

T E S I S D O C T O R A L

EL CAMINAR Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Una aportación desde la práctica: Desorientaciones,
el paisaje como lugar para ser pensado.

Presentada por: Nelson Santos Avilés

Dirigida por: Dr. Antonio Alcaraz Mira



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Valencia, agosto de 2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Programa de doctorado en Arte: Producción e Investigación
Facultat de Belles Arts San Carles
Universitat Politècnica de València.

T E S I S D O C T O R A L

El caminar y la creación artística.

Una aportación desde la práctica:
Desorientaciones, el paisaje como lugar para ser pensado.

Presentada por: Nelson Santos Avilés
Dirigida por: Dr. Antonio Alcaraz Mira



Universitat Politècnica de València

Valencia, agosto de 2020

A Majo, mi compañera de viaje
en la tierra y en el universo.



A la memoria de mis padres,
Inés y Mario.

Agradecimientos

Agradecimiento y admiración a mi director de tesis, Antonio Alcaraz Mira por sus acertadas ideas y comentarios que dieron forma a la investigación, así como también por su inspirador trabajo artístico y académico.

A la Universidad Central del Ecuador por la apertura a que sus docentes se formen académicamente. A la Universidad Politécnica de Valencia por ofrecerme todos los recursos y facilidades para realizar el doctorado.

Estos años han sido formidables y arduos también. Cada libro, biblioteca, museo, galería o ciudad queda impregnada en mi memoria como un aroma que viaja constantemente por mi cuerpo. Gracias a Pepito, Raquelita, Dany, a mis hermanos Fernando, Mario y Patricio, por su incondicional apoyo y también a nuestros amigos en Valencia. De manera especial con todo cariño, admiración y gratitud a María José, mi hermosa compañera. Con ella exploro un mundo que se expande, lleno de retos y muchas alegrías. En cada camino y lugar recorrido, nuestra fiel mascota Amadeus siempre está con nosotros.

A todos gracias.

Resumen

El objetivo principal de esta investigación es determinar si el acto de caminar facilita una aproximación creativa al mundo. En aras de resolver este objetivo, se recurre en primera instancia a una revisión de literatura del caminar, el paisaje, el habitar, el territorio, entre otros temas. También se exploran las experiencias creativas de artistas que caminan y recurren al territorio como espacio de creación, como Hamish Fulton, Francis Alÿs y Richard Long. En segunda instancia, el caminar y la creación se abordan a partir de la experiencia personal, obtenida de un trabajo de campo estructurado en cinco viajes a pie realizados en España, China y Ecuador. El trabajo de campo tuvo como resultado una serie de obras que forman parte integral del proceso de investigación. La obra que fue elaborada a partir de fragmentos de los diarios de viaje, está compuesta por dibujos, pinturas y fotografías que indagan los lugares y los habitares que conforman un paisaje. Específicamente, se presentan las series *Camino de Santiago*, *El Color del Viento*, *Desorientaciones* y *Entre el cielo y la tierra*. También incluye el registro de la intervención realizada en las faldas del volcán Cotopaxi, en tributo a Richard Long.

Esta investigación que se basa en la práctica y en la experiencia personal como el principal método de exploración, contribuye a entender la forma en que el caminar permite una aproximación creativa al mundo. El caminar es un acto de limpieza a partir del cual se eliminan todos los clichés y emergen las ideas. También, el caminar expone al cuerpo a situaciones extremas que le recuerdan su fragilidad.

Resum

L'objectiu principal d'aquesta investigació és determinar si l'acte de caminar facilita una aproximació creativa al món. Per a respondre a aquesta pregunta, es recorre en primera instància a una revisió de literatura del caminar, el paisatge, l'habitar, el territori, entre altres temes.

També s'exploren les experiències creatives d'artistes que caminen i recorren al territori com a espai de creació, com Hamish Fulton, Francis Alÿs i Richard Long. En segona instància, el caminar i la creació s'aborden a partir de l'experiència personal, obtinguda d'un treball de camp estructurat en cinc viatges a peu realitzats a Espanya, la Xina i l'Equador. El treball de camp va tindre com a resultat una sèrie d'obres que formen part integral del procés d'investigació. L'obra que va ser elaborada a partir de fragments dels diaris de viatge, està composta per dibuixos, pintures i fotografies que indaguen els llocs i els habitats que conformen un paisatge. Específicament, es presenten les sèries *Camino de Santiago*, *El Color del Viento*, *Desorientaciones* i *Entre el cielo y la tierra*. També inclou el registre de la intervenció realitzada en les falces del volcà Cotopaxi, en tribut a Richard Long.

Aquesta investigació que es basa en la pràctica i en l'experiència personal com principal mètode d'exploració, contribueix a entendre la forma en què el caminar permet una aproximació creativa al món. El caminar és un acte de neteja a partir del qual s'eliminen tots els clixés i emergeixen les idees. També, el caminar exposa al cos a situacions extremes que li recorden la seua fragilitat.

Abstract

The main objective of this research is to determine if walking contributes to a creative approximation to the world. To address this issue, a literature review of the act of walking, landscape, territory, among other topics, is done. The creative experiences of artists such as Hamish Fulton, Francis Alÿs, and Richard Long, whom rely on walking and in territory as a place for creation, are also considered. In second place, the relationship between walking and creation is explored thru a field work composed by five journeys on foot in Spain, China and Ecuador.

The field work resulted in artistic works that constitute an integral part of the research process. These works include drawings, paintings and photographs that explore the places and other elements of landscape; they were crafted from fragments of the travel journey. Specifically, this dissertation presents the series *Camino de Santiago*, *El Color del Viento*, *Desorientaciones* and *Entre el cielo y la tierra*. It also includes the photographic record of the intervention made at the skirts of Cotopaxi volcano, in tribute to Richard Long.

This research, based in practice as the principle method of inquiry, contributes to understanding the different ways that walking allows a creative approximation to the world. Walking can be conceived as a cleaning act that removes clichés and allows ideas to emerge. Also, walking exposes the body to extreme situations that remind us of its fragility.

ÍNDICE

Introducción	14
Objetivos	19
Metodología	20
CAPÍTULO 1. El caminar como una aproximación creativa al mundo	29
1.1 El caminar: reflexiones iniciales	30
1.2 El paisaje como soporte para el caminar	39
1.3 El habitar	47
1.4 Fulton: un caminante que hace arte	50
1.5 El paisaje vivido: Jonas Mekas	60
CAPÍTULO 2. Síntomas del mundo contemporáneo	71
2.1 Entre lo líquido, liso y gaseoso	72
2.2 El miedo	82
2.3 La sociedad de consumo	84
2.4 La deriva como un desvío	87
2.5 No lugares y <i>Terrain vagues</i>	92

CAPÍTULO 3. El acto creativo y los espacios de experimentación	105
3.1 El acto creativo	106
3.1.1 Duchamp, un artista desconcertante	110
3.1.2 El diagrama	115
3.2 Francis Alÿs: caminar para crear	120
3.2.1 Las diagramaciones en Alÿs	138
3.3 William Kentridge, huellas sobre el papel	140
3.3.1 Kentridge, testigo de la sociedad transparente	143
3.3.2 El taller como espacio de experimentación	147
3.3.3 Testimonio gráfico	150
CAPÍTULO 4. El viaje y sus narrativas	162
4.1 El viaje como una apertura al mundo	163
4.2 El viaje como diálogo	166
4.3 El viaje: huellas, encuentros y silencios	171
4.4 Diarios de viaje	179
4.5 Los viajes de Richard Long	183

CAPÍTULO 5. El caminar: un itinerario personal	196
5.2 Desorientaciones: el viaje a las montañas Amarillas	215
5.3 El viaje con el último hielero del Chimborazo	226
5.3.1 Baltazar Ushca y el hielo	233
5.3.2 Narrativas en el hielo	238
5.4 En busca del Cotopaxi <i>Circle</i>	248
5.5 El caminar como experiencia colectiva	254
Conclusiones	258
Bibliografía	269
Lista de figuras	280
Anexos	286
Anexo 1. Entrevista a Cuauhtémoc Medina	286
Anexo 2. Entrevista a Coral Revueltas	299
Anexo 3. Entrevista a Baltazar Ushca	302
Anexo 4. Diarios de viaje	307

INTRODUCCIÓN

Werner Herzog, tras enterarse de que Lotte Eisner está agonizando en París, decide emprender el viaje para verla. Para Herzog, que se niega a aceptar la partida de Eisner, caminar es su forma de detener el tiempo y desafiar a la muerte. El caminar es también un espacio para pensar. En medio de la caminata, la mente se libera, los sentidos se activan, se establecen conexiones, se visibilizan cosas y el cuerpo descubre el mundo. Rousseau confiesa que “nunca he pensado tanto, existido y vivido, ni he sido tan yo mismo, si se permite la frase, como en los viajes que he hecho a pie y solo”.¹ Para Thoreau, hay una asociación directa entre el caminar y pensar; idea compartida por Sebald, Rousseau, Debord y Benjamin, entre una larga lista de personajes. Lo cierto es que hay argumentos científicos que respaldan el vínculo entre caminar, pensar y crear: el caminar acelera la circulación sanguínea y la oxigenación del cerebro, activa nuevas conexiones entre las células cerebrales e incrementa los niveles de moléculas encargadas de estimular el crecimiento de nuevas neuronas y de transmitir mensajes entre ellas.² En el arte, no son pocos los que han escogido el caminar como un medio para aproximarse al mundo. Richard Long camina para sentir el paisaje y deja una

1 Jean- Jacques Rousseau, *Las confesiones* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 67.

2 Ferris Jabr, “Why walking help us think”, *The New Yorker*, 3 de septiembre de 2014, <https://www.newyorker.com/tech/elements/walking-helps-us-think>. [acceso 20 de febrero de 2020]

huella – un círculo, una línea- como constancia de lo experimentado. Para Long, la naturaleza es su taller y el caminar su forma de hacer arte. Francis Alÿs también recurre al caminar y logra convertir a este acto aparentemente mecánico y neutro, en uno poético. Este es el caso de *Pacing*, obra preparada en New York después de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001; en la cual Alÿs recorre sin rumbo fijo las calles de la ciudad, aún conmocionado tras el ataque a las Torres Gemelas. La obra de Alÿs es un mapa sensorial construido a partir del caminar.

Para David Le Breton, caminar es un acto de resistencia a la modernidad.³ El caminar por ocio y por el placer sensorial que representa sentir corporalmente al mundo, es un acto que subvierte el orden basado en la productividad, la eficiencia y la urgencia. Confinados a oficinas y fábricas, y a movilizarse en automóviles, Le Breton sostiene que “la condición humana ha devenido en condición sentada o inmóvil, ayudada por un sinnúmero de prótesis”.⁴ Por ello, el caminar es el “triumfo del cuerpo” sobre la máquina.

El caminar es una acción de pensamiento, una apertura al mundo. El caminar también es una forma de acercarse al territorio y al paisaje, de sentir el cuerpo y de escapar a la sociedad de consumo. Ante esto, cabe preguntarse si el caminar permite una aproximación creativa al mundo. Para responder a esta pregunta, se recurre en primera instancia a una revisión de los conceptos en torno al caminar, el paisaje, el habitar y el territorio. También se exploran las experiencias creativas

3 David Le Breton, *Elogio del caminar* (España: Siruela, 2011), 20

4 *Ibidem*, 18.

de artistas como Hamish Fulton, Jonas Mekas, Francis Alÿs, William Kentridge y Richard Long, quienes abordan el caminar y el viaje de distintas maneras. En segunda instancia, la cuestión del caminar y la creación se abordan a partir de la experiencia personal, que tuvo como resultado una serie de obras que forman parte integral del proceso de investigación. Se trata de una investigación que recurre a la práctica como el principal método de exploración.

El caminar es una experiencia que permite vivir el paisaje, entender la composición del lugar y establecer una relación simbólica. El caminar crea paisaje, entendido tanto en su dimensión geográfica como social. En el capítulo 1, se aborda el caminar y el paisaje para explorar la forma en que el ser humano experimenta su relación con el mundo. Este capítulo busca responder a la pregunta esencial: ¿el caminar produce un sentido sensible y crítico del mundo? Para ello, se recurre a los planteamientos de autores como Henry Thoreau, David Le Breton y Frédéric Gros con respecto al caminar. Las ideas de Pierre Bourdieu y Henry Lefebvre en torno al espacio social son consideradas en medio de una discusión sobre los diferentes tipos de espacio; también recurre al *habitar* de Juhani Pallasmaa. Finalmente, este capítulo analiza la producción de los artistas Hamish Fulton y Jonas Mekas, quienes caminan para entender el paisaje.

El segundo capítulo plantea la interrogante de si el caminar, concebido como una deriva, como un experimentar sensorial del cuerpo; permite formas alternas de *estar* en el mundo. En las sociedades contemporáneas, el miedo, la inquietud y la confusión se han instalado; los vacíos se buscan llenar con una acelerada sucesión

de gratificaciones efímeras. Para entender estas dinámicas, el capítulo aborda el concepto de sociedad líquida de Zigmunt Bauman y de sociedades positivas de Byung-Chul Han. También incluye una reflexión sobre los *no lugares* y los *terrain vagues*, caracterizados por el anonimato y el abandono, respectivamente. En una sección completa, se trata la deriva de Guy Debord, planteada como un acto por descubrir, pero también como una postura crítica al sistema social.

En el tercer capítulo, se explora el acto creativo a partir de los enunciados de Gilles Deleuze sobre el *diagrama*, concebido como un mecanismo que sirve para limpiar los elementos narrativos y figurativos. También aborda el proceso creativo de Francis Allÿs y William Kentridge, artistas contemporáneos que recurren al caminar y al territorio como espacio de creación. Las obras de Allÿs y Kentridge dan constancia de la fragilidad del mundo contemporáneo, en particular de sociedades no transparentes, marcadas por la heterogeneidad, el conflicto y el caos.

En el capítulo 4 se aborda el viaje como un rito de paso, un proceso de aprendizaje, un diálogo y como un intervalo que permite descubrir el *aroma del tiempo*, planteado por Han.⁵ También se incluye una sección sobre los diarios de viaje, concebidos como una narrativa que permite recordar y pensar; prestando especial énfasis a los *Escritos Autobiográficos* de Walter Benjamin. Finalmente, este capítulo explora los viajes de Richard Long, que tienen como resultado intervenciones en el espacio abierto con materiales del lugar, especialmente piedras. Long es un artista que camina en el paisaje e interpreta al mundo por medio de líneas, círculos y espirales.

5 Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo* (España: Herder, 2018), 36.

En el capítulo 5, el caminar y la creación se abordan a partir de la experiencia personal. La metodología planteada contempla cinco viajes para experimentar el acto de caminar; los lugares seleccionados están en España, China y Ecuador. La recolección de la información se realiza a través de diarios que documentan las estructuras rocosas, la forma de las montañas, el viento, la luz del sol, solo por mencionar unas pocas variables, tomadas de la *Guía para Caminantes*, de Tristan Gooley.⁶ Este capítulo presenta de manera central las obras elaboradas a partir de fragmentos del diario de viaje. Estos trabajos conjugan elementos escritos y visuales que permite otra perspectiva del espacio vivido.

Al final se presenta una sección con las conclusiones de la investigación, que es una contribución a entender cómo el caminar permite una aproximación creativa al mundo. Se presta especial énfasis a los cuatro momentos del proceso creativo experimentado. De estos momentos, cabe resaltar el segundo, enfocado en el caminar como acto de limpieza a partir del cual se eliminan todos los clichés y emergen las ideas. El caminar libera la mente de cualquier rigidez, de todo bloqueo creativo; facilita pensar y proyectar las ideas para aproximarse a la creación. También, el caminar expone al cuerpo a situaciones extremas que le recuerdan su fragilidad.

6 Tristan Gooley, *Guía para caminantes* (Barcelona: Ático de los libros, 2009).

Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es determinar si el acto de caminar facilita una aproximación creativa al mundo. En otras palabras, se busca entender si el andar crea estados propicios para la creación artística. Para ello, se recurre a la experiencia personal del caminar, combinada con una revisión de literatura de conceptos que resultó en una serie de trabajos artísticos.

El cuestionamiento del vínculo entre el caminar y el acto creativo pasa por entender la relación con el paisaje y el territorio; comprender el acto creativo; explorar el trabajo de artistas que caminan; comprender los sentidos del viaje y, principalmente por experimentar el caminar de manera directa. Puntualmente, los objetivos secundarios son:

1. Explorar si el caminar produce un sentido sensible y crítico del mundo.
2. Explorar si el caminar es una deriva, un experimentar sensorial del cuerpo, que permite formas distintas de *estar* en el mundo.
3. Abordar el acto creativo a partir de las definiciones realizadas por Gilles Deleuze.
4. Comprender el proceso creativo de artistas contemporáneos que recurren al caminar y al territorio como espacio de creación.
5. Abordar las diferentes dimensiones del viaje y el rol de los diarios como narrativas para recordar y reflexionar.
6. Experimentar el caminar a partir de viajes y crear trabajos artísticos a partir de ella.
7. Sistematizar y describir el proceso creativo.

La hipótesis de esta investigación es que el caminar, al ser una acción de pensamiento, una forma de resistencia, un medio para experimentar el paisaje y el cuerpo; permite una aproximación creativa al mundo.

Metodología

Esta investigación aborda la cuestión del caminar y la creación a partir de la experiencia personal. Se trata de una investigación basada en la práctica (IBP) que recurre a ésta como el principal método de exploración. La IBP comprende el proceso creativo que tiene como resultado la obra artística, busca generar conocimiento, pero no sigue las mismas dinámicas que la investigación científica, sino que trabaja bajo sus propias especificidades y particularidades. “Hay que hacer investigación en la artes visuales y audiovisuales por la misma razón por la cual se realiza en cualquier otro campo: el conocimiento.”⁷ Los procesos sistemáticos y rigurosos de la ciencia son asimilados de forma diferente en las artes ya que la práctica e investigación van adecuándose y complementándose al trabajo del artista. Como señala David Acosta-Silva, lo realmente importante no es aumentar la credibilidad de los artistas como investigadores a ojos de los científicos, sino, que la investigación en el arte sea tomada en cuenta.⁸

7 David Acosta-Silva. “Arte versus ciencia: propuesta para la construcción de un sentido para la investigación estético-artística colombiana”, *Paradigmas una revista disciplinar de investigación*, [número especial], 2009, 56. https://www.academia.edu/726861/Arte_versus_ciencia_propuesta_para_la_construcción_de_un_sentido_para_la_investigación_estético-art%C3%ADstica_colombiana. [acceso 5 de mayo de 2020]

8 Ibidem, 58-59.

Fatina Saikaly señala que existe un consenso sobre la especificidad del diseño como disciplina, diferente a las ciencias y humanidades; por tanto, existe una aproximación diferente al conocimiento y una manera de conocer diferente.⁹ De hecho, señala la existencia de una forma de conocimiento específica para el diseño, de un “designerly ways of knowing” que recoge los aspectos particulares de pensar, comunicar y conocer en esta disciplina.

La IBP articula sus métodos y herramientas para hacer una forma diferente de investigación, para hacer una contribución al conocimiento por medio del proceso creativo. Existen diferentes caminos para construir conocimiento y el arte es uno de ellos. Según Acosta-Silva, la investigación artística debe estar centrada en el proceso creativo, parte fundamental del proceso investigativo. Desde esta óptica, Acosta-Silva propone cinco caminos para la investigación.

El primer camino es la *investigación estético-artística con la creación artística como objeto*, donde el artista-investigador es quien investiga, reflexiona y crítica su quehacer. Se trata de un análisis interno, hecho al momento de la creación por el artista, quien reflexiona sobre el acto y el artefacto. El segundo camino es la *investigación estético-artística con la creación artística como fin*, en el cual se busca que el artefacto sea producto de un proceso investigativo previo, sistemático y riguroso, que justifica y le da sentido al acto creativo. En tercer lugar, se encuentra

9 Fatina Saikaly, “Approaches to Design Research: Towards the Designerly way”, artículo presentado en 6th International Conference of the European Academy of Design, System Evolution, Alemania, marzo de 2005, 4. <https://www.semanticscholar.org/paper/Approaches-to-Design-Research-%3A-Towards-the-Way-Saikaly/dd2a56a6b770dd817030ce58ee6b784fbc7ad889>. [acceso 5 de mayo de 2020]

la *investigación estético-artística con la creación artística como contexto*, que permite resolver preguntas hechas desde otras disciplinas como la sociología, la antropología o las ciencias; por ejemplo, estudia nuevos materiales para mejorar el trabajo creativo y analiza las características socio-culturales. El cuarto camino es la *investigación estético-artística con la creación artística como herramienta*, que recurre a las artes visuales como una herramienta para facilitar los procesos educativos. Por último, la *investigación estético-artística con la creación artística como medio de formación en investigación*, busca recurrir a la creación artística para formar.¹⁰

Saikaly señala que las reformas a la educación superior, entre otros factores externos, han dado forma a la investigación doctoral en diseño; particularmente en Australia y el Reino Unido. Por ejemplo, en el Reino Unido la publicación en 1997 del reporte *Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design*, marcó el lanzamiento de programas de doctorado que contemplaban el trabajo práctico como parte de la contribución independiente y original del candidato al conocimiento. De esta manera, sostiene que se acortaron las distancias entre la investigación académica y la práctica.¹¹ Añade que la tendencia actual en los programas doctorales de diseño, es el énfasis en el pensamiento y en la investigación inter y transdisciplinar; y la orientación hacia nuevas metodologías, métodos y

10 Acosta-Silva, "Arte versus ciencia", 61-65.

11 Fatina Saikaly, "The factors shaping design research and its relationship with industry", artículo presentado en *International Conference Joining Force: Design Research, Industries and a New Interface for Competitiveness*, University of Art and Design Helsinki, septiembre de 2005, 2. <http://www2.uiah.fi/joiningforces/papers/Saikaly.pdf>. [acceso 7 de mayo de 2020]

problemas de investigación.¹² De acuerdo a Saikaly, la principal característica de la IBP es la flexibilidad del proceso, que permite obviar un plan o procedimiento de investigación rígido y da paso a un camino de descubrimiento.¹³

Una de las críticas que se realizan con frecuencia a la IBP, especialmente por parte de los artistas-investigadores, es la imposibilidad de plasmar en un texto la complejidad de la actividad artística. Sin embargo, como Acosta-Silva señala “la idea no es reemplazar el esfuerzo artístico, reducirlo o traducirlo a otro lenguaje (el escrito) sino simplemente que el texto sirva de un repositorio de las experiencias, limitantes y logros de investigación.”¹⁴

Verónica Ariza afirma que en la IBP “la teoría es inseparable de la acción, porque la práctica genera teoría, y la teoría se tiene que llevar a la práctica.”¹⁵

Los procesos artísticos son portadores de informaciones y experiencias que dan como resultado diferentes niveles de reflexión. La obra de arte es producto de la acción y del pensamiento; en este sentido, la IBP toma como punto de partida el proceso creativo para explorar y reflexionar sobre la práctica artística como objeto de conocimiento. Según Hortensia Mínguez, “el análisis de la creación artística, no solo debe atender a los productos sino también a los procesos, a las ideas y a los

12 Fatina Saikaly, *Programas de Doctorado en Diseño* (Barcelona: Asociación de Diseñadores Profesionales ADP, 2008), 36. <https://adp.cat/es/programes-de-doctorat-en-disseny/>. [acceso 7 de mayo de 2020]

13 Saikaly, “Approaches to Design Research”, 9.

14 Acosta-Silva, “Arte versus ciencia”, 69.

15 Verónica Ariza, “La investigación basada en la práctica: una nueva perspectiva para la enseñanza del diseño”, *Revista Digital Universitaria*, 2013,14, # 7, 2. <http://www.revista.unam.mx/vol.14/num7/art16/>. [acceso 7 de mayo de 2020]

caminos recorridos, independientemente de los resultados.”¹⁶ Lo importante es el *cómo* de la creación artística.

El registro del proceso de creación abre caminos al conocimiento, fundamentados en la epistemología y en la practica artística, como lo manifiesta Mínguez García:

Este tipo de investigaciones vinculadas por y para el arte, toman a la acción y al producto artístico como dos formas indivisibles de generar conocimiento tomando como perspectiva epistemológica la autoetnografía. Es decir, el artista desde su inicial postulación teórica conceptual, produce y automatiza (antes, durante y después), y posteriormente retroalimenta la teoría inicial; ejercicio llevado a buen cauce, debería incitar al artista retroalimentar lo práctico y lo teórico, y viceversa, de forma inevitablemente cíclica.¹⁷

La IBP se basa en métodos de investigación en los cuales el proceso de hacer o diseñar un artefacto constituye la metodología. Silverman considera que “la finalidad de cualquier investigación es permitir acceder a lo que las personas hacen y no solo a lo que dicen. En este sentido las artes llevan ‘el hacer’ al campo de investigación.”¹⁸ Según Robin Nelson, en este tipo de investigación la práctica es el

16 Hortensia Mínguez García, “La generación de conocimiento en la creación artística y su orientación en el ámbito universitario a nivel de posgrado”, *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, 2014, # 3, 26. https://www.researchgate.net/publication/319715893_La_generacion_de_conocimiento_en_la_creacion_artistica_y_su_orientacion_en_el_ambito_universitario_a_nivel_de_posgrado. [acceso 7 de mayo de 2020]

17 Ibidem, 34.

18 En Fernando Hernández, “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, *Educatio Siglo XXI*, 26, 2008, 93. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>. [acceso 20 de marzo de 2020]

principal método de exploración y debe ser remitida como evidencia sustancial del proceso.¹⁹ De hecho, aclara que una IBP debe estar compuesta por un producto, la documentación del proceso y un marco conceptual que localice la práctica y sus influencias.

El hecho artístico como forma de conocimiento se expone como la “reflexión en la acción”; es decir, la obra de arte es el resultado de una reflexión teórica y práctica. Henk Borgdorff sostiene que en la IBP existe una complementariedad entre sujeto y objeto, todo está integrado: “conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazadas con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo.”²⁰

La presente investigación que aborda la creación artística y el caminar, está dividida en dos partes. En la primera parte se realiza una revisión de literatura del caminar, el paisaje, el habitar, el territorio, las sociedades líquidas, el aroma del tiempo, entre otros temas. También se exploran las experiencias creativas de artistas que caminan y recurren al territorio como espacio de creación. Se trata de una primera parte teórica, basada en la revisión de fuentes secundarias como libros, artículos de revistas, reportajes en periódicos, entre otros. Adicionalmente, se recurre a fuentes primarias de información, específicamente a entrevistas semi-estructuradas, con preguntas abiertas que siguen un guion temático establecido con anterioridad.

19 Robin Nelson, *Practice as research in the arts* (Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013), 8-9.

20 Henk Borgdorff, *El debate sobre la investigación en las artes* (Holanda: Amsterdam School of the Arts, 2006), 7. https://issuu.com/fwalita/docs/henk_borgdorff_el_debate_sobre_la. [acceso 20 de marzo de 2020]

La segunda parte de la investigación aborda el caminar y la creación a partir de un trabajo de campo, que finaliza con un trabajo en el taller. La metodología para el trabajo de campo articula el caminar, la observación, la experiencia y la percepción del paisaje. El trabajo de campo está estructurado en cinco viajes realizados a pie en un intervalo de dos años. Los viajes tienen una extensión y duración diferentes, y son planteados en lugares disimiles.

Durante las caminatas, la recolección de la información se realiza a través de las siguientes herramientas: fotografías y diarios de viaje. Los diarios de viaje sirvieron como un inventario de los elementos que componen el paisaje, construido a partir de una serie de variables planteadas por Tristan Gooley en *Guía para Caminantes*.²¹ Estas variables, que describen la interacción entre paisajes, experiencias y personas, incluyen el cielo y el tiempo, las estrellas, el sol, la luna, el suelo, los árboles, la gente, las sensaciones del cuerpo y las experiencias subjetivas.

El procesamiento de la información contenida en los diarios de viaje se realiza en el taller, una vez concluida la experiencia del caminar. En la mesa de trabajo, las anotaciones y dibujos son borradas, rescritas, clasificadas, rasgadas, superpuestas y sometidas a un proceso sistemático de reflexión. El resultado son trabajos en papel de pequeño y mediano formato, que recogen la experiencia del caminar, que son presentados como parte sustancial de la presente investigación. Estos trabajos se sostienen en el trabajo investigativo previo de la primera parte de este estudio, que justifica y da sentido al acto creativo.

21 Tristan Gooley, *Guía para caminantes* (Barcelona: Ático de los libros, 2009).

CAPÍTULO 1.

- **El caminar como una aproximación creativa al mundo**
-

CAPÍTULO 1.

El caminar como una aproximación creativa al mundo

El caminar es una experiencia que permite vivir el espacio, entender la composición del lugar y establecer una relación simbólica con el mundo. El paisaje es la gran plataforma física que sirve como el escenario para las prácticas sociales. Al caminar, se establecen consciente o inconscientemente puntos de referencia geográficos, para experimentar el paisaje, le permite descubrir la existencia y la relación de los objetos. El caminar crea paisaje, entendido tanto en su dimensión geográfica como social.

Este capítulo busca responder a la siguiente pregunta: ¿el caminar produce una aproximación creativa al mundo? Para ello, se aborda el caminar como una acción de pensamiento que activa las capacidades perceptivas e intelectuales. También se discute el caminar como una forma directa de experimentar el paisaje. Puntualmente, se recurren a las ideas de Henry Thoreau, David Le Breton y Frédéric Gros con respecto al caminar. También se retoma el caminar como resistencia, a partir del recorrido que Werner Herzog hizo a pie. Las ideas de Pierre Bourdieu y Henry Lefebvre en torno al espacio social son consideradas, en medio de una discusión sobre los múltiples tipos de espacio. También se recurre al *habitar* de Juhani Pallasmaa, quien plantea una relación de doble sentido entre el espacio y el habitar. Finalmente, este capítulo analiza la producción de los artistas Hamish Fulton y Jonas Mekas, quienes vivieron el paisaje de una forma directa y especial.

1.1 El caminar: reflexiones iniciales

Henry Thoreau, en el libro *el Caminar*, señala que siempre caminaba al sudoeste sin saber con exactitud a dónde se dirigía.²² El andar o caminar a pie le conducía por bosques, praderas y colinas; tenía una total predilección por el ambiente natural, su lugar de trabajo y laboratorio fueron los bosques. Su vida transcurrió al aire libre y claramente dice: “la vida está en los bosques” y “dejadme vivir donde quiera; aquí está la ciudad, allá la naturaleza; cada vez abandono más la primera para retirarme al estado salvaje.”²³ Thoreau vivía en una pequeña cabaña dentro de un gran bosque, en la laguna de Walden. Sus caminatas estaban llenas de admiración y asombro, pero también de desconcierto por la naturaleza. La capacidad perceptiva y emocional de Thoreau para describir lo caminado, se refleja en sus escritos sobre la naturaleza en particular en el libro *Walden*.

Recuerdo muy bien la sensación de libertad y espíritu de aventura con que me abría paso entre los campos con mi cubo hacia alguna colina o ciénaga lejanas, cuando me dejaban salir todo el día, y no cambiaría esa expansión de todo mi ser por todo el conocimiento del mundo. Liberación y ensanchamiento: ése es el fruto que toda cultura aspira a garantizar. De pronto, sabía más de mis libros que si no hubiera dejado jamás de estudiarlos. Me encontraba en un aula en la que no podía dejar de ver y oír cosas que merecían ser vistas y oídas, donde no podía evitar recibir la lección, porque la lección venía a mí.²⁴

22 Para Thoreau, el caminar o andar a pie es deambular. En efecto, en el texto recurre al vocablo inglés *sautering*, que significa deambular.

23 Henry Thoreau, *Caminar* (Madrid: Ardora Ediciones, 2014), 23.

24 Henry Thoreau, *Todo lo bueno es libre y salvaje* (Madrid: Errata Naturae, 2017), 56.

Thoreau confrontaba la mercantilización de una sociedad en aparente progreso en la medida en que la gente empezaba a separarse de su medio natural. Condenaba a las personas que estaban confinadas al estancamiento en sus casas, talleres u oficinas. Thoreau fue crítico de la producción desmedida, la cual, según él llevaría a la fatal destrucción de la humanidad. Vislumbraba el terrible cambio del paisaje natural experimentado por el desarrollo de las ciudades, que terminaba aniquilando a la naturaleza.

Thoreau recaba información de la vida en los bosques a través de largas caminatas, que le ayudan a registrar y descifrar el sentir de un lugar, en este caso los bosques y la laguna de Walden. Para Thoreau, el andar es un mecanismo de pensamiento, de autodepuración mental y una forma de aislarse del mundo y de sus sistemas sociales. Sus caminatas solitarias para descubrir y encontrar configuraron sus maneras de sentir y pensar.

El paisaje de Walden es de escala humilde y, aunque muy bello, carece de grandeza y deja indiferente a quien no lo frecuenta durante largo tiempo o vive en su orilla; sin embargo, esta laguna es tan notable por su profundidad y pureza que merece una descripción particular. Es un manantial claro y de un verde sombrío, de media milla de longitud y de una milla y tres cuartos de circunferencia, con una superficie de unos sesenta y un acres y medio, una fuente perpetua en medio de los bosques de pinos y robles, sin más afluente o aliviadero que las nubes y la evaporación.²⁵

25 Henry Thoreau, *Walden* (Madrid: Errata Naturae, 2017), 209.

Estas descripciones de Thoreau permiten experimentar el paisaje, sus caminatas son espectáculos que van diseñando la forma y los ciclos de la naturaleza. La ubicación que toma Thoreau con respecto al lugar descrito, hace que un hecho o fenómeno sea captado con tanta experticia para formular una parte de un todo, que compone la naturaleza.

La imagen más bella y mejor configurada de un bosque se obtiene siempre desde el centro de una laguna situada entre colinas que se alzan en la orilla misma, pues el agua en la que se refleja no solo proporciona un primer plano inmejorable, sino que su ribera sinuosa da lugar a su límite más natural y agradable.²⁶

El establecer puntos de referencia geográficos para experimentar el paisaje, le permite descubrir la existencia y la relación de los objetos. La orientación le permite a Thoreau recoger información de ida y de vuelta de los elementos dispuestos en el espacio. Esta información habla del mundo, de sus especies, de los ríos, de la tierra, de la fauna, del mundo vegetal y animal. También hace referencia a lo viejo, a lo nuevo, a los afectos y a las tristezas, aspectos por los que Thoreau tenía total interés y fascinación.

Frederic Gros propone al andar como una opción de pensamiento: las personas utilizan tanto sus capacidades perceptivas, intelectuales y corporales para estructurar su relación con el entorno.²⁷ De esta forma, el caminar más que un ejercicio es una

26 Ibidem, 217.

27 Frederic Gros, *Andar, una filosofía* (España: Penguin Random House Group, 2015), 30.

acción de pensamiento. El andar crea mecanismos y aproximaciones para definir los eventos que se producen en el espacio, que se convierte en un laboratorio y materia de experimentación.

Las percepciones sensoriales se ajustan constantemente, originando varias lecturas y experiencias del paisaje vivido. Los recorridos generan dinámicas frente al entorno en una constante necesidad de sobrevivencia y por descubrir el mundo. El caminar, la mayoría de veces, está orientado por la mirada, que es una guía que descubre de manera casi instantánea la superficie del espacio. El recorrido visual que realiza el caminante otorga un gran campo de acción para ir, venir y detenerse. Claro está que la mirada es una gran ayuda de ubicación, pero de ninguna manera excluye otras percepciones. La superficie como el soporte de actividad humana genera formas de pensamiento, formas que ayudarán a crear mecanismos de orientación.

El caminar es una forma directa de experimentar el espacio vivido. Gros señala que al contrario de lo que se piensa, el caminar no vacía la mente, sino que permite una conciencia distinta, alejada de la lógica, de las ideas elaboradas, y llena de la “presencia del mundo”.²⁸ El caminar responde a una constante por descubrir y también a un reencuentro vital con uno mismo. Los humanos en sus ansias por descubrir, caminaban largos tramos y así ejercitaban sus organismos. Estas cualidades físicas y perceptivas desarrolladas a partir de la caminata ayudaron a enfrentar un territorio agreste en medio de la naturaleza. David Le Breton concibe al caminar como una apertura al mundo:

28 Ibidem, 105.

Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. Recurrir al bosque, a las rutas o a los senderos, no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor, con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. Caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo.²⁹

Le Breton considera que el caminar representa una forma de resistencia.³⁰ Werner Herzog (1942) en el libro *Del caminar sobre hielo*, narra la forma en la que caminó por días para aplazar la vida de su amiga enferma, tratando de retardar su inminente muerte hasta el encuentro. Durante las tres semanas aproximadas del recorrido a pie, Herzog elabora un diario de viaje, anotando cada fecha, evento sucedido y percepción activada; este diario es un testimonio del trayecto recorrido. En un principio, el cineasta no pensaba compartirlo, pero luego decide hacerlo por el deseo de proyectar los sucesos que ocurrieron en la travesía. Las descripciones de los lugares por los que pasó configuran al paisaje en sus más extremas y difusas particularidades. Este testimonio de viaje sirve para visibilizar lo heterogéneo de los acontecimientos que se producen en la superficie.

Para Herzog, la caminata es el medio para resistirse a la muerte de su amiga Lotte Eisner. Creía que al caminar los 685 kilómetros que separan Múnich de París, donde ella se encontraba, la vida de su amiga se extendería. Para Herzog, esta caminata representa el esfuerzo por lograr sentir el cuerpo casi moribundo de Eisner, en el suyo.

29 David Le Breton, *Elogio al caminar* (Madrid: Siruela, 2014), 15-16.

30 Ibidem, 20.

A finales de noviembre de 1974, un amigo de París me llamó y me dijo que Lotte Eisner estaba gravemente enferma y probablemente moriría; no puede ser, dije yo, ahora no, el cine alemán no puede prescindir de ella aun no, no podemos permitir su muerte. Cogí una chaqueta, una brújula y una bolsa de lona con lo imprescindible. Mis botas eran tan sólidas y nuevas que confiaba en ellas. Tome el camino más directo a París, firmemente convencido de que si iba a verla a pie, ella seguiría con vida. Además, quería estar a solas conmigo mismo.³¹

En Herzog, el caminar establece una relación con el sinsentido de Gilles Deleuze. En su relato, intenta decirnos que su sinsentido - el caminar varios cientos de kilómetros- tiene su propio sentido - retrasar la muerte de Eisner. Como señala Deleuze, el uno no excluye al otro y por ende no está inscrito en lo verdadero o falso sino en las constantes relaciones que se puedan formular. Esta búsqueda del cineasta de dar sentido a su sinsentido le confiere protagonismo al caminar.

La lógica del sinsentido está necesariamente determinada a plantear entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia, que por el momento solo podemos sugerir tratando el sinsentido como una palabra que dice su propio sentido.³²

El sentido que le da Herzog al caminar recuerda las peregrinaciones que se realizaban durante la Edad Media. En este período, el caminar tenía un carácter casi exclusivamente religioso ya que se hacían caminatas solamente a lugares considerados sagrados, como un acto de fe o para pedir dones divinos.

31 Werner Herzog, *Del caminar sobre hielo* (España: Gallo Nero, 2016), 13.

32 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2005), 99.

Las peregrinaciones tienen su propio sentido y simbolismo para los fieles caminantes, que quizá representa un sinsentido para otro conglomerado o época. En nuestros días, el caminar ha sido atravesado por el mercado. Además de la promoción de rutas por parte de las empresas de turismo, se han desarrollado todo tipo de componentes para que el caminante se sienta cómodo en su travesía. Las mercancías cubren todo tipo de necesidades, desde vestuario, tours, bebidas hidratantes hasta hospedaje.

Al caminar, lo fundamental es sentir el cuerpo dentro de un contexto de fenómenos naturales y sociales, ya que el paisaje es un contenedor donde se activan las percepciones. Para Gros, lo que se impregna en el cuerpo son las prácticas vividas, pero también el río, la montaña, los árboles, el viento, el sol, la lluvia; es decir, todo un campo de percepciones a nuestro alrededor. En este sentido, las cosas se dejan de ver como simples elementos en el espacio para convertirse en una experiencia fenomenológica.

Quando uno camina, nada se mueve, las colinas se acercan, y el paisaje se transforma solo imperceptiblemente. En tren o en coche, vemos venir hacia nosotros una montaña. El ojo es rápido, vivo, cree haberlo comprendido todo, haberlo captado todo, Al caminar, nada se desplaza verdaderamente: la presencia se instala lentamente en el cuerpo. Al caminar, no es tanto que nos acerquemos, sino que las cosas que están allá incidan cada vez más en nuestro cuerpo... El paisaje es un paquete de sabores, colores y olores de los que el cuerpo se impregna.³³

33 Gros, *Andar*, 45-46.

Para Le Breton y Gros, el caminar, además de ser un acto perceptivo, es el mecanismo expresivo de comunicación y experiencia que produce sentido. También es un acto de pensamiento que sirve para sistematizar información, pero sobre todo el caminar es un acto simbólico que descubre que la existencia del hombre es corporal. Este reconocimiento corporal, donde habitan sensibilidades y razonamientos, da paso a descifrar y traducir todo lo que se genera en los espacios experimentados, donde las relaciones de poder, los afectos, el medio ambiente, el consumo, la explosión demográfica, la falta de alimento, son fenómenos que se pueden analizar desde la experiencia de la caminata, para entender desde otra perspectiva los desequilibrios sociales.

Para Robert Stevenson, los caminantes no pasean solo en busca de lo pintoresco, sino de ciertos agradables estados de ánimo, en una cadena sin fin.³⁴ William Hazlitt reconoce el caminar una de las experiencias más placenteras de la vida, y prefiere hacerlo solo, sin la compañía de ninguna persona con la que tenga que entablar una conversación.³⁵ Pensar después de una larga caminata, decía Hazlitt, es el mejor estado para la conciencia, ya que el desgaste físico deja espacio para los pensamientos. Cuando salía de excursión, Hazlitt recurría a un método sintético, es decir recolectaba ideas para luego examinarlas y analizarlas. Esta forma de procesar sus sensaciones da como resultado una forma más auténtica y espontánea de aprehender el mundo sin el filtro de la lógica y de la razón. Hazlitt desde su mirada y desde su cuerpo encuentra en la travesía su lugar en el mundo.

34 William Hazlitt y Robert Louis Stevenson, *Caminar* (Madrid: Editorial Nórdica, 2018), 75-76.

35 *Ibidem*, 29.

De igual manera muchos artistas de todos los géneros acuden al caminar como una herramienta para la creación. Según la cantante islandesa Björk, los paseos en el entorno natural son una fuente extraordinaria de ideas para escribir y componer canciones. Para Björk, la caminata permite que la mente y el cuerpo se sincronicen inevitablemente; considera que el caminar es “indudablemente una de las formas más útiles de unir todos los aspectos distintos de la vida y ver la imagen completa”.³⁶ El paisaje rural es una fuente creativa que le sirve de lienzo para componer música.

El caminar permite a las personas una aproximación creativa al mundo. No cabe duda, que las caminatas son un detonante que refresca la mente y que escapar de la multitud hacia la naturaleza, permite trazar nuevas rutas vivenciales. Robert Louis Stevenson señalaba que la caminata debe ser en solitario porque su esencia es la libertad.³⁷ Sin embargo, se debe añadir que la esencia de la caminata es también la lentitud. Milan Kundera en su libro *La lentitud* manifiesta que el que va a pie “está siempre presente en su cuerpo, permanentemente obligado a pensar en sus ampollas, en su jadeo; cuando corre siente su peso, su edad, consciente de sí mismo y del tiempo de su vida”.³⁸ La lentitud de la caminata despierta el cuerpo y el interés por todo lo que acontece al rededor; al contrario que ir en un vehículo, donde todo ocurre rápido y sin la posibilidad de detenerse.

36 Hazlitt y Stevenson, *Caminar*, 77.

37 Hazlitt y Stevenson, *Caminar*, 77.

38 Milan Kundera, *La lentitud* (Barcelona: Edición Fabula, 2009), 10.

Le Bretón señala que el caminante experimenta la libertad en todos los sentidos. Cuando camina, el cuerpo va a su ritmo y escapa de todas las exigencias sociales, incluyendo las responsabilidades impuestas a la fuerza. Según Le Bretón, el caminante es libre de ser quién quiera ser porque nadie le conoce por los senderos que recorre. Además, tiene la potestad de crear “relaciones provisionales o duraderas con los otros... el sentimiento de sí se desata.”³⁹

1.2 El paisaje como soporte para el caminar

El paisaje como un espacio físico, según la Real Academia Española, es una parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar.⁴⁰ El paisaje como escenario social, es el lugar donde se producen los procesos culturales del ser humano. En esta sección abordamos las definiciones geográficas y sociales del paisaje, para posteriormente analizar el paisaje como experiencia vivida a partir de Jonas Mekas y su relación con el territorio.

Manuel Nieto sostiene que absolutamente todo es paisaje: “los terrenos naturales y los agrícolas; las ciudades con sus calles y plazas, sus parques y jardines y también sus edificios; las industrias y las infraestructuras; las minas y las canteras; los restos arqueológicos de todo tipo”.⁴¹ El paisaje además de ser un hecho natural,

39 David Le Breton, *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea* (Madrid: Siruela, 2016), 15.

40 Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [8 de marzo 2019].

41 Manuel Nieto, “Paisaje del hombre. Espacio, tiempo y estructura” en *Retorno al paisaje*, eds. Joan Mateu y Manuel Nieto (Valencia: Everen, 2008), 11.

es un hecho transformado por la cultura que cambia conforme a las dinámicas y prácticas culturales, transformaciones que tienen que ver con la vida y con sus necesidades. A su paso por el territorio, el ser humano interfiere e interviene en un espacio natural que lo define y lo proyecta hacia sus propósitos sociales, así, los paisajes se convierten en una plataforma de producción de sentido y experiencia vital por descubrir el mundo.

El paisaje es, ante todo, una experiencia vital, surge en la vida, es parte de ella, es referencia sustancial, marco del quehacer, escenario necesario del paso del tiempo y emoción en el drama. Todos los sentidos participan a la vez en la vivencia y se transfieren sensaciones al tiempo que la inteligencia pondera, el saber entiende y la necesidad acucia. Pero aun es más... la relación vida-paisaje es una condición inexorable.⁴²

Al referirnos al paisaje como una experiencia vital nos referimos, al diálogo permanente entre el hombre con el territorio, pero el paisaje también es interpretación sensible, como lo menciona Eduardo Martínez de Pisón. La vida se realiza en el paisaje. El acercamiento a la naturaleza además de ser un acto de desplazamiento hacia el lugar, es también un acto de razón y sensibilidad, la cual produce una experiencia vital con su entorno.

Desde una perspectiva geográfica, el paisaje se entiende como un lugar físico. Al describir la geografía de un lugar se visibilizan los elementos que la componen. Cada paisaje geográfico es distinto a otro, sus relieves, temperatura, fauna, hidrografía,

42 Eduardo Martínez de Pisón, "La experiencia del paisaje" en *Retorno al paisaje*, eds. Joan Mateu y Manuel Nieto (Valencia: Everen, 2008), 33.

clima, etc., imponen sus características. La geografía de un lugar, tradicionalmente representada en mapas y en otros materiales cartográficos, sirve también para separar territorios y para ubicarlos en la superficie.⁴³ Sin embargo, el paisaje no existe sin una representación que transforme a la naturaleza en algo más que pura geografía. Alain Roger, retomando la caracterización de Agustín Berque, señala que la existencia del paisaje debe cumplir cuatro criterios: 1. representaciones lingüísticas (una o varias palabras para paisaje); 2. representaciones literarias que describan al paisaje; 3. representaciones pictóricas; y, 4. representaciones de jardines que reflejen una apreciación estética de la naturaleza.⁴⁴

Alexander von Humboldt, naturalista y demógrafo alemán del siglo XIX, contribuyó con sus estudios a la descripción geográfica de la tierra. Sus viajes estuvieron atravesados por la perspectiva de un explorador. Como descriptor cartográfico del mundo, visibilizó la forma de las cosas que componen el territorio. Su visión y pensamiento capturó las particularidades de cada lugar, entendido como un tejido de significados y relaciones múltiples. Para Humboldt, cada componente del territorio es un elemento vivo que forma parte del paisaje geográfico, pero también una montaña constituye un elemento estético de contemplación.

43 Ptolomeo fue uno de los primeros geógrafos que elaboró un manual cosmográfico, que estaba compuesto de latitudes y longitudes para una mejor comprensión de la geografía, donde las matemáticas y astronómica tomaban parte. La cosmografía Ptolomeica sirvió para que los navegantes se guiaran durante los viajes en el siglo XV y XVI. Se trataba de mapas dibujados sobre planchas de cobre o madera que servían para conocer de manera gráfica la orientación que debían tomar por los mares.

44 Alain Roger, *Breve tratado del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2014), 55.

El cartografiar un paisaje sirve para ubicar un lugar específico. Alexander von Humboldt es un hito para el pensamiento científico ya que sus documentos geográficos, artísticos y cartográficos ayudan a conocer una parte de la superficie terrestre. La geografía de un lugar, aparte de ser un campo lleno de irregularidades, es un hecho cuantificable porque recaba medidas, distancias, profundidades, alturas, perímetros y superficies, entre otras variables, además de ser un hecho estético y contemplativo. La figura 1 muestra el conocimiento espacial que Humboldt disponía al captar su entorno, el valor estético que posee la montaña es extraordinario, esta interpretación geográfica de una montaña muestra un paisaje vivo que se proyecta como uno de los puntos más altos de la tierra. Un paisaje geográfico que abarca tanto un paisaje natural como cultural, es un gran territorio que se expande y se modifica de acuerdo a las necesidades propias y exigencias de sus habitantes.

Figura 1. Naturgemälde, Alexander von Humboldt, sf.



También se puede entender el paisaje a partir de la definición de espacio social de Henri Lefebvre. Según Lefebvre, “cuando el espacio social deje ser confundido, de un lado, con el espacio mental (definido por los filósofos y matemáticos), y de otro lado, con el espacio físico (definido por lo práctico-sensible y la percepción de la naturaleza), entonces se pondrá de manifiesto toda su especificidad.”⁴⁵ Para Lefebvre, el espacio social contiene los actos sociales, las relaciones de producción y las relaciones sociales de reproducción. Esta concepción del espacio social implica que el espacio-naturaleza desaparece, la naturaleza se “torna en mera ficción, en utopía negativa: es considerada meramente como la materia prima sobre la que operan las fuerzas productivas de las diferentes sociedades para forjar su espacio.”⁴⁶ También implica que el espacio social es construido por cada sociedad o modo de producción.

Para Pierre Bourdieu, “el lugar puede definirse decididamente como el punto del *espacio físico* en que están situados, “tienen lugar”, existen, un agente o una cosa.”⁴⁷ Nogué considera que el paisaje es un producto social, resultado de una transformación que la sociedad ha realizado a la naturaleza. También señala que el paisaje es una composición del mundo, una forma particular de verlo, una mirada de un espacio y tiempo determinado. ⁴⁸Las cosas o los individuos toman posesión de un sitio y actúan en relación con el espacio. La situación geográfica

45 Henri Lefebvre, *La producción de espacio* (España: Capitán Swing Libros, 2013), 87.

46 Ibidem, 90.

47 Pierre Bourdieu, *La miseria del mundo* (España: Akal, 1999), 119.

48 Joan Nogué, “El paisaje como constructo social”, en *La construcción social del paisaje*, ed. Joan Nogué (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007) 11-12.

es un componente esencial donde toman forma las estructuras simbólicas. El lugar se manifiesta como un sitio de varios matices donde los grupos que ocupan el espacio son localizados y situados en función de su capital. Según Bourdieu, lo que lo diferencia el lugar físico y el lugar social es el capital.

Para Javier Maderuelo, el paisaje surge de un contexto y es un constructo social para designar lo que sucede en una parte del territorio, dentro del gran protagonista que es la naturaleza.⁴⁹ Cada cultura construye significados propios frente al medio ambiente, el territorio es la superficie donde se desarrollan diversas formas de vida. En este sentido, el paisaje es un término que describe las dinámicas de la superficie, de ahí que para nombrar a éste se recurran a las actividades que allí tienen lugar. Por ejemplo, el paisaje humano o el paisaje natural son construcciones culturales para nombrar un fenómeno social o natural.

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 el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes del nuestro.⁵⁰

49 Javier Maderuelo, "La actualidad del paisaje" en *Paisaje y pensamiento*, coord. Javier Maderuelo (Madrid: Abada, 2006), 235.

50 *Ibidem*, 17.

Según Maderuelo, el paisaje es aquello que se encuentra fuera de nosotros pero “en cuanto constructo cultural es algo que concierne muy directamente al individuo, ya que no existe paisaje sin interpretación”.⁵¹ Este paisaje social donde se escenifican y se interpretan las estructuras culturales son ha menudo frágiles, ya que el planeta se encuentra en continuo cambio, los individuos en los diferentes procesos culturales han ido transformando sus rutinas diarias, modificando sus geografías para su provecho y proyección social. Ignasi de Sola-Morales señala que el paisaje se deriva del territorio donde se habita, es decir, del hecho de construir un domicilio.⁵² El paisaje como parte de un territorio hospeda a sus elementos constitutivos que lo afirman y lo acontecen.

Francesco Careri propone a los *walkscapes* como momentos que surgen a partir del recorrido y del encuentro, que hacen referencia a la transformación de un lugar mediante la acción de caminar y a las experiencias sensoriales suscitadas.⁵³ El andar es un acto simbólico y descriptivo que permite sumergirse en lo más profundo de un territorio para conocer su funcionamiento.

Los *walkscapes* se definen como lugares atravesados, pero también como lugares vividos. El recorrido como acción, objeto y estructura narrativa se entrelazan para formar un discurso crítico y estético. Careri plantea una serie de palabras que tienen que ver con los recorridos y relaciones entre territorio, espacio y ser

51 Ibidem, 36.

52 Ignasi de Solá-Morales, *Territorios* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 30.

53 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2017, 15-17.

humano. El andar, atravesar, descubrir, trazar, escuchar, acceder, captar, encontrar, abandonar, percibir, vagar, perderse, son acciones que conforman significados con; territorio, sendero, geografía, montaña, desierto, sensaciones, objetos, relaciones e instintos. Estas combinaciones de palabras convierten al paisaje en un lugar experimentado. Careri logra que la palabra entre en diálogo con el territorio, y cada acción se conecta con el lugar.

El término “recorrido” se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa).⁵⁴

Pérez y de Santiago señalan que “compartimos la palabra y compartimos el espacio, pero al hacerlo, palabra y espacio también nos comparten y nos disuelven”.⁵⁵ De esta manera, se interceptan y funden las informaciones del ser humano con el espacio; dependiendo de los recorridos de cada grupo social, los walkscapes mantienen correspondencia entre el cuerpo y el territorio. La distancia, la altura, la profundidad y las sensaciones se entrelazan para dar testimonio del entorno; el caminar es fluir y es transformación para nuevos comienzos.

Careri hace referencia a la construcción simbólica del territorio y sitúa a las movilidades humanas como flujos que cambian el paisaje y transforman el espacio.

54 Ibidem, 19.

55 David Pérez y Paula de Santiago, *Fuera del campo, leer el espacio desde las artes* (España: Sendema, 2014), 42

La geografía toma importancia por el andar, que visibiliza los relieves, ríos, caminos y montañas; cuya presencia era desconocida y ahora se encuentra habitada y marcada por hitos, menhires y todo tipo de estructuras que dan muestra de la presencia humana. Estos walksapes son una vía de informaciones del paisaje.

1.3 El habitar

El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo.⁵⁶

El habitar que plantea Juhani Pallasmaa es una relación de dos vías: “por un lado, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante y, ese lugar se convierte en una exteriorización y una extensión de su ser, tanto desde el punto de vista mental como físico”.⁵⁷ De esta forma, el habitar tiene una dimensión física – material y una mental – experiencial. Se habita en el hogar, pero también en los pensamientos, sueños, aspiraciones y emociones que constituyen un “espacio existencial”. Pallasmaa señala que el habitar no solo se reduce a domesticar el espacio, sino también es un intento por domesticar el tiempo.

El habitar es adaptarse a las circunstancias y acontecimientos; es cartografiar el territorio y el cuerpo. El habitar convierte al espacio en un laboratorio sensible de

56 Juhani Pallasmaa, *Habitar* (España: Gustavo Gili, 2017), 7.

57 Ibidem, 7-9.

las experiencias humanas. El habitar de Thoreau en el bosque de Walden, cerca de la montaña, la colina y el lago, le permitió tener conciencia de la relación con el mundo. Para Pallasmaa, la casa es “una extensión y un refugio de nuestra constitución y de nuestro cuerpo”.⁵⁸ En el poema *El guardador de rebaños*, Pessoa plantea a la naturaleza como su espacio habitado. Se trata de un habitar sensible que proyecta y expande las percepciones del cuerpo y refuerza su sensación de existencia. Este poeta siente que cada elemento del mundo compone su habitar y que el mundo es su hogar.

¿Qué pienso yo del mundo?

¿Qué se yo lo que pienso yo del mundo!

Si enfermara pensaría eso.

¿Qué idea tengo yo de las cosas?

¿Qué opinión tengo sobre las causas y efectos?

¿Qué he meditado sobre Dios y el alma

¿Y sobre la creación del mundo?

No sé. Para mi pensar en eso es cerrar los ojos

Y no pensar. Es correr las cortinas

De mi ventana (que no tiene cortinas).

¿El misterio de las cosas? ¡Que sé yo lo que es el misterio!

El único misterio es que haya quien piense en el misterio.

Quien está al sol y cierra los ojos,

comienza a ignorar qué es el sol

y a pensar muchas cosas llenas de calor.

Pero abre los ojos y ve el sol,

Y ya no puede pensar nada,

58 Ibidem, 28.

Porque la luz del sol vale más que los pensamientos
De todos los filósofos y de todos los poetas.
La luz del sol no sabe lo que hace
Y por eso no falla y es común y buena.

¿Metafísica? ¿Qué metafísica tiene aquellos arboles?
La de ser verdes y frondosos y tener ramas
Y la de dar frutos en su hora, lo que no nos hace pensar,
A nosotros, que no sabemos dar con ellos.
¿Pero que mejor metafísica que la de ellos,
Que consiste en ignorar para qué viven.⁵⁹

El anclaje que tiene el habitar en el ser humano se debe, según Gaston Bachelard, a la necesidad de poseer un lugar físico donde los pensamientos y emociones se distribuyan hacia el exterior.⁶⁰ Para Bachelard, la descripción del espacio pasa a un segundo plano y lo más importante es vivirlo y sentirlo. De hecho, sostiene que el espacio habitado trasciende al geométrico. El espacio habitado se materializa en la casa, concebida como una fuente integradora de sueños, recuerdos y pensamientos. La casa integra el pasado, el presente y el futuro. Más importante aún, la casa protege de los avatares de la vida; “sin ella, el hombre sería un ser disperso”.⁶¹

59 Fernando Pessoa, *El guardador de rebaños* (México: Verdehalago, 2010), 24.

60 Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 20.

61 *Ibidem*, 36-37.

1.4 Fulton: un caminante que hace arte

El moverse es una necesidad natural para asegurar alimentos e información para la sobrevivencia, pero cuando las necesidades básicas ya se satisfacen, el caminar se convierte sobre todo en un acto simbólico.⁶² La naturaleza por descubrir y la curiosidad por encontrar nuevas fronteras, crea movilidad. A continuación, analizaremos la obra de Hamish Fulton (1946), artista británico que planteó el caminar como una obra artística. En una entrevista reciente, dice lo siguiente: “soy un artista que hace caminatas, no un caminante que hace arte”.⁶³

Durante la década de los 60 y 70 un grupo de artistas crea el movimiento *Land Art*, como una práctica móvil de experiencia del lugar. Este grupo propone una forma de acceder a la creación por medio de la movilidad, a través de prácticas particulares en un espacio abierto, marcando una distancia con los espacios cerrados como museos, galerías o talleres de trabajo. Con frecuencia, se trasladaban al campo con el fin de moverse por terrenos ajenos a ellos. Junto con Richard Long, Fulton fue parte de esta corriente, en la medida que la naturaleza le ofrecía información de lo que acontece a su alrededor, datos que utilizó y configuró para sus propuestas artísticas.

Hamish Fulton establece conexiones entre el caminar, las emociones y la experiencia, que surgen a partir de su práctica de viaje. Este artista concibe la movilidad en sus paseos y desarrolla una mirada analítica del entorno. Propone el paisaje como un laboratorio abierto y perceptivo que le ayuda a formular un panorama existencial, ese estar ahí con el mundo.

62 Careri, *Walkscapes*, 15.

63 Miguel Fernández-Cid, “Hamish Fulton”, *El Cultural*, 24 de abril de 2008, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Hamish-Fulton/23000> . [acceso 12 de octubre de 2017]

Para Fulton, el caminar le conduce a un contexto perceptivo donde las percepciones sensoriales se activan cada momento y con tanta rapidez ante el lugar descubierto. Sus dinámicas artísticas y recorridos se configuran en el lugar experimentado; un block de notas, mapas, ropa adecuada y su cámara fotográfica son suficientes para convertir esos momentos en imágenes que documentan su viaje. De esta manera, el paisaje le ofrece el soporte adecuado para la creación; el andar sobre la superficie plana o irregular desafía al artista a sentir el espacio explorado. La experiencia de viaje se desarrolla a partir de diferentes factores que su cuerpo siente: el cansancio, la alegría, el frío, el calor, la lluvia. Estas particularidades se entrelazan y se relacionan para dar paso a la imagen fotográfica, el archivo visual que el artista propone al espectador, que incluye su manera de concebir un lugar. En la figura 2 se logran identificar los elementos que componen el territorio. El sendero o riachuelo constituye el eje discursivo de esta fotografía, es una guía que logra proponer un recorrido por un paisaje dentro de un territorio. Fulton ofrece coordenadas visuales que permiten descifrar el sitio por donde pasó. Los instantes que su mirada registró por medio de la cámara fotográfica, dependen de sus cargas mentales y emocionales.

Figura 2. *Mankingholes on the Pennine Way*, Hamish Fulton, 1973.



<https://www.euopan-europe.eu/fr/exchanges/paths>

[acceso 18 de enero de 2018]

En la figura 3, la descripción visual y literal se entrelazan para describir un espacio andado. El paisaje es un contenedor de superficies lisas, rugosas e irregulares; estas imperfecciones en la superficie dan sentido a las particularidades de las cosas. La fotografía *Huellas en la Arena* (2004) marca un ciclo de ir y venir, de detenerse y seguir caminando, movimientos que el ser humano da en su paso por el mundo.

Figura 3. *Huellas en la Arena*, Hamish Fulton, 2004.



<https://ortegamunoz.com/tag/naturaleza/>

[acceso 18 de enero de 2018]

En los diferentes trabajos propuestos por Fulton como *Siete Caminatas Cortas* (2005), *El Camino: Rutas Cortas por la Península Ibérica* (2008), *Walking in Relation to Everything* (2012), marca un retorno al descubrimiento nómada que nuestros antecesores realizaron en los albores de la humanidad. Entiende la movilidad como una dinámica y una aproximación creativa al paisaje, reflejada en las imágenes capturadas. La obra en Fulton está dispuesta y construida en la función de la movilidad por el espacio. Recurriendo a Jean-Luc Nancy, es posible afirmar que la obra de Fulton nos transmite “una cierta formación del mundo contemporáneo, una cierta puesta en forma, una cierta percepción de sí del mundo”.⁶⁴ Fulton presenta su mundo, pero además construye un mundo alterno donde el caminar vuelve a ser central para la vida misma.

En el catálogo *The Road, Short Routes through the Iberian Peninsula*, Fulton visibiliza textualmente los atributos de los caminos recorridos. Ya no es la imagen la que nos permite aproximarnos al paisaje, sino la palabra. La caracterización que le da al camino surge de la recolección de datos que toma del paisaje. Se trata de un texto tipo diario de viaje que constituye un testimonio de su caminar. Para Fulton, el camino es pedregoso, serpenteante, tranquilo o concurrido. Estas frases son descripciones narradas como toponimias que, de alguna manera, rescatan los sonidos y las imágenes que emergen del territorio. Se trata de palabras entendidas como un gran abanico de emociones que Fulton experimenta en sus caminatas. Un fragmento del texto se reproduce a continuación:

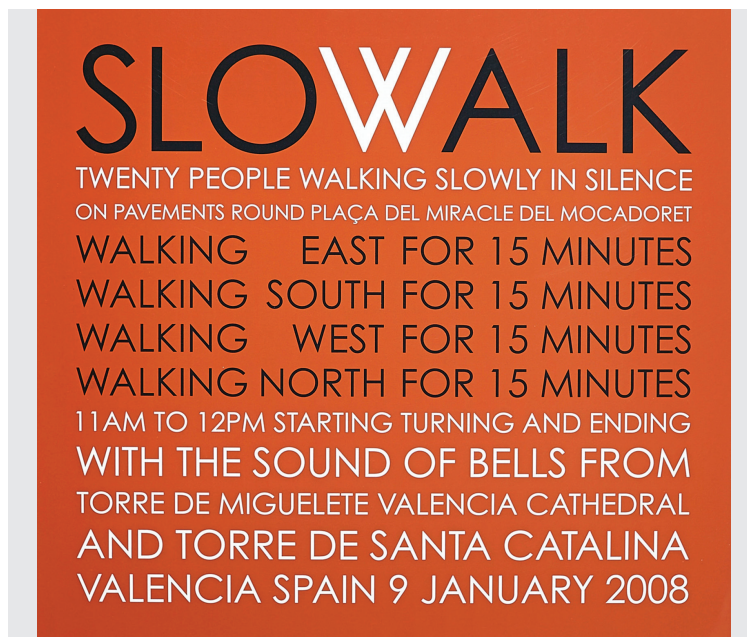
64 Jean-Luc Nancy, *El arte hoy* (Argentina: Prometeo Libros, 2014), 23.

EL CAMINO DE LA VIDA- LA VIDA EN EL CAMINO-UN CAMINO PEDREGOSO-
 EL CAMINO ABIERTO-UN CAMINO RECTO-UN CAMINO SERPENTEANTE-
 UN CAMINO DE MONTAÑA-UN CAMINO JUNTO AL RÍO-EL CAMINO DE IDA
 Y EL CAMINO DE VUELTA-CAMINO ARRIBA Y CAMINO ABAJO-UN CAMINO
 TRANQUILO-UN CAMINO CONCURRIDO-UN CAMINO NERVIOSO-UN
 CAMINO QUE SUEÑA DESPIERTO-ASESINADO EN EL CAMINO-UN CAMINO
 DE IDEAS-UN CAMINO A LAS NUBES-UN CAMINO SOBRE LAS NUBES-
 UN CAMINO SILENCIOSO-UN CAMINO OLVIDADO-UN CAMINO QUE SE
 DERRITE-UN CAMINO QUEMADO-UN CAMINO EQUIVOCADO-UN NUEVO
 CAMINO-UN CAMINO TORCIDO-UNA CURVA EN EL CAMINO-PERDÓN
 EN EL CAMINO-CAMINO CON ECO-CHARCOS DE LLUVIA CLARA EN EL
 CAMINO-UN PERRO MUERTO APLASTADO EN EL CAMINO-EL ESQUELETO
 DE UN PERRO JUNTO AL CAMINO-UN CAMINO DE MUCHOS NOMBRES-
 UN CAMINO SIN NOMBRE-UN AUTÉNTICO CAMINO A NINGUNA PARTE-UN
 CAMINO ESTRECHO-UN CAMINO DE ESCAPE-UN CAMINO ENTRE OLIVOS-
 CAMINOS VERDES-CAMINO FRONTERIZO-UN SOMBRERO RODANDO POR
 EL CAMINO-UN HOMBRE SORDO ANDANDO POR EL CAMINO-UN CAMINO
 DE POSIBILIDADES.⁶⁵

Slowalk (2008) es el resultado de una caminata colectiva organizada por Fulton por las calles de la ciudad de Valencia. Esta obra recurre exclusivamente a la palabra para describir la caminata, incluyendo la duración y los puntos cardinales por donde se desplazaron los caminantes. El espectador es incluso inducido a escuchar el sonido de las campanas que marcaron el inicio y la terminación de la caminata. Lo interesante de esta obra y de otras en las que Fulton recurre exclusivamente al texto, es que logra capturar y transmitir los detalles de la caminata sin la necesidad de presentar ninguna imagen visual.

65 Hamish Fulton, *The Road. Short Routes through the Iberian Peninsula* (España: Artes Gráficas Palermo – Fundación Ortega Muñoz, 2008), sp.:

Figura 4. *Slowalk*, Hamish Fulton, 2004.

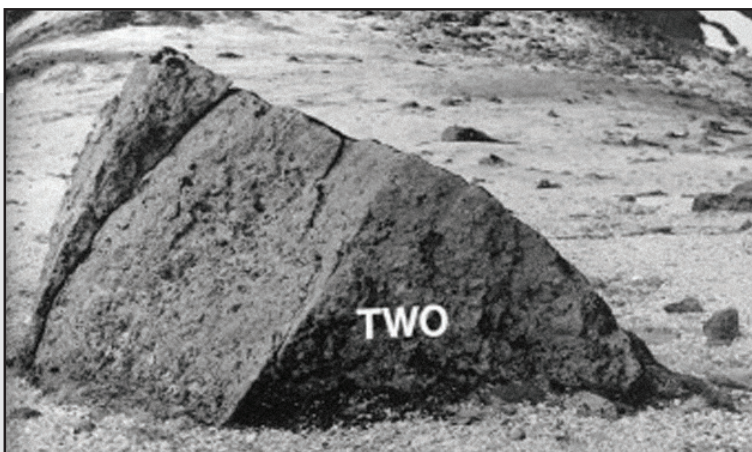


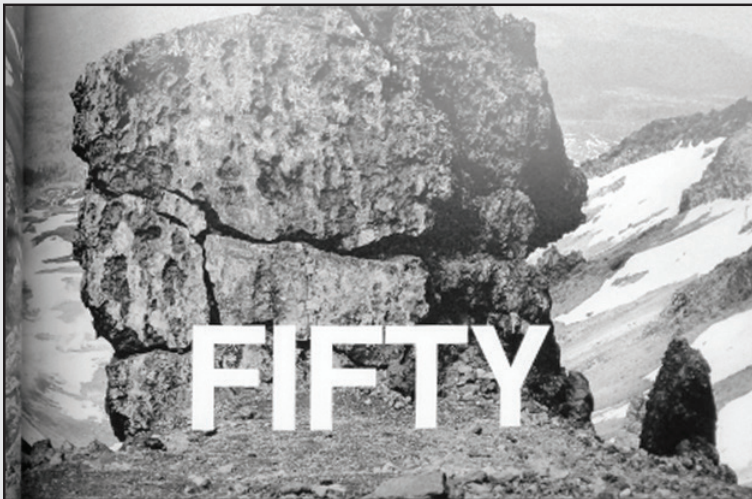
<https://ortegamunoz.com/tag/naturaleza/>

[acceso 18 de enero de 2018]

La serie *Touching By Hand One Hundred Rocks* (1989) es un proyecto que Fulton realizó en Hokkaido-Japón, donde cada imagen contiene el texto de un número y la imagen de una roca; imagen y palabra se unen para conformar una idea. Fulton fotografió en blanco y negro cien rocas durante siete días y siete noches; al numerar cada roca, le da un tiempo y un espacio particular. Este artista que camina parece ir y venir una infinidad de veces y entender cada formación geológica.

Figura 5, *Touching by Hand One Hundred Rocks*, Hamish Fulton, 1989.





<https://www.bakunen.com/hamish-fulton-touching-by-hand-one-hundred-rocks-1991>

[acceso 13 de febrero de 2020]

Fulton es un caminante que busca respuestas existenciales en la naturaleza, en las estrellas, el sol, la luna, el viento, la roca, la montaña, la luz o la sombra. En *El caminante y su sombra*, Nietzsche proyecta su voz a la sombra y se pregunta cómo funciona el mundo, en una especie de soliloquio. En contraste, Fulton no habla solo con su sombra, sino que lo hace con todos los elementos existentes en la naturaleza. Sus imágenes son un compendio de trazos, palabras y perfiles que comprenden las reflexiones existenciales de un artista que camina.

Fulton experimenta procesos de reestructuración de su cuerpo en el territorio. Cuando anda, confronta una desterritorialización que lo aleja de su lugar cotidiano, para luego reterritorializarse y funcionar en un nuevo espacio. Así, Fulton toma posesión del espacio y actúa bajo las dinámicas que impone el territorio. Guattari y Rolnik entienden al territorio como un lugar de múltiples relaciones donde las dimensiones simbólicas se construyen, se diluyen y vuelven a emerger a partir de la experiencia vivida.⁶⁶ El territorio es un espacio donde se realizan las prácticas sociales, es un espacio de acción y desarrollo de contingentes individuales y colectivos en el que se materializan los fenómenos culturales.

El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente <<en su casa>>. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. El territorio puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. La desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de reterritorialización.⁶⁷

Para la artista plástica mexicana Coral Revueltas, el territorio es la interpretación sensible del mundo, una continuación del espacio interior en el espacio exterior.⁶⁸ Como señala Gaston Bachelard, es entrar en uno mismo para situarse en la existencia, en un mundo concreto y vasto, en un dentro y fuera.⁶⁹ Revueltas concibe

66 Felix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica, cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006), 30.

67 Ibidem, 372.

68 Entrevista a Coral Revueltas, 27 de abril de 2020.

69 Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Madrid: Fondo de cultura económica, 2018), 256.

el territorio como una experiencia emocional, un mapa sensible que responde a un tiempo y a una deriva existencial. Como señala Jacobo Crivelli Visconti, “la estrategia de la deriva es cuestionar e investigar determinados aspectos de la sociedad contemporánea.”⁷⁰

Las obras de Revueltas representan mapas como planos compuestos de cuadrículas, líneas, horizontes, latitudes y longitudes; un territorio físico construido a partir de la interpretación íntima del territorio. Como se puede apreciar, sus intervenciones digitales construyen otros territorios; por ejemplo, en la figura 6, el bordado con hilo de color rojo une e intercepta otros puntos geográficos. El hecho de coser puede ser una forma de cicatrizar una herida y también una forma de crear lazos familiares, que interconectan el mundo interior y exterior de la artista. Se trata de una red de contornos y líneas que trazan un mapa en constante construcción del territorio.

Figura 6. *9 de marzo*, Coral Revueltas, 2014.



Fotografía cortesía de la artista.

⁷⁰ Crivelli Visconti, *Nuevas Derivas*, 14.

Figura 7. Mapas emocionales para Fermín Revueltas, Coral Revueltas, 2020.



Fotografía cortesía de la artista

La figura 7 en un aparente juego radiológico de positivos y negativos, simula un complejo sistema tecnológico. Sin embargo, no cabe duda que estas telarañas construidas por las interacciones humanas son lugares vinculados a los habitares sociales, que dan como resultado sus “mapas emocionales”. Revueltas utiliza los mapas para explorar sus propias rutas y nos convierte en miembros de su tripulación; cada exploración visual busca una referencia o dato familiar que provea un enlace con el territorio.

1.5 El paisaje vivido: Jonas Mekas

Ahora, abordamos la idea de paisaje de Jonas Mekas (1922 - 2019) construida a partir de sus recorridos por el territorio. Mekas, de origen lituano, es un cineasta de travesías y caminares, sensible y crítico con la tragedia de la Segunda Guerra Mundial que le tocó vivir. El conflicto bélico marcó su vida y su manera de sentir cada espacio experimentado. Mekas dio origen a un cine experimental caracterizado por imágenes difusas y desorientadoras, que describe las experiencias que surgieron a partir de sus andares. Entrar, habitar y desalojar son una constante en Mekas. Los recorridos y caminatas del cineasta nos introducen por territorios dispares y ajenos, su mirada logra recoger las múltiples sensaciones de lo que ocurre en el paisaje, concebido como un espacio físico, pero sobre todo como un espacio de relaciones.

Mekas parte de una forma singular de tomar la cámara y moverse por el territorio, traspasando los límites funcionales e institucionales que plantea el cine comercial. Las grabaciones que van desde un paseo por el Central Park al registro cotidiano de sus familiares y amigos en sus más variadas facetas, son testimonios cotidianos que se sumergen y explotan en su visión. Los parámetros que utiliza para crear un cine experimental dependen sobre todo de las alternancias y confrontaciones que da el territorializarse. Esta posición política reformula su pensamiento al manifestarse y afirmarse como una propuesta alternativa marcada por sus niveles de percepción.

Mekas capta todo lo que sucede en el momento, filma los encuentros inesperados, lo visible y lo invisible; se reivindica en un paisaje lleno de todo y de nada. Mekas señala que “sentía la necesidad de que si veía algo que me gustaba y emocionaba tenía que compartirlo con otros.”⁷¹ Este documentar por medio de la cámara, visibiliza sus posiciones emocionales frente a lo que acontece. La mirada de Mekas construye un paisaje compuesto de luz tenue, atmósferas transparentes, jardines, personas y espacios abandonados. Para el cineasta, el paisaje es un espacio productor de sentires y diálogos; concibe al paisaje como una relación viva de temporalidades y espacios. De esta manera, al afirmarse en el exterior de un lugar para construir un paisaje, Mekas se convierte en una suerte de pintor impresionista del siglo XXI.

71 En Alfonso Flores Durón, Entrevista con Jonas Mekas, *EnFilme*, 6 de febrero de 2014, 8': 44", <https://www.youtube.com/watch?v=kcjmaNKCOpI>. [acceso 24 de marzo de 2018]

El pintor impresionista no busca el paisaje, sino que se encuentra con él continuamente: en la calle, en la estación del tren, en el bulevar, en la cocina, en la fiesta nocturna, en los camerinos del teatro, en el estanque de nenúfares, en el puente, en el campo, en la playa, frente a la catedral... Todo está sujeto a la misma ley: el cambio. Unos segundos después, todo será diferente.⁷²

Las películas de Mekas requieren relecturas para ser interpretadas. Este es un punto verdaderamente interesante ya que sus films se enfocan en las desorientaciones que se producen en el territorio y su forma de habitarlo. Los flujos, velocidades y experiencias detonan en discursos no lineales. El habitar un espacio ya sea mental, emocional o físico, destruye las linealidades en el discurso fílmico de Mekas. Estos desplazamientos por diferentes territorios y direcciones causan conmoción en la lectura de sus películas.

La obra de Mekas se compone de fragilidades e inestabilidades. Para el cineasta, el territorio se convierte en un mapa corporal donde cada parte del organismo graba los acontecimientos; su cuerpo está determinado por órganos polivalentes, es decir sus percepciones funcionan independientemente y también de manera interconectada entre ellas, lo que da como resultado una potencial sensibilidad. Así, cada evento heterogéneo posee posibilidades poéticas en la descripción de un fenómeno. Estas particularidades toman posesión en el cuerpo de Mekas y se extienden a sus films, los cuales logran captar las dinámicas que impone el territorio.

72 Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 158.

La mirada que tiene Mekas sobre el mundo, sus realidades y sus momentos conforman una idea de territorio, entendido como un lugar que se construye, se habita y se diluye. Cada travesía se convierte en un espacio multi-sensorial: “situar el cuerpo a través de las pulsaciones de la vida cotidiana es insistir en la permanencia vital de las modalidades propias, en el carácter mediador entre el mundo exterior y el sujeto”⁷³. Esta mediación tiene sentido sobre la superficie experimentada; los aspectos físicos y emocionales están en constante interacción con su lugar y las relaciones con los contornos.

Mekas habita el territorio y concibe al paisaje como un espacio vivido o sentido; su habitar implica una relación con el paisaje. Como resultado de la Segunda Guerra Mundial, Mekas se vio forzado a dejar un espacio habitado; el vivir lejos y tener que reterritorializarse en un nuevo lugar, le condujo a percibir de otra manera el espacio circundante. El caminar produce paisaje: ir, detenerse, moverse, descubrir y pensar configuran un espacio en particular, a partir de estas dinámicas el ser humano conforma mapas y coordenadas que le ayudan a ubicarse. Mekas como los primeros habitantes de la tierra registra los lugares caminados y vividos; de hecho, “una primera forma de reconocimiento y ubicación fue levantar menhires en los sitios andados.”⁷⁴ Mekas levanta informaciones con su cámara de video, capta un paisaje cotidiano que sirve de señal para saber qué sucede en esos momentos luminosos y brillantes.

73 David Le Breton, *Antropología del cuerpo* (Buenos Aires: Nueva visión, 2010), 100.

74 Careri, *Walkscapes*, 15.

Las ubicuidades toman relevancia en Mekas. En sus películas, se puede estar en un lugar y repentinamente aparecer en otro, lo cual provoca sensaciones ficcionales. Este multiplicarse en varios sitios a la vez toma sentido en el hecho de ocupar diferentes posicionamientos, “caminé por los pueblos, por los huertos, los caminos polvorientos, dormí en camas triples en pequeños pueblos bávaros, en habitaciones con olor a dos siglos”⁷⁵. Estos eventos tienen una base fenomenológica en la constitución de significado, ya que de esta manera se pueda entender cómo sus percepciones sensoriales ocupan diferentes lugares en su producción visual. El registro fílmico de Mekas alcanza a describir las inestabilidades humanas en relación a su entorno.

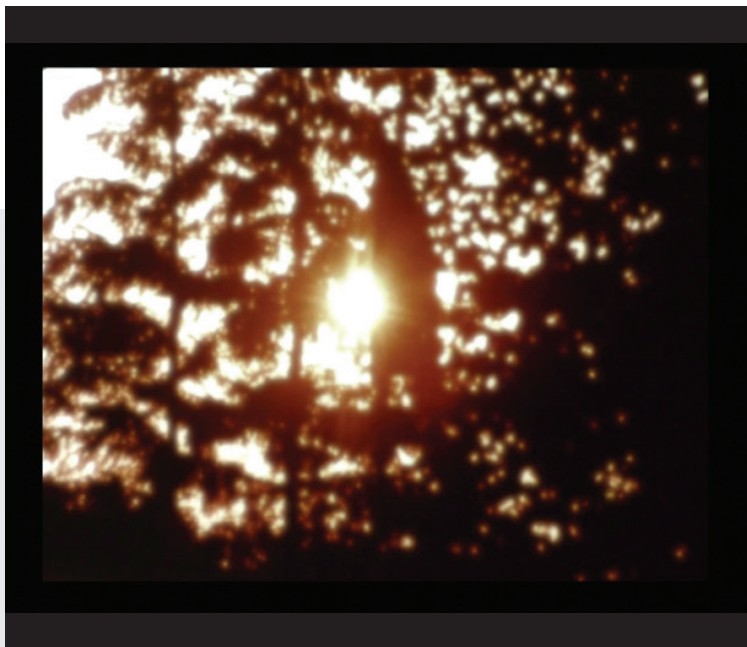
En *Walden: Diaries, notes and sketches* (1969), Mekas concibe un paisaje lleno de irregularidades, desfases y vibraciones. Las tomas parpadeantes recopilan información de su entorno, cada cuadro forma un paisaje emotivo, cada lapso de movimiento se entrelaza con una toma diferente, flashes casi instantáneos separados unos de otros, pero correspondidos entre ellos. A manera de un break up time, es decir, como el tiempo de duración del impulso que envía el cerebro al glóbulo ocular para cerrar y abrir los ojos. De esta forma, cada conexión e información que se establece en el cerebro registra nuevas posibilidades de paisaje.

La cámara de Mekas registra antecedentes y niveles de percepción del espacio que se territorializan en otras percepciones, es decir cada parte del cuerpo cumple un rol polivalente y heterogéneo en la producción de sentido. En la película *En*

75 Jonas Mekas, *Ningún lugar a donde ir* (Argentina: Caja Negra, 2017), 122.

el camino de cuando en cuando vislumbre breves momentos de belleza (Mekas, 2000), menciona continuamente las frases “sigo buscando cosas donde no las hay” y “en esta película no pasa nada”, sugiriendo al espectador a descubrir o a develar lo que está más allá de la imagen y del texto. El interferir con estas frases no corta de ninguna manera su ritmo peculiar de grabación, sino que marca un estado de alerta para visibilizar lo no evidente. En este film aparecen diversos paisajes que se desvanecen y que, en conjunto, integran una trama existencial. Lo que acontece en el espacio fílmico, a más de ser un bloque de movimientos, es una sucesión de los estados emocionales de Mekas. Los paisajes que logra crear son a partir de hechos cotidianos: una flor, un niño, una persona mayor, un árbol, el agua o un camino son una posibilidad para contar su historia personal.

Figura 8. Imágenes de la película *En el camino de cuando en cuando vislumbre breves momentos de belleza*, Jonas Mekas, 2000.





<https://www.youtube.com/watch?v=NOwescpyMqQ>
[acceso 3 de febrero de 2018]

Mekas es un cineasta marcado por los desplazamientos. Durante sus viajes escribe diariamente y recolecta todo tipo de experiencias. En el libro *Ningún lugar a donde ir*, publicado en 1991, Mekas recoge su experiencia de viaje incierta y en tono nostálgico, cuenta lo que significó dejar atrás a su familia y a su país. Este diario es un registro que reúne sus memorias a partir de 1944, hasta su llegada a la ciudad de New York, en 1949. Este diario también reúne con un detalle increíble, sus paseos, sus ideas sobre la religión, la guerra y los recuerdos de su madre y abuelos. Mekas descubrió en los libros una experiencia y pasión singular, la lectura de toda clase de libros, revistas o diarios produjo en él una necesidad de escribir frenéticamente. A continuación, se reproduce un fragmento de su diario:

23 de agosto, 1944

Un mes en la fábrica. Trabajar en una fábrica ya es malo, y para mí, que crecí en libertad del campo, estar obligada a trabajar en una fábrica es diez veces peor.

...
13 de julio, 1945

Hace dos días atamos todas nuestras pertenencias a las bicicletas y emprendimos el viaje hacia el sur.

...
Sin fecha, 1947

Mi única conexión con la vida son estos garabatos.

Aquí estoy, ahora, con los brazos colgando, los hombros caídos, la mirada en el suelo, empezando mi vida desde cero.

...
24 de diciembre, 1947

La lluvia se detuvo, pero sigue habiendo charcos y barro.

Tengo veinticinco años.

...
29 de junio, 1948

Me encuentro más tranquilo.

Vuelvo de ver una película. En realidad no la vi.

De regreso caminé lentamente mirando el paisaje.

Caminé y caminé.

...

7 de abril, 1949.

Compré una cámara de fotos...Compré una radio...Hasta estoy asistiendo al cine y a la ópera.⁷⁶

El libro *Ningún lugar a donde ir* está marcado por la nostalgia y el recuerdo de un hogar desmembrado por la guerra, que Mekas dejó involuntariamente. “La palabra ‘hogar’ nos traslada inmediatamente a todo el calor, protección y el amor de nuestra infancia, y quizás nuestras casas de la edad adulta solo sean búsquedas inconscientes del hogar perdido de la niñez”.⁷⁷ Estas nostalgias se convierten en

⁷⁶ Ibidem, 52, 99, 149, 154, 176, 209.

⁷⁷ Pallasmaa, *Habitar*, 21.

Mekas en un continuo y esperado encuentro con los territorios abandonados, los recuerdos de lectura, la afición por la poesía, las travesías, el trabajo en campos de refugiados, en fin, un largo y extenso viaje que marcó su experiencia de vida. Estos elementos emocionales que se deforman y se transforman en sus películas dan paso a habitar cada rincón de su territorio corporal.

El hogar desprendido y deshabitado, un territorio encontrado y abandonado, son particularidades que reformulan las percepciones en la configuración de un evento. Este cineasta encontró en el caminar un laboratorio y un lugar de investigación. El caminar se convirtió para él en el encuentro con lo que acontece en la naturaleza y en el medio social. El cuerpo al moverse experimenta las relaciones que existen entre el individuo y espacio circundante. Mekas procesa y construye bajo su mirada diferentes puntos de fuga al ocupar, habitar y deshabitar un lugar; sus andares por territorios ajenos le proveen de elementos visuales para construir imágenes. Las territorializaciones y el caminar constante le otorga las herramientas necesarias para crear.

CAPÍTULO 2.



Síntomas del mundo contemporáneo



CAPÍTULO 2.

Síntomas del mundo contemporáneo

Estoy en la tierra como en un planeta extraño, en el que habría caído desde aquel en que habitaba.⁷⁸

En la sociedad actual, la duda y la confusión se expanden con mucha más frecuencia que antes porque los fenómenos sociales se reconfiguran constantemente. La velocidad de los acontecimientos crea un espacio de confusión permanente; el miedo y la inquietud se han instalado. En medio de esto, la mayoría vive una vida orientada a satisfacer necesidades instantáneas, que permanecen latentes de forma indefinida. Para entender estas dinámicas, el capítulo aborda el concepto de sociedad líquida de Zigmunt Bauman y de sociedades positivas de Byung-Chul Han. También incluye una reflexión sobre los *no lugares* y los *terrain vagues*, caracterizados por el anonimato y el abandono, respectivamente.

Adicionalmente, realiza una aproximación a las formas de contemporáneas de hacer arte; en particular, al arte líquido y su perdurabilidad. Finalmente, este capítulo también retoma la deriva planteada por Guy Debord, como un acto por descubrir y experimentar a partir de la emoción; pero también como una postura crítica al sistema social. Ante esto, se plantea si el caminar, concebido como una deriva y un experimentar sensorial del cuerpo; permite formas alternas de *estar* en el mundo.

78 Jean-Jacques Rousseau, *Las ensañaciones del paseante solitario* (Madrid: Humanidades Alianza editorial, 2008), 29.

2.1 Entre lo líquido, liso y gaseoso

Zygmunt Bauman se refiere a la vida líquida como una sucesión de nuevos comienzos, como una serie de acontecimientos que anteceden a los anteriores sin posibilidad de ser entendidos.⁷⁹ Cada instante está marcado con un membrete de caducidad y es casi imposible saber la manera en la que se originan y desvanecen los acontecimientos. Todo es desechado casi inmediatamente y tiene una duración instantánea, impuesta por la sociedad de consumo. La vida líquida como forma inacabada, transcurre entre la velocidad y la deformación.

Para Bauman, la sociedad de consumo convierte a las personas en indiferentes e individualistas, con una vida orientada a satisfacer necesidades instantáneas y veloces. En la modernidad líquida, las necesidades permanecen latentes y aspiran ser satisfechas de forma inmediata. El exceso por acumular promueve una búsqueda y una demanda continua por adquirir. “El <<síndrome consumista>> exalta la rapidez, el exceso y el desperdicio”.⁸⁰ Este síndrome determina el funcionamiento social como una constante por satisfacer los deseos. La seducción que ejerce el consumo busca instantes de una felicidad momentánea y efímera.

La sociedad de consumo justifica su existencia con la promesa de satisfacer los deseos humanos como ninguna otra sociedad pasada logró hacerlo o pudo siquiera soñar hacerlo. Sin embargo, esa promesa de satisfacción solo puede resultar seductora en la medida en que el deseo permanece insatisfecho o, lo que aún es más importante, en la medida en que se sospecha que ese deseo no ha quedado plena y verdaderamente satisfecho.⁸¹

79 Zigmund Bauman, *Vida Líquida* (Barcelona: Paidós, 2005), 30.

80 Ibidem, 113.

81 Ibidem, 109.

Los objetos que se ofrecen y distribuyen cada vez son más asequibles y prometen bienestar. El deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando.⁸² Los productos se ofrecen física y virtualmente, solamente con conectar el ordenador y navegar se está al alcance todo lo inimaginable. Las cosas tienen diseños cada vez más sofisticados para el confort del público, la nitidez de las pantallas evoca una realidad que seduce. Las formas lisas y pulidas en los diseños son la constante contemporánea; lo terso oculta las irregularidades de los objetos, todo está cubierto por un manto luminoso y pulcro que invita a ser consumido.

El consumo demanda lo liso y lo pulido. Según Byung-Chul Han, “lo pulido e impecable no daña, tampoco ofrece ninguna resistencia”.⁸³ Este filósofo caracteriza a la sociedad contemporánea como una sociedad positiva, centrada en lo bello y transparente. Para esta sociedad todo queda reducido a un *me gusta*, que anula la reflexión y se libera del compromiso crítico. Según Han, toda negatividad resulta eliminada: lo pulido es una sensación agradable, no hay nada anómalo, todo se presenta terso para no crear contradicciones.⁸⁴ Sin embargo, las *negatividades* son indispensables para la sociedad porque permiten tomar distancia y resistir a los engaños de una cultura centrada en el consumo. Las sociedades deben cuestionarse sobre el funcionamiento de las cosas, los momentos de duda llevan a preguntar cómo operan los dispositivos de control.

82 Zigmunt Bauman, *Arte, ¿líquido?* (España: Sequitur, 2014), 19.

83 Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello* (España: Herder, 2015), 11.

84 Ibidem, 13-14.

En el arte líquido la condición de eternidad se ve alterada por la transitoriedad que caracteriza a las sociedades contemporáneas, donde todo se diluye, se devalúa y es momentáneo. Los consumidores, atraídos por el cambio y movimiento, buscan objetos que se ajusten a sus necesidades, siempre cambiantes y camaleónicas.⁸⁵ La permanencia e inmortalidad, que son características tradicionales del arte, se ven sustituidas por lo efímero y temporal.

Andy Denzler (1965) es un artista suizo contemporáneo que escenifica al ser humano en su cotidianidad; elabora pinturas que dan la impresión de estar en un estado de desintegración permanente. En su obra, lo figurativo y lo abstracto funcionan como un vehículo que distorsiona la mirada del espectador. Apoyándose en imágenes fotográficas, crea pinturas en las que no hay perfección ni nitidez; lo único claro es el desvanecimiento de los cuerpos y de las formas. Las obras de Denzler transmiten una sensación de nostalgia y duda, que hace referencia a la incertidumbre de una época marcada por el consumo y el deterioro en las relaciones humanas.

85 Zigmunt Bauman, *Arte, ¿líquido?*, 22.

Figura 9. Sleepwalker II, Andy Denzler, 2018.



<https://www.andydenzler.com/index/980dd7cf4ba20b18da02f6fa30078dbc/980dd7cf4ba20b18da02f6fa30078dbc/7>
[acceso 4 de marzo de 2018]

Figura 10. Jonas I, Andy Denzler, 2018.



<https://www.andydenzler.com/index/980dd7cf4ba20b18da02f6fa30078dbc/980dd7cf4ba20b18da02f6fa30078dbc/7>
[acceso 4 de marzo de 2018]

Para Bauman, las sociedades posmodernas buscan experiencias nuevas y efímeras, reflejando el espíritu de una época líquida y centrada en la deconstrucción de la inmortalidad.⁸⁶ El arte en estado líquido crea obras que no se ajustan a normativas, ni tampoco están diseñadas para una simple contemplación; lo que intriga al espectador es lo desorientador que pueda ser una imagen, una instalación o una performance. Todas estas creaciones ponen en duda la solidez de las cosas y se resisten a lo eterno.

Byung-Chul Han se refiere a los mecanismos y normas homogeneizadoras que no provocan resistencia por parte de la sociedad.⁸⁷ Este autor toma a la disciplina artística para demostrar la forma en la que algunas obras no ofrecen resistencia a ser confrontadas, se trata de obras que no causan daño ni alteraciones. Estas características las relaciona con el trabajo del artista Jeff Koons (1955), donde abundan formas pulidas, lisas y bellas pero que no son confrontadoras al pensamiento. En este sentido, Han al referirse al arte de Koons señala que “no ofrece nada que interpretar, que descifrar ni que pensar. Es un arte del <<me gusta>>”.⁸⁸

86 Ibidem, 22.

87 Han, *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2015).

88 Ibidem, 12.

Figura 11. *Balloon Dog*, Jeff Koons, 1994-2000.



https://elpais.com/cultura/2015/06/08/actualidad/1433770807_633937.html

[acceso 12 de julio de 2018]

Figura 12. *Seated Ballerina*, Jeff Koons, 2004-2010.



<http://www.oceanabalharbour.com/jeff-koons-art>

[acceso 12 de julio de 2018]

Las características pulcras y pulidas de Koons se agotan en el asombro del espectador y no producen cuestionamiento alguno, se agotan en lo terso. Se trata de obras donde lo irregular y lo áspero no tienen cabida, las formas impecables mostradas al público son el deleite instantáneo. Según Han, “el arte de Jeff Koons ejerce una sacralización de lo pulido e impecable, que escenifica una adoración de lo pulido, de lo banal, es más, es una religión del consumo, al precio que toda negatividad debe quedar eliminada”.⁸⁹ Lo que queda fuera y eliminado es lo

89 Ibidem, 17.

distinto y lo irregular. Han concibe a la negatividad como una forma que produce desequilibrios, fracturas, resistencias e irregularidades, que es lo contrario a la propuesta artística de Jeff Koons con obras impecables y perfectas en sus líneas y formas.

Las formas agradables en la obra de Koons causan una sensación de confort, cada superficie pulida logra establecer un sentimiento y relación armoniosa con la obra. Sin embargo, el cuerpo humano se conforma de pliegues y superficies diferentes. Michel Serres sostiene que el cuerpo escapa a toda representación estable; es fluido y flexible.⁹⁰ El cuerpo es un organismo que se compone de deformidades y desgastes, a diferencia de la obra de Koons.

En la modernidad líquida, lo temporal y lo instantáneo marcan un estado donde la felicidad dura poco y la gente busca experimentar constantemente nuevas sensaciones. Bauman también extiende estas características al arte y concibe al *arte líquido* como un acontecimiento efímero que se estructura como un testimonio fugaz.⁹¹ Para Bauman, el estado líquido de la obra de arte tiene que ver con la noción de tiempo que las sociedades tienen en la actualidad, determinada por el temor de que el tiempo se detenga. La obra de arte líquida ha perdido su capacidad inicial de “provocar sensaciones, de chocar, de sorprender: acaba prometiendo la pesada sensación de *dejá vu* en lugar de la aventura”.⁹²

90 Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo* (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2011), 12.

91 Bauman, *Arte ¿líquido?*, 23.

92 Ibidem, 21.

La pregunta que se hace Bauman es si el arte perdura en el tiempo; es decir, si puede traer al mundo de lo temporal obras que resistan al tiempo o, al contrario, fenece porque posee una inmortalidad momentánea. Según este filósofo, las formas tradicionales de hacer arte estarían a punto de desaparecer ya que para algunos artistas el tiempo es un elemento central en sus obras. Esta condición temporal que se aprecia con mayor claridad en los *happenings*, reduce a la obra de arte a un hecho de corta duración. Bauman se cuestiona si estas obras que fenecen tienen la capacidad de vivir y ser eternas. En el caso del artista Damien Hirst, quien hace frente al tiempo conservando los cadáveres de animales de su obra en un líquido, Bauman sostiene que logra “convertir lo efímero en un tema eterno”.

Según Bauman, la obra de arte es un acontecimiento único, efímero y contrario a lo eterno.⁹³ La fugacidad es una característica que marca la sociedad líquida siempre cambiante. Bauman señala que los artistas de la era líquido-moderna “se centran en acontecimientos pasajeros: acontecimientos de los que, de entrada, se sabe que serán efímeros. Saben que el arte como *acontecimiento*, no ya el arte como obra, concluirá pronto”.⁹⁴ Bauman describe como los acontecimientos pasajeros dan paso a la creación de obras con materiales frágiles. Hoy lo atractivo es pasar de una cosa a otra, lo importante es experimentar y buscar sensaciones nuevas. Para Bauman lo eterno quedó relegado y lo efímero se impone frente a lo perdurable. “Lo que se enfatiza en todo momento es el olvidar, el borrar, el dejar y el reemplazar y nada puede perdurar más de lo debido”.⁹⁵

93 Ibidem, 21.

94 Ibidem, 42.

95 Bauman, *Vida líquida*, 11.

Griselda Pollock menciona que la práctica artística y el pensamiento están muy vinculados y que “necesitamos del *ethos* de esos artistas que interrumpen el flujo de la cultura, que destruyen nuestras ilusiones y nos muestran el carácter destructivo de la producción”.⁹⁶ Según Pollock, los artistas por medio de sus obras construyen argumentos que inciden en los espacios sociales; las obras revelan sus puntos de vista y manifiestan su distancia a modos hegemónicos. Los artistas como actores sociales adoptan mecanismos para que sus creaciones interactúen con la gente, de esta manera, como señala Pollock, el artista tiene una conciencia crítica de los procesos sociales.

Para Ives Michaud, el arte en estado gaseoso hace referencia a obras que carecen de *aura*, que son solo apariencia y se multiplican sin medida.⁹⁷ El arte en estado gaseoso es el síntoma de una época en la que el vapor cubre todas las cosas y los modos de percepción han cambiado. Este vapor representa la nueva forma de percibir el mundo, caracterizada por una falta de concentración y focalización. La proliferación a gran escala de objetos de consumo extremadamente estéticos es una realidad innegable. La belleza está en todas partes: la industria del diseño ha propagado formas pulcras y hermosas que son comercializadas en todos los rincones del mundo. Los diseños bellos ocupan todos los espacios de circulación y de cierta manera, han dejado al arte en un segundo plano.

96 Griselda Pollock, “Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura” en *Arte, ¿líquido?*, Zygmunt Bauman et al. (Madrid: Sequitur, 2014), 33.

97 Ives Michaud, *El Arte en estado gaseoso* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 141.

Para Michaud, el placer no intelectualizado es la falta de respuesta cognitiva de la gente, que reacciona a códigos fáciles de captar y a las complicidades de las partes a ser compartidas sin esfuerzo alguno. Señala que la experiencia estética y del arte han cambiado en un mundo donde la “experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse como la huella de la belleza, un mundo en que el arte se vuelve perfume o adorno”.⁹⁸

La experiencia estética trae, probablemente tal como lo hizo siempre, en mayor o menor grado, placer y satisfacción sensible. La búsqueda, es en este caso, la de una experiencia que gusta, en la que uno se encuentra bien; una experiencia de bienestar en un sentido nuevo, captada en comparación y contraste con otras maneras, antiguas y clásicas, de calificar las experiencias estéticas.⁹⁹

Para Michaud, en una sociedad en la que todo debe ser estético, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías sirven para acentuar y promover el consumo. El arte y la experiencia estética se han reducido a algo accesorio, a un “adorno” o “perfume”. Michaud considera que el arte ha perdido su capacidad evocadora de “belleza”, en una sociedad que ha estetizado todo, incluyendo las percepciones. Esta evaporación de la obra de arte causa en Michaud un sentimiento de pérdida. Sin embargo, menciona que el arte también transita por otros caminos, como es el caso de los happenings o movimientos transgresores que lo “desestetizan”.

98 Ibidem, 18.

99 Ibidem, 141.

2.2 El miedo

El miedo es una de las sensaciones que se ha instalado en la sociedad contemporánea. La rutina diaria está marcada por la incertidumbre ante los múltiples cambios que se registran en el mundo. Para Han, lo que muchos perciben como una aceleración de la vida es solamente una sensación, resultante de que en la vida hay “más inquietud, confusión y desorientación.”¹⁰⁰ Según Bauman, el miedo está presente en nuestros hogares y lugares de trabajo en la forma de amenaza de actos terroristas, crímenes violentos, agresiones sexuales, terremotos, inundaciones, entre otros.¹⁰¹ El instinto de supervivencia actúa ante un riesgo imaginario o real. Si se conoce de donde procede el miedo, se lo puede combatir; en cambio cuando no se sabe el origen, el miedo es mucho más difuso y puede estallar sin ningún aviso. Bauman en su análisis sobre el miedo líquido menciona:

<<Miedo>> es el nombre que damos a nuestra incertidumbre: a nuestra ignorancia con respecto a la amenaza y a lo que hay que hacer – a lo que puede y no puede hacerse – para detenerla en seco, o para combatirla, si pararla es algo que está ya más allá de nuestro alcance.¹⁰²

La incertidumbre causada por el consumismo adquiere alcances insospechados cada día. Los deseos tienen que ser satisfechos inmediatamente por lo que el ímpetu descontrolado por adquirir va en aumento. Bauman señala: “la economía

100 Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo* (Barcelona: Herder, 2015), 26.

101 Zigmunt Bauman, *Miedo líquido* (Barcelona: Editorial Paidós, 2007), 13.

102 Ibidem, 10.

de consumo depende de la producción de consumidores y los consumidores que hay que producir para el consumo de productos <<contra el miedo>> tiene que estar atemorizados y asustados”.¹⁰³ Mientras más necesidades se cree en la gente, mayor será la euforia por obtener y comprar todo lo que esté al alcance. El miedo se reproduce cada vez que un nuevo producto sale al mercado, ante la posibilidad de no ser consumido y quedarse fuera mercado que ofrece felicidad momentánea.

Los miedos sociales se imponen sobre el cuerpo, lo que ha sido aprovechado por la industria cosmética. La comercialización de productos de cuidado personal se ha extendido significativamente y las grandes compañías ofrecen cremas y ungüentos lucrando del miedo a envejecer. Convierten al rostro en un lugar vacío, lleno de capas y ajustado a un ideal de belleza específico. Como Han menciona, “el rostro da la impresión de haber quedado atrapado en si mismo, volviéndose autorreferencial, ya no es un rostro que *contenga mundo*, es decir, ya no es *expresivo*”.¹⁰⁴

Las redes sociales exhortan al individuo a mostrarse permanentemente. Las superficies tersas compiten unas con otras, las arrugas y cualquier imperfección no tienen lugar. En este mundo se aprecian personas solitarias con necesidad de ser reconocidas virtualmente, como una forma de autoafirmación. El miedo es evidente en su relación con el público virtual, por ello evitan mostrarse como son y adoptan actitudes impuestas.

103 Ibidem, 17.

104 Han, *La salvación de lo bello*, 26.

El “*temor* a una catástrofe personal, ...el temor a ser arrojado de el interior de un vehículo ... que no cesa de acelerar, mientras el resto de viajeros ..no dejan de disfrutar cada vez más del viaje, el temor a quedarse atrás, el temor a la exclusión”, están en el origen del repertorio de imágenes que inundan diariamente las redes.¹⁰⁵

2.3 La sociedad de consumo

El consumismo tiene consecuencias vitales como la individualización y el aislamiento. David Le Breton señala que la ruptura de los vínculos sociales “aísla a cada individuo y lo enfrenta a su libertad, al disfrute de su autonomía o, al contrario, a su sentimiento de insuficiencia, a su fracaso personal”.¹⁰⁶ La necesidad de adquirir se convierte en una gran montaña de deseos insatisfechos, donde todo se vende y tiene un precio de transacción. El olvido, la confusión y la incertidumbre están presentes; la sociedad líquida desequilibra y altera todo componente.

El exceso de acontecimientos opera como un organismo vivo que enferma y crea fragilidades y vacíos. La sobreabundancia causa desorientación, el individuo se siente solo dentro de la muchedumbre e ilusoriamente se identifica con ellos en el consumo. Según David Le Breton, “el individuo a menudo se halla sumido en un clima de tensión, de inquietud, de duda, que le hace la vida muy difícil; el placer de vivir no es fácil de encontrar”.¹⁰⁷ Cada individuo está continuamente ávido por

105 Bauman, *Miedo líquido*, 31.

106 David Le Breton, *Desaparecer de sí, una tentación contemporánea* (España: Siruela, 2018), 11.

107 *Ibidem*, 11.

nuevas emociones, este deseo tiene sus condicionantes ya que cada vez sus emociones serán más efímeras y se buscarán otras que suplanten a las anteriores. Esta carrera por obtener y consumir se expande como un deseo insatisfecho.

Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* elabora un análisis sobre el consumo como un espectáculo que deviene en conmoción social.¹⁰⁸ El ser humano crea mercancías para suplir sus insuficiencias afectivas y el resultado es cuerpos vacíos, llenos de productos acumulables, seducidos por el espectáculo, lo accesorio y la oferta ilimitada de posibilidades. Lipovetsky señala que la seducción sensorial que ópera a través de la mirada, determina la conducta de la sociedad. Esta seducción perceptiva inmoviliza el cuerpo, crea individuos homogéneos y fáciles de controlar.

Con la categoría de espectáculo los situacionistas anunciaban de algún modo esa generalización de la seducción, si bien con una restricción: el espectáculo designaba la des<<ocupación de parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna>>... , la seducción se convertía en relación social dominante, principio de organización global de las sociedades de la abundancia.¹⁰⁹

Para Han, la crisis actual está marcada por una dispersión temporal, por momentos sin duración que no dan cabida a ningún recuerdo y provocan un insomnio mortificador.¹¹⁰ De hecho, la fragilidad y el desmoronamiento de las estructuras sociales rompe una continuidad y duración, el aislamiento se ha extendido. Para

108 Gilles Lippovetsky, *La era del vacío* (España: Anagrama, 1986).

109 Ibidem, 12.

110 Han, *El aroma del tiempo*, 23.

Han, la crisis está formada por alteraciones temporales que forman *disincronías* donde no existe un orden.

La disincronía no es el resultado de una aceleración forzada. La responsable principal de la disincronía es la atomización del tiempo. Y también a esta se debe la sensación de que el tiempo pasa mucho más rápido que antes. La dispersión temporal no permite experimentar ningún tipo de duración. No hay nada que *rija* el tiempo. La vida ya no se enmarca en una estructura ordenada ni se guía por unas coordenadas que generen una duración. Uno también se identifica con la fugacidad y lo efímero. De este modo, uno mismo se convierte en algo radicalmente pasajero.¹¹¹

En medio de esta dispersión temporal, los vacíos se buscan llenar con una acelerada sucesión de gratificaciones sensoriales, efímeras y superficiales. Han sugiere recuperar una *vida contemplativa* para hacer frente a la aceleración de acontecimientos que desvanece los contenidos, conocimientos y verdades. Según Han, la idea de aceleración de la vida para su maximización es errónea; la aceleración se muestra como una inquietud nerviosa que da tumbos de una posibilidad a otra, sin llegar a un final. Como señala Bauman, no hay finales sucesivos, sino que simplemente hay más inquietud, confusión y desorientación.¹¹²

111 Ibidem, 9.

112 Bauman, *Vida Líquida*, 10.

2.4 La deriva como un desvío

La *Internacional Situacionista* fue un movimiento cuyas reflexiones sobre arte y arquitectura giraron alrededor de la ciudad y el espectáculo; se constituyó como una revolucionaria organización cultural, como proyecto unificador de la vida y del arte. El generar situaciones en el espacio fue central para los situacionistas, quienes plantearon a la *deriva* como el “paso sin interrupción a través de ambientes variados ... y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo ... para abandonarse a las sollicitaciones del terreno y a los encuentros que en él se producen”.¹¹³

Las situaciones que se producen en el recorrido están determinadas por las emociones y la morfología social. La deriva puede durar pocos minutos o varios días; la duración está sujeta al cansancio. La deriva no requiere grandes desplazamientos y contempla la posibilidad extrema de realizarla de forma estática, sin la necesidad de moverse. Guy Debord (1931 - 1994) manifiesta que la deriva “no supera en ningún caso el conjunto de una gran ciudad y sus suburbios. Su extensión mínima puede limitarse a una pequeña unidad ambiental: un solo barrio, o incluso una sola manzana”.¹¹⁴

La deriva es un acto por descubrir y encontrar experiencias, pero también representó una postura crítica al sistema social. Guy Debord, el principal representante de esta teoría, propone la *emoción* como una fuente amplia para recabar información del entorno. Esta observación y vivencia de un territorio incluye una serie de relaciones

113 Guy Debord, “Teoría de la deriva” en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, ed. Libero Andreotti (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1996), 22.

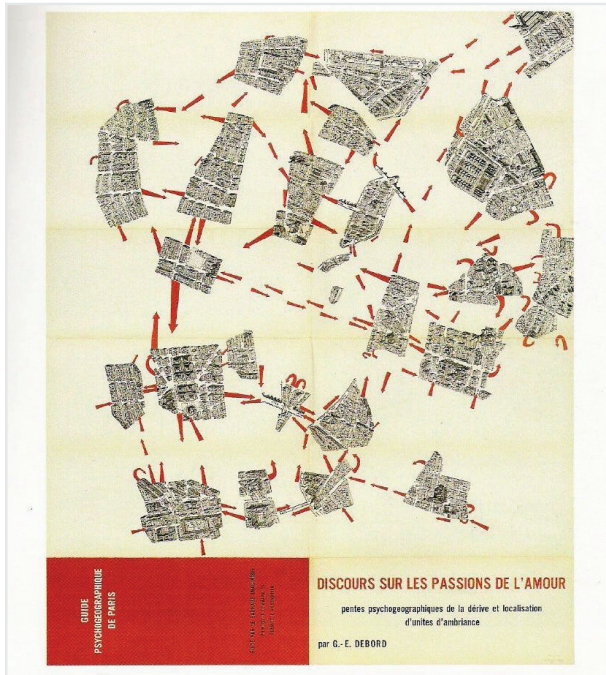
114 Ibidem, 24.

perceptivas con respecto al espacio, que se nutre con la experiencia que da el andar. Cuando el ser humano se enfrenta a un nuevo espacio, sus percepciones se despiertan. El deambular se convierte para la deriva en una plataforma visible que tiene que ver con las particularidades del entorno.

La deriva se convirtió en un recorrido por descubrir lo que sucede en un espacio mediante la experiencia visual y la conformación lúdica de las emociones. La parte lúdica de recorrer un lugar proporciona al caminante momentos sensibles para la descripción del espacio. “La psicogeografía podría definirse como el estudio de las leyes exactas y los efectos específicos del entorno geográfico, ya sea organizado conscientemente o no, sobre las emociones y el comportamiento de los individuos”.¹¹⁵ El espacio es el dispositivo que provoca ideas y sensaciones, propone y carga de sentido la experiencia del ser humano con el mundo.

115 Guy Debord, “Introducción a una crítica de la geografía urbana” en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, ed. Libero Andreotti (Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1996), 18.

Figura 13. Guide *Psychogéographique de Paris*, Guy Debord, 1957.



<https://proyectoidis.org/teoria-de-la-deriva/>
[acceso 5 de abril de 2018]

Figura 14. *Mémoires*, Guy Debord y Asger Jorn, 1959.



<https://graphicarts.princeton.edu/2019/03/26/internationale-situationniste/>
[acceso 10 de abril de 2018]

Los desplazamientos que se realizan por diferentes espacios son clave para reconocer lo que acontece a nuestro alrededor, a través de la observación y la experiencia del caminar se construye y procesa la información que brinda la naturaleza. El caminar, además de ser una forma de encuentro con el mundo, es un viaje emocional donde el cuerpo explora cada parte del lugar andado. Según Francesco Careri, la deriva tiene un doble significado, “por una parte contiene la idea surrealista del azar, del navegar a merced de la corriente, como un velero que (...) va a la deriva”;¹¹⁶ y, por otro lado, en italiano, la deriva es la orza que permite a las embarcaciones ir contra corriente. La deriva se sostiene en la idea de deambular sin rumbo fijo, adecuándose a experimentar sensorialmente las topografías.

La deriva es un dispositivo que no se opone al devenir, sino que deja que suceda y que se despliegue, acompañándolo hacia sus propios fines: a travesar el mar, un territorio fluido y en constante movimiento – y, por tanto, un territorio del “aquí y ahora”, como suelen ser todos los fenómenos urbanos -, obteniendo potencia y acompañando la energía del viento.¹¹⁷

Debord mediante su planteamiento de activar el cuerpo por medio del caminar, establece una distancia con respecto al orden y adopta una postura crítica. La deriva permite experimentar nuevas cosas al margen de lo establecido por la

116 Francesco Careri, *Pasear, detenerse* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 33.

117 Ibidem, 34.

sociedad y representa una forma alternativa de habitar la ciudad.¹¹⁸ Este modo alternativo de habitar la ciudad propone una visión diferente del espacio, donde adquiere sentido lo inesperado.

En *La Sociedad del Espectáculo*, Debord denuncia la sociedad como un proyecto normativo que mantiene controlado y domesticado a un grupo, bajo técnicas de difusión masiva. Según señala, “el espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un *instrumento de unificación*”.¹¹⁹ Para Debord, la deriva es una forma de acceder a otros espacios y alejarse de la sociedad del espectáculo. Bauman señala que “los espectáculos sintonizan mejor con el exageradamente breve lapso de la memoria pública y con la competencia encarnizada entre los señuelos que pugnan por la atención de los consumidores”.¹²⁰ Si Debord propone la deriva como una alternativa a la sociedad del espectáculo y una ciudad basada en situaciones, Bauman descifra las sociedades contemporáneas caracterizadas por el desgaste de todo concepto y forma. Ambos reivindican la condición humana frente al consumo y reconocen que habitar un cuerpo implica una relación con el territorio.

En los recorridos por el espacio, el ser humano adquiere múltiples devenires corporales entendidos como transformaciones y sentires que se expanden. Deleuze y Guattari entienden al devenir como una singular trayectoria emocional

118 Francesco Careri, *Walkscapes El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2013), 73.

119 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: PRE-TEXTOS, 2015), 38.

120 Bauman, *Vida líquida*, 84.

que da como resultado la activación de flujos y fuerzas que recorren el cuerpo y se propagan por los diferentes devenires.¹²¹ La *psicogeografía* de la deriva y los devenires se componen de movilidades, una nueva forma corporal de percibir el territorio. Caminando sin rumbo fijo, el encuentro emocional con la geografía avizora otro tipo de relaciones, es alcanzar otros referentes y nuevos puntos de vista.

Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por si mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes.¹²²

Deleuze nos muestra cómo las intensidades orgánicas buscan líneas de fuga para acceder a otros estados, deshaciendo formas y ampliando otros territorios; sus devenires son como intensidades que recorren otros espacios. Los situacionistas sugerían explorar otros ambientes y afirmarse en ellos; sentir de otra manera en la búsqueda de nuevas experiencias para encontrar nuevas salidas.

2.5 No lugares y *Terrain vagues*

Existen lugares de paso como los aeropuertos o las estaciones de transporte,

121 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka, por una literatura menor* (México: Era, 1978), 56.

122 Ibidem, 24.

denominados *no lugares*. Según Marc Augé, estos lugares de tránsito son espacios de anonimato donde la abundancia exacerbada de acontecimientos tiene lugar; los no lugares son espacios provisionales y efímeros. “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni relacional ni como histórico, definirá un no lugar”.¹²³ Para Augé, estos lugares le permiten reflexionar sobre las relaciones sociales del mundo contemporáneo.

Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo mas que con otra imagen de si mismo.¹²⁴

En las sociedades contemporáneas, los sucesos se desbordan, cada acontecimiento llega y se va de forma desapercibida. Las relaciones entre personas se ven fragmentadas y descompuestas por este flujo de sucesos. Las personas que viajan y usan las terminales de transporte, están sujetas a un extremo control y vigilancia: deben seguir las reglas y obedecer las disposiciones de estos lugares de

123 Marc Augé, *Los no lugares, espacios de anonimato* (Barcelona: Gedisa, 1998), 83.

124 Ibidem, 84-85.

tránsito. El viajero está solo y pasa al anonimato. Como menciona Augé, los seres humanos se convierten en visitantes de paso, anónimos y ávidos por sorpresas instantáneas. El no lugar es un lugar de espera, donde el ser humano no entabla una relación directa con el espacio ni con los demás. En los no lugares, la duración de las relaciones es fugaz y transitoria.

El espacio cerrado de los no lugares lleva a experimentar una rápida sensación de abandono, placer y hostigamiento; al estar de paso por una terminal, la persona se ve limitada, controlada y al mismo tiempo, se siente eufórica. El ojo del viajero parece un escáner que explora todo, pero también cada comportamiento queda registrado en un gran sistema de vigilancia. El no lugar es el espacio de disciplina y espectáculo, no hay sitio que pase desapercibido. Este espacio de tránsito se abre paso a la mirada y las fauces de un gran animal que lo embulle todo. El no lugar como territorio de libertades no existe; estar siempre a la expectativa de no cometer nada fuera de lo establecido, es la norma; todos nos convertimos en iguales y sin identidades. El aeropuerto es un espacio que despoja del pasado: la gente anónimamente va de un lugar a otro con tiempos justos y sin mayor necesidad de detenerse, salvo para comprar artículos libres de impuestos.

Los aeropuertos se convierten en signos emblemáticos grabados en el inconsciente colectivo global con salvajes manipulaciones no aeronáuticas: tiendas libres de impuestos, cualidades espaciales espectaculares, y la frecuencia y fiabilidad de sus conexiones con otros aeropuertos...La situación "de estar en tránsito" se está volviendo universal...Son sistemas herméticos de los que no hay escapatoria, salvo para ir a otro aeropuerto.¹²⁵

125 Ren Koolhaas, *La Ciudad Genérica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 20-21.

Como ya se mencionó, las terminales son espacios de tránsito, lugares vacíos donde el ser humano desaparece de sí, donde su historia y la relación con los otros queda anulada. Los aeropuertos son sitios diseñados para no permanecer más de lo dispuesto, por donde el viajero pasa por una serie de filtros hasta llegar a su destino. Cuando pierden su funcionalidad, los no lugares son simplemente abandonados.

Los *terrain vague* son espacios abandonados, lugares que dejaron de cumplir su función y perdieron todo sentido para el que fueron hechos. Son lugares que permanecen entre el deterioro, lo obsoleto o lo indefinido. Se trata de espacios y construcciones destinadas especialmente a terminales de transporte, puentes, fábricas o conjuntos habitacionales. Para Ignasi de Sola-Morales, los *terrain vague* son espacios residuales, improductivos y ausentes que quedaron en el olvido y abandono.¹²⁶ Estos espacios son lugares que sirvieron como vivienda o con fines productivos, que aparecieron y desaparecieron de acuerdo al desarrollo territorial.

Son áreas des-habitadas, inseguras, im-productivas. En definitiva, lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contra imagen de la misma, tanto en el sentido de su crítica como en el sentido de su posible alternativa.¹²⁷

De forma complementaria al concepto de *terrain vague*, Gilles Clement propone el *tercer paisaje* para catalogar a sitios improductivos y residuales como terrenos

126 Ignacio Sola-Morales, *Territorios* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 189

127 Ibidem, 188.

agrícolas, industriales, turísticos, urbanos, entre otros, abandonados y que se encuentran al límite de los márgenes de la cultura.¹²⁸ Los *terrain vague* y el *tercer paisaje* han sido convertidos en sitios residuales, en arquitecturas abandonadas y líquidas. Según Bauman, “la vida de la modernidad líquida es un ejercicio cotidiano de fugacidad universal. Los objetos útiles e indispensables de hoy son, casi sin ninguna excepción, los desechos del mañana”.¹²⁹ Los *terrain vague* son espacios desahuciados, olvidados y alejados de los sistemas de producción, que están siendo rescatados como lugares cargados de historias y de nuevas posibilidades artísticas.

Estos espacios, que resisten al ímpetu del progreso desenfrenado, han resultado de interés a fotógrafos, artistas y grupos interdisciplinarios que recurren a ellos como laboratorios de creación. El arte reconfigura estos sitios ocultos y los visibiliza, nuevamente para su inmediato funcionamiento. El artista español Antonio Alcaraz (1963) hace emerger del olvido los espacios olvidados, nos remite a un estado de las cosas en el tiempo y al espacio geográfico como un documento que contiene memoria. Felisa Martínez manifiesta que la obra de Alcaraz inmortaliza un “mundo inerte, un pasado que hoy se cubre de polvo”.¹³⁰ Según Alcaraz, esta obra tiene la intención de “despertar la memoria, remover sensaciones, emociones, provocar reflexiones y, también, acciones que permitan conservar este patrimonio”.¹³¹

128 Gilles Clement, *Manifiesto del tercer paisaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 6.

129 Bauman, *Vida líquida*, 45.

130 Felisa Martínez, “Espacios Industriales. Antonio Alcaraz, de la arquitectura a la obra artística” en *Espacios Industriales, Patrimonio de futuro. Antonio Alcaraz*, coord. Felisa Martínez (Valencia: Generalitat Valenciana, 2013), 12.

131 Antonio Alcaraz Mira, “Espacios urbanos contemporáneos” en *Distritos culturales y revitalización urbana*, eds. Miguel Ángel Chaves e Isabel Tejada (Madrid: Icono 14, 2018), 326.

Por medio de la fotografía y la instalación, Alcaraz re-significa un paisaje olvidado para que no desaparezca, en una especie de resistencia a la velocidad de las transformaciones del mundo contemporáneo.

Figura 15. *Puente sobre el Quisi*, Beissa, Antonio Alcaraz, 2013.



<https://www.makma.net/alcaraz-las-ruinas-industriales-como-arte/>
[acceso 1 de junio de 2018]

Figura 16: *Conjunto industrial del Molinar*, Alcoy, Antonio Alcaraz, 2013.



<https://www.makma.net/alcaraz-las-ruinas-industriales-como-arte/>
[acceso 10 de mayo de 2020]

En la serie *Espacios Industriales (2013-2014)*, se puede observar cómo el tiempo transcurrido se posa en una estructura, se convierte en un contenedor de emociones. Sus fotografías son como radiografías que diagnostican el funcionamiento urbano y social de una estructura olvidada. Alcaraz registra e interroga el espacio, indaga cada componente de la estructura que fue habitada. En su obra, el tiempo se convierte en un protagonista, los residuos urbanos se reconstruyen, pero también, se diluyen; los rastros y vestigios industriales emergen para dar muestra de una realidad olvidada.

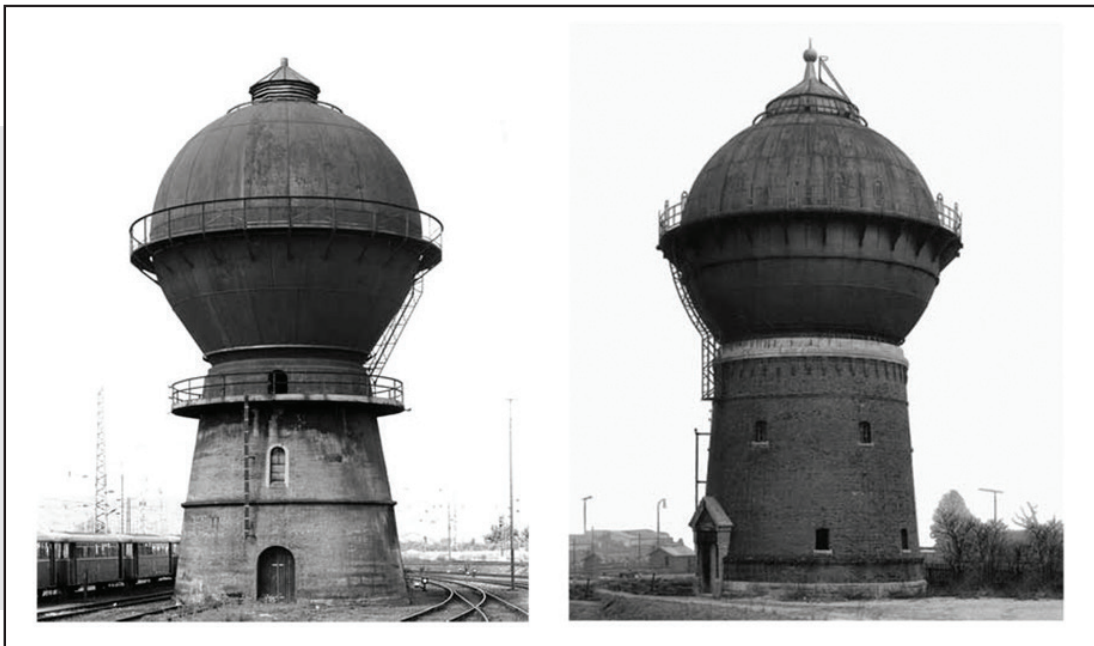
Las ciudades y los edificios antiguos son acogedores y estimulantes, puesto que nos ubican en el continuum del tiempo; se trata de agradables museos del tiempo que registran, almacenan y muestran las huellas de un momento diferente a nuestro sentido del tiempo contemporáneo nervioso apresurado y plano; proyectan un tiempo “lento”, “grueso” y “táctil”.¹³²

Bernd Becher (1931 - 2007) y Hilla Becher (1934 - 2015) son una pareja de fotógrafos alemanes, pioneros de la fotografía industrial, que recorrieron gran parte de Europa desde los años sesenta para fotografiar construcciones obsoletas y abandonadas. Imágenes de fábricas, depósitos de agua, hornos y torres de almacenamiento fueron sus objetivos; muchas de sus obras parecen estalactitas de hierro, construidas de acero y hormigón que se mantienen a pesar de los años. Estos enclaves metálicos ubicados en todas las ciudades del mundo, dejan huellas difíciles de borrar; por ello, invitan a ser atravesados y experimentados.

132 Juhani Pallasmaa, *Habitar* (España: Gustavo Gili, 2017), 9.

Los Becher documentaron, a partir de fotografías del mismo tamaño y en blanco y negro, el proceso de transformación de la sociedad industrial a posindustrial; pero sus trabajos también cuentan otra historia, “la de la pareja de artistas y sus derivas, construyendo una casi imperceptible superestructura psicogeográfica”.¹³³

Figura 17. *Water Tower*, Hilla y Bernd Becher, sin fecha.



<https://vau.es/la-belleza-de-los-edificios-industriales-del-siglo-xx-bernd-y-hilla-becher/>
[acceso 4 de mayo de 2020]

133 Jacobo Crivelli Visconti, *Nuevas Derivas* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016), 53.

Figura 18. *Winding Tower*, Hilla y Bernd Becher, sin fecha.



<https://vaiu.es/la-belleza-de-los-edificios-industriales-del-siglo-xx-bernd-y-hilla-becher/>

[acceso 4 de mayo de 2020]

Alcaraz, como los fotógrafos Becher, reconstruye un pasado. Como señala Felisa Martínez, sus obras son ruinas transformadas en poéticos elementos que inmortalizan un mundo inerte.¹³⁴ Alcaraz logra intervenir con eficacia cada fotografía, su proceso lúdico-creativo es la de un artista que se ubica entre dos mundos – el pasado y el presente; dota a sus obras de una vestidura nueva, las cubre y las ensambla con una propuesta renovadora. Este artista convierte a los espacios industriales en verdaderas atmósferas atemporales; su propuesta va más allá de lo visual, sus obras contienen energías físicas y emocionales de un cuerpo vivo.

¹³⁴ Martínez, “Espacios Industriales”, 12.

Figura 19. *Grúas del Puerto*, Valencia, Antonio Alcaraz, 2013.



Felisa Martínez coord., *Espacios Industriales, Patrimonio de futuro*. Antonio Alcaraz (Valencia: Generalitat Valenciana, 2013), 59.

Figura 20. *Depósito PRODERAC*, Catarroja, Antonio Alcaraz, 1997.



Felisa Martínez coord., *Espacios Industriales, Patrimonio de futuro*. Antonio Alcaraz (Valencia: Generalitat Valenciana, 2013), 95.

Lo que resulta interesante de los *terrain vague* es la forma en la que estos lugares obsoletos toman otras particularidades, estos espacios como lugares residuales y de silencio hablan de lo que fueron. El arsenal perceptivo que guardan estos monumentos rebota al interior de sus paredes y estructuras, los artistas se interesan por el tiempo encapsulado en estas construcciones, los visten con una nueva piel para que puedan ser visibilizados, porque este lugar se proyecta como un ideal heterogéneo siempre en cambio.

Jean Luc Nancy plantea al intruso como alguien que no es admitido y que perturba un lugar.¹³⁵ De igual forma, un *terrain vague* es un lugar que habita con nosotros, pero es considerado fuera de sitio o extraño. El *terrain vague*, como un intruso que habita un cuerpo, se convierte en un extranjero dentro de un perímetro geográfico. Estos espacios están suspendidos en el tiempo, son sitios que sirvieron para diferentes actividades pero que ahora molestan, desorientan y desestabilizan. El arte re-vitaliza estos lugares y les otorga una nueva función en el inquietante mundo contemporáneo.

135 Jen Luc Nancy, *El Intruso*, (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 18.

CAPÍTULO 3.



El acto creativo y los espacios de experimentación



CAPÍTULO 3.

El acto creativo y los espacios de experimentación

El acto creativo es una actividad libre y comprometida con la transformación de las realidades; se presenta como un diagnóstico y ruptura. El artista recurre a toda clase de ideas y percepciones que obtiene de su entorno y hace uso de múltiples elementos para construir sus mundos; de esta forma, la creación artística transita por diferentes direcciones. El artista encuentra formas que hablan de su tiempo y su lugar.

En este capítulo, abordamos el acto creativo a partir de los enunciados de Gilles Deleuze. Deleuze considera que el acto creativo surge a raíz de una idea que debe producir cambios, que debe ser portadora de contra-información. Se presentan los tres momentos del diagrama en la pintura: el pre-pictórico, el acto de limpieza y el catástrofe-germen; identificados por Deleuze como necesarios para que emerja el hecho artístico. También se incluye una sección sobre Marcel Duchamp, que transformó los procesos de creación, generando nuevas formas de percepción y significado.

Finalmente, el capítulo aborda el proceso creativo de Francis Allÿs y William Kentridge, artistas contemporáneos que recurren al caminar y al territorio, como espacios de creación. Las obras de Allÿs y Kentridge dan constancia de la fragilidad del mundo contemporáneo, en particular de sociedades no transparentes, marcadas por la heterogeneidad, el conflicto y el caos.

3.1 El acto creativo

La creación artística tiene sus propias características, dependiendo de la etapa en la que se desarrolle. En la Grecia Clásica (460-323 a.C.) el término que circulaba entre los corredores era el de *fabricar*, que no hacía alusión al arte. Los griegos creían que “los artistas no hacen cosas nuevas, sino que simplemente imitan las cosas que ya existen en la naturaleza”.¹³⁶ Desde esta óptica, el artista estaba sujeto a leyes en la fabricación de cosas y no creaba, sino que imitaba. Los griegos se limitan a reproducir proporciones, como un *canon* que debían seguir para llegar a la perfección y belleza. Sin embargo, la poesía tenía una categoría diferente ya que “el poeta hace cosas nuevas, trae un mundo a la vida – mientras que el artista imita simplemente”.¹³⁷ La poesía es la verdadera forma de creación.

A diferencia de Grecia, en Roma (753-476 a. C.) el artista y el poeta tenían las mismas libertades y el artista ya no estaba limitado por unas leyes, lo cual acentuó su espíritu creador. La cultura romana fue construida a partir de las aportaciones de los pueblos conquistados (etrusco y griego), decisivos en el desarrollo de las obras monumentales en arquitectura, escultura y pintura. En Roma no hay un modelo o canon de representación, pero sí una apertura al artista como creador. Por ejemplo, los romanos tenían total libertad de retratar a sus antepasados, quienes fueron representados de diversas formas y medidas, cubiertos con ropa o semidesnudos.

¹³⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* (Madrid: Tecnos, 1996), 279.

¹³⁷ *Ibidem*, 280.

En el periodo cristiano, se formó una concepción de normas y procedimientos muy parecida a los griegos. La creación estaba destinada para Dios y el fabricar para los seres humanos; el artista no debe alejarse del arquetipo impuesto por la religión. En la Edad Media, el arte debía parecerse a la naturaleza, se lo concebía como una destreza. En cambio, en el Renacimiento el arte es motivo de libertad creadora; esta independencia se aprecia, por ejemplo, en Leonardo da Vinci, quien desarrolla un conocimiento vasto del mundo. A partir de comienzos del siglo XX, el arte adquiere diversas manifestaciones en su afán de distinguirse de otras formas artísticas. Por ejemplo, el movimiento Dadá es una manifestación de ruptura que recurre a diversos elementos con la intención de desvincularse de la forma anterior de hacer arte, que acarreaba unos modelos casi intocables, auspiciados por una institución normalizada que ponderaba una visión particular del arte.

En la actualidad, el acto creativo se presenta como un diagnóstico y ruptura. El artista recurre a toda clase de ideas y percepciones que obtiene de su entorno; de esta forma, la creación artística puede transitar por diferentes direcciones y hace uso de los elementos que crea necesario para construir sus mundos. Cada momento, el artista cuestiona las afirmaciones que rigen en el mundo, sus reflexiones conducen a dudar y encontrar formas que hablen de su tiempo y su lugar. Estas formas son dispositivos que actúan como máquinas para hacer ver y para hacer hablar. Deleuze manifiesta que un dispositivo es como un ovillo que está compuesto de líneas de diferente naturaleza, que siguen diferentes direcciones y forman procesos siempre en desequilibrio.¹³⁸

138 Gilles Deleuze, "¿Qué es un dispositivo?" en *Michel Foucault, filósofo*, ed. Gilles Deleuze (Barcelona: Gedisa, 1990), 155.

Deleuze, en la conferencia dictada en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido en marzo de 1987, describe el acto creativo y recurre a la noción de *idea* y su funcionamiento en los diferentes campos de conocimiento.¹³⁹ Menciona que tener una idea no es algo general, sino un acontecimiento que surge a partir de una necesidad. ¿Pero qué es tener una idea? Según Deleuze, no es algo que ocurra diaria o cotidianamente, es producto de la inventiva de cada autor y en cada campo acción.

La filosofía es una disciplina que consiste en crear conceptos. Y los conceptos no existen ya hechos, no existen en una especie de cielo en donde esperan que un filósofo los tome. Los conceptos, es necesario fabricarlos y no se fabrican así como así, uno no se dice un día: “bueno, voy a hacer tal concepto, voy a inventar tal concepto” como tampoco un pintor se dice un día: “bueno, voy a hacer tal cuadro”. Es imprescindible que exista una necesidad. Esto es tanto en filosofía como en otras disciplinas, así como el cineasta no se dice: “bueno, voy a hacer tal película.”¹⁴⁰

Para Deleuze, no es lo mismo tener una idea en pintura, literatura, cine, ciencia o filosofía ya que las diferentes disciplinas parten de sus intereses particulares para dar sentido y forma a sus creaciones. Deleuze manifiesta que “una idea ya está en el autor y está ligado a un modo de expresión determinado”, es decir cada disciplina tiene sus propios contenidos y dinámicas.¹⁴¹ Para Deleuze, el cineasta crea bloques de movimiento y duración; en el caso de la pintura, el artista concibe

139 Gilles Deleuze, “¿Qué es el acto de creación?”, Conferencia dictada en la cátedra de los martes de la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, 17 de marzo de 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>. [acceso 30 de enero 2019]

140 Ibidem, 4':57"- 5':40".

141 Ibidem.

bloques de líneas y colores; y un científico inventa y crea como un artista. El artista en la necesidad de crear e inventar formas, elabora diagramaciones que le ayudan a materializar sus ideas y le permiten generar nuevos conocimientos para enfrentarse al hecho artístico. Cada propuesta viene acompañada de bloques que se disponen como vectores que construyen ideas. Deleuze toma como ejemplo al cineasta Robert Bresson para manifestar que los bloques de duración y tiempo del cine están conformados de acuerdo a una idea en particular. Para Bresson, la idea de cine son espacios desconectados, una serie de pequeños fragmentos que se construyen para que funcionen aleatoriamente. De esta manera, Bresson diseña una configuración particular del espacio – tiempo. Se puede decir que sus obras no son en absoluto lineales, sino que se mantienen como conexiones alternativas, donde lo visual y sonoro se corresponden de otra manera.

Para Deleuze, lo importante es tener ideas para producir cambios y metamorfosis. El acto de creación es un acto de resistencia contra los mecanismos de control. Deleuze señala que el arte debe ser el portador de una contra-información que dispute al aparato controlador informativo, ya que la comunicación es un acto que pasa por el poder como forma de sometimiento.¹⁴² Para Deleuze, el arte a través de su propia naturaleza debe ser portador de contra información, de forma que existe un paralelismo entre obra de arte y acto de resistencia.

142 La idea de contra-información nació vinculada a la noción de contracultura y de los movimientos anti-sistema.

¿Qué es el acto de creación? Bien, tener una idea no es del orden de la comunicación. Y es aquí a donde quería llegar, porque esto forma parte de las preguntas que me han sido gentilmente propuestas. Quiero decir en qué punto todo esto sobre lo que hablamos es irreductible a toda comunicación. No es grave. Esto, ¿qué quiere decir? Me parece que esto quiere decir en un primer sentido que la comunicación es la propagación y la transmisión de una información. ¿Y qué es una información? Una información es un conjunto de palabras de orden. Cuando se les informa, se les dice aquello que ustedes deben creer. En otros términos: informar es hacer circular una palabra de orden. Las declaraciones de la policía son llamadas, muy a justo título, comunicados; se nos comunica la información, quiero decir, se nos dice aquello que es conveniente que creamos. O si no que creamos, pero que hagamos que lo creamos, no se nos pide que creamos, se nos pide que nos comportemos como si creyéramos.¹⁴³

3.1.1 Duchamp, un artista desconcertante

Marcel Duchamp desbordó los conceptos de creación hacia nuevas posibilidades.¹⁴⁴ Duchamp es un artista desconcertante y provocador, que irrumpió en la escena de los movimientos artísticos del siglo XX. En 1914, crea los *ready mades*, objetos sacados de su contexto habitual para otorgarles otro sentido y funcionamiento, abriendo una nueva percepción y significado. Según Ana Guash, los *ready mades* deben ser entendidos no tanto como obras sino como manifestaciones o estrategias para cuestionar el papel de la sociedad.¹⁴⁵ Duchamp irrumpió los

143 Deleuze, “¿Qué es el acto de creación?”, 54.

144 En las primeras décadas del siglo XX, Marcel Duchamp cuestiona el papel del arte en la sociedad, libera al objeto de su contexto cotidiano y lo transfiere al contexto del arte.

145 Anna Guash et al., *El triunfo de la creación* (España: Planeta, 2006), 15.

convencionalismos de su época y dio paso a otras posibilidades en el arte, más allá de los parámetros establecidos. Para este artista, la creación abierta y dinámica es el eje de sus obras, donde la parte receptora tiene una importancia fundamental en la construcción de la obra. La obra de Duchamp (1887 -1968) genera al espectador una experiencia diferente, alejada de la contemplación.

En un sentido valora la fase receptiva de la obra como consustancial a esta, magnifica el aspecto procesual de la misma, es más, integra en un concepto total de creatividad al ámbito de las decisiones, las elecciones y las acciones del creador, al mismo tiempo que abre a éste último la posibilidad de manejarse en un universo de imágenes y objetos <<ya hechos>> con la máxima permisibilidad, captando y asistiendo al azar, empleando técnicas y materiales imprevisibles y heterodoxos, y valorando por igual lo permanente y lo efímero, lo imponente y lo sutil, lo rotundo y lo ínfimo.¹⁴⁶

Duchamp se aleja de las tradiciones académicas y convencionalismos artísticos para incursionar en nuevos campos. El interés de este artista por otras disciplinas, le permitió adentrarse en las matemáticas y la física; el juego del ajedrez lo sedujo. De hecho, en 1923 anunció que se retiraba del arte para dedicarse al ajedrez, al que consideraba el ejercicio intelectual más puro.¹⁴⁷ Este juego es una muestra de estrategia y alternativa creadora que expande el estado mental. Duchamp, como un

146 Gloria Moure, *Marcel Duchamp* (Barcelona: Editorial Polígrafa, 2009), 11-12.

147 Jose Angel Montañéz, "Duchamp, una vida entre el arte y el ajedrez", *El País*, 26 de octubre de 2016, https://elpais.com/ccaa/2016/10/27/catalunya/1477593593_551479.html. [acceso 2 de abril de 2019]

estrategia propone momentos de tensión, provoca dudas y causa desorientaciones por medio de sus jugadas. El ajedrez sirve como estrategia artística, pero también como un juego que debe ser completado por el espectador.

Duchamp interactúa con la escritura creando mecanismos de significación; el juego de palabras que realiza es como un documento alterno que sigue otro orden y programa otras conexiones. Por ejemplo, *La Fuente* (1917) es una clara referencia de un objeto en serie, pero con la firma *Mutt*, que bien puede aludir al fabricante o al nombre de una tira cómica de la época.¹⁴⁸ Este tipo de escritura visual tiene relación con el sistema de escritura de Raymond Roussel respecto a los *homófonos*.¹⁴⁹ El interés por los trabajos de Roussel, hace que Duchamp involucre diferentes estrategias y puntos de vista para hacer efectivo el sentido renovador y provocador en el arte. A partir del juego de palabras, sonidos iguales y dobles lecturas, el artista desata una serie de dudas en la percepción de la obra por parte del público.

Duchamp considera que hay dos aspectos importantes en la creación: el artista y el espectador; de esta manera, la reacción del espectador frente a la obra de arte se da con la interacción de sus participantes. Este acto de transmutación e intercambio, lleva información de un lado a otro en la construcción de significado de la obra.

148 Janis Mink, *Marcel Duchamp* (Madrid: Taschen, 1996), 63-64.

149 Raymond Roussel es un novelista, dramaturgo, músico y ajedrecista. Creó los *homófonos*, una escritura basada en combinaciones y juego de palabras, que se inscribe en un principio de doble lectura.

El acto creativo toma otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de la transmutación: a través del cambio de materia inerte en obra de arte, una verdadera transubstanciación ha tenido lugar, y el papel del espectador es determinar el peso de la obra en la escala estética.¹⁵⁰

Según Merino, la obra de Duchamp es “un acto que escapa al control, un gesto irreductible, una forma mutante”.¹⁵¹ Para Duchamp, la creación es un acto de pensamiento, resistencia y vida que rompe los límites del arte. *El Gran vidrio (1915-1923)* evoca todo su poder creador y propone una lectura abierta. Cuando se le preguntó a Duchamp sobre esta obra respondió lo siguiente: “lo hice sin una idea previa, eran cosas que se iban presentando sobre la marcha”.¹⁵² Esta declaración visibiliza como el proceso creativo toma direcciones a veces impensables.

150 Marcel Duchamp, *El acto creativo*, discurso en la Conferencia de la Federación Americana de Artes, Houston, 1957, párrafo 15, <https://barrachunky.wordpress.com/2011/09/22/el-acto-creativo-por-marcel-duchamp/>. [acceso 2 de abril de 2019]

151 Inma Merino, “El acto de creación como acto de resistencia”, *Espai Transfronterer Art Contemporani*, párrafo 2, <http://etac-eu.org/catalogue/es/acto-creacion-como-resistencia/>. [acceso 20 de enero, 2019]

152 Pierre Cabbane, *Conversaciones con Marcel Duchamp* (Madrid: This Side Up, 2013), 49.

Figura 21. *El gran vidrio*, Marcel Duchamp, 1915-1923.



<https://arte.laguia2000.com/escultura/el-gran-vidrio-duchamp>
[acceso 15 de febrero de 2019]

La obra de Duchamp proclama una práctica estética con nuevos horizontes, donde el artista busca renovarse constantemente. El arte toma una posición frente a la realidad y sus preocupaciones giran en torno a captar, indagar, clasificar, experimentar o inventar formas. En ocasiones proponen diagramas que se asemejan y funcionan como operaciones algebraicas para diseñar sus ideas. La creatividad es algo vital en el hombre, donde la razón y la intuición se entrelazan. El arte continuamente enfrenta a los sistemas y estructuras de poder a partir de un diálogo permanente con la vida y sus realidades.

De manera similar a la fractura que representó Duchamp, el movimiento *Fluxus* surgió en la década de los 60 para dar respuesta a la crisis de contenido y de forma del arte. Para el movimiento *Fluxus*, la clave del acto creativo consiste en dejar que la mente fluya libre e intuitivamente, activando la percepción periférica, entre lo cotidiano, pero lejos del lenguaje y de los discursos oficiales, manteniendo el *yo* en vigila mientras se deviene con las cosas. El músico John Cage es uno de los principales referentes del movimiento, quien logró que el fluir del cuerpo y de la mente fueran centrales en el acto creador. Pero también construyó piezas en las que aplicó un sistema matemático, en especial en sus primeras composiciones inspiradas en la obra de Johan Sebastián Bach.¹⁵³ Carmen Pardo menciona que el budismo Zen, el neo transcendentalismo de Henry Thoreau, el pensamiento de James Joyce, Erick Satie, Marcel Duchamp, entre otros, influyeron en su creación.¹⁵⁴

3.1.2 El diagrama

El *caos-catástrofe* como antesala de los procesos pictóricos constituye el punto de partida para la creación. Deleuze señala que la catástrofe está antes del acto de pintar, es el momento del caos al que se enfrenta el artista.¹⁵⁵ Para abordar la noción de catástrofe, Deleuze recurre a varios artistas, entre ellos Turner, Cézanne, Van Gogh y Bacon. Deleuze considera que Turner es fundamental para entender la

153 Carmen Pardo, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001), 6.

154 Ibidem, 6-7.

155 Gilles Deleuze, *Pintura El Concepto de Diagrama* (Buenos Aires: Cactus, 2007), 29.

catástrofe. En un primer momento hasta 1830, a Turner le interesan las catástrofes y por eso pinta las tempestades en el mar y las avalanchas en la montaña. A partir de esta fecha, Turner toma un giro en la concepción de sus obras, “la *catástrofe* está en el corazón del acto de pintar y se la identifica bajo la forma de chorro de vapor, de bolas de fuego, en las que ninguna forma conserva ya su integridad”.¹⁵⁶ Muchos de sus cuadros posteriores a 1830, se componen de sugerentes trazos y manchas de color que evocan la catástrofe incluso cuando lo que es presentado no es una catástrofe. Por ejemplo, Turner hace emerger un mundo de luces, atmósferas y colores; por medio de sus cuadros catástrofes se puede apreciar las fuerzas que operan en el acto de pintar. “Su pintura representa catástrofes de tipo avalancha o tempestad, a una catástrofe infinitamente más profunda, que concierne al acto de pintar, que afecta al acto de pintar en lo más profundo”.¹⁵⁷

Para Turner el color constituye el eje fundamental para representar la naturaleza. Las obras *La puesta de luz en el lago* (1840) y *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), son un claro ejemplo de las posibilidades creadoras de Turner. No son obras convencionales de un paisaje representado, ni tampoco son una narración ni un acto mimético de un paisaje. Se trata de creaciones que, por medio del color como una mancha catastrófica, reflejan la fuerza de la naturaleza. Turner visibiliza las fuerzas de cada elemento y las pinta en sus constantes transformaciones. Sus atmósferas compuestas de nubes, viento y luz se convierten en una batalla incesante de movimientos. Esta forma de acceder a la naturaleza por medio de

156 Ibidem, 24-25.

157 Ibidem, 25.

diagramaciones cromáticas, se acercan más al color que a una narración. Según Pere Salabert, Turner transformó “el sentimiento romántico de lo sublime en un problema plástico...sometió el posible contenido narrativo de la pintura a la expresividad formal”.¹⁵⁸

Para Deleuze, el acto creativo no se reduce a reproducir o inventar formas, sino que se trata de captar fuerzas: lo que está pintado en un cuadro es el cuerpo, lo vivido. Según Deleuze, “la fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre el cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación”.¹⁵⁹ Deleuze considera que las sensaciones existen en diferentes niveles bajo la acción de fuerzas; no son simples vibraciones, sino que pueden convertirse en resonancias y ecos. Cuando Turner pinta un paisaje, remueve y limpia a su pintura de cualquier rasgo anterior. Al pintar reflexiona y libera todas las energías que componen su universo, por medio de sus diagramaciones el color emerge hacia algo nuevo.

Deleuze señala que “antes del hecho de pintar ya han pasado muchas cosas. Es por eso precisamente que pintar implica una especie de catástrofe aún antes de que se ha comenzado”.¹⁶⁰ Los *clichés*, que son todo lo que está dado, aparecen como fantasmas que obstaculizan el proceso de creación, por eso el artista intenta por todos los medios que su tela quede libre de todo elemento que interfiera con

158 Pere Salabert, *Teoría de la creación en el arte* (Madrid: Akal, 2013), 85.

159 Gilles Deleuze, *Francis Bacon Lógica de la Sensación* (Madrid: Arena Libros, 2009), 63.

160 Deleuze, *Pintura El Concepto de Diagrama*, 42.

su proceso creativo. El diagrama como acto de limpieza equivale a quitar y poner fuera del camino todo cliché, es una limpieza hecha por medio de trazos y manchas para despojar todo lo que se encuentra dado.

Una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben muy bien. Antes de que comiencen, ya está llena...pero si al pintor le cuesta trabajo comenzar, es justamente por qué su tela está llena. ¿Llena de qué? De lo peor. El problema va a ser realmente el de quitar esas cosas. Esa cosa invisible...que ya han tomado la tela.¹⁶¹

Para Deleuze, los diagramas están en un estado casi puro. El diagrama de Van Gogh actúa directo sobre la tela, son las pequeñas manchas o tachas de toda la superficie del cuadro. Podemos afirmar que los diagramas de Van Gogh se reproducen casi instantáneamente, las presiones de color ejercidas sobre la tela son diagramas visibles. Sus diagramaciones causan vértigo y causan un quiebre en las maneras de sentir y experimentar la obra.

El diagrama en el acto de pintar tiene tres momentos: la dimensión pre-pictórica; la limpieza de todo cliché; y, la pintura como tal (el color). El diagrama sirve para limpiar los elementos narrativos y figurativos y está presente en todo el cuadro. De forma esquemática, los tres momentos son:

¹⁶¹ Ibidem, 55.

1. El momento pre-pictórico, sucede antes del hecho pictórico y es donde se encuentran los clichés. Este momento pertenece al cuadro.
2. El acto de limpieza y remoción de todo cliché. El diagrama como acto manual impide que los clichés aparezcan.
3. El momento de la catástrofe-germen, que es producto de los momentos previos y que da origen al *color*/hecho artístico.

Estos tres momentos le sirven a Deleuze para explicar el proceso diagramático de determinados artistas. Para Deleuze, lo importante de estas diagramaciones es que el hecho pictórico surja y esté libre de toda narración. Por ejemplo, señala que *Las bañistas* de Cézanne es una obra que se aleja de toda narración; el artista las libera de cualquier historia y cliché y la escena expuesta muestra la independencia de cada figura. De hecho, según Deleuze el rol del diagrama y del caos-catástrofe es suprimir la narración e ilustración; “así pues, se trata de hacer pasar los datos figurativos y narrativos por el caos-germen, por la catástrofe-germen, para que salga de allí algo completamente distinto: el hecho.”¹⁶²

Las diagramaciones como instrumento creador tienen su lógica y su sentido en el arte, particularmente en la pintura. Los diagramas operan como una forma de capturar fuerzas, “el rol del diagrama va a ser el de establecer un lugar de las fuerzas tal que la forma saldrá de allí como hecho pictórico, es decir como forma deformada, en relación con una fuerza”.¹⁶³ El diagrama se convierte en un

162 Ibidem, 40.

163 Ibidem, 70.

mecanismo operativo que ayuda a los artistas a configurar y construir una obra. Los diagramas pueden comprender desde sencillos esquemas hasta complejas ecuaciones algebraicas. Cabe mencionar que muchas veces los artistas parten sin una idea previa, pero durante sus experimentaciones encuentran una manera de acceder al hecho artístico.

3.2 Francis Alÿs: caminar para crear

Francis Alÿs es un artista belga (1959) que ha participado en numerosas bienales en importantes museos alrededor del mundo, entre ellos el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, el Museo de Arte Moderno de New York y el Tate de Londres, entre otros. En 1987, Alÿs llegó a México para colaborar en la reconstrucción de la ciudad tras el terremoto ocurrido dos años antes, apoyando con su formación de arquitecto.

Alÿs se enfoca en la relación de la gente con el territorio y recurre al caminar como una forma que da contenido a sus propuestas. La ciudad es un laboratorio experimental que le ofrece múltiples dinámicas para sus creaciones. Los momentos y los lugares cotidianos son importantes para Alÿs; la calle, el barrio o la ciudad son espacios que le brindan una fuente inagotable de ideas. En muchos de sus proyectos artísticos, involucra a la gente del lugar para entender desde otras perspectivas las dinámicas socio-políticas del territorio.

Para Alÿs el arte es una incógnita: no sabe lo que pueda ocurrir o provocar, ya que en el arte no existen recetas.¹⁶⁴ El proceso creativo de Alÿs actúa de muy diversas formas, un dibujo, las anotaciones en una libreta o una caminata pueden convertirse en un proyecto artístico. Estas *diagramaciones* toman sus rumbos y constituyen elementos centrales para Alÿs. “Soy muy malo para centrarme y pensar desde cero. Todo tiene que ocurrir de manera casual mientras cojo el metro o preparo la comida”.¹⁶⁵ Esta afirmación de Alÿs muestra cómo la rutina diaria le permite alcanzar niveles sorprendentes en su desarrollo creativo, pero sobre todo la forma en que le faculta alcanzar una conciencia de lo que sucede en el espacio próximo.

Las rutinas le permiten a Alÿs conocer las dinámicas del territorio. Para Alÿs, el caminar lo relaciona con el mundo, puede recorrer varios kilómetros sin destino aparente, durante el recorrido entra en un universo lleno de significados. La relación que tiene Alÿs con el espacio es la de un interrogador, un marchante que encuentra en la ciudad situaciones lúdicas, un caminante urbano que explora y exhorta lo observado para ser compartido. Lamper menciona que Alÿs debe ser considerado como un sucesor de los situacionistas, como un paseante que descubre las particularidades del espacio urbano.¹⁶⁶

164 Bea Espejo, “Francis Alÿs”, *El Cultural*, 17 de diciembre de 2010, párrafo 8, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Francis-Alys/28336>. [acceso 30 de noviembre de 2018]

165 *Ibidem*, párrafo 1.

166 Catherine Lamper, “El mentiroso” en *El profeta y la Mosca*, Francis Alÿs y Catherine Lamper (España: Turner, 2003), 14.

Según Cuauhtémoc Medina, la relación de Alÿs con la ciudad se basa en la búsqueda de un espacio/soporte para escenificar una investigación específica.¹⁶⁷ En este sentido, Medina se resiste a aplicar a Alÿs de forma directa la noción de *flaneur*, que pasea por la ciudad consumiendo, cosechando lo que pasa. A diferencia del flaneur, Alÿs aborda la ciudad con un proyecto en mente, en búsqueda de escenificarlo como es el caso de *Las Fabiolas* o los videos de juegos de niños alrededor del mundo.¹⁶⁸

Alÿs analiza los fenómenos de manera extraordinaria, su cuerpo está alerta *incorporando* a su piel lo que sucede a su alrededor. Según David Pérez, “<<incorporar>> [es un] término que nos recuerda cómo se convierte el discurso en piel y la piel en discurso”.¹⁶⁹ Alÿs incorpora a su cuerpo el mundo, su piel es un mapa lleno de porosidades, fronteras, límites, fracturas e irregularidades; cada paso y línea trazada es una huella en su cuerpo. Como manifiesta Le Breton, “en todos los lugares del cuerpo sentimos al mundo circundante”.¹⁷⁰ Es así como Alÿs vive y siente el territorio, la ciudad toca su cuerpo y de la misma manera, el artista lo hace con su entorno.

167 Entrevista a Cuauhtémoc Medina, 25 de julio de 2018.

168 *Las Fabiolas* es una instalación conformada por trescientas reproducciones del cuadro *Fabiola al velo rojo*, de Jean-Jacques Henner. Alÿs armó esta colección recorriendo los mercados de segunda mano y anticuarios de México y Europa.

169 David Pérez, *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría* (España: Artium, 2012), 29.

170 David Le Breton, *El sabor del mundo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2009), 143.

¿Pero cómo su piel se convierte en mundo y el mundo en piel? Sus percepciones se ajustan a los acontecimientos diarios, su caminar toca al mundo bajo su mirada sensible, cada órgano de su cuerpo es un radar que ubica posibles fuentes de creación, atento a lo que pasa. “El acto creador habilita otros modos de aproximación a lo real, reclamando del sujeto un acto de presencia e implicación por encima de distanciamientos objetivantes”.¹⁷¹ El caminar de Alÿs le introduce a lo más íntimo de un territorio, donde lo más insignificante puede componer un universo maravilloso.

Según Medina a partir del año 2000, Alÿs introduce en su obra ciertas referencias a situaciones de conflicto social y explora “posibilidades de un relato en esas zonas de tensión”¹⁷². Los conflictos que aborda Alÿs no son producto de la incertidumbre sino el resultado de situaciones concretas de violencia o de carencia. La lectura que hace Alÿs de estas situaciones resulta en intervenciones artísticas que establecen “un punto de vista oblicuo sobre aquello que conocemos o estamos mirando”.¹⁷³ En este sentido, Medina señala que Alÿs no visibiliza lo invisible, sino que plantea una mirada diferente o un segundo punto de vista. En ocasiones, en esta mirada participa el artista y el *otro/espectador*, como fue el caso de la acción *Cuando la fe mueve montañas*, que se discute más adelante.

171 Francisco Javier Gil, “Poéticas de lo cotidiano, estéticas de la vida”, *Nómadas*, 2017, 46, 215. <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n46/0121-7550-noma-46-00213.pdf>. [acceso 9 de julio de 2018]

172 Medina, entrevista.

173 Ibidem.

La referencia de Alÿs a situaciones de conflicto y tensión responde a su posición crítica a la modernización. Alÿs es un crítico de la modernidad centrado en “investigar los momentos que de alguna manera resisten a la violencia de la modernización”.¹⁷⁴ Por ello, el trabajo de Alÿs en ocasiones aborda y documenta los momentos de resistencia que tienen lugar en sociedades que buscan otras formas de vivir alternas a la modernidad. Sin embargo, para Medina las obra de Alÿs en sí mismas no constituye un acto de resistencia. Alÿs habla de la “posibilidad de la gente de seguir adelante, de la complejidad del mundo... de las posibilidades de hacer algo en él”.¹⁷⁵ Medina señala que en la obra de Alÿs, “aún el mayor caos nunca es tragedia y ocasionalmente hay [una] especie de pequeño populismo de la esperanza”,¹⁷⁶ materializado en el perro de tres patas que aparece en algunas de sus obras de los años noventa, y que a pesar de que le falta una extremidad puede hacer cualquier cosa.

Alÿs se interesa por las situaciones de conflicto: la exclusión, la marginalidad, el poder, la migración o la violencia. *Re-enactments* (figura 22), realizada en la ciudad de México en el año 2000, consistió en caminar por la calle cargando un arma a la vista. Esta acción duró 11 minutos, luego de los cuales fue aprehendido por la policía y arrestado. La intervención de Alÿs conmocionó y estremeció a los observadores, causando miedo y angustia. Recordemos que México es un país con altos índices de violencia y este artista puso en evidencia la vulnerabilidad

174 Ibidem.

175 Ibidem.

176 Ibidem.

de la vida. *Re-enactment* transcurre entre el asombro, el temor y la confusión, sensaciones que los observadores- protagonistas experimentan simultáneamente.

Figura 22. *Re-enactment*, Francis Alÿs, 2000.



<https://www.moma.org/collection/works/130829>

[acceso 8 de julio de 2018]

Según Medina, las acciones de Alÿs, a diferencia de los performances concebidos para registrar la reacción del espectador, son relatos que llegan a través de un “dispositivo narrativo”, a través de la mediación de la palabra, el video o la instalación. Por ejemplo, Medina señala que el espectador de *Re-enactments* percibe la acción como un relato construido ya que su percepción es conducida, mientras que el espectador inmediato de la acción es un personaje del relato.

Alÿs pone de manifiesto la incertidumbre contemporánea de las ciudades donde la angustia y el temor son parte de la cotidianidad. *Re-enactment* permite visibilizar el ritmo de la incertidumbre cotidiana, donde la vida de los transeúntes se ve súbitamente alterada por la acción de Alÿs, recordándoles su fragilidad, amenazada constantemente por la violencia. Alÿs trae a discusión la vulnerabilidad de la integridad física y emocional de la gente; y, el miedo y la inseguridad como elementos que van ganando terreno en la vida cotidiana. Bauman manifiesta que “la vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante”.¹⁷⁷ En un mundo de cambios continuos, el arte incide y reflexiona sobre lo que acontece. “Hoy hay una inclinación, sobre todo entre los artistas jóvenes, a vincular la práctica artística con el vivir. Sus prácticas desdibujan el carácter aurático del arte, por lo que lo artístico se disuelve casi en un hecho de la vida cotidiana.”¹⁷⁸

Alÿs utiliza la calle como un lienzo o soporte para sus ideas. Deleuze señala que “en arte, tanto en pintura como en la música no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas”¹⁷⁹. Alÿs hace precisamente eso, capta las fuerzas interiores que pueden desprenderse del cuerpo, haciendo visible energías e impulsos individuales y colectivos que se manifiestan en cada territorio. Para Alÿs, la ciudad es su bastidor creativo y una galería de imágenes.

177 Bauman, *Vida Líquida*, 10.

178 Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas* (Madrid: Editorial 2005), 67.

179 Deleuze, *Lógica de la sensación*, 63.

El trabajo de Alÿs denuncia la sociedad de consumo. *Déjà-vu* (figura 23) es un proyecto que está compuesto de varias series, donde aparecen hombres solitarios, en diversas rutinas bien sea caminando por la ciudad o en diferentes ocupaciones cotidianas. Alÿs encomendó a varios rotulistas de la ciudad de México, la tarea de reproducir cuadros de su autoría con la libertad de hacer los cambios que ellos quisieran. Las pinturas originales fueron elaboradas en óleo sobre tela, en colores de baja intensidad, en una medida de 15.2 x 22 centímetros. Las copias elaboradas por los rotulistas fueron de mayor tamaño, en esmalte sobre metal. Según Alÿs, “para que la serie resultara más anónima y reducir los precios a la venta de cada obra encargué a varios rotulistas la elaboración de copias amplificadas de mis originales, sin limitar el número de posibles versiones, ni dar exclusividad aun solo taller sobre cualquiera de los modelos”.¹⁸⁰ Bajo el concepto de edición ilimitada, se buscaba controlar el valor de mercado de las obras.

Figura 23. *Déjà-vu*, Francis Alÿs, 1996.



<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/67b43fb0-b0d1-41d9-9ac0-d594953ef774/arte-francis-aly>

[acceso 15 de julio de 2018]

180 Lampert, “El mentiroso”, 17.

Déja-vu, aparte de abordar la transacción mercantil, trata el tema de lo original y lo múltiple en la obra de arte. Alÿs, al ofrecer una obra de su autoría y convertirla en múltiple altera las reglas del mercado del arte. Según Medina, Alÿs rescata la copia de estudio, una forma anacrónica de reproducción para ilustrar la “resistencia a la modernización en términos de plantear una obra que no está modernizada”¹⁸¹. Las obras circulan y se expanden por diferentes sitios, la transacción es directa y el producto es adquirido sin especulación por parte de intermediarios.

Walter Benjamín en la *Era de la reproductibilidad técnica*, manifiesta que la obra de arte está cargada de un aura como una condición de originalidad, que se destruye o agota debido a los procesos de reproducción técnica.¹⁸² Alÿs al reproducir una pintura sin limitar las posibles versiones e interpretaciones por parte de los rotulistas, reacciona críticamente frente a los aspectos mercantiles y activa a los rotulistas como ejecutores y dotadores de nuevas auras. Estas nuevas obras cargadas de un aura ilimitada no son copias idénticas ya que están sujetas a ser reproducidas con cambios. Lo interesante es que Alÿs por medio de sus rotulistas, concede a cada reproducción un manto de originalidad y un velo propio.

Déja- vu pone en escenario al caminante cotidiano de la ciudad. El rostro del caminante no es visible, es un ser anónimo cuya vida transcurre en la calle. La calle es su hogar y sus recorridos constituyen el testimonio de su soledad y marginación. Le Breton formula el concepto de *blancura*, como el estado de *ausencia de sí*,

181 Entrevista a Medina.

182 Walter Benjamin, *La era de la reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003), 47.

un cierto alejamiento del yo provocado por la dificultad de ser uno mismo.¹⁸³ La blancura es el desbordamiento de todo componente que paraliza a la persona y en ciertas ocasiones la libera. Ante el vacío de una sociedad desenfrenada por el consumo, el caminante se aleja llevando consigo sus sentires y dejando su huella.

La blancura responde al sentimiento de saturación, de hartura, que experimenta el individuo. Búsqueda de una relación amortiguada con los otros, resistencia al imperativo de construirse una identidad en el contexto del individualismo democrático de nuestras sociedades. Entre el vínculo social y la nada, dibuja un territorio intermedio, una manera de hacerse el muerto por un momento... El universo de representaciones que lo inundan permanentemente se interrumpen o se enturbia, la mediación de sentido se relaja. El yo desaparece en el blank (en inglés, el espacio no ocupado, vacío). Mantiene su existencia como una página en blanco para no perderse o correr el riesgo de implicarse, de ser afectado por el mundo.¹⁸⁴

En *Magnetic shoes*, Alÿs construye su obra con base en la recolección aleatoria de objetos que se adhieren a los zapatos magnéticos que usa para caminar por la ciudad. Alÿs es un recolector de objetos, pero sobre todo es un recolector de memorias ya que cada elemento adherido a los zapatos posee un código de significantes. Los restos recogidos son a primera vista, inútiles y caducos, son desechos en los que nadie repara, extintos de cualquier uso y función; sin embargo, Alÿs logra revivirlos y traerlos a la escena cultural. Este uso de materiales sin valor aparente es el que confiere a la obra de Alÿs un carácter poético.

¹⁸³ David Le Breton, *Desaparecer de sí* (España: Siruela, 2018), 15.

¹⁸⁴ Ibidem, 16.

Figura 24. *Magnetic shoes*, Francis Alÿs, 1992.



<https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/736/walking-creating>

[acceso 2 de agosto de 2018]

Para Medina, lo poético y lo político están presentes en la obra de Alÿs como categorías no excluyentes, que tienen una fluctuación contingente.¹⁸⁵ Entiende a lo poético como una licencia o tolerancia para “desafiar la lógica, desafiar los modos de pensar y hacer acostumbrados ... a veces se le permite incluso un cierto grado de transgresión y de tolerancia para salirse de la norma”. Lo poético en la obra de Alÿs, según Medina, tiene que ver con la capacidad de “afirmar este espacio de invención y arbitrariedad donde es posible cambiar una imagen o una narrativa, introducir un sentido, una fábula, una posibilidad.”

185 Entrevista a Medina.

Alÿs colecciona de manera sistemática objetos e imágenes. Al recolectar piezas de metal, Alÿs es un coleccionista que de manera casual y no sistemática busca hacerse de una serie de objetos parecidos. Con estas colecciones, construidas con base en recorridos por la ciudad, Alÿs trata de “llamar la atención sobre un contexto en relación con un argumento o con unas cosas.”¹⁸⁶

En *Pacing*, obra preparada en New York después de los acontecimientos del 11 de septiembre, Alÿs recorre las calles de la ciudad aún conmocionada tras el ataque a las Torres Gemelas. Su obra consiste llevar una libreta de apuntes, tomando nota de las distancias y de los espacios que encuentra en su camino. Este cartografiar mediante el andar se convierte en una experiencia multisensorial.

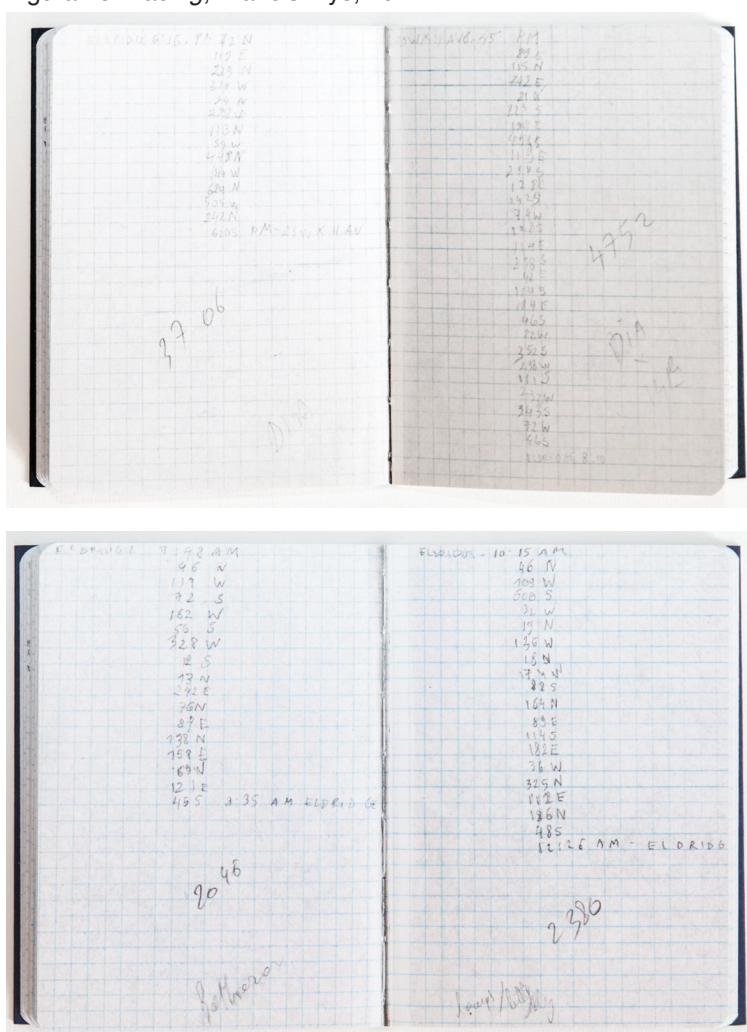
Alÿs describe *Pacing* de la siguiente manera: “Cada día yo salgo a caminar, por los ritmos y cuadrículas de Manhattan. Sin ningún destino, solo el caminar y el correr, de norte a sur y de sur al este, este al oeste y este al sur, sur al norte y norte al oeste, oeste al sur y sur al este, del este al oeste y del oeste al este.”¹⁸⁷ En su libreta de apuntes, Alÿs diagrama los recorridos que realiza por los distintos puntos de la ciudad, por los lugares convulsionados por el ataque terrorista. El artista se ve a si mismo como un habitante más de ese espacio fracturado, como un superviviente. Alÿs deja una huella en la superficie, sus pasos son el lápiz que dibuja emociones, formando coordenadas como telarañas que al presionar en un lugar tienen incidencia en otra parte del tejido social.

186 Ibidem.

187 Francis Alÿs, *Pacing* (Italia: Ivorypress, 2014), s/p.

Las calles son el resultado, siempre inconcluso, de un roce suscitado por nuestras pisadas y devaneos, de ahí que, solo cuando las hemos atravesado y vivido, esas calles terminan por acoger de manera minuciosa, aunque incompleta, el registro de un deambular que es el que nos permite otorgar significados y sentimos a la ciudad.¹⁸⁸

Figura 25. *Pacing*, Francis Alÿs, 2011.



<https://www.ivorypress.com/es/publication/francis-aly-s-pacing/>
[acceso 22 de agosto de 2018]

188 David Pérez y Paula Santiago, *Fuera de campo* (Valencia: Sendemá, 2014), 33.

Pacing consta de anotaciones de letras, números, puntos cardinales y horas recolectadas por Alÿs en sus recorridos por la ciudad de New York. Alÿs es una especie de *flâneur* contemporáneo, que va por la calle observando y recolectando sensaciones de cada lugar, a manera de una bitácora de reflexiones. Medina señala que cada paso dado, cada camino recorrido es una forma de cartografiar nuestros sentimientos.¹⁸⁹ En Alÿs, trazar líneas, rayas o medidas forma una descripción del sitio habitado, su libreta de apuntes se convierte en mapa.

Turista o *flâneur*. Si bien no se trata de la forma de voyeurismo social presente en los textos de Musset, Baudelaire y Benjamin, en las acciones artísticas de Alÿs es inminente el ejercicio de la contemplación como una forma de resistencia a la producción que deviene en ganancia económica y como una crítica a las condiciones de civilización de Occidente, así como a sus formas de regulación y autocontrol.¹⁹⁰

Para Alÿs, el caminar le ofrece la posibilidad de descubrirse como explorador del mundo. Algo similar experimenta el poeta Henri Michaux, que también vive de manera intensa sus relaciones con el espacio. Para Michaux, como se puede ver en el poema *Caminando*, el caminar le permite una apertura al mundo. Al igual que Thoreau o Alÿs, Michaux recurre al caminar como método de creación para abordar sus dudas y reflexiones.

189 Entrevista a Medina.

190 María Paz Amaro, "Francis Alÿs. La fábula caminante", *Revista Código*, marzo de 2015, párrafo 5, <http://www.revistacodigo.com/arte/perfil-francis-aly-s-el-artista-flaneur/>. [acceso 23 de enero de 2019]

Según Medina, el caminar es un ejercicio equivalente al pensamiento, una disciplina personal que desplaza y ordena la vida entera, que es necesario repasar día a día.¹⁹¹

Caminando,
 caminando,
 vendedor de rostros azotados y de pájaros inquietos,
 caminando en la ciudad abrasada.
 vendedor de estelas perdidas,
 de fantasmas de viento, de agua, de olores,
 caminando como una vida de perro,
 caminando,
 caminando.¹⁹²

La participación de Alÿs en la Bienal de Lima del año 2002 con la obra *Cuando la fe mueve montañas*, marca una etapa importante en su producción artística. Esta obra consistió en mover unos pocos centímetros a una montaña de arena en las afueras de la ciudad de Lima, con la ayuda de gente local. En esos momentos Perú pasaba por una etapa de conflictos y tensiones sociales. La ejecución de esta obra tuvo varios episodios que se vivieron con intensidad y emoción. Alÿs señala que “la experiencia que se vivió y se experimentó en la duna no se puede traducir en la documentación, pues no se puede reproducir la intensidad del momento”.¹⁹³

191 Cuauhtémoc Medina, *Diez cuadras alrededor del estudio Francis Alÿs* (México: Antiguo Colegio San Ildefonso, 2006), 22.

192 Henri Michaux, *Poemas Escogidos* (España: Visor de Poesía, 2001), 59.

193 Alÿs y Medina, *Cuando la fe mueve montañas*, 71.

Cuando la fe mueve montañas, no desplazó solo arena sino también una gran cantidad de sensaciones entre sus participantes. Fue un suceso que dejó huella en la gente ya que, al mover manualmente la duna, comprobaron que son capaces de generar cambios y constataron que ayudándose mutuamente pueden sortear toda clase de impedimentos. La gente quedó maravillada y fascinada por la hazaña lograda. De esta forma, Alÿs logró construir un relato fábula, que apela a la posibilidad real de realizar cosas aparentemente imposibles, como desplazar una montaña de arena. Alÿs intervino en un sitio marginado, aislado y olvidado, una suerte de *tercer paisaje*; y logró visibilizar y empoderar a su gente. Alÿs rescata los márgenes del sistema y convierte a estos territorios en fuente de cartografías emocionales.

Lo que en este tipo de experiencias importa no es la condición artística sino la modificación de sus recursos estéticos para la redefinición crítica del poder y de lo político. La construcción de un contrapoder simbólico que capitaliza, pero trasciende cualquier referencialidad estrictamente plástica.¹⁹⁴

En *Cuando la fe mueve montañas*, Alÿs recoge historias no contadas a manera de una bitácora que hacen referencia a una “situación de correlato de la producción”. Según Medina, estos relatos son una especie de “diarios de fatigas” que no hablan de lo cotidiano, sino de lo que ocurre. Esta obra fue comentada en toda la ciudad de Lima a través de relatos orales que mutaron, en contenido y en forma, de un oyente a otro. Estos relatos libres fueron reinterpretados y reconfigurados, pasando de un relato único a uno heterogéneo y diverso. De esta forma, la historia

194 Ibidem, 55.

cobró vida y dejó de ser un “texto cultural liso y homogéneo” para convertirse en un “palimpsesto.”¹⁹⁵

Figura 26. *Cuando la fe mueve montañas I*, Francis Alÿs, 2002.



<https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/231-cuando-la-fe-mueve-montanas>
[20 de enero de 2019]

La participación de su equipo de trabajo fue fundamental para la conformación de la obra. Alÿs recorrió junto a Cuauhtémoc Medina las afueras de Lima, con el fin de seleccionar la montaña más apropiada para su intervención. La diagramación que hizo el artista con su equipo incluyó correos electrónicos y otros materiales, desplegados con el fin de buscar abiertamente diferentes modos de involucrar al espectador y hacerlo partícipe de sus acciones.¹⁹⁶

195 Ibidem, 63.

196 Entrevista a Medina.

[Esos modos] le permitieron al trabajo de Alÿs comunicar una situación desde diferentes puntos de vista, diferentes voces, diferentes historias, construyendo la historia pero además procurando que no haya una versión o una imagen definitiva. Esa es la razón por la cual esas mesas de documentos o libros de recortes, o colecciones de material, construyen el argumento de las obras más allá de lo que el artista explica, pero también incluyéndolo ahí, como otro testigo, pero participando. Esta ha sido la manera en la que ha representado sus proyectos del 2002 para acá.¹⁹⁷

Figura 27. *Cuando la fe mueve montañas II*, Francis Alÿs, 2002.



<https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/231-cuando-la-fe-mueve-montanas>

[25 de enero de 2019]

Según Rancière, “el arte relacional trata de construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio...el arte como una forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.”¹⁹⁸ En *Cuando la fe mueve montañas*, Alÿs se “infiltra” en la historia y en la mitología local e intenta “traducir las tensiones

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 17.

sociales en narraciones que interfieren con el imaginario de un lugar”.¹⁹⁹ Estas narraciones convertidas en relatos, trasciende en el tiempo y espacio a la acción. Alÿs propone un ordenamiento nuevo del espacio y de las relaciones.

Efectivamente, la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos.²⁰⁰

3.2.1 Las diagramaciones en Alÿs

Para Alÿs, no hay una lógica discursiva en su obra, “desafía las lógicas y los modos de pensar y de hacer, puede convertir una fábula en una posibilidad.”²⁰¹ No tiene un orden establecido y recurre a una diversidad de materiales y herramientas: puede partir de un objeto encontrado hasta de un testimonio audiovisual. Sus diferentes formas de acceder a la creación lo convierten en un artista dinámico, su arte fluctúa entre el caminar, la rutina y el testimonio.

199 Alÿs y Medina, *Cuando la fe mueve montañas*, 25.

200 Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 18.

201 Entrevista a Medina.

Según Medina, el concepto de diagrama forma parte del trabajo de Alÿs. El diagrama como tal aparece muchas veces de manera explícita en la obra en la forma de notaciones, de explicaciones diagramáticas casi algebraicas que “implican un grado de abstracción como de diferenciación de cada proyecto particular.” Medina considera que el proceso creativo de Alÿs incluye “reducir sus proyectos a nivel diagramático y construir ciertas modalidades de relaciones entre cuerpo, espacio y objetos, entre tiempo y trabajo”. Estos diagramas casi algebraicos son evidentes en la mayor parte de sus pinturas. El diagrama cobra importancia en la necesidad de Alÿs de recurrir a “explicaciones sumarias y concisas de determinados argumentos.”²⁰²

Podemos identificar en la obra de Alÿs los siguientes cuatro momentos diagramáticos:

1. La calle y la ciudad son espacios que sirven como zona de tensión y de reflexión y configuran el momento pre-artístico.
2. El caminar como acto de limpieza que libera todo tipo de clichés.
3. Dibujos, notas y testimonios que dan cuenta de las ideas surgidas a partir de los recorridos.
4. La puesta en escena, donde emerge y circula la obra.

El diagrama funciona como un método previo a la creación y no existe un solo modelo de diagrama para Alÿs. Las diagramaciones que Alÿs realiza en sus diferentes obras pasan por estos momentos. El acto de caminar es central en su proceso de trabajo ya que limpia el terreno para que la creación pueda emerger.

202 Ibidem.

Sus apuntes y reflexiones son una muestra de la relación que tiene con el espacio, donde la ciudad aparece como un proveedor de significados. Alÿs mantiene un constante diálogo con su grupo de trabajo - con el curador, la institución y la gente que coopera con su proyecto-, que incluso a veces forma parte de la obra y de los catálogos. Para Alÿs la relación directa con la gente y el lugar es importante ya que le permite una aproximación más cercana al objeto de estudio.

3.3 William Kentridge, huellas sobre el papel

“La duda es el único estado mental confiable en un mundo profundamente incierto.”²⁰³

Los trabajos de William Kentridge (1955) transitan por la historia y paisajes sudafricanos. Su permanente inquietud por la crisis social lo llevo a registrar, por medio del lenguaje gráfico y cinematográfico, los acontecimientos históricos que marcaron su vida. Esta sección se enfoca en analizar tres dibujos de Kentridge de la serie *Fortuna*, que contienen los elementos indispensables para entender la relación entre la creación artística y el territorio. La narración visual que proyecta este artista depende casi exclusivamente de la línea que, junto a la acción de borrar, se convierte en escritura gráfica para la representación de los paisajes de Sudáfrica.

203 Lilian Tone, “El presente continuo de William Kentridge” en *William Kentridge Fortuna*, ed. Lilian Tone (Bogotá: Editorial Planeta, 2014), 12.

William Kentridge, artista visual formado en estudios políticos y realidad africana, se constituye en uno de los artistas claves de la escena mundial a partir de los años 80. Sus obras han sido expuestas en los más importantes museos y encuentros artísticos contemporáneos como la Documenta de Kassel, Bienal de Venecia, el Moma y el Museo Reina Sofía. Los trabajos de Kentridge, que recurren a las artes plásticas, el teatro, la ópera y el cine, han ocupado interesantes comentarios en revistas y libros especializados. *Fortuna* es una de sus obras más reconocidas y está formada por una serie de dibujos en carboncillo elaborada durante casi veinte años. Para el artista, *Fortuna* es un tipo de azar dirigido, el descubrimiento o la suerte común a cualquier búsqueda incansable y apasionada, algo fuera del control racional y de las frías estadísticas.²⁰⁴

Kentridge propone una mirada crítica a los procesos y desarrollos culturales de la sociedad sudafricana marcada por el antagonismo y marginación del Apartheid,²⁰⁵ a partir de los años 40. Kentridge medita y cuestiona la realidad sudafricana, atravesada por la segregación étnica e interpela las condiciones que operan en su territorio. Para Le Breton, el cuerpo es el lugar de contacto con el mundo.²⁰⁶ Kentridge expone la relación del cuerpo con los objetos y los hechos históricos. “La obra de Kentridge es testimonio del hacer, deshacer y rehacer de su propia historia”.²⁰⁷ El arte se

204 Tone, “El presente continuo”, 7.

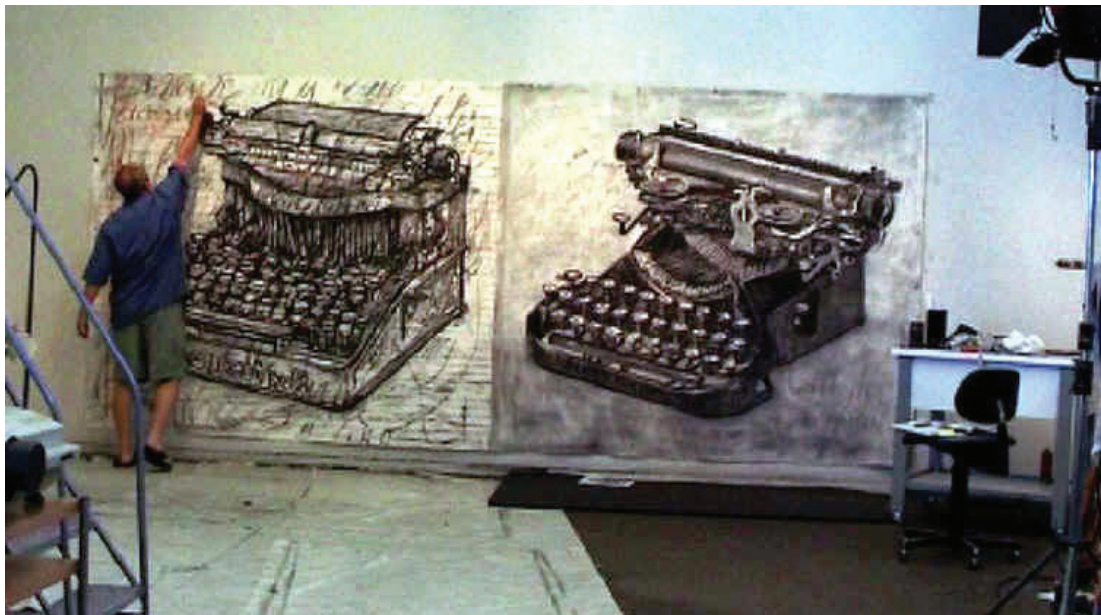
205 El *Apartheid* supuso la anulación de los derechos civiles de la población negra; los espacios se convirtieron en lugares de confrontación y amenaza. Con la elección a la presidencia de Nelson Mandela, quien propuso un co-habitar entre personas con diferentes visiones y puntos de vista, el pueblo sudafricano recobró sus derechos

206 David Le Breton, *La sociología del cuerpo* (Madrid: Siruela, 2018), 14.

207 Tone, “El presente continuo”, 11.

construye a partir de la amalgama de experiencias que se dan entre el artista y su territorio. Es interesante ver la forma en la que cada objeto cotidiano toma relevancia para Kentridge. Por ejemplo, una máquina de escribir además de ser un aparato mecánico, es un dispositivo artístico que le sirve para escribir la historia sudafricana. Los objetos que habitan con él son protagonistas, actores que se desplazan por su mente y por su espacio geográfico. Kentridge, por medio del dibujo, logra comprender mejor su territorio, pero al mismo tiempo convierte un objeto en metáfora para representar de otra manera su espacio social.

Figura 28. William Kentridge y la máquina de escribir.



<https://oztypewriter.blogspot.com/2014/06/william-kentridges-typewriters.html>

[acceso 12 de mayo de 2019]

Kentridge logra re-escribir los momentos históricos, cada dibujo se encuentra en un estado intermedio, es decir, como si estuviese en transición a un nuevo estado, como lo sugiere el término *liminal*,²⁰⁸ un estado de tránsito, un *entre*, una indeterminación de lo que puede ser. Sus dibujos habitan este umbral de transición y de frontera, un estado intermedio en el que no podemos apreciar el límite, un espacio abierto sin fin. Por ejemplo, la máquina de escribir es un objeto de oficina, pero también puede ser utilizado como un dispositivo narrativo de la historia. De esta manera, un objeto además de tener un uso convencional predeterminado, sirve como un recurso creativo con infinitas posibilidades.

3.3.1 Kentridge, testigo de la sociedad transparente

“Si yo fuera libro, sería poroso y tendría agujeros”.²⁰⁹

Una sociedad reguladora considera que lo diferente perturba y que la alteración del orden desencadena algo negativo. Han señala que *la sociedad de la transparencia* se manifiesta como una sociedad positiva, es decir como una sociedad sin ninguna negatividad, sin ninguna resistencia y deformación.²¹⁰ Las sociedades positivas se enmarcan bajo normas y controles, que aspiran a eliminar lo no igual; son sociedades donde la diversidad es negada y donde lo igual responde a su igual. El

208 Derivado del latín *limen* significa “umbral” y hace referencia a un estado de transición y de indeterminación. El concepto de liminalidad aparece en la obra de Arnold van Gennep.

209 Olafur Eliasson, *Leer es respirar, es devenir* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 11.

210 Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia* (Barcelona: Editorial Herder, 2013), 11.

territorio como un lugar de conflicto se presenta cuando los diferentes grupos que lo habitan, rechazan al otro. Desde la perspectiva de Han, la *sociedad transparente* impone modelos y normas; los individuos que ponen en duda al *establishment* y generan caos, serán condenados.

El trabajo de Kentridge muestra dibujos con trazos que se superponen unos a otros, como si se tratara de un palimpsesto re-escrito y re-dibujado sobre una base contada. Sus testimonios gráficos aluden a las prohibiciones, deformidades y porosidades sociales creadas por el *Apartheid*, en un intento de convertir a Sudáfrica en una sociedad transparente. Para Han, *lo transparente* se da a partir de la eliminación de cualquier negatividad, de cualquier heterogeneidad que debe ser eliminada. Kentridge evidencia la violencia, muestra lo negativo, lo incierto; sus paisajes reaccionan como cuerpos sensibles frente a las heridas causadas por el *Apartheid*. Los dibujos de este artista se proyectan como testimonios irregulares de la realidad. En este sentido, su obra es una escritura gráfica que narra las condiciones del territorio en conflicto.

La transparencia forzosa estabiliza muy efectivamente el sistema dado. La transparencia es en sí positiva. No mora en ella aquella negatividad que pudiera cuestionar de manera radical el sistema económico-político que está dado. Es ciega frente al afuera del sistema. Confirma y optima tan solo lo que ya existe.²¹¹

211 Ibidem, 22.

Según Han, la negatividad perfora y descubre lo que hay dentro de cada cosa. Lo transparente es un mecanismo que sirve para ocultar lo heterogéneo. Para Han, una sociedad transparente es una relación muerta; es decir, no hay diversidad y no existe un espacio de libertad. La obra de Kentridge cuestiona lo positivo y proclama un mundo de negaciones; proyecta una sociedad maltratada, reprimida y desigual; sus creaciones son diagnósticos de una sociedad opaca e incierta.

Realmente estoy interesado es en la forma en que el terreno esconde su propia historia y la correspondencia que esto tiene...La dificultad que tenemos en aferrarnos a las pasiones, las impresiones, las maneras de ver las cosas, la manera en que las cosas, que parecen tan indeleblemente grabadas en nuestra memoria, aún palidecen y se vuelven elusivas, se refleja en la forma en que el terreno mismo no puede retener los eventos que ocurrieron sobre él.²¹²

Los dibujos de Kentridge navegan por los caudales de la historia Sudafricana. Sus obras evidencian el poder destructor del *Apartheid*, que creó una sociedad positiva y transparente e instauró una serie de normas para excluir a la población negra. En cualquier sistema de marginación, se manifiesta el poder del yo sobre el otro, sustentado en un régimen sancionador que busca extinguir al otro; según Han, “el poder del yo incrementa la probabilidad de que el otro obedezca las decisiones del yo.”²¹³

212 Ibidem, 22.

213 Byung-Chul Han, *Sobre el poder* (Barcelona: Editorial Herder, 2018), 23.

Kentridge refleja en sus obras un mundo en caos, cada dibujo habla de lo escondido y perturbador de la sociedad. José Miguel G. Cortés considera que los individuos que cuestionan el orden y la homogeneización, se convierten para el sistema dominante en una especie de monstruos, criaturas que amenazan lo constituido, “seres que transgreden las fronteras establecidas y cuestionan normas sociales.”²¹⁴ G. Cortés señala que lo que está fuera de la norma, perturba y desestabiliza el orden, por lo que el propio sistema busca protegerse de los transgresores.

Los individuos que pongan en duda un sistema serán excluidos, perseguidos y eliminados en caso de grave crisis social. Aquellos que rechazan este proceso de homogeneización y la conformidad a las leyes quedan marginados geográfica, cultural, lingüísticamente, quedan *devaluados* en la escala oficial de valores: se convertirán en *monstruos*.²¹⁵

La noción de seres monstruosos está asociada a lo extraño y a lo que sale de la norma. Cortés presenta un análisis interesante con la película *Frankenstein* (1931), filme basada en el libro de Mary Shelley que cuenta cómo un científico da vida a una criatura a partir de fragmentos de cadáveres. Frankenstein es un cuerpo desconcertante que irrumpe en la vida cotidiana, se lo trata de ocultar para no alterar el orden.

214 José Miguel G. Cortés, *Orden y caos* (Barcelona: Anagrama, 1997), 18.

215 *Ibidem*, 13.

La obra de Kentridge además de actuar como un testimonio, es un ser vivo que se manifiesta con todas sus pulsiones corporales, cuestionando las ambigüedades y contradicciones del sistema. Kentridge desempolva una historia monstruosa; “lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar”.²¹⁶ Este artista construye una obra que desconcierta, como un gran monstruo que inquieta y reflexiona sobre el otro. Es un cuerpo que existe y quiere ser mostrado, que deviene en algo indefinido que no trata de atemorizar, pero sí de evidenciar la incertidumbre y el caos existente. Cada dibujo, como un órgano mutilado, se cose con otro para que habite un cuerpo; así Kentridge crea un monstruo, un dispositivo artístico que enfrenta el orden; en términos de Cortés, algo que enfrenta las leyes de normalidad.

3.3.2 El taller como espacio de experimentación

Para Kentridge, su taller en Johannesburgo es un lugar de experimentación, donde interpela la realidad desde una mirada crítica. El taller de Kentridge representa un lugar físico donde viven sus memorias y experiencias, donde su mente y su cuerpo tienen la posibilidad de vivir otros universos. El taller se convierte en una extensión física de su cuerpo, que funciona como un nuevo órgano que se desplaza junto a él. Este espacio es un satélite que orbita a su alrededor; el taller y los objetos que se encuentran en él, son pequeños universos que giran dentro de su cabeza.²¹⁷

216 Ibidem, 19.

217 El taller como escenario visible para la representación artística ha sido recurrente en muchos artistas. El cuadro *El taller del pintor* de Gustav Courbet es un buen ejemplo de cómo el artista encuentra en el taller un motivo para la creación. En este cuadro de 1855, su espacio íntimo sirve de escenario para representarse a sí mismo, pero sobre todo para mostrar lo que hay alrededor.

Figura 29. William Kentridge en su taller.



https://www.elcolombiano.com/historico/kentridge_poetico_y_perturbador-DGEC_304205
[acceso 20 de junio de 2019]

El espacio de creación de Kentridge es como un bosque de objetos compuesto de libros, mesas, teléfonos, teteras, máquinas de escribir, megáfonos o cualquier elemento encontrado. Como los geógrafos y naturalistas del siglo XVIII, recolecta cosas, dibuja sus contornos y sus límites. Su taller es el espacio donde adquieren sentido sus proyectos; cada dibujo se distingue como parte de un gran esquema gráfico de interpretación, discusión e interpelación.

Desde la mesa de mi taller puedo ver, sobre un trípode de madera, un gran batidor de huevos. Debajo, el dibujo de una taza rota. Al lado del dibujo de un paisaje. Que esta junto al modelo de un caballo de madera cubierto de dibujos de tinta china. Hay un espejo anamórfico. Un cuadro de un dibujo de un pájaro que vuela ... las patas traseras de un gato dibujadas en tinta china. Hay una lista de horarios y actuaciones para este y el próximo año ... Tres relojes de arena.

Los objetos que habitan en su taller son motivo de creación, como es el caso de una radiografía o una imagen de resonancia magnética. Kentridge señala que se trata de fotografías que diseccionan y revelan el interior del cuerpo.²¹⁸ Necesitamos de una imagen para ver los mecanismos que habitan en nuestro cuerpo y conocer como cada órgano se relaciona con otro.

El taller de Kentridge es un espacio de conflictos y negociaciones, donde establece acuerdos entre materiales e ideas; para él, una cafetera, una máquina de escribir o una historia, son una alternativa creadora. El taller es un centro de almacenaje y archivo de objetos que transmiten contenidos e información. Este espacio, como interlocutor de pensamiento, se presenta como un centro de transformaciones, es un universo alterno y un campo de batalla. El taller visto como un gran *telepot* o un *espacio-máquina* para transferir ideas al espectador, sirve al artista como un laboratorio.²¹⁹ Todo su taller es un asombroso collage lleno de recortes, lápices, artefactos, cámaras de video, entre cientos de otros objetos y elementos, pero sobre todo aparenta ser una obra que se va construyendo indefinidamente.

218 William Kentridge, "El cuerpo dibujado y seccionado" en *William Kentridge Fortuna*, ed. Lilian Tone (Bogotá: Editorial Planeta, 2014), 301.

219 La película *La mosca* (1986), realizada por David Cronenberg, relata la historia de un científico que realiza un experimento de tele transportación recurriendo a un *telepot*, una cabina diseñada para transferir objetos y personas de un lugar a otro de forma instantánea. Al operar los mecanismos de la máquina, el científico no se percató de la presencia de un insecto en el interior. Ya hecha la tele transportación y con el pasar del tiempo, el cuerpo del personaje sufre una metamorfosis genética y deviene en un hombre-insecto, al más puro estilo Kafkiano, transformando y amenazando un orden.

El taller siempre tiene adentro más de lo razonable. Están las culminaciones de proyectos colgados en las paredes. Los primeros bocetos de los proyectos que están por empezar. Las reliquias de los que se han abandonado. Hay objetos que quedan en las paredes y en el suelo del taller que han estado ahí por años, esperando a ser completados o a que los almacenen.²²⁰

El taller de Kentridge es un elemento visible en su obra. Para Kentridge, es fundamental la relación que tiene con su estudio: “su estudio es su modelo, el taller es uno de sus temas y, valga la repetición, también es su lienzo.”²²¹ El estudio del artista además de ser un espacio de creación, se convierte en un tema y argumento de enunciación personal y social.

3.3.3 Testimonio gráfico

El dibujo ha servido como un documento y testimonio cultural. Desde las primeras impresiones gráficas encontradas en las cuevas de la era paleolítica, la humanidad demostraba su afán por comunicar y expresar sus percepciones sobre el mundo. La necesidad de marcar huellas de los primeros habitantes revela una fuerte conexión con su espacio y una forma de reconocimiento del entorno. Un trazo tiene la posibilidad de describir una idea como un acto de intermediación entre el ser humano y el cosmos.

220 Kentridge, “La sala del exceso”, 25.

221 Mónica Quintero, “Kentridge, poético y perturbador”, *El Colombiano*, 26 de julio de 2014, párrafo 12, https://www.elcolombiano.com/historico/kentridge_poetico_y_perturbador-DGEC_304205. [acceso 1 de diciembre, 2019]

Muchas culturas del pasado integraron los acontecimientos naturales en su estructura cognoscitiva, en la imagen del universo que presidía su vida cotidiana. Una imagen del mundo que enmarcaba la consistencia de un orden cósmico, aún no cifrado o estudiado científicamente.²²²

Kentridge dibuja su universo y lo hace también borrando. De hecho, borrar se convierte en una afirmación y testimonio gráfico del entorno. “Kentridge vuelve a trabajar continuamente cada dibujo en un ritual obsesivo de adición y sustracción, acumulación y eliminación”.²²³ Este proceso creativo, a manera de un gran *diagrama* que nunca termina, se transforma en una experiencia lúdica e insustituible en su trabajo.

El testimonio gráfico de Kentridge siempre está en construcción, incluso cuando el espectador lo encuentra como producto terminado.²²⁴ Esta mención nos remite a la idea de *work in progress*, como la manifestación de un trabajo que siempre está en proceso, una obra de arte que espera a ser pensada y construida nuevamente por el artista y por el espectador, un proyecto en desarrollo que no tiene tiempo de finalización, es decir, algo no concluido, algo que puede ser retomado, re-escrito y re-dibujado. Los dibujos de Kentridge son construidos con base en un *over drawing*. El artista se aproxima a sus obras con “una furia de creación”,²²⁵ de modo imperativo en el

222 Kosme de Baraño, “El dibujo como visual thought” en *El dibujo como forma de conocimiento*, Kosme de Baraño et al (Valencia: Sendemá, 2016), 23.

223 Tone, “El presente continuo”, 9.

224 Ibidem, 13.

225 Ibidem, 13.

uso de medios para que formen nuevos encuentros y nuevas alianzas entre la obra y el espectador. A través de cada línea y huella trazada, el potencial creativo del artista es como una gran madeja de hilo que se extiende y no termina, cada línea sugiere nuevos mundos envueltos por manchas y borrones como distinción creativa.

Es interesante ver cómo el testimonio gráfico de Kentridge se desarrolla a partir del teatro, la ópera y el cine, que le permiten otras posibilidades creativas y que dan como resultado una mezcla de los códigos de representación y una forma artística híbrida. Kentridge señala que conoce “mucho más sobre dibujo y lo que significa ser un artista por la escuela de teatro que por cualquier escuela de bellas artes, y sobre que energía es necesaria para realizar cualquier pieza, sea dibujo, pintura, película o escultura.”²²⁶

Al involucrar diferentes disciplinas, Kentridge logra que sus imágenes formen diferentes testimonios gráficos; sus paisajes, calles, teteras, edificios, son la huella indeleble del ser humano que el artista deja como un documento vivo. Kentridge muestra “lo feo, lo desagradable y lo pútrido de la urbanidad: representar un paisaje bucólico sería como poner un curita sobre las heridas ejercidas a Sudáfrica.”²²⁷ Kentridge no trata de cubrir ni ocultar nada porque el hacerlo implicaría dejar de lado los errores cometidos en su país. Con toda su fuerza, dibuja las heridas sociales, así sus paisajes registran cada huella y signo de su territorio. “Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso,

226 Ibidem, 13.

227 Kate McCrickard, “William Kentridge: un artista reanimado” en *William Kentridge Fortuna*, ed. Lilian Tone (Bogotá: Planeta, 2014), 283.

ya sea visto, recordado o imaginado.”²²⁸ Además de ser un documento individual, un dibujo es un dispositivo para la reflexión, que abre el mundo con una diferente forma de contarlo.

A continuación, se presenta un análisis de tres dibujos de Kentridge de la serie *Fortuna*, que contienen los elementos claves de su lenguaje gráfico. *Fortuna* es un acercamiento desde diferentes medios, a la historia y el paisaje social de Sudáfrica, en especial a la segregación del *Apartheid*.

En *Dibujo para la película Estereoscopio* (figura 30) de la serie *Fortuna*, apreciamos un lugar que se inunda y a un hombre inmóvil, desorientado y ausente del cual brota agua de su cuerpo. Este hombre, en un aparente aislamiento del mundo físico, tiene la mirada perdida en el piso; vestido con un traje a rayas enfrenta elegantemente su retirada. Jean Luc Nancy manifiesta que los dioses se retiran, cuando ya no hay ofrendas ni razón para estar presentes.²²⁹ Esta obra de Kentridge plantea una retirada y una huida. Las energías internas se ausentan del cuerpo, quedan restos y un cuerpo sin verdad y sin historia; solo queda su presencia corporal desvanecida y sin fuerza vital que lo mueva. Kentridge no solo muestra un cuerpo ausente, sino también uno agotado, un cuerpo abierto en proceso de desaparición que sufre los avatares y las consecuencias de las fracturas sociales. El personaje (Soho Ekestein) de Kentridge abandona su cuerpo, lo que queda es un cuerpo desmembrado, vacío y despojado de si mismo.

228 John Berger, *Sobre El Dibujo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 8.

229 Jean Luc Nancy, *La partición de las artes*, (Valencia: Pretextos- Universitat Politècnica de València, 2013), 45.

Figura 30. Dibujo para la película *Estereoscopio*, William Kentridge, 1999.



<https://www.studiointernational.com/index.php/william-kentridge-fortuna>

[acceso 12 de diciembre de 2019]

David Le Breton, al afirmar que la existencia del hombre es corporal, manifiesta que el cuerpo tiene un espesor de significados y pulsiones vitales que lo constituyen y le dan forma.²³⁰ Kentridge mediante este dibujo nos enseña cómo el cuerpo vive, respira y se construye; esta obra expresa soledades, esperas, tiempos y finales. En este dibujo, los ojos se posan con una mirada táctil que logra escudriñar cada trazo. Como Le Breton señala, el ojo háptico habita su objeto, toca con los ojos del mismo modo que los ciegos ven con sus manos.

Kentridge amplifica un cuerpo y lo deja ver con todas sus fuerzas y debilidades, como los primeros anatomistas del siglo XIV.²³¹ Kentridge disecciona el mundo sensible

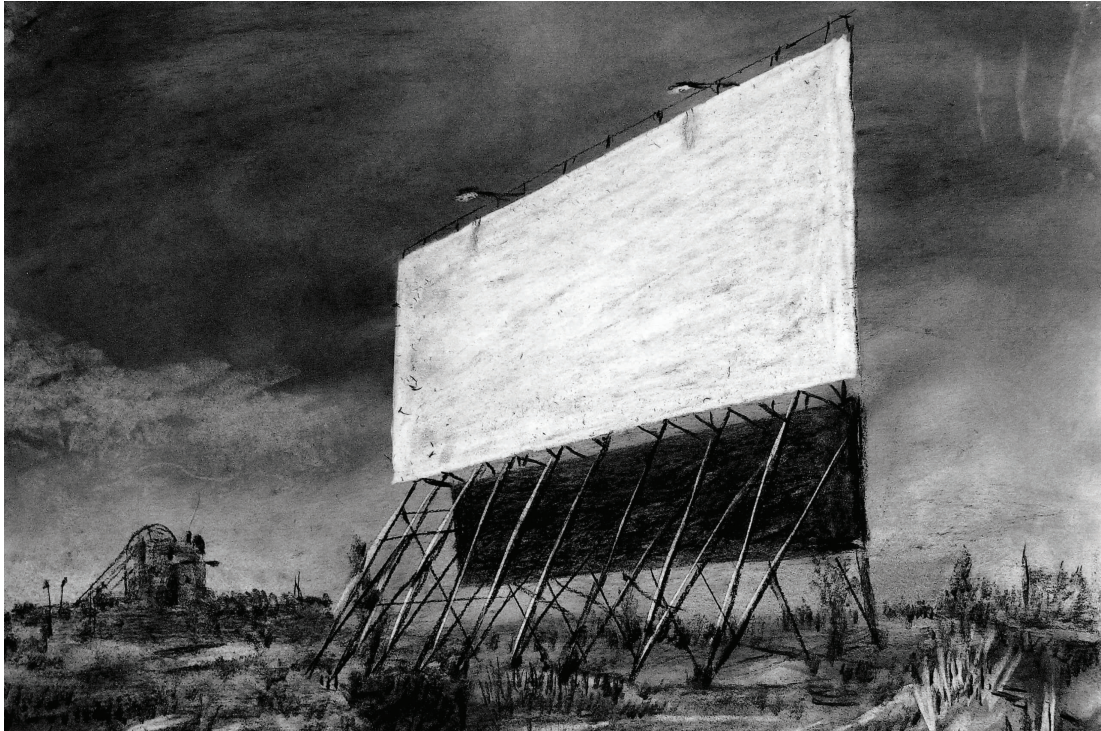
²³⁰ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva visión, 2010), 7, 54.

²³¹ “Las primeras disecciones oficiales se produjeron en las universidades italianas a comienzos del siglo XIV, utilizando cadáveres de condenados. Comienzan a producirse a intervalos regulares, bajo el control de la iglesia que cuida, con rigor, las autorizaciones que otorga. De ahí la solemnidad de las primeras disecciones: lentas ceremonias que abarcan varios días, realizadas con fines pedagógicos para un público compuesto por cirujanos, barberos, médicos y estudiantes.” Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 50.

del hombre, presenta sus ausencias; sus dibujos se convierten en radiografías sensibles del cuerpo, cada trazo habla y declara su verdad. En su dibujo el color azul sobresale como un haz de luz que cubre casi la mitad de la obra; mientras Soho está inmóvil y fuera de sí, el agua azul circula y sale por un ducto llevándose los pesos internos del personaje, como si su espíritu dejara su cuerpo.

En Dibujo para la película *Otros rostros* (figura 31), Kentridge presenta un lugar geográfico, un dibujo en blanco y negro que forma parte de los trabajos para la animación de la película *Otros rostros*. Este dibujo está compuesto de una valla publicitaria en blanco, que a la vez que no anuncia nada, se presta para decir y testimoniar. El arte juega con estas contradicciones o más bien se vale de estas complementariedades para que funcionen y den sentido. Esta pantalla en apariencia no anuncia nada, pero si nos acercamos a la realidad sudafricana vemos cómo cada verdad y cada historia de sus habitantes puede estar registrada en este espacio vacío.

Figura 31. Dibujo para la película *Otros rostros*, William Kentridge, 2011.



<https://www.studiointernational.com/index.php/william-kentridge-fortuna>

[acceso 12 de diciembre de 2019]

Para Nancy, el arte es decir algo con otro lenguaje.²³² El arte articula posibilidades de decir cosas, los trazos de Kentridge son fuerzas que chocan con otras fuerzas, de esta manera, su dibujo se convierte en una escritura abierta. Cada rincón del paisaje se complementa en un acto casi perfecto para descifrar el testimonio gráfico, cada trazo posibilita a otro trazo. Así, Kentridge diagrama reiteradas veces sus líneas sobre el papel, o en realidad reitera sus ideas sobre una base escrita. Los dibujos de Kentridge son su lenguaje, su discurso y su objeto de expresión, son su lugar de contacto con su cosmos y son también su afirmación.

232 Nancy, *La partición de las artes*, 58.

En su obra *Historia de la queja principal* (figura 32) se aprecia a un grupo de personas reunidas alrededor de una cama de lo que parece ser un centro hospitalario; cada personaje desconcertado escucha con un estetoscopio los sonidos de un cuerpo enfermo. Aquí la figura central y único personaje representado es Soho Eckestein, se lo muestra como un especialista asistiendo a una reunión de médicos, vestido con un traje a rayas y reproducido diez veces; parece desorientado.²³³ Como lo hemos apuntado anteriormente, la sociedad sudafricana sufrió la violencia, la tortura y la discriminación del Apartheid. Por medio del dibujo, Kentridge diagnostica y pone en evidencia los síntomas sociales. Sin embargo, lo hace de una manera indirecta o ambigua porque considera que la “contradicción y la paradoja son más certeras que aquello que no deja lugar a dudas”.²³⁴

233 Soho Eckstein (magnate industrial, salvaje y miserable) o Félix Teitelbaum (antagonista de éste, casi siempre frágil y desnudo, enamorado) para sus películas, Kentridge enfrenta oblicuamente los traumas históricos de la separación forzosa y la desintegración social, abordando temas como la construcción de la memoria a partir de sus propias exploraciones personales, como afirmando que la identidad individual es inseparable de la colectiva. Alejandro Weyler, “Conocer a Kentridge”, *El Tiempo*, 25 de abril, 2014, párrafo 3, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13883042>. [acceso 2 de diciembre de 2019]

234 En Zabalbeascoa, Anatxu, “William Kentridge: Hay que tomarse en serio lo absurdo”, *El País*, 1 de enero de 2018, párrafo 3 https://elpais.com/elpais/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html. [acceso 30 de noviembre de 2018]

Figura 32. *Historia de la queja principal*, William Kentridge, 1996.



<https://www.studiointernational.com/index.php/william-kentridge-fortuna>

[acceso 20 de enero de 2019]

En Kentridge, lo contradictorio surge como una posibilidad de reivindicación ya que propone imágenes que desconciertan y ponen en expectativa una situación; sus dibujos en blanco y negro reclaman del espectador una posición. Sus obras desconciertan y se transforman en algo distinto en cada lectura; Kentridge menciona que cuando una persona mira una obra no está viendo una verdad sino una proyección.²³⁵ El artista sabe que no hay certezas, su obra enfrenta al mundo, recurre al dibujo como una forma de resistir a las opresiones y monstruosidades de un sistema hegemónico. El arte camina como un objeto de conocimiento, donde la razón y lo sensible imprimen sus visiones y percepciones del lugar geográfico que le tocó habitar.

²³⁵ Kentridge, "Hay que tomarse en serio lo absurdo", párrafo 4.

En los últimos 100 años de historia de la cultura no faltan casos como el suyo, relatos de hombres y mujeres blancos de lengua inglesa crecidos como hijos del viejo imperio que fueron conscientes del mundo injusto en el que habían nacido y quisieron reparar su *pecado original* a través del arte, la literatura o el periodismo.²³⁶

La *Historia de la queja principal* representa un espacio en conflicto, aborda una situación en riesgo como si se tratara de un territorio como un cuerpo amenazado, desprotegido y enfermo. Esta escena, que da la sensación de estar viéndola desde el rincón de un cuarto de un hospital y por medio de una cámara de video, muestra las dudas de cada uno de sus integrantes; cada personaje es un testigo del mundo. Estas diferentes miradas son el valor agregado para diagnosticar el mal que lo aqueja.

Este cuerpo que se repite diez veces, es dibujado con trazos insistentes y fuertes; es una imagen que inquieta. Cada personaje habla desde su silencio; esta declaración elocuente por decirlo así, no es más que una *voz en off* que habla tras bastidores de los sonidos culturales de su territorio. Kentridge nos invita a entrar a su obra, a escuchar lo escondido de la historia de Sudáfrica y nos pone frente a la imposibilidad de silencio en cada uno de sus dibujos.

236 Luis Alemany, "William Kentridge artista y testigo del Apartheid, premio Príncipe de Asturias", *El Mundo*, 5 de abril de 2014, párrafo 2, <https://www.elmundo.es/cultura/2017/05/04/590af8d022601d05778b45a7.html>). [acceso 4 de diciembre de 2018]

CAPÍTULO 4.



El viaje y sus narrativas



CAPÍTULO 4.

El viaje y sus narrativas

El viaje es una búsqueda vital por cultivar experiencias nuevas; es una aventura que abre las puertas a todo tipo de encuentros y alimenta los sueños y pensamientos. El viaje puede entenderse también como un flujo de libertad e independencia. El viajar supone una planificación y un proceso de adaptación al territorio: a donde vaya, el viajero deberá intentar comprender las dinámicas. Este capítulo explora el viaje como diálogo, como posibilidad de encuentro y como una forma de aproximación al silencio.

Los viajes están compuestos de narrativas y relatos que se acumulan en la memoria y se registran en diarios de viaje. Los diarios de viaje sirven para recordar, pensar y no olvidar los espacios recorridos; están compuestos de palabras, apuntes, sketches, dibujos y fotografías que cuenta historias, visibilizan el mundo interior y exterior del viajero y permiten reflexionar sobre el territorio. En este capítulo se abordan los diarios de viaje, prestando especial atención al diario de Walter Benjamin, elaborado a partir de su experiencia por Europa en la década de 1930

Finalmente, se aborda la obra de Richard Long, quien emprende una serie de viajes para ir al encuentro de la naturaleza. Long tiene una relación directa con la montaña, revela las voces de la tierra y logra hacer visible los lugares ocultos.

Se presta particular atención a la intervención que realizó en el volcán Cotopaxi, en Ecuador. Esta intervención fue hecha con piedras del lugar y registrada en la fotografía *Cotopaxi Circle*, de la serie *Along a twelve day way in Ecuador* de 1998. Las piedras de Long marcan el lugar para reflexionar, soñar y crear.

4.1 El viaje como una apertura al mundo

Leonardo da Vinci tenía un especial interés por las máquinas voladoras, sus dibujos muestran hombres volando y son la mejor evidencia del sueño de viajar. El viaje tiene la capacidad de ampliar las visiones del mundo y responde a una serie de necesidades. Según Guillermo Aimerich, hay una posibilidad infinita de viajes: “el viaje físico, el viaje simbólico, el viaje filosófico, el viaje iniciático, el viaje romántico, el viaje alucinógeno, el viaje mental, el viaje ritual...”²³⁷ Cada uno de estos viajes es diferente, pero todos están compuestos de narrativas y relatos que se acumulan en la memoria y en los diarios de viaje. Michell Serres en su libro *Atlas* se plantea las siguientes preguntas que todos los viajeros deben responder: ¿dónde ir? y ¿cómo?²³⁸

²³⁷ Guillermo Aimerich, *Un método para pensar el lugar* (Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2007), 56.

²³⁸ Michel Serres, *Atlas* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), 166.

Existen dos modos de estar en el mundo, como arquetipos que constituyen a cada individuo: nómada y sedentario.²³⁹ Estos modos determinan el ritmo, la intensidad, la dirección, el tiempo, y en general la manera de experimentar el viaje. Según Onfray, todo viajero comparte los siguientes atributos: “el gusto por el movimiento, la pasión por el cambio, el deseo ferviente de movilidad, la furia de la independencia, el culto de la libertad y la pasión por la improvisación”.²⁴⁰ Los viajeros tienen en común la necesidad de libertad e independencia y la incapacidad para vivir solamente en sociedad. El viaje puede ser imaginado o real, pero siempre presente la posibilidad de descubrir un mundo abierto. El viaje también es un exilio, un extrañamiento donde “uno se siente perdido, en el abandono, privado de sus referencias habituales, condenado a una especie de autismo”²⁴¹. A pesar de conocer la lengua y la cultura, hay la posibilidad de sentirnos rechazadas, ajenos, como cuerpos extraños imposibilitados de absorber el paisaje. Este es el extrañamiento que en menor o mayor, todos los viajeros los experimentan.

Para Onfray, el viajero se relaciona con la sociedad como un extranjero, ajeno y un tanto indiferente a la ciudad donde habita. El sentirse extranjero carga de sentido a la autonomía de la persona: al mismo tiempo está y no está; no pertenece a ningún lado; se encuentra en un punto medio y en un umbral de paso. El extranjero se mueve libremente, se siente ávido de explorar, permanece solamente el tiempo necesario para no correr el riesgo de someterse y formar parte de la sociedad. Cada vez que le apetece, emprende un nuevo camino, pasa de un umbral a otro en un constante rito de paso.

239 Michel Onfray, *Teoría del viaje* (Madrid: Taurus, 2016), 12.

240 Ibidem, 17.

241 Alain Roger, *Breve tratado del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2014), 127.

Arnold van Gennep analiza los ritos de paso, donde un iniciado toma parte de una ceremonia que marca la transición a una nueva etapa; como es el caso de la ceremonia del matrimonio o la del inicio de la adultez. El rito le permite al iniciado separarse del mundo y lo prepara para “agregarse a un mundo nuevo.”²⁴² El viaje opera de forma similar al rito de paso, permite al viajero dejar atrás cualquier atadura y continuar en movimiento.

El viaje empieza en la mente de cada persona, el deseo de movimiento lleva a cruzar fronteras para conocer lo que hay más allá de sus límites. “El verdadero viajero busca entrar a un mundo ajeno y desconocido para a él, en cambio el turista roza la cultura, compara y se queda en la superficie.”²⁴³ El viajero trata de fluir dentro del espacio, comprende la esencia y las distancias físicas y simbólicas de cada lugar; en cambio, el turista se contenta simplemente con lo que ve. Por ejemplo, al ir a Petra en Jordania, el viajero trata de experimentar y vivir el lugar; enfrenta un proceso de aprendizaje y su mirada registra cada detalle. Según Onfray, no se trata de un aprendizaje racional o teórico, sino de una aptitud natural para mirar las cosas y comprenderlas sin necesidad de explicación; el viajero posee un “tercer género de conocimiento”, basado en intuiciones que le permite la comprensión de la esencia de las cosas.²⁴⁴ La intuición permite encuentros que dan respuesta a los interrogantes del viajero, sirve como una brújula que permite descubrir el mundo.

242 Arnold van Gennep, *Los ritos de paso* (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 45.

243 Onfray, *Teoría del viaje*, 65-66.

244 *Ibidem*, 69.

Martin Heidegger señala que el hombre es un ser que está en el mundo (*Dasein*), un ser de posibilidades y circunstancias que lo único que sabe con certeza es que va a morir, un ser finito pero trascendental.²⁴⁵ El viajero es un ser en el mundo, un ser que trata de conocer sobre su existencia y que se angustia de morir sin cumplir con todo lo planeado. El viajero experimenta el mundo y en el viaje se reconoce así mismo.

Según Heidegger, el ser se presenta como algo indefinido, en proceso de cambio y transformación. Para Heidegger, el ser humano es trascendente, es un ser abierto que tiene su centro fuera. El viaje transforma y permite una apertura para comprender el mundo. “Quienes cuentan el mundo son los viajeros, ellos han escrito el mapa de las cosmovisiones de todas las épocas, sus relatos han hecho imaginar desiertos, mundos helados, imperios y tierras prometidas.”²⁴⁶ El viaje es una huella en el cuerpo, deja un mapa escrito en la piel.

4.2 El viaje como diálogo

Los viajeros son los testigos de las diversas formas de vida; son los que cuentan las singularidades de cada pueblo, ciudad y lugar. El mundo ha sido descrito por los viajeros cuyo deseo de viajar nace por el amor a la ruta y por descubrir un mundo aparte. Los viajeros han llevado a los lugares más distantes del mundo todo tipo de inventos y conocimientos, transformando al planeta. El viaje, como señala

245 Martin Heidegger, *Ser y Tiempo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), 72.

246 Julia Gonzáles-Rivera, *La invención del viaje* (Madrid: Alianza Editorial, 2019), 32.

Juliana González-Rivera es un “sistema de diálogos”, un conjunto de relaciones entre el ser humano con el mundo.²⁴⁷ El viajero es un interlocutor del entorno, cuyo conocimiento proviene del viaje.

El *homo viator* siente la imperiosa necesidad de moverse, siempre en marcha. El viajero pertinaz ha visto y ha vivido lo que otros no se han aventurado a explorar; es así que el viaje, como un vehículo de enlaces, se convierte en un dispositivo que establece diálogos y encuentros. En el siglo XVII, Peter Paul Rubens encuentra en el viaje una forma de difundir su actividad artística. Al tener el cargo de embajador, tuvo la oportunidad de viajar y conocer gran parte del continente europeo. Este pintor pudo convertir al viaje en un dispositivo y fuente de información y conocimiento. Por ejemplo, los retratos realizados a los reyes de las cortes, son un medio que evoca y retrata su tiempo. Rubens también fue un observador de la naturaleza, un caminante y un documentador de sus viajes.

En la literatura el tema del viaje también aparece recurrentemente. El escritor japonés Yasunari Kawabata, en *La casa de las bellas durmientes* narra la historia de un viejo de nombre Eguchi de sesenta y siete años, que viaja cada noche a las afueras de Tokio. Para él, el viaje es un vehículo que le permite acceder a sus pulsiones vitales y al encuentro con sus íntimas necesidades. Recorrer implica buscar algo que falta, para Eguchi el cuerpo de las bellas durmientes es un mapa y también un acceso visual a la piel de estas mujeres narcotizadas. El viajero se convierte en un descubridor de universos, que cuenta, dialoga y experimenta el mundo.

²⁴⁷ Ibidem, 14.

Los viajes son una interacción entre sujetos y lugares, en un tiempo dinámico. El viaje dota de tiempo y transiciones a la experiencia vital, otorgando un intervalo que Chul-Han llama *el aroma del tiempo*.²⁴⁸ Según Chul-Han, en la actualidad todo es instantáneo, ya no existen intervalos, las distancias desaparecen y uno se libera del espacio, todo es un *aquí y ahora*. En este estado, las transiciones e intervalos se suspenden, dando paso a un tiempo del *aquí* y no del *allí*. La transición y los intermedios permiten descubrir otro aroma del tiempo, que da sentido a los procesos de significación.

La cultura humana también es rica en intermedios...La totalización del aquí aleja el *allí*. La proximidad del aquí destruye el aura de la lejanía. Desaparecen los umbrales que distinguen el allí del aquí, lo invisible de lo visible, lo desconocido de lo conocido, lo inhóspito de lo familiar. La ausencia de umbrales conlleva una visibilidad total y una disponibilidad absoluta. El allí se desvanece en una sucesión ininterrumpida de acontecimientos, sensaciones e informaciones...Los intervalos no funcionan únicamente como retardadores. También tienen como visión ordenar y articular. Sin intervalos no hay más que una yuxtaposición o un caos de acontecimientos desarticulados y desorientados. Los intervalos no solo estructuran la percepción sino también la vida.²⁴⁹

El viaje retoma los intervalos: el viaje es un ausentarse, es perderse, es deambular. Los intervalos son un lugar confrontador de realidades. Los acontecimientos instantáneos del *aquí* desorientan, es un aquí totalizador, con miradas fijas y homogéneas que destruyen la experiencia significativa del *allí*. El *allí* en sus

²⁴⁸ Byung Chul-Han, *El aroma del tiempo* (España: Herder, 2018), 61.

²⁴⁹ *Ibidem*, 62.

intervalos articulan significados y ofrece mecanismos para distinguir otras perspectivas del mundo. Como señala Chul-Han, “la desaparición de los intervalos genera un espacio desorientado”²⁵⁰. La ausencia de estos intermedios permite comprender la desorientación en la sociedad contemporánea; sin transiciones ni conexiones, todo se convierte en un salto al vacío. En el viaje la distancia y la lejanía son los dispositivos del *allí*, funcionan como un mecanismo de orientación en un contexto donde no hay nada definitivo y en donde las fuerzas se interceptan en múltiples direcciones. Cada intervalo funciona como un conjunto de diálogos, que dan forma al *allí*.

La ciudad obliga al sedentarismo, condenando al individuo a un espacio ordenado, vigilado y donde cualquier violación a la norma es fácil de detectar.²⁵¹ Para Foucault, la cárcel, la escuela y la fábrica actúan como estructuras arquitectónicas donde las prácticas y saberes cumplen sus objetivos para administrar y gobernar al individuo.²⁵² El viaje permite desprenderse de estas estructuras que efectivizan las relaciones de poder y el control social. El viaje es un dispositivo que permite subvertir las normas: por sus dinámicas de movilidad, escapa y despista al control. De cierta manera, el ser humano logra desaparecer de la vigilancia social del mundo, aunque sea por un par de horas.

250 Ibidem, 62.

251 Onfray, *Teoría del viaje*, 18.

252 Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 154.

Según Agamben, todo es un dispositivo: cada palabra, cosa, institución, ley, y teoría están compuestas de un discurso y significado.²⁵³ El dispositivo siempre se inscribe en una relación de poder y cumple con una función estratégica: extender y amplificar los discursos y mecanismos de éste. Para Agamben, los dispositivos son el resultado de la intersección de relaciones de poder y de saber.

Llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa, que tiene la capacidad de capturar, orientar, determinar. Interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no solo las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder de algún modo es evidente, sino, también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los teléfonos celulares y -por que no- el lenguaje mismo que, quizás, es el más antiguo de los dispositivos.²⁵⁴

El viaje es una estructura de redes espaciales, simbólicas, temporales y espirituales que se sostienen en un discurso; de esta manera, el viaje como dispositivo produce maneras de pensar y decir las cosas. El viaje como un dispositivo genera verdades y hace que se formulen otras lecturas del espacio simbólico.

253 Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* (Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2016), 13.

254 Ibidem, 20-21.

4.3 El viaje: huellas, encuentros y silencios

Toda actividad humana deja una huella. Desde el espacio, podemos ver la atmósfera, los mares, las montañas y cada marca de la superficie terrestre. Incluso, la Gran Muralla China se puede apreciar a millones de kilómetros, como una línea que recorre buena parte del territorio y evidencia el poder transformador de la actividad humana que siempre deja una huella. En su viaje al espacio en julio de 1969, Neil Armstrong inscribió su huella en la superficie lunar. Esta caminata fue vista por millones de televidentes, que miraban maravillados a un hombre solitario caminando por primera vez en el espacio exterior. Hay opiniones que señalan que este hecho fue una farsa; sea como sea, este acontecimiento marcó el inicio de una carrera por conquistar otros territorios. En el afán por expandir la aventura espacial, se desplegó todo un arsenal tecnológico para explorar territorios cada vez más lejanos.

La caminata por la luna se convirtió en un acontecimiento mundial que transformó la mirada del ser humano, dotándola de posibilidad, extrañeza e incredulidad. El primer viaje espacial marcó la superación de una frontera a las restricciones de los lugares a donde ir. Al mencionar que su caminata sobre la luna fue “un pequeño paso para el hombre, pero un gran salto para la humanidad”, Armstrong está inscribiendo en la mente de las personas un estado de infinitud, que motiva a un recorrido y apertura hacia otros mundos. Ya en la Odisea aparecen las narraciones de travesías llenas de aventuras y luchas por llegar al destino. Homero narra viajes extraordinarios que ponen a prueba a Ulises, quien sale victorioso ante cada batalla y se convierte en un héroe que lucha contra toda adversidad para superar la distancia que le separa del encuentro con su amada Penélope.

El viajero enfrenta una lucha constante: superar la distancia para el encuentro con el lugar. Serres manifiesta que entre lo cercano y lo lejano hay un espacio en blanco o neutro, hay un aquí y un allá; en este punto medio hay un momento decisivo que no pertenece a ninguna parte, pero puede ser de las dos.²⁵⁵ El espacio neutro, donde el caminante experimenta una transición, es un sitio de transición liminal.

El viajero deja rastros al caminar. En el continente africano, los primeros homínidos emprendieron viajes en búsqueda de recursos para su supervivencia, caminando por espacios inexplorados se adentraron en lo más profundo de sus territorios. En los años setenta, la antropóloga británica Mary Leaky descubrió en el área de Leotali, en Tanzania, las primeras huellas de homínido que datan aproximadamente de 3.7 millones de años. Esta especie que ya caminaba erguida, dejó la huella de su pie sobre las rocas volcánicas como evidencia de la necesidad vital de moverse y descubrir otros espacios.

255 Serres, *Atlas*, 26.

Figura 33. *Pisadas humanas en Laetoli, Tanzania.*



<http://www.esascosas.com/pisadas-humanas-en-laetoli/>

[acceso 4 de noviembre de 2019]

Estas huellas grabadas en Tanzania son *caminares en el tiempo*: tuvieron que pasar casi cuatro millones de años para que los pies del homínido y la antropóloga volvieran a encontrarse en el largo camino evolutivo. Queda la incógnita sobre el lugar al que se dirigía el homínido de Laetoli, las distancias que logró recorrer y tantas otras preguntas que el rastro congelado en la piedra no puede responder. Estas huellas son la prueba de que cada viaje por distante o corto que sea, queda marcado en la mente y en el territorio.

Al igual que nuestros antecesores, el viaje y el caminar están grabados en nuestra memoria. Sin embargo, ¿por qué en la actualidad ya no se recurre a estas actividades? Como se ha explicado anteriormente, ahora las sociedades se sostienen en un estilo de vida basado en el consumo exacerbado, que mantiene constante la expectativa de consumir. En sus escritos, Rousseau invita al viaje, describe a la tierra como un flujo continuo y constante de sucesos.²⁵⁶ Este observador y caminante, se alejó de París para poner una distancia a la injusticia, al ruido y al tumulto de la gran ciudad.

La ausencia de diálogo en las sociedades contemporáneas marca una línea que separa las relaciones entre personas, produciendo alejamientos y silencios. Los encuentros momentáneos y las despedidas veloces caracterizan la vida contemporánea. Anna Adell menciona que, con el desarrollo de la economía capitalista, el poder disciplinario se ha sofisticado y las técnicas de control se ha vuelto cada vez más refinadas e imperceptibles²⁵⁷ Se está bajo una constante vigilancia: es imposible escapar a las cámaras y dispositivos que registran los encuentros, anulando la libertad.

El arte asume un rol interesante en estas situaciones de aislamiento y ostracismo, donde la presencia del *otro*, causa molestia e indiferencia. Marina Abramovic (1946) con su obra *La artista está presente*, ejecutada en el año 2010 en el MOMA de New York, logra poner en escena los encuentros y las distancias personales. En la

256 Jean- Jacques Rosseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario* (Madrid: Humanidades Editorial, 2008), 146.

257 Anna Adell, *El arte como expiación* (Madrid: Editorial Casimiro, 2011), 10.

acción, Abramovic se halla sentada en una sala, con los ojos cerrados, a la espera de personas que acepten ser miradas fijamente por ella. Durante el encuentro, no hay ningún cruce de palabras ni mucho menos una conversación; es un diálogo en silencio, de miradas, de ausencias y soledades. Abramovic y los participantes son cuerpos vulnerables que no están listos para el encuentro y la mirada del otro. Esta acción, aunque sea por pocos segundos, entabla una especie de relación fugas entre los protagonistas.

Figura 34: *La artista está presente*, Marina Abramovic, 2010.



<https://historia-arte.com/obras/la-artista-esta-presente>

[acceso 3 de mayo de 2019].

Abramovic vestida y cubierta casi totalmente de rojo, escudriña con su mirada al otro. Presta total atención a los ojos y gestos faciales de los participantes, en un intento por descifrar a cada persona; en algunas ocasiones, el encuentro está atravesado por la tensión entre las miradas. La distancia entre la artista y el participante, aunque corta, demuestra el alejamiento que hay entre nosotros, superado de vez en cuando por pocos instantes.

Lo cercano y lo lejano está presente como algo inexorable que abarca todo. Estos encuentros de Abramovic con el público pasan por diferentes sutilezas:

la mirada que toca al otro, la presencia fugaz, el sonido del cuerpo inmóvil o la incógnita por saber quién es la otra persona. Luego del performance, la artista y los participantes pasan a ser nuevamente desconocidos. En cierto sentido, el encuentro de Abramovic con el *otro* es muy similar al que se experimenta en los viajes: momentáneo, intenso e inesperado.

Todo tiene sonido, desde las piedras hasta los planetas en el universo. El filósofo romano Lucrecio afirmaba que en la composición molecular de cada elemento hay movimiento, y por tanto sonido. En comparación con las ciudades contemporáneas caracterizadas por un ruido incesante, el campo abierto es un altavoz del viento, de las corrientes de agua y del canto de los pájaros. El silencio de la naturaleza lo convierte en un lugar propicio para viajar libremente.

El silencio no es la ausencia de sonoridad, un mundo sin vibración, estático, donde nada se oye. El grado cero del sonido, aunque pudiera conseguirse experimentalmente mediante una privación sensorial, no existe en la naturaleza. En todo lugar resuenan numerosas manifestaciones sonoras, aunque sean espaciadas, tenues y lejanas. En las extensiones desérticas o en las montañas no reina el silencio absoluto. Mucho menos en los bosques; los claustros de los monasterios, por ejemplo, recogen el ruido de los pájaros, de la campana que suena o de los cantos litúrgicos que llegan de la iglesia. Los movimientos del hombre en su vida diaria van acompañados de un rastro sonoro.²⁵⁸

258 David Le Breton, *El silencio* (Madrid: Sequitur, 2009), 109.

Le Breton manifiesta que el silencio no es la ausencia de sonido ya que el silencio absoluto no existe naturalmente, solo de forma experimental en el laboratorio. La naturaleza y la vida cotidiana están llenas de sonidos por imperceptibles que parezcan. El músico John Cage (1912 - 1992) señala que no existe el completo silencio, el mundo en ningún momento está libre de sonidos.²⁵⁹ Por otro lado, Susan Sontag señala que el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente.²⁶⁰ El silencio no es un hecho aislado, sino que tiene interacción con los sonidos, con las palabras y con los contextos en que surge.²⁶¹

El silencio es un momento de suspensión del tiempo, un camino que lleva a uno mismo.²⁶² El silencio pone distancia al ruido y al espectáculo del mundo contemporáneo, que nos ha saturado de sonoridades y nos ha vuelto indefensos y vulnerables. La búsqueda del silencio es una forma de confrontación a esta modernidad, que trajo consigo el ruido tecnológico-industrial que irrumpe e interfiere con nuestros pensamientos.²⁶³ El silencio, que todavía no ha sido tomado por completo por la modernidad, es un espacio para reconectarse con uno mismo y disponer de fuerzas.

259 John Cage, *Silencio* (Madrid: Árdora, 2002), 22.

260 Susan Sontag, *Estilos radicales* (Barcelona: Taurus, 1997), 24.

261 Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio* (Madrid: Siruela, 2017), 17.

262 Le Breton, *El silencio*, 113.

263 Ibidem, 4-5.

En el arte hay diversas propuestas orientadas a exponer el silencio. El cineasta japonés Yasuhiro Ozu, con una cámara fija, sentado en un tatami a noventa centímetros del suelo, registra desde otra esfera visual la intimidad de la sociedad japonesa. Ozu descubre que hay una perspectiva diferente para narrar: su cine expone a individuos en sus silencios y rutinas diarias. En *Primavera Tardía*, película de 1949, aparecen recurrentemente espacios vacíos, solitarios y silenciosos. Según Carlos Martí Arís, el silencio en Ozu revela las huellas de lo ausente, de las cosas que no se dicen, de lo que no acontece.²⁶⁴

De la misma forma en que el silencio es protagonista en el cine de Ozu, el silencio también se encuentra en las pinturas de Mark Rothko. Rothko presenta grandes espacios luminosos de color; sus pinturas son planos cromáticos, bloques de colores irregulares que conducen a experimentar quietud y momentos de silencio. “El color, para Rothko, no es nunca un fin en sí mismo, sino, tan solo un instrumento para conmover la conciencia del espectador.”²⁶⁵. Más allá del aspecto formal, sus obras son pinturas que nos envuelven, son espacios de silencio que habitan entre nosotros para dar respuesta al mundo que nos rodea. Como manifiesta John Berger, la pintura más que cualquier otro arte es una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad.²⁶⁶ En el caso de Rothko, su pintura representa el silencio del mundo contemporáneo, expresando la angustia en grandes planos de color.

264 Carlos Martí Arís, *Silencios Elocuentes* (Barcelona: Ediciones UPC, 2010), 30.

265 Ibidem, 30-42.

266 John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Madrid: Árdora, 2002), 39.

En efecto, las obras de Ozu y de Rothko son silencios elocuentes. No son obras espectaculares en el sentido de que recurren a efectos especiales, sino son obras concretas y directas que hablan del silencio como un componente de la vida. Al igual que el caminar, el silencio es una forma de resistencia a los estragos del mundo contemporáneo, como la injusticia, guerra, pobreza, destrucción de la naturaleza o éxodos migratorios. “El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma de lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento de diálogo.”²⁶⁷. Los silencios nos invaden, nos alejan y nos confrontan; el silencio no existe en la obra de arte y menos aún en la vida.

4.4 Diarios de viaje

El ser humano ha identificado y dado un nombre a los diferentes espacios transitados. Los Pirineos, los Andes, el Sahara, el Atlántico, el Nilo, o el Amazonas, son lugares vividos y nombrados; lo que no se nombra no existe, ni en los registros físicos ni en la memoria, y corre el riesgo de desaparecer. Algunas culturas recurren incluso al canto para nombrar los caminos, como una forma de ubicar el espacio geográfico, práctica que es transmitida de generación en generación. Los diarios de viaje sirven para recordar, pensar y no olvidar los espacios recorridos.

Al escribir un diario de viaje se elaboran todo tipo de referencias que ayudan a tener una visión del lugar. Los puntos referenciales que se establecen en el papel orientan el viaje. Walter Benjamin, en *Escritos autobiográficos*, expone a manera

²⁶⁷ Sontag, *Estilos Radicales*, 24.

de un diario personal, su experiencia de viaje. En la sección *anotaciones*, Benjamin relata sus travesías por diferentes lugares, prestando atención a las horas, los trenes tomados, las esperas, las estaciones, los destinos, los compañeros de ruta y el clima. Estas referencias le sirven para escribir en primera persona una memoria y diario de viaje. Las *anotaciones* de Benjamin cuentan pasajes de su existencia, a bordo de un tren o simplemente caminando. Es un pertinaz observador al que no se le escapa nada de la mirada. Benjamin es un hombre que se confunde entre la multitud, y desde allí cuenta y ofrece una narración de sus viajes. Por ejemplo, en *Diario a Wengen* narra lo siguiente:

Viajamos vía Basilea. A las 10 de la noche hicimos trasbordo al tren expreso italiano, que estaba situado en un vestíbulo de la estación muy amplio y solitario. El revisor abrió para nosotros un compartimiento de segunda clase completamente vacío. Al cabo de $\frac{1}{4}$ de hora el tren abandonó el vestíbulo y salió a la lluviosa noche iluminada por grandes farolas de gas, pasando por entre unos muros con inscripciones publicitarias. El viaje era bonito: de vez en cuando surgían redondeadas colinas boscosas de contornos totalmente difusos. Luces aquí y allá, y sobre todo blancos caminos reales.... Ahora, de nuevo Weggis... Muy inquietante, con rayos extraordinariamente fuertes. Nubes de un gris amarillento se hundieron rápidamente en las montañas, y en el lago se formaron crestas de espuma. El camino de vuelta fue poco agradable porque pasamos mucho miedo; y aunque caminamos considerablemente menos, a mí me pareció mucho más largo.²⁶⁸

268 Walter Benjamin, *Escritos autobiográficos* (Madrid: Alianza Universidad, 1996), 76.

Benjamin nos acerca de manera muy descriptiva y sencilla a cada instante de sus viajes. Los registros de sus itinerarios nos ayudan a referenciar el lugar geográfico, pero también convierten a las palabras en mapas. A manera de un diario de fatigas, Benjamin describe cada ruta y camino transitado. Es un caminante que se reconoce en el viaje, que se aparta, observa e indaga; comprende su finitud, pero también comprende la apertura del devenir humano. A continuación, transcribimos una entrada del diario de Benjamin, donde detalla las estancias que realizó a partir del 19 de marzo de 1933.

Estancias a partir del 19 de marzo de 1933

19 marzo 1933-5 abril 1933. París, Hotel Istria, rue Campagne-Première.

8 abril 1933-25 septiembre 1933. Ibiza, San Antonio.

6 octubre 1933-26 octubre 1933. París, Hotel Regina de Passy.

...

1 octubre 1935-20 octubre 1937. París, 23, rue Bénard.

20 octubre 1937-26 enero 1958. París, 7, Villa Robert Lindet.

26 enero 1938 hasta el presente. París, 10, rue Dombasle.²⁶⁹

El diario de viaje se convierte en un retrato del tiempo presente, pero también de un tiempo futuro, como es el caso de *El esplín de París* de Charles Baudelaire, una serie de poemas en prosa. En uno de estos poemas, específicamente en *Invitación al viaje*, Baudelaire cuenta sobre un país magnífico y maravilloso que merece ser conocido; incluso elabora un diario del viaje con el itinerario que aún no realizado; de esta manera, escribe sobre un tiempo futuro. Como él señala, “si

²⁶⁹ Ibidem, 62.

es preciso ir allí, para respirar, para soñar, para alargar las horas con lo infinito de las sensaciones...allí es preciso ir a vivir.”²⁷⁰

Oliver Sacks, el gran neurólogo británico, en *Diario de Oaxaca* describe el viaje que emprende a México para recolectar helechos. Pero como señala, el principal objetivo de llevar un diario de viaje es el descubrimiento de un país, una cultura y una historia, de los cuales no sabía nada.²⁷¹ Sacks lleva un diario de viaje para aclarar sus pensamientos; no son textos exhaustivos más bien, como dice el autor son ligeros. Ya desde temprana edad, tenía la costumbre de anotar todo, escribir “*en tiempo real y no en retrospectiva*”. Sus primeras impresiones quedan sin mayores cambios a la hora de editar sus publicaciones.

El cuaderno de viaje cuenta historias, visibiliza el mundo interior y exterior en el que se mueve el viajero. Abrir un diario crea la posibilidad de encontrar pistas que permitan reflexionar sobre el territorio. A manera de un alfabeto y siguiendo un orden propio, el viajero estructura una secuencia. Lleno de palabras, apuntes, sketches, dibujos y fotografías, el diario se convierte en hoja de ruta. El artista islandés Olafur Eliasson (1967) explora el viaje como el encuentro con lo indefinido. “El viaje no necesita una clara meta o una trayectoria simple, puede ser algo más borrosos o difuso, una aventura donde el final es desconocido.”²⁷² Ante caminos y destinos inciertos, el diario de viaje se convierte en una herramienta de orientación

270 Charles Baudelaire, *El esplín de París* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 82.

271 Oliver Sacks, *Diario de Oaxaca* (Barcelona: Anagrama, 2017), 10.

272 Olafur Eliasson y Philip Ursprung, *Studio Olafur Eliasson* (Taschen: Italia, 2008), 219.

que da sentido a nuestras impresiones del mundo. El diario de viaje opera como un texto no acabado en constante construcción.

4.5 Los viajes de Richard Long

Richard Long (1945) es un artista británico que encuentra en el paisaje un espacio para proponer obras caracterizadas por una simplicidad absoluta. Long es un viajero que transita por diferentes caminos para construir esculturas con los diferentes materiales que le ofrece el lugar; recolecta toda clase de elementos, sin embargo los materiales pétreos ocupan un espacio preponderante a la hora de producir su obra: “me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que esté disponible, pero especialmente las piedras ... me gusta pensar que el mundo está hecho de piedras”.²⁷³ Las intervenciones que Long realiza en el espacio abierto forman parte del paisaje pero además son universos en sí mismos. Long se consagra como artista en el paisaje y caminar es su principal herramienta creativa: el viaje es su argumento y *leit motif*.

273 Masdearte.com, “Tres paseos de Richard Long”, s/f, párrafo 9, <http://masdearte.com/especiales/richard-long-land-art/>. [acceso 2 de diciembre de 2019]

Figura 35. Fotografía del volcán Cotopaxi, Ecuador.



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Cotopaxi_-_Ángel_Fel%C3%ADcisimo.jpg
[acceso 9 de enero de 2020]

El Cotopaxi es un volcán de 5,987 metros de altura que se encuentra en la cordillera de los Andes ecuatorianos. A lo largo de la historia, esta montaña ha experimentado diferentes fases eruptivas con importantes secuelas en el entorno; la actividad volcánica más reciente fue registrada en agosto de 2015. El nombre de esta montaña, en quichua, significa “cuello de luna” y su forma cónica casi perfecta ha llamado la atención de muchos andinistas y exploradores. En 1880, el alpinista inglés Edward Whymper, fascinado con la cordillera de los Andes, subió a la cima del volcán Cotopaxi para explorar y levantar información de la flora y fauna. La cordillera de los Andes es un referente geográfico, histórico y cultural. En la memoria colectiva, el Cotopaxi tiene un lugar importante como punto de orientación cotidiana.

Figura 36. *Cotopaxi Circle*, Richard Long, 1998.



<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/cotopaxi.html>

[acceso 9 de diciembre de 2020]

Long estuvo en el Ecuador en 1998 y produjo la serie *Along a twelve day way*, a partir de las caminatas por la cordillera de los Andes. *Cotopaxi Circle* es una intervención elaborada por Long en las faldas del Cotopaxi, con las piedras del lugar y registrada fotográficamente. Los círculos de Long están distribuidos en diferentes países y continentes. *A Circle in Alaska* (1977), *Circle in Africa* (1978) o *Aconcagua Circle* (2012), en Argentina, solo por nombrar algunas, son intervenciones producidas a partir del caminar de Long y de su especial sensibilidad que le permite percibir lugares y dotarlos de significado. Estas intervenciones forman parte de su memoria espacial, donde el cuerpo interviene como herramienta de creación.

Eso es lo que constituye mi arte. Camino en las montañas. Yo podría hacer un círculo de piedras y luego tomar una fotografía y llevar la fotografía del círculo de nuevo al mundo del arte. Así que es un proceso orgánico completo. Si yo no tuviese una cámara no podría mostrarle a nadie lo que había hecho. Por lo tanto, tomar una fotografía es una de las maneras como puedo compartir mi experiencia. Si no pudiese compartir mi experiencia, no tendría sentido ser un artista. Tengo diferentes maneras de compartir mi experiencia. La fotografía es una de ellas, trabajar con texto es otra, hacer una escultura en una galería es otra, hacer un gran trabajo con barro con mis manos es otra... así que tengo muchas maneras diferentes de presentar mi trabajo al mundo, y eso me interesa.²⁷⁴

Las intervenciones de Long constituyen un discurso experiencial: cada espacio es intervenido de acuerdo a la relación que el artista establece con el paisaje a partir de sus percepciones. Las intervenciones que Long realiza en los Himalaya, en Alaska, en la serranía española o en la cordillera de los Andes, hablan de lo finito e infinito de nuestro universo. Según Alain Badiou,²⁷⁵ lo finito es una cosa que tiene límites, que no se expande indefinidamente; somos finitos, pero no ignoramos por completo lo infinito. Long piensa el infinito en condición de lo medible, muestra cuan medible e inmensurable es el universo. *Cotopaxi Circle* representa la finitud frente a la magnitud de lo no medible.

Long interpreta al mundo por medio de líneas, círculos y espirales, formas usadas recurrentemente para plantear una visión infinita del mundo. Por ejemplo, las

274 Carolina Castro Jorquera, "Richard Long: «Mi trabajo es sobre las ideas de libertad. Hago arte casi de la nada,» *Artishock Revista de Arte Contemporáneo*, 18 de agosto de 2014, s/p, <http://artishockrevista.com/2014/08/18/richard-long-trabajo-las-ideas-libertad-hago-arte-casi-la-nada/>. [acceso 6 de diciembre de 2019]

275 Alain Badiou, *Lo finito y lo infinito* (Buenos Aires: Editores Capital Intelectual, 2016), 13-17.

líneas de Nazca en Perú son claros ejemplos de lo inmensurable: estas líneas trazadas en la tierra parece que se expanden sin fin. Estas líneas finitas abren interrogantes sobre lo inmensurable del universo. A nivel terrestre, nuestro campo visual no alcanza a ver todo lo que ofrece el entramado de las líneas de Nazca; sus diferentes formas toman sentido desde la altura. Los investigadores August Kosok y Maria Richie han estimado que algunas figuras en las planicies de Nazca alcanzan una longitud de 295 metros; también apuntan que estas líneas tienen un significado astronómico con funciones sociales, políticas y religiosas.²⁷⁶ Las circunferencias de Long a más de estar llena de significados, descubren a un hombre que camina y ocupa un lugar en el mundo.

Figura 37. *A line made by Walking*, Richard Long, 1967.



<https://www.artsy.net/artwork/richard-long-a-line-made-by-walking->

[acceso 16 de enero de 2020]

276 Andrea Imaginario, "Líneas de Nazca", *Cultura Genial*, <https://www.culturagenial.com/es/lineas-de-nazca/>. [acceso 7 de noviembre de 2019]

Figura 38. Vista aérea de espiral y líneas de Nazca, Perú.



<https://www.culturagenial.com/es/lineas-de-nazca/>. [acceso 4 de diciembre de 2020]

A diferencia de las intrincadas formas de Nazca, Long trabaja con formas simples, como es el caso de *A line made by walking*, de 1967. En esta obra hay una línea que conduce hacia un punto que se pierde en el paisaje infinito, solo observamos el comienzo, pero no sabemos si la línea sigue y se extiende más allá de nuestro campo visual. Como su título sugiere, esta obra es una intervención artística elaborada a partir del caminar durante un sinnúmero de veces sobre un lugar dado, hasta formar con sus pisadas una línea semejante a un camino. Es así como Richard Long hace de la acción de caminar una expresión artística; y, por lo tanto, al utilizar su cuerpo, construye una performance que puede ser re-caminada constantemente sobre el campo abierto. A partir de esta obra sensible, armónica y austera, Long inaugura su larga trayectoria como artista del movimiento *Land Art*.

A menudo digo que soy un hijo de mi generación. Soy una mezcla de...minimalismo, Land Art y Arte Povera. Diría que estoy mucho más cerca del Arte Povera que los artistas estadounidenses del Land Art. Se podría decir que *Línea hecha al caminar* (*A line made by walking*, 1967) es el máximo trabajo de Arte Povera, porque se trata de hacer algo de la nada.²⁷⁷

En la década de los 60 y 70 surge el movimiento *Land Art*, como una práctica móvil de experiencia del lugar que propone una forma de acceder a la creación por medio de la movilidad, a través de prácticas en el espacio abierto. El *Land Art* o también llamado *Earth Works*, según Tonia Raquejo, es “convertir el paisaje natural en un material plástico con el que trabaja el artista.”²⁷⁸ Hay que recordar que las obras de los artistas del Land Art tienen un carácter procesual, en el cual el proceso es más relevante que el producto final. Robert Smithson (1938 - 1973) con su monumental obra *Spiral Jetty* (1970) en el Gran Lago Salado de Utah – Estado Unidos, constituye un referente para este movimiento artístico. *Spiral Jetty* es un espiral a orillas del lago que altera la naturaleza y entra a forma parte de la configuración paisajística. Esta intervención está compuesta de capas geológicas, sedimentos y microorganismos, se asemeja a una serpiente que se desenrosca.

277 Castro Jorquera, “Richard Long”, s/p.

278 Tonia Raquejo, “El arte de esculpir el planeta: la geología y el Land Art”, *Tierra y tecnología*, 39, 1er semestre de 2011, 85. https://www.academia.edu/1489166/El_arte_de_esculpir_el_planeta_la_geolog%C3%ADa_y_el_Land_Art [acceso 10 de mayo de 2020]

Figura 39. *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970



<https://www.deseret.com/entertainment/2020/4/7/21207816/spiral-jetty-50-robert-smithson-nancy-holt-anniversary-dia-umfa-great-salt-lake-landmarks-utah> [acceso 11 de mayo de 2020]

Según nos cuenta Smithson en sus escritos, cuando llegó allí no tenía ninguna idea preconcebida de lo que iba a hacer; es decir, no quería imponer ninguna imagen estética ajena al paisaje, sino más bien al contrario: su intención era trabajar desde el propio paisaje, hacerlo visible, y para ello debía mirar al lugar desentrañando sus formas ocultas. Lo que se le apareció delante de aquel lago fue una gran espiral, como si de pronto hubiera emergido del centro de las aguas para mostrarse. En su obra, Smithson logra transmitirnos esa aparición, ya que el efecto que nos produce la imagen de su espiral enroscada en el agua es más bien telúrico que estético, es decir, más natural que artificial.²⁷⁹

279 Tonia Roquejo, *Land Art* (Madrid: Nerea, 1998), 21.

Smithson plantea los conceptos de *site* y *non site* (emplazamiento y no-emplazamiento) para expresar las tensiones entre espacios exteriores e interiores; una dialéctica entre interior y exterior, abierto y cerrado, centro y periferia.²⁸⁰ Las obras de Smithson son grandes figuras que no tienen pedestal, son intervenciones efímeras en la superficie de la tierra. Los artistas del *Land Art* expanden las ideas clásicas de escultura proponiendo otras alternativas; la escultura en *campo expandido* es la condición de posibilidad donde cualquier medio es adecuado: una fotografía, una excursión campestre o una serie de líneas trazadas en el desierto.²⁸¹ El acto físico de Smithson de excavar toneladas de tierra y llevarlas de un lugar a otro, modificando el estado natural, da como resultado una alteración sensorial del paisaje. Rosalind Krauss señala que la escultura se propone como una clara posibilidad de elasticidad para suplir las necesidades del artista, de esta forma, las obras del *Land Art* se movilizan por campos y lugares ilimitados. La escultura expandida no está dictada por un medio en particular, sino que opera de diferentes maneras; y la fotografía es el medio complementario para visibilizar la creación artística del *Land Art*.

Para Long, el caminar es una forma de conciencia diferente a la cotidiana.²⁸² Al igual que los filósofos Peripatéticos de la Grecia Antigua que hablaban mientras caminaban, Long mientras camina crea diálogos con su entorno, levanta esculturas

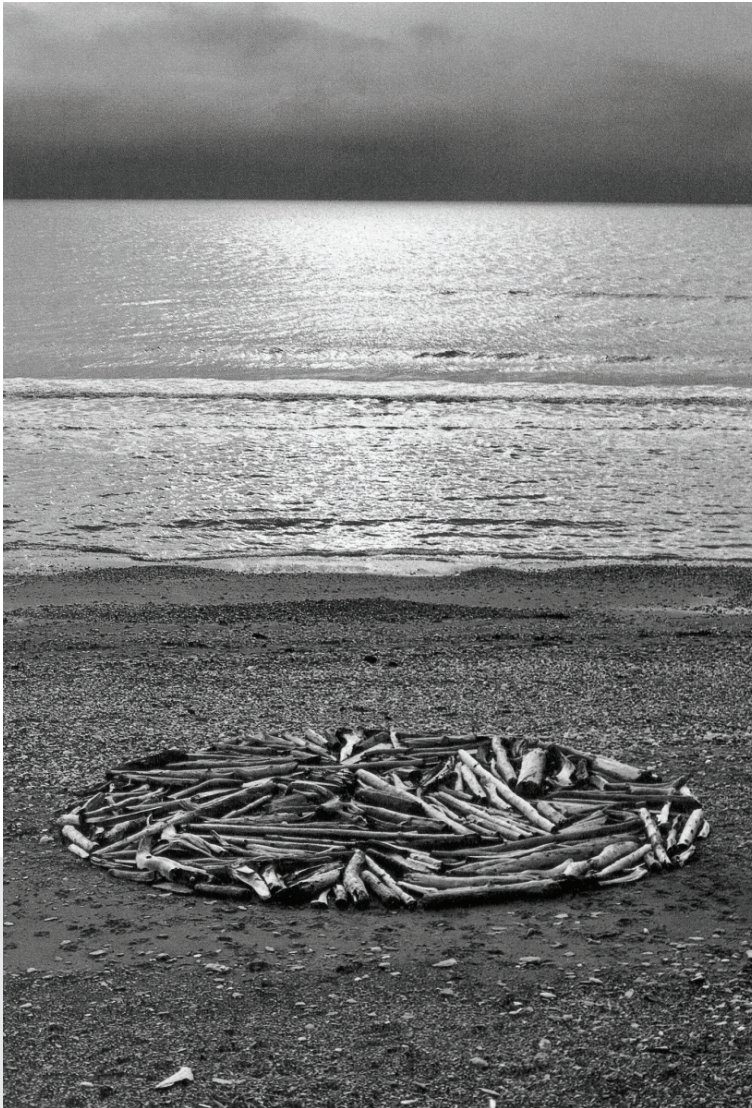
280 Michael Lailach, *Land Art* (Barelna: Taschen, 2017) 86.

281 Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido" en Hal Foster, *La Posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 1985), 59, 73.

282 Elena Vozmediano, "Mientras tenga nuevas ideas, continuare caminado", *El Cultural*, 12 de febrero de 2016, <https://elcultural.com/richard-long-mientras-tenga-nuevas-ideas-continuare-caminando>. [acceso 15 de noviembre de 2019]

y propone un devenir reversible, es decir, un auto-descubrimiento que orienta su cuerpo de otra manera. Mediante su caminar en lugares extremos, Long crea líneas y forma circunferencias; de esta manera, deshace, re-configura y re-orienta la visión artística.

Figura 40. *A Circle in Alaska*, Richard Long, 1967.



<http://www.rudedo.be/amarant08/land-art/richard-long-1945/richard-long-a-circle-in-alaska-1977/long13/>

[acceso 27 de noviembre de 2019]

Cada círculo de Long es producto de la sensación que le produce el lugar.²⁸³ Sus caminatas por Canadá, España, Mongolia, La Antártida, Bolivia o Ecuador muestran a un artista que recolecta, interviene y re-considera su pensamiento y visión del mundo. La obra de Long construye un nuevo paisaje: el círculo en las alturas del Cotopaxi es como un objeto que irrumpe el paisaje, pero al mismo tiempo se acopla a él. La particularidad de estas obras es que con el tiempo tienden a mutar y desaparecer; la naturaleza, con sus ciclos climáticos y geológicos, opera de forma complementaria en la construcción de la obra.

Long concibe a la naturaleza como un estudio abierto. Para realizar sus instalaciones no lleva consigo herramientas, solo recurre a una cámara fotográfica para documentar sus acciones; es así, cómo se enfrenta al territorio. Long re ensambla un mundo a partir de cosas encontradas, creando así un espacio personal. Sus intervenciones son como un *Bing Bang* que explota y empieza a formarse y a relacionarse con otros universos. Para Long, la piedra es un elemento singular que le relaciona con el espacio; su gesto escultórico, en apariencia simple, crea una obra monumental.

283 Castro Jorquera, "Richard Long", s/p.

CAPÍTULO 5.



El caminar: un itinerario personal



CAPÍTULO 5.

El caminar: un itinerario personal

El caminar es una apertura al mundo, despeja la mente, activa las ideas. Es también es una forma de acercarse al territorio y al paisaje, de sentir el cuerpo y de escapar al miedo que acecha en las sociedades líquidas y positivas. Con el fin de explorar la manera que el caminar activa la creación, este capítulo presenta la experiencia personal obtenida en una serie de viajes realizados a pie. También incluye la metodología utilizada para la presente investigación, la cual recurre a la práctica como el principal método de exploración.

La metodología contempla la forma de selección de los lugares para caminar, en función de la dificultad, la extensión y la duración de la caminata, las posibilidades del paisaje y la opción de ir solo o acompañado. La recolección de la información se realizó a través de diarios que documentan la experiencia del caminar, orientada por la observación de variables como las estructuras rocosas, la forma de las montañas, el viento, la luz del sol, solo por mencionar unas pocas, tomadas de la *Guía para Caminantes* de Tristan Gooley.

Este capítulo recoge la experiencia de cinco viajes realizados en España, China y Ecuador. El primer viaje tuvo un tinte de peregrinaje: el recorrido abarcó la sección inglesa del Camino de Santiago de Compostela. El segundo fue a las

montañas Amarillas en China, una experiencia marcada por la incertidumbre y la contemplación a la naturaleza. La tercera caminata fue realizada en los Andes ecuatorianos junto a Baltazar Ushca, indígena que desde hace décadas sube a recolectar hielo de la montaña del Chimborazo. Actualmente, es la única persona que realiza esta actividad y también la última, porque nadie está interesado en continuar con esta práctica. También se incluye el viaje realizado en solitario para ubicar la circunferencia de Richard Long en el volcán Cotopaxi, registrada en la fotografía *Cotopaxi Circle*. Finalmente, se incorpora la experiencia colectiva de caminar junto al artista Hamish Fulton, en el centro cultural Bombas Gens de Valencia.

La parte central de este capítulo está constituido por los trabajos elaborados a partir de fragmentos del diario de viaje. Esta obra está compuesta por dibujos, pinturas y fotografías que indagan los lugares y los habitares que conforman un paisaje. Específicamente, se presentan las series *Camino de Santiago*, *El Color del Viento*, *Desorientaciones* y *Entre el cielo y la tierra*. También incluye el registro de la intervención realizada con barcos de papel en las faldas del volcán Cotopaxi, en tributo a Richard Long. Se trata de obras producidas para esta investigación basada en la práctica, a partir de la experiencia del caminar que permite una apertura creativa al mundo.

Esta investigación aborda la cuestión del caminar y la creación a partir de la experiencia personal; se trata de una investigación basada en la práctica (IBP). Este tipo de investigación se realiza con el fin de generar conocimiento a partir de la práctica y de los resultados de ésta. Según Robin Nelson, en una IBP la práctica es el principal

método de exploración y debe ser remitida como evidencia sustancial del proceso.²⁸⁴

Añade que una IBP debe estar compuesta por un producto, la documentación del proceso y un marco conceptual que localice la práctica y sus influencias.

La IBP además de incluir elementos artísticos desde “el hacer”, considera la experiencia personal como un medio que permite acceder al campo de la investigación. Silverman considera que “la finalidad de cualquier investigación es permitir acceder a lo que las personas hacen y no solo a lo que dicen. En este sentido las artes llevan ‘el hacer’ al campo de investigación.”²⁸⁵ Barone y Eisner manifiestan que la investigación basada en la práctica permite una aproximación “más amplia y profunda, tratando de desvelar aquello que se suele dar por hecho y que se naturaliza.”²⁸⁶ De hecho, señalan que las formas visuales tienen una ventaja sobre el lenguaje y los números, para revelar las cosas.

El hecho artístico como forma de conocimiento se expone como la “reflexión en la acción”; es decir, la obra de arte es el resultado de una reflexión teórica y práctica. Según Henk Borgdorff, en la investigación basada en la practica artística hay una complementariedad entre sujeto y objeto; todo está integrado: “conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazadas con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo.”²⁸⁷

284 Robin Nelson, *Practice as research in the arts* (Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013), 8-9.

285 En Fernando Hernández, “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, *Educatio Siglo XXI*, 26, 2008, 93, <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641> . [acceso 20 de marzo de 2020]

286 Ibidem, 92.

287 Henk Borgdorff, *El debate sobre la investigación en las artes* (Holanda: Amsterdam School of the Arts, 2006), 7,

Con el fin de descubrir la forma en la que el caminar activa el proceso creativo, se recurrió a un trabajo de campo que articuló el caminar, la observación, la experiencia y la percepción del paisaje. El trabajo de campo estuvo estructurado por cinco viajes a pie realizados en un intervalo de dos años. Los viajes tuvieron una extensión y duración diferentes, y fueron hechos en lugares completamente disimiles. La selección de los lugares fue realizada en función de los siguientes criterios: dificultad, extensión y duración, las posibilidades que ofrecía el paisaje y características específicas de los espacios.

La primera experiencia del caminar fue en la sección inglesa del camino de Santiago de Compostela, en España. Esta caminata tenía un componente diferente a todas los demás: de una manera u otra y a pesar de no compartir el sentido religioso tradicional que se le otorga al viaje a Santiago, se trataba de una peregrinación. Además, las posibilidades que el paisaje del norte de la península ofrecía eran múltiples. Se trató de la caminata con la mayor extensión y duración, de una intensidad moderada que activo el cuerpo.

Las montañas Amarillas, en la provincia de Anhui en China fueron seleccionadas como el escenario para realizar la segunda caminata. La extensión de la caminata fue de 15 kilómetros, estructurada en dos días. A pesar de las barreras del lenguaje, fue posible realizarla solo, sin ningún guía. En vista de que la altura era inferior a los 2,500 metros sobre el nivel del mar, el esfuerzo físico requerido era moderado. Esta caminata tuvo la ventaja de poder experimentar un paisaje nunca antes visto, con

infinitas posibilidades. Adicionalmente, estas montañas tienen un lugar importante en la representación gráfica china, lo que les hacía incluso más atractivas.

La montaña del Chimborazo, en los Andes ecuatorianos, fue escogida para el tercer viaje. Las montañas tienen una especial significación en la cosmovisión andina, lo que llamaba mucho la atención. Se trató de un viaje que requirió un intenso esfuerzo físico y la adaptación a bajas temperaturas y a una altura de más de 4,000 metros sobre el nivel del mar. Caminar por el páramo, con la nieve, en medio del silencio, representó una oportunidad única; y sobre todo, caminar junto al indígena Baltazar Ushca, conocido como el último hielero del Chimborazo, le confería a la caminata una dimensión especial.

El cuarto lugar seleccionado para caminar fue el volcán Cotopaxi, que al igual que el Chimborazo, se encuentra en el Ecuador. Esta caminata se centró en la búsqueda del círculo realizado por el artista Richard Long en las faldas del volcán, hace más de dos décadas. Se trató de un viaje incierto porque no se conoce con exactitud la ubicación del círculo de Long; lo que implicó experimentar una especie de deriva, de caminar en círculos, abierto constantemente para el encuentro. En cuanto al esfuerzo físico, se requirió un nivel moderado para hacer frente a un clima frío y una altura media de 3,500 metros. La caminata se realizó en solitario y fue concebida como un tributo a Richard Long, lo que dotó de un sentido adicional al deambular.

Finalmente, se realizó una caminata colectiva, liderada por Hamish Fulton en el Centro Cultural Bombas Gens. Como se menciona en el capítulo 1, Fulton se define a sí mismo como un artista que camina. La caminata en Bombas Gens

tuvo la particularidad de ser bajo techo y junto a más de 100 personas, algo no experimentado en las otras caminatas. El esfuerzo físico era mínimo, la duración inferior a las dos horas.

Durante las caminatas, la recolección de la información se realizó a través de las siguientes herramientas: fotografías y diarios de viaje. En particular, los diarios de viaje sirvieron para documentar todo el proceso de la caminata. En los diarios se incluyeron las observaciones realizadas *in situ* de una serie de variables, tomadas de la Guía para Caminantes de Tristan Gooley.²⁸⁸ Estas variables, que describen la interacción entre paisajes, experiencias y personas, son:

El cielo y el tiempo: el color del horizonte, los colores del arco iris, los tonos rojizos al caer la tarde; la fuerza, dirección y sensación del viento; los tipos de nubes, la altitud de las nubes; la niebla, la lluvia, la calidad del aire, las tormentas y la nieve.

Las estrellas: la estrella polar, la cruz del norte, las constelaciones, las estrellas fugaces, la luz de las estrellas.

El sol: la posición, la forma y el tamaño, la luz, el ángulo, la sombra y los halos.

La luna: el tamaño, la forma y la luz.

El suelo: el color de la tierra, las piedras, las laderas, las cotas de nieve, las estrías glaciares, los límites arbóreos, las formaciones rocosas, la forma de las colinas y montañas y rocas; el desgaste de las piedras, la textura del barro; las rutas, caminos y carreteras; las marcas y las huellas.

Los árboles: el tipo, la orientación, el color, el grosor, las formas, las raíces, la corteza, el color de las hojas y las cicatrices.

Las plantas: las flores silvestres, la orientación de las flores, la forma de las hojas, los colores de las flores y los cultivos

288 Tristan Gooley, *Guía para caminantes* (Barcelona: Ático de los libros, 2009).

La gente: los encuentros, los silencios y las historias personales.

Las sensaciones del cuerpo: la activación de los músculos, la respiración, el ritmo cardíaco, el dolor, el cansancio y el sudor.

Experiencias subjetivas: lo raro y extraordinario.

Estas variables fueron útiles a la hora de recoger información para el diario de viaje. Estas anotaciones se realizaron diariamente durante las caminatas, a partir de la observación de las variables propuestas por Gooley. Las nubes, la lluvia, la luz, el viento, la tormenta, la sombra, el color del cielo, las estrellas, el cansancio, el dolor, la huella, entre otras, fueron sistemáticamente observadas para obtener pistas sobre el paisaje. La lista de Gooley es exhaustiva y define bien las variables que deben ser tomadas en cuenta por los caminantes que buscan entender las complejas dinámicas que tienen lugar en torno al paisaje. De hecho, permiten comprender o concebir al paisaje de una manera compleja e integral, como un lugar de experimentación sensible.

El procesamiento de la información contenida en los diarios de viaje se realizó en el taller donde se arman y ordenan las ideas, una vez concluida la experiencia del caminar. El taller es un espacio de experimentación, el lugar donde viven las memorias y las experiencias junto a materiales provenientes de diferentes fuentes y con diversidad de atributos. El lápiz, el borrador, la pintura, el papel, el cartón, medios primarios en sí mismos; cobran sentido con fuentes más complejas, como las anotaciones del viaje, las fotografías, los libros y los recursos digitales. El taller es un espacio de conflictos y negociaciones, donde se establecen acuerdos entre materiales e ideas luego de largos procesos de reflexión y hacer que involucran aciertos, pero sobre todo errores. Es un lugar de transformaciones donde un solo

gesto tiene la capacidad de evocar un espacio visto y habitado. Finalmente, el taller es un universo alterno lleno de experiencias sensoriales que recrean las sensaciones vividas a partir del acto de caminar.

Figura 41. Vista del taller I.



Archivo personal

Figura 42. Vista del taller II.



Archivo personal

Figura 43. Vista del taller III.



Archivo personal

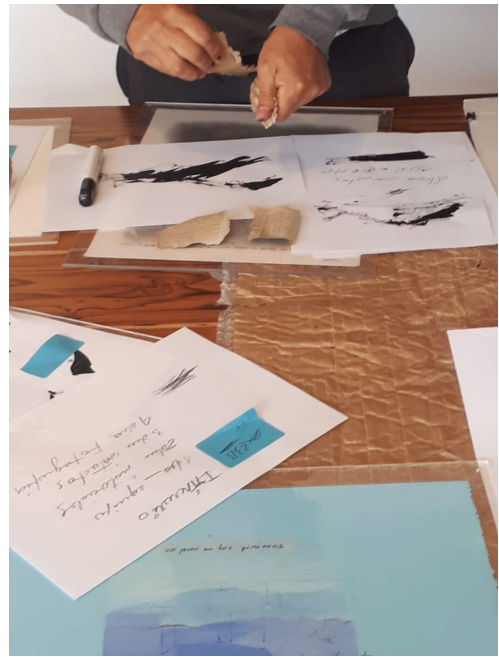
En el taller, en la mesa de trabajo, las anotaciones y dibujos son borradas, rescritas, clasificadas, rasgadas y superpuestas. Estos procesos tienen la intención de crear un remake, entendido como una adaptación a un nuevo orden, donde se repiten ciertos elementos que componen el paisaje, pero creando una nueva realidad. La acción de borrar es una forma de dibujar que no elimina los atributos del lugar, sino que agrega huellas, espacios en blanco y formas. El borrar también constituye un mecanismo para alejarse de las representaciones clásicas del paisaje que lo presentan como algo acabado y liso. Al contrario, el paisaje está caracterizado por irregularidades y porosidades y, sobre todo, por estar siempre inacabado, en permanente construcción. En ciertas ocasiones, el acto de borrar no es suficiente y debe ser complementado con la superposición de papeles transparentes sobre una base. Esta acción a manera de collage, permite construir una serie de capas y superficies que permiten construir un paisaje alternativo, que cuestiona la realidad. La yuxtaposición de papeles implica el acto de rasgar, concebido como otra forma de dibujar donde cada contorno seccionado crea nuevas posibilidades.

Figura 44. La acción de rasgar I.



Archivo personal

Figura 45. La acción de rasgar II.



Archivo personal

Figura 46: La acción de superponer



Archivo personal

George Steiner considera que “ninguna forma artística nace de la nada; siempre *después*. El artista <<recuenta>>, hace inventario de lo existente.”²⁸⁹ George Perec es un experto en hacer inventarios y en clasificar lo que ve; todas las cosas ocupan un lugar especial y por ello formula interesantes ordenamientos para los objetos que le rodean.²⁹⁰ Por ejemplo, para Perec existen diversos modos de clasificar libros: de acuerdo al alfabeto, por colores, por formatos o por idiomas; también hay múltiples formas de responder a la pregunta de dónde vive: “<<vivo en los 48 grados 50 de latitud norte y los 2 grados 20 de longitud este>> o <<vivo a 890 kilómetros de Berlín>>”.²⁹¹ Considera que tanto el orden como el desorden le permite el encuentro con “sorpresas agradables”. En mi caso en particular, el diario de viaje recoge el inventario de los elementos que componen el paisaje, producto de la experiencia del caminar. En la mesa de trabajo, clasifico y ordeno todo para diagramar las ideas.

El resultado son trabajos en papel de pequeño y mediano formato, que recogen la experiencia del caminar. Cada obra está construida con base en fragmentos reescritos del diario de viaje, que contienen coordenadas y puntos de vista del mundo alternativos. Las anotaciones del diario de viaje son contenidos inacabados, a partir de los cuales se trabaja para transformar y dotar de sentido al paisaje vivido. Los residuos del paisaje que quedan en el cuerpo son los elementos faltantes del paisaje contenido en el diario. Los diarios son fundamentales para recoger toda

289 George Steiner, *Gramáticas de la Creación* (Madrid: Siruela, 2001), 32.

290 George Perec, *Pensar/Clasificar* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2017), 23.

291 *Ibidem*, 20.

la información del lugar, para vencer al olvido; la memoria no es suficiente para retener la experiencia del paisaje.

Los trabajos incluidos en esta investigación fueron seleccionados en función de una serie de parámetros. La capacidad de cada pieza de transmitir las múltiples posibilidades del paisaje fue uno de los criterios centrales para escoger las obras. Cada una de ellas, transmite la idea del paisaje como una experiencia vital y una interpretación sensible, como un espacio físico, pero sobre todo como un lugar de relaciones. Para la selección, también se tomó en cuenta la potencia de cada obra para generar un diálogo con las otras piezas, de forma que en conjunto sostengan un argumento expositivo. Por último, se recurrió a criterios estéticos como composición, equilibrio, textura y demás elementos formales. Las obras que no cumplieron con estos parámetros fueron excluidas de las series presentadas.

5.1 El caminar como peregrinaje: el camino de Santiago de Compostela

El peregrinaje a Santiago de Compostela comprendió un recorrido de 5 días, con una caminata diaria de 15 kilómetros en promedio. El diario de viaje se centró en el registro del ritmo cardíaco y número de pasos diarios, reportados por un monitor de actividad física. Los datos registrados por el dispositivo electrónico y el paisaje a manera de telón de fondo, dan como resultado una memoria sensorial del viaje, como se puede apreciar en *56 latidos por minuto* y *63 latidos por minuto* (figura 47 y 48). En *150 latidos por minuto*, se puede sentir el corazón latir con mayor rapidez mientras se observa el camino empinado (figura 49). En estas obras, que forman parte de la serie *Camino de Santiago*, el paisaje sirve como escenario para la palabra y el texto permite una aproximación más cercana al lugar. Conjugar elementos escritos y visuales permite otra perspectiva del espacio.

La palabra además de ser la descriptora de la actividad física, es una forma de dar presencia y representar al cuerpo. Cada fotografía en tono sepia expresa un momento detrás, un espacio vivido y uno que está por llegar. Las diferentes locaciones son fotografiadas para narrar un paisaje, se convierten en crónicas visuales hasta llegar al final del peregrinaje: la iglesia de Santiago de Compostela. Este recorrido llama el interés de muchos caminantes en Europa, quienes caminan cientos de kilómetros movidos por la devoción religiosa, la búsqueda de introspección o simplemente como un camino más por recorrer. En nuestro caso, este caminar es un peregrinaje en busca de experimentar el paisaje.

Figura 47. *56 latidos por minuto*, serie Camino de Santiago, 2018.



Archivo personal

Figura 48. *63 latidos por minuto*, serie Camino de Santiago, 2018.



Archivo personal

Figura 49. *150 latidos por minuto*, serie Camino de Santiago, 2018.



Archivo personal

La serie *El color del viento* reúne trabajos en acuarela y collage, producidos también a partir de la experiencia del paisaje atravesado hacia Santiago de Compostela. Nuevamente, el texto o la palabra aparecen en la composición. La frase de la figura 50 “el mundo no es lo que aparece”, fue tomada de una de las secciones de un periódico local. El titular del periódico es acoplado y dotado de un nuevo sentido, un sentido poético que potencia la imagen visual del paisaje de montaña que se diluye. La frase del periódico sirve como una aproximación a lo que acontece no

solo en el territorio, sino en el mundo contemporáneo atravesado por lo transitorio y lo incierto. En otras ocasiones, como en la figura 54, las frases que aparecen hacen referencia a pasajes de las lecturas que se ha realizado y que han dejado una huella. Específicamente, “el lugar donde están todas las cosas” proviene del *Aleph*, del escritor Jorge Luis Borges.²⁹² Esta frase recoge el sentir que se experimenta en el paisaje, que en sí mismo constituye un mundo completo, complejo, diverso, pleno, compuesto de átomos, partículas, ondas, sonidos, colores y temperaturas.

Figura 50. *El mundo no es lo que parece*, serie El color del viento, 2019



Archivo personal

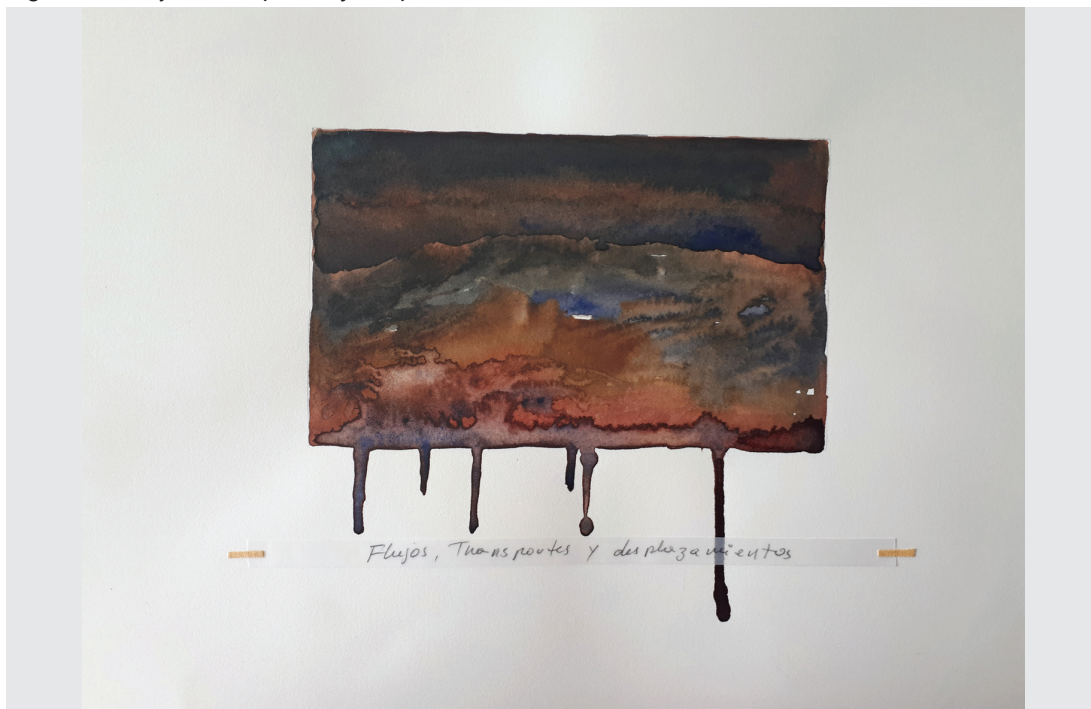
²⁹² José Luis Borges, *El Aleph* (España: Penguin Random House, 2018), 202.

Figura 51. *Direcciones, puntos y referencias*, serie El color del viento, 2019.



Archivo personal

Figura 52. *Flujos, transportes y desplazamientos*, serie El color del viento, 2019.



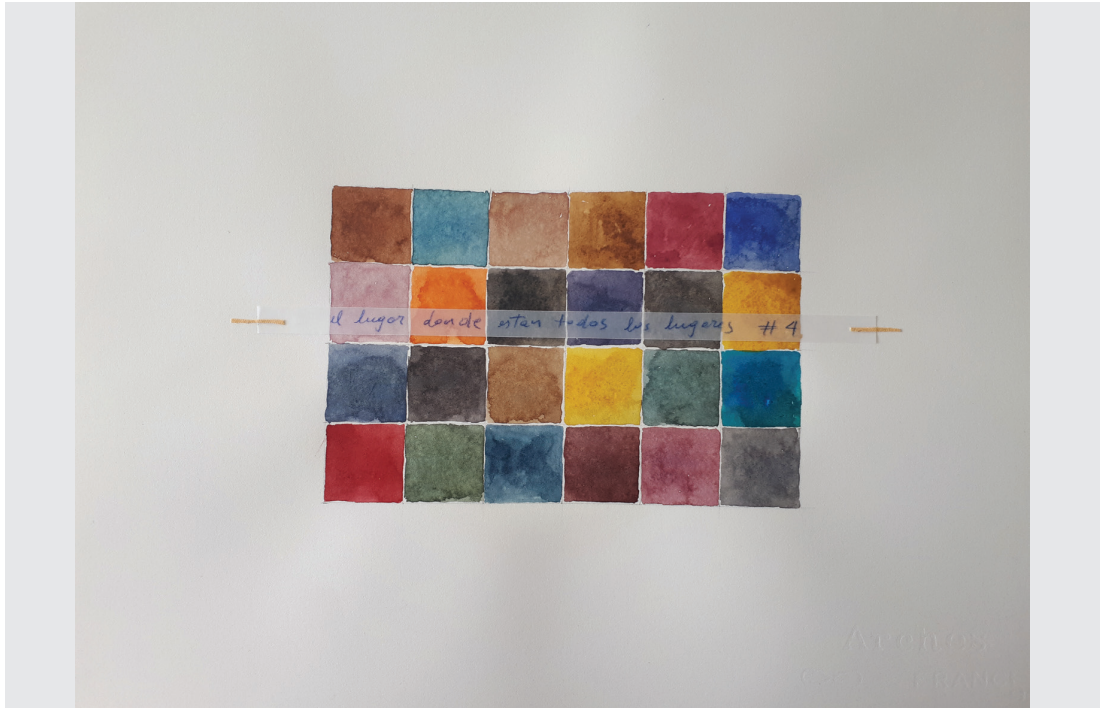
Archivo personal

La característica que atraviesa a la serie *El color del viento*, en particular a las obras de las imágenes 50, 51 y 52, es el desborde de la pintura fuera del encuadre. Se trata de un acto intencional pensando para presentar la fragilidad del paisaje, tanto en sus dimensiones físicas como sociales. Vivimos en un tiempo donde relaciones sociales se diluyen y todo se desvanece paulatinamente. El agua es el principal fundamento conceptual de la obra, por lo que se recurre a la acuarela. Estas acuarelas, como si se trataran de una imagen cinematográfica en un gran telón de fondo, dan la idea de una historia ficcional del paisaje. Cada forma emerge como si se tratara de células de un organismo cromático. Esto es especialmente evidente en *En busca del otoño*, que recuerda las imágenes microscópicas de células vivas, pero también representa los espacios liminales o de transición. *El lugar donde están todas las cosas* es un paisaje ficcional, donde los colores construyen un espacio pixelado, a la manera de una imagen digital vista a partir de un gran zoom.

Figura 53. *En busca del otoño*, serie *El color del viento*, 2019.



Figura 54. *El lugar donde están todas las cosas # 3 y 4*, serie *El color del viento*, 2019.



Archivo personal



Archivo personal

5.2 Desorientaciones: el viaje a las montañas Amarillas

El viaje a China fue en una experiencia agotadora, un largo recorrido de alrededor de 8.700 kilómetros que permitió adentrarse en un mundo completamente diferente, lleno de sensaciones y paisajes nunca antes experimentados. Caminar por las grandes avenidas, por los pasadizos estrechos de los *hutongs* y por los paisajes naturales de China causa extrañeza. Los ríos de gente, a pie y en motocicleta, moviéndose frenéticamente, son una marea humana que arrasa con todo a su paso. Es un mundo extraño para la mirada occidental, pero lleno de sentido y significado para sus pobladores. Las derivas humanas a más de ser el encuentro con las sensaciones del lugar, causan angustia en esta parte del mundo. Es tal la cantidad de eventos que los sentidos se disparan por todos lados. Cada lugar en China es un laboratorio de investigación, el paisaje y la naturaleza singular de las montañas Amarillas ofrecen un tipo de conciencia diferente. Como Alain Roger señala, China es una sociedad paisajera que reúne simultáneamente los cuatro criterios de paisaje de Berque, mencionados en el primer capítulo.²⁹³ Estas montañas con 72 picos están localizadas al Este del país, en la provincia de Anhui; son frecuentemente representadas en la pintura clásica china. Caminar en medio de las nubes que cubren al amanecer la montaña, al borde del abismo y rodeado de pinos casi flotantes, es una experiencia contemplativa que permite una reconexión con la naturaleza en su estado original.

293 Alain Roger, *Breve tratado del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2014), 67.

Figura 55. Fotografía de las Montañas Amarillas, China, 2018.



Archivo personal

Desorientaciones es una serie producida a partir del viaje a China, que indaga el territorio y el habitar, donde el caminar se convierte en práctica estética y experiencia perceptiva. Cada dibujo cuenta con un proceso propio, las diagramaciones y ordenamientos que se proponen se desarrollan a partir de lo indefinido. *Desorientaciones*, además de ser un proyecto de las sensaciones del entorno, es un dispositivo que plantea una mirada y perspectiva diferente a partir de un paisaje inacabado, siempre en constante construcción.

Desorientaciones muestra un mundo siempre cambiante, aprehendido a partir del caminar por China. Mientras se camina se formulan ideas; por este motivo, los trabajos son una trama de superposiciones gráficas, llena de interrogantes, pliegues y porosidades. Kafka en *La metamorfosis* presenta a un ser humano extraviado dentro

de cuatro paredes, un individuo en un mundo incierto que ve cómo la incertidumbre cambia y transforma su cuerpo. De manera paralela, cada dibujo lleva una pulsión diferente que interpreta una forma de estar en un mundo sin rumbo.

Esta serie de trabajos busca representar la desorientación y el torbellino de acontecimientos. *Sin rumbo* es una composición de dibujos y collage que recoge la angustia del mundo contemporáneo (ver figura 56). Cada obra interactúa con la otra en un sistema de diálogo que propone un andar sin fin. De manera complementaria, *Camino sin fin* (figura 57) evidencia la sensación de andar a ciegas, perdido, de paso de un umbral a otro. Este dibujo proyecta sombra, pero también luz que se refuerza en la imagen lejana del horizonte azul.

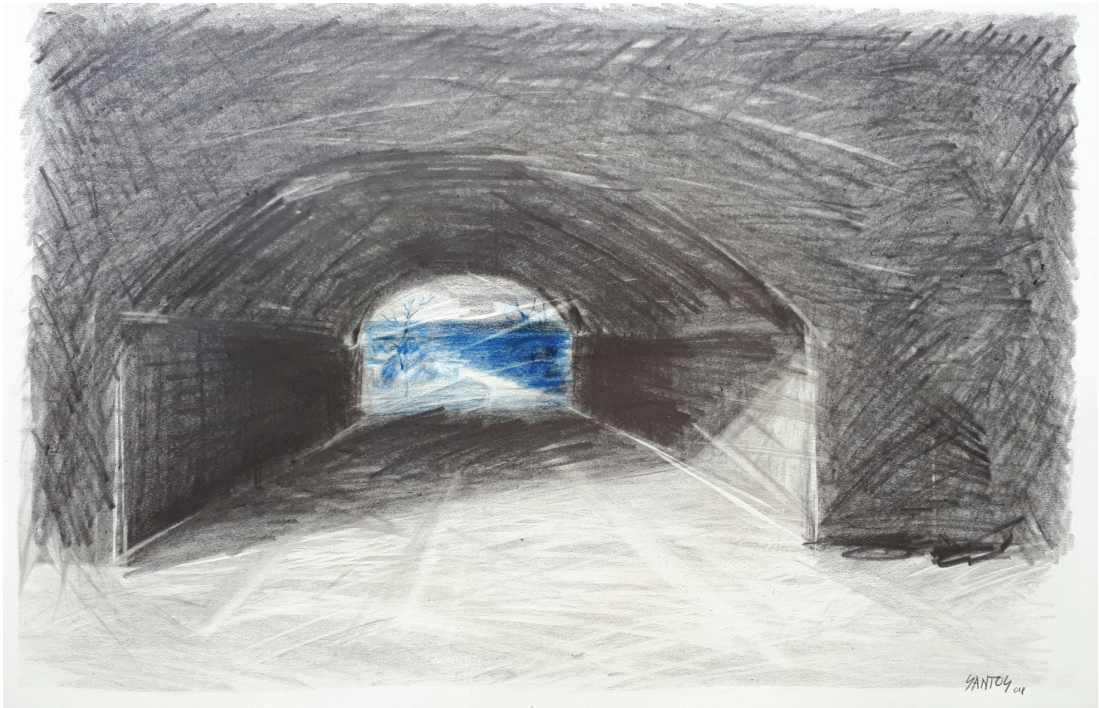
Figura 56. *Sin rumbo*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal



Figura 57. *Camino sin fin*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

A *flote* es un dibujo que trata el tema de la transitoriedad, la desorientación y la deriva a partir de una pequeña barca de madera que flota sobre el agua sin destino fijo (figura 58). Esta barca dibujada fue la idea que dio origen a la intervención tributo a Long, hecha con barcos de papel en las faldas de volcán Cotopaxi en un punto del paisaje muy similar a *Cotopaxi Circle*. Tanto en el dibujo como en la intervención, las barcas representan lo efímero, lo frágil y lo líquido del mundo contemporáneo.

Figura 58. *A flote*, serie *Desorientaciones*, 2018.

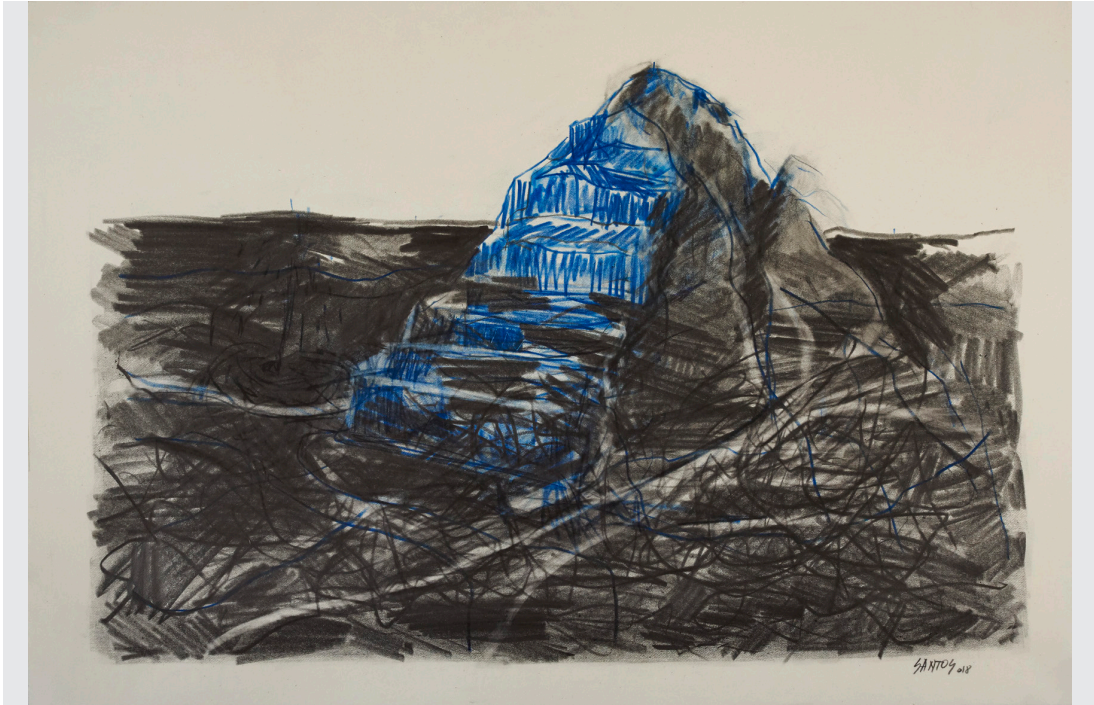


Archivo personal

Desorientaciones es una serie atravesada por la experiencia de vivir y sentir la naturaleza en un estado nunca antes apreciado. *Montaña azul* es la recreación de uno de los 72 picos de las Montañas Amarillas, captado al amanecer cuando la luz del sol y la neblina producen una atmósfera azul. Como se puede apreciar en la figura

59, el paisaje está formado por una maraña de rutas que no necesariamente llevan a la cumbre. Este dibujo, a diferencia del lugar real, resulta desolador y de alguna forma inquietante. En el dibujo *Cascada* (figura 60), la naturaleza también ocupa un lugar central; pero a diferencia de *Montaña Azul*, aparece viva y desbordante. El agua fluye, transparente, limpiando el territorio. Este dibujo recoge muchos elementos de la pintura tradicional china, como el tema y la paleta simplificada.

Figura 59. *Montaña azul*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

Figura 60. *Cascada*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

En cada dibujo y pintura de la serie *Desorientaciones*, las rutas y caminos se deslizan alterando y modificando el territorio. En *Vista aérea* (figura 61) las líneas y borrones se superponen, como grandes laberintos desarman continuidades. En *Línea en el territorio* (figura 62), una línea blanca zigzaguea sobre la imagen de un mapa urbano, irrumpiendo en el territorio. Como señala Byung Chul Han, el poder establece un orden global, configura diversas formas de continuidad que reflejan la estructura subjetiva de poder.²⁹⁴ Estos dibujos tratan de romper esta continuidad: suponen otros horizontes a partir del caminar.

²⁹⁴ Byung -Chul Han, *Sobre el poder* (Barcelona: Herder, 2016), 35.

Figura 61. Vista aérea, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

Figura 62. Línea en el territorio, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

Al igual que en la serie *El color del Viento*, el texto vuelve a tener su protagonismo, pero éste no remite a ninguna frase que describa o permita comprender el paisaje. Al contrario, las palabras que aparecen adheridas sobre un papel transparente en la parte inferior de los dibujos, no se corresponde en lo absoluto con la imagen visual, generando una cierta desorientación en el espectador. Con ello, se busca transmitir la sensación de incertidumbre que se experimentó en el viaje a China, marcado por la barrera cultural y lingüística. En *Cruzar el umbral. Pepino, melón y cigarrillo* (figura 63), el texto no guarda relación con el dibujo de nenúfares azules, abundantes en los lagos chinos. De igual forma, en *Verdades arriesgadas* (figura 64); *Un loft, 3 ventiladores y 5 camisetas blancas* (figura 65); y, *Un perro en la estación del tren* (figura 66), el texto aparece al azar, sin ninguna conexión aparente con las imágenes representadas.

Figura 63. *Cruzar el umbral. Pepino, melón y cigarrillo*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Figura 64. *Verdades arriesgadas*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

Figura 65. *Un loft, 3 ventiladores y 5 camisetas blancas*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

Figura 66. *Un perro en la estación del tren*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

El superponer papeles sobre una base dibujada, permite interpelar un estado de las cosas. Al adherir papeles a la superficie, se visibiliza las irregularidades y porosidades del paisaje. Con este gesto, se cubre el paisaje con nuevas capas que más que ocultar, revelan y permiten una lectura compleja y dinámica de lo que acontece. En *Mujer mirando al oeste* (figura 67), las montañas Amarillas son cubiertas parcialmente por un papel con el dibujo de una mujer observando el horizonte, para recordar que el paisaje es un paisaje vivo y habitado.

Figura 67. *Mujer mirando al oeste*, serie *Desorientaciones*, 2018.



Archivo personal

5.3 El viaje con el último hielero del Chimborazo

“Hieleros, cortando la pajita, haciendo carga burrito...cortando, ...hieleros hicieron carga.. hielo Riobamba... para mañana Riobamba... con este musiquit[a].. andando por la sierrita andando... en la hierbita comiendo... la mitad del Chimborazo.”²⁹⁵

Baltazar Ushca es un indígena oriundo de Cuatro Esquinas, en la provincia del Chimborazo en los andes ecuatorianos. Él pertenece a la tercera generación de hieleros que sobrevive recolectando el hielo de los glaciares. Cada jueves y viernes

²⁹⁵ Gustavo Guayasamin e Igor Guayasamin, *Los hieleros del Chimborazo* (Banco Central del Ecuador, 1980) 17:03- 22:12. Documental.

desde que tiene quince años, muy por la mañana, se levanta y emprende el viaje para enfrentarse al nevado Chimborazo. Es un oficio que heredó y aprendió de su padre, a quien recuerda como un hombre albino de pelo blanco como la nieve del Chimborazo.²⁹⁶ El viaje a la mina de hielo que se encuentra a 5,000 metros de altura es una lucha contra el tiempo y el frío de la montaña. Baltazar camina alrededor de 5 a 6 horas por praderas y terrenos llenos de roca y piedra.

Los 6,236 metros de altura del Chimborazo parecen no representar un inconveniente para Baltazar, un hombre de mediana estatura y 73 años de edad. Baltazar es incansable y siempre está dispuesto a cumplir con su tarea: llevar hielo a los mercados de la ciudad de Riobamba, cercana al nevado. Con cada paso descubre su mundo, habita en él y se convierte en un elemento más que transita y forma parte de la naturaleza. Baltazar vive en un espacio extremo donde las experiencias y saberes adquiridos de generación en generación, le sirven para saber cómo actuar y moverse en la montaña.

Las laderas del Chimborazo, donde viven los descendientes de los antiguos hieleros, se conocen como las laderas de los *ztarcus*. Ztarcus es una forma que los indígenas utilizan para referirse a las personas albinas, consideradas hijas de la montaña nevada. Baltazar Ushca y su familia son *ztarcus*: pertenecen a una familia que por décadas se ha dedicado a extraer hielo para venderlo o intercambiarlo por trigo, maíz y productos tropicales.²⁹⁷

296 Karol Noroña, "La herencia de Baltazar Ushca: el Taita Chimborazo recibe un nuevo hielero", *El Comercio*, 16 de octubre de 2018, párrafo 6, <https://www.elcomercio.com/tendencias/baltazar-ushca-chimborazo-nuevo-hielero.html>. [acceso 13 de septiembre de 2019].

297 Luis Tuaza, "Igor Guayasamín y Gustavo Guayasamín Baltasar Ushka: el último hielero de Chimborazo", *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, 28, mayo 2017, 173.

Varias familias se dedicaban a la extracción del hielo de las minas del Chimborazo. Hay registros de que más de cuarenta personas de diferentes familias y comunidades se dedicaban a este oficio, y que existían conflictos y rivalidades por los lugares de extracción del hielo.²⁹⁸ Según Tuaza, los hieleros de la Moya y otros comuneros de Pulingui y Cuatro Esquinas calificaban a los ztarcus como personas extrañas, raras, e incluso como “gente que tasca la oreja del burro”. Los ztarcus fueron excluidos de la vida comunal de Pulingui y de los servicios de riego, alcantarillado y agua potable, que solo beneficiaron a los comuneros de las tierras baja. Estos conflictos se mantienen hasta hoy día: los ztarcus no forman parte activa de la comunidad y siguen sin recibir apoyo de las instituciones estatales.

Los senderos de Baltazar son los territorios explorados y recorridos por sus ancestros. Por eso, antes de comenzar pide permiso al Chimborazo para subir, le suplica que “ojalá en el camino no sienta ninguna demora, ningún problema, que le vaya a tapar o que ya no regrese.”²⁹⁹ Mientras escala y asciende a la montaña, los saberes y conocimientos de sus antepasados fluyen en su cuerpo. El cuerpo sigue siendo el soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo y sobre todo, de la invención.³⁰⁰ Ushca tiene registrado en su memoria cada rincón de la montaña, es un navegante que no se pierde en las alturas, sabe por dónde dirigirse y se mueve libremente como si el Chimborazo fuese su elemento vital. Para Baltazar, la montaña “es mi abuelito, como [un] abuelito, el Chimborazo nos

298 Ibidem, 174.

299 Entrevista a Baltazar Ushca, 10 de octubre de 2019.

300 Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo* (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2011), 51.

cuida. Yo soy nieto del taita Chimborazo.”³⁰¹ Por eso, nunca se ha perdido y no tiene miedo ni a las nevadas, ni a los lobos, ni a los gritos de una niña que escucha a lo lejos. Tampoco se siente solo porque está acompañado por su abuelito.

Los senderos caminados por Baltazar Ushca son paisajes que, con el tiempo, como señala Moor, “pasan a actuar como archivos de conocimiento comunitario y significado simbólico”.³⁰² A medida que Baltazar avanza, toca con sus ojos todo lo que se encuentra a su alrededor. Su oído se expande y puede detectar cada sonido de la naturaleza. Mientras escala su cuerpo se transforma, el entorno natural lo cubre y lo mimetiza con la montaña. Para Baltazar, el hielo es su tesoro escondido, con las herramientas hace emerger una parte de la montaña hacia el exterior. El hielo parece una estrella congelada en la tierra que se diluye con cada rayo de luz.

Figura 68. Fotografía de Baltazar Ushca camino al Chimborazo, Ecuador, 2019.

301 Entrevista a Uscha.

302 Robert Moor, *En los Senderos* (Madrid: Capitán Swing, 2017), 224-225.



Cuando llega a la mina y obtiene el bloque de hielo, toma un pedazo y se lo lleva a su boca. Según Baltazar, el hielo tiene un sabor dulce, como de agua mineral.³⁰³ Con este rito saborea el viaje y su mirada se pierde en la montaña. Este es el instante preciso en el cual su presencia se ausenta de sí; deja al mundo atrás para aislarse en las alturas del Chimborazo. David Le Breton se refiere a la ausencia como un momento de suspensión y lugar de alejamiento.³⁰⁴ La montaña es su referencia geográfica, sus

303 Entrevista a Uscha.

304 David Le Breton, *Desaparecer de sí* (España: Siruela, 2018), 151.

viajes de ida y vuelta lo afirman como un caminante que trasciende en la memoria colectiva.

Figura 69. Fotografía de Baltazar Ushca camino al Chimborazo II, Ecuador, 2019.



Archivo personal

Para Baltazar, el viaje a las alturas del Chimborazo es el comienzo de un gran salto al vacío, donde las torrenciales tormentas y los riesgos de fracturas óseas están latentes. Como si fuera un hombre que deviene en bruma, flota hacia el encuentro con el glaciar, que en realidad es el encuentro con los ancestros. Según Baltazar, ir a la montaña es ir “donde mi abuelito, contento, contento, desde chiquito voy a visitar a mi abuelito.”³⁰⁵ Cada copo de nieve que cae sobre la montaña forma una

305 Entrevista a Ushca.

alfombra blanca para los pies del último hielero. Baltazar es el testimonio vivo de generaciones que mantuvieron el oficio y la memoria de sus ancestros. Como si fuera un hombre de hielo, conserva intacta su memoria; su rostro muestra el orgullo y esfuerzo de un hombre que disfruta con su trabajo.

La vida y el camino de Ushca representan los saberes andinos de la gente de la cordillera de los Andes, que se resiste a desfallecer. La figura de este hombre es poderosa, refleja el coraje y valor de un hombre que caminando, lucha contra un mundo que engulle todo a su paso. El oficio de Baltazar Uscha es poético, es una forma de resistencia a la modernidad. Con frecuencia se refieren a Baltazar como el “último hielero del Chimborazo” porque no hay ninguna otra persona ni de su familia ni de su comunidad que haya escogido este oficio. En esta expresión es evidente una cierta añoranza en la sociedad por oficios que van desapareciendo, que la modernidad tornó inútiles. Sin embargo, es necesario no romantizar este tipo de trabajo, y tratar de entender las relaciones que llevan a emprender jornadas extenuantes, que demandan esfuerzo físico y representan un peligro constante. En primer lugar, Baltazar es hielero por tradición, pero sobre todo por necesidad. Según su testimonio, “esta es nuestra forma de trabajar debido a la pobreza, yo soy pobre y no tengo otra opción.”³⁰⁶ Incluso disponiendo de parcelas para cultivar y criar ganado, debieron buscar formas de complementar los ingresos de la actividad agrícola. Es importante señalar el rol que tiene el acceso a la tierra en la estrategia de sobrevivencia campesina. Los hijos de Baltazar Ushca señalan que no van a

306 Ilrene Caselli, “El último hombre de hielo de Ecuador”, BBC, 1 de junio de 2012, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/06/120601_sociedad_hielero_ecuador_arte_il. [acceso 2 de noviembre de 2019]

continuar con el oficio de su padre porque es un trabajo muy demandante y porque “papá, no deja porque...hoy contamos con más terrenos que al menos produce para la comida, y es preferible trabajar en la ciudad o en la costa.”³⁰⁷

5.3.1 Baltazar Ushca y el hielo

La altura es el último rincón del hielo, donde habita solamente el frío. La fragilidad del cuerpo y la falta de oxígeno es más evidente a mayor altura. Las temperaturas bajas y la bruma invaden casi todo en la montaña; el sonido del viento produce una sinfonía desorientadora. La neblina aparece como grandes olas de vapor que ascienden e impiden ver la cumbre. El glaciar parece un cristal que enceguece y paraliza las extremidades. La chuquiragua conocida también como la *flor del caminante*, es una de las pocas plantas que ha logrado adaptarse a la altura y a las bajas temperaturas. Aquí florece y se distingue dentro del gran espacio blanco lleno de piedras. Según Ushca, la chuquiragua le sirve de guía para no perderse en el camino.³⁰⁸

307 Tuaza, “El último hielero”, 175

308 Entrevista a Ushca.

Figura 70. Paisaje nevado del Chimborazo, Ecuador, 2019.



Archivo personal

Figura 71. Camino al Chimborazo, Ecuador, 2019.



Archivo personal

El Chimborazo es el laboratorio y lugar de trabajo de Baltazar. Él y su familia han habitado esta montaña por generaciones y son testigos del retroceso de sus hielos. Baltazar, como un custodio del nevado, conoce cómo se los glaciares han ido desapareciendo. Para el compositor italiano Ludovico Einaudi, los icebergs son cuerpos en fragilidad. *Elegía por el ártico*, tocada sobre los restos de un glaciar en Svalbard -Noruega, es una pieza que manifiesta la angustia de Einaudi por el derretimiento y desmembramiento de los hielos. Su piano de color negro es una caja de resonancias que denuncia la fragilidad del mundo.

El bloque helado que sale del glaciar del Chimborazo tiene la capacidad de capturar todo el poder y esfuerzo de un hombre que lucha por subsistir en el mundo contemporáneo. Tanto Einaudi como Ushca, desde sus particularidades, ven la pureza y fragilidad del glaciar. Los nevados y el ártico son los escenarios donde se observa el rápido deterioro de los paisajes, causado por el desborde productivo de las sociedades. Ushca intuye que pronto será imposible sumergirse en el territorio de la montaña; es un viajero del tiempo, un hombre que se remonta al pasado a través de sus recuerdos, pero también un hombre que anticipa un mundo incierto.

Figura 72. Baltazar Uscha en la mina de hielo, Ecuador, 2019.



Archivo personal

Figura 73. Baltazar Uscha y un bloque de hielo, Ecuador, 2019.



Archivo personal

La nieve aísla a Baltazar del mundo, pero también le protege y provee de un sustento diario. Para Baltazar, el Chimborazo es su refugio y el territorio donde transita libremente. Según Robert Wasler, “la nieve es una instancia primordial de la desaparición”.³⁰⁹ Ushca sube a la montaña nevada y se aleja del mundo para vivir en otras dimensiones, busca descubrir las invisibilidades terrestres, camina solo y se aísla para resurgir de la montaña.

Simón Bolívar a principios del siglo XIX condensó en el poema *Mi delirio sobre el Chimborazo*, todo el asombro que le inspiraba la montaña. El universo está condensado en el texto escrito por Bolívar. El espectáculo que ofrece la naturaleza se expande por todas nuestras percepciones, dando lugar al asombro y al deleite perceptivo. Bolívar hace una apoteosis del nevado, describe lo maravilloso que es para los ojos de los viajeros, que claman su admiración cada vez que recorren sus caminos. Bolívar cita a Humboldt como un testigo de la belleza del coloso de los Andes. A continuación, reproducimos un fragmento.

Quise subir al atalaya del Universo. Busqué las huellas de La Condamine y Humboldt... nada me detuvo. Llegué la región glacial, el éter sofocaba mi aliento. Ninguna planta humana había hollado la corona diamantina que pusieron las manos de la Eternidad sobre las sienas excelsas del dominador de los Andes. Yo me dije: este manto de Iris que me ha servido de estandarte, ha recorrido en mis manos sobre regiones infernales, ha surcado los ríos y los mares... ¿y no podré yo trepar sobre los cabellos canosos del gigante de la tierra?) ¡Sí podré! Y arrebatado por la violencia de un espíritu desconocido para mí, que me parecía divino, dejé

309 Robert Wasler, *El paseo* (España: Siruela, 2012), 199.

atrás las huellas de Humboldt, empañando los cristales eternos que circuyen el Chimborazo, llego como impulsado por el genio que me animaba, y desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento: tenía a mis pies los umbrales del abismo. Un delirio febril embarga mi mente; me siento como incendiado por un fuego extraño y superior.³¹⁰

Baltazar Ushca es un ser solitario que parece flotar en el cielo, como el *protagonista de El caminante sobre el mar de nubes*, del artista Caspar David Friedrich.³¹¹

Baltazar es un viajero solitario que encuentra en las alturas su sentido de vida, mira un mundo extraño y ve en el viaje una alternativa de existencia.

5.3.2 Narrativas en el hielo

Un cuaderno de notas y una cámara de fotos son los instrumentos utilizados para seguir el camino de Baltazar. El diario es primordial: allí se registran las primeras impresiones del viaje y los detalles prácticos como la hora, fecha y locaciones. Las páginas en blanco se llenan con números y palabras que surgen en la ruta. Estar atento es imprescindible a lo largo del viaje, incluso cuando ya no se cuenta con la energía de los primeros momentos. A continuación, se reproduce un fragmento del diario:

310 Raúl Serrano, "Mi delirio sobre el Chimborazo: anuncios y fundación", *Kipus Revista Andina de Letras*, 26/II semestre/ 2009, 125-126.

311 Friedrich (1774-1840) es uno de los más importantes representantes del romanticismo alemán, que supo representar al hombre en su papel de espectador contemplativo. Esta pintura, considerada una obra maestra, es un ejemplo de la presencia, angustia y soledad del ser humano.

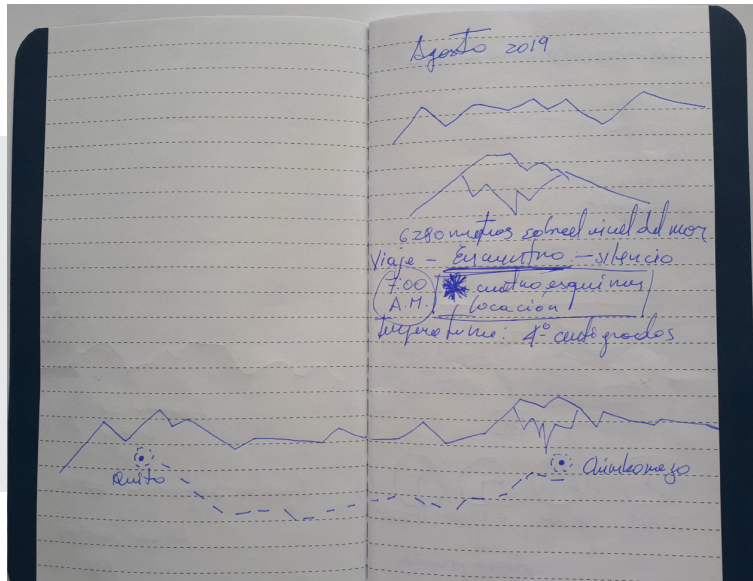
El encuentro con Baltazar fue a las 6 de la mañana en Cuatro Esquinas, luego de un viaje de cuatro horas desde Quito. Emprendimos la caminata con la alegría de la primera excursión de un niño hacia la montaña. Mientras Baltazar preparaba a sus burros y organizaba sus herramientas, los cantos de los gallos llenaban el ambiente, advirtiendo los primeros rayos solares. Equipados con ropa apropiada y zapatos cómodos, nos enfilamos junto a este explorador rumbo a la montaña.

El caminar para Ushca es una experiencia vivencial, cada suspiro y respiración es como un gran amplificador de emociones y como un ave de gran tamaño, va en busca de su trofeo. Sus pequeños pies son como máquinas rodantes que escalan sin temor la montaña. Caminamos los primeros kilómetros junto a él; luego sin darnos cuenta, se aleja y toma distancia. Nos cuesta seguir su ritmo y la preocupación se hace más evidente a verlo desaparecer de tramo en tramo. Cada vez que se detiene mira hacia atrás y enseguida ve hacia arriba, a la cumbre, buscando una señal que revele que la mina de hielo se encuentra próxima.

El perfil del firmamento se va adecuando y cambiando; la línea que separa el cielo de la tierra va imponiendo las formas de relieve más heterogéneas.

Mientras se camina se dibuja, lo que resulta complicado ya que la concentración sobre el papel y la mirada sobre la montaña interfieren en la estabilidad del cuerpo. Las secuelas físicas del viaje aparecen: las extremidades empiezan a tener contracturas y es necesario detenerse para aliviar un poco el dolor. Estas pausas también sirven para respirar, sentir el cuerpo, tomar fuerzas y hacer anotaciones sobre el nevado. Con el diario, la experiencia de viajar a la montaña, a más de ser una experiencia perceptiva, es un registro de los lugares.

Figura 74. Detalle del diario de viaje I

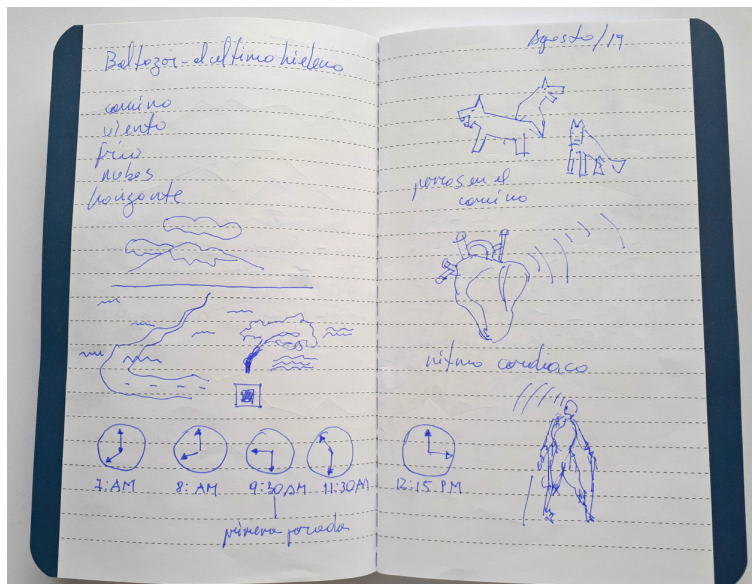


Archivo personal

El diario de viaje al Chimborazo recoge todo lo que percibe: el perfil de la montaña, el límite del glaciar, las formaciones rocosas, el viento, las constelaciones, la forma de las nubes, las huellas, los pasos y las rutas, entre muchos otros detalles. Los dibujos y anotaciones son insumos que se acumulan durante el camino y que, a manera de una biblioteca gráfica, reviven el paso por los Andes. El diario de viaje también marca un tiempo corporal, determinado por el esfuerzo físico y la reflexión que otorga el caminar. Cada hora representa cientos de pasos que aceleran el ritmo cardíaco y dificultan la respiración; el cuerpo vive y conoce su fragilidad (figura 75). El frío tiene el poder de alterar todas las funciones del organismo; el viento hace perder el equilibrio y el cuerpo adopta las capacidades de una araña para ajustarse y sostenerse al terreno.

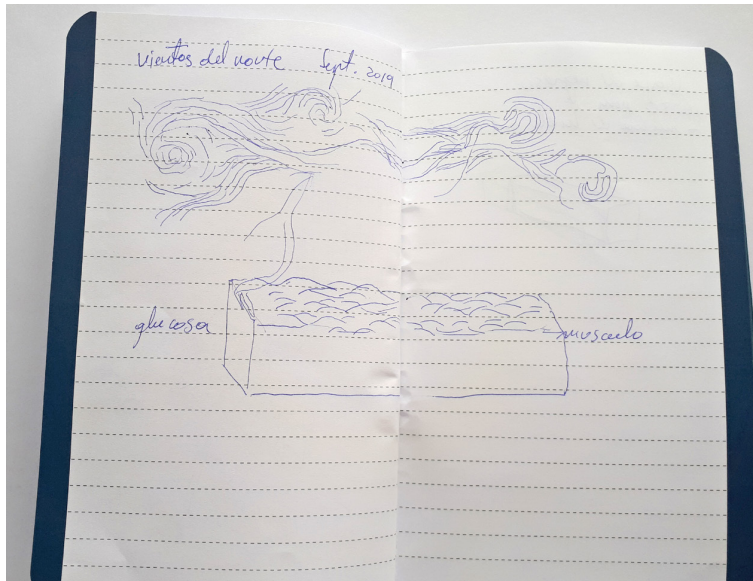
El diario de viaje es una memoria que parte siempre de algo, de la partida, el asombro, el encuentro, el sueño, la experiencia, la ilusión y el descubrir. Cada pausa y nuevo respiro contribuyó a diagramar una historia, un relato gráfico donde interactúan todas las fuerzas de la naturaleza. Cada dibujo del diario de viaje contiene un sabor diferente, pero sobre todo el testimonio del encuentro con los otros y la naturaleza. Bajo la sombra de un árbol, de una casa o de una nube se registraba todo con la intención de recolectar material para la propuesta creativa.

Figura 75. Detalle del diario de viaje II.



Archivo personal

Figura 76. Detalle del diario de viaje III.



Archivo personal

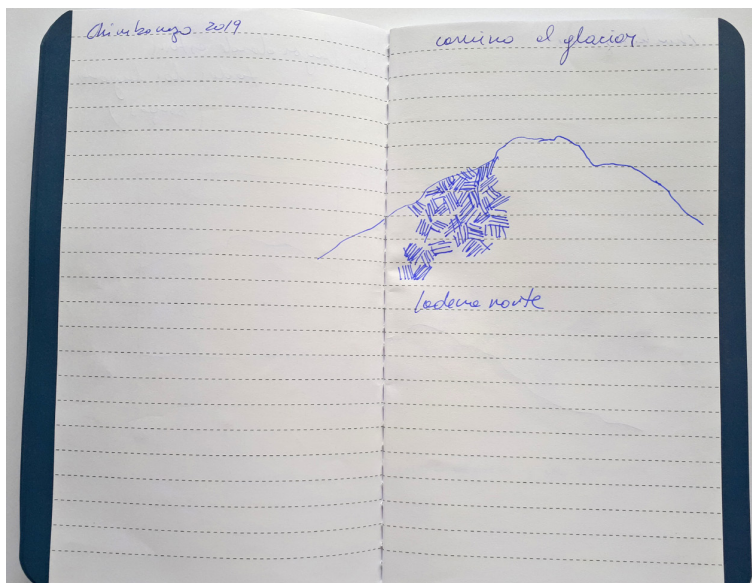
En la hoja IV del diario de viaje (figura 77), se toma nota del viento, del horizonte, pero sobre todo de las nubes que aparecían de diferentes formas y tamaños; estos algodones flotantes como pequeños continentes marcaban su sombra sobre el territorio caminado. El vapor de la tierra y la neblina en su ascenso a la atmósfera formaba una cortina que impedía ver más allá de un metro de distancia. En esta hoja del diario aparece la frase *entre el cielo y la tierra*, para recalcar el estado intermedio entre dos potencias. En medio del silencio, mientras se avanza hacia la cumbre de la montaña, la gran amplitud visual del horizonte desaparece; ahora el viaje se reduce a solo un punto referencial, la mina en el glaciar.

Figura 77. Detalle del diario de viaje IV.



Archivo personal

Figura 78. Detalle del diario de viaje V.



Archivo personal

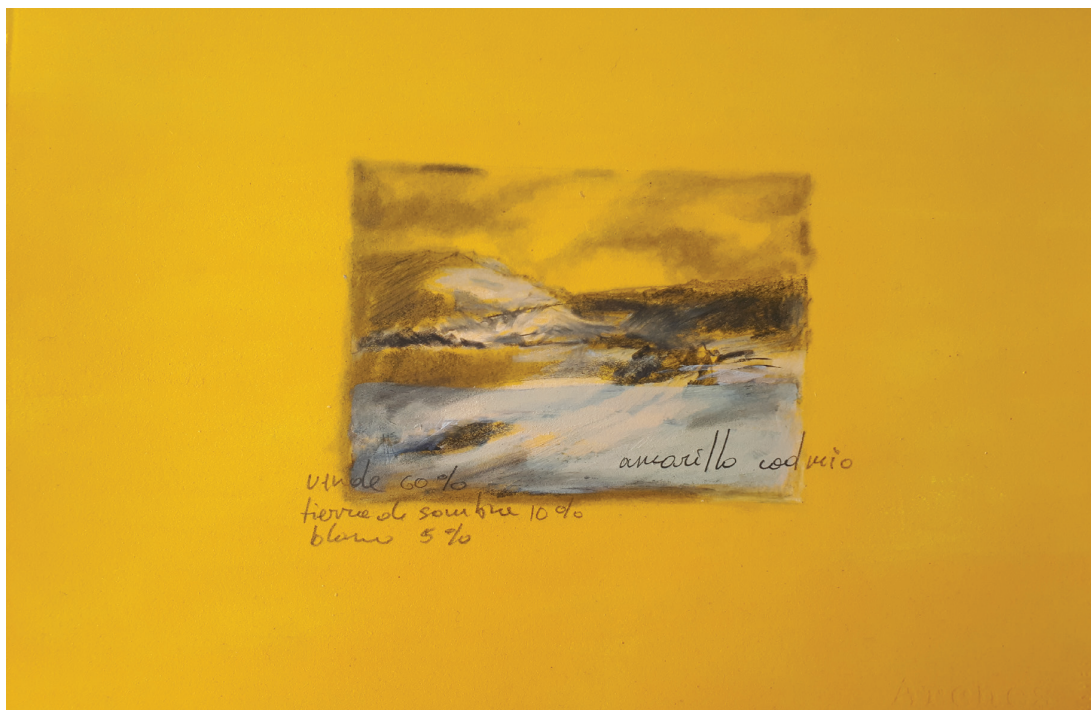
El diario de viaje ofrece la posibilidad de llevar un archivo, de preservar la memoria y de construir una visión del mundo. La altura permite una diferente perspectiva visual, la contemplación de la naturaleza genera una extraña sensación de placer, los órganos corporales vibran como máquinas extremas a punto de estallar frente

a la inmensidad de la montaña. El diario se convierte en un dispositivo artístico que intercepta y captura un mundo desconocido. Cada dibujo recaba información: la tormenta, el viento, el cuerpo, las percepciones y las rutas son los elementos que componen el paisaje.

La serie *Entre el cielo y la tierra*, fue producida a partir de este diario de viaje. El paisaje encuadrado sobre una base de color amarillo sirve de plataforma para la luz. Las manchas de grafito sugieren la bruma y el vapor elevándose sobre la tierra; el color blanco y sus transparencias marcan los planos y profundidades. El trazo con lápiz perfila los arboles, ríos y montañas y el texto permite una aproximación al estado del paisaje. Cada obra busca un protagonismo, pero no en oposición sino, en complementariedad. De esta manera, la serie *Entre el cielo y la tierra* es un enlace entre elementos y naturalezas.

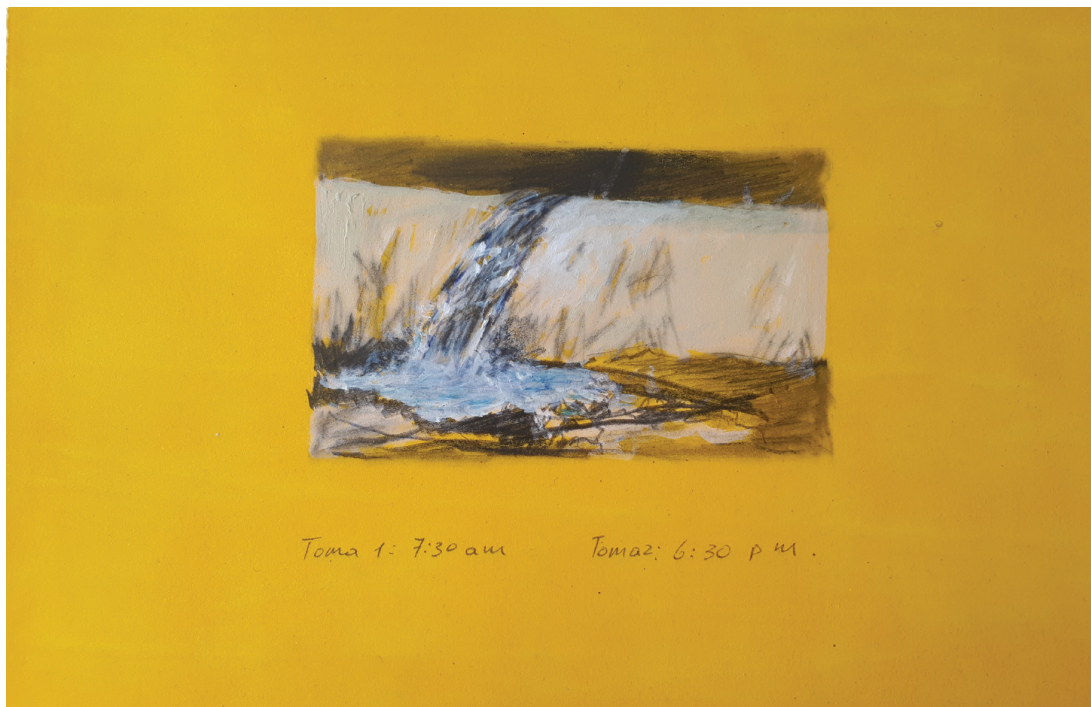
La característica que atraviesa la mayoría de las obras de esta serie es la posibilidad de realizar diversas lecturas del paisaje. En *Color en el horizonte* (figura 79), en la parte inferior se incluye una guía de color; por ejemplo, aparece la anotación verde al 60% a pesar de que la paleta empleada no usa este color. Esta acción tiene como objetivo presentar al espectador un paisaje no textual, abierto a la posibilidad de ser imaginado. Lo mismo sucede en *toma 1 y toma 2* (figura 80), donde se presenta la imagen del recorrido del agua, aparentemente igual, pero instando a una aproximación al paisaje a través del tiempo, al incluir 7:30 am y 6:30 pm.

Figura 79. *Color en el horizonte*, serie *Entre el cielo y la tierra*, 2019.



Archivo personal

Figura 80. *Toma 1 y toma 2*, serie *Entre el cielo y la tierra*, 2019.



Archivo personal

Entre el cielo y la tierra es una serie concebida como un *loop*, que consta de una escena que aparentemente se repite porque aparecen los mismos elementos; pero en realidad, se trata de una sucesión de diferentes escenas. En todos los cuadros aparece el perfil de la montaña y del horizonte, en un fondo amarillo; sin embargo, cada obra contiene elementos particulares. *Distancia* (figura 81) y *Profundidad de campo* (figura 82) aluden al paisaje efímero, transparente, brumoso y lejano. En contraste, *Encuadre visión nocturna* (figura 83) representa una sólida y monumental roca, cubriendo casi todo el encuadre, al alcance de la mano. Cada obra es como una voz que habla y transmite información, pero también es el lugar para diferentes posibilidades reflexivas y sensoriales.

Figura 81. *Distancia*, serie *Entre el cielo y la tierra*, 2019.



Archivo personal

Figura 82. *Profundidad del campo*, serie Entre el cielo y la tierra, 2019.



Archivo personal

Figura 83. *Encadre visión nocturna*, serie Entre el cielo y la tierra, 2019



Archivo personal

5.4 En busca del Cotopaxi *Circle*

En esta sección se aborda el viaje realizado para encontrar el círculo de Long en el volcán Cotopaxi, registrado en la fotografía *Cotopaxi Circle*. Este viaje se concibió como la transición hacia un lugar y universo lejano, donde todo parece efímero y fugaz. El mito de la caverna de Platón plantea la existencia de un espacio interior y un espacio exterior; el primero se refiere a una *doxa* para el conocimiento sensible, y el segundo a una *episteme* o al mundo de las ideas y la razón. El mundo de Long interactúa entre estos dos mundos: es corpóreo e imperfecto, pero también está lleno de ideas para entender lo que sucede en el cosmos. Este viaje hacia las piedras de Long trata de explorar y descubrir las huellas de un caminante abierto a la totalidad.

La búsqueda del círculo de Long se realizó a pie, una forma de movilizarse muy distinta a ir en auto. Como manifiesta Serres, en un medio de transporte mecánico, el cuerpo duerme y el viaje se convierte en un espectáculo; en cambio, el cuerpo en movimiento asocia los sentidos.³¹² Los vehículos limitan al cuerpo y la pasividad se reduce a una extraña sensación de ausencia; en cambio la experiencia de mover el cuerpo en el espacio abierto es celebrar un espectáculo natural.

En la búsqueda del paisaje intervenido de Long, únicamente se recurrió a la fotografía compuesta por montaña, glaciares, quebradas y vegetación. Long realizó

312 Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 35-36.

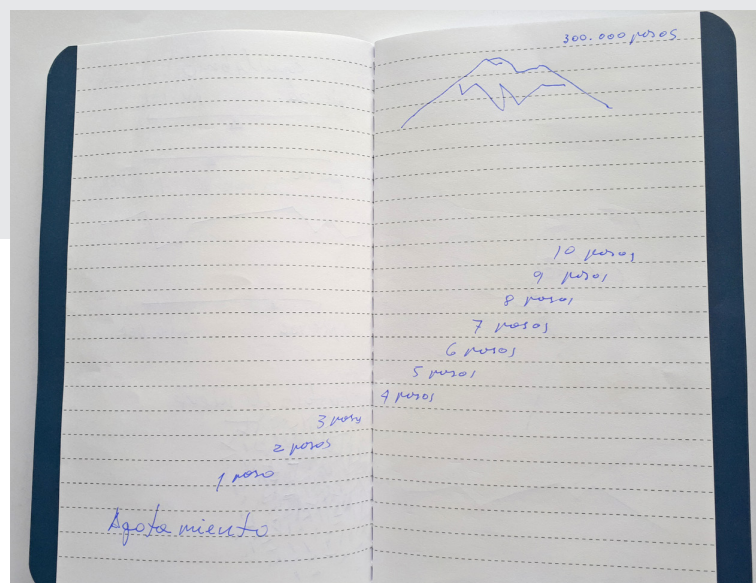
esta intervención en el año de 1998, cuando no eran de uso extendido los sistemas de posicionamiento global ni las aplicaciones móviles para determinar la ubicación exacta. No hay ninguna referencia a que Long realizara una georreferenciación de los sitios donde montaba sus esculturas.

Figura 84. Detalle del diario de viaje VI.



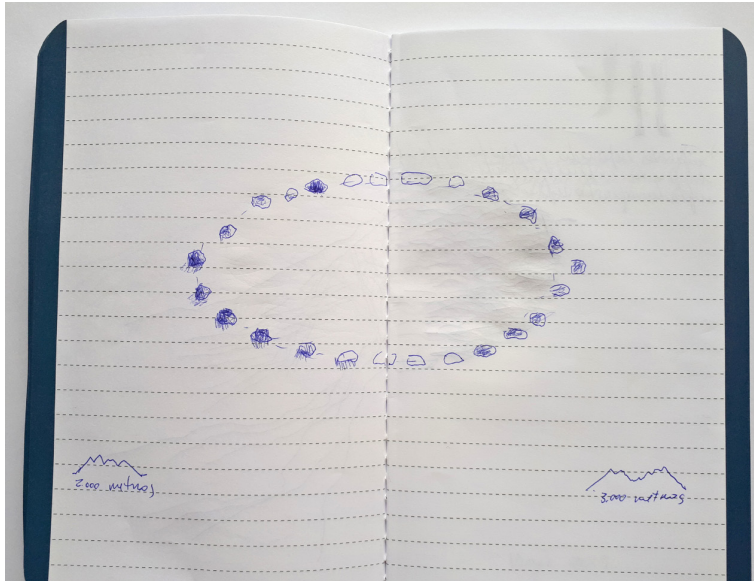
Archivo personal

Figura 85. Detalle del diario de viaje VII.



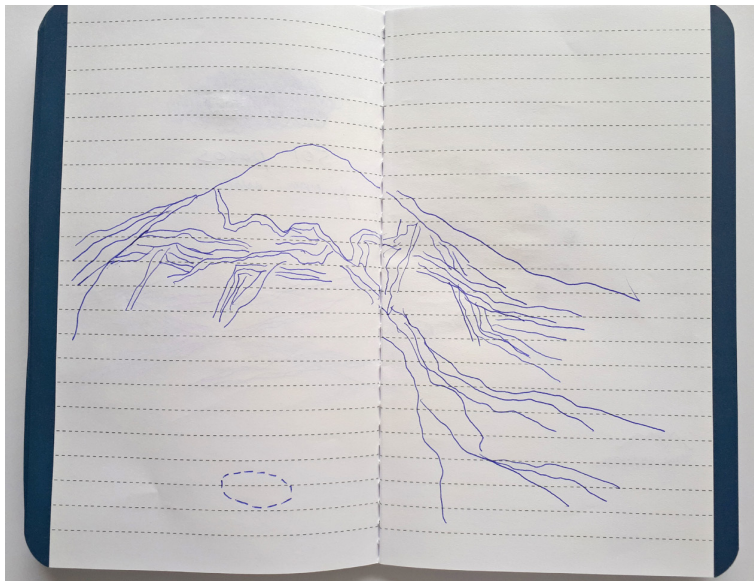
Archivo personal

Figura 86. Detalle del diario de viaje VIII.



Archivo personal

Figura 87. Detalle del diario de viaje IX



Archivo personal

Figura 88. Detalle del diario de viaje X.



Archivo personal

Figura 89. Detalle del diario de viaje XI.



Archivo personal

Al no saber con exactitud la ubicación del círculo de Long, la única alternativa fue caminar y buscar semejanzas entre el paisaje observado y el capturado por la cámara del artista, más de dos décadas atrás. Tras varias horas de caminar por la laguna de Limpiopungo, en las faldas del Cotopaxi, el paisaje empezó a tornarse muy similar a la referencia fotográfica. Estaba el volcán imponente al fondo, se apreciaban las quebradas en la ladera de la montaña, el encuadre coincidía, pero no había rastro de la circunferencia de Long. El encuentro con las piedras de Long cambió de rumbo: en medio de la nada, a más de 3,500 metros de altura, se empezó a elaborar barcos de papel con las hojas usadas para el diario del viaje, y con estos barcos se construyó una circunferencia de tamaño similar a la de Long, en el punto más semejante al paisaje de la fotografía Cotopaxi Circle.

El encuentro con las piedras de Long resultó en una intervención tributo a Long, hecha con barcos de papel (figura 90, 91 y 92). Estas naves de papel y su condición efímera contrastan con las piedras de Long: el mundo ya no es sólido sino un mundo líquido compuesto de fragilidades. Esta intervención busca recuperar un lugar geográfico, pero además busca habitar el paisaje que Long caminó años atrás, adaptándolo a las fragilidades contemporáneas. Estos origamis que navegan por las montañas de los Andes evocan caminares y recuerdos. Esta intervención proyecta un umbral, un refugio en la montaña que da lugar a interrogantes y devenires nómadas; cada nave de papel va a la deriva asimilando un nuevo rumbo en la búsqueda de otras rutas y fronteras. Los barcos en la pradera del Cotopaxi viajan como una ola gigantesca que cubre todo y re-ordena el universo.

Figura 90. Barcos de papel en el Cotopaxi I, 2020.



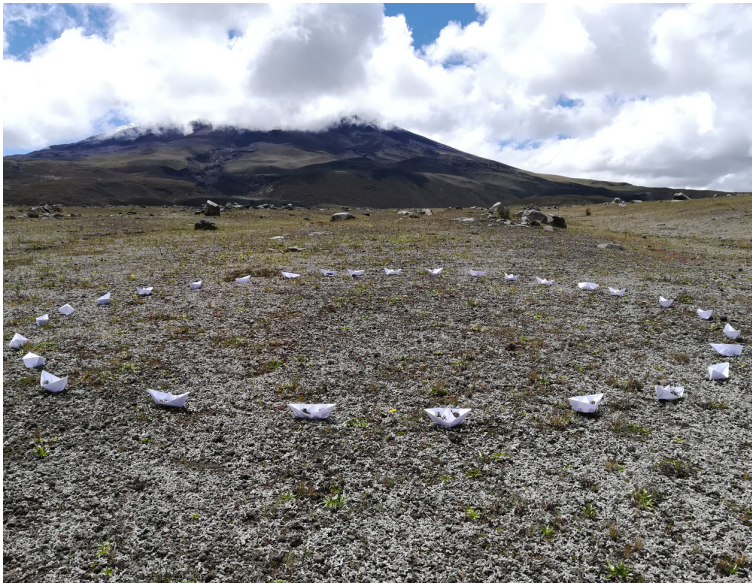
Archivo personal.

Figura 91. Barcos de papel en el Cotopaxi II, 2020.



Archivo personal.

Figura 92. Barcos de papel en el Cotopaxi III, 2020.



Archivo personal.

5.5 El caminar como experiencia colectiva

La caminata con Hamish Fulton en Bombas Gens en Valencia, en junio de 2018, con motivo de su exposición *Walking on the Iberian Peninsula*, fue esencial para descubrir el caminar y sus potencialidades bajo techo. Fulton organizó una caminata colectiva dentro de este centro cultural para recorrer la sala de norte a sur, de sur a norte, de este a oeste y de oeste a este. Estas trayectorias duraron alrededor de una hora y media; en una primera fase, cada participante fue a la velocidad del artista, luego, cada caminante impuso su ritmo. Abiertos al desvío, algunos se salían de las trayectorias definidas por Fulton e incluso, se recostaban en los bordes laterales de la sala.

Figura 93. Caminata con Hamish Fulton I, Bombas Gens, Valencia, 2018.



Archivo personal

Figura 94. Caminata con Hamish Fulton II, Bombas Gens, Valencia, 2018.



Archivo personal.

Figura 95. Caminata con Hamish Fulton III, Bombas Gens, Valencia, 2018.



Archivo personal

Caminar bajo techo en Bombas Gens fue una experiencia singular: el suelo liso y uniforme, dista mucho de las irregularidades del terreno a campo abierto; la iluminación artificial no se compara a la luz del sol. Acostumbrado a caminar en solitario, ver a las personas ir y venir varias veces en un espacio cerrado fue desconcertante. La mirada de Fulton, como poseída por una fuerza indescriptible, parecía ver el horizonte a pesar de las paredes del recinto. A través de este ejercicio, Fulton propone la construcción de un paisaje ficticio donde cada participante elabora el suyo. De hecho, uno está ahí pero también allí, es decir, afuera.

CONCLUSIONES.

“El destino del hombre es ser un navegante”,³¹³ es la frase con la que Borges se refiere a los navegantes fenicios que concebían la vida en el mar. Este enunciado puede ser extendido, todos caminamos y navegamos con la intención de descubrir el mundo. Para Robert Stevenson, los caminantes pasean en busca estados de ánimo agradables. En la misma línea, William Hazlitt reconoce que el caminar es una de las experiencias más placenteras. Sin embargo, puedo afirmar que el caminar va más allá de ser una experiencia meramente lúdica; caminar es una acción de pensamiento en la que las capacidades perceptivas e intelectuales se activan. El caminar posibilita una conciencia distinta, corporal, alejada de la lógica, de las ideas elaboradas, y llena de la “presencia del mundo”.³¹⁴

El caminar permite una aproximación creativa al mundo, es un acto perceptivo que permite sentir el cuerpo. El acto de caminar, además de ser una forma de encuentro con el mundo, es un viaje emocional donde el cuerpo explora cada elemento del lugar. La lentitud que implica hacer un recorrido a pie, permite descubrir la existencia y la relación de los objetos. El caminar es una forma directa de experimentar el paisaje: la montaña, el río o el viento dejan de concebirse como

313 Jorge Luis Borges, ¿Qué es la poesía?, conferencia dictada en el Coliseo de Buenos Aires, 13 de julio de 1977, 46':40", <https://www.youtube.com/watch?v=O4t8gafps3A>. [acceso 20 de marzo de 2020]

314 Frederic Gros, *Andar, una filosofía* (España: Penguin Random House Group, 2015), 105.

simples elementos del paisaje, y su observación se convierte en una experiencia fenomenológica. De hecho, la experiencia del caminar transforma la percepción del paisaje. Lo que antes era concebido como lejano, liso, inerte; se transforma en un lugar vivo, atravesado, habitado, lleno de posibilidades. El paisaje es una experiencia vital y también una interpretación sensible, es un espacio físico, pero sobre todo un espacio de relaciones.

Entiendo al viaje como un diálogo, como una interacción entre sujetos y lugares en un tiempo dinámico. El viaje dota de transiciones a la experiencia vital, intervalos que posibilitan encuentros, descubrimientos y reflexiones, ajenos a lo cotidiano. El viaje es un aprendizaje intuitivo que permite mirar las cosas y comprenderlas sin necesidad de explicación racional.³¹⁵ El viaje desarrolla el lado intuitivo y emocional del pensamiento.

En buena medida, el caminar es una forma de resistencia a la modernidad líquida, donde todo tiene una duración instantánea, impuesta por una sociedad de consumo orientada a satisfacer infinitas necesidades. En las sociedades contemporáneas, centradas en lo bello, lo liso y lo transparente, todas las *negatividades* han sido eliminadas. El miedo, la inquietud y la confusión se han instalado; y los vacíos se buscan llenar con una acelerada sucesión de gratificaciones efímeras. Ante este escenario, el caminar, concebido como una deriva, como un experimentar sensorial del cuerpo; plantea un escape. El artista que camina se aleja de los centros atravesados por el consumo para establecerse en otros espacios. Este

315 Michelle Onfray, *Teoría del viaje* (Madrid:Taurus, 2016), 65-66.

habitar en espacios alternos, retomando a Heidegger, es una forma de *estar* en el mundo. En este sentido, el caminar tiene la capacidad de desplazar temporalmente a los espacios de consumo a un segundo orden, convirtiéndolos en una suerte de *terrain vagues*.

En esta investigación basada en la práctica, el caminar y la creación se abordan a partir de la experiencia personal, que tuvo como resultado una importante producción artística. En términos generales, siguiendo el análisis que Deleuze realiza sobre el acto creativo, puedo sostener que mi proceso está compuesto por cuatro momentos. El primer momento es el paisaje como zona de tensión y de reflexión. El paisaje no es solo un lugar de contemplación estética, también es un espacio dispuesto a ser descubierto, con un sinnúmero de interrogantes para ser descifradas. En este sentido, el paisaje no es únicamente un lugar para ser representado, sino, es el *lugar* para ser pensado. El paisaje es el escenario perceptivo donde las ideas toman sentido y pertinencia; a partir del paisaje, propongo maneras de sentir el mundo.

El segundo momento en mi proceso creativo está centrado en el caminar, concebido como un acto de limpieza a partir del cual se eliminan todos los clichés y emergen las ideas. Esta depuración no implica vaciar la mente, lo cual es imposible ya que cada elemento en el paisaje remite a una idea o un recuerdo. El caminar libera la mente de cualquier rigidez lógica, de todo bloqueo creativo; facilita pensar y proyectar las ideas. Cuando camino, busco por todos los medios que mi cuerpo esté alerta, in-corporando todo lo que acontece en el paisaje de tal forma que el

“discurso se convierta en piel y la piel en discurso.”³¹⁶ Mientras se camina vienen a la mente las experiencias de viaje de filósofos, artistas y caminantes; quienes, en una especie de deriva existencial, lograron tomar distancia del mundo. También, el caminar expone al cuerpo a situaciones extremas que le recuerdan su fragilidad; por ejemplo, la falta de aire y el miedo a perderse ponen en alerta. En este estado de limitaciones e inestabilidades, las ideas preconcebidas del mundo desaparecen casi en su totalidad; para dar inicio a otros habitares más sensibles y perceptivos. En el contexto de esta investigación, planteé una serie de caminatas, adecuadas a mis posibilidades corporales, que me permitieron detenerme, observar, contemplar, escribir, dibujar y pensar mi posición en el mundo.

La elaboración del diario de viaje, como el espacio donde se materializan las ideas que dan origen al hecho artístico, es el tercer momento de mi proceso creativo. El diario de viaje es una estructura narrativa que habla de los lugares transitados y está abierto a infinitas posibilidades; cada línea, palabra, sentir y reflexión estructura un deambular, una obra por venir. Los diarios son fundamentales para recoger toda la información del lugar, para vencer al olvido; la memoria no es suficiente para retener la compleja experiencia del paisaje. Estas anotaciones surgen a partir del caminar, que permite una apertura al mundo, una potenciación del acto perceptivo y una toma de distancia de la sociedad contemporánea, líquida y positiva. Siguiendo a Gilles Deleuze, trato de captar todo tipo de fuerzas, de manera que lo que está en una obra es el cuerpo, lo vivido.³¹⁷ El caminar permite experimentar de primera

316 David Pérez, *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría* (España: Artium, 2012), 29.

317 Gilles Deleuze, *Francis Bacon Lógica de la Sensación* (Madrid: Arena Libros, 2009), 63.

mano todas las potencias del paisaje, desde la luz del sol, el viento y la gravedad; hasta el vacío y el vértigo, solo por mencionar unas cuantas. El paisaje constituye un mundo completo, complejo, diverso, pleno, compuesto de átomos, partículas, ondas, sonidos, colores y temperaturas.

El último momento se da en el taller, donde se arman y ordenan las ideas. El taller es un espacio de experimentación, el lugar físico donde viven las memorias y las experiencias. Como señala Kentridge, el taller es una extensión del cuerpo, que termina funcionando como un nuevo órgano. Es un espacio de conflictos y negociaciones, donde se establecen acuerdos entre materiales e ideas; es un lugar de transformaciones, un universo alterno y un campo de batalla. En mi taller viven los objetos ordenados y clasificados de diversas formas, a la manera de George Perec. En la mesa de trabajo, las anotaciones y dibujos son clasificadas, borradas, reescritas, rasgadas, superpuestas y sometidas a un proceso sistemático de reflexión.

El resultado son trabajos en papel de pequeño y mediano formato, que recogen la experiencia del caminar. Cada obra está construida a partir de fragmentos del diario de viaje; de hecho, las anotaciones del diario son contenidos inacabados, a partir de los cuales trabajó para construir un paisaje vivido. El dibujo es central en mi obra, es el medio con el que me siento más a gusto. Como señala John Berger: “un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado.”³¹⁸ Además de ser un registro

318 John Berger, *Sobre El Dibujo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 8.

individual, el dibujo es un dispositivo para la reflexión que abre la posibilidad para contar el mundo de una diferente forma.

El conjunto de obras surgidas a partir de la experiencia del viaje, componen una película del caminar integrada por imágenes dinámicas que remiten a una historia ficcional del paisaje. Algunas obras tienen un encuadre en la mitad del soporte, como si ahí estuvieran concentradas todas las ideas; alrededor de la imagen hay un espacio importante, donde flotan otros habitares. En otros trabajos, hay un desborde intencional de la pintura fuera del encuadre que busca simbolizar la fragilidad del paisaje y lo líquido del mundo contemporáneo. En muchas ocasiones, las obras conjugan elementos escritos y visuales que permite otra perspectiva del espacio vivido. El paisaje sirve como escenario para el texto, que permite una aproximación más cercana al lugar y al cuerpo. El texto remite a titulares de periódicos locales y a frases de lecturas realizadas, que son acopladas y dotadas de un nuevo sentido, un sentido poético que potencia la imagen visual. Las palabras que aparecen escritas o adheridas sobre un papel transparente no se corresponden directamente con la imagen visual presentada, lo que transmite una sensación de incertidumbre y desconcierto. El superponer papeles sobre una base, a manera de collage, me permite interpelar el estado de las cosas.

La idea de incorporar textos a mis trabajos proviene de la influencia de las obras de Jonas Mekas y Hamish Fulton. La reiteración de ciertas frases que Mekas realiza en la película *En el camino de cuando en cuando vislumbre breves momentos de belleza* (Mekas, 2000), es un recurso que insta al espectador a descubrir lo que está más allá de la imagen y del texto. En Fulton, la palabra permite aproximarnos al paisaje;

en los trabajos donde recurre exclusivamente al texto, logra capturar y transmitir el espíritu del lugar sin la necesidad de presentar ninguna imagen referencial.

Mis referentes principales son los artistas que caminan, especialmente Francis Alÿs, Richard Long y Hamish Fulton, quienes se consagran como artistas en el paisaje y para quienes el andar constituye su principal herramienta creativa. Para ellos, el viaje es su argumento y *leit motif*. Alÿs se enfoca en la relación de la gente con el territorio y recurre al caminar como una forma que da contenido a sus propuestas. Para Fulton, el andar es una dinámica que le permite una aproximación creativa al paisaje, concebido como un laboratorio abierto y perceptivo. Long interpreta al mundo por medio de líneas, círculos y espirales, construidos en sus viajes a partir de materiales pétreos; sus intervenciones se mimetizan con las formas del paisaje. Recurriendo a Jean-Luc Nancy, la obra de estos artistas nos transmite “una cierta formación del mundo contemporáneo, una cierta puesta en forma, una cierta percepción de sí del mundo”.³¹⁹

El principal aporte de la obra producida en el marco de esta investigación, es la retroalimentación que realiza a la noción de paisaje. Para mí, el paisaje es un lugar de encuentros entre la naturaleza y las dinámicas sociales que tienen lugar ahí. Es imposible concebir a las montañas únicamente como espacios geográficos y dejar de lado todas las prácticas de los pueblos o comunidades que habitan en estos territorios. En este sentido, mi obra no remite únicamente al lugar físico, sino a las personas y sus habitares. Esto es muy evidente en la obra *Mujer mirando*

319 Jean-Luc Nancy, *El arte hoy* (Argentina: Prometeo Libros, 2014), 23.

al oeste de la serie *Desorientaciones* (figura 67), donde las montañas Amarillas, en teoría protagonistas del dibujo, son cubiertas con un papel semitransparente con la figura de una mujer con la vista en el horizonte. Este recurso sirve para recordar que el paisaje es un espacio vivo y habitado. *En Sin rumbo* (figura 56) de la serie *Desorientaciones*, el elemento que se sobrepone al paisaje es el dibujo de una persona caminando a ciegas, perdido, de paso de un umbral a otro. La concepción que tengo del paisaje como un espacio vivo fue la motivación para realizar la caminata a la montaña del Chimborazo en compañía de Baltazar Uscha, el último hielero. La obra de la serie *Entre el cielo y la tierra* fue elaborada a partir del diálogo que mantuve con Uscha durante todo el ascenso y descenso de la montaña, registrado en el diario de viaje.

Adicionalmente, la obra introduce una serie de elementos del mundo contemporáneo, como lo efímero, lo transitorio, el miedo y la incertidumbre, no presentes de manera explícita en los trabajos de Fulton o de Long. Por ejemplo, en la serie *Barcos de Papel en el Cotopaxi* (figuras 90, 91 y 92) se recrea el *Cotopaxi Circle* de Long, empleando *origamis* como una metáfora del mundo líquido. La condición efímera de los barcos de papel contrasta con la solidez de las piedras de Long: el mundo ya no es sólido sino un lugar compuesto de inestabilidades. Esta intervención busca habitar el paisaje que Long caminó años atrás, adaptándolo a las fragilidades contemporáneas. Una intención similar resultó en la serie *El color del viento* (figuras 50, 51 y 52), marcada por el desborde de la pintura fuera del encuadre para presentar la fragilidad del paisaje, tanto en sus dimensiones físicas como sociales. Vivimos en un tiempo donde las relaciones sociales se diluyen, por lo que el agua es el principal fundamento conceptual de la obra.

La obra retoma la presencia del cuerpo de manera explícita. El caminar es un acto perceptivo que permite sentir el cuerpo, que in-corpora lo que acontece en el paisaje y que le recuerda su fragilidad. Por ejemplo, la serie *Camino de Santiago* (figuras 47, 48 y 49) hace una referencia directa a la experiencia corporal vivida durante la caminata. Las imágenes incluyen un registro de los latidos del corazón en las diferentes etapas del camino, como una forma de representar las capacidades del cuerpo. En este sentido, la obra retroalimenta el uso del texto al que recurre Fulton. Los textos de Fulton son narrativos-descriptivos de su experiencia en el camino, pero no muestran lo que sucede en el cuerpo de una manera explícita.

Finalmente, la obra producto de esta investigación expande las posibilidades del texto como imagen visual. En la mayoría de los trabajos, el texto aparece como un sinsentido, que no remite al paisaje. Las palabras no se corresponden en lo absoluto con la imagen visual, generando una cierta desorientación en el espectador. Por ejemplo, en *Cruzar el umbral. Pepino, melón y cigarrillo* (figura 63), el texto no guarda relación con el dibujo de nenúfares azules. De igual forma, en *Verdades arriesgadas* (figura 64); *Un loft, 3 ventiladores y 5 camisetas blancas* (figura 65); y, *Un perro en la estación del tren* (figura 63), el texto aparece al azar, como un sinsentido que genera sentido al activar diferentes tiempos y espacios. En algunas ocasiones, el texto proviene de titulares de periódicos que son acoplados y dotados de nuevos significados para potenciar la imagen visual del paisaje. En otras ocasiones, las frases hacen referencia a pasajes de las lecturas que se ha realizado y que han dejado una huella.

El caminar me permitió una aproximación creativa al mundo, pero entiendo que hay otros caminares, atravesados por una relación diferente con el paisaje y el cuerpo. Hay cerca de setenta y un millones de desplazados, forzados a dejar sus territorios por causas políticas, económicas o religiosas.³²⁰ El caminar de estas personas es muy diferente al experimentado en la presente investigación, concebido básicamente como un recurso para la producción artística. Quedo abierto a la posibilidad de abordar este otro caminar en un futuro; en particular, me gustaría explorar la elaboración del diario de viaje como un ejercicio colectivo, realizado en conjunto con las personas migrantes para acercarme al paisaje desde otras miradas.

El andar en grupo plantea otro tipo de desafíos, como adecuarse a los diferentes ritmos de los caminantes, comprender las dinámicas que motivan su desplazamiento y entablar una relación de varias vías, diferente a la relación que implica caminar solo. La idea de este nuevo proyecto es trazar las hojas de ruta de los migrantes, que me permitan convertirme en un interlocutor gráfico de sus aspiraciones, sueños y deseos. Adicionalmente, en vista de que empleo con frecuencia la palabra como un recurso visual, quisiera recopilar textos narrados por las personas desplazadas, que evoquen los lugares y sentires de estos caminantes contemporáneos. Estas frases podrían ser puestas en escena a través de diferentes soportes - muros, paredes o vallas- y espacios. Al igual que el artista Félix González Torres con su frase emblemática “todo es cuestión de tiempo” colocada en una valla, busco convertir al texto en un poderoso dispositivo artístico.

320 ONU, “La cifra mundial de desplazados se dispara al nivel más alto de los últimos 70 años”, *ONU News*, 19 de junio de 2019, <https://news.un.org/es/story/2019/06/1458001>. [acceso 11 de enero de 2020]

BIBLIOGRAFÍA

- Adell, Anna. *El arte como expiación*. Madrid: Editorial Casimiro, 2011.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Argentina: Adriana Hidalgo, 2016.
- Aimerich, Guillermo. *Un método para pensar el lugar*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- Alcaraz Mira, Antonio. "Espacios urbanos contemporáneos" en *Distritos Culturales y Revitalización Urbana*, eds. Miguel Ángel Chaves e Isabel Tejeda. Madrid: Icono 14 Editorial, 2018: 321-338.
- Alÿs, Francis. *Pacing*. Madrid: Ivory Press, 2014.
- Alÿs, Francis y Cuauhtémoc Medina. *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Editorial, 2005.
- Augé, Marc. *Los no lugares, espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Badiou, Alain. *Lo finito y lo infinito*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- Baudelaire, Charles. *El esplín de París*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Bauman, Zigmunt. *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2014.
- _____. *Miedo líquido*. Barcelona: Paidós, 2007.
- _____. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Benjamin, Walter. *La era de la reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- _____. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza Universidad, 1996.
- Berger, John. *Sobre El Dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- _____. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora, 2002.
- Bordieu, Pierre. *La miseria del mundo*. España: Akal, 1999.
- Borges, José Luis. *El Aleph*. España: Penguin Random House, 2018.

- Cabbane, Pierre. *Conversaciones con Duchamp*. Madrid: This Side Up, 2013.
- Cage, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- _____. *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Clement, Gilles. *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Cortés, José Miguel G. *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Crivelli Visconti, Jacobo. *Nuevas Derivas*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016.
- de Baraño, Kosme. “El dibujo como visual thought” en *El dibujo como forma de conocimiento*, Kosme de Barañano et al. Valencia: Sendemá, 2016: 9-99.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2015.
- _____. “Teoría de la deriva” en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, ed. Libero Andreotti. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1996.
- _____. “Introducción a una crítica de la geografía urbana” en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, ed. Libero Andreotti. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon Lógica de la Sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.
- _____. *Pintura El Concepto de Diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- _____. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- _____. “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault, filósofo*, ed. Gilles Deleuze. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- Eliasson, Olafur. *Leer es respirar, es devenir*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Eliasson, Olafur y Philip Ursprung. *Studio Olafur Eliasson*. Taschen: Italia, 2008.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

- Fulton, Hamish. *The Road. Short routes through the Iberian Peninsula*. España: Artes Gráficas Palermo-Fundación Ortega Muñoz, 2008.
- Gosling, Emily. *Las grandes mentes no piensan igual*. Barcelona: Blume, 2009.
- Gros, Frederic. *Andar, una filosofía*. España: Penguin Random House, 2015.
- González-Rivera, Julia. *El viaje como universo*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- Gooley, Tristan. *Guía para caminantes*. Barcelona: Ático de los libros, 2009.
- Guash, Anna et al., *El triunfo de la creación*. España: Planeta, 2006.
- Gauttari, Felix y Suely Rolnik. *Micropolítica, cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Guayasamin, Gustavo e Igor Guayasamin. *Los hieleros del Chimborazo*. Banco Central del Ecuador, 1980. Documental.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo, un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. España: Herder, 2018.
- _____. *Sobre el poder*. Barcelona: Herder, 2018.
- _____. *La salvación de lo bello*. España: Herder, 2015.
- _____. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- Hazlitt, William y Robert Louis Stevenson. *Caminar*. Madrid: Editorial Nórdica, 2018.
- Heidegger, Marti. *Ser y Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Herzog, Werner. *Del caminar sobre hielo*. España: Gallo Nero, 2016.
- Koolhaas, Ren. *La Ciudad Genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Kentridge, William. "La sala del exceso" en *William Kentridge Fortuna*, ed. Lilian Tone. Bogotá: Planeta, 2014: 24-105.
- _____. "El cuerpo dibujado y seccionado" en *William Kentridge Fortuna*, ed. Lilian Tone. Bogotá: Planeta, 2014: 301-302.
- Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido" en *La Posmodernidad*, ed. Hal Foster. Barcelona: Editorial Kairós, 1985: 59-91.
- Kundera, Milan. *La lentitud*. Barcelona: Edición Fábula, 2009.

- Labraña, Marcela. *Ensayos sobre el silencio*. Madrid: Siruela, 2017.
- Lailach, Michael. *Land Art*. Barcelona: Taschen, 2017.
- Lamper, Catherine. "El mentiroso" en *El profeta y la Mosca*, Francis Alÿs y Catherine Lamper. España: Turner, 2003.
- Le Breton, David. *Desaparecer de sí*. España: Siruela, 2018.
- _____. *La sociología del cuerpo*. Madrid: Siruela, 2018.
- _____. *Elogio al caminar*. Madrid: Siruela, 2014.
- _____. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- _____. *El silencio*. Madrid: Sequitur, 2009.
- _____. *El sabor del mundo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- Lefebvre, Henri. *La producción de espacio*. España: Capitán Swing Libros, 2013.
- Lippovetsky, Gilles. *La era del vacío*. España: Anagrama, 1986.
- McCrickard, Kate. "William Kentridge: un artista reanimado" en *William Kentridge Fortuna*, ed. Lilian Tone. Bogotá: Planeta, 2014: 280-289.
- Maderuelo, Javier. "La actualidad del paisaje" en *Paisaje y pensamiento*, ed. Javier Maderuelo. Madrid: Abada, 2006.
- Martí Arís, Carlos. *Silencios Elocuentes*. Barcelona: Ediciones UPC, 2010.
- Martínez, Felisa coord. *Espacios Industriales. Patrimonio de Futuro*. Antonio Alcaraz. Valencia: Generalitat Valenciana, 2013.
- Martínez, Felisa. "Espacios Industriales. Antonio Alcaraz, de la arquitectura a la obra artística" en *Espacios Industriales, Patrimonio de futuro*. Antonio Alcaraz, coord. Felisa Martínez. Valencia: Generalitat Valenciana, 2013: 12-25.
- Martínez de Pisón, Eduardo. "La experiencia del paisaje" en *Retorno al paisaje*, eds. Joan Mateu y Manuel Nieto. Valencia: Everen, 2008: 21-70.
- Medina, Cuauhtémoc. *Diez cuadras alrededor del estudio Francis Alÿs*. México: Antiguo Colegio San Ildefonso, 2006.
- Mekas, Jonas. *Ningún lugar a donde ir*. Argentina: Caja Negra, 2017.
- Michaud, Ives. *El Arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

- Michaux, Henri. *Poemas Escogidos*. España: Visor de Poesía, 2001.
- Mink, Janis. *Marcel Duchamp*. Madrid: Taschen, 1996.
- Moor, Robert. *En los Senderos*. Madrid: Capitán Swing, 2017.
- Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*. Barcelona: Polígrafa, 2009.
- Nancy, Jean Luc *El arte hoy*. Argentina: Prometeo libros, 2014.
- _____. *La partición de las artes*. Valencia: Pretextos- Universitat Politècnica de València, 2013.
- _____. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Nelson, Robin. *Practice as research in the arts*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013.
- Nieto, Manuel. "Paisaje del hombre. Espacio, tiempo y estructura" en *Retorno al paisaje*, eds. Joan Mateu y Manuelo Nieto. Valencia: Everen, 2008: 9-17.
- Nogué, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- _____. "El paisaje como constructo social" en *La construcción social del paisaje*, ed. Joan Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007: 9-24.
- Onfray, Michel. *Teoría del viaje*. Madrid: Taurus, 2016.
- _____. *Estética del Polo Norte*. España: Edición Gallo Nero, 2015.
- Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. España: Gustavo Gili, 2017.
- Pardo, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- Perec, George. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 2017.
- Pérez, David. *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría*. España: Artium, 2012.
- Pérez, David y Paula Santiago. *Fuera de campo, leer el espacio desde las artes*. Valencia: Sendemá, 2014.
- Pessoa, Fernando. *El guardador de rebaños*. México: Verdehalago, 2010.
- Pollock, Griselda. "Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura" en *Arte, ¿líquido?*, Zygmunt Bauman et al. Madrid: Sequitur, 2014: 27-34.
- Ranciére, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2014.

- Rousseau, Jean-Jacques. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- _____. *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Sacks, Oliver. *Diario de Oaxaca*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Salabert, Pere. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal, 2013.
- Raúl Serrano, “Mi delirio sobre el Chimborazo: anuncios y fundación”, *Kipus Revista Andina de Letras*, 26/ II semestre/ 2009:71-89.
- Serres, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- _____. *Atlas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Sola-Morales, Ignacio. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Barcelona: Taurus, 1997.
- Steiner, George. *Gramáticas de la Creación*. Madrid: Siruela, 2001.
- Stevenson, Robert Louis. *Caminar*. Madrid: Editorial Nórdica, 2018.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historias de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1996.
- Thoreau, Henry. *Todo lo bueno es libre y salvaje*. Madrid: Errata Naturae, 2017.
- _____. *Walden*. Madrid: Errata Naturae, 2017.
- _____. *Caminar*. Madrid: Ardora Ediciones, 2014.
- _____. “El presente continuo de William Kentridge” en *William Kentridge Fortuna*, ed. Lilian Tone. Bogotá: Planeta, 2014: 8-105.
- Tuaza, Luis. “Igor Guayasamín y Gustavo Guayasamín Baltasar Ushka: el último hielero de Chimborazo”, *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, 28, mayo 2017.
- van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Wasler, Robert. *El paseo*. España: Siruela, 2012.

Recursos en línea:

Acosta-Silva, David. "Arte versus ciencia: propuesta para la construcción de un sentido para la investigación estético-artística colombiana", *Paradigmas una revista disciplinar de investigación*, [número especial], 2009: 48-72.

https://www.academia.edu/726861/Arte_versus_ciencia_propuesta_para_la_construccion_de_un_sentido_para_la_investigacion_estetico-art%C3%ADstica_colombiana.

Alemany, Luis. "William Kentridge artista y testigo del Apartheid, premio Príncipe de Asturias", *El mundo*, 5 de abril de 2014.

<https://www.elmundo.es/cultura/2017/05/04/590af8d022601d05778b45a7.html>

Amaro, María Paz. "Francis Alÿs. La fábula caminante", *Revista Código*, marzo 2015.

<http://www.revistacodigo.com/arte/perfil-francis-aly-s-el-artista-flaneur/>.

Ariza, Verónica. "La investigación basada en la práctica: una nueva perspectiva para la enseñanza del diseño", *Revista Digital Universitaria*, 2013,14, # 7.

<http://www.revista.unam.mx/vol.14/num7/art16/>

Bea, Espejo, "Francis Alÿs", *El Cultural*, 17 de diciembre de 2010.

<https://elcultural.com/Francis-Alys>.

Borgdorff, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Holanda: Amsterdam School of the Arts, 2006.

https://issuu.com/fwalita/docs/henk_borgdorff_el_debate_sobre_la.

Borges, José Luis. ¿Qué es la poesía?, conferencia dictada en el Coliseo de Buenos Aires, 13 de julio de 1977.

<https://www.youtube.com/watch?v=O4t8gafps3A>.

Caselli, Irene. "El último hombre de hielo de Ecuador", *BBC*, 1 de junio de 2012.

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/06/120601_sociedad_hielero_ecuador_arte_il.

- Castilla, Antonio. "La cosa en su presencia. Gilles Deleuze y la pintura", *Fedra Revista de estética y Teoría en la Artes*, febrero de 2014: 49-69. <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n13/castilla.pdf>.
- Castro Jorquera, Carolina. "Richard Long: «Mi trabajo es sobre las ideas de libertad. Hago arte casi de la nada»". *Artishock Revista de Arte Contemporáneo*, 18 de agosto de 2014. <http://artishockrevista.com/2014/08/18/richard-long-trabajo-las-ideas-libertad-hago-arte-casi-la-nada/>.
- Deleuze, Gilles. "Qué es el acto de creación", Conferencia dictada en la cátedra de los martes de la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, 17 de marzo de 1987. <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>.
- Duchamp, Marcel. *El acto creativo*, discurso en la Conferencia de la Federación Americana de Artes, Houston, 1957. <https://barrachunky.wordpress.com/2011/09/22/el-acto-creativo-por-marcel-duchamp/>
- Espejo, Bea. "Francis Alÿs", *El Cultural*, 17 de diciembre de 2010. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Francis-Alys/28336>.
- Fernández-Cid, Miguel. "Hamish Fulton", *El Cultural*, 24 de abril de 2008. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Hamish-Fulton/2300>.
- Flores Durón, Alfonso. Entrevista con Jonas Mekas, *EnFilme*, 6 de febrero de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=kcjmaNKCOpl>.
- Gil, Francisco Javier. "Poéticas de lo cotidiano, estéticas de la vida", *Nómadas*, 2017, 46: 213-225. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105152132014>.
- Hernández, Fernando. "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación", *Educatio Siglo XXI*, 26, 2008: 85-118. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641> .
- Imaginario, Andrea. "Líneas de Nazca", *Cultura Genial*. <https://www.culturagenial.com/es/lineas-de-nazca/>.

Jabr, Ferris. Why walking help us think, *The New Yorker*, 3 de septiembre de 2014.

<https://www.newyorker.com/tech/elements/walking-helps-us-think>

Masdearte.com, “Tres paseos con Richard Long”. <http://masdearte.com/especiales/>

[richard-long-land-art/](http://masdearte.com/especiales/richard-long-land-art/).

Merino, Inma. “El acto de creación como acto de resistencia”, *Espai Transfronterer Art Contemporani*.

<http://etac-eu.org/catalogue/es/acto-creacion-como-resistencia/>.

Mínguez García, Hortensia. “La generación de conocimiento en la creación artística y su orientación en el ámbito universitario a nivel de posgrado”, *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, 2014, # 3: 23-36.

https://www.researchgate.net/publication/319715893_La_generacion_de_conocimiento_en_la_creacion_artistica_y_su_orientacion_en_el_ambito_universitario_a_nivel_de_posgrado.

Montañez, José Angel. “Duchamp, una vida entre el arte y el ajedrez”. *El País*, 26 de octubre de 2018.

https://elpais.com/ccaa/2016/10/27/catalunya/1477593593_551479.html.

Noroña, Karol. “La herencia de Baltazar Ushca: el Taita Chimborazo recibe un nuevo hielero”, *El Comercio*, 16 de octubre de 2018.

<https://www.elcomercio.com/tendencias/baltazar-ushca-chimborazo-nuevo-hielero.html>.

ONU. “La cifra mundial de desplazados se dispara al nivel más alto de los últimos 70 años”, *ONU News*, 19 de junio de 2019.

<https://news.un.org/es/story/2019/06/1458001>.

Quintero, Mónica. “Kentrige, poético y perturbador”, *El Colombiano*, 26 de julio de 2014.

https://www.elcolombiano.com/historico/kentrige_poetico_y_perturbador-DGEC_304205.

- Raquejo, Tonio. "El arte de esculpir el planeta: la geología y el Land Art", *Tierra y tecnología*, 39, XX-XX, 1er semestre de 2011: 85-88. https://www.academia.edu/1489166/El_arte_de_esculpir_el_planeta_la_geolog%C3%ADa_y_el_Land_Art.
- Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>.
- Rojó, José. "La filosofía como acto radical de creación", *El País*, 10 de febrero de 2014. https://elpais.com/cultura/2012/02/10/actualidad/1328870693_506445.html.
- Saikaly, Fatina. *Programas de Doctorado en Diseño*. Barcelona: Asociación de Diseñadores Profesionales ADP, 2008. <https://adp.cat/es/programes-de-doctorat-en-disseny/>.
- _____. "Approaches to Design Research: towards the designerly way", Artículo presentado en 6th International Conference of the European Academy of Design, marzo de 2005. http://www.verhaag.net/ead06/fullpapers/ead06_id187_2.pdf.
- _____. "The factors shaping design research and its relationship with industry", Artículo presentado en *International Conference Joining Force: Design Research, Industries and a New Interface for Competitiveness*, University of Art and Design Helsinki, septiembre de 2005. <http://www2.uiah.fi/joiningforces/papers/Saikaly.pdf>.
- Vozmediano, Elena. "Mientras tenga nuevas ideas, continuare caminado", *El Cultural*, 12 de febrero de 2016. <https://elcultural.com/richard-long-mientras-tenga-nuevas-ideas-continuare-caminando>.
- Weyler, Alejandro. "Conocer a Kentridge", *El Tiempo*, 25 de abril, 2014. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13883042>.
- Zabalbeascoa, Anaxu. "William Kentridge: Hay que tomarse en serio lo absurdo", *El País*, 1 de enero de 2018. https://elpais.com/elpais/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Naturgemälde, Alexander von Humboldt, sf.
- Figura 2. *Mankingholes on the Pennine Way*, Hamish Fulton, 1973.
- Figura 3. *Huellas en la Arena*, Hamish Fulton, 2004.
- Figura 4. *Slowalk*, Hamish Fulton, 2004.
- Figura 5. *Touching by Hand One Hundred Rocks*, Hamish Fulton, 1989.
- Figura 6. *9 de marzo*, Coral Revueltas, 2014.
- Figura 7 *Mapas emocionales para Fermín Revueltas*, Coral Revueltas, 2020.
- Figura 8. Imágenes de la película *En el camino de cuando en cuando vislumbre breves momentos de belleza*, Jonas Mekas, 2000.
- Figura 9. *Sleepwalker II*, Andy Denzler, 2018.
- Figura 10. *Jonas I*, Andy Denzler, 2018.
- Figura 11. *Balloon Dog*, Jeff Koons, 1994-2000.
- Figura 12. *Seated Ballerina*, Jeff Koons, 2004-2010.
- Figura 13. *Guide Psychogeographique de París*, Guy Debord, 1957.
- Figura 14. *Mémoires*, Guy Debord y Asger Jorn, 1959.
- Figura 15. *Puente sobre el Quisi*, Beissa, Antonio Alcaraz, 2013.
- Figura 16: *Conjunto industrial del Molinar*, Alcoy , Antonio Alcaraz, 2013.
- Figura 17. *Water Tower*, Hilla y Bernd Becher, sin fecha.
- Figura 18. *Winding Tower*, Hilla y Bernd Becher, sin fecha.
- Figura 19. *Grúas del Puerto*, Valencia, Antonio Alcaraz, 2013.
- Figura 20. *Depósito PRODERAC*, Catarroja, Antonio Alcaraz, 1997.
- Figura 21. *El gran vidrio*, Marcel Duchamp, 1915-1923.

Figura 22. *Re-enactment*, Francis Alÿs, 2000.

Figura 23. *Déjà-vu*, Francis Alÿs, 1996.

Figura 24. *Magnetic shoes*, Francis Alÿs, 1992.

Figura 25. *Pacing*, Francis Alÿs, 2011.

Figura 26. *Cuando la fe mueve montañas I*, Francis Alÿs, 2002.

Figura 27. *Cuando la fe mueve montañas II*, Francis Alÿs, 2002.

Figura 28. William Kentridge y la máquina de escribir.

Figura 29. William Kentridge en su taller.

Figura 30. *Dibujo para la película Estereoscopio*, William Kentridge, 1999.

Figura 31. *Dibujo para la película Otros rostros*, William Kentridge, 2011.

Figura 32. *Historia de la queja principal*, William Kentridge, 1996.

Figura 33. Pisadas humanas en Laetoli, Tanzania.

Figura 34: *La artista está presente*, Marina Abramovic, 2010.

Figura 35. Fotografía del volcán Cotopaxi, Ecuador.

Figura 36. Cotopaxi Circle, Richard Long, 1998.

Figura 37. *A line made by Walking*, Richard Long, 1967.

Figura 38. Vista aérea de espiral y líneas de Nazca, Perú.

Figura 39. *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970.

Figura 40. *A Circle in Alaska*, Richard Long, 1967.

Figura 41. Vista del taller I.

Figura 42. Vista del taller II.

Figura 43. Vista del taller III

Figura 44. La acción de rasgar I.

Figura 45. La acción de rasgar II.

Figura 46. La acción de superponer

- Figura 47. *56 latidos por minuto*, serie Camino de Santiago, 2018.
- Figura 48. *63 latidos por minuto*, serie Camino de Santiago, 2018.
- Figura 49. *150 latidos por minuto*, serie Camino de Santiago, 2018.
- Figura 50. *El mundo no es lo que parece*, serie El color del viento, 2019.
- Figura 51. *Direcciones, puntos y referencias*, serie El color del viento, 2019.
- Figura 52. *Flujos, transportes y desplazamientos*, serie El color del viento, 2019.
- Figura 53. *En busca del otoño*, serie El color del viento, 2019.
- Figura 54. *El lugar donde están todas las cosas # 3 y 4*, serie El color del viento, 2019.
- Figura 55. Fotografía de las Montañas Amarillas, China, 2018.
- Figura 56. *Sin rumbo*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 57. *Camino sin fin*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 58. *A flote*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 59. *Montaña azul*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 60. *Cascada*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 61. *Vista aérea*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 62. *Línea en el territorio*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 63. *Cruzar el umbral. Pepino, melón y cigarrillo*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 64. *Verdades arriesgadas*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 65. *Un loft, 3 ventiladores y 5 camisetas blancas*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 66. *Un perro en la estación del tren*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 67. *Mujer mirando al oeste*, serie *Desorientaciones*, 2018.
- Figura 68. Fotografía de Baltazar Ushca camino al Chimborazo, Ecuador, 2019.
- Figura 69. Fotografía de Baltazar Ushca camino al Chimborazo II, Ecuador, 2019.
- Figura 70. Paisaje nevado del Chimborazo, Ecuador, 2019.
- Figura 71. Camino al Chimborazo, Ecuador, 2019.

- Figura 72. Baltazar Ushca en la mina de hielo, Ecuador, 2019.
- Figura 73. Baltazar Uscha y un bloque de hielo, Ecuador, 2019.
- Figura 74. Detalle del diario de viaje I.
- Figura 75. Detalle del diario de viaje II.
- Figura 76. Detalle del diario de viaje III.
- Figura 77. Detalle del diario de viaje IV.
- Figura 78. Detalle del diario de viaje V.
- Figura 79. *Color en el horizonte*, serie Entre el cielo y la tierra, 2019.
- Figura 80. *Toma 1 y toma 2*, serie Entre el cielo y la tierra, 2019.
- Figura 81. *Profundidad del campo*, serie Entre el cielo y la tierra, 2019.
- Figura 82. Distancia, serie Entre el cielo y la tierra, 2019.
- Figura 83. *Encuadre visión nocturna*, serie Entre el cielo y la tierra, 2019.
- Figura 84. Detalle del diario de viaje VI.
- Figura 85. Detalle del diario de viaje VII.
- Figura 86. Detalle del diario de viaje VIII.
- Figura 87. Detalle del diario de viaje IX.
- Figura 88. Detalle del diario de viaje X.
- Figura 89. Detalle del diario de viaje XI.
- Figura 90. Barcos de papel en el Cotopaxi I, 2020.
- Figura 91. Barcos de papel en el Cotopaxi II, 2020.
- Figura 92. Barcos de papel en el Cotopaxi III, 2020.
- Figura 93. Caminata con Hamish Fulton I, Bombas Gens, Valencia, 2018.
- Figura 94. Caminata con Hamish Fulton II, Bombas Gens, Valencia, 2018.
- Figura 95. Caminata con Hamish Fulton III, Bombas Gens, Valencia, 2018.
- Figura 96. Detalle del diario de viaje XII.

Figura 97. Detalle del diario de viaje XIII.

Figura 98. Detalle del diario de viaje XIV.

Figura 99. Detalle del diario de viaje XV.

Figura 100. Detalle del diario de viaje XVI.

Figura 101. Detalle del diario de viaje XVII.

Figura 102. Detalle del diario de viaje XVIII.

Figura 103. Detalle del diario de viaje XIX.

Figura 104. Detalle del diario de viaje XX.

Figura 105. Detalle del diario de viaje XXI.

Figura 106. Detalle del diario de viaje XXII

Figura 107. Detalle del diario de viaje XXIII.

Figura 108. Detalle del diario de viaje XXIV.

Figura 109. Detalle del diario de viaje XXV.

Figura 110. Detalle del diario de viaje XXVI.

Figura 111. Detalle del diario de viaje XXVII.

ANEXOS

Anexo1.

Entrevista a Cuauhtémoc Medina, Phd.

Vía Skype

Agosto 20, 2018

Medina tiene un doctorado en Historia y Teoría de Arte, de la Universidad de Essex en la Gran Bretaña. Es Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones de la Galería Tate, en el Reino Unido. Es reconocido como uno de los curadores latinoamericanos más importantes a nivel global. Fue el primer latinoamericano jefe de la XII Bienal de Shanghái, en el año 2018.

NS: ¿Qué es la creación para Francis Alÿs? ¿Cómo logra que sus piezas sean poéticas?

CM: No sé que responderte porque la verdad la creación es una palabra muy compleja, quizá sería más pertinente trazar una pregunta sobre lo poético porque son las dos cosas que están presentes en el argumento de Francis, una es la relación, la tensión y la vinculación de poético y político como dos modalidades de arte (), en donde no son categorías excluyentes, son dos categorías que tienen una fluctuación contingente (). Son diferentes y a veces no aparecen juntas, a veces sí, a veces se transforman en otra, pero es esa relación entre poético y lo político que muchas de sus obras tienen. Y le parece muy interesante qué significa

la licencia poética, o sea la idea de que al artista parece otorgársele tanto permiso como tolerancia, como libertad de por un lado, desafiar la lógica, desafiar los modos de pensar y hacer acostumbrados, pero también a veces se le permite incluso un cierto grado de transgresión y de tolerancia por salirse de la norma.

Pero quizá me equivoque en pensar que no ha hecho en sentido estricto una formulación de lo poético más allá de afirmar este espacio de invención y arbitrariedad donde es posible cambiar una imagen o una narrativa, introducir un sentido, una fábula, una posibilidad. Pero ciertamente una parte importante de esa posibilidad tiene que ver con, al mismo tiempo, desconfiar, usar la expectativa de que alguien sea el artista.

NS: ¿Cree que concepto de diagrama de Deleuze tenga alguna relación con Francis Alÿs?

CM: No de manera directa porque él no es un lector de Deleuze, que yo sepa. El es un lector muy variado y muy ambicioso, pero no es un lector de teoría y no es precisamente alguien que haya estado leyendo sistemáticamente filosofía contemporánea. A veces sus lecturas en el campo de la antropología son más avanzadas, más directas. Sartre o Beauvoir son muy importantes en su modo de pensar (). Susan Sontag aparece en sus textos y trabajos, pero de una manera no explícita.

El concepto de diagrama sí es parte de su trabajo, muy frecuentemente y eso aparece en algunos momentos hasta ilustrado, la relación entre () implica la variación de determinadas conformaciones de la relación entre sujetos, tiempo, trabajo y lugar, particularmente en relación al eje del trabajo contra el tiempo. De modo que hay una tendencia en él a crear ciertas notaciones, ciertas explicaciones

diagramáticas, casi algebraicas, y la lógica de una obra determinada que implican un grado de abstracción como de diferenciación de cada proyecto particular, y estas ocurren a nivel de la formación de diagramas. Yo no estaría seguro si es tan relevante ligarnos con la noción de figura de pensamiento deleuziana, como en relación a la importancia que la práctica de Francis tiene de tener una posibilidad de explicación sumaria y concisa () de determinados argumentos.

No veo con claridad cómo aproximar el argumento deleuziano sobre la pintura como una formulación a la Deleuze, en el sentido de que lo que Deleuze estaba tratando de hacer es establecer el momento de esa limpieza como base de una serie de formalizaciones para hablar de distintas obras de artistas como intervenciones distintas en la posibilidad de ese diagrama espacio –tiempo. De modo que es un concepto que del argumento de Deleuze se aplique a una forma de pintura en particular, sino que es una manera de pensar la pintura. En relación con eso sería posible tomar una posición deleuziana para hablar de la pintura de Alÿs. No estoy seguro que esa condición sea algo que sea más pertinente o no para trabajar en su trabajo, porque es un argumento general sobre qué clase de () ocurre en la pintura. En la obra de Francis la noción de diagrama tiene su propia significación. Lo que sí me parece, lo que trato de transmitirme es que una forma del proceso de pensamiento de Francis consiste en reducir sus proyectos a nivel diagramático y construir ciertas modalidades de relaciones entre cuerpo, espacio y objetos, entre tiempo y trabajo, en la forma de diagramas casi algebraicos. Algunos de esos diagramas están explícitos en algunas pinturas, como la serie del (). Yo creo que el argumento de (), como a Deleuze le ocurre, es un argumento situado en la noción general de arte y en esos términos no veo cómo se puede tomar partido o pensar que eso se tiene que aplicar en este caso. Por eso me resisto un poco

a la idea de que sea un concepto que requiera una () porque prácticamente lo que está haciendo Deleuze es hacer una propuesta de cómo funciona la pintura, entonces eso tendría que aplicarse a distintas variedades de pintura () pero eso no implicaría que para Alÿs eso signifique, si es pertinente.

NS: ¿Trata Alÿs de inventariar los elementos que constituyen la ciudad, a la manera de Perec?

CM: No exactamente porque lo que hace Francis con las ciudades es anecdótico, parcial y no sistemático. Francis, sus recorridos tratan de llamar la atención sobre un contexto en relación con un argumento o con una cosa y de esto se derivan algunas prácticas, que tienen la forma más de colecciones que de inventarios. Lo que quiero decir es que mientras el argumento de Perec o el procedimiento () representa el levantamiento de todas las cosas, en sí un enlistamiento, por ejemplo Francis lo que ha hecho es coleccionar sistemáticamente fotografías de imágenes de gente empujando o jalando vehículos de dos ruedas o personas que están ambulantes, o pudo haber tratado de establecer las distintas sonoridades de Londres en una larga distancia o recoger los pedazos metálicos, pero esta es una colección predeterminada de cosas parecidas, no es un inventario de control de la situación. Una cosa sería llegar como botánico a tratar de inventariar todas las plantas de un bosque y otra cosa es buscar solo las flores amarillas. Yo diría que el procedimiento de Francis con la ciudad siempre fue escenificar una investigación específica, () él produce ciertas colecciones como la de *La Fabiola* o con los videos de juegos de niños alrededor del mundo. Pero también por eso a veces, yo tengo cierta resistencia a aplicar de modo directo la noción del *flâneur* de Baudelaire, porque el *flâneur* está también consumiendo, cosechando, dice Baudelaire, el

asfalto, lo que está pasando en la calle en lugar de estar buscando algo concreto, o escenificando algo concreto. Entonces esta diferencia entre el levantamiento y la investigación puntual me parece que no se debate y es necesario (), lo cual no hace inútil la referencia que tu estás haciendo siempre y cuando no sea hacer equivaler a Alÿs con Perec sino utilizar a Perec para poder establecer una diferencia relevante.

NS: Cuando habla sobre cartografiar emociones en Alÿs, ¿tiene ciertas limitaciones o se expanden en el espacio?

CM: En el caso de Francis es muy rara vez, es casual e indeterminado. Se dan por () se propuso encontrar algo y encuentra otra cosa pero suele ser un trabajo que tiene una negociación entre cierta expectativa y cierto encuentro que no es por tanto, dado a la aparición de una variedad de nociones, fuera de control. Por ejemplo, uno puedo llegar a la conclusión de que su investigación de la situación de Afganistán representa enfrentarse con una variedad de emociones, pero éstas no están planteadas como una especie de discurso de la situación () de Francis, siempre están planteadas.

NS: En los trabajos de Francis, siempre está la incertidumbre social. ¿Cree que la incertidumbre es una constante en la obra de Alÿs?

CM: Me parece más pertinente hablar de conflicto que incertidumbre porque, a ver cómo te lo planteo. Especialmente después del año 2000, probablemente desde mediados de los 90, la obra de Alÿs recurre a encontrar momentos o referencias a condiciones de conflicto social, e incluso hasta militar y a explorar posibilidades de un relato en esas zonas de tensión. En esa medida, que es relevante, que el

conflicto aparece como un contexto para una determinada intervención y por eso me resisto un poco a ().

NS: Según Bauman, la incertidumbre es una constante en el ser humano.

CM: Pero no estoy seguro que eso es incertidumbre, eso es cambio. La única obra donde la cuestión de incertidumbre aparece, incluso con referencia a Heidelberg, un físico que elaboró el principio de incertidumbre, esa obra de la botella en el Zócalo (). Suscita una ocurrencia, un evento, que no estaba premeditado debido a la presencia del artista documentado. Yo no creo que la incertidumbre sea, incluso en los relatos de las obras, el motivo del conflicto. El motivo del conflicto es más bien una determinada condición de enfrentamiento, de violencia o de carencia en una situación. Es una lectura de una situación más que la dificultad de establecer con claridad la naturaleza de esa situación. La palabra incertidumbre en este caso no me resulta iluminadora.

NS: ¿Podría ser cambio, movimiento?

CM: En el caso de Bauman, él se está refiriendo a la cesación del perpetuo cambio. En la obra de Francis hay momentos en los que el cambio tiene rol de generar situaciones.

NS. En las zonas de tensión, hay cosas invisibles. Lo interesante de Alÿs es cómo las hace visibles.

No estoy seguro de los términos que estás planteando. La figura de hacer algo visible, que es invisible, es una figura central del arte moderno y se aplica con mucha certeza a la idea de (). Yo diría más bien que la manera de intervenir de

Francis Alÿs ocurre de la zona, establecer un punto de vista oblicuo sobre aquello que conocemos o estamos mirando, es distinto a hacer aparecer, que plantear un nuevo punto de vista. Por eso me resisto un poco a la figura de visibilizar que estás trayendo a consideración.

NS: Entonces, ¿es aparecer un nuevo punto de vista?

CM: No necesariamente es nuevo, pero por lo menos un segundo punto de vista.

NS: Sobre el acto de resistencia como obra de arte, ¿cómo sucede en Alÿs?

CM: El trabajo de Alÿs a veces documenta y a veces se aboca y se relaciona con los momentos de resistencia de la sociedad ante esa modernización, con la negativa a ese cambio a esa situación de cambio que estás describiendo, con la distancia entre la () cambio, más que ser una resistencia. Muchas de las obras están aludiendo a la resistencia, o sea al modo en que determinadas sociedades, sobre todo en el sur, encuentran el modo de darle la vuelta a la obligación del desarrollo. Pero en sí misma la obra de Francis no plantea una resistencia.

NS: En la obra de Bienal de Lima haay una serie de emails, que describen el proceso. Ese testimonio virtual que tiene Alÿs, ¿cómo constituyen un elemento más al trabajo?

Yo no pondría tanto énfasis en el carácter digital, virtual de esas comunicaciones con el hecho de ser comunicaciones. Particularmente a partir de la pieza de Lima, y hasta el presente (), Alÿs estableció como uno de los modos de involucrar al espectador y comunicar sus proyectos, establecer una coordinación de testimonios, bocetos, ideas, comentarios y voces que surgen como bitácora, como documento

y como reflexión sobre las acciones que propuso. Esa es la razón por la cual esas mesas de documentos o estos libros de recortes, o esas colecciones materiales, construyen el argumento de las obras más allá de lo que el artista explica, pero también incluyéndolo ahí, como otro testigo, pero participando. Esa es la razón por la que los curadores, los camarógrafos, los ayudantes también producen esa documentación. Es la razón por la que ese video que tu conoces está pensado como esta especie de libro de divulgación popular de un prodigio, tomando como modelo un libro sobre Uli Geller, que a base de fragmentos y recortes () son una voz unificada y construida. Contribuir nosotros también nuestro archivo en la medida en que también, por ejemplo, como habrás visto, de una forma que quede como caprichoso, las glosas marginales de ese libro son el texto del libro, donde además yo redacté buena parte de esos materiales, no de un solo golpe sino a lo largo del tiempo. Esa forma le permitió al trabajo de Francis comunicar una situación de diferentes puntos de vista, diferentes voces, diferentes historias, construyendo la historia, pero además procurando que no haya una versión o una imagen definitiva sino prácticamente este amasijo de fuentes. Y ha sido la manera en la que ha representado sus proyectos del 2002 para acá. Hoy ese modelo empieza a entrar en crisis. El trabajo de Francis empieza a querer encontrar qué hacer distinto que eso y claro, esa manera de narrar que tiene su origen en la lógica, en un relato epistolar y por eso a veces el tener los materiales epistolares como esos correos electrónicos () es tan decisivo porque pone en evidencia el espíritu de la forma de esas historias documentales en relación al modo en que las colecciones de cartas construyen un relato. Sí, hacen que ese momento determinado el modo de comunicación dominante que es el email se sienta como la columna vertebral de la narración, pero como habrás visto, también incluye postales, notas, pequeños

recortes y al final de cuentas también los cuadros convertidos prácticamente en bocetos de papel. Las figuras sirviendo como imágenes para el proyecto en lugar de representaciones del proyecto, como apuntes del proyecto. Entonces prácticamente los proyectos de Francis Alÿs de principios de siglo veinte y uno para acá, han consistido en presentar al público una especie de scrapbook, un libro de recortes multimedia, siempre y cuando entiendas por media incluso la forma tradicional de la pintura al óleo. Y algunas de las publicaciones donde te voy a decir que él como artista se involucra de manera protagónica, que nunca están encargadas a nadie sino están hechas de modo directo y muy autoral, funcionan como libros de recortes impresos.

NS: Estos libros de recortes, juega mucho lo cotidiano. Es un concepto muy amplio.

CM: Por lo menos me dan ganas de decir quizá el concepto no sea tanto cotidiano como anecdótico, o sea el hecho de que están capturando historias no contadas en forma () o de bitácora. No siento que todo el tiempo estén aludiendo a una situación de vida diaria, sino a una situación de correlato de la producción, de diario de fatigas y esos relatos no hablan de lo cotidiano sino de lo que ocurre, siempre que queramos entender por cotidiano, siguiendo a Agnes Heller, lo que ocurre cuando uno trabaja y en este caso es lo que ocurre mientras uno está trabajando, lo cual no es lo cotidiano.

NS: Me parece interesante ese diario de fatigas que planteas, como espacios potenciales. Yo creo que las percepciones estás abiertas a partir del caminar. El caminar como una forma de pensamiento, de alejarse del sistema, como una forma de proyectarse, pero el caminar de Alÿs, cuando está armado y va por las calles. ¿Cuál fue el sentido de Alÿs? ¿Qué siente el que vea a Alÿs armado?

CM: A diferencia de una performance quizá preparada para que alguien reaccione ante una situación que atestigua, usualmente las acciones de Alÿs son relatos que llegan a su espectador mediante un dispositivo narrativo, ya sea la palabra, el video o la instalación. Hay una mediación. Sí hay una acción, pero es ocasional y privilegiado que hay un avistamiento de la acción. Por tanto, la pregunta que haces de qué siente él que las ve, se percibe cómo retórica. Uno porque es una condición hipotética porque al recibir el espectador este relato como un relato construido, en cierta manera su sensación está siendo también conducida y cuando hay un espectador inmediato, sabemos de éste a través del relato, ese espectador se convirtió en un personaje del relato.

NS: Pero dentro de este relato, el espectador, ahí si aplicaría la palabra incertidumbre.

CM: Lo que dices es algo que es hipotético. Casi nunca nadie está esperando a ver qué pasa, generalmente alguien estaba ahí y algo ocurrió, pero ese espectador no es tan importante como el que registra la acción. Yo creo que la incertidumbre es un momento de inestabilidad y duda mucho más sustancial que lo que estás describiendo.

NS: Cuando empuja el bloque de hielo por la ciudad de México, ¿es posible establecer una relación con el concepto de líquido de Bauman?

CM: Yo puedo ver quizás tratando de acercarme a Bauman, pero creo que el argumento de Bauman tiene un horizonte dicotómico, o sea es la suposición de que hubo una modernidad sólida que luego deriva en una modernidad líquida y lo sólido se vuelve serio, significativo, responsable, lo líquido se vuelve superficial, fatuo y puramente económico, supletorio. Francis lo que hizo con el hielo fue dotarle de un significado alegórico a una situación que había encontrado y apropiársela, pero el relato no está proyectado como una alegoría del tiempo social sino como una pregunta sobre la posibilidad de (). No creo que hubiera habido tanto una () como una pérdida; y por otro lado se me antoja decirte que quizá un reproche que pudieron hacerle a Bauman es que es un pensador trágico que no tiene sentido del humor y la obra de Francis de Alÿs no es trágica, puede llegar a ser cómica, es una obra del sentido de humor que a veces deriva en el error de ser cómica pero esa situación hace que sin ser enteramente reductora, generalmente está hablando más de la posibilidad de la gente de seguir adelante, de la complejidad del mundo pero las posibilidades de hacer algo en él, que de trazar un lamento sobre todo fundado en la noción de () como que se perdió en un antes y después y en ese sentido, entendiendo la importancia que tiene Bauman, a quien me tocó escuchar una vez (). Yo diría que en Francis aún el mayor caos nunca es tragedia y ocasionalmente hay esta especie de pequeño populismo de la esperanza, como la narración del perrito de tres patas que está en alguna de sus obras de los noventa, de un perrito que le falta una pata y sin embargo puede hacer cualquier cosa.

NS: ¿Son cómo fábulas? ¿Las narraciones se convierten en fábulas?

CM: Son fábulas sin castigo.

NS: Eso también el humor es interesante porque como dice Usted, puede haber cosas muy dramáticas pero la cuestión del humor puede hacer expansiva la obra de arte. Yo creo que cuando se ven cosas muy frías, dramáticas, pierdes ciertas sensibilidades, emociones y reflexiones. En Alÿs, el humor es un elemento más que le constituye.

CM: Hay una realidad que Francis tiene una posición crítica a cerca de la modernización y Bauman es un crítico de la modernización, pero mientras que Francis está focalizado en investigar los momentos que de alguna manera resisten de buena o mala manera a la violencia de la modernización, Bauman () tragedia de la modernización y eso hace que las dos posiciones se tocan un poco, demasiado tangencialmente.

NS: Cuando Alÿs contrató a los rotulistas para hacer las reproducciones, hablando en términos de Benjamin, ¿conservan las obras resultantes el aura?

CM: El argumento de Benjamin no es () como su atrofia, pero aún así en la medida en que no es una reproducción técnica, sino que lo que hace Alÿs es traer al frente una forma anacrónica de reproducción, la copia de estudio, la copia que emula los talleres de artista renacentistas (). De Benjamin no entra en operación. En ese sentido hay algo que tiene que ver con ilustrar precisamente esa resistencia a la modernización en términos de plantear una obra que no está modernizada.

NS: ¿Puede comentar sobre su experiencia de trabajo con Alÿs?

CM: Yo conocí a Francis cuando estaba haciendo el () y desde entonces, como está muy documentado, hemos trabajado juntos en una variedad de fórmulas, a veces haciendo proyectos juntos, a veces yo escribiendo, a veces siendo incluso una especie de personaje de sus acciones y es una colaboración que tiene otro lado. Francis siempre ha sido una especie de asesor de mi trabajo en general, es alguien que mantiene una vigilancia sobre lo que hago y adicionalmente eso también ha involucrado que hemos creado un personaje importante, en donde nuestras historias crean una familia virtual (), sucede en el campo artístico, y más en el campo artístico moderno donde la () se une con la práctica y la práctica se une con el afecto, donde hay una historia en común.

Anexo 2.

Entrevista a Coral Revueltas, Phd.

Vía correo electrónico

Abril 27, 2020.

Revueltas es una artista plástica mexicana, que explora el mapa, el territorio y el espacio, entre otros muchos temas. Es Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

NS: ¿Qué significa el territorio para ti?

CR: Considero que el territorio tiene varios sentidos y está ligado a las ideas y conceptos de: mapa, deriva y diarios de viaje; su relación depende de la intención de la acción o la práctica estética. Para mí, el territorio es de alguna manera el componente inicial, el motivo, físico u onírico, material o conceptual. El territorio adquiere significado a partir de la experiencia como proyección del “hombre espiral” de G. Bachelard, la continuación del espacio interior en el espacio exterior. El territorio significa para mí, a partir del contenido de su representación en mi trabajo de varias maneras: una como la referencia a Bachelard desde una experiencia sensible individual, y otra, como la interpretación sensible de una experiencia colectiva y la posible combinación o variante de estos dos principios.

NS: ¿Cómo eliges los mapas?

CR: Los mapas los elijo en función del lugar propuesto como emplazamiento o desplazamiento de trabajo. Por un lado, son el resultado estético de representación de las relaciones emocionales individuales o colectivas sobre un entorno específico y, por otro, son el acopio de información posible, documentos o referencia sobre el espacio que me interesa conocer. Los mapas son construidos básicamente desde la intervención o manipulación de lo existente hasta las propuestas no existentes o ficticias.

NS: ¿Qué es la deriva para ti?

CR: La deriva es una estrategia de trabajo propuesta por los situacionistas, una herramienta de investigación y de incursión espacial sobre un territorio, que depende de las intenciones de la acción misma de conocer el paisaje. La mejor manera quizás es a partir del andar “*a zonzo*”, como propone Francesco Careri en su libro *Walkscapes*. Sin embargo, considero que es posible en la actualidad simular la experiencia del andar desde recorridos virtuales u otro tipo de postizos tecnológicos anulando desde luego la experiencia emocional.

NS: ¿Para qué te sirven los diarios de viaje?

CR: En particular yo no utilizo diarios de viaje, pero si cuadernos o bitácoras; procuro hacerlos por territorios o tópicos de trabajo, en ellos me planteo problemas y posibles soluciones, como sus variantes técnicos, formales o temáticas, todo de manera visual.

Utilizo fotografías o impresiones de fotocopias, recortes, collages o dibujos directamente sobre el cuaderno, que en ocasiones reviso y por supuesto acumulo.

NS ¿Quiénes son tus referentes?

CR: Mi trabajo se nutre de varios tipos de referentes: a partir de la filosofía, la literatura y la poesía, autores como Italo Calvino, Gaston Bachelard, Wislawa Szymborska o Alberto Blanco funcionan como detonadores de ideas. En lo relativo a lo geográfico y las ciudades: Guy Debord y Constant, con sus propuestas de la Internacional Situacionista y el Urbanismo Unitario, o Lucy R. Lippard y los entrañables Iconoclastas, así como una lista interminable de artistas, pero para fines prácticos sólo mencionaré a Robert Smithson y a Mark Lombardi, además, de todos los anteriores.

Anexo 3.**Entrevista a Baltazar Ushca, realizada en quichua e interpretada al español.**

Urbina, Chimborazo – Ecuador

Noviembre 15, 2019

Nota: aparecen entre comillas las respuestas que Baltazar Ushca da en español

NS: ¿Qué es el Chimborazo para ti?

BU: “El Chimborazo es mi abuelito. Mi papá era de cabeza blanca, de barbita blanca. Mi papá era albino. Fue como el hijo del Chimborazo, mi papá. Blanco enterito. Como abuelito el Chimborazo nos cuida. Yo soy nieto del taita Chimborazo. El taita Chimborazo nos cuida. Desde que tenía 15 años cargaba hielo.”

NS: ¿Qué piensa mientras camina?

BU: “Yo voy contento, voy donde mi abuelito. Contento, contento. Desde chiquito voy a visitar abuelito”.

NS: ¿Pide permiso al Chimborazo para subir?

BU: Dice que él pide permiso para llegar al abuelito Chimborazo, que tiene un horario, no va cualquier hora, tiene especificadas las horas que tiene que llegar, ese es el permiso que le pide él. Ojalá que en el transcurso del camino que él va

no siente, ningún atraso, ningún problema, le vaya a tapar, o que ya no regrese. Solo dios sabe eso, tiene que pedir permiso. Desde la casa dice que va caminando cuatro horas, montado en el burrito, parte montado, parte burrito.

NS: ¿Qué es el frío para ti?

BU: No es como antes, el frío. Antes ha sido fuerte el frío, incluso el burrito de él se ha muerto porque el hielo bajó hasta la casa. Ese hielo ya no baja mucho tiempo, antes sí, ahora ya no. Está solo en la cumbre, el hielo.

NS: Cuando saca el bloque de hielo, ¿qué piensa?

BU: “Yo contento, antes vendía en sures, 20 grupo, 15 grupo. Andamos a Guayaquil, Guaranda, Ambato.” Él ha sabido andar desde chiquito, desde los 15 años, con su mamá y papá, y sus hermanitos a traer el hielo. Llevaban con la paja del páramo, envolviendo el hielo, aguanta 15 días bloque.

NS: ¿Cuántos caminos hay hasta la mina?

BU: Solo hay un chaquiñán, un caminito pequeño para burro.

NS: ¿Te has perdido alguna vez?

BU: “Nunca, nunca. Taita Chimborazo, abuelito, confianza. Abuelito cuidando”

NS: ¿Qué has visto cuando caminas?

BU: Animalito, venado, conejo, lobo, cóndor antes, le oía.

NS: ¿Qué oyes?

BU: Escucha desde lejos que grita una chiquita, una niña, durísima. Y un perro que ladra, lejos. No ve ni a la niña, ni al perro. Solo escucha.

NS: ¿No tiene miedo?

BU: No.

NS: ¿Se siente solo en la montaña?

BU: No tiene miedo porque se va donde abuelito. Siente que está acompañado.

NS: Qué es la montaña, ¿qué le da, ¿qué le ofrece? ¿Qué tiene de especial el Chimborazo, que no tenga otra?

BU: Yo voy contento donde abuelito y no va a diferenciar nunca este nevado con otro nevado. No tiene miedo, Chimborazo da de comer.

NS: ¿Haría otra cosa?

BU: Él se va *nomás* un ratito, solo por conocer, pero regresa y vuelve. No es para quedarse a vivir.

NS: ¿Cuándo camina los pies-manos se congelan?

BU: Dentro de la bota de caucho que va puesto pone paja, ahí no le da frío, le abriga.

NS: ¿Qué sueña?

BU: A veces sueña en su sueño cómo estoy trabajando en el Chimborazo, cómo me voy a sacar el hielo. A veces, no siempre.

NS: ¿Cambiaría la vida del campo por la ciudad?

BU: Él dice que ha cambiado su vida bastante porque ahora recibe algún beneficio del municipio de Guano. Trabaja viernes, sábados y domingos. Él se siente feliz porque se ha ayudado económicamente.

Dice que no, imposible, que ir a trabajar, prestar los servicios, estar ahí, solo días, días pero para siempre no porque su vida, vejez está aquí, porque es lo más hermoso, lo más bonito.

NS: ¿Tiene miedo a morir?

BU: Solo hasta que dios le tenga, le da mucha pena de morir, o sea irse de este mundo.

NS: ¿Te gustaría subir hasta la punta del Chimborazo?

BU: A la cumbre no va nunca, solamente hasta abajo, faldas de Chimborazo. Él va solo hasta punto específico donde siempre llega y de ahí regresa no más. No ha avanzado más arriba.

NS: ¿Por qué?

BU: Él si se fuera pero que no tiene tiempo para llegar porque tiene que volver con su hielo. Puede avanzar, pero no tiene tiempo. Es muy diferente el sabor, que siempre le piden en San Ildefonso y de la Merced, ya tiene puestos que le piden. No es igual el hielo de la refrigerado con el hielo del Chimborazo.

NS: Cuando camina, ¿qué piensa, ¿qué siente?

BU: Él va contento, pensando que tiene que volver nuevamente, que tiene que regresar.

NS: ¿Qué sabor tiene el hielo?

BU: Como el agua mineral, dulce. Es vitamina para los huesos.

NS: ¿Cómo se orienta para caminar?

BU: Solo hay un camino. Hay plantas y ya tiene señalado, él ya sabe. Ahí hay bastantes plantitas, chuquiragua y yo voy por ahí.

NS: ¿Ves las estrellas?

BU: No, el cielo y las nubes cuando camina.

NS: ¿La niña llorando...?

BU: No ha sabido ni escuchado que haya más gente. Solo escucho.

NS: ¿Qué siente cuando camina?

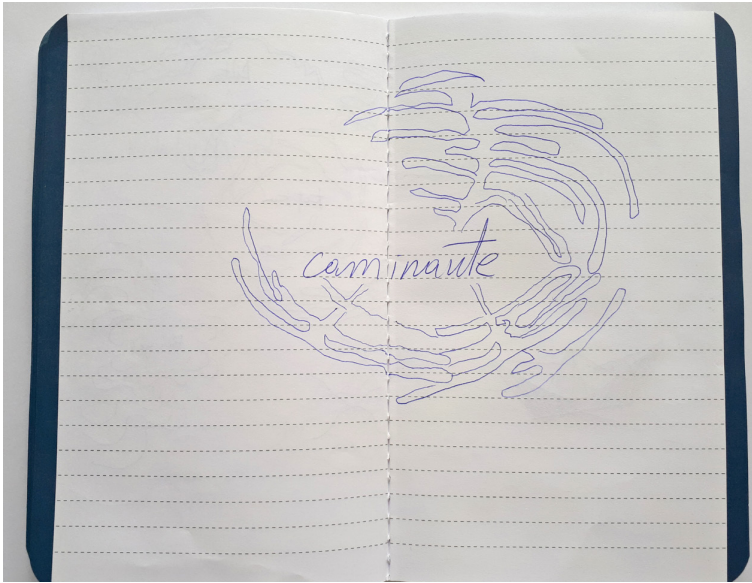
BU. Se siente bien. Le da miedo tropezar y torcerse los pies.

NS: ¿Cuál es la diferencia entre caminar y volar en avión?

BU: Igual me da.

Anexo 4.**Diarios de viaje**

Figura 96. Detalle del diario de viaje XII.



Archivo personal

Figura 97. Detalle del diario de viaje XIII.



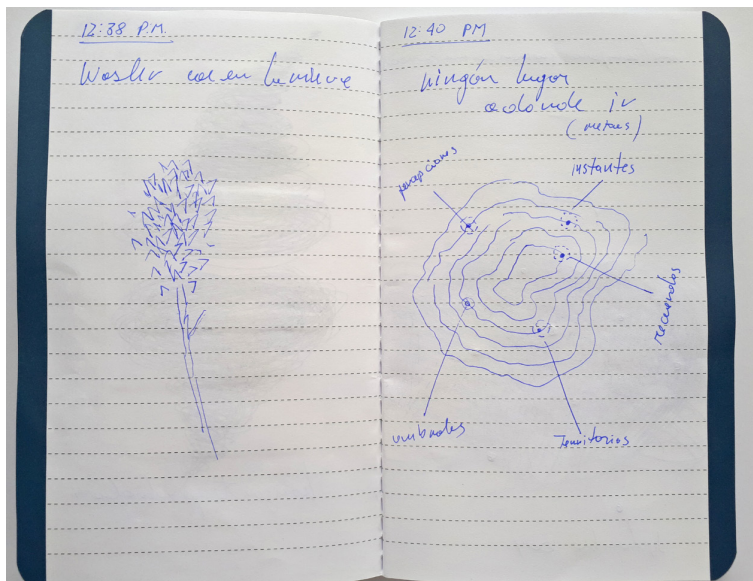
Archivo personal

Figura 98. Detalle del diario de viaje XIV.



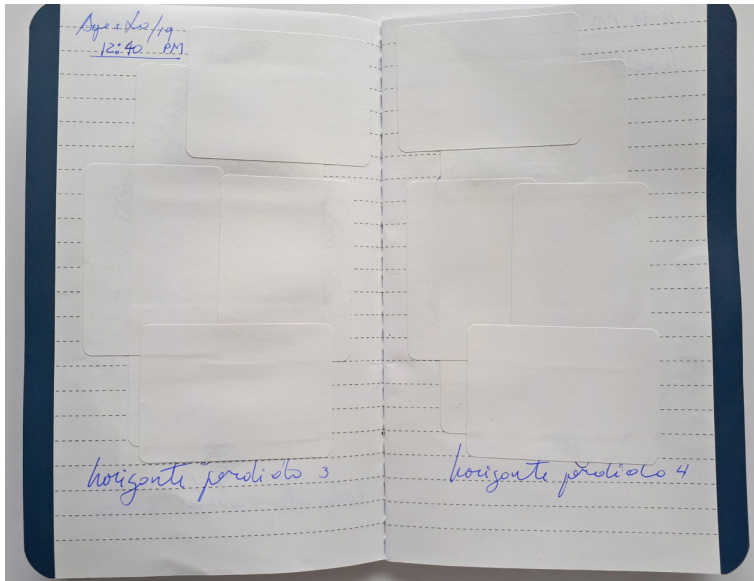
Archivo personal

Figura 99. Detalle del diario de viaje XV.



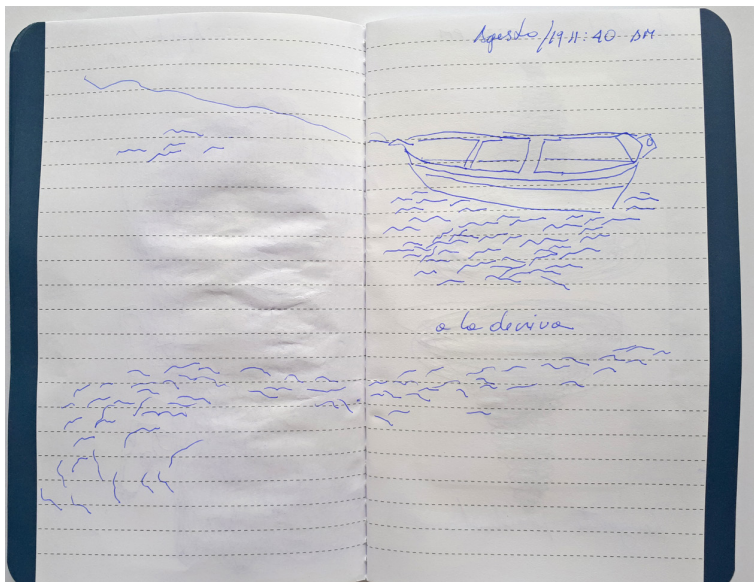
Archivo personal

Figura 100. Detalle del diario de viaje XVI.



Archivo personal

Figura 101. Detalle del diario de viaje XVII.



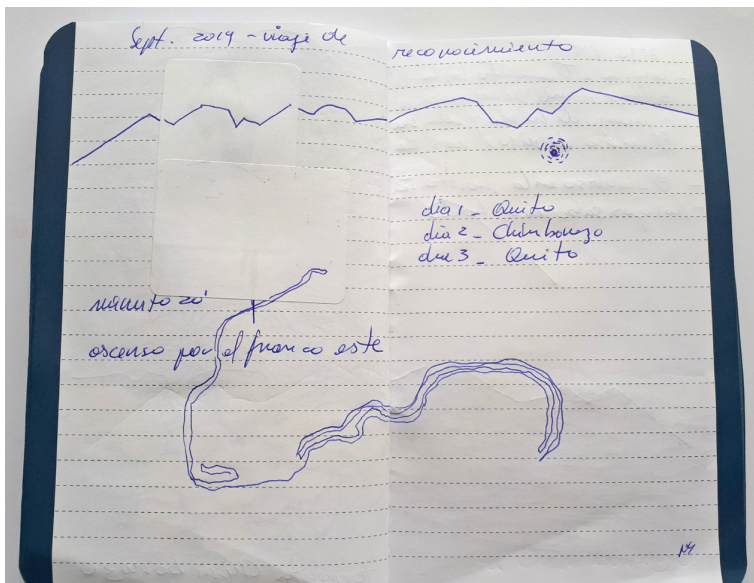
Archivo personal

Figura 102. Detalle del diario de viaje XVIII.



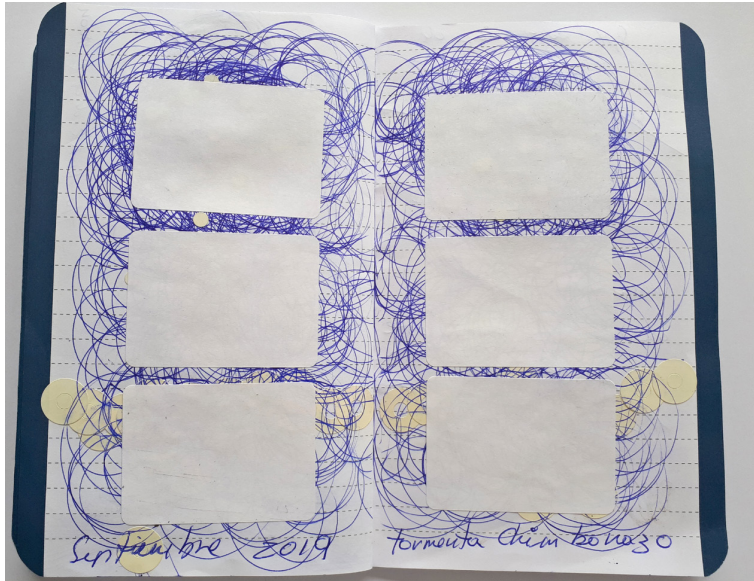
Archivo personal

Figura 103. Detalle del diario de viaje XIX.



Archivo personal

Figura 104. Detalle del diario de viaje XX.



Archivo personal

Figura 105. Detalle del diario de viaje XXI.



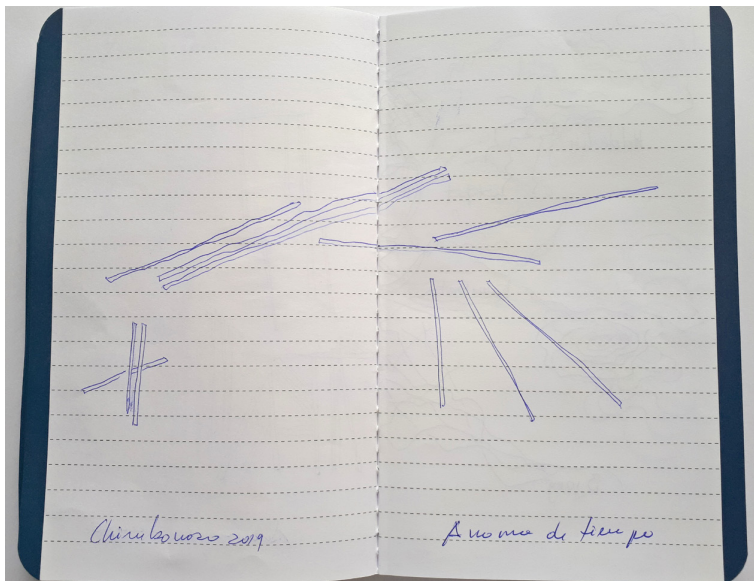
Archivo personal

Figura 106. Detalle del diario de viaje XXII.



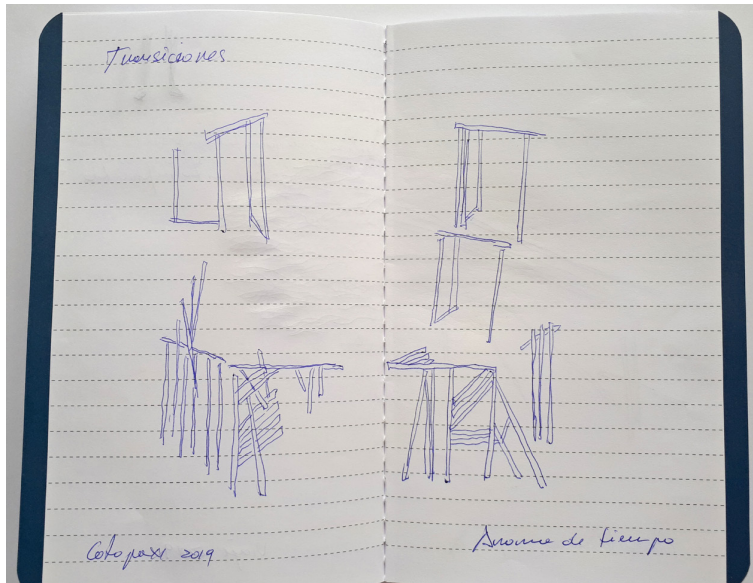
Archivo personal

Figura 107. Detalle del diario de viaje XXIII.



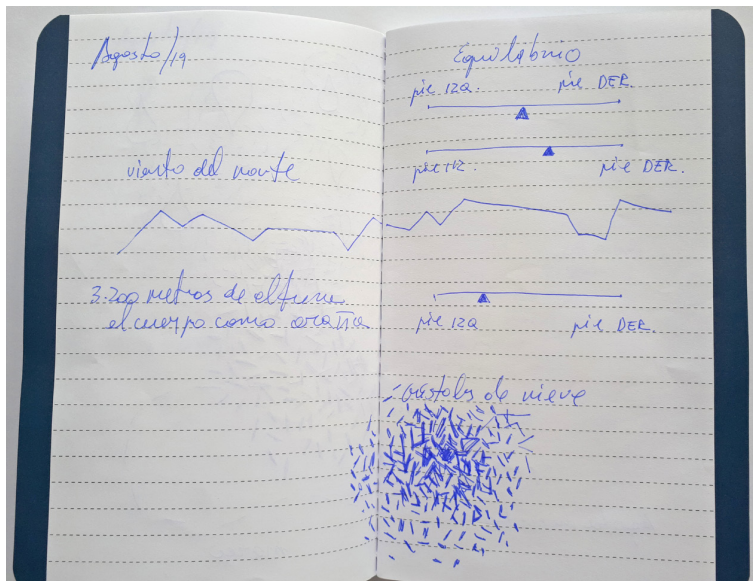
Archivo personal

Figura 108. Detalle del diario de viaje XXIV.



Archivo personal

Figura 109. Detalle del diario de viaje XXV.



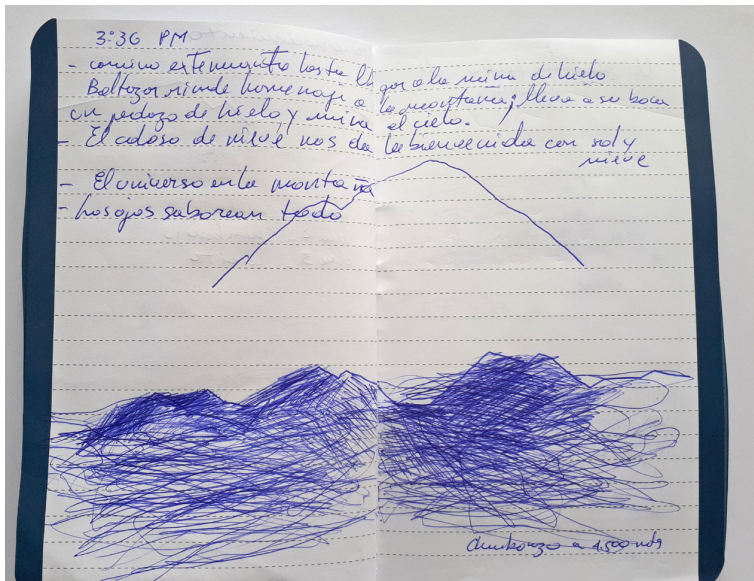
Archivo personal

Figura 110. Detalle del diario de viaje XXVI.



Archivo personal

Figura 111. Detalle del diario de viaje XXVII.



Archivo personal

