

El Camino

Atlas personal de un viaje



彼條路 : 一趟旅程的個人地圖集

Universidad Politècnica de València
Facultad de Belles Arts de San Carles

Trabajo Final de Máster
Presentado por Min-Lu Feng 馮銘如
Dirigido por Dra. Amparo Galbis Juan

Tipología (4): Producción artística inédita acompañada de una fundación teórica
Valencia, julio de 2016

Resumen

El presente Trabajo final de Máster demuestra la producción de una obra sobre la memoria de un viaje realizado a pie en el año 2014. Está constituido de una compilación explicativa y documental sobre la elaboración de una obra inédita contemplada desde sus referentes en la inspiración conceptual y formal hasta su técnica. La obra que se titula *El Camino* es un armario que contiene veintidós cajones y está materializado sobre la base de la memoria. Cada uno de los cajones representa un fragmento de la memoria del viaje en forma de mapa, pueden introducirse en el armario y también mostrar el conjunto del recorrido. El proceso de materializar la memoria en un objeto tangible concede nuevas interpretaciones y nuevos significados al viaje. La elaboración del trabajo es un hallazgo de representar los sentimientos y memorias personal en una manera nueva.

El trabajo está abordado en dos partes principales: la primera parte trata el aspecto conceptual, repasando referentes filosóficos y artísticos sobre la motivación principal de realizar el viaje caminando y la idea de recordarlo; la segunda parte muestra el proceso de la elaboración de la obra con explicación de las inspiraciones artísticas de la forma y las técnicas y materiales aplicados.

Palabras claves

Paisaje, surrealismo, caminar, andar, mapa, cartografía, materialización, memoria.

Abstract

The present Final Work of Master demonstrates the production of an art work about the memories of a journey made on foot in the year 2014. It is constituted of an explicative and documentary report about the elaboration of an unpublished work which contemplates from the references of inspirations conceptual and formal to its adequacy techniques. The art work which is titled as *El Camino* is a cabinet consisting of twenty two drawers and is materialized on the bases of the memory. Each of the drawers represents a fragment of the memory of the journey in a form of map, they can be inserted into the cabinet and also be put together to show the route done. The process of materialize the memory into a tangible object concedes new interpretations and significance to the journey. The elaboration of the work is a discovery of represent the personal sentiments and memories in a new way.

The work is addressed in two principle parts: the first part carries the conceptual aspect, reviewing philosophical and artistic references about the principal motivation of doing the walking journey and the idea of recording it; the second part shows the process of the elaboration of the work with explication of the artistic inspirations of the form and the applied techniques and materials.

Keywords

Landscape, surrealism, trail, walk, map, cartography, materialization, memory.

ÍNDICE

I. Introducción

I. 1. Elección y justificación del tema	6
I. 2. Objetivos	7
I. 3. Metodología	8

II. Aproximación conceptual al arte y el viaje

II. 1. Caminar y paisaje	10
II. 1. 1. Un acto más natural	11
II. 1. 2. El proceso y la lentitud	13
II. 1. 3. Artistas que caminan	16
II. 2. Recordar el viaje	20

III. Presentación y análisis de la producción pictórica inédita

III. 1. Puntos de partida	26
III. 2. La forma de recordar	28
III. 2. 1. Antecedentes en mi trayectoria	28
III. 2. 1. 1. Paisaje para llevar	28
III. 2. 1. 2. 10.648,81 km	31
III. 2. 2. Referencias artísticas sobre la memoria	32
III. 3. Técnicas aplicadas	39
III. 3. 1. Materiales y soporte	39
III. 3. 2. Procedimientos	41
III. 3. 2. 1. Montaje del contenedor	41
III. 3. 2. 2. Contenido (Cajones)	46
III. 4. Recopilación de obras	61
III. 4. 1. Catalogación de <i>El Camino</i>	62
III. 4. 2. Traducción de los textos elaborados para la obra	99

IV. Conclusiones

IV. 1. Puntos de partida de *El Camino* 108

IV. 2. El proceso de materialización de la memoria 109

IV. 3. El resultado de este estudio 110

V. Bibliografía 111

VI. Listado de ilustraciones 115

Quisiéramos mostrar agradecimiento a las personas que nos han ayudado en el recorrido artístico y académico:

-a mis padres y mis hermanos, por sus apoyos espirituales.

-a Amparo Galbis Juan, directora de este trabajo, por sus comentarios y correcciones.

-a mis amigos que me ayudaban con la fotografía de la obra, me inspiraban y me corregían la escritura en español:

Camila Parra Alvarado

Elena Ferri

Ekaterina Trofimova

Enrique Pascual

Ernesto Urra

Omar Cortés Ramírez (y su amigo Osvaldo Balanzario)

Manuel Guillén Doménech (técnico del Laboratorio de Pintura de la UPV)

-a los amigos que conocí en el viaje, os recuerdo para siempre.

I. Introducción

I. 1. Elección y justificación del tema

En el presente Trabajo Final de Máster, se presenta una obra inédita sobre la memoria de un viaje. La explicación de dicho trabajo, lo conforman la inspiración conceptual y formal, junto con la documentación del procedimiento de realización. Hemos elegido la cuarta tipología de Máster en Producción Artística: “Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica”.

Dada al gusto de recorrer territorios a pie y el deseo de recordar un viaje de gran trascendencia emocional, en lo personal, la obra realizada, que hemos titulado *El Camino*, visualiza los sentimientos y memorias de este viaje, realizado en el verano de 2014, “El Camino de Santiago”.

La producción artística está inspirada en obras anteriores y abordada desde los gustos y las experiencias personales. Se establece técnicamente lo aprendido en la asignatura “Metodología y poética de la pintura” y conceptualmente nos hemos basado en los proyectos realizados en “Instalaciones, Espacio e Intervención” y “La Ciudad y El Miedo”. Dichas asignaturas del MPA fueron cursadas en 2013-2014 y la elaboración de la obra se realizó en el 2014-2015. Durante los tres cursos, desde 2013 hasta 2016, hemos profundizado y expandido el desarrollo de la profesión de las bellas artes, aprendiendo técnicas de artes plásticas, desde pintura y grabado hasta instalaciones, reconociendo teorías conceptuales desde el arte contemporáneo.

Como partía desde un perfil académico ajeno a lo artístico (realizando previamente estudios de grado en el área de la antropología), fue necesario un periodo de tanteo y aproximación a las técnicas y procesos creativos. Otra dificultad fue la del idioma, pues solo tenía nivel inicial del español al entrar al máster, se ha hecho necesario emplear bastante tiempo en la redacción, traducción y revisión de los textos en el TFM.

Hemos pretendido realizar una obra que conjugue, tanto aspectos conceptuales como materiales. El motivo inicial era representar el viaje de forma documental como un diario o un cuaderno. Para tener una obra que interaccionara con el espacio y para simbolizar los pensamientos, profundizados en reflexiones sobre la esencia de la memoria, se convirtió en un proyecto tridimensional. El trabajo no solo intenta reproducir la memoria con un objeto tangible y visual, también demuestra el acto de guardar y extraer esa memoria. La forma que hemos elegido, es un armario con cajones que contienen recuerdos del viaje, conformando un atlas simbólico. Documentamos el proceso de construir el soporte y sus contenidos, porque a través de dicha construcción, producimos nuestro propio espacio donde mantener su poética y evocación. Se planifica desde los sentimientos íntimos y los recuerdos del viaje y se establece la idea de un mapa que represente el recorrido hecho.

La obra contiene varios niveles de significado: en primer lugar, los cajones son espacios que portan la memoria y están contruidos como recorridos del viaje, con la referencia cartográfica. En segundo lugar, el acto de que los cajones se introduzcan en un armario simboliza que la memoria está conservada en un espacio definitivo. Si lo expresamos en un sentido abstracto, sería la mente. Tercero, el acto de sacar los cajones simboliza extraer los recuerdos del interior, y el acto de colocarlos en el orden del recorrido hecho reconstruye la memoria a los espectadores. Por último, un significado más libre, deja abierta la posibilidad de romper el orden original de los cajones y reorganizarlo, para configurar el viaje desde otros aspectos, dotando así de nuevas visiones a la obra.

I. 2. Objetivos

Los objetivos principales de este trabajo son expresar la filosofía personal de viajar a pie a través del arte visual y materializar la memoria. Desde esta motivación nos preguntamos la cuestión global y elemental de si la memoria es representable o no.

Caminar es una de las capacidades fundamentales en nuestro ser, queremos examinar ese impulso original que viene de nuestro interior y representarlo a través del

arte. Pretendemos combinar la formación anterior de antropología y la presente de arte en este TFM. La obra artística trata de recuerdos personales, pero conversa con la historia de la humanidad.

A través del proceso de planificar y producir la obra, hemos procurado transformar la memoria en objeto tangible y reinterpretable. Intentamos mostrar la idea de guardar y representar la memoria con la forma de esta obra. Producida con técnicas mixtas de pintura y collage de objetos, la intención ha sido combinar dichas técnicas tradicionales con técnicas digitales para construir unas imágenes nuevas. El desarrollo de la elaboración y presentación de este trabajo es un experimento por el que pretendemos llegar a la comprensión de la creatividad y del lenguaje artístico.

I. 3. Metodología

De acuerdo con los objetivos planteados, dividimos el estudio en dos partes principales localizadas en los capítulos dos y tres. En el capítulo dos se establece el desarrollo conceptual. Con la idea de “caminar” se construye la idea principal de la obra, hemos investigado acerca de la filosofía de “andar” y hacemos referencia a los artistas que hacen del caminar su obra y recordando estos viajes de distintas maneras. El siguiente capítulo se concentra en el desarrollo de la obra, desde la explicación de los puntos de partida hasta el procedimiento de la elaboración, acompañado de referencias artísticas de la inspiración formal. Adjuntamos la recopilación de obras al final, conteniendo su catalogación así como la transcripción al castellano de los textos elaborados personalmente, escritos originalmente en chino, que forman parte de la obra.

Para reflexionar sobre la posibilidad de reconstruir la memoria, analizamos producciones de otros artistas centrándonos en el arte contemporáneo desde los años sesenta, cuando el límite de las disciplinas comenzó a romperse y distintos campos empezaron a entremezclarse. Los artistas que hemos elegido para abordar el concepto de viajar y recordar han sido algunos de los representantes de *land art* británico y estadounidense. También tomamos como referente a artistas taiwaneses para relacionarlos con nuestra propia identidad y origen cultural. Sobre la apariencia de

representación, hemos elegido artistas surrealistas y conceptuales para reflejar nuestra estética. En caso del uso de libros en chino, traducimos las citas al castellano y en la referencia se documenta en idioma original además de ofrecer el título traducido.

La realización de esta obra comenzó con una idea “cartográfica”. En primer lugar, intentamos dividir el mapa del viaje en partes, para introducirlos en unos espacios tridimensionales. Bocetamos las ideas y decidimos la forma de la obra consistente en un armario y cajones donde se introduce “la memoria”. Adaptamos esa forma para simbolizar el acto de mantener la memoria como archivo u objeto. Para presentar el relieve terrestre, hemos creado dos tipos de cajones que tienen diferentes alturas, dotándolo así un efecto tridimensional. Después de tener el soporte hecho, empezamos la elaboración de los contenidos con las partes que ya tenían los recuerdos en forma de textos: tres artículos personalmente realizados sobre el viaje. Hemos aplicado las técnicas de azar que producen texturas orgánicas y vivas y quedan perfectamente con el fondo, especialmente en la zona del mar. Diseñamos los contenidos poco a poco dependiendo de la memoria del viaje. Al final documentamos el conjunto de la obra entera, así como la muestra individual de sus elementos, cajón por cajón, también presentamos unas imágenes del conjunto en diferente orden de organización.

II. Aproximación conceptual al arte y el viaje

II. 1. Caminar y paisaje

*Los veleros que parten a distribuir
mi alma por el mundo volverán
convertidos en pájaros. ¹*

Viajar: “Trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante, por cualquier medio de locomoción”. Así es como define la RAE lo que ha sido el pulso de este trabajo. “Locomoción” deriva de las palabras latinas “locus” que significa “lugar” y “motio” que significa “movimiento”.

Juguemos con esto: Viajar es trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante, por cualquier medio de trasladarse (moverse) de un lugar a otro. Vuelvo a lo básico, a la etimología, al origen, al juego, porque voy a hablar de los viajes a pie, de caminar, del peregrinaje. Y dice la RAE² :

Peregrinar:

- 1. Dicho de una persona, andar por tierras extrañas.*
- 2. Ir en romería a un santuario por devoción o por voto.*
- 3. En algunas religiones, vivir entendiendo la vida como un camino que hay que recorrer para llegar a una vida futura en unión con Dios después de la muerte.*
- 4. Coloquial. Andar de un lugar a otro buscando o resolviendo algo.*

¹ HUIDOBRO, Vicente, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Petròpolis, 2009, p.40.

² Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., edición del Tricentenario, Madrid, España, 2014, [consulta: 23 de octubre de 2015.] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=SZlrUsk> .

II. 1. 1. Un acto más natural

Caminante, no hay camino.

Hoy en día, en los países desarrollados, conforme la tecnología va ocupando terreno en cuestiones de transporte, caminar se ha convertido en una actividad especial que cada uno puede dotar de significado. Desde hace diez años me ha gustado viajar a pie. Siento que pisar la tierra es la manera más directa y sencilla de unirse al entorno.

Andar, poner un pie delante de otro es un juego de niños. ... Para ir más despacio no se ha encontrado nada mejor que andar. Para andar hacen falta ante todo dos piernas.

Poner un pie delante del otro es la medida adecuada, la distancia adecuada para ir a alguna parte, donde sea. Y basta con repetir gesto.

Al caminar, no es tanto que nos acerquemos, sino que las cosas que están allá inciden vez más en nuestro cuerpo.³

Andando en plena naturaleza he sentido la libertad de no tener una identidad, de perder la noción del espacio y del tiempo. Un verano en España comencé un famoso peregrinaje, El camino de Santiago, y de pronto estábamos siendo lo mismo todos los humanos del planeta en todas sus etapas evolutivas: pasajeros de la tierra. Este es el tema principal de mi trabajo final de máster.

Andar se escapa a la idea misma de identidad, a la tentación de ser alguien, de tener un nombre y una historia. (...) La libertad cuando se camina es la de no ser nadie. (...) Ya no estoy implicado, ni en mí mismo ni en el mundo. Indiferente al pasado y al futuro, no soy más que el eterno presente de la coincidencia.⁴

³ GROS, Frédéric, *Andar: una filosofía*, GONZÁLEZ-GALLARZA, Isabel [trad.], Barcelona, Penguin Random House Group Editorial, S.A.U., 2014, pp.9-10, 43-46.

⁴ Ibidem, pp.14-17.

Interpreto el caminar como un movimiento de meditación que, si se hace inmerso en lo salvaje, nos lleva a un estado mental de inocencia y pureza. El filósofo danés Kierkegaard escribió en una carta:

Caminando he tomado contacto con mis mejores ideas, y no conozco ningún pensamiento cuya naturaleza sea tan abrumadora como para que uno no pueda distanciarse de él andando. (...) pero cuando te quedas quieto, y cuanto más te quedas quieto, más próximo estás a sentirte enfermo. (...) De modo que si caminas sin parar, todo te saldrá bien.⁵

En las vacaciones de un verano, hace un par de años, fui sola a Taitung, el pueblo más remoto de Taiwán. Allí una amiga me dijo: “Si viajas conduciendo, no podrás ver nada; montando en bici, se puede ver un poco más. A pie, se pueden ver un montón de cosas.” A partir de entonces me emocionó el senderismo. He estado sola caminando por la costa este de Taiwán, he sentido que la medida de la distancia son solo mis pies tocando la tierra paso a paso. Sentimientos de este tipo me afectan especialmente en la montaña, con el cansancio, la subida, la bajada... Estas experiencias han ido modelando poco a poco mis pensamientos y condicionando mi manera de viajar. Recuerdo a Francisco Petrarca (1304-1374), en una memoria de su ascensión al monte Ventoso:

Igual que tantas veces te ha ocurrido hoy en la subida de este monte, te ocurre a ti como a tantos en el camino a la vida bienaventurada. Pero de ello no se dan cuenta tan fácilmente los hombres porque los movimientos del cuerpo son manifiestos, mientras que los del alma permanecen invisibles y ocultos.⁶

Igualmente dice:

Si no he dudado en enfrentarme a tantas fatigas y sudores para acercar mi cuerpo un poco al cielo, ¿qué cruz, qué prisión, qué tormento podrían disuadir al alma de

⁵ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto «Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar», MADERUELO, Javier [dir.], *Paisaje y arte*, Madrid, Abada Editores, 2007, p.53.

⁶ PETRARCA, Francesco, *Subida al Monte Ventoso*, DE PRADA, Plácido (trad.), Palma, Centellas, 2011, p.43.

*que se aproxime a Dios mientras pisotea las orgullosas cimas de la temeridad y de los humanos destinos?*⁷

Actualmente, caminar, esa práctica tan accesible a los seres humanos que conservan la movilidad de sus dos miembros inferiores, parece extraño e inútil en algunos espacios. Estaba caminando por la carretera que rodea la Isla Orquídea (Lan-Yu), próxima a Taiwán. Se trata de una carretera de 38 kilómetros, la única de la isla, que se puede recorrer en diez horas aproximadamente. Durante mi paseo, seis personas pararon y me preguntaron si necesitaba ayuda, si deseaba subir a sus motos. Mi amiga me contó que, durante el verano, la gente que iba a caminar a la isla acababa poniendo carteles en sus camisetas: “Estoy dando una vuelta, no me recoja”. Vivimos en un ambiente tal que es necesario informar a otros de que esta actividad tan natural es razonable.

Cuando estuve haciendo El camino de Santiago, nadie me preguntó por qué caminaba, ya que todo el mundo acudía específicamente a ello. Ha habido que racionalizar y hacer colectivo el camino para justificarlo. Y allí quien no viajaba a pie era el extraño.

II. 1. 2. El proceso y la lentitud

Todos tenemos en nuestro imaginario la visión de numerosos filósofos, escritores y artistas caminando. En esta escena, caminar es pensar sin principio ni final, y el tiempo son las acciones y los cambios del paisaje.

*El principio y el final nunca son interesantes, porque el principio y el final son meros puntos. Lo interesante es el medio, el trazado, los saltos, las intermitencias, los flujos y su recorrido.*⁸

Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el libro *The Old Patagonian Express*, del famoso escritor-viajero Paul Theroux. Este libro describe cómo el autor cruzó el continente americano desde Estados Unidos hasta la Patagonia en ferrocarril, indicando

⁷ *Ibidem*, p.58.

⁸ RUIZ DE SAMANIEGO, *Op Cit.*, p.70.

la importancia de la lentitud y el proceso en un viaje. Lo que le importaba transmitir era el proceso de ir pasando poco a poco de un país a otro.⁹

En El camino de Santiago sí que existe un objetivo claro: llegar al destino, Santiago de Compostela, sea por motivos religiosos o por alcanzar la meta. En mitad del camino, decidí afrontar un viaje alternativo. Me pregunté a mi misma qué era lo que quería obtener, ¿un certificado sellado por la Iglesia de Santiago de Compostela? ¿Un número de kilómetros recorridos? Al final decidí cambiar de ruta para escapar de tantísimos peregrinos que recorrían los últimos 100 kilómetros. La última etapa está siempre llena de gente debido a que la Iglesia pone como condición haberla recorrido para entregar el certificado. Caminé por toda la costa norte de España desde San Sebastián hasta Finisterre. Lo que quería hacer era tener una oportunidad de alejarme de todo aquello que estuviese sintiendo como “hogar”, no tener alojamiento establecido, despedirme de los amigos como de los paisajes. La sensación de estar “en el camino” sin acostumbrarme a ningún entorno era el significado de este viaje.

Cada persona tiene su manera de hacer El camino de Santiago. Mientras algunos encontraban compañeros de viaje, para mí, la compañía era la naturaleza. Quería la experiencia de la soledad hasta sumergirme en un estado de meditación profunda. Llegué a pensar que si encontrara a alguien me concentraría en esa persona y entonces la atención al entorno y el estado del cuerpo se vería interrumpida.

Estar en compañía hace tropezar, obstruye, altera el paso. Pues es verdad que, al andar, se trata de que cada uno encuentre su ritmo fundamental y lo conserve. (...) Como escribía Thoreau: “Estuve toda la mañana en buena compañía, hasta que vino alguien a visitarme” (se refería la compañía de los árboles, el sol y las piedras.) (...) Mientras que estar inmerso en la Naturaleza supone una llamada permanente. Todo nos habla, nos saluda, llama nuestra atención: los árboles, las flores, el color de los caminos. El soplo del viento, el zumbido de los insectos, el fluir del arroyo, el repiqueteo de los pasos sobre el suelo: todo un murmullo que responde a nuestra presencia.¹⁰

⁹ THEROUX, Paul, *The Old Patagonian Express*, London, Penguin Books, 2008, p.9.

¹⁰ GROS, *Op Cit.*, pp.63-65.

Pero sin embargo, lo más inolvidable del camino han sido las personas que he encontrado. Cuando les conocía era como leer un libro, cada uno tenía su historia.

En nuestra época actual es muy necesario que hayan artistas que nos recuerden la belleza de la lentitud. En su libro de memorias, el artista taiwanés Jun-honn Kao mencionó a un escritor taiwanés Ming-Yi Wu que narra sus viajes lentos a pie. Este escritor decía que la prolongación del tiempo no solo extiende la vida sino que va contra la muerte. El libro *Andar: una filosofía*, lo expresa de esta manera:

*Te hacen vivir más tiempo porque te has permitido respirar, has dejado que se haga más profunda cada hora, cada minuto, cada segundo, en lugar de llenarlos hasta arriba, dando de sí las costuras.*¹¹

Al andar, también nos damos cuenta de que casi hemos perdido la capacidad natural de viajar a pie largas distancias. Ming-Yi Wu, escritor de la naturaleza, nos invita a reflexionar con su producción escrita a ritmo lento (cada publicación le cuesta un par de años), y se manifiesta en contra de la explosión de velocidad a la que se produce el arte contemporáneo. También utiliza como herramienta artística sus viajes realizados simplemente con sus pies, realizando que es un acto, un hábito antiguo humano, que no requiere de ninguna formación profesional y hace aparecer los detalles de todas las vidas, imágenes y sonidos de los espacios naturales y urbanos. Nos hace entender qué es un observador.¹² El escritor austriaco Zweig también escribió:

*El pensamiento del caminante vive y respira en los trazados, en los planes para hacer surgir intermitencias y recorridos. El nómada está continuamente yendo de un punto a otro, de una parte a otra, en el medio, en la sucesión infinita de las conexiones y de los cambios de dirección; él mismo es un mapa.*¹³

¹¹ *Ibidem.*, pp.45.

¹² 高俊宏，〈陀螺：創作與讓生〉，新北市：遠足文化，2015，pp.169-174。El título en castellano significa: Gyro: La creación y el auto-subjetivación.

¹³ RUIZ DE SAMANIEGO, *Op Cit.*, p.70.

II. 1. 3. Artistas que caminan

De entre los artistas contemporáneos caracterizados por ser caminantes, haré referencia a dos artistas ingleses: Richard Long y Hamish Fulton. Ellos son los representantes del *Land Art* Británico, un movimiento que nació junto al *Earthwork* en Inglaterra y los Estados Unidos en 1968. Ellos han utilizado el hecho de caminar para desarrollar sus producciones artísticas. En sus obras reproducen la imagen, típica en la pintura europea de paisaje, de un hombre caminando.¹⁴

El ARTE CONCEPTUAL, el LAND ART, la PERFORMANCE y el ARTE POVERA fueron movimientos nuevos en el arte contemporáneo de los 60, así que es necesario analizar las obras de Long y Fulton en el contexto de la historia del arte contemporáneo, cuando los límites entre disciplinas empezaron a romperse. Estos artistas cuestionaron la función tradicional de los espacios y las instituciones en las que producen y exponen arte.¹⁵ Trasladaron el arte hacia afuera, en su caso, trabajando al aire libre, produciendo escultura transportable. Richard Long es prolijo en sus WALKING WORKS. Él no se considera a sí mismo un artista de LAND ART, sino un artista cercano al ARTE CONCEPTUAL, la desmaterialización, el ARTE POVERA y el MINIMALISMO.¹⁶

Su objetivo era aplicar el paisaje a su arte de una forma distinta. Long se formó como escultor en los años 60. Sus primeras ideas giraban en torno a hacer una escultura sobre el suelo, y junto a su interés por caminar por los campos de Inglaterra, hicieron que su arte consistiera en la forma de hacer camino en el terreno. La primera obra que articuló todas las pruebas y las ideas anteriores fue *A Line Made by Walking*, 1967 (fig. 1). Era un camino que realmente realizó en 20 minutos y se recordó con una fotografía.¹⁷ Long siguió caminando por



Fig. 1. *A Line Made by Walking*.

¹⁴ MADERUELO, Javier, «Earthworks-Land Art: Una dialéctica entre lo Sublime y lo pintoresco», MADERUELO, Javier [dir.], *Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1995, p.97.

¹⁵ ROELSTRAETE, Dieter, *Richard Long: A Line Made by Walking*. London, Afterall Books, 2010, pp.2-3.

¹⁶ WALLIS, Clarrie [ed.], *Richard Long: Heaven and Earth*, London, Tate Publishing, 2009, p.35.

¹⁷ ROELSTRAETE, *Op. Cit.*, pp.6-10.

otros paseos salvajes y recónditos del mundo, recolectando los materiales que iba encontrando en los lugares (piedra, hierbas, agua, madera...) y organizándolos en líneas o círculos. El propio acto de caminar ya era su obra, sin necesidad de materializar nada.¹⁸ En las figuras 2 a 5, vemos que Long utiliza las fotografías para representar sus actos, y en ellas vemos el paisaje construido por un artista en la naturaleza. En la presentación de su exposición del año 2000, escribió:

La naturaleza ha sido recordada por los artistas, desde las pinturas de las cuevas prehistóricas hasta las fotografías de paisaje del siglo XX, Lo que quería hacer era utilizar la naturaleza como sujeto de mi obra, pero de una forma novedosa. Empecé a trabajar en el exterior utilizando materiales naturales como hierbas y agua, y eso evolucionó la idea de hacer esculturas con mi caminar.¹⁹

En sus acciones poéticas, nos preguntó “qué es viajar” y “qué significa la memoria”.



Fig. 2. *A Line in the Himalayas.*



Fig. 3. *A Line in Scotland, Cul Mor.*



Fig. 4. *Camp-Site Stones, Sierra Nevada, Spain.*



Fig. 5. *Touarge Circle, The Sahara.*

¹⁸ MADERUELO, *Op Cit.*, p.103.

¹⁹ WALLIS, *Op Cit.*, p.146.

El otro caminante, Hamish Fulton, con quien Richard Long colaboró en muchos proyectos, tiene una forma diferente de presentar sus obras, caracterizada por la no intervención. Fulton y Long expusieron juntos en la Galería Weber, Alexander y Cobo, en Madrid, en 1991. Ambos artistas caminaron juntos once veces entre los años 1972 y 1990. Una obra de Fulton, la figura 6, consiste en una línea blanca que aparece sobre la pared de la galería con un fondo negro representando el contorno de los picos de Europa. El título de esta obra, *Picos de Europa Skyline: A 21 Day 622 mile road walking journey from the north coast to the south coast of Spain winter 1990*, es la descripción del viaje, un recurso típico de este artista.²⁰ Fulton utiliza fotografías del paisaje, textos o dibujos, vierte sus ideas o lemas en textos breves con cuyas formas juega en ocasiones construyendo imágenes, como mostrados en figuras 7 a 10 en página 19.

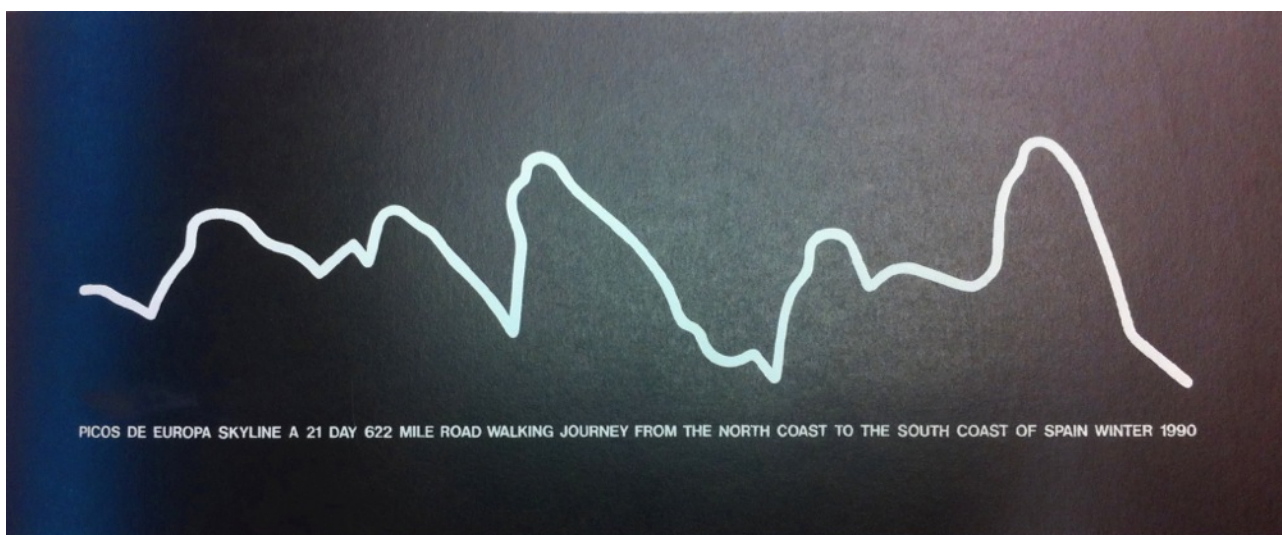


Fig. 6. *Picos de Europa Skyline: A 21 Day 622 mile road walking journey from the north coast to the south coast of Spain winter 1990*.

Hamish Fulton ha recorrido más de 25 países durante los últimos 30 años. Para Fulton, el cuaderno de viaje es su estudio y el acto de andar es su arte. “Si no caminara, no me dedicaría al arte”, explicó. “No llevo el paisaje a las galerías porque el acto de caminar forma parte de un pasado que no se puede representar.”²¹

²⁰ *Hamish Fulton, Richard Long* [Catálogo de exposición] , Madrid, Galería Weber, Alexander y Cobo, 1991.

²¹ «Artist: Hamish Fulton» en Artsy, [consulta: 14 de octubre de 2015]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artist/hamish-fulton> ; TUFNELL, Ben & WILSON, Andrew, *Hamish Fulton: Walking Journey*, London, Tate Publishing, 2002.



Fig. 7. *This is not Land Art.*



Fig. 8. *No Talking for 14 Days.*



Fig. 9. *Thirteen Days of Walking on Pavements Roads Tracks and Soft Wet Snow.*



Fig. 10. *Seven One Day Walks on Hikosan.*

A su paso, Fulton y Long dejaron marcas en el paisaje, sean huellas o esculturas, y también contribuyeron a la configuración del concepto “paisaje” de los receptores de sus obras. Entendemos el paisaje como una configuración del aspecto de la tierra y sus contenidos culturales, lo que se ve.²² A diferencia de las pinturas tradicionales europeas a partir del Renacimiento, las pinturas chinas que siguen esta tradición de representar el paisaje explican este concepto perfectamente. Las élites de la antigua China viajaban a los campos, regresaban a sus estudios y pintaban sus paisajes. El significado del acto de pintar no giraba en torno a qué se pintaba sino al estado de pintar.²³ El cuadro era la representación de un estado mental, no del territorio. En este caso, evidentemente, concluimos que el paisaje es la mirada, un producto de la cultura.

²² MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2009, p.35.

²³ 劭琦, 《胸中逸氣》, 上海: 上海書畫出版社, 2006, pp.6-17。El título en castellano significa: Chi de la libertad del corazón.

II. 2. Recordar el viaje

En opinión de Harmon el deseo de los seres humanos de recordar el territorio o cartografiarlo es inmemorial.²⁴

Durante el Renacimiento, los conocimientos de física se apoyaban en el cálculo del territorio y la representación del terreno consistía en convertir lo tridimensional en bidimensional. No debemos olvidar que cartografiar y pintar iban de la mano en este periodo. Según Ronald Rees, en el Renacimiento no existía distinción entre cartografía y pintura de paisaje, ambos reflexionaban sobre el espacio y el cosmos.²⁵ Al igual que las producciones artísticas de paisaje, que son representaciones de la inteligencia y la interpretación de los artistas, el mapa es el rostro de la tierra, un recuerdo o una memoria hecho con referencia al territorio.

Desde los años 60 cada vez más artistas contemporáneos realizan trabajos artísticos en torno al mapa. En un ensayo de investigación de Watson²⁶ que trata la relación entre el arte contemporáneo y la cartografía, se explica cómo ha ido aumentando el uso de mapas en el arte y cómo la atención del público a este fenómeno ha crecido también. Hoy en día está realmente de moda aplicar el mapa en el arte. Gracias a los avances de la tecnología, cartografiar es cada vez más fácil, y hoy en día hemos olvidado que el arte era una parte importante de este oficio. Desde que la ciencia y la tecnología se han usado para producir mapas de forma rápida y eficiente y con un buen diseño que los acompañe, el arte ha sido omitido. En la conferencia en 2008 en Viena, *Art and Cartography, Cartography and Art*, se debatió sobre el desarrollo del vínculo contemporáneo entre el arte y el mapa. El mapa es un medio que permite la posibilidad de expandir y la flexibilidad de combinar varios temas. También combina diversas disciplinas: pintura, dibujo, instalación, medios digitales, etc. El mapa es cada vez más personal y subjetivo. “El mapa es algo que mueve a la gente de formas diferentes, y esta cualidad

²⁴ HARMON, Katherine, *You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the imagination*. New York, Princeton Architectural Press, 2004, p.10.

²⁵ REES, Ronald (1980). Historical Links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 70 (1), pp. 60-78

²⁶ WATSON, Ruth (2009) . Mapping and Contemporary Art. *The Cartographic Journal*. 46(4), pp. 293-307.

emotiva interesa cada vez más a los artistas modernos. En la última década del siglo XX, la cartografía se ha desarrollado mucho en sus trabajos. (Schulz, 2001) Los mapas son al mismo tiempo algo personal y subjetivo (Harmon, 2003).”²⁷ La riqueza del mapa deja a los artistas un gran espacio de imaginación para expresar una variedad de temas, desde la identidad, el territorio, la memoria, la naturaleza, la civilización, la sociedad actual, género y etnia... Todo ello se podría unir en un mapa.²⁸

En la sección anterior he hablado de dos artistas que caminan, Richard Long y Hamish Fulton. Obviamente sus obras eran realizadas a partir de su memoria. Además de dejar huellas sobre la tierra utilizando materiales naturales, Long también recuerda las rutas con formas geométricas sobre los mapas que indican su trayectoria y expone en forma de texto los datos de los viajes (fig. 11). Fulton también organizó sus paseos e ideas en textos y dibujos. A diferencia de ellos, que se concentraban en sitios remotos, Francis Alÿs, un artista nacido en Bélgica que trabajaba en México, realizaba sus viajes en lugares comunes. Una de sus famosas “performances” es *The Green Line*, realizada en Israel en el año 2004. Caminó 24 kilómetros cruzando la ciudad de Jerusalén tirando al suelo pintura verde, conversando con el evento histórico en que también una línea verde era la que dibujaba las fronteras entre Israel y Palestina sobre el mapa a escala 1: 20000. Este mapa fue resultado del pacto de guerra firmado entre Israel y Palestina en el año 1948. Las acciones de Alÿs no solo consistían en recordar viajes, sino también cuestionaron y criticaron la política y la historia.²⁹

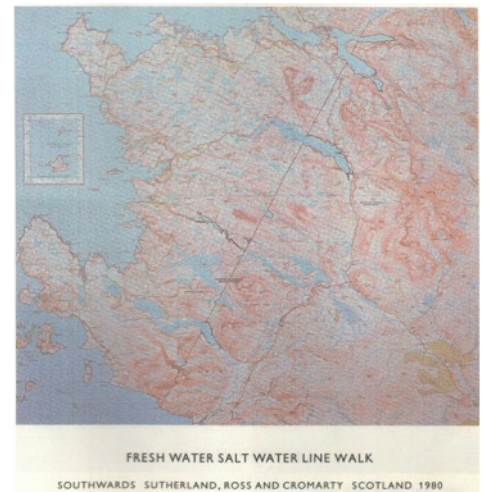


Fig.11. *Fresh Water Salt Water Line Walk Southwards Sutherland, Ross and Cromarty Scotland.*



Fig. 12. *The Green Line.*

²⁷ PERKINS, Chris (2008), Cultures of Map Use. *The Cartographic Journal*, 45 (2), pp. 150-158.

²⁸ HARMON, Katherine & CLEMANS, Gayle, 《反轉地圖》, 陳雅汝譯, 臺北: 紅桌文化, 2013, pp.8-9. El título original en inglés es: *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography.*

²⁹ ALÿS, Francis, *The Green Line*, en *Francis Alÿs: Born in Belgium, 1959. Lives and works in Mexico City*, [consulta: 14 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://francisalys.com/the-green-line/>.

Robert Smithson, un artista estadounidense que también camina, es el inventor del concepto *site/non-site*. Él lo aplicó a varios proyectos realizados en zonas industriales y suburbanas. El *site* se refiere a la realidad física exterior, la naturaleza, la tierra. El *non-site* hace referencia al interior, museos, estudios y todo tipo de espacios artificiales. A Robert Smithson le fascinó la geografía desde su juventud y comenzó sus experimentos con mapas en el año 1966. Él dobló, cortó y configuró los mapas para expresar su concepto de “desplazamiento”. En el año 1967, viajó a Passaic, Nueva Jersey, donde empezó a tratar de “monumentos” a las construcciones industriales. Escribió:

Passaic parece estar lleno de “agujeros” en comparación con la ciudad de Nueva York, que parece compacta y sólida, y esos agujeros son los vacíos monumentales que definen los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado.³⁰

La figura 13 es un collage del mapa y fotografías tomado en Nueva Jersey. En varias obras que se titulan *Nonsite*, Smithson combinaba el mapa (*non-site*) con contenedores llenos de rocas encontradas en el sitio visitado, como lo mostramos aquí en la figura 14.

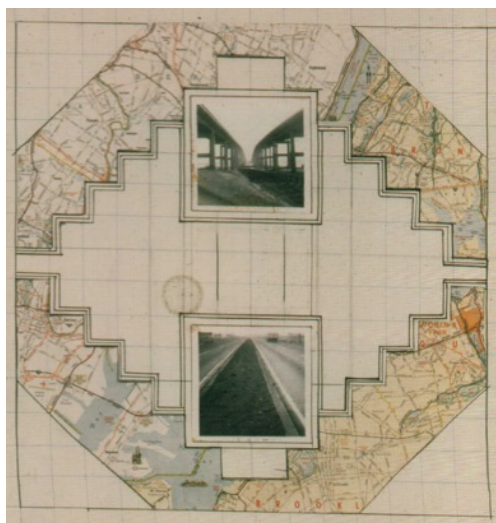


Fig. 13. *New Jersey, New York.*



Fig. 14. *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*

³⁰ SMITHSON, Robert, «Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey», *Robert Smithson, El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*, [Catálogo de exposición], Valencia, IVAM, 1993, pp.75-76.

Huang-Chen Tang es una artista de Taiwán que hace trabajos conceptuales. En la serie *Voy a viajar*, que duró 15 años, creó unos proyectos a partir de viajes, algunos realizados en Taiwán, algunos en países extranjeros como Corea del Sur, Francia y España, a través de instalación, de vídeos y de *performances*. El objetivo de sus viajes era reflexionar y cuestionar cómo funciona la “comunicación” entre la gente de la sociedad contemporánea. Vivimos en una civilización en la que las tecnologías de la comunicación están muy avanzadas. Ella escribió sus ideas en un artículo:

*La gente de este siglo podría definirse como el animal más viajero porque con esa señal mágica que han inventado los ingenieros podemos conectarnos con todo el mundo. Si cada uno de nosotros utilizásemos estos signos y conocemos los significados, viajar sería una fórmula muy fácil, sin complicaciones.*³¹

En el año 2014 inauguró una exposición que se tituló *La Máquina Ulysses* en la que revisaba los quince años que había pasado realizando aquellos proyectos. Hizo una colección de textos inscritos en acrílico en pantallas transparentes iban pasando como imágenes proyectadas, como se muestra en la figura 15. Quería enseñarnos que las ideas e informaciones siempre están en nuestro cuerpo, rodeando el ambiente cuando viajamos.³²

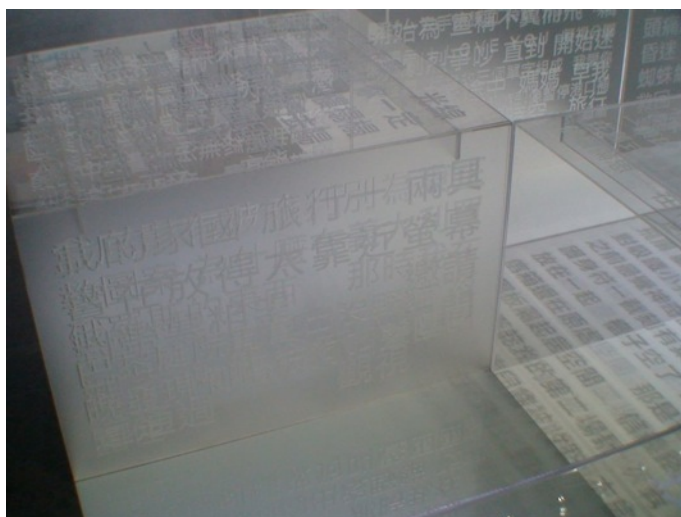


Fig. 15. *La Máquina Ulysses*.

³¹ 湯皇珍，〈報不到的旅行〉，伊通公園，[consulta: 8 de octubre de 2015]. Disponible en : http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/100/199/61 . El título en castellano significa: El viaje que no le contaría.

³² 邱誌勇，〈「旅行」作為行動之寓言：評尤里西斯機器—回視湯皇珍〈我去旅行〉十五年〉，ARTALKS，[consulta: 1 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://talks.taishinart.org.tw/juries/ccy/2014071001> . El título en castellano significa: El viajar como la parábola de la acción: crítica a *La Máquina Ulysses: Revisión de quince años de «Voy a Viajar» de Huang-Chen Tang*.

Con vídeos grabados durante los viajes e imágenes tomadas que posteriormente se convertirían en postales, en sus proyectos de interacción con los espectadores expresa la paradoja de la dificultad de comunicación que acontece en una época en la que el turismo está tan desarrollado.

Hemos visto unos artistas que trabajan con el tema de viajar utilizando metodologías más conceptuales y abstractas. Vamos a ver ahora un artista que presenta sus memorias de forma más sencilla.

Peter Beard es un fotógrafo, coleccionista y artista estadounidense que ha tenido la costumbre de escribir diarios desde su niñez. Por su gran interés por la naturaleza, viajó a África donde empezó a recordar su vida a través de dibujos, fotografías y escritos en forma de collage.

En las figuras 16, 17 y 18, vemos que en sus producciones, pegó sus fotografías, postales e imágenes cortadas de las hojas de revistas y mezcló sus escrituras y pinturas en los cuadernos como un recuerdo visual. Podemos ver muchos detalles en las imágenes, en las cuales también muestra su amor y atención a la vida y a la naturaleza.



Fig. 16. *Michelle Phillips*, diario.



Fig. 17. *Watoto and Birds*, collage.



Fig. 18. *Tokyo Memories*, diario.

Hemos explicado el impulso personal de realizar el viaje y hemos reflexionado sobre la filosofía de andar, también hemos analizado unos trabajos artísticos que trabajan con el acto de caminar y de recordar. En el próximo capítulo concentramos en nuestro propio proyecto desde los puntos de partida hasta el procedimiento de la realización.

III. Presentación y análisis de la producción pictórica inédita

III.1. Puntos de partida

El presente trabajo es una memoria visual de un viaje, El camino de Santiago (Camino del Norte alternativo), realizado en el verano de 2014. Con él materializo el concepto de recordar, mantener y mostrar la memoria. El proceso de la producción ha sido una búsqueda de cómo transformar la memoria e imaginación intangibles en algo material.

Al principio quería presentar en cada cajón un día del viaje. Hubo dos dificultades a la hora de realizar esta idea. La primera era que cada día había hecho distintas distancias, y si quería meter los recorridos en los cajones del mismo tamaño, los recorridos no podrían conectarse cuando los cajones se colocaran juntos. Así, no quedaría reflejado que se trataba de una ruta completa. La segunda dificultad está recogida en un artículo que escribí sobre el viaje³³: “El viaje se acaba en cada momento, en tus pasos, en las nubes que se pasan por el cielo, en los ojos de la vaca que te ha visto y se te ha acercado...Es difícil recordar, es difícil contar.”

¿Entonces, qué podía hacer después del viaje? Con el paso del tiempo, la memoria del viaje se iba haciendo cada vez más borrosa. Al final decidí mezclar unos materiales conseguidos directamente durante el viaje y técnicas de azar para borrar el contenido. Lo que pretendo presentar es un mapa que se desligue del recorrido que hice, interrogando así si es un viaje representable o no.

He utilizado un mapa a escala 1: 400,000 del Camino de Santiago para visualizar la obra. El mapa es un objeto utilizado durante el viaje que lleva memoria y rastros del mismo. El papel está doblado y tiene dibujada la ruta que seguí con un rotulador rojo. Tenía el objetivo de representar el viaje a través de la forma de mapa, y por eso escaneo el original y lo reutilizo para que construya una vista entera de la ruta. He separado las

³³ FENG, Min-Lu, 〈畫地圖〉, 2015年4月5日, 《中國時報》, 人間新舞台, 20版。El título en castellano significa “cartografiar”, está publicado en el periódico de Taiwán *China Times*, p.20, 5 de abril de 2015.

imágenes escaneadas del mapa en 22 partes, metiendo cada una en un cajón con una superficie de 23 por 23 centímetros, acompañado con los diarios y fotografías hechas durante el viaje. Para presentar la orografía (relieve terrestre) de la zona, decidí crear dos tipos de cajones que tienen diferentes alturas. Las técnicas aplicadas a los fondos son: pintura de encáustica, pintura al óleo y suminagashi (papel marmolizado). Por necesidad de conseguir un efecto visual, en algunos cajones añado objetos como bolas e hilos a modo de collage.

Lo que he intentado hacer es que cada cajón sea independiente, que pudiera exponerse como un cuadro individual. Al mismo tiempo, todos los cajones se pueden unir conformando un objeto completo de una longitud de unos 5 metros aproximadamente. He dejado abierta la posibilidad de colocar los cajones en distinto orden. Cada uno de los cajones es un fragmento de la memoria, todos se pueden introducir en un armario y este acto simboliza mantener el recuerdo en la mente. Sacar los cajones es como extraer los recuerdos desde el interior.



Fig. 19. *El Camino* (2015), 120 x 27 x 26 cm.

III.2. La forma de recordar

III.2.1. Antecedentes en nuestra trayectoria

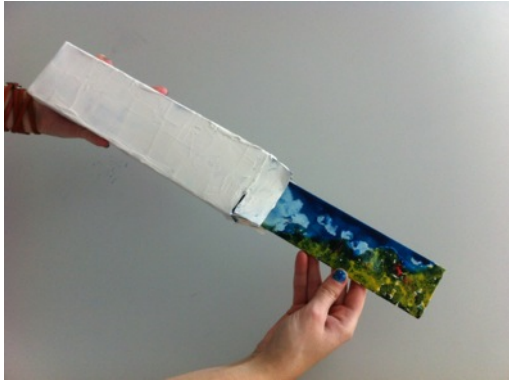
Para contextualizar la obra *El Camino*, vamos a hacer referencia a otras obras anteriores, que constituyen también puntos de partida, y estéticas que nos inspiraron. Me refiero aquí a dos obras personales: La primera es *Paisaje para llevar*, correspondiente al proyecto de la asignatura del MPA *Instalaciones. Espacio e Intervención*, del año 2014, presentada para el *Festival Más Pequeño del Mundo* en Valencia en el año 2015. La segunda obra es *10.646,81 km*, un trabajo colectivo de la asignatura del MPA *La Ciudad y El Miedo*, cursada en 2014.

III. 2. 1. 1. Paisaje para llevar

Paisaje para llevar fue un proyecto final de semestre presentado en la asignatura *Instalaciones. Espacio e Intervención* del curso 2013-2014. Su título completo es *Paisaje para llevar, Pinturas de paisajes en varias cajas recicladas*. Las ideas principales para el proyecto fueron:

1. Viajamos y queremos llevarnos a casa paisajes y recuerdos de todo tipo.
2. Vivimos en una sociedad de consumo, compramos ya, nos llevamos ya, produciendo ingentes cantidades de basura.

Para materializar el proyecto reuní unos contenedores reciclados hechos de cartón y pinté sus superficies de blanco para que se minimizara las diferencias contextuales. Lo que hice en el proyecto fue realizar unas pinturas sobre la base de mis bocetos y fotografías obtenidas en los viajes anteriores y colocar dichas pinturas en los contenedores. Después puse los contenedores en una estantería para que se vieran como productos para llevar.



Figs. 20 y 21. Muestras del proyecto *Paisaje para llevar* (2014).

Para el *Festival Más Pequeño del Mundo*, realizado en Valencia en 2015 por la delegación de alumnos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, retomé el tema de aquel proyecto. Expuse una obra pequeña, de $4,5 \times 9 \times 7$ cm. Corté un hueco en un trozo de madera, dejé la pared a un grosor de 1 cm con y una profundidad de 3,5 cm, para que quedase como una caja. La pinté de blanco, igual que en el proyecto anterior. Coloqué un “paisaje” dibujado con rotulador sobre acetato transparente y lo pegué en las paredes interiores de la caja, como si fueran paisajes imaginados que se pudieran llevar.



Fig. 22. *Paisaje para llevar* (2015), técnica mixta, $4,5 \times 9 \times 7$ cm.



Figs. 23 y 24. *Paisaje para llevar* (2015), detalle.



Fig. 25. Exposición del *Festival Más Pequeño del Mundo*, edición Valencia 2015. Facultad de Bellas Artes, UPV.

III. 2. 1. 2. 10.648,81 km

10.648,81 km fue un trabajo realizado en conjunto por mí misma y Camila Parra Alvarado para la asignatura del MPA *La Ciudad y El Miedo* del año 2014. El título de esta obra hace referencia a la distancia entre Valencia y Taipéi. Se trata de un cuaderno de viaje que recoge una experiencia personal, muestra los aspectos más íntimos de mí misma como extranjera viajando desde Taipéi (Taiwán) hasta Valencia (España). La forma como esta obra se puede doblar como un cuaderno y expandirse como un mapa me inspiró para realizar ese trabajo fin del máster, *El Camino*.



Fig. 26. Se abre el cuaderno.

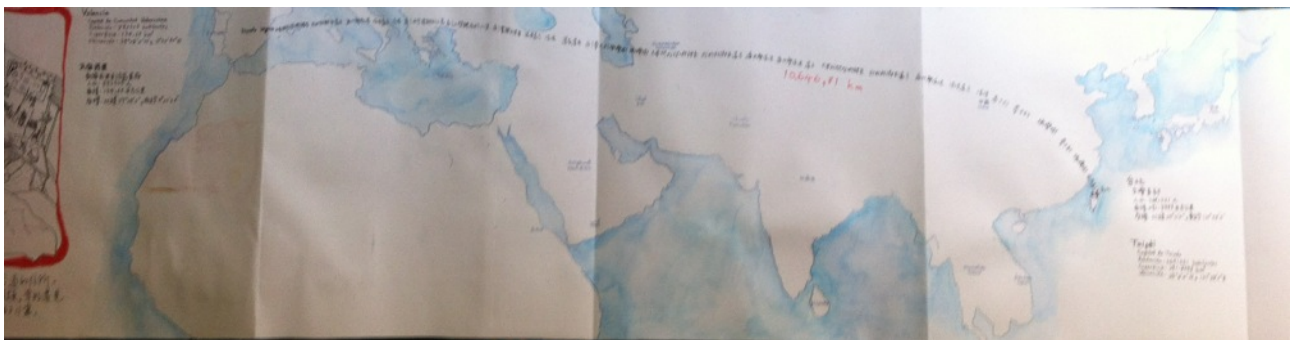


Fig. 27. El mapa dibujado sobre el cuaderno.

III. 2.2. Referencias artísticas sobre la memoria

La forma de los contenedores / cajas que presentamos en nuestro trabajo sirve para transformar la memoria de un viaje en un producto visible y tangible. Hacemos referencia a unos artistas que me inspiraron por su forma de guardar y representar la memoria.

Como hemos contado en el capítulo anterior, Richard Long y Hamish Fulton presentaban sus obras en el mismo momento cuando el que el acto de caminar ocurría. Su intención era la desmaterialización y sus producciones eran dinámicas. Por el contrario, un artista taiwanés, Shun-Chu Chen, materializaba su memoria reconstruyéndola y la presentación de sus obras era pictórica y silenciosa. Este artista dijo en una entrevista: “Lo que me pregunto es: ¿Cómo es la realidad de la memoria? ¿Es posible reconstruirla? (...) Para mí, la memoria podría ser editada y re-creada.”³⁴ Chen fue pionero en el arte de las instalaciones fotográficas en Taiwán,³⁵ en sus obras, las fotografías se convertían en objetos, colocados en marcos como puertas, ventanas, cajas..., como si los recuerdos fueran inventados y enmarcados. Las fotografías de la familia simbolizaban fragmentos de vida. Él las utilizó como sujeto de sus instalaciones. El acto de conceder una nueva apariencia a las fotografías parecía que hubiera reinterpretado la historia y la memoria de la familia. “Me gustan las cajas negras, las cajas de las obras son espacios donde el pensamiento se puede cruzar, entrar y salir libremente y podríamos interpretar el pasado de nuevo.”³⁶

En una serie de instalación *Reunión, Paseo de la familia: Casa de Peng-Hu* (fig. 30), tomó fotografías de retratos de seis miembros de su familia y tres amigos entre 1992 y 1995 y las colgó en las paredes de un edificio abandonado en su lugar natal, Peng-Hu.³⁷ Era una combinación de *instalación, land art* y fotografía, que representaba la vinculación

³⁴ 李維菁、張世倫、游葳、周郁齡、余思穎，《家族盒子：陳順築》，臺北：臺北市立美術館、田園城市文化事業有限公司，2014，p.70。El título en castellano significa: Retrato de Familia: Chen Shun-Chu.

³⁵ *Ibidem*, p.59.

³⁶ *Ibidem*, p.50.

³⁷ Trad. a.TFAM，〈砗砗山—陳順築個展〉，[consulta: 8 de octubre de 2015]. Disponible en: http://www.tfam.museum/News/News_page.aspx?id=735&ddlLang=zh-tw. Comunicado de prensa de la exposición 24 de enero -26 de abril, 2015 en Taipei Fine Arts Museum.

de la familia y la tierra. En *Caja negra de la familia: la amante de mi padre y la familia de mi madre* (fig. 29), puso las fotografías de la familia y retratos de sus padres, narrando la historia familiar. La forma de la caja en la que colocaba las fotografías hacía referencia a los ritos funerarios de Taiwán, transmitiendo una tristeza por la pérdida de dichas personas, de quienes solo conservaba una imagen en la que anclar sus recuerdos.³⁸ Por temor a perder la memoria, Chen la materializó en objetos que se podrían tocar y transportar, así la historia de la familia y sus sentimientos aparece y vive otra vez. El aspecto de sus obras es semejante a las de Joseph Cornell, quien plantea una combinación de constructivismo y surrealismo, aunque en las de Chen son más privadas y melancólicas.³⁹ En sus obras, la esencia de la memoria se plantea como espacial. El artista construyó un espacio en el que indica que había ocurrido un periodo en un lugar. El arte de Chen es una demostración de evocación, las fotografías de la familia se trasladaron de la tierra familiar a otros lugares, el movimiento de alejarse del lugar original transformó el significado original.



Fig. 28. *El Acuario de la Familia*.



Fig. 29. *Caja negra de la familia: la amante de mi padre y la familia de mi madre*

³⁸ VV.AA., *Op Cit.*, p.198.

³⁹ *Ibidem*, pp.188-189.



Fig. 30. *Reunión, Paseo de la familia: Casa de Peng-Hu I*

Joseph Cornell es un artista estadounidense nacido a principio del siglo XX, que comenzó su profesión artística antes de sus cuarenta años de edad. Cuando el *Expresionismo Abstracto* estaba de moda en el mundo del arte en los años 60, él dedicaba su creación a las cajas misteriosas. Su mundo, era un mundo más comprimido comparado con el del expresionismo abstracto, mucho más expansivo. Cada obra que creó hacía referencia a su experiencia personal, que podía ser una persona o un asunto que le había cautivado.⁴⁰ Creaba sus obras surrealistas con objetos encontrados u hojas cortadas de libros y revistas compradas en librerías de segunda mano. Todos los días paseaba a pie por los alrededores de su casa con una bolsa en la mano, recogía cosas que le interesaban y las guardaba. Su estudio estaba lleno de materiales recogidos que le servían para sus cajas maravillosas. Cornell no recibió ninguna formación artística, pero se convirtió en un gran productor de cajas. Aunque los materiales que colectaba eran viejos y estaban abandonados, él los transformaba en nuevas obras. Los contenidos estaban bien organizados, así que cada caja aparecía delicada y elegante como un objeto de la antigüedad.⁴¹ El aspecto de sus obras corresponde con su forma de hablar y pensar, que saltaba abruptamente de un lugar a otro.

⁴⁰ WALDMAN, Diane, *Joseph Cornell: Master of Dreams*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 2002, p.6.

⁴¹ 草間彌生, 《無限的網: 草間彌生自傳》, 鄭衍偉譯, 臺北: 木馬文化, 2011, pp.204-206。El título en castellano significa: La red infinitiva: auto bibliografía de Yayoi Kusama.

Los años 40 eran un periodo importante para los grandes experimentos de Cornell. Su propia metodología de creación consistía en preservar la memoria a través de una acumulación intensiva de objetos y la sensación de lo efímero. Una caja que se titula *Object (Roses des Vents)* (fig. 31), tenía en la cara interior de la cubierta un mapa del Mar del Coral y la Gran Bahía Australiana, y una pantalla con brújulas que se deslizaba a unas casillas que contenían mapas, ilustraciones marinas y varios objetos. En esta caja, Cornell mostró un ensueño del tiempo y el espacio.⁴² El talentoso artista expuso un fantástico punto de vista que nos ofrecía un mundo abundante de imaginaciones y sueños.



Fig. 31. *Object (Roses des Vents)*

La artista francesa Sophie Calle es conocida por sus instalaciones conceptuales combinado con textos y fotografías. Sus proyectos artísticos le sirven como solución a sus preocupaciones. *Le rituel d'anniversaire* [Celebración de Cumpleaños], en la figura 32, fue la primera de sus principales instalaciones escultóricas.⁴³ Expuso los regalos de cumpleaños que había recibido durante 13 años en gabinetes de cristal, presentando así una autobiografía visual a través de colecciones de objetos organizados cronológicamente. Su intención era la siguiente:

⁴² WALDMAN, *Op Cit*, pp. 8, 35-37.

⁴³ MORRIS, Frances, *Art Now: Sophie Calle*, [consulta: 29 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-sophie-calle> . Comunicado de prensa de la exposición de 5 de junio, 1998 - 16 de agosto, 1998, Tate Britain.

En mi cumpleaños solía preocuparme que la gente me olvidara. En 1980, para relajarme de la ansiedad, decidí que cada año, si era posible, el 9 de octubre, invitaría cenar a un número de personas que correspondiese con mi edad, incluyendo un desconocido elegido por uno de mis invitados. Tomaba notas de los regalos recibidos en estas ocasiones. Los guardaba como muestras de cariño. El año 1993, a la edad de cuarenta años, puse fin a esta ceremonia.⁴⁴

Lo que Calle hizo es un acto de mostrar la intimidad al público. Los objetos significaban la relación entre ella y sus amigos y portaban la memoria, la amistad y la bienquerencia. La manera de colocar los materiales en gabinetes nos recuerda la forma de exponer de museos de ciencia o historia natural.



Fig. 32. *Le rituel d'anniversaire*.

Aquellos artistas que muestran objetos sobre base de la memoria, imaginación o emoción en un espacio definitivo se relacionan con los Gabinetes de Curiosidad o Cuarto de Maravillas (*Wunderkammer* en alemán), que aparecieron en Europa y reflejaron el desarrollo de la ciencia y el arte desde el Renacimiento y la historia de colonización de América, África y Asia, donde los aventureros occidentales expusieron sus colecciones

⁴⁴ Courtesy Galerie Perrotin, *Sophie Calle*, [consulta: 29 de abril de 2015]. Disponible en: https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-10064-1.html . Introducción de artista de la galería.

exóticas recogidas desde otras culturas.⁴⁵ Desde los Gabinetes de Curiosidad nació el primer museo, donde exponían por orden artículos artificiales o naturales. En una exposición que se llamó *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los Hermanos Quay*, que tuvo lugar en La Casa Encendida en Madrid en 2014, el artista y cineasta checo Jan Švankmajer rindió homenaje a los orígenes de los Gabinetes de Curiosidad con sus colecciones curiosas de arte y naturaleza. Los objetos expuestos estaban organizados en contenedores de cristal que seguían la clasificación “tradicional” de un gabinete de curiosidad “clásico”. No obstante, Švankmajer definió en el ensayo «Los gabinetes de curiosidades» que la función de los museos y las galerías es instruir a sus visitantes, mientras de la de los gabinetes de curiosidad es la *iniciación*. Los espectaculares deberían salir de los gabinetes inspirados y renacidos. La clasificación de un gabinete de curiosidad no puede ser rigurosa porque las diversas áreas temáticas se entremezclan. Por eso, vemos en la clasificación *Naturalia* productos ensamblados a objetos seleccionados de la naturaleza para formar cabeza o bustos, por ejemplo.⁴⁶ En la declaración de la exposición, el artista escribió:

Todos estos artefactos son equivalentes y no importa quién los creó, dónde ni cuándo, si los ha hecho el hombre o los creó la naturaleza o son producto de la casualidad. Lo que importa es su “dignidad mágica”, cuya única función es la metamorfosis de la vida que los conecta.

Švankmajer es tan productivo que hace animaciones con objetos, pinta, hace collage, además nos deja reconocer la creatividad de la humanidad a través de las colecciones extrañas exponiendo en los Gabinetes de Curiosidad, mostrado en la figura 33, una fotografía tomada en la exposición en La Casa Encendida, Madrid, 2 de octubre, 2014 - 11 de enero, 2015.

⁴⁵ MCLEAN, Ian. A. "*Wunderkammering.*" *Curious Colony: A Twenty First Century Wunderkammer.* Ed.J. Blunden. Newcastle, Newcastle Region Art Gallery, 2010, pp.70-75.

⁴⁶ VV.AA. *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los Hermanos Quay* [Catálogo de exposición], Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Contemporánea de Barcelona y Gabinete de Prensa y Comunicación de la Diputación de Barcelona, 2014, pp.147-148.



Fig. 33. *Gabinete de Curiosidad*.

Hemos analizado cuatro artistas distintos cuyos trabajos se vinculan con la forma que he elegido para el nuestro. Chen y Calle trabajan con objetos que realmente existían y construyeron el arte sobre la base de su experiencia y sensibilidad personal. Los de Cornell y Švankmajer son más imaginativos, al mirarlos entramos en un mundo de fantasía e ilusiones. Las presentaciones y los lenguajes artísticos nos enseñan una posibilidad de formar una obra pictórica tridimensional. En el próximo apartado presentamos la elaboración de nuestra obra *El Camino*, explicando el procedimiento con detalles de los materiales utilizados y las técnicas aplicadas.

III.3. Técnicas aplicadas

III.3.1 Materiales y soporte

La obra *El Camino* consiste en un armario donde se introducen veintidós cajones. Está realizada con técnicas mixtas y se divide en dos partes principales: el contenedor y el contenido. Los materiales y herramientas utilizados son:

	Contenedor	Contenido (Cajones)
Materiales	<ol style="list-style-type: none">1. Tablero contrachapado2. Listones3. Grapas4. Cola para madera5. Masilla para madera6. Cera para muebles de madera	<ol style="list-style-type: none">1. Impreso digital sobre papel y acetato transparente2. Papeles3. Tinta para calcografía o xilografía4. Pintura encáustica: aglutinante de encáustica, pigmentos, esencia trementina5. Imprimación de media creta6. Pintura al óleo7. Aguarrás mineral8. Hilo reciclado nepalí, hilo de algodón9. Dibujos10. Objetos adicionales11. Pintura al acrílico12. Pegamento

	Contenedor	Contenido (Cajones)
Herramientas	<ol style="list-style-type: none"> Máquinas para cortar: Sierras de mesa, ingletadora Pinzas Sargentos (Gatos de apriete) 	<ol style="list-style-type: none"> Programa de ordenador: Photoshop Tijera Pincel Secador Pistola térmica Paleta térmica Cubeta

Fig. 34. Tabla de los materiales y herramientas.

El contenedor se hace de distintos tipos de madera (cepillados de Sapin Blanc Nord, tablero contrachapado y cepillados de abeto), los cortamos y juntamos con ayuda del técnico Manuel Guillén Doménech del Laboratorio de Pintura de la UPV. El contenedor consiste en un armario con cajones. El armario es un cuboide con un lado abierto con listones cortados y pegados a ambas paredes interiores que sirven como correderas. Los cajones son cuadrados hechos de un tablero contrachapado y listones a cuatro lados.

Los elementos del contenedor son:

	superficie, cantidad	grosor
Armario	tablero contrachapado: 120 cm × 27 cm × 1 120 cm × 25 cm × 2 25 cm × 25 cm × 2	1 cm
Correderas	listones cepillados de Sapin Blanc Nord: 20 cm × 1,3 cm × 44	1 cm
Cajones	tablero contrachapado: 23 cm × 23 cm × 22 listones cepillados de abeto: 23 cm × 2 cm × 88 (con un ángulo de 45°)	0,3 cm 2 cm / 4 cm

Fig. 35. Elementos del contenedor.

III.3.2. Procedimientos

Este apartado establece en dos partes principales el procedimiento para realizar el trabajo. La primera parte contiene la descripción del montaje del contenedor, que consiste en el armario, las correderas y los cajones. En la segunda parte se establece el desarrollo de los contenidos de los cajones. Se ha retomado el aprendizaje de preparación de la pintura encáustica y la forma de los cajones de la asignatura del MPA *Metodología y poética de la Pintura*, cursada el curso 2013-2014.

III. 3. 2. 1. Montaje del contenedor

Todos los elementos del contenedor se juntan con cola para madera y se fortalecen con sargentos (gatos) y pinzas.

Para el montaje del armario, utilizamos un tablero contrachapado de 1 cm de grosor. Cortamos 5 piezas: una de 120 x 27 cm para el fondo; otras dos de 120 x 25 cm para las paredes; y otras dos de 25 x 25 cm para la parte superior y debajo. Fortalecemos los bordes con grapas.



Fig. 36. Las piezas cortadas para el armario.



1. Fijar un lado con el sargento.



2. Después de aproximadamente 20 minutos, teniendo un lado pegado, pegar el otro.



3. Fortalecer con grapas.



4. Armario terminado.

Fig. 37. Proceso visual del montaje del armario en cuatro imágenes.

Después de tener el armario hecho, seguimos con el montaje de las correderas. Utilizamos un listón de $2 \times 1,3$ cm y lo cortamos en dos mitades de $1 \times 1,3$ cm. Luego cortamos 44 piezas de 20 cm cada una y componemos 21 pares, los pegamos a las paredes verticales del interior del armario con 4,5 cm entre cada nivel. En total se puede introducir 22 cajones, contando el nivel inferior.



Fig. 38. Listones cortados para las correderas.

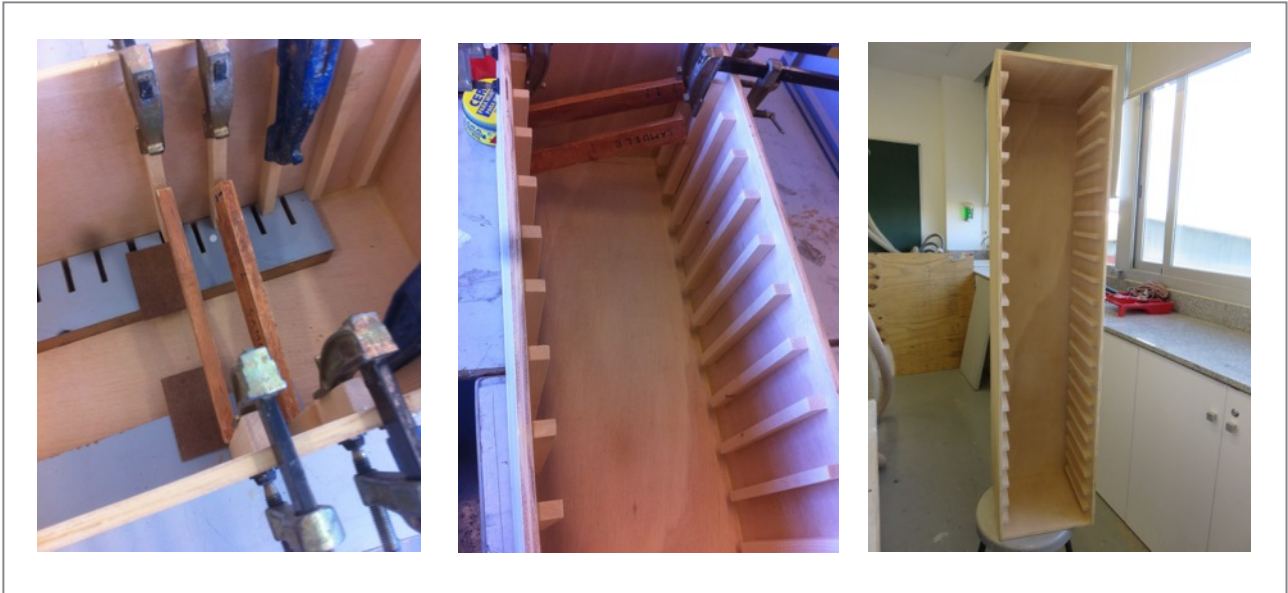


Fig. 39. Proceso visual del montaje de las correderas en tres imágenes.

Por último, construimos dos tipos de cajones. De un tablero contrachapado de 0,3 cm de grosor cortamos 22 piezas de 23 x 23 cm. De un listón de 2 x 2 cm de grosor cortamos 68 piezas de 23 cm con un ángulo de 45°, y de otro listón de 4 x 2 cm cortamos 20 piezas. Primero fijamos cuatro listones para cada cajón y luego fijamos los bastidores a los tableros contrachapados.

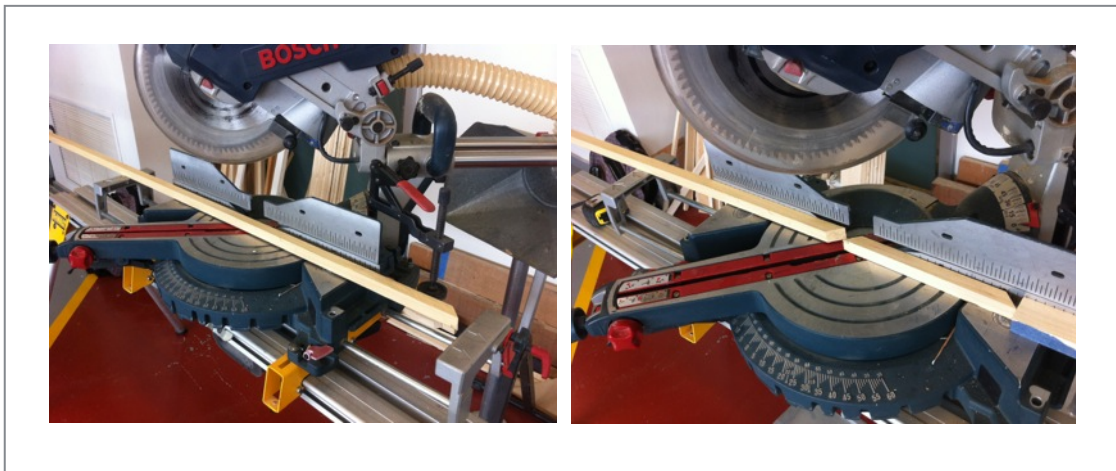


Fig. 40. Cortando el ángulo para los listones.



1. Aplicar la cola para madera a dos lados del listón y colocar en el sargento ajustando el tamaño.
2. Cerrar el sargento y fortalecerlo.



3. Después de tener los bastidores hechos, fijarlos al tablero contrachapado.

Fig. 41. Proceso visual del montaje de los cajones en tres imágenes.

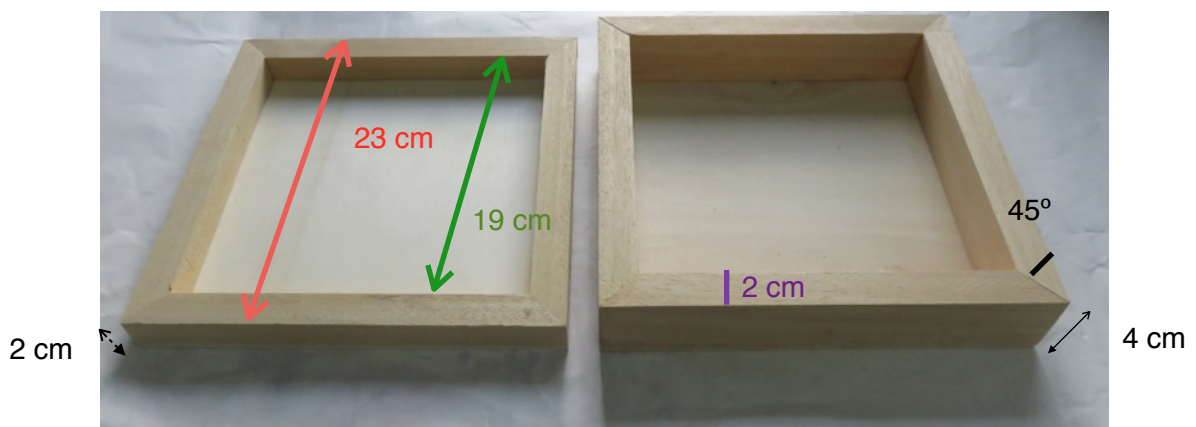


Fig. 42. Cajones hechos.

Para afinar el contenedor utilizamos la “masilla para madera” para rellenar algunos agujeros y fallos al cortar y los lijamos con papel de lija. Damos unas capas de cera para muebles de madera a la superficie del armario.



Fig. 43. Materiales para afinar la madera.



Fig. 44. Vista del armario montado.

III. 3. 2. 2. Contenido (Cajones)

En este apartado se trata la elaboración de los contenidos. Primero vamos a explicar los tres tipos de técnica utilizados, al finar presentamos la realización de cada cajón con descripción de las técnicas y materiales aplicados. El material principal para construir las imágenes de los cajones es el mapa. Utilizamos el mapa del Camino de Santiago ya usado.⁴⁷ Escaneamos el mapa y juntamos las partes en Photoshop:



Fig. 45. Mapa del Camino de Santiago escaneado.

El tamaño de cada cajón es 23 x 23 cm, si restamos el grosor de los bastidores, la superficie sería 19 x 19 cm. Dividimos el mapa en 22 partes de 19 x 19 cm e imprimimos en papel de impresión y en acetato transparente en A4 y en blanco y negro.

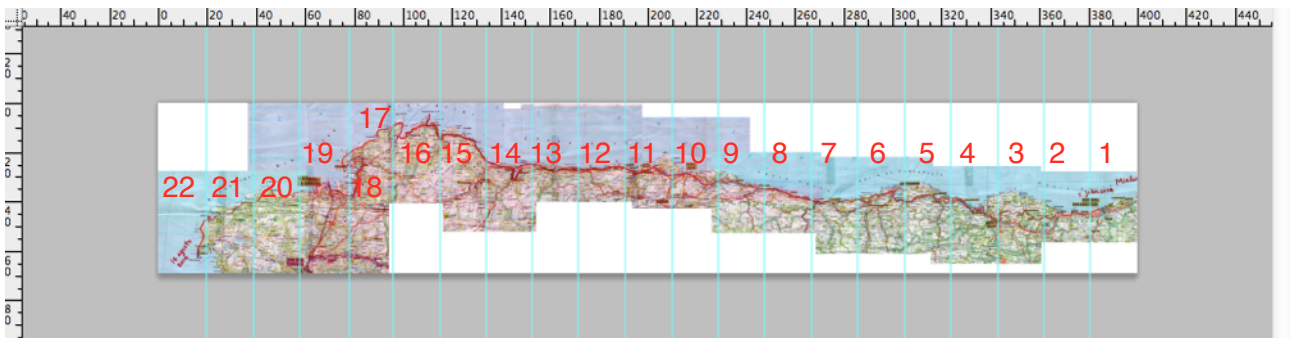
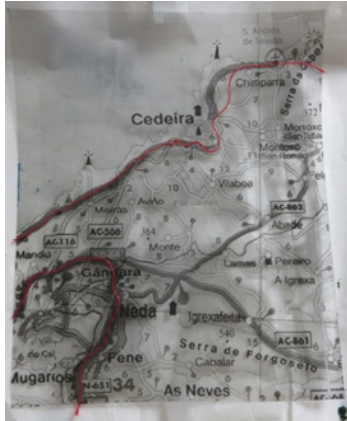


Fig. 46. Proceso de numerar el mapa en Photoshop.

Para subrayar el recorrido, pegamos hilo de algodón rojo en cada etapa sobre la ruta dibujada, como se muestra en la figura 47.

⁴⁷ *Mapa general: Camino de Santiago*, 1:400,000, Viena, freytag & berndt, 2012.



Mapa impreso sobre acetato transparente.



Mapa impreso sobre papel y aplicado con encáustica.

Fig. 47. Ejemplos de dos tipos de impresión del mapa y pegado con el hilo rojo sobre el recorrido.

A tres de los cajones se les aplica imprimación de media creta⁴⁸ sobre el tablero contrachapado. En algunos cajones utilizamos fotografías impresas sobre papel, las cortamos y las colocamos en sitios apropiados. En los fondos pegamos textos del diario (previamente escaneados e impresos sobre papel) en las partes correspondientes a la descripción del mismo. Utilizamos técnicas de azar, con pintura de encáustica u óleo para borrar los contextos y en algunos casos los tapamos con el mapa encima. En tres cajones colocamos objetos adicionales que son meros objetos para conseguir el efecto visual.



Fig. 48. Proceso de abocetado de los contenidos.

⁴⁸ Imprimación natural con una composición semi grasa, muy adecuada para técnicas óleo-resinas.

En total las técnicas aplicadas a los fondos se clasifica en tres tipos:

- a. encáustica
- b. suminagashi
- c. óleo

Para la pintura de encáustica, utilizamos el aglutinante preparado en la asignatura del MPA *Metodología y poética de la pintura*, 2014.⁴⁹

Fórmula:	
cera virgen.....	90 gr.
resina dammar.....	250 gr.
esencia de trementina.....	120 cc.

Fig. 49 Ingredientes del aglutinante para encáustica.

La encáustica es una técnica antigua, su componente básico es la cera, “cuyo punto de fusión se sitúa entre los 60 y 65° C, que proporciona ductilidad y plasticidad a las pinturas. Si se mezcla con una resina, ésta aportará viscosidad, consistencia, cuerpo estructural.”⁵⁰ Hemos aprovechado la particularidad de esta técnica porque “la intervención del calor controlado potencia su calidad fundamental, producir empastes, pinceladas cortas y densas, aumentando su movilidad”⁵¹.

Antes de empezar, trituramos la resina en polvo y desmenuzamos la cera en trozos. En primer lugar calentamos la esencia de trementina en baño María a unos 100° C. El segundo paso es verter la resina a la esencia trementina hasta su completa disolución. Por último, añadimos la cera a $\pm 64^{\circ}$ C. En cada paso hay que mezclar bien los materiales y revolver despacio con un palo para que se disuelvan completamente. Para purificar el aglutinante preparado utilizamos embudo y medias para filtrar.

⁴⁹ Este aglutinante tiene una concentración que hace necesaria la utilización de sistemas de calor para posibilitar su manipulación y aplicación. Por otra parte ofrece unas cualidades estéticas y una densidad en la pintura y veladuras óptimas para el desarrollo y resultado de nuestro trabajo.

⁵⁰ GALBIS JUAN, A., *Emulgentes sintéticos. Aplicación selectiva y desarrollo de nuevos aglutinantes pictóricos con distinto balance hidrófilo-lipófilo*, (dir. C. Collado), Cap. 3., Tesis Doctoral, Valencia, ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 92.

⁵¹ *Ibidem*, p. 91.



1. Preparar los materiales.



2. Añadir la resina triturada al disolvente.



3. Después que la resina se disuelva, añadir la cera.



4. Distribuir el aglutinante en contenedores.

Fig. 50. Protocolo de la preparación del aglutinante.

Los materiales necesarios para realizar la pintura de encáustica son: aglutinante, pigmento y esencia trementina. En primer lugar, calentamos el aglutinante con el pigmento en contenedores colocados sobre la paleta térmica. Podemos añadir un poco de esencia trementina para diluir el aglutinante. Luego, tomamos la encáustica con pincel para pintar sobre el cajón. Para formar la imagen, calentamos la encáustica ya pintada con un secador, así se diluyen y mezclan los colores. Al utilizar un color claro como el blanco, añadimos más esencia trementina para que sea transparente y se mezcle fácilmente con colores oscuros.



1. Materiales necesarios. Papel impreso del mapa pegado al cajón.



2. Calentar la encáustica pintada sobre el mapa con el secador. 3. Encáustica aplicada al mapa.

Fig. 51. Proceso visual de la aplicación de encáustica a los cajones.

“Suminagashi” es el término en japonés para “papel marmolizado”, que significa el flujo de tinta, es una técnica antigua que se aplica a papeles para decoración. El principio es aprovechar la particularidad de que la grasa y el agua se separan, entonces la grasa no se disolvería sino que flotaría encima del agua. Produce una apariencia entremezclada de colores fluyendo a formas libres, lo calificamos aquí como técnica de azar. En la figura 52. son los materiales necesarios para este trabajo:

Distintos papeles (numerados en la figura 52): papel continuo blanco (1), papel continuo gris (2), papel Velin Arches (3) y papel de seda (4).

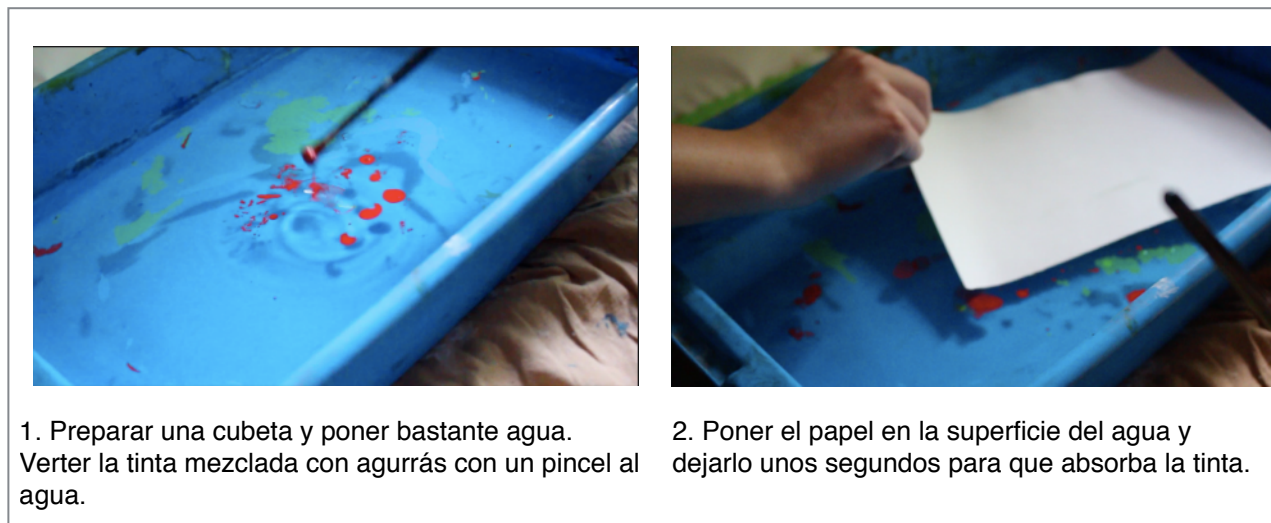
Tinta: Charbonnel tinta para calcografía o xilografía (*etching ink*)

Aguarrás mineral.



Fig. 52. Materiales para suminagashi.

Las tintas son gruesas debido a la densidad, se puede añadir aguarrás para que sea más ligera y así pueda flotar y fluir encima del agua. Preparamos una cubeta con agua y vamos añadiendo colores al agua y la tinta fluirá de manera descontrolada. No hay fórmula o manera estricta, depende de la cantidad puesta y la velocidad de fluir, cada vez produce distintos efectos.



1. Preparar una cubeta y poner bastante agua. Verter la tinta mezclada con agurrás con un pincel al agua.

2. Poner el papel en la superficie del agua y dejarlo unos segundos para que absorba la tinta.

Fig. 53. Proceso visual de la elaboración de suminagashi.

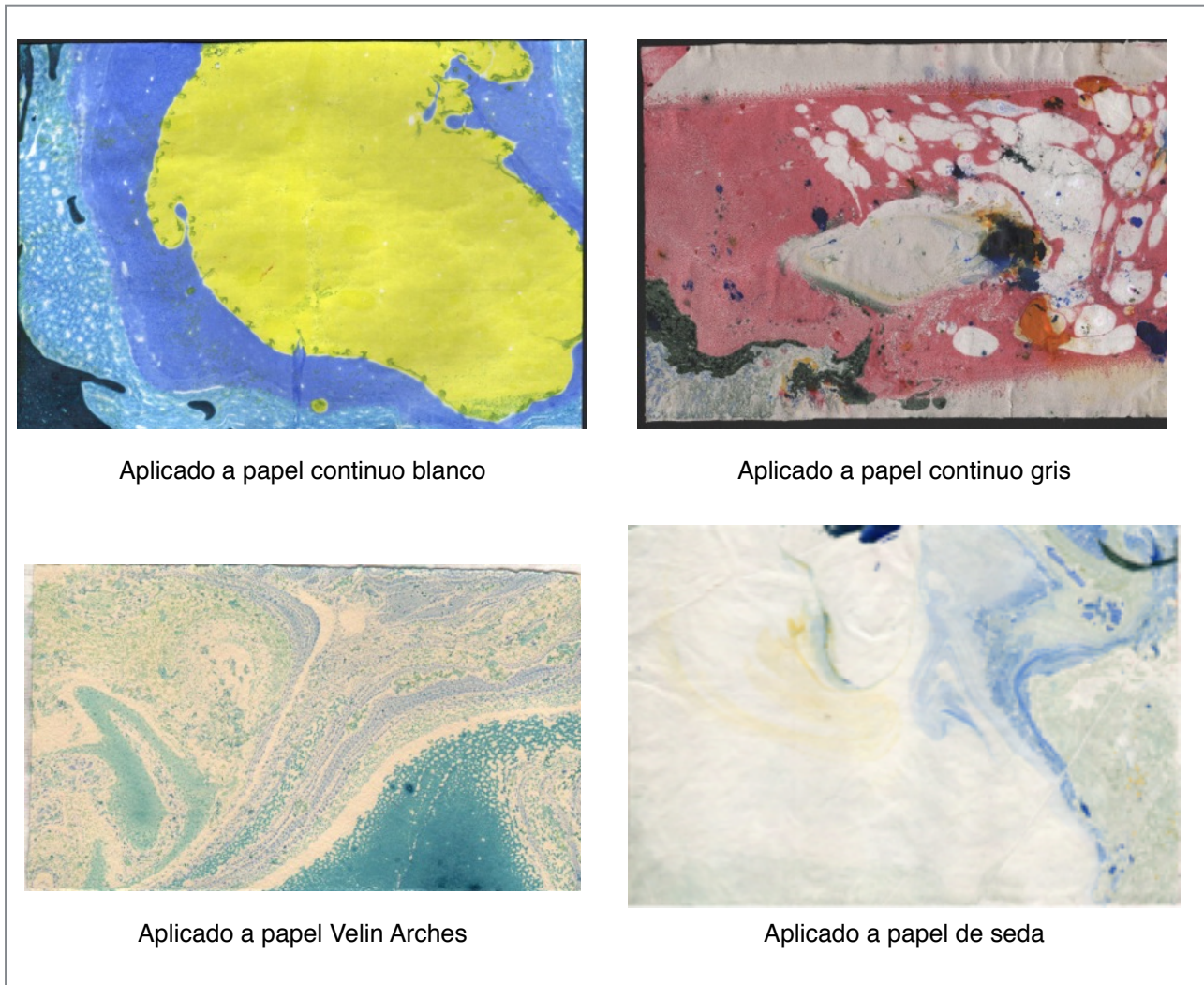


Fig. 54. Ejemplos de suminagashi realizado.

Tres de los cajones están elaborados con pintura al óleo. Antes de la aplicación hacemos imprimación de media creta sobre los tableros contrachapados.

Fórmula:	
Agua.....	500 c.c.
Cola de conejo.....	35 gr.
Blanco de España.....	75 gr.
Pigmento de blanco de zinc.....	25 gr.
Pigmento de blanco de titanio... ..	25 gr.
Aceite de lino purificado.....	20 c.c.
Yema de huevo.....	1

Fig. 55. Ingredientes de imprimación de media creta.

La preparación para la imprimación de media creta se comienza triturando la cola de conejo en trozos lo más pequeño posible, y se sumerge en agua purificada por un par de días hasta que se esponje. Una vez que se tienen la cola de conejo esponjada, se pone en baño María y se mantiene la temperatura a $\pm 40^{\circ}$ C para conseguir la solución. Damos tres manos de la solución de cola de conejo al tablero contrachapado, entre cada vez hay que esperar hasta que esté medio seco. Cuando cada capa de la solución estén secas, mezclamos la solución con el resto de los materiales, revolvemos hasta que se fusionen completamente y damos tres manos de imprimación a cada uno, rebajando con agua cada nueva mano.



Fig. 56. Proceso visual de la imprimación de media creta.



1. Mapa impreso y la ruta pegada.



2. Dibujo de la línea costera sobre el contrachapado aplicado anteriormente con imprimación de media creta.



3. Pintado con pintura al óleo.



4. Collage con textos y el mapa pegado encima de los bastidores.

Fig. 57. Proceso visual de la realización con pintura al óleo.

Hemos explicado la elaboración de cada técnica, entremezcladas con otros materiales y a continuación describimos los contenidos de cada cajón, mostrados en las figuras 58 a 79.



Fig. 58. Cajón 1. El inicio: San Sebastián

Encáustica aplicada a dos capas en mapa, dibujo impreso sobre acetato y diario impreso sobre papel. Borde pintado con encáustica.



Fig. 59. Cajón 2. San Sebastián - Zenarruza

Fondo aplicado con suminagashi y fotografías. Suminagashi hecho en papel continuo blanco. Mapa impreso sobre acetato y pegado encima con una fotografía.



Fig. 60. Cajón 3. Zenarruza - Lezama

Distintos niveles de contenidos colocados. Diario pegado al fondo y aplicado con encáustica. Mapa impreso sobre acetato, cortado siguiendo la línea costera y pegado encima. Fotografía y una imagen de la réplica de la pintura *Guernica*⁵², cortada desde la hoja de información turística de Guernica, pegados a distintos niveles.



Fig. 61. Cajón 4. Lezama - Laredo

Diario pegado al fondo y suminagashi pegado detrás del mapa en la parte del mar. Suminagashi hecho en papel continuo gris. Mapa impreso sobre acetato. Fotografía pegada encima.

⁵² PICASSO, Pablo, *Guernica* (1937), óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm.



Fig. 62. Cajón 5. Laredo - Astillero

Mapa impreso sobre papel y aplicado con encáustica a la zona del mar. Textos íntegros de la *memoria (1) pegados encima. Objeto encontrado pegado sobre la memoria.



Fig. 63. Cajón 6. Astillero - Santillana del mar

Dos capas de suminagashi hechas en papel Velin Arches, una al fondo y una delante. Mapa impreso sobre acetato y pintado en blanco en la zona de la tierra con pintura acrílica por la cara de atrás y pegado al fondo. Fotografía añadido a la capa delante del fondo. Textos íntegros de la *memoria (2) pegados encima.



Fig. 64. Cajón 7. Santillana del mar - Llanes

Diario, fotografías y suminagashi pegados al fondo. Suminagashi hecho en papel Velin Arches. Mapa impreso sobre acetato pegado encima.



Fig. 65. Cajón 8. Llanes - Ribadesela

Diario, fotografías y suminagashi pegados al fondo. Suminagashi hecho en papel de seda. Mapa impreso sobre acetato pegado encima.



Fig. 66. Cajón 9. Ribadesela - Villaviciosa

Suminagashi hecho en papel de seda y pegado al fondo. Mapa impreso sobre acetato, pegado e inclinado desde fondo hasta el borde que indica el cambio físico de la geografía. Bolas puestas en el fondo sin adhesivo.



Fig. 67. Cajón 10. Villaviciosa - Gijón

Suminagashi hecho en papel de seda y una fotografía hecha con cámara instantánea pegados al fondo. Mapa impreso sobre acetato pegado encima. Una fotografía de la flecha dibujada sobre el suelo está pegado al borde para indicar la dirección.



Fig. 68. Cajón 11. Gijón - Cudillero

Un dibujo hecho en el viaje en Avilés pegado detrás del mapa impreso sobre acetato. Fondo aplicado con suminagashi hecho en papel continuo gris.



Fig. 69. Cajón 12. Cudillero - Luarca

Fondo aplicado con diario y suminagashi hecho en papel de seda, ambos borrados con encáustica. Mapa impreso sobre acetato pegado encima.



Fig. 70. Cajón 13. Luarca - Tapia

Diario pegado al fondo, suminagashi hecho en papel continuo blanco y colocado de forma inclinada en la zona del mar. Mapa impreso sobre acetato. Fotografía pegada encima del mapa.



Fig. 71. Cajón 14. Tapia - Foz

Suminagashi hecho en papel continuo blanco pegado al fondo en la zona del mar, junto con el mapa impreso sobre acetato. Textos íntegros de la *memoria (3) pegados encima.



Fig. 72. Cajón 15. Foz - Viveiro

Diario y suminagashi hecho en papel de seda aplicados al fondo. Mapa impreso sobre acetato pegado encima.



Fig. 73. Cajón 16. Viveiro - Cariño

Diario y suminagashi hecho en papel de seda aplicados al fondo. Pared pintada con encáustica. Mapa impreso sobre acetato pegado de forma inclinada hacia arriba en la orientación del mar. Mapa pintado en blanco en la zona de la tierra con pintura acrílica por la cara de atrás.



Fig. 74. Cajón 17. Cariño - Ferrol

Diario aplicado al fondo y borrado con pegamento. Pintura al óleo aplicada a la zona del mar. Mapa impreso sobre acetato pegado encima.



Fig. 75. Cajón 18. Ferrol - Pontedeume

Diario pegado al fondo y borrado con encáustica. Pintura al óleo aplicada a la zona del mar. Mapa impreso sobre acetato pegado encima y decorado con hilo reciclado.



Fig. 76. Cajón 19. Pontedeume - La Coruña

Diario pegado al fondo y tapado con pintura al óleo en la zona del mar. Mapa impreso sobre acetato pegado encima.



Fig. 77. Cajón 20. La Coruña - Laxe

Suminagashi hecho en papel Velin Arches aplicado al fondo. Mapa impreso sobre acetato y pintado en blanco con pintura acrílica en la zona de la tierra por la cara de atrás, pegado encima.



Fig. 78. Cajón 21. Laxe - Muxía

Diario y encáustica aplicados al fondo. La encáustica está aplicada al azar y los colores fluyen desde arriba hacia abajo. Mapa impreso sobre acetato pegado encima.



Fig. 79. Cajón 22. Muxía - Finisterre

Suminagashi hecho en papel continuo blanco pegado al fondo, con una fotografía de la señal de "Fisterre" y mapa impreso sobre acetato. Textos íntegros de la *memoria (4) pegados encima.

Los cajones nº 3, 6, 9, 13 y 16 son de 4 cm lo que hace que visto desde un ángulo se pueda apreciar la orografía de la zona.

*Memoria: Son recuerdos que he escrito en chino un par de meses después del viaje, luego publicados en tres artículos en un periódico de Taiwán.⁵³ A cuatro de los cajones se les ha aplicado dichos textos impresos sobre acetato transparente, se pega encima de los restos contenidos. Forman parte de la obra, por eso los combinamos con los mapas en los cajones correspondientes a la descripción y los presentamos traducidos al castellano en el documento anexo, III. 4. 2. Traducción de los textos elaborados para la obra, pp.99-107.

⁵³ FENG, Min-Lu, 〈兩小時 / 四萬年〉, 2015年1月4日, 《中國時報》, 人間新舞台, 19版。〈海岸線〉, 2015年3月1日, 《中國時報》, 人間新舞台, 20版。〈畫地圖〉, 2015年4月5日, 《中國時報》, 人間新舞台, 20版。 Los títulos en castellano significan: Dos horas/ Cuarenta mil años; La Línea Costera; Cartografiar y están publicados en 1 de enero; 1 de marzo; 5 de abril de 2015 en el periódico de Taiwán *China Times*.

III. 4. Recopilación de obras

III. 4. 1. Catalogación de *El Camino*

Presentamos a continuación la realización de la obra *El Camino*. Mostramos el armario desde varios planos y ponemos ejemplos de cómo extraer los cajones. Luego catalogamos cada cajón y reproducimos también algunos detalles. Seguimos con la vista completa de los cajones colocados según el recorrido y distintas maneras de colocarlos.

El Camino



彼條路



Fig. 80. *El Camino* (2015), 120 × 27 × 26 cm.



Fig. 81. *El Camino* (2015), 120 x 27 x 26 cm.



Fig. 82. *El Camino* (2015), fragmento.



Fig. 83. *El Camino* (2015), fragmento.



Fig. 84. *El Camino* (2015), fragmento.



Fig. 85. *El Camino* (2015), fragmento.



Fig. 86. *Cajón 1. El Inicio: San Sebastián* (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 87. *Cajón 2. San Sebastián - Zenarruza* (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 88. *Cajón 3*. Zenarruza - Lezama (2015), 4 x 23 x 23 cm.



Fig. 89. *Cajón 4*. Lezama - Laredo (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 90. Cajón 5. Laredo - Astillero (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 91. Cajón 6. Astillero - Santillana del mar (2015), 4 x 23 x 23 cm.



Fig. 92. Cajón 7. Santillana del mar - Llanes (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 93. Cajón 8. Llanes - Ribadesela (2015), 2 × 23 × 23 cm.



Fig. 94. Cajón 9. Ribadesela - Villaviciosa (2015), 4 x 23 x 23 cm.



Fig. 95. *Cajón 10. Villaviciosa - Gijón (2015)*, 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 96. Cajón 11. Gijón - Cudillero (2015), 2 x 23 x 23 cm.

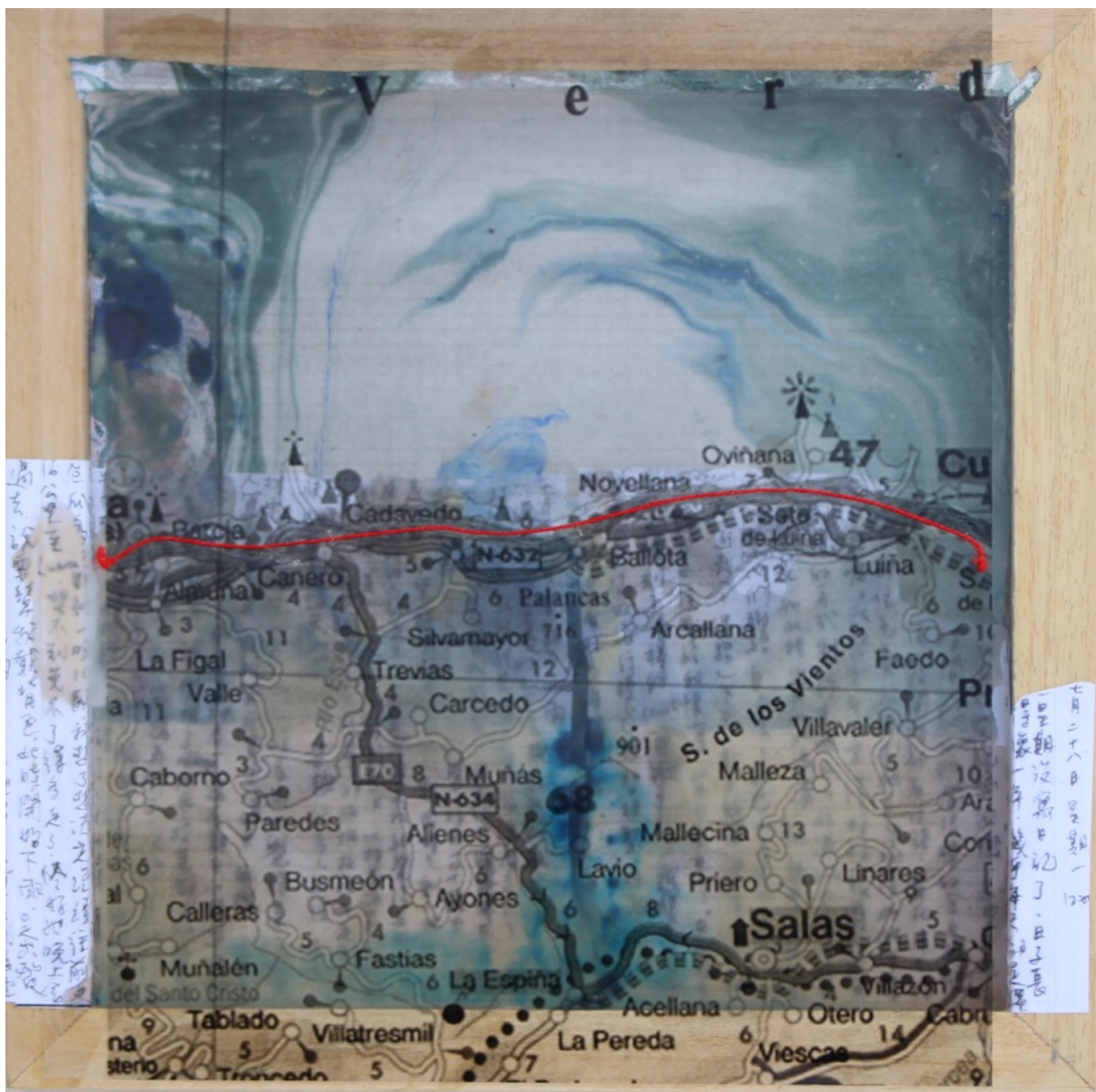


Fig. 97. Cajón 12. Cudillero - Luarca (2015), 2 x 23 x 23 cm.

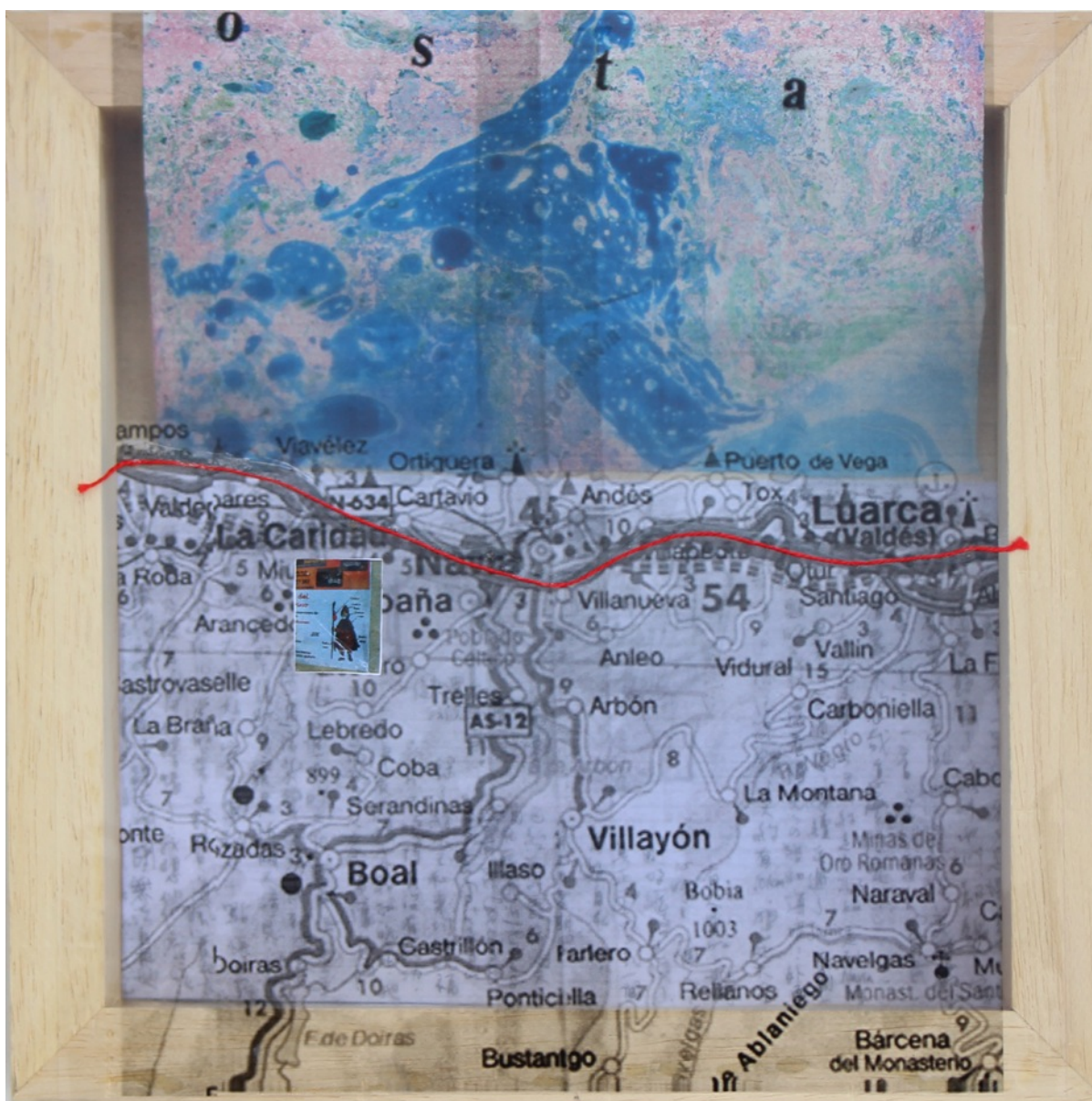


Fig. 98. *Cajón 13. Luarca - Tapia* (2015), 4 x 23 x 23 cm.



Fig. 99. Cajón 14. Tapia - Foz (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 100. Cajón 15. Foz - Viveiro (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 101. *Cajón 16. Viveiro - Cariño* (2015), 4 x 23 x 23 cm.



Fig. 102. *Cajón 17*. Cariño - Ferrol (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 103. *Cajón 18. Ferrol - Pontedeume* (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 104. *Cajón 19. Pontedeume - La Coruña* (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 105. *Cajón 20. La Coruña - Laxe* (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 106. *Cajón 21. Laxe - Muxía* (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 107. Cajón 22. Muxía - Finisterre (2015), 2 x 23 x 23 cm.



Fig. 108. *El Camino* (2015), vista entera de los cajones, 5 m.



Fig. 109. *El Camino* (2015), vista entera de los cajones, 5 m.



Fig. 110. *El Camino* (2015), vista entera de los cajones, detalle.



Fig. 111. *El Camino* (2015), vista entera de los cajones, detalle.

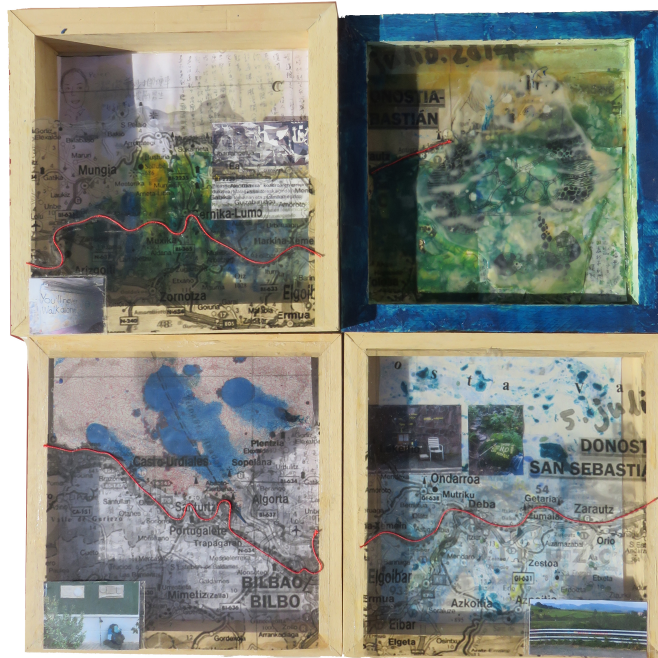


Fig. 112. *El Camino* (2015), un orden de los cajones.



Fig. 113. *El Camino* (2015), un orden de los cajones.

Fig. 114. *El Camino* (2015), vista entera de los cajones, 5 m.





Fig. 115. Cajón 3. Zenarruza - Lezama (2015), detalle.



Fig. 116. *Cajón 9. Ribadesela - Villaviciosa (2015), detalle.*



Fig. 117. *Cajón 9. Ribadesela - Villaviciosa (2015), detalle.*

III. 4. 2. Traducción de los textos elaborados para la obra

Escribí unas memorias en chino un par de meses después del viaje y estuvieron publicadas en tres artículos en un periódico en Taiwán. Como forman parte de la obra, ya que las hemos incluido en cuatro de los cajones, presentamos en este apartado los textos originales en chino y la traducción al castellano.

*Memoria (1), en fig. 90. *Cajón 5. Laredo - Astillero*, p. 71.

兩小時 / 四萬年

夏天的時候沿著西班牙北海岸徒步了將近一千公里。其中連續兩天分別看了一個史前岩洞，第一天是Cueva de El Pendo，第二天排隊去看了阿爾塔米拉洞穴（Cueva Altamira）。前一天因為在半路上的海灘留連太久，跳下海和彩色的珊瑚一起在海裡飄蕩，又游泳到一百公尺遠的對岸小島上曬太陽，到下午五點才臨時決定，不搭船越過海灣，不住進大部分朝聖者會住的大海港城Santander。和許多同路人分道揚鑣，我選擇陸路，多繞了兩小時的遠路，到了幾乎沒人會去的內陸小鎮Astillero。看了從網路上印下來的攻略說得打電話通知管理員，於是我靠著手機裡的地圖，迷路再問路，好不容易走到位於小鎮偏僻的一端，等人來開門。客棧外面有個小運動場，一群阿公在玩保齡球，其中一位看我背著大背包還走過來關心，他說：「很久很久沒人來這了，你確定能

Dos horas/ Cuarentamil años

El verano pasado caminé casi mil kilómetros por la costa del norte de España. Hubo dos días en los que vi unas cuevas prehistóricas: el primer día vi la “Cueva de El Pendo”, el segundo día hice cola para ver “La Cueva de Altamira” que tiene la misma fama que la cueva Lascaux de Francia. El día anterior estuve vagando por la playa en el camino, salté al mar flotando con los corales coloridos, nadé a la isla que estaba 100 metros frente a la costa para tomar el sol, a las 5 de la tarde decidí no coger el barco y cruzar el golfo para llegar a la gran ciudad marina de Santander, a la que la mayoría de los peregrinos van. Alejada de la compañía de los peregrinos, elegí seguir el camino por tierra, dando una vuelta de dos horas más y llegando al pueblo Astillero, al que casi nadie va. Según el itinerario impreso de internet, debía avisarlo al albergue antes. Entonces, con la ayuda del mapa en el móvil, perdí el camino pero preguntándole a la gente, al final llegué a la

住宿嗎？」聽我說已和管理員聯絡上，才放心回去玩球。管理員是一位親切的阿伯，幫我在朝聖護照上蓋章、攤開地圖，解說接下來的路線，有幾種不同的走法，還告訴我這附近就有一個史前岩洞，因為不怎麼有名，很少人經過，我很幸運！可以去看。還送了我幾本導覽小書，給我鑰匙後開車離去，交代我不管誰來都不可以開門，有什麼問題就打電話給他。當天晚上一整棟雙層客棧只有我一個人，空氣裡是散不開的霉味，沒有熱水——幸好夏天洗冷水澡頗舒服——廁所裡還有發霉的捲筒衛生紙。

punta remota del pueblo, esperando que alguien que me abriera la puerta. Había un campo deportivo fuera del albergue, un grupo de ancianos estaba jugando a la pelota. Uno de ellos me vio y se acercó a decirme: “Hace muchísimo tiempo que nadie ha venido por aquí, ¿Estás segura que se puede dormir?” Le dije que ya me había puesto en contacto con el recepcionista, volvió a jugar sin preocupación. El recepcionista era un tipo amable, me selló en mi credencial de peregrina y abrió el mapa para explicarme el itinerario posterior que consistía en varias rutas, también me enseñó que había una cueva prehistórica cercana, pero que poca gente pasaba debido a su escasa fama. Tuve suerte, pude visitarla. Me regaló unos libros de guía turística, me dejó las llaves y se marchó en coche, pidiéndome que no abriera la puerta a nadie, y que lo llamara si tenía algún problema. Aquella noche estaba sola en ese albergue de dos plantas, olía a mohoso en el aire, sin agua caliente, menos mal que era verano, y era fácil tomar una ducha fría; en el baño había un rollo de papel higiénico con moho.

*Memoria (2) (continua del texto anterior), en fig. 91. *Cajón 6. Astillero - Santillana del mar*, p. 72.

隔天早上摸到將近十點才出發，走了三四個小時來到「Cueva de El Pendo」，四萬年前的尼安德塔人住在這裡。得先穿過房子寥寥可數的村子，然後來到一處設有指示

El día siguiente estuve hasta las 10 de la mañana y me marché, caminando como 3 ó 4 horas para llegar a la “Cueva de El Pendo” que fue habitada por los Neandertales cuarentamil años atrás.

牌、收費亭和停車場的地方，走下長長的石頭坡道，一個綠蔭森森的山洞就在眼前出現了，坐落在半山腰的石壁裡，外面用鐵欄杆圍了起來。我終於要和課本上的尼安德塔人見面了嗎？四萬年是什麼概念？大學時修了一年的史前史，我只記得我們做了一個關於演化論和反演化論的報告，還有老師在期中考考卷上寫的評語：「logic?」鐵柵欄的門鎖著，裡面有一群人正在聽導覽解說，必須等他們參觀完之後再買票進去。門票三歐，我和一對帶著兩個小孩的夫妻一起進場。西班牙北部的夏天熱則高達三十多度，陰天時也有二十五度左右，洞穴內的氣溫卻只有九度，我只穿著薄薄的風衣，越往裡面走寒氣逐漸逼上身來，好像穿過時光隧道一樣。涼颼颼的，真是匪夷所思，史前人呼吸的空氣就是這個味道嗎？洞穴大約有四十公尺深，有鐵鑄的步道和平台供參觀者走動，地上裝設著幾盞光線微弱的電燈，除此之外黑漆漆的一片。導覽人員先帶我們看了接近洞口的考古發掘現場，稍微解釋了旁邊的各個岩層分別代表的年代。1878年，這個洞穴比鼎鼎大名的「阿爾塔米拉」早一年被發現，規模較小，原址保留下來讓大眾參觀，不像阿爾塔米拉洞穴只能看博物館裡的複製品。然後，我們來到洞穴深處，導覽人員關掉電燈，用手電筒往石壁上一照，我們看到了石壁上的圖畫！有一隻鹿，後面似乎是奔跑的馬，在左邊一點還有一隻牛...還有幾條不容易辨識的線條，都是用赭紅色的顏料畫著。這真是我看過最生動的寫生作品。當下

Tenía que pasar por un pueblo con pocas casitas, luego me fui a la entrada donde hay una pantalla de información, una taquilla y un aparcamiento. Bajé una larga pendiente de piedra, una cueva bajo la sombra de unos árboles verdes apareció enfrente de mí. Situada en la mitad del monte, la cueva estaba cerrada con cercas de hierro. Por fin, ¿Nos veremos con los Neandertales de los libros de lecturas? ¿Qué significa cuarenta mil años? Estudiaba un año la asignatura “Historia de la prehistoria” en el grado, y solo recuerdo que hicimos un reportaje sobre la teoría del evolucionismo y el anti-evolucionismo, y que la profesora me dejó una evaluación con la pregunta: “¿Lógica?” en el papel del examen de mitad del semestre. La puerta estaba cerrada con seguro, había un grupo escuchando a la guía y tenía que esperarlos y comprar la entrada para poder entrar. La entrada costó 3 euros, entré con una pareja con dos niños. La temperatura en verano del norte de España llega a 30 grados de vez en cuando, en los días nublados por lo menos también llega a unos 25 grados, sin embargo, en la cueva solo hacía 9 grados. Llevaba una chaqueta fina para el viento, cada vez más hacia dentro se notaba que el frío iba envolviendo todo mi cuerpo, como si estuviera cruzando un túnel del tiempo. Hacía fresquito, pensé yo: ¡Qué curioso! ¿Así se huele el aire que los Neandertales respiraban? La cueva tenía como 40 metros de profundidad, con pasillos y balcones formados de hierro para que los visitantes pudieran pasar, en el suelo estaban instaladas unas lámparas con luz débil, el resto en

的感覺是很震撼的，想像四萬年前，歐洲的史前人類在這裡畫畫的樣子，他們大概是把白天打獵看到的動物形象牢記在心中，回到家裡就著搖曳的微弱火光畫在牆壁上...，而我剛才還坐在外面用登山瓦斯煮著從畢爾包（Bilbao）的中國商店買來的泡麵！

可惜不能繼續待在洞裡幻想和尼安德塔人聊天，導覽人員帶我們走出洞穴，溫暖潮濕的空氣提醒我們又回到現實世界，我和那一家四口道別，背起大背包離開，他們和我說「Buen camino!」（「一路順風」，camino就是路的意思，特別在朝聖之路上大家都會這麼互相祝福。）第二天我去看了阿爾塔米拉洞穴，真正的洞穴因為保存維護的關係禁止參觀，取而代之的是旁邊博物館裡的複製洞穴（但很逼真），搭配解釋詳盡的展覽。我糊裡糊塗地看了些考古工作介紹、史前文化簡介的影片、考古出土器物和史前人類模型，然後繼續上路。忽然覺得自己和那些遙遠時光裡的史前人類也沒什麼分別，只是這片土地的過客。

completa oscuridad. La guía nos presentó primero el sitio excavado cerca de la salida de la cueva y nos explicó los estratos de las diferentes eras. En 1878, esta cueva fue descubierta, un año antes que la famosa cueva de Altamira. Por ser más pequeña, se conservó en el sitio original para el público, no como la cueva de Altamira que solo se puede visitar la réplica del museo. Luego, entramos al centro de la cueva, la guía apagó la luz, iluminó la pared con la linterna, ¡y vimos los dibujos en las paredes! Había un ciervo que parecía que estaba siguiendo a un caballo corriendo detrás, y a la izquierda había un toro... añadido con unas líneas difíciles de reconocer, todo pintado en color rojo. Eran en realidad las pinturas más vivas que había visto en mi vida. La sensación que tuve en ese momento fue de fascinación, imaginando cuarentamil años atrás a los humanos prehistóricos europeos que estaban pintando aquí, probablemente ellos recordaron las imágenes de los animales que vieron cuando estaban cazando durante el día, luego los pintaban sobre las paredes al regreso a casa con las luces tenues de los fuegos... ¡Y hacía poco tiempo estuve fuera de la cueva cocinando con camping gas fideos instantáneos comprados en una tienda china de Bilbao!

Una lástima no poder quedarme en la cueva ilustrando la charla con los Neandertales, la guía nos llevó hacia fuera de la cueva y el aire tibio y húmedo nos recordó que ya habíamos vuelto al mundo presente. Me despedí de la familia de cuatro personas y me marché con la mochila. Ellos me dijeron

“¡Buen Camino!” (Todos saludan así especialmente en el Camino de Santiago). Al día siguiente fui a ver la cueva de Altamira. La cueva original estaba cerrada a las visitas para preservarla, en cambio la cueva réplica del museo de al lado (pero como si fuese de verdad), con exposición y con explicación de detalles. Vi poca concentración a las introducciones del trabajo arqueológico, los vídeos de la cultura prehistórica, objetos excavados de arqueología y los modelos de los humanos prehistóricos. Luego seguí haciendo mi camino. De repente me di cuenta de que no había diferencia entre los humanos prehistóricos de las épocas lejanas y yo, éramos pasajeros de la tierra.

*Memoria (3), en fig. 99. *Cajón 14. Tapia - Foz*, p.80.

海岸線

「我徘徊在海之濱山之巔，越此城鎮越彼鄉園...」走路的時候不知為什麼想起以前爬山時大家總會一起唱歌，就邊走邊亂哼，這首露沙蘭陪我走過長長的海岸線。

那天的路線在攻略的地圖上應該是貼著公路而行，除了呼嘯而過的車子之外看不見海。明明海就在山坡的那一頭，我就是

「沿著海岸線」走，於是穿過農家小路，來到放牛的草坡，看到大西洋就在腳邊，這才滿足的繼續沿岸前行。有幾次為了靠近海岸鑽過鐵絲線，碰了一下疑似有觸電的感覺，不信邪又摸了一次，再度被電到，才知道

La Línea Costera

“Estoy vagabundeando por la costa del mar y el pico de la montaña, cruzando por este pueblo y aquel campo...” Cuando estaba caminado recordé que siempre cantamos juntos cuando hacíamos senderismos, entonces canté libremente mientras caminaba, y esa canción “Lusalan” me acompañó por la costa larga.

La ruta de aquel día, según el mapa de información, debía pasar pegada a la carretera, y no se vería el mar, sino los coches pasando con bramidos. Evidentemente el mar estaba al otro lado del monte, solo quería pegarme a la costa, pues crucé los recorridos de las granjas y fui a un pasto para ganado vacuno. Al ver

這些看起來隨便亂圍的鐵絲都是有通電的，不知道是為了防止牛跑掉，還是防止我這種亂走路的人跑進來？後來遇到鐵絲都只能扭著身子小心不要碰到。

選擇北方之路（Camino del Norte），是因為兩年多前就在網路上看過介紹，說這條路線最美、最難，也較少人走。我以為我會翻山越嶺，走過荒徑，其實是不斷地穿越城市和鄉鎮，走過烏烟瘴氣的工業區，多次踏著無聊的柏油路和汽車併行...。我忘了我是活在一一切都高速旋轉的現代，這片土地上早就沒有所謂的蠻荒了，並不是有雙腳就能不斷走下去，設計給汽車走的道路會不斷地阻擋你，指示牌告訴你，還有二十公里會抵達下一個市鎮或是再兩公里就到某某海灘，幾乎每一個海灘都設有淋浴設施。的確經過了很多美麗的海灣和沙灘，不過我想這條路讓我最難忘的大概是人，每個人都有不同的故事，只是他們就像路上的風景一樣，也許此生不會再遇見了。

我想要把走過的海岸線畫下來，把遇見的人的名字記下，卻發現自己卡在模糊不清的記憶裡，唯一留下的是朝下一次旅程出發的衝動。

que el Océano Atlántico estaba al lado de mis pies, me relajé y continué siguiendo la costa. Algunas veces para acercarme a la costa, invadí las alambradas, las toqué y sufrí una descarga eléctrica. No lo creí y las toqué otra vez y tuve otra descarga eléctrica. Así me di cuenta de que las alambradas aunque parecían atadas de una manera libre y desorganizada, estaban todas conectadas a la electricidad. No supe si era para evitar que se escaparan las vacas, ¿O para alguien que entrara como yo, una persona que caminase sin seguir la ruta hecha? Después de aquella ocasión, cada vez doblé mi cuerpo con cuidado para no tocarlas.

Elegí el Camino del Norte, ya que hacía más de dos años había visto una introducción en internet que decía, ese camino es lo más bello y más difícil, poca gente lo hace. Pensé que iba a andar por las montañas a campo través, pero en realidad, cruzaba repetidamente ciudades y pueblos, pasando por zonas industriales con aire denso, muchas veces pisando carreteras aburridas con los coches a un lado.... Se me había olvidado que vivía en un mundo moderno en el que todos giran a alta velocidad. En la tierra ya no existe el digamos, salvaje, no es por tener dos pies que podríamos seguir andando hacia delante. Las carreteras hechas para los coches se detenían, los carteles te instruyen de la siguiente manera: faltan 20 kilómetros para llegar a la próxima ciudad, o faltan 2 kilómetros para llegar a una playa, y en casi todas las playas había duchas instaladas. Era verdad que pasaba por muchas hermosas bahías y playas, pero pienso que lo más inolvidable en

el camino era la gente. Cada uno tenía su historia, pero eran como el paisaje, posiblemente jamás nos veamos otra vez en la vida.

Querría dibujar la línea costera que había recorrido, recordar los nombres de las personas que encontré, pero me di cuenta que estuve atrapada en la memoria borrosa, lo único que quedó fue el impulso de empezar un viaje de nuevo.

*Memoria (4), en fig. 107. *Cajón 22. Muxía - Finisterre*, p.88.

畫地圖

最後一天離開聖雅各城（Santiago de Compostela），客運上坐在我身旁的義大利人說朝聖之路上很多韓國人（他走的是「法國之路」，最多人走也最容易的一條路線），因為某一年有個韓國人來走過之後回去寫了本書，還被改編成電影，因此朝聖之路在韓國聲名大噪，他們大概是路上僅次於義大利人和法國人最多的外國人！「那我回去也可以寫一本書，以後就會有很多台灣人來了，哈哈。」我開玩笑地說。其實我一點都不希望這種事發生。一個朋友問我，看到美麗的風景不會希望有人在身旁一同分享嗎？我不知道怎麼回答。

如果旅行的意義是記錄，是向他人訴說，那麼沒有被記錄下來的旅行就不算旅行了嗎？我總覺得每一趟旅程都是在當下就結束了，在你踏出的每一步、天上飄過

Cartografiar

El último día salí desde Santiago de Compostela. Un italiano que se sentó a mi lado en el autobús me dijo que en el camino había muchos coreanos, (lo que él hizo fue el Camino Francés, lo más fácil y con más gente) porque hubo un año que vino un coreano a caminar y después de regreso escribió un libro. Además, el libro fue adaptado a una película, por eso el camino obtuvo tan gran fama en Corea, ¡Se supone que entre los extranjeros los coreanos son la mayoría, solo inferior a los italianos y los franceses! “Entonces yo también podría escribir un libro cuando vuelva, ¡Y vendrán muchos taiwaneses en el futuro! Jaja.” Yo bromeé. La verdad es que espero que nunca ocurra eso. Una amiga me preguntó, si cuando viera un paisaje hermoso, ¿No tendría ganas de compartirlo con alguna persona al lado? No supe cómo contestar a su pregunta.

去的雲、看到你走近而靠過來的牛的眼睛、散發出川貝枇杷膏的味道的發酵草料堆、問你要不要進門喝一杯水的老人的笑臉、午餐做三明治切下的麵包屑、肚子餓過頭之後又不餓了的感覺、越來越鬆的褲子、越破越大洞的登山鞋、裸體海灘上走來走去的白屁股男人、黏在身上拍不掉的沙子和海水...。難以記述，難以訴說。英國藝術家Richard Long以「走路」這個行為本身創作雕塑作品，「自古以來人類就想要記錄大自然，無論是透過繪畫、文字，還是攝影...，而我想要換個方式。」他以大自然記錄大自然：以樹枝、石頭排圓圈，以草葉、溪水畫直線，記下一次又一次的荒野徒步之旅。我覺得他的作品以富有詩意的方式提出了這個最基本卻也最難解的問題。挪威航海探險家Thor Heyerdahl在橫越大西洋的航海遊記《太陽號草船遠征記》的結語寫道：「把大西洋這樣一個最為能動的、精力充沛的、永無止息的、不斷奔騰的運輸通途和傳送工具畫成這個樣子，真是天大的誤解。正如把一頭躍在半空的羚羊攝入照片一樣。這幅地圖把永恆的運動畫成靜止的畫面，正如把富有活力的海洋變成像撒哈拉沙漠似的靜止，像阿爾卑斯山脈那樣的僵化。」「我們能夠跨越大西洋，也許正因為我們不是在地圖上航行，而是航行於海洋。」

Si el significado de un viaje es recordarlo y contarlo, ¿Pues un viaje sin recuerdo no se llamaría un viaje? Suelo pensar que cada viaje se acaba en cada momento, en tus pasos, en las nubes que pasaban por el cielo, en los ojos de la vaca que te vió y se te acercó, en los forrajes fermentados que olió a 川貝枇杷膏 (un gel de medicina tradicional china que lleva varias hierbas naturales), la sensación de que tuviste hambre y ya se pasó, tus pantalones cada vez más sueltos, el agujero en tus botas cada vez más grande, culos blancos de los hombres andando por las playas nudistas, agua del mar y arena que se pegó en tu piel.... Es difícil recordar, es difícil contar. El artista inglés Richard Long hace obras escultóricas con el acto de *andar*. "La naturaleza ha sido recordada por los seres humanos, desde las pinturas de las cuevas prehistóricas hasta las fotografías de paisaje del siglo XX. Querría hacerlo de otra manera." Recordó la naturaleza con la naturaleza: organizó círculos con ramas del árbol y piedras, dibujó líneas con hierbas y agua... así iba rememorando sus caminos campo a través. Creo que sus obras reflexionaron sobre lo más esencial de este enigma a través de una forma bastante poética. El explorador y navegador noruego Thor Heyerdahl escribió en la conclusión de su memoria de un viaje cruzando el Océano Atlántico, *The Ra Expeditions*: "El Atlántico es una vía de transporte y un vehículo de transporte tan dinámico, enérgico, sin-parar y corriendo continuamente, si lo representamos así es realmente una gran equivocación, es como recoger la imagen de un antílope

saltando al aire en una fotografía. Este mapa representa el movimiento perpetuo de una imagen estancada, es como si hubiera convertido el tan animado océano en un objeto inmovilizado como el Sahara, o tan rígido como los Alpes. (...) Pudimos cruzar el Atlántico, probablemente porque no estábamos navegando en el mapa, sino en el mar.”⁵⁴

Hemos presentado la catalogación de la obra con unos detalles y los textos que forman parte de la misma con la traducción al castellano. En el último capítulo exponemos nuestras conclusiones estructuradas en tres apartados diferenciados.

⁵⁴ Trad. a. HEYERDAHL, Thor, 太陽號草船遠征記，重慶：重慶出版社，2006，好讀中文電子書網站, [consulta: 21 de febrero de 2014]. Disponible en: <http://www.haodoo.net/?M=book&P=1456> .

IV. Conclusiones

A través del desarrollo de este trabajo presentamos los resultados de una producción artística que muestra una metodología encaminada a reproducir la memoria de un viaje hecho a pie. Durante el proceso de elaboración de la obra hemos cumplido nuestro propósito de materializar la memoria a través del arte.

IV. 1. Puntos de partida de *El Camino*

El trabajo arranca de la motivación de recordar el viaje. Para contextualizar su metodología, hemos desarrollado un estudio que relaciona el concepto del caminar y su forma de representación, a través de unos referentes artísticos. Empezando por la experiencia personal, acompañada de la citación de teorías filosóficas para así poder demostrar el origen y el desarrollo de la idea de viajar a pie, mientras se recoge la vista del paisaje lentamente, concentrada en las condiciones corporales y mentales.

Con la motivación esencial de este trabajo, resaltamos la obra de dos artistas cuyas producciones artísticas son más conceptuales y centradas en el acto de andar. Desde este punto, expandimos nuestro discurso hacia el acto de recordar y materializar la memoria.

El desarrollo conceptual de nuestro TFM trata la cuestión de “qué significa la memoria de un viaje” y “cómo se podría reproducir”. La obra es una experimentación tridimensional que manifiesta el interés por cartografiar y pintar el paisaje. Para poder conseguir una forma que represente el recorrido hecho hemos desestimado la idea original de representar la memoria ordenada día por día y decidimos hacer un mapa en el que se ve la ruta completa y conectada entre cada cajón.

IV. 2. El proceso de materialización de la memoria

El proceso de la elaboración ha sido un periodo largo. Decidimos la forma en un armario que contiene cajones simbolizando la forma de archivo en que la memoria se podría ser conservado en la mente, extraído y reinterpretado. La obra ha sido realizada aplicando técnicas mixtas: ensamblaje, pintura y collage. Para desarrollar este trabajo, hemos recurrido a los aprendizajes y experimentos hechos en las asignaturas del MPA cursadas en el año 2014: *Metodología y poética de la pintura*, *Instalaciones. Espacio e Intervención* y *La Ciudad y El Miedo*, que inciden en cómo conformar la obra.

Hemos tomado el concepto de instalación, para conjugar los elementos de la obra con su recepción por los espectadores. Se han utilizado materiales, que son evidencias del viaje como diarios y fotografías, para construir el contenido. Posteriormente, los borramos con varias técnicas y el mismo acto simboliza la idea de que la memoria ha sido tapada por otras memorias y experiencias y por tanto, se ha ido haciendo cada vez más borrosa. Las técnicas que hemos aplicado sobre las imágenes son básicamente técnicas de pintura, también hemos tomado la idea de *collage*, de reutilizar y organizar materiales preparados. La forma de los cajones se ha recogido directamente de las prácticas de la asignatura *Metodología y poética de la pintura*, en las que hicimos los mismo tamaños de tableros contrachapados con bastidores, pero esta vez colocamos el contenido pictórico dentro de los bastidores, es decir, se han utilizados a revés, por su lado hueco.

La realización de este trabajo es una experiencia nueva de materializar una memoria en forma tridimensional, el proceso ha sido largo para llegar a una adecuación formal, y fue mucho más complejo que realizar un cuadro en que solo afecta el aspecto bidimensional de su superficie pintada. La combinación de técnicas de azar utilizando encáustica, óleo y papel marmolizado con las huellas del camino es un proceso que permite contextualizar y visualizar la memoria intangible. Al introducir los cajones contenidos en el contenedor hecho, el significado original se ha transformado en lenguaje pictórico y se ha sintetizado.

IV. 3. El resultado de este estudio

En este trabajo, la traducción de los idiomas ha sido un desafío. Como el viaje estuvo realizado en esta tierra, España, la memoria vinculada al mismo fueron la gente, la cultura y el territorio relacionado con el castellano. Sin embargo, necesitaba expresar los pensamientos y sentimientos en mi idioma nativo. Este recorrido donde alternamos el idioma de uno a otro ha formado una parte importante de este trabajo.

El proceso del trabajo concede nuevos significados al viaje. Como las obras de Shun-Chu Chen, la metodología de su arte es el acto de reinterpretar la memoria a través de la materialización. Así intentamos acercarnos a esta estética de presentación del arte. Al estar introducida en cajones y en un armario, la obra ofrece un aspecto doméstico, transmitiendo un viaje realizado fuera del hogar, como si se hubiera llevado los recuerdos a casa. Realizando el trabajo, hemos desarrollado igualmente la capacidad de planificar una obra visual, haciendo bocetos a través de un programa de ordenador, el Photoshop.

Desde un punto de vista antropológico, creemos que el impulso de recordar y guardar la memoria en forma tangible viene del interior de nosotros y sería algo esencial de la humanidad. Necesitamos material para reproducir nuestra historia y emoción.

Aunque artistas como Richard Long y Hamish Fulton trabajen con la idea de la desmaterialización, necesitan alguna forma de representar los recuerdos, ya sea dejando una huella en la naturaleza o tomando fotografías. Por nuestra parte hemos retrotraído actos tan básicos y cotidianos de los seres humanos como caminar y recordar a través del arte, que ya existían desde siempre en nuestro ser.

V. Bibliografía

A. Libros y ensayos

Centre Pompidu, *Sophie Calle, Ma's-tu vue*, Editions Xavier Barral, Paris, 2003.

GALBIS JUAN, A., *Emulgentes sintéticos. Aplicación selectiva y desarrollo de nuevos aglutinantes pictóricos con distinto balance hidrófilo-lipófilo*, (dir. C. Collado), Tesis Doctoral, Valencia, ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

Galería Weber, Alexander y Cobo, *Hamish Fulton, Richard Long* [Catálogo de exposición], Madrid, Galería Weber, Alexander y Cobo, 1991.

GROS, Frédéric, *Andar: una filosofía*, GONZÁLEZ-GALLARZA, Isabel [trad.], Barcelona, Penguin Random House Group Editorial, S.A.U., 2014.

HARMON, Katherine, *You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the imagination*. New York, Princeton Architectural Press, 2004.

HUIDOBRO, Vicente, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Petrópolis, 2009.

MADERUELO, Javier, «Earthworks-Land Art: Una dialéctica entre lo Sublime y lo pintoresco», MADERUELO, Javier [dir.], *Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1995.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2009.

MCLEAN, Ian. A. "*Wunderkammering.*" *Curious Colony: A Twenty First Century Wunderkammer*. Ed.J. Blunden. Newcastle, Newcastle Region Art Gallery, 2010.

PERKINS, Chris (2008), Cultures of Map Use. *The Cartographic Journal*, 45 (2), 150-158.

PETRARCA, Francesco, *Subida al Monte Ventoso*, DE PRADA, Plácido (trad.), Palma, Centellas, 2011.

REES, Ronald (1980). Historical Links between Cartography and Art. *Geographical Review*, 70 (1), 60-78

ROELSTRAETE, Dieter, *Richard Long: A Line Made by Walking*. London, Afterall Books, 2010.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto «Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar», MADERUELO, Javier [dir.], *Paisaje y arte*, Madrid, Abada Editores, 2007.

SMITHSON, Robert, «Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey», *Robert Smithson, El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*, [Catálogo de exposición], Valencia, IVAM, 1993.

THEROUX, Paul, *The Old Patagonian Express*, London, Penguin Books, 2008.

TUFNELL, Ben & WILSON, Andrew, *Hamish Fulton: Walking Journey*, London, Tate Publishing, 2002.

VV.AA. *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Švankmajer y los Hermanos Quay* [Catálogo de exposición], Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Contemporánea de Barcelona y Gabinete de Prensa y Comunicación de la Diputación de Barcelona, 2014.

WALDMAN, Diane, *Joseph Cornell: Master of Dreams*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 2002.

WALLIS, Clarrie [ed.], *Richard Long: Heaven and Earth*, London, Tate Publishing, 2009.

WATSON, Ruth (2009) . Mapping and Contemporary Art. *The Cartographic Journal*. 46(4), 293-307.

B. Libros en chino

劭琦，〈胸中逸氣〉，上海：上海書畫出版社，2006。

李維菁、張世倫、游葳、周郁齡、余思穎，〈家族盒子：陳順築〉，臺北：臺北市立美術館、田園城市文化事業有限公司，2014。

草間彌生，〈無限的網：草間彌生自傳〉，鄭衍偉譯，臺北：木馬文化，2011。

高俊宏，〈陀螺：創作與讓生〉，新北市：遠足文化，2015。

HARMON, Katherine & CLEMANS, Gayle，〈反轉地圖〉，陳雅汝譯，臺北：紅桌文化，2013。

C. Recursos de internet

Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española, 23.^a ed.*, edición del Tricentenario, Madrid, España, 2014, [consulta: 23 de octubre de 2015.] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=SZlrUsk> .

ALÿS, Francis, *The Green Line*, en *Francis Alÿs: Born in Belgium, 1959. Lives and works in Mexico City.* , [consulta: 14 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://francisalys.com/the-green-line/> .

«Artist: Hamish Fulton», Artsy, [consulta: 14 de octubre de 2015]. Disponible en: <https://www.artsy.net/artist/hamish-fulton> .

Ricard Long, [consulta: 25 de noviembre de 2014]. Disponible en: <http://www.richardlong.org> .

Hamish Fulton, [consulta: 8 de octubre de 2014]. Disponible en: <http://www.hamish-fulton.com> .

MORRIS, Frances, *Art Now: Sophie Calle*, Tate Britain, [consulta: 29 de abril de 2015]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-sophie-calle> .

Sophie Calle, Courtesy Galerie Perrotin, [consulta: 29 de abril de 2015]. Disponible en: https://www.perrotin.com/Sophie_Calle-works-oeuvres-10064-1.html .

Peter Beard Studio, [consulta: 11 de octubre de 2015]. Disponible en: <http://peterbeard.com/the-artist/> .

湯皇珍，〈報不到的旅行〉，伊通公園，[consulta: 8 de octubre de 2015]. Disponible en : http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/100/199/61 .

邱誌勇，〈「旅行」作為行動之寓言：評尤里西斯機器—回視湯皇珍〈我去旅行〉十五年〉，ARTALKS，[consulta: 1 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://talks.taishinart.org.tw/juries/ccy/2014071001> .

TFAM，〈碇碇山—陳順築個展〉，[consulta: 8 de octubre de 2015]. Disponible en: http://www.tfam.museum/News/News_page.aspx?id=735&ddlLang=zh-tw . Comunicado de prensa de la exposición 24 de enero -26 de abril, 2015 en Taipei Fine Arts Museum.

TFAM，〈碇碇山—陳順築個展〉，[consulta: 8 de octubre de 2015]. Disponible en: http://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=523&ddlLang=zh-tw .

HEYERDAHL, Thor，〈太陽號草船遠征記〉，重慶：重慶出版社，2006，好讀中文電子書網站，[consulta: 21 de febrero de 2014]. Disponible en: <http://www.haodoo.net/?M=book&P=1456> .

VI. Listado de ilustraciones

- Fig. 1. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967, p. 16.
- Fig. 2. Richard Long, *A Line in the Himalayas*, 1975, p.17.
- Fig. 3. Richard Long, *A Line in Scotland, Cul Mor*, 1981, p.17.
- Fig. 4. Richard Long, *Camp-Site Stones, Sierra Nevada Spain*, 1985, p.17
- Fig. 5. Richard Long, *Touareg Circle, The Sahara*, 1988, p.17.
- Fig. 6. Hamish Fulton, *Picos de Europa Skyline: A 21 Day 622 mile road walking journey from the north coast to the south coast of Spain winter 1990*, 1990, p.18.
- Fig. 7. Hamish Fulton, *This is not Land Art*, 2004, p.19.
- Fig. 8. Hamish Fulton, *No Talking for 14 Days*, 1997, p.19.
- Fig. 9. Hamish Fulton, *Thirteen Days of Walking on Pavements Roads Tracks and Soft Wet Snow*, 2005, p.19.
- Fig. 10. Hamish Fulton, *Seven One Day Walks on Hikosan*, 1999, p.19.
- Fig. 11. Richard Long, *Fresh Water Salt Water Line Walk Southwards Sutherland, Ross and Cromarty Scotland*, 1980, p.21.
- Fig. 12. Francis Alÿs, *The Green Line*, performance, vídeo, 2004, p.21.
- Fig. 13. Robert Smithson, *New Jersey, New York*, mapa, fotografías, tinta y lápiz sobre papel, 55,9 x 43,8 cm, 1967, p.22.
- Fig. 14. Robert Smithson, *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*, mapa, instalación, 42 x 209 x 261; 102 x 76,5 cm, 1968, p.22.
- Fig. 15. 湯皇珍, 尤利西斯機器 [La máquina Ulysses], instalación, 2014, p.23.
- Fig. 16. Peter Beard, *Michelle Phillips*, diary pages, p.24.
- Fig. 17. Peter Beard, *Watoto and Birds*, collage, p.25.
- Fig. 18. Peter Beard, *Tokyo Memories*, diary pages, p.25.
- Fig. 19. Min-Lu Feng, *El Camino*, 2015, p.27.
- Fig. 20. Min-Lu Feng, *Paisaje para llevar*, muestras del proyecto, p.29.
- Fig. 21. Min-Lu Feng, *Paisaje para llevar*, muestras del proyecto, p.29.
- Fig. 22. Min-Lu Feng, *Paisaje para llevar*, 2015, p.29.
- Fig. 23. Min-Lu Feng, *Paisaje para llevar*, 2015, detalle, p.30.
- Fig. 24. Min-Lu Feng, *Paisaje para llevar*, 2015, detalle, p.30.
- Fig. 25. Exposición del *Festival Más Pequeño del Mundo, edición Valencia 2015*. Facultad de Bellas Artes, UPV, p.30.

- Fig. 26. Min-Lu Feng, *10.648,81 km*, muestras del proyecto: se abre el cuaderno, p.31.
- Fig. 27. Min-Lu Feng, *10.648,81 km*, muestras del proyecto: el mapa dibujado sobre el cuaderno, p.31.
- Fig. 28. 陳順築, 家族水族箱 [El Acuario de la Familia], fotografías, caja de madera vieja, vidrio, agua, pintura, hilo de algodón, 23 × 60 × 39 cm, 1992, p.33.
- Fig. 29. 陳順築, 家族黑盒子: 爸爸的情人與媽媽的親人 [Caja negra de la familia: la amante de mi padre y la familia de mi madre], fotografías, caja de madera vieja, espejo, 26 × 62 × 41 cm, 1992, p.33.
- Fig. 30. 陳順築, 集會·家庭遊行—澎湖屋I [Reunión, Paseo de la familia: Casa de Peng-Hu I] instalación, fotografías, 122 × 122 cm, 1995, p.34.
- Fig. 31. Joseph Cornell, *Object (Roses des Vents)*, construcción, 2 5/8 × 21 1/4 × 10 3/8 pulgadas, 1942-53, p.35.
- Fig. 32. Sophie Calle, *Le rituel d'anniversaire* [Celebración de Cumpleaños] (1980-1993), Instalación, Exposición en Camden Arts Centre, Londres, 1998, p.36.
- Fig. 33. Jan Švankmajer, *Gabinete de Curiosidad*, Exposición en La Casa Encendida, Madrid, 2 de octubre, 2014 - 11 de enero, 2015, p.38.
- Fig. 34. Tabla de los materiales y herramientas, p.39.
- Fig. 35. Elementos del contenedor, p.40.
- Fig. 36. Las piezas cortadas para el armario, p.41.
- Fig. 37. Proceso visual del montaje del armario en cuatro imágenes, p.42.
- Fig. 38. Listones cortados para las correderas, p.42.
- Fig. 39. Proceso visual del montaje de las correderas en tres imágenes, p.43.
- Fig. 40. Cortando el ángulo para los listones, p.43.
- Fig. 41. Proceso visual del montaje de los cajones en tres imágenes, p.44.
- Fig. 42. Cajones hechos, p.44.
- Fig. 43. Materiales para afinar la madera, p.45.
- Fig. 44. Vista del armario montado, p.45.
- Fig. 45. Mapa del Camino de Santiago escaneado, p.46.
- Fig. 46. Proceso de numerar el mapa en Photoshop, p.46.
- Fig. 47. Ejemplos de dos tipos de impreso del mapa y pegado con el hilo rojo sobre el recorrido, p.47.
- Fig. 48. Proceso de abocetado de los contenidos, p.47.
- Fig. 49. Ingredientes del aglutinante para encáustica, p.48.
- Fig. 50. Protocolo de la preparación del aglutinante, p.49.

- Fig. 51. Proceso visual de la aplicación de encáustica a los cajones, p.50.
- Fig. 52. Materiales para suminagashi, p.51.
- Fig. 53. Proceso visual de la elaboración de suminagashi, p.51.
- Fig. 54. Ejemplos de suminagashi realizado, p.52.
- Fig. 55. Ingredientes de imprimación de media creta, p.52.
- Fig. 56. Proceso visual de la imprimación de media creta, p.53.
- Fig. 57. Proceso visual de la realización con pintura al óleo, p.54.
- Fig. 58. Cajón 1. El inicio: San Sebastián, p.55.
- Fig. 59. Cajón 2. San Sebastián - Zenarruza, p.55.
- Fig. 60. Cajón 3. Zenarruza - Lezama, p.55.
- Fig. 61. Cajón 4. Lezama - Laredo, p.55.
- Fig. 62. Cajón 5. Laredo - Astillero, p.56.
- Fig. 63. Cajón 6. Astillero - Santillana del mar, p.56.
- Fig. 64. Cajón 7. Santillana del mar - Llanes, p.56.
- Fig. 65. Cajón 8. Llanes - Ribadesela, p.56.
- Fig. 66. Cajón 9. Ribadesela - Villaviciosa, p.57.
- Fig. 67. Cajón 10. Villaviciosa - Gijón, p.57.
- Fig. 68. Cajón 11. Gijón - Cudillero, p.57.
- Fig. 69. Cajón 12. Cudillero - Luarca, p.57.
- Fig. 70. Cajón 13. Luarca - Tapia, p.58.
- Fig. 71. Cajón 14. Tapia - Foz, p.58.
- Fig. 72. Cajón 15. Foz - Viveiro, p.58.
- Fig. 73. Cajón 16. Viveiro - Cariño, p.58.
- Fig. 74. Cajón 17. Cariño - Ferrol, p.59.
- Fig. 75. Cajón 18. Ferrol - Pontedeume, p.59.
- Fig. 76. Cajón 19. Pontedeume - La Coruña, p.59.
- Fig. 77. Cajón 20. La Coruña - Laxe, p.59.
- Fig. 78. Cajón 21. Laxe - Muxía, p.60.
- Fig. 79. Cajón 22. Muxía - Finisterre, p.60.
- Fig. 80. Min-Lu Feng, *El Camino*, 27 x 120 x 26 cm, 2015, p.63.
- Fig. 81. Min-Lu Feng, *El Camino*, 27 x 120 x 26 cm, 2015, p.64.
- Fig. 82. Min-Lu Feng, *El Camino*, 27 x 120 x 26 cm, 2015, fragmento, p.65.
- Fig. 83. Min-Lu Feng, *El Camino*, 27 x 120 x 26 cm, 2015, fragmento, p.65.
- Fig. 84. Min-Lu Feng, *El Camino*, 27 x 120 x 26 cm, 2015, fragmento, p.66.
- Fig. 85. Min-Lu Feng, *El Camino*, 27 x 120 x 26 cm, 2015, fragmento, p.66.

- Fig. 86. Min-Lu Feng, *Cajón 1. El Inicio: San Sebastián*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p. 67.
- Fig. 87. Min-Lu Feng, *Cajón 2. San Sebastián - Zenarruza*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.68.
- Fig. 88. Min-Lu Feng, *Cajón 3. Zenarruza - Lezama*, 23 × 23 × 4 cm, 2015, p.69.
- Fig. 89. Min-Lu Feng, *Cajón 4. Lezama - Laredo*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.70.
- Fig. 90. Min-Lu Feng, *Cajón 5. Laredo - Astillero*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.71.
- Fig. 91. Min-Lu Feng, *Cajón 6. Astillero - Santillana del mar*, 23 × 23 × 4 cm, 2015, p.72.
- Fig. 92. Min-Lu Feng, *Cajón 7. Santillana del mar - Llanes*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.73.
- Fig. 93. Min-Lu Feng, *Cajón 8. Llanes - Ribadesela*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.74.
- Fig. 94. Min-Lu Feng, *Cajón 9. Ribadesela - Villaviciosa*, 23 × 23 × 4 cm, 2015, p.75.
- Fig. 95. Min-Lu Feng, *Cajón 10. Villaviciosa - Gijón*, 23 × 23 cm × 2, 2015, p.76.
- Fig. 96. Min-Lu Feng, *Cajón 11. Gijón - Cudillero*, 23 × 23 cm × 2, 2015, p.77.
- Fig. 97. Min-Lu Feng, *Cajón 12. Cudillero - Luarca*, 23 × 23 cm × 2, 2015, p.78.
- Fig. 98. Min-Lu Feng, *Cajón 13. Luarca - Tapia*, 23 × 23 × 4 cm, 2015, p.79.
- Fig. 99. Min-Lu Feng, *Cajón 14. Tapia - Foz*, 23 × 23 cm × 2, 2015, p.80.
- Fig. 100. Min-Lu Feng, *Cajón 15. Foz - Viveiro*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.81.
- Fig. 101. Min-Lu Feng, *Cajón 16. Viveiro - Cariño*, 23 × 23 × 4 cm, 2015, p.82.
- Fig. 102. Min-Lu Feng, *Cajón 17. Cariño - Ferrol*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.83.
- Fig. 103. Min-Lu Feng, *Cajón 18. Ferrol - Pontedeume*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.84.
- Fig. 104. Min-Lu Feng, *Cajón 19. Pontedeume - La Coruña*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.85.
- Fig. 105. Min-Lu Feng, *Cajón 20. La Coruña - Laxe*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.86.
- Fig. 106. Min-Lu Feng, *Cajón 21. Laxe - Muxía*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.87.
- Fig. 107. Min-Lu Feng, *Cajón 22. Muxía - Finisterre*, 23 × 23 × 2 cm, 2015, p.88.
- Fig. 108. Min-Lu Feng, *El Camino*, vista entera de los cajones, 5 m, 2015, p.89.
- Fig. 109. Min-Lu Feng, *El Camino*, vista entera de los cajones, 5 m, 2015, p.90.
- Fig. 110. Min-Lu Feng, *El Camino*, vista entera de los cajones, 2015, detalle, p.91.
- Fig. 111. Min-Lu Feng, *El Camino*, vista entera de los cajones, 2015, detalle, p.92.
- Fig. 112. Min-Lu Feng, *El Camino*, un orden de los cajones, 2015, p.93.
- Fig. 113. Min-Lu Feng, *El Camino*, un orden de los cajones, 2015, p.93.
- Fig. 114. Min-Lu Feng, *El Camino*, vista entera de los cajones, 5 m, 2015, p.94.
- Fig. 115. Min-Lu Feng, *Cajón 3. Zenarruza - Lezama*, 23 × 23 cm, 2015, detalle, p.95.
- Fig. 116. Min-Lu Feng, *Cajón 9. Ribadesela - Villaviciosa*, 23 × 23 cm, 2015, detalle, p.96.
- Fig. 117. Min-Lu Feng, *Cajón 9. Ribadesela - Villaviciosa*, 23 × 23 cm, 2015, detalle, p.97.
- Fig. 118. Min-Lu Feng, *Cajón 16. Viveiro - Cariño*, 23 × 23 cm, 2015, detalle, p.98.