Fig. 55. Fotos y fotogramas de la Instalación Audiovisual <b>VAMOS!!</b> Instalación, video y fotografías: Arias	83
Fig. 56. Imágenes de Cuaderno de viaje 2018. Dibujos y fotografías: Arias	86
Fig. 57. Ubicación satelital de los lugares donde se desarrollaron los proyectos Portadas al Sol y su relación espacial con la ciudad de Valencia como punto central. Digitalización: Arias.	88
Fig. 58. y Fig. 59. Gráficos y dibujos de la inclinación del sol y la proyección de la sombra en el Solsticio y Equinoccio en en España. Dibujo y digitalización: Arias	91
Fig. 60. Estudio de Montañas, Peñagolosa y Pirineos. Dibujos: Arias	95
Fig. 61. Estudio de Montañas Ifach, Serra de Bernia, Serra Gelada. Dibujos: Arias	96
Fig. 62. Estudio de Paisaje. Dibujos: Arias	97
Fig. 63. Estudio de Montaña en síntesis. Sierra de Bernia y Puig Campana. Dibujos: Arias	98
Fig. 64. Morro de Toix y Peñón de Ifach, y su paisaje continuo. Dibujos: Arias	99
Fig. 65. Proyección de sombras y montañas imaginadas. Dibujos: Arias.	99
Fig. 66. El sol y su proyección bajo un horizonte traslúcido. Dibujos: Arias.	100



Fig. 67. Análisis del movimiento solar, de la variación de ejes imaginarios, ángulos e inclinación. Dibujos: Arias. _____	101
Fig. 68. Recorrido del sol y encaje en montañas. Dibujos: Arias. _____	102
Fig. 69. Encajes imaginarios. Dibujos: Arias. _____	103
Fig. 70. Encajes imaginarios. Bocetos. Dibujos: Arias. _____	103
Fig. 71. Ideas, encajes, portadas, miradores. Dibujos: Arias. _____	105
Fig. 72. Collages digitales y fotografía. Línea realizada con fisuras en piedras y suelo. Contraposición de textura de piedra tomado con macro y una fotografía satelital extraída de Googlearth del mismo lugar, Evidenciando la similitud de los relieves y estructura pero a dos escalas opuesta, Collage digital de formas triangulares encontradas en distintos lugares. La relación se hace con la forma piramidal que tienes las instalaciones Portadas al Sol. Fotografía panorámica donde se ven los extremos norte y sur de la bahía de Altea y donde las nubes formar un vacío en forma piramidal. Fotografías y digitalización: Arias. _____	106
Fig. 73. Arriba: Camino de líneas. Abajo: Territorios a escala. Fotografías: Arias. _	107
Fig. 74. <i>Mundos de cielo</i> . Dibujo nocturno de las constelaciones del hemisferio norte en verano y fotografía diurna del cielo. Ambos tomados desde el mismo punto y en la misma fecha. Dibujo y fotografía: Arias _____	108
Fig. 75. Dibujos del lugar de estancia durante las Residenciad de Peñagolosa y Altea. Dibujos: Arias _____	110
Fig. 76. Fotografía de Montañas Peñagolosa y Puig Campana. Fotografías: Arias_	114
Fig. 77. Dibujos de detalle de materiales y técnicas para Portadas al Sol Peñagolosa. Dibujos: Arias _____	116
Fig. 78. Mapeos. Dibujos: Arias _____	117
Fig. 79. <i>Portada al Sol-Peñagolosa</i> . Dibujo y poema: Arias _____	118
Fig. 80. <i>Portadas al Sol - Peñagolosa</i> . Fotografías: Arias_____	119
Fig. 81. Carrizo tejido y detalle de boceto <i>Portada al Sol, Morro de Toix</i> _____	121
Fig. 82. Mapeos. Dibujos: Arias _____	122
Fig. 83. <i>Dibujo de Portada al Sol - Toix</i> . Dibujo y poema: Arias _____	123
Fig. 84. <i>Fotografías Portadas al Sol - Toix</i> . Fotografías: Arias _____	124

---