

Los artistas caminantes:
RICHARD LONG Y HAMISH FULTON

María José Arbeláez Grundmann

Pontificia Universidad Javeriana
Maestría de Filosofía
Bogotá, Junio de 2011

Los artistas caminantes:
RICHARD LONG Y HAMISH FULTON

María José Arbeláez Grundmann

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Filosofía
Director: Profesor Gustavo A. Chirolla

Pontificia Universidad Javeriana
Maestría de Filosofía
Bogotá, Junio de 2011

"Entre los canacos, el cuerpo toma las categorías del reino vegetal. Parcela inseparable del Universo, que lo cubre, entrelaza su existencia con los árboles, los frutos, las plantas. Obedece a las pulsaciones de lo vegetal, confundido en esta gemeinschaft alles lebendigen (comunidad de todo lo que vive) de la que hablaba Cassirer. Kara designa al mismo tiempo la piel del hombre y la corteza de árbol (...) El cuerpo aparece como otra forma vegetal, o el vegetal como una extensión natural del cuerpo. No hay fronteras percibibles entre estos dos terrenos. La división puede realizarse sólo por medio de nuestros conceptos occidentales, a riesgo de establecer una confusión o una reducción etnocentrista de las diferencias.

Los canacos no conciben al cuerpo como una forma y una materia aisladas del mundo: el cuerpo participa por completo de una naturaleza que, al mismo tiempo, lo asimila y lo cubre. El vínculo con lo vegetal no es una metáfora sino una identidad de sustancia. (...) En la cosmogonía canaca cada hombre sabe de qué árbol de la selva procede cada uno de sus antepasados. El árbol simboliza la pertenencia al grupo y arraiga al hombre a la tierra y a sus antepasados al atribuirle un lugar especial dentro de la naturaleza, fundido en los innumerables árboles que pueblan la selva. (...) La palabra karo, que designa el cuerpo del hombre, entra en la composición de las palabras que sirven para bautizar: el cuerpo de la noche, el cuerpo del hacha, el cuerpo del agua, etcétera. La noción de persona en el sentido occidental no se encuentra en la vida social y en la cosmogonía tradicional canaca. A fortiori, el cuerpo no existe. Al menos en el sentido que lo otorgamos hoy en nuestras sociedades. El "cuerpo" (el karo) se confunde con el mundo, no es el soporte o la prueba de una individualidad, ya que ésta no está fijada, ya que la persona está basada en fundamentos que la hacen permeable a todos los efluvios del entorno. El "cuerpo" no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto (...).

No hay asperezas entre la carne del hombre y la carne del mundo.

David Le Breton, Antropología del cuerpo y la modernidad.

Descripción de un estudio de Maurice Leenhardt sobre una tribu de Melanesia

TABLA DE CONTENIDO

<u>Introducción</u>	7
1. <u>¿Cómo habitamos nuestro planeta tierra?</u>	15
1.1. <u>¿Qué noción de naturaleza ha utilizado y utiliza el arte como soporte artístico?</u>	16
1.2. <u>Paisaje y espacio geográfico</u>	21
1.3. <u>Paisaje y naturaleza</u>	23
1.4. <u>¿Cómo habitamos nuestro planeta tierra?</u>	24
1.5. <u>La ética de la “Tierra virgen”</u>	29
2. <u>La experiencia del lugar</u>	33
2.1. <u>El paseo como experiencia artística</u>	35
2.2. <u>El espacio vivido es la escultura ideal</u>	37
2.3. <u>Espacios lisos y estriados</u>	39
2.4. <u>El sedentario y el caminante nómada</u>	43
2.5. <u>Visión háptica y visión óptica</u>	46
2.6. <u>El recorrido, el viaje</u>	49
2.7. <u>Apertura al entorno</u>	51
3. <u>Cuerpo sin Órganos</u>	55
3.1. <u>Organizaciones de la corporeidad</u>	56
3.2. <u>El cuerpo es unidad de lo sintiente y lo sentido</u>	57
3.3. <u>Unidad entre los niveles sensitivos y los dominios sensibles</u>	62
3.4. <u>Cuerpo sin Órganos</u>	62
4. <u>De mapas y cartografías</u>	66
4.1. <u>Sobre los mapas</u>	66
4.1. <u>Mapas-cartografías y calcos-topográficos</u>	69
4.2. <u>Preparativos cartográficos</u>	72
4.3. <u>Los mapas-cartografías y las fotografías en Fulton</u>	74
4.4. <u>Los mapas-cartografías y los mapas-textos en Long</u>	78
<u>Conclusiones</u>	86
<u>Bibliografía</u>	92
<u>Webgrafía</u>	97

Introducción

El punto de partida de esta investigación se relaciona con el deseo de encarar la vida desde una genuina experimentación del existir. La perspectiva fenomenológica de Heidegger ha alentado este deseo y lo ha fortalecido teóricamente al asumir éste la perspectiva de dejar ser a los seres, y con ello me refiero a la tierra, los seres humanos y los seres de la comunidad (agua, viento, animales) según el decir de los trascendentalistas. Debido también a la configuración actual de la sociedad, la propuesta de esta monografía revela una postura que se enfrenta a la preconcepción tradicional de la esencia del mundo, de la forma como nos relacionamos y como habitamos este espacio común.

He tomado como ejes de desarrollo las prácticas de los artistas caminantes, como los denomino, a Hamish Fulton y a Richard Long, ambos artistas británicos pertenecientes a la tendencia denominada *land art*, cuyos trabajos surgen de preocupaciones muy similares a las que han generado este escrito. Sus modos de hacer arte tienen una dinámica muy singular, que consiste en andar a través de la naturaleza, pero este andar tiene una connotación específica que conecta al artista con el entorno y que *cuida* el espacio que lo alberga en sus recorridos. Ellos realizan, en primer lugar, unos mapas-cartografías que son el preludio de la obra; en segundo lugar, emprenden el recorrido donde capturan el registro fotográfico y hacen sus esculturas. Finalmente, la práctica produce y crea, y se exponen las fotografías y los mapas-textos resultados de la bitácora que compendian las vivencias y experiencias de los recorridos.

Este trabajo investigativo ha tenido el apoyo de textos de varios artistas, críticos de arte y filósofos que me han permitido darle cuerpo a mi intención inicial mencionada anteriormente. Ha sido fundamental en este proceso el aporte de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, los cuales gracias al trabajo que desarrollan principalmente en el libro *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia* y el texto de Deleuze, *Francis Bacon, lógica de la sensación*, le han dado base a este escrito por su trabajo sobre los conceptos cuerpo sin órganos, sensación, espacio liso y espacio estriado, rizoma y mapa-cartografía; los cuales en una perspectiva de una filosofía de corte no racionalista, encaran una postura que

se caracteriza por un cierto nomadismo filosófico en el que sienten y desarrollan la perspectiva de pensar como pasión afirmativa, potencia del pensamiento, inteligencia alegre y explosiva de una mente encarnada que disfruta del goce de la actividad de pensar. Encarnar tal conjunto de ideas entablando un diálogo muy distinto al filosófico tradicional porque permite que la potencia del pensamiento de estos pensadores arrase con fuerza intempestiva y logre un cambio en los hombres: en su afán de conectar la vida con el pensamiento, superando así los acostumbrados dualismos en la historia de la filosofía occidental. Debo agregar además que, una de las potencias de la escritura deleuziana radica en su capacidad de captar intuitivamente los movimientos del pensamiento de diferentes autores, penetrando en los aspectos profundos de las temáticas sobre las que enfoca su pensamiento y estableciendo tejidos dialógicos movibles pero también fijos: por lo que esta forma particular de pensar me ha permitido entablar profundas relaciones, a la vez que dinámicas con otros autores que han nutrido esta monografía.

De otro lado, el aporte del pensamiento de Heidegger en cuanto a los planteamientos en torno a poetizar, cuidar, construir y habitar, expuestos principalmente en los textos *Poéticamente habita el hombre*, *Construir, habitar, pensar* y *El arte y el espacio*, ha sido de inmensa riqueza puesto que me ha permitido indagar sobre la relevancia del habitar del hombre, el cual está ligado al poetizar. La perspectiva que Heidegger expone sobre el espaciar los lugares permite entrar en consonancia con el espacio en sí mismo para habitarlo y para crearlo, llevando a una liberación del mismo que da curso al propio habitar.

La relación hombre-naturaleza ha estado dominada por una visión antropocentrista, la cual se ha conformado por la prelación y dominio del sujeto frente al entorno, y que ha configurado la hegemonía del hombre, de su razón, y de su visión estética en detrimento de la vinculación con el entorno natural; lo que ha conllevado a un desbalance en el equilibrio de lo existente que algunas comunidades ancestrales ya habían vislumbrado. Frente a esta realidad, la propuesta de artistas como Long y Fulton encara y ofrece un cambio en esta problemática, puesto que proponen, en primer término, considerar a la tierra como un ser vivo. En segundo término, a partir de la experiencia vivida en el espacio natural, respetan todo el entorno otorgándole el valor que le es debido, haciendo de su práctica artística un ejemplo restaurador del equilibrio originario entre los seres de la comunidad de la tierra.

La visión antropocentrista ha derivado una postura estética que, enmarcada en el sujeto moderno, tiene la falencia de presentar un aparataje racional ya categorizado, ya preinfluido, el cual proyecta este andamiaje conceptual en la visión del entorno, lo cual limita en gran medida la infinita posibilidad de manifestación y de percepción de la naturaleza que cualquier hombre puede tener. El gusto estético incluso en la perspectiva kantiana resulta entonces formado de acuerdo al juicio, a las categorías de gusto de una élite artística y teórica, y no responde a la diversidad de experiencias vividas las cuales están conformándose y entrecruzándose continuamente, por lo tanto no se pueden asumir en integralidad desde una perspectiva monolítica y jerarquizada.

La noción de paisaje encarna la problemática expuesta anteriormente, puesto que tradicionalmente el paisaje ha sido representado mas no experimentado, lo cual extiende el problema del dominio del hombre sobre el entorno; y además, como representación cultural, el paisaje es una construcción de las ciencias –geometría, geografía, antropología, sociología, filosofía, etc.-, y, por lo tanto, sigue siendo una representación mental.

La idea de paisaje que desarrollo en este escrito es la de paisaje como experimentación estética, la cual implica la aproximación directa con el espacio real y las condiciones en las cuales está configurado y en proceso constante de evolución; dentro de esta idea también cabe una cierta “forma espiritual¹” que evoca lo ilimitado y contenidos estéticos muy ligados a la admiración y al más elevado significado de la naturaleza.

Otra de las nociones centrales de este escrito es la de Cuerpo sin Órganos, la cual es introducida por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* y es central en la medida en que se apropia de la noción de cuerpo y de la noción de carne, pues dentro de la experimentación estética no estamos percibiendo al mundo como una serie de sistemas de representación, sino que el cuerpo está abierto al ser de la sensación (en consonancia con los desarrollos de Maurice Merleau- Ponty,) y, en ese sentido, es un campo de experimentación de fuerzas afectivas y perceptivas. Esta manera de ver el cuerpo es contraria a la concepción clásica occidental que lo considera como sistema de organización de órganos. La percepción no

¹ En relación con esta forma espiritual aclaro que el término no hace referencia a un concepto matérico de lo que encontramos en la naturaleza, sino a un fenómeno que nos influye en su sutilidad.

acontece solamente por unos órganos sensoriales regulados por ella, sino más bien, existen en el cuerpo unos niveles sensitivos y dominios sensibles, los cuales se tornan vasos comunicantes entre las distintas sensaciones, desestratificando y desmoldeando la idea de percepción y de corporeidad.

Richard Long y Hamish Fulton proponen una práctica estética que identifico con la figura del nómada, ya que es una figura de transición -aunque anclados dentro de una posición histórica particular-, ésta llama a una noción de libertad propia del acto de creación artística, en la cual la práctica estética adquiere un ritmo y una fluidez únicas que están en consonancia con la atmósfera del entorno.

A continuación hago el recuento del recorrido de cada capítulo de la monografía, indicando las ideas principales desarrolladas en cada uno y los hilos conductores dentro de la dinámica del discurso que planteo. En el primer capítulo intitulado *¿Cómo habitamos nuestro planeta tierra?* configuro la cuestión del modo en que la relación del hombre con la naturaleza se ha establecido, la cual da lugar tanto al acercamiento a una visión antropocentrista y antrópica del entorno que incide en nuestras representaciones estéticas, y también hace énfasis en el precario vínculo entre el hombre y la tierra. En el segundo capítulo, a través del arte de andar en la naturaleza de los artistas caminantes conecto la problemática del desarrollo del primer capítulo con esta práctica artística que toma dos vertientes, a saber: una es propiamente la práctica de andar personificada en la figura del nómada que camina por parajes naturales, los cuales son caracterizados a partir de las nociones espacio liso y espacio estriado de Deleuze y Guattari; y la otra, es la realización de esculturas que en el caso de Long son efectuadas cuando éste *espacia* los lugares. Igualmente la percepción del espacio se establece hápticamente permitiendo la apertura de la visión y de la percepción que introduce un matiz originario en la misma.

En el tercer capítulo, denominado *Cuerpo sin Órganos*, frente a una concepción de un cuerpo sólido, jerarquizado y organizado en sistemas biológicos, se utiliza esta categoría desarrollada en *Mil Mesetas*, la cual va a obrar como noción de apertura que nos introduce en una percepción desestratificada necesaria en el contexto de la obra de los artistas caminantes. Además, con la ayuda de los planteamientos de Maurice Merleau-Ponty, consideramos la vivencia del entorno natural y el espacio vivido a través del ser de la

sensación donde aparece la consistencia compartida entre el mundo y el hombre, la cual es, la carne.

A partir de Deleuze existe una nueva visión del cuerpo la cual implicará los órganos como polivalentes y mutables, considerando entonces que el arte de andar permite la vivencia de las sensaciones en el cuerpo del artista de forma más genuina. Lo más importante de la práctica artística de estos “paisajistas espirituales” –como también los he denominado- es que la sensación en toda su dimensión *real*, es decir, no como representación o producto teórico, tiene un poder constituyente y es a través de su práctica artística que llegan a percibirla lo más primigeniamente posible, esto es, permitir el movimiento de sístole y diástole entre el hombre y el mundo, como lo mencionan, haciendo claridad sobre el hecho de que somos parte de un mismo todo sensorial atravesado por fuerzas invisibles. Ellos experiancian y hacen un testimonio, esto valida su práctica. Es vital dar su cuerpo para esto, pues es él la parte que nos es más cercana, nos enlaza y nos permite mutar.

En el cuarto capítulo hago mención de los mapas-cartografías, que los artistas caminantes realizan antes de sus recorridos, y de los mapas-textos y las fotografías que realizan después de sus recorridos, no se trata, pues, de las representaciones habituales de aquellos sino más bien de evocar enmarcados en categorías de vivencia los elementos del paisaje, animales, árboles, rocas, situaciones, tierra pisada, tierra andanda; siempre ubicando la región transitada y la fecha del recorrido. Utilizo el concepto de rizoma para este contexto pues dentro de su configuración se encuentra el principio “de cartografía y de calcomanía”, este complementa la descripción que hago del trabajo cartográfico de los artistas, que permite al espectador aproximarse a la experiencia realizada por ellos.

Anotaciones sobre los artistas

Richard Long es un artista británico que nace en la ciudad de Bristol en 1945. En la década de 1960 realiza sus estudios en el West of England Collage of Art, en su ciudad natal. En 1967 inicia una serie de viajes para recorrer diversos países y lugares, iniciando lo que es el fundamento de su arte, la acción de andar por la naturaleza en diferentes países.

Hamish Fulton es un artista británico que nace en la ciudad de Londres en 1946. Estudió en St. Martin's School of Art y en Royal Collage of Art de Londres. Se formó inicialmente como escultor y, posteriormente, se vinculó a la tradición del *land art* y del arte post-conceptual, compañero temprano de los recorridos iniciados por Richard Long.

El artista Richard Long fue acompañado por Hamish Fulton durante los comienzos de sus viajes, continuando cada uno la experiencia artística del viajar de modo diferente. La práctica del arte de andar en artistas caminantes encierra un conjunto de acciones y objetos artísticos que no siempre las realizan ambos en su totalidad. Richard Long hace primero, creación de cartografías artísticas, y segundo, la realización del viaje, la acción de andar en la naturaleza durante la cual toma fotografías y lleva una bitácora de las experiencias y sentimientos vividos así como también realiza performances que tienen como producto una escultura. Y en tercer lugar, se encuentran las instalaciones realizadas en sitios expositivos como galerías y museos, en las cuales incluyen las fotografías y los mapas-textos realizados a partir de la experiencia vivida.

Hamish Fulton, por su parte, a veces primero realiza cartografías artísticas; segundo, realiza la práctica artística del arte de andar en la naturaleza. Fulton hace grandes viajes y pequeñas caminatas-paseos durante varios días consecutivos, a partir de las experiencias vividas durante el trayecto de sus recorridos y de las notas y fotografías tomadas, expone en galerías grandes fotografías de grano grueso con palabras o textos que describen algo acerca de la caminata realizada, de lo que sintió o vivió.

Las imágenes de las obras de los artistas merecen ser vistas y apreciadas al mismo tiempo que la lectura del presente texto, mas es imposible la inclusión de la obra en su totalidad, por tal motivo me permito incluir los sitios web oficiales de los dos artistas.

<http://www.richardlong.org/index.html> y <http://www.hamish-fulton.com/>

Noción de artista y su papel en la sociedad

Para acercarnos a la noción de artista y su papel en la sociedad -que no pretende dar cuenta total de la amplitud de los aspectos de Long y Fulton- nos acogemos a la noción de artista

tal como lo ha explicitado Robert C. Morgan en su texto *¿Quién fue Joseph Beuys?* Para Beuys, el artista es un ser comprometido en la transformación a nivel personal y social, ser artista es la persona “que acepta la responsabilidad de sus propios actos, busca un significado a la propia vida y rejuvenece la estructura social explotando nuevas fuentes de energía creativa”².

Beuys trabaja sobre el concepto extendido del arte, por medio de la enunciación de la teoría antropológica de la creatividad, la cual implica que el arte incluye a la sociedad en su conjunto, no siendo solamente una práctica exclusiva de los artistas en referencia a innovaciones estéticas y artísticas propias de diferentes disciplinas. El concepto de creatividad tiene una importancia vital como *ciencia de la libertad*, la cual considera a cada hombre como artista que tiene la posibilidad de perfeccionar la facultad de la creación. La propuesta de considerar a todo hombre como artista abre la experiencia estética como posibilidad a todos y cada uno de los seres humanos.

Beuys identifica el arte con la vida: el arte articula vitalmente lo ético, lo político y lo artístico³, idea que está en consonancia con Marcel Duchamp, cuando éste afirma su idea de arte como filosofía crítica. A partir de ello podemos pensar que la finalidad del arte no es la producción de objetos artísticos para ser expuestos dentro de una galería, investidos tanto las obras como el espacio expositivo y la figura del artista, dentro de un ámbito de sacralidad. *Lo que le da al arte y al mundo su significado, es la experiencia del ser humano*. Esta experiencia evoluciona y cambia con cada ser humano y con las épocas, transformándose los parámetros con los cuales nos relacionamos los hombres con el mundo, de este modo, los hombres en conjunto somos y nos percibimos como agentes transformadores de nuestra realidad y entorno.

En instancias de resistencia desde la creatividad humana, el arte sigue cuestionando la sociedad en que vivimos y reflexiona también sobre la construcción del individuo. La propuesta de Long y Fulton va en la dirección expuesta por Beuys, contraria a la ofrecida

² Morgan, Robert. C. (2003): *¿Quién fue Joseph Beuys?*. En *Del arte a la idea, ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal, 109 pp.

³ Vásquez, Adolfo. (2007): *Joseph Beuys, “Cada hombre, un artista” Los Documenta de kassel o el Arte abandona la galería*, en Revista Almiar. Margen cero. Disponible en: http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html#_ftn5. Accesado en mayo 2010.

por el lenguaje mediatizado. Es claro esto para Fulton cuando dice: “soy un artista y elijo realizar mi obra a partir de experiencias de la vida real...prefiero salir al mundo y que los acontecimientos me influyan y me cambien que trabajar con mi imaginación en un lugar fijo”⁴. La experiencia del ser humano es lo que le da al arte y al mundo su significado, lo dijimos anteriormente. La experiencia como forma de abrirse al mundo y a la naturaleza, transforma al individuo internamente. En la búsqueda de encontrar un significado profundo a la vida, estos artistas, toman la decisión vital de unir arte y vida. La vida toma prioridad sobre el arte, éste es realizado a partir de una experiencia real; decimos entonces que es arte lo experimentado corporalmente, visualmente, perceptivamente, gracias al desplazamiento...incluyendo la experiencia estética de la naturaleza.

⁴ Morgan (2003). 62 pp.

Capítulo Primero

¿Cómo habitamos nuestro planeta tierra?

El hombre establece la relación con la naturaleza de modos diversos y complejos, abarcando diferentes disciplinas y saberes tanto como creencias, experiencias y vivencias dadas en consonancia con las imágenes de mundo que conforma cada época y cada sociedad.

Como representación pictórica de esta relación ubicamos al paisaje, el cual existió desde un principio acompañando la pintura mitológica e histórica en las bellas artes. Los historiadores ubican su nacimiento en Flandes en el siglo XVI, a partir de ese momento ha generado como práctica estética muchos textos e indagaciones relacionados con una historia de las ideas, anclándose principalmente en el estudio de las representaciones pictóricas y del determinismo de la visión en perspectiva; estas estéticas han tenido al hombre como principio articulador, como centro de toda realidad, como sujeto. Los hombres hemos aprendido a mirar la naturaleza con cierta distancia, de manera que ella se torna algo de lo cual no somos parte, la relación estética que establecemos con ella la construimos desde un “desinterés estético” como si ostentáramos una posición de observador privilegiado, la naturaleza nos sirve en este sentido de pretexto para construcciones estéticas culturales⁵.

Este acto de contemplación de la estética del gusto del siglo XVIII difiere del acto de contemplación que propongo de la mano de Raffaele Milani⁶, en donde la relación del hombre con la naturaleza se plantea de otra manera, en la que una intuición de lo percibido en el lugar, una belleza natural sentida en el paisaje, surge como una especie de comunicación espiritual plena de emociones y sentimientos generados por el contacto con la naturaleza. Entonces la visión antropocéntrica de la estética clásica es transformada radicalmente con base en la observación y comprensión de la filosofía de culturas ancestrales en donde la convivencia del hombre con los seres vivos nos lleve a asumir la

⁵ Como por ejemplo el verde mediático, el jardín como espacio expositivo, el bosque como prototipo de lugar biodiverso, a los cuales haré referencia más adelante.

⁶ La noción de paisaje a la que me adhiero es una noción de paisaje de índole espiritual que en palabras de Raffaele Milani “une visión y creatividad; porque cada mirada crea un “paisaje ideal” en nuestro interior”, en su libro *El arte del paisaje* (2007): Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

naturaleza no como un espacio ambiental⁷, sino como un organismo vivo, ligado profundamente a nosotros. En sintonía con esto, analizo el trabajo de Hamish Fulton y Richard Long, quienes en su trabajo artístico buscan fundir mente, alma y cuerpo con la naturaleza, en búsqueda de una comunión espiritual. Proponer la búsqueda de un estilo de vida alternativo que se fundamente en un nuevo arraigo del hombre sobre la tierra, es una necesidad perentoria hoy en día, idea que también en su texto *Construir, habitar, pensar* propone el filósofo Martin Heidegger, el cual revela en su análisis la íntima conexión que nuestro habitar la tierra tiene con el Ser; por lo tanto su reflexión es una invitación a pensar el modo en que estamos habitando la tierra.

El estudio estético del arte da cuenta de otros tipos de acercamientos –diferentes de la sola contemplación desinteresada- a un espacio geográfico concreto en medio de la naturaleza, como es la relación que establece el *artista caminante*, estética a la cual nos proponemos acercar con el estudio de la obra y escritos de los artistas Richard Long y Hamish Fulton. Las propuestas estéticas de ellos corren paralelas a sus preocupaciones ecológicas y éticas en cuanto a la relación establecida por nuestra sociedad tecnificada con la naturaleza; razón por la cual es imprescindible para este análisis recorrer estas estéticas ético-medio-ambientales así como las propuestas por Henry David Thoreau y los llamados trascendentalistas.

1.1. ¿Qué noción de naturaleza ha utilizado y utiliza hoy el arte como soporte artístico?

La teoría estética de la naturaleza en el siglo XVIII reconoce el inicio de la experimentación estética de la naturaleza y de una nueva filosofía del hombre y de la relación del hombre con aquélla –como lo dice María José Ortega en su texto *Percepción y representación. El territorio andaluz en la cartografía manuscrita del siglo XVIII*, da cuenta de esta teoría la conformación de la categoría de paisaje contemplativo y al nacimiento del paisaje como género pictórico. Esta categoría es una construcción cultural iniciada en el Renacimiento italiano, mediante la confluencia de los estudios desarrollados alrededor de la perspectiva, los adelantos científicos y la experiencia estética del viaje,

⁷ El término ambiental lo entendemos como las condiciones físicas, técnicas, humanas, sociales, culturales, económicas que rodean a las personas.

completándose en el Romanticismo y más aún en el siglo XVIII con la estética de lo sublime, en un sentimiento y mirada atemporal y universal hacia el paisaje.

En la Grecia antigua y en el Medievo europeo, los hombres, lo divino y el mundo se consideraban situados en un mismo plano dentro de un universo existente como una unidad indivisible, como una totalidad. La relación que el hombre establece con el medio cambia en el Renacimiento, las realidades físicas y metafísicas se dividen y se reubican en esferas diferentes, permitiendo realizar una reflexión teórica sobre la naturaleza, ya que ésta pasa a pertenecer a una esfera fuera de lo humano. La naturaleza deviene un objeto para un sujeto: el hombre. La naturaleza ya no es observada desde una conciencia de inferioridad por el hombre, como expresión de fuerzas temidas e inconmensurables; sino que se halla frente al hombre, como objeto, situación que le permite observarla, estudiarla y tratar de comprenderla por medio de la razón científica.

Desde la comprensión de esta nueva relación, en el ámbito estético, la percepción de la naturaleza es la percepción de un espacio ilimitado que se transforma en materia. Esta percepción acontece cuando un individuo se coloca y delimita o fracciona una porción de espacio, fija una orientación e intuye una configuración en la materia. Esta construcción del paisaje se da desde la mirada de un individuo, visión delimitadora, concreta, inmaterial y subjetiva sobre una realidad geográfica. En este momento quedan entonces establecidas las categorías estéticas y éticas de la relación hombre - naturaleza, como lo anota Ortega, en donde ella es “una realidad natural que se halla entre el dominio de la contemplación pasiva y el del control activo por parte del hombre que ha dejado de temerla y se ha lanzado al descubrimiento de sus misterios”⁸.

Entonces el paisaje se entiende desde la perspectiva de una representación cultural –mental y figurativa- que debe ser realizada exclusivamente por los artistas, siendo la obra artística el resultado de la proyección de la mirada estética de éstos sobre la naturaleza. Este modo de percibir la naturaleza a partir de categorías de lo estético, la reduce a lo “incorpóreo”⁹, reconociendo una estética propia de la morfología del espacio geográfico como dado de

⁸ Ortega, María José. (2010): *Percepción y representación. El territorio andaluz en la cartografía manuscrita del siglo XVIII*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 9 pp.

⁹ El término incorpóreo es opuesto a lo que trabajaremos en capítulos posteriores en el desarrollo de la noción Cuerpo sin Órganos.

antemano. Ortega plantea una crítica a esta tendencia reduccionista, invitando a que se comprenda este espacio como una experimentación estética, y como uno conformado por las experiencias que se viven y no sólo se imaginan los diferentes grupos humanos.

Ortega señala la cuestión de que la noción y la percepción del paisaje devino una categoría estética que invisibiliza al paisaje mismo y lo determina, no es importante, ni la existencia, ni el estar y percibir un espacio natural. El desinterés estético deviene un imperativo categórico en cuanto a la percepción del paisaje. Para Immanuel Kant es indiferente la existencia del objeto representado, lo importante es la pura contemplación y la satisfacción que causa la representación de un paisaje en un sujeto con ojos instruidos: mirada desinteresada –distante, desencarnada- de un espíritu elevado y sensible. En este sentido, el juicio estético de la naturaleza y del paisaje como obra de arte se torna subjetivo, puesto que el interés en lo estético es puesto en el sujeto, en saber qué le acontece al sujeto ante la presencia de lo bello, sea esto bello natural o creado.

Como observa Raffaele Milani¹⁰, en consonancia con Ortega, debe tenerse en cuenta la relación hombre-naturaleza en la complejidad de la experiencia humana. El problema estético del paisaje no se agota por considerarlo objeto de representación artística, hay que tener en cuenta la diferencia de apreciación estética entre un paisaje real y un paisaje representado. La imagen de un paisaje -susceptible de apreciación estética- está liberada de las relaciones físicas, morales y sociales inscritas en espacios geográficos reales. Por lo que se asimila esta mirada estética a una mirada racionalista y científicista, pulcra, omnipresente y omnisciente en la que lo corpóreo y lo experiencial tienen mínima relevancia.

Actualmente, el interés por la naturaleza se ha incrementado dado lo impactante que han sido para el hombre las consecuencias sobre la devastación y modificación de los entornos naturales y de los ecosistemas del planeta; sin que este interés marque un verdadero cambio de actitud hacia el planteamiento de una nueva forma de establecer el vínculo para con la naturaleza. Las categorías estéticas y éticas establecidas en el siglo XVIII continúan siendo las mismas: la naturaleza es objeto de utilidad y de interés para colmar las necesidades del

¹⁰ Milani, Raffaele. (2007): *El arte del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 25 pp.

hombre, explotándola, y usufructuándola sin medida en su provecho.

Traemos como ejemplo de la falta de consideración y de respeto por la Tierra el problema de la producción de alimentos, el cual ha aumentado en grandes proporciones debido al aumento de la población humana. Esta continúa aún realizándose por métodos que ocasionan serias alteraciones ambientales y tienen un efecto nefasto en la transformación de los ecosistemas naturales, causando cambios tales como la desertificación, la erosión, la salificación del suelo, entre otros. En épocas pasadas, los ecosistemas contaban con mecanismos para equilibrar su desarrollo y funcionamiento dentro de períodos temporales largos y apropiados, pues la tierra posee mecanismos magníficos de autorregulación. La actual situación de desbalance entre lo que el hombre necesita y la manera de conseguirlo, nos debe hacer reflexionar sobre la necesidad de asumir un cambio radical en la manera como tratamos la Tierra.

De otra parte, José Albelda¹¹ en su texto *Arte y naturaleza. Evolución de un vínculo* comenta que, aunque el cambio no sea fundamental, sí hay una toma de conciencia que lleva al hombre a percibir de manera negativa la transformación de los paisajes en aras de la adecuación del territorio para la adaptación de los nuevos modelos socioeconómicos. La aceleración de los cambios es percibida y realizada a gran velocidad y el espacio antropizado se extiende hacia zonas que anteriormente se consideraban lejanas, hechos que nos concientizan acerca de la importancia de trabajar en pos de la conservación del medioambiente, sobretodo en zonas de rica biodiversidad. Esta toma de conciencia ha generado un cambio en nuestra percepción de la naturaleza, la cual es considerada actualmente “como un valor estético-cultural de gran importancia”¹².

La voluntad de representar la naturaleza de manera estética la acoge en su mayoría la cultura mediática de la sociedad occidental, mediante una reproducción icónica constante, realizando de esta forma la consolidación de ciertas imágenes. Dentro de los estereotipos simbólicos, la naturaleza se identifica con el paisaje natural tintado de verde vegetal y biodiverso -paisaje natural ante el cual se deleita el urbanita-; con patrones estéticos

¹¹ Albelda, José. (2010): *Arte y naturaleza. Evolución de un vínculo*. Madrid: Revista Aula 50. Arte y paisaje. Docencia e investigación. Disponible en: <http://tallerdeaccionescreativas.blogspot.com/2010/03/arte-y-naturaleza-evolucion-de-un.html>. (Accesado el 10 de noviembre de 2010).

¹² Albelda (2010).

pintorescos que se relacionan con una imagen agradable de la naturaleza, en donde la belleza es espontánea, natural y amable; ella es interpretada desde el sentimiento como en el paisaje romántico inglés, y junto con el bosque, puesto que es un espacio tanto imaginado como antropizado.

De otra parte, existen espacios estéticos valorados como son los parques de esculturas en enclaves naturales. Estos espacios artificiales con mínima intervención humana, están localizados en un espacio natural espontáneo y asilvestrado mas no salvaje, constituyen “un paisaje naturalmente identitario”¹³, por lo cual lo entendemos como un entorno natural; éste es también un espacio-contexto propicio para ser escenario natural de exposición de obras realizadas o no *in situ*. Este espacio fabricado por el hombre se torna símbolo de la experiencia cultural contemporánea alrededor de la idea de la naturaleza. Apuesta totalmente contraria a la de asimilar la experiencia de lo natural en espacios reducidos y domesticados, es la realizada por los *artistas caminantes*, quienes mediante sus largos recorridos y/o las obras-paseos, nos enseñan la inmensidad y grandeza de la extensión; así como la variedad geográfica, climática, atmosférica de la naturaleza. Estas nociones son importantes, ya que tienen que ver con la comprensión que se desarrolla sobre el planeta, en cuanto son categorías físicas y temporales que lo configuran. La percepción de inmensidad de la tierra nos confronta con el sentimiento de la pequeñez humana frente a la naturaleza.

Siguiendo a Albelda, la valoración estética de los espacios aquí mencionados es muestra de que la naturaleza es respetada, siempre y cuando coincida con los arquetipos simbólicos sólidos de la cultura contemporánea. Por el contrario, *los artistas caminantes* recorren los espacios de la naturaleza en busca de lugares no domesticados, no intervenidos y salvajes que le permitan al hombre recobrar la fuerza y el vigor originarios. Para lograr este objetivo es importante también la liberación del pensamiento obsesivo, la cual se realiza mediante el caminar, como una actividad ascética que lleva al caminante en solitario a confrontarse consigo mismo en el curso del camino.

¹³ Albelda (2010).

1.2. Paisaje y espacio geográfico



Fotografía del Catalogo Exposición Fundación Cesar Manrique.

Hamish Fulton, 2005

Como apunta Milani, paisaje y espacio son dos formas diferentes en lo disciplinar y en lo operativo, así ambas no existan separadamente¹⁴. El paisaje no existe espontáneamente, el espacio geográfico existe y es fundamento para el paisaje. El paisaje es una construcción mental y subjetiva, no tiene en cuenta la experiencia corporal en la relación con el espacio. El paisaje no exige una proyección del espacio, por el contrario el espacio es construido mediante una intervención directa, simple y utilitaria.

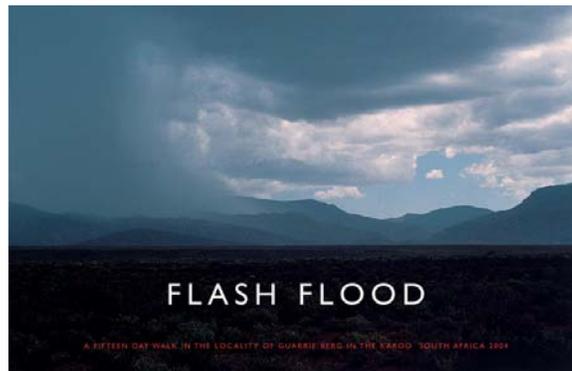
Como hemos señalado, para Ortega, la diferencia entre paisaje y espacio geográfico se da a nivel de la experiencia de grupos humanos o individuos en relación con un lugar. El conocimiento de los lugares por la experiencia es diferente al conocimiento dado por la contemplación; como es distinto el conocimiento del habitante de un territorio al del turista, aunque éste sea poseedor de cúmulos de información que se pueden almacenar y poseer. El conocimiento experiencial es singular, localizado en el espacio y en el tiempo, y está asociado a las vivencias y situaciones que acontecen en un lugar. Podemos decir que nosotros percibimos que esta unión estrecha del artista con el lugar nos permite sentir al artista inmerso en un lugar natural durante el tiempo en que vive al caminar un determinado espacio. Esta unión se observa en las diferentes fotografías de paisajes realizados por Fulton en uno de sus álbumes llamado *El camino por delante y el suelo por los pies*,

¹⁴ Milani (2007). 45 pp.

cuando realiza *Siete jornadas a pie desde y hasta punta mujeres. Caminando por carreteras, veredas y senderos*, ocurrida en Lanzarote, Islas Canarias en 2004.

Más allá de la estética, nos invita Ortega a pensar el paisaje como territorio vivido y experimentado, no solamente imaginado y representado artísticamente. En este sentido podemos hablar de un “paisaje percibido” por artistas y múltiples observadores, cuya mirada no es solamente estética, sino productiva, operativa, incluso mística, en donde es necesario y enriquecedor abrazar las diferencias de vivencias, experiencias y significados; puesto que el paisaje es también la experiencia del espacio vivido; la intención de Long y Fulton es conocer, sentir y experimentar la naturaleza en sus diversos espacios geográficos concretos, para lo cual permanecen en solitario durante largos períodos de tiempo en ella.

1.3. Paisaje y naturaleza



Flash Flood

Richard Long, 2004

En el marco de la relación arte-naturaleza y apoyados en el texto *El arte del paisaje* de Raffaele Milani, pretendemos amplificar la noción de paisaje no entendiéndola como construcción artística de determinada época y lugar, sino más bien que nos remita a una comprensión del paisaje como “forma espiritual”. Desde tiempos remotos, el hombre tiene

la certeza de que existe un algo en la naturaleza, más allá de la morfología de los elementos que encontramos en un espacio geográfico, un algo que une fluyendo las emociones y las percepciones, un algo bañado en una irradiación sentimental y este algo es según Milani, el paisaje. El paisaje es un sentimiento universal, no adscrito a ninguna época, ni a ningún lugar determinado, es un sentimiento fugaz frente a algo en particular de la belleza natural, este sentimiento está investido de un entusiasmo universal.

A modo de conclusión entonces podemos decir que la naturaleza es la variabilidad y el fluir continuo de las formas, el movimiento permanente que se concretiza en transformaciones del mundo. Mientras que el paisaje lo podemos considerar, por un lado, como una construcción mental de formas accidentales diferentes pertenecientes al mundo de lo real posible, las cuales expresan unas realidades éticas constitutivas a la construcción del mundo en un momento dado; y por otro lado, también asumimos el paisaje como “forma espiritual” que abarca dentro de sus límites lo ilimitado, comunicando “el más elevado significado de la naturaleza”. En el marco de esta reflexión, entonces podríamos hablar de los artistas caminantes como *paisajistas espirituales*. En tanto fotógrafos paisajistas, no son observadores desinteresados y ajenos al sentimiento de asombro de lo ilimitado del cosmos, ni a la expansión espiritual experimentada en la contemplación de la naturaleza. Mediante sus fotografías del paisaje expresan el sentimiento de admiración ante la belleza original, natural y auténtica de la naturaleza no intervenida. Gracias a la evocación de este sentimiento espiritual, los artistas invitan a un cambio individual de la manera como percibimos y construimos nuestro vínculo con la madre Tierra. Así nos conducen a sentirnos como parte de ella, como seres que conformamos el universo y establecemos relaciones de respeto e igualdad con todos.

Esta reflexión filosófica acerca de la estética del paisaje es una invitación a que sea una estética que transmute profundamente al hombre en su sentimiento frente al paisaje, para que más allá del nivel de una representación formal del mundo natural, él se sienta impelido a una intensa y profunda participación en comunión con todos los miembros de la comunidad del planeta tierra. Esta invitación estética, nosotros la sentimos encarnada en la obra artística de Long y Fulton, quienes realizan su práctica estética del andar en medio de la naturaleza desde una actitud de respeto y cuidado por la tierra, como un “acto de

espíritu”; el cual les permite abrirse en una unión individual, profunda y misteriosa, en el sentido de tener conciencia de la unidad entre el ser y la naturaleza, relación de comunidad en donde se unen cuerpo, mente y espíritu.

1.4. ¿Cómo habitamos nuestro planeta tierra?

Nosotros, como pertenecientes a la sociedad contemporánea actual atravesamos por crisis en diferentes aspectos del ser y el vivir, también, en este contexto, consideramos necesario pensar cómo nos relacionamos con la naturaleza. Esta reflexión nos proponemos hacerla a partir de dos de los textos realizados por el filósofo Martin Heidegger, *Poéticamente habita el hombre* y *Construir, habitar, pensar*; en los cuales el filósofo alemán nos propone formas de pensar el habitar la tierra colectiva e individualmente, unidas estas formas de habitar a modos existenciales del hombre y a la creación de una forma de vivir la tierra que cobije y dé consistencia al sentido de nuestra existencia, siempre como sentido del Ser, la ex-sistencia como apertura.

En el texto *Poéticamente habita el hombre*, el filósofo se pregunta desde un verso del poeta Johann Christian Hölderlin¹⁵, sobre el sentido del habitar. En este verso, el poeta une dos palabras, habitar y poetizar. Estos conceptos son fundamentales en esta meditación porque conectan al hombre en la relación con su esencia y con el develarse del Ser, “Cuando Hölderlin habla del habitar, está mirando el rasgo fundamental del estar del hombre”¹⁶; y el habitar, está entendido como la acción de cuidar, abrigar, apropiarse de un espacio que se construye, teniendo la voluntad de construirlo: “El hombre cuida las cosas que crecen de la tierra y abriga lo que ha crecido para él. Cuidar y abrigar (colere, cultura) es un modo del construir. Pero el hombre labra (cultiva, construye) no sólo aquello que despliega su crecimiento desde sí mismo sino que construye también en el sentido de edificare, erigiendo aquello que no puede surgir ni mantenerse por el crecimiento”¹⁷.

¹⁵ Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843) está considerado el más gran poeta del Romanticismo alemán. Para Heidegger, Hölderlin era “el poeta del poeta”, puesto que poetiza la esencia de la poesía.

¹⁶ Heidegger, Martin. (1994 a): *Poéticamente habita el hombre*. En Conferencias y artículos, Barcelona: Ediciones Serbal. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/>. (Accesado el 10 de octubre de 2010).

¹⁷ Heidegger (1994a).

En su poema Hölderlin nos invita a pensar estas dos palabras, el habitar y el poetizar, desde su esencia. Para Heidegger si nos abrimos a la exigencia nombrada del poeta, - *poéticamente habitar*- la “existencia del hombre la podemos pensar desde el habitar”¹⁸. Puesto que primero está la palabra poético antes que habitar en el verso de Hölderlin, entonces primero está lo poético que el habitar. “Poetizar sería dejar propiamente habitar” y tenemos un habitar por medio del construir, entonces podríamos concluir que habitar es construir, tanto como habitamos nuestra existencia. El hombre con su habitar cuida las cosas y las abriga. Cuando Hölderlin nos habla de poetizar como propiamente habitar está caracterizando un rasgo propio del ser hombre, el cual en el caso de los artistas caminantes nos lleva a comprender la creación artística que realizan a través del caminar, experimentar, recorrer y abrirse al espacio, como un acto cuidador, poético, pues siendo el habitar un poetizar se acerca a lo natural compenetrándose con ello. “Lo natural” significa aquí el develarse del Ser en una relación de dejar ser a las cosas, todo lo contrario de un representar y un apropiar. En palabras de Heidegger “el poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar”¹⁹. Para Heidegger “la dimensión poética viene del hecho de que el hombre es el único animal que tiene que “hacerse a sí mismo”, que tiene que darse formas de ser a partir de las posibilidades que va creando a lo largo de su historia colectiva y de su vida personal”²⁰. Podemos decir por tanto, que los artistas caminantes abren espacio al habitar, por lo tanto poetizan a través de su creación artística, y al dejar ser lo natural, le abren pleno espacio al ser del hombre como cuidador; en este sentido los artistas caminantes al unirse con la naturaleza están vinculando en su acción a todos los seres circundantes y especialmente invitando a todos los hombres a ser parte activa y responsable de la comunidad de vida.

Siguiendo el análisis del texto de Hölderlin, Heidegger continúa diciendo que el hombre cuida las cosas de la tierra, abriga lo que ha crecido y construye. Este construir no se refiere necesariamente a cosas que puede cuidar, sino a levantar moradas y edificios y otras obras que logra a través del trabajo. Mas aquí radica una confusión, pues el hombre se dedica solamente a construir cosas en este sentido, construir edificios, labrar la tierra, siendo que

¹⁸ Tepedino, Nelson. (2008): *El habitar poético: Heidegger y la espiritualidad de la Arquitectura*. En Revista Estética: Ponencias. Disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20364/2/nelson_tepedino.pdf. (Accesado el 20 de enero 2011).

¹⁹ Heidegger (1994a).

²⁰ Tepedino (2008).

este construir no es lo fundamental, ni la fundamentación del construir. Por tanto, el construir amerita que el hombre se disponga a otro modo de ser en el cual media su voluntad de construir y en esa medida pueda ser capaz de habitar, “el hombre sólo es capaz de habitar si ha construido ya y construye de otro modo y si permanece dispuesto a construir”²¹.

En el texto *Construir, habitar, pensar*, Heidegger establece la distinción del significado entre el habitar y el construir. La cultura occidental enfatiza el sentido arquitectónico con el que relacionamos la palabra construir; construir como cuidar y construir como levantar edificios. El sentido común del construir tiene al habitar como meta objetiva, aunque no todas las edificaciones hechas por el hombre cumplan con esta función. El habitar del hombre en la tierra no tiene relación únicamente con un construir y un hacer viviendas. Hay unas construcciones que albergan al hombre, él mora en ellas, más no habita en ellas. Las construcciones-viviendas son realizadas a fin de ser utilizadas como alojamiento, mas la cuestión es si ¿acaso realmente una vivienda permite que “acontezca un habitar?”²²

Entendemos que las construcciones que albergan al hombre y sirven de vivienda implican una relación determinada por la utilidad: construir como medio y camino cuyo fin es el habitar. Este sentido del construir desfigura las relaciones esenciales, puesto que no se trata que el hombre construya para después habitar, sino porque al hombre le corresponde esencialmente el habitar. Habitar es una manera de ser, una de las formas básicas que configuran el existir del hombre. No habitamos porque hemos construido, sino construimos en la medida en que habitamos. “Es decir, en cuanto somos los que habitan”²³. En el habitar descansa el ser del hombre, "el modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *bauen*, el habitar. Ser hombre significa estar en la tierra como mortal, lo cual significa: habitar”²⁴.

Es preciso señalar que el hombre habita la tierra poéticamente “porque tiene que crearse a sí mismo, tiene que darse forma, tiene que crear una cultura que le dé cobijo (...) y la

²¹ Heidegger (1994a).

²² Heidegger, Martin. (1994b): *Construir, habitar, pensar*. En Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones Serbal. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/>. (Accesado el 10 de octubre de 2010).

²³ Heidegger (1994b).

²⁴ Heidegger (1994b).

creación esencial y originaria, (...) es la creación de un sentido para su existencia, la imaginación de lo que en *Sein und Zeit*²⁵ Heidegger llama la precomprensión del mundo y de sí mismo, el horizonte simbólico desde el cual el hombre se interpreta y bosqueja sus posibilidades de ser y que se encarna en el lenguaje”²⁶. El trabajo de los artistas caminantes trasciende lo individual y nos invita a hacer una construcción –creación- de vida colectiva enmarcada en una búsqueda de respeto, cuidado y autoconciencia frente al modo como estamos habitando el planeta.

Y a este habitar poético que se realiza en la tierra, Heidegger le crea una “geografía imaginaria consustancial al hombre”²⁷ que es lo que llama la *cuaternidad*. La tierra nos relaciona con el cielo, éste nos remite a lo divino, lo cual nos remite a los mortales que viven de cara a este divino. Las coordenadas mediante las cuales el hombre ubica su habitar son, la tierra, el cielo, lo divino y los mortales. Esta *geografía simbólica* no material no es por esto menos auténtica y fuerte, en su simplicidad determina el espacio del habitar del hombre, y en esa determinación fundamental resalta la esencialidad del elemento tierra; este elemento sostiene al hombre, lo nutre, lo soporta y le da un espacio que lo acoge en todo su esplendor y abundancia; en este sentido es importante el énfasis que hacen los artistas caminantes del elemento tierra.

Nos interesa, entonces, resaltar la noción de tierra que aparece aquí: el cuidar la tierra está enmarcado en una perspectiva en la que el estar en ella implica preservar de daño y amenaza (parafraseando el texto de Heidegger), como también dejarla ser en libertad en una perspectiva radical de cuidado –a ella y todos los seres-, lo cual está en consonancia con la esencia de nuestro entorno, así como los artistas caminantes y otras tendencias ecologistas lo han mostrado: hay una íntima conexión entre el planeta y los seres que lo pueblan, por lo que este planteamiento de Heidegger puntualiza acertadamente la necesidad de volver a pensar sobre la tierra y sus seres en estos términos.

Finalmente, Heidegger nos dice

²⁵ En español, el título corresponde a *Tiempo y ser*.

²⁶ Tepedino (2008).

²⁷ Tepedino (2008).

“el verdadero cuidar es algo *positivo*, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia, cuando propiamente albergamos algo en su esencia; cuando, en correspondencia con la palabra, lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo. Habitar, haber sido llevado a la paz, quiere decir: permanecer a buen recaudo, apriscado en lo *frye*, lo libre, es decir, en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia. *El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)*. Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión.”²⁸

Heidegger lleva a un límite superior la noción de cuidar al referirla como algo positivo que resguarda la esencia de lo cuidado; Fulton por su parte, menciona también que la actitud con la que se relaciona con un lugar es positiva en la medida en que a partir de sus obras lo que quiere señalar es la conservación de la esencialidad del espacio, en términos heideggerianos, y de los seres que lo albergan. El rasgo de libertad mencionado por el filósofo nos remite a la intención de los artistas caminantes cuando realizan sus obras, pues no buscan modificar en lo más mínimo el espacio geográfico recorrido, respetando el carácter de libertad, de dejar ser, que enuncia Heidegger. Dentro de ese proceso, Fulton específicamente se propone no llegar con una actitud mental preconcebida que interfiera en la contemplación y el recorrido que hace de cualquier espacio natural, por lo que podemos conectar ese propósito que él imprime en sus obras, con ese “rasgo de libertad” y el “poner a buen recaudo” que menciona Heidegger. En esta línea se movía el último pensamiento de Félix Guattari cuando en *Las tres ecologías* se refiere a una apertura práctica que constituía el arte de *la eco*, una práctica eco-estética que considera los territorios existenciales no como cerrados en sí mismos, sino como singularidades en *apertura procesual* capaz de hacer habitable la tierra por un proyecto humano. Tales prácticas eco-estéticas implica “los territorios existenciales, tanto si conciernen a íntimas maneras de ser, el cuerpo, el entorno o a grandes conjuntos contextuales relativos a la etnia, la nación o incluso los derechos generales de la humanidad”²⁹

²⁸ Heidegger (1994b).

²⁹ Guattari, Felix. (1990): *Las tres ecologías*. Valencia: Editorial Pre-textos, 52 pp.

1.5. La ética de la “Tierra virgen”

Los intereses que han desarrollado los artistas caminantes en su relación con la naturaleza están unidos a las propuestas de la ética de la tierra virgen, pensamiento base de los movimientos ecologistas desarrollados actualmente. En relación con esta ética, Fulton señala influencias que van desde el Jefe Luther Oso Erguido hasta Gary Snyder, el de Jerry Mander y Dave Foreman con respaldo de Henry David Thoreau y Rachel Carson, para quienes no existía mejor camino para el hombre que la integración vital del hombre con la naturaleza y el vivir consciente de ella.

El movimiento ecologista mundial tiene sus raíces en el ejemplo de Henry Thoreau y el movimiento filosófico, político y literario estadounidense que floreció en Boston en 1836, denominado *los trascendentalistas*. Para Antonio Casado Da Rocha³⁰, una cuestión fundamental para los trascendentalistas es la cuestión de ¿para qué sirve la libertad política, si no existe la libertad moral? Esta pregunta tiene relevancia en la medida en que los hombres en la sociedad occidental están abocados a vivir dentro de unos parámetros culturales que restringen el entorno del hombre a una cultura que no da posibilidades de experimentar lo natural plenamente en el hombre mismo y en el entorno; por lo que se limita la sensibilidad, lo vivencial y lo inesperado respecto de la naturaleza. Estamos tan armados, y tan predeterminados, que pensamos que no existe otro modo de vivir y construir sociedad e individualidad que el que vivimos actualmente, esta visión amputa aspectos del ser del hombre que pueden perfectamente equilibrarse.

Este grupo abogaba por una desobediencia civil que iba en pos de una experiencia individual directa con la realidad, fuera ésta buena o mala. Eran panteístas, creían que dios y la naturaleza son uno, para ellos el espíritu y la materia son la misma cosa. Creían en un macrocosmos que existe en el microcosmos. En, este sentido el alma del individuo es idéntica al alma del mundo y sus leyes físicas se confunden con las morales. Estando dios en el alma del individuo, siendo ésta divina, no necesita de leyes externas a él. Los trascendentalistas eran románticos celebrando la introspección, la soberanía del individuo, la humanidad y la belleza natural. En relación con esta última impulsan al hombre a vivir

³⁰ Casado da Rocha, Antonio. (2004): *Thoreau biografía esencial*. Madrid: Ediciones Acuarela Libros.

cerca de ella, a observarla en sus más mínimos detalles, lo cual forma la conciencia individual en la intuición de lo verdadero, lo bueno y lo bello. Mas la naturaleza buscada no es la naturaleza domesticada sino la salvaje, aquella en donde el hombre encontraría la fuerza, el sustento y el vigor perdido.

La influencia de Thoreau se manifiesta en Aldo Leopold, el padre de la *ética de la tierra*. Su propuesta es una perspectiva de corte medioambiental desarrollada por Leopold en su libro "A Sand County Almanac" (1948). Leopold observó que las tradiciones éticas predominantes en Occidente no daban consideración moral a los seres no humanos, y propuso romper con esto permitiendo la entrada en el "club moral" a otros habitantes de la biosfera: animales, plantas, suelos y aguas. Esta propuesta ética plantea el establecimiento de nuevas relaciones entre el hombre y la biosfera, en donde él es un miembro más de la comunidad, mas no su poseedor, ni dueño. Por lo anterior, es necesario que el hombre tome conciencia del respeto que se merecen todos los miembros de la comunidad de la Tierra.

Dentro de este respeto por la Tierra y en consideración con el establecimiento de relaciones de igualdad, el Jefe Luther Oso Erguido, líder de la comunidad indígena Sioux, da cuenta del respeto que los nativos norteamericanos le profesan a la Tierra. Ella es un organismo vivo, los hombres somos parte de ella. La tierra les habla, ellos la llaman su madre

"Ella era la madre de todo lo que habitaba en ella, así que todos eran nuestros hermanos. Los osos, los árboles, las plantas, el búfalo. Todos eran nuestros hermanos y hermanas. Si no los tratábamos bien, nuestra madre se enojaba. Si los tratábamos con respeto y honor, ella se sentía orgullosa. Para tu gente la tierra no estaba viva. Era algo así como un escenario donde podían construir cosas y hacer que sucedieran cosas. Veían al lodo y los árboles y el agua como cosas importantes, pero no como hermanos y hermanas. Esas cosas existían sólo para ayudar a los humanos a vivir"³¹.

³¹ Pensamiento y filosofía amerindia patrimonio mundial de la humanidad. Disponible en: <http://www.affairesjs.com/sioux.htm>. (Accesado el 8 de diciembre de 2010).

Este mismo sentimiento y pensamiento es expuesto por diferentes tribus indígenas colombianas, las cuales ven con preocupación cómo la Tierra es arrasada por el hombre, puesto que el modelo socioeconómico imperante no entiende que la tierra es vida.

La tierra no pertenece a nadie pero debe cuidarse: mover una simple piedra es ya de por sí transformarla. Aduñarse de la tierra no es posible, ella no pertenece a nadie, por el contrario, nosotros los hombres, le pertenecemos a la tierra. Existe para las comunidades indígenas un sentimiento de unión entre el hombre y la naturaleza.

La tierra como espacio de habitar, es un lugar sagrado, porque allí ocurren las ceremonias sagradas y hablan los espíritus ancestrales. Para ellos, el respeto parte de la capacidad del hombre de admirarse por lo circundante por pequeño que sea, en medio de la inmensidad; tal sentimiento que nos une con la dimensión moral de la compasión o al menos de una cierta renuncia al uso de la violencia, marca una profunda consideración hacia el resto de lo viviente.

Las consideraciones éticas que venimos mencionando sobre el respeto y el trato digno hacia la naturaleza, tanto como del establecimiento de una relación espiritual, que vincula a todos los seres que formamos la comunidad del planeta, son una invitación que realizan también los artistas Long y Fulton. En palabras de Morgan, la obra de estos dos artistas caminantes es una visión fundamentada en una conciencia ecológica y existencial, “manifestando una fe humilde en el mundo real”³². Esto es pertinente en la medida en que no está generalizada la idea en el hombre actual de que el estado de cosas (recordando a Wittgenstein) dado está equilibrado, que la idea de progreso que se promueve por el sistema económico realmente es lo mejor para el hombre, y que el hombre se empodera frente a la naturaleza y los demás seres como aquel que tiene el poder, que le otorga supuestamente la razón, y la capacidad de cambiar a su antojo la realidad. De ahí que esta fe humilde mencionada sea tan pertinente en la perspectiva que desarrollamos en este escrito puesto que es necesario el cambio de mentalidad y de prácticas humanas si queremos preservar nuestra estadía en este planeta y garantizar el derecho que otros seres tienen también de habitar en las mejores condiciones.

³² Morgan, Robert, C. (2003): *Hamish Fulton: El residuo de la visión / La apertura de la mente*. En *Del arte a la idea*, ensayos sobre arte conceptual. Madrid: Ediciones Akal, 66 pp.

Segundo capítulo

La experiencia del lugar

En la revista *Artforum*³³, Samuel Wagstaff publica apartes de una conversación sostenida con el artista minimalista Tony Smith, en la cual éste refiere la percepción de una experiencia nocturna que le aconteció mientras viajaba en carro, en total oscuridad, por la inacabada autopista de New Jersey. Smith cuenta que mientras viajaba podía intuir únicamente el paisaje que lo envolvía y ver solamente la calzada sobre la cual el auto se desplazaba. Esta experiencia lo conmueve profundamente y resultó ser una práctica liberadora de viejos conceptos artísticos³⁴. A partir de este momento se pregunta Smith si se puede considerar como objeto artístico el espacio de la calle, sobre el cual se realiza el trayecto o el recorrido sobre la calle como experiencia, “como actitud que se convierte en forma”³⁵-y forma artística³⁶. Estas dos variantes de objetos artísticos son los que desarrollaré en este capítulo.

Retomando la experiencia mencionada de Smith, la vivencia de extrañeza, clarifica y proyecta una nueva perspectiva sobre el arte y el objeto artístico en dos diferentes direcciones dadas en las obras del arte minimalista y del *land art*³⁷. El arte sale de la galería y de los museos, al mismo tiempo, los artistas abandonan el estudio para reconquistar los grandes espacios de la ciudad y de la naturaleza. La experiencia del andar realizada por un artista deviene en sí misma una forma de arte autónoma. Se transforma la percepción sobre el deber ser de un objeto artístico, se rompe el aura de sacralidad del espacio de exhibición del museo, la del objeto artístico, como elemento tangible, único; y la del artista como aquel que detenta la verdad y es capaz de dar forma a la belleza. Deviniendo entonces la

³³ Francesco Careri en su libro *Walkscape: el andar como práctica estética* cita la entrevista realizada por Samuel Wagstaff, en 1966, intitulada “Talking with Tony Smith: “I view art something vast”” *Artforum* 4, 19 pp.

³⁴ Careri, Francesco (2002): *Walkscape: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 120 pp.

³⁵ Careri (2002). 121 pp.

³⁶ Dado este contexto, la forma no corresponde a una idea previa que viniera a encarnarse en una materia. La forma en este caso, es inmanente al proceso, siendo el recorrido mismo que va generando la forma.

³⁷ El *land art* se incluye en la categoría de arte conceptual en tanto rechaza los tradicionales *media* artísticos y fija la atención hacia nuevas posibilidades expresivas. Su particularidad es la de una intervención *sobre* la naturaleza y *en* la naturaleza, no con un propósito hedonista y ornamental, más bien podríamos definirlo como toma de conciencia de la intervención del hombre sobre elementos que presentan un orden natural y que, con tal intervención, se alteran y resquebrajan. Dorfles, Gillo (1976): *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 167 pp.

escultura en un espacio para ser vivido, ya no solo contemplado; el arte se torna en el hecho de vivir la experiencia de recorrer ese espacio.

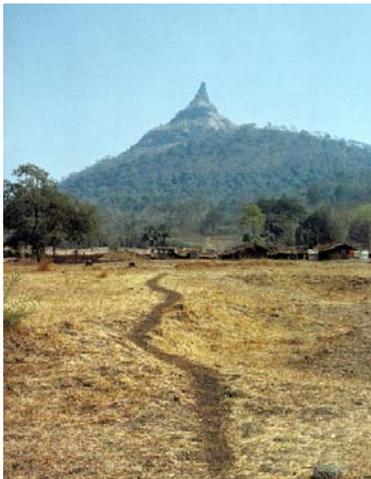
En los artistas caminantes Long y Fulton, la práctica de andar, que se torna en actividad estética, se realiza en el espacio de la naturaleza. Consideramos necesario acercarnos a la caracterización de este espacio durante la práctica artística y al modo como se percibe y se sienten los espacios específicos cuando, por ejemplo, Long realiza una escultura.

Al espacio que recorren los artistas nos acercamos mediante las categorías espaciales llamadas por Deleuze y Guattari el espacio liso y el espacio estriado, expuestas en el modelo marítimo especialmente en su libro *Mil Mesetas*; centrándonos en las relaciones complejas y desplazamientos de la mezcla de ambos. En la realización de este accionar artístico, nos interesa ver las figuras de quienes transitan por estos espacios: la figura del nómada y la figura del sedentario; las cuales creemos corresponden a figuras estéticas de devenires por los que circulan los artistas.

La acción de andar en la naturaleza, actividad que en relación con el espacio nos lleva a pensar que en uno de tipo geográfico, pueden darse dos visiones diferentes generadas por la percepción de éste: la visión háptica y la visión óptica. Estos espacios, estas visiones y estas maneras de transitar son conceptos que nos llevan de un término a otro, de modo que delimitar sus fronteras es muchas veces imposible.

La acción de caminar en la naturaleza y la necesidad de Long de realizar una escultura en algunos espacios, nos ha llevado a acercarnos a la noción de apertura con el entorno natural. Esta liberación de los espacios la trabajamos conceptualmente a partir de Heidegger en el texto *El arte y el espacio*.

2.1. El paseo como experiencia artística



Mahalakshmi Hill Line
Warli Tribal Land
Maharashtra India
Richard Long, 2003



Road Stone
Richard Long, 2010

El arte de andar no es realizado en los centros de exposición de las obras de arte, sino en los espacios de vida, y específicamente con Long y Fulton, en las grandes extensiones de la tierra. Este arte es inmaterial en cuanto no existe en tanto forma tangible, se realiza por medio del caminar en pequeños trayectos y sobre grandes distancias. “Un paseo es una línea de pisadas. Una escultura es una línea de piedras, son intercambiables, complementarios. He convertido el pasear en esculpir”³⁸.

Para Long, el caminar es la acción que puede dar como resultado la conformación de una línea escultórica; ejemplo de esto lo encontramos en la obra *Mahalakshmi hill line-warli tribal land*, en donde el artista realiza la acción de ir y venir marchando sobre la misma ruta, hasta marcar el camino por el que transita³⁹. En su obra *Road Stone*, realizada en 2010, el artista mientras camina, recoge y deja piedras sobre el suelo a distancias espaciales simétricas o temporales las cuales dibujan una línea sobre la superficie caminada. Estos dos

³⁸ Raquejo, Tonia (2003): *Land Art*. Madrid: Editorial Nerea, 113 pp.

³⁹ “...Las distancias no son, en estricto sentido, indivisibles: se dejan dividir, precisamente en el caso en el que una determinación es capaz de ser una parte de la otra. ...no se dividen sin cambiar cada vez de naturaleza...”. Cada parte del camino tiene su propia particularidad pues por eso tiene un carácter mutable intrínseco. Deleuze, G., y Guattari, F. (2000): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 491pp.

ejemplos ilustran algunos de los actos, aspectos y experiencias que conforman el arte de andar. De este modo decimos que hacer escultura, y hacer arte se confunden en la realización de las obras de Long; como también se confunden el hecho de vivir la experiencia de andar, y que ésta devenga arte, es decir, el arte de andar se materializa andando.

Caminar es una forma artística, caminar por la naturaleza es un acto de libertad del hombre, tal como lo declara Henry Thoreau. Durante la realización del andar como forma artística tenemos *la libertad de elegir* caminar de acuerdo a diferentes ritmos, ya sea para detenernos a observar un lugar de nuestro interés, sacar algunas fotografías o tomar notas de lo que sentimos que pasa en nuestro cuerpo, ya sean percepciones de fatiga, de sudor, de transpiración etc.; y así estar atentos a lo que observamos y acontece a nuestro alrededor en la naturaleza. La forma de establecer un ritmo sencillo como caminar y dormir significa para Long la posibilidad de unirse mejor con los ritmos de la vida y de la naturaleza. El caminar tiene múltiples significados, caminar como forma de transporte, de viajar, de ocio y de realizar rituales. Realizar la acción de caminar permite, en palabras de Fulton, que su imaginación se libere, en tanto efectúa actividades sencillas que no implican el pensamiento, como contemplar el fluir de un río o descansar sobre una piedra; estos actos liberan y agudizan los sentidos porque permiten entrar en consonancia con los sonidos, los olores, la espacialidad del lugar. El andar en un lugar nos pone “en sintonía con él, pero también con el ecosistema, con el funcionamiento de todas las partes que componen el todo, y nos sitúa también, por un breve tiempo, como una parte de ese todo, comulgando con él, siendo partícipes de sus sensaciones”⁴⁰. El andar sin destino predeterminado, sin tiempo fijo ni ruta por la cual debe transcurrir el viaje, da la posibilidad de viajar disfrutando cada uno de los momentos del recorrido, creando así permanentemente la experiencia de andar.

En la marcha, los artistas caminantes escogen caminar por carreteras y caminos, por caminos rurales lejos de la autopista o por esa red de caminos en asfalto realizada por los hombres que ha invadido nuestro planeta; mas siempre recorren sus caminos andando,

⁴⁰ Albelda, José. *Una relectura de Thoreau. Paseando hacia la presa de Mérida*. En Charla de José Albelda en Mérida. Disponible en: <http://tallerdeaccionescreativas.blogspot.com/2010/12/charla-de-jose-albelda-en-meriga.html>. (Accesado el 22 de noviembre de 2010).

como forma de protesta, de acto político, -como lo expresa Fulton- frente a un mundo dominado y diseñado para los automóviles.

2.2. El espacio vivido es la escultura ideal

Como lo expresa Francesco Careri, a partir de la experiencia relatada por Smith y la doble consecuencia enunciada en la introducción de este capítulo, nos acercamos a las propuestas artísticas de Carl Andre⁴¹ y de Richard Long. La diferencia fundamental entre los dos artistas está en que Andre realiza objetos sobre los que se puede andar, la escultura es un espacio para ser vivido. Por el contrario, Long realiza la obra andando, el arte de andar es la experiencia del andar, la realización de un trayecto azaroso deviene en forma estética dentro de las artes visuales y plásticas.

Como eco de las reflexiones y discusiones entre críticos y artistas publicadas en los periódicos en torno a las nuevas experiencias vividas por ellos, la concepción de lo que es una escultura artística cambia en relación a la ubicación espacial e interacción que tiene la obra con el entorno. La relación espectador-obra se constituye de otra manera, el espectador es invitado a vivir la experiencia de la obra, a participar de ella.



Sixteen Steel Cardinal.

Carl Andre, 1974.

⁴¹ Carl Andre, escultor estadounidense, figura prominente dentro del movimiento conocido como minimalismo. Utiliza en su obra el material tal y como lo produce la industria (ladrillos, troncos de madera, placas de metal, bloques de cementos sintético, etc.), redefiniendo la escultura en sus características elementales: material, masa, espacio, volumen y gravitación.

Cabe mencionar que esta transformación también la propiciaron los espacios expositivos, como es el caso del Jewish Museum de New York en 1966, el cual invita a varios artistas a participar en la exposición *Primary Structures*. Como condición de participación, el artista debía realizar una obra pensada para instalarse en un sitio específico, no se aceptaban trabajos hechos con anterioridad a la invitación. Entre los invitados figura Andre, quien participa con su obra *Lever*. Andre presentó una obra hecha de una simple fila de ladrillos refractarios colocados sobre el suelo en un lugar específico, éste es quien define la obra. Señalamos aquí un cambio radical: ahora, la escultura no tiene como fin principal la creación de un objeto escultórico, sino, la creación de la escultura tiene que ver con el modo en que el objeto escultórico se sitúa e interacciona con su entorno espacial⁴². Anteriormente, la escultura se colocaba sobre un pedestal, el cual era a su vez, independiente del lugar que lo acogía; por el contrario, la escultura minimalista define el lugar en donde se instala, de igual manera los artistas caminantes cambian la noción tradicional de espacio escultórico, apoyando un nuevo tipo de interacción con el lugar.

Un lugar definido y enmarcado deviene escultura y la escultura se propone en relación con un lugar específico, dos de las coordenadas artísticas con las que trabaja Andre. En sus obras presenta esculturas planas artificiales diseñadas a partir de diferentes formas, especie de tabletas colocadas directamente sobre el suelo de la galería. Estas obras tiene relación con lo que para el artista es la escultura ideal, la calle: espacio por el cual es posible andar, transitar, rodear, subirse encima de él y tener diferentes ubicaciones, el espacio escultórico es entonces un espacio bidimensional para ser habitado y vivido por el espectador. Podríamos pensar esta propuesta de Andre como un preludio de la forma escultórica desarrollada por Long, porque el espacio deviene un lugar como experienciado que atraviesa y constituye al espectador. Ejemplo de ello es la obra de Andre *Twelfth Copper Corner* (1975), la cual consta de setenta y dos placas de cuero cuadrado de 20 cm de lado y 0,5 de espesor colocadas sobre el suelo de manera continua a conformar un triángulo rectángulo isósceles en un rincón de la galería.

⁴² Anna María Guasch, en su libro *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, comenta que en la práctica artística minimalista, el nuevo objeto artístico se propone como una *presencia* en relación al espacio ambiente que lo circunda y a expensas de la acción/reacción del espectador. El espacio de la galería está concebido como un espacio globalizador donde ocurren constantes interferencias entre la obra y los espectadores. Las obras están pensadas y realizadas en función del lugar de exposición, siendo la experiencia de la obra en tal lugar única e irrepetible. Guasch, Anna María. (2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Editorial Alianza Forma.

Al hacer estas esculturas, el artista transforma un espacio bidimensional colocado sobre el suelo, en un espacio escultórico que se puede recorrer en varias direcciones y permanecer sobre él en diferentes posiciones. La escultura deja de ser un objeto tridimensional colocado sobre un basamento, objeto para ser contemplado,⁴³ y deviene un espacio por el cual es posible andar, un espacio para ser vivido; de otra parte, la escultura se desliga de la arquitectura, liberándose de ser un objeto más de ésta, apoderándose de los grandes territorios ocupados únicamente por ella.

2.3. Espacios lisos y estriados

Humboldt arriba a Santafé:

Apenas se llega al Alto del Roble, se divisa enseguida una llanura cuyo término no alcanza la vista. Aún cuando uno esté muy preparado para esta escena natural, no se asombra menos de encontrar a esta altura una planicie tan parecida a las marinas. Uno ha pasado cuatro días encerrado en desfiladeros en los que a duras penas cabe el cuerpo de la mula; (...) los ojos están acostumbrados a los espesos bosques, precipicios y montes rocosos y de repente ve ilimitados campos de trigo en la planicie sin árboles⁴⁴.

Para Deleuze y Guattari, coexisten dos espacios, el espacio liso y el espacio estriado. El espacio liso y el espacio estriado están algunas veces en oposición simple, otras veces conforman una relación más compleja; los términos de oposición no se dan claramente. Y de hecho otras veces, existe la mezcla de los dos espacios, el espacio liso es a menudo configurado en un espacio estriado y a su vez el espacio estriado deviene espacio liso.

Para los filósofos es posible realizar una distinción abstracta entre los dos espacios y entre las posibles relaciones. El espacio liso está geográficamente situado por Deleuze y Guattari en el desierto de arena, el del hielo y en el mar. Estos espacios los podemos describir en los mismos términos: “abierto(s), infinito(s) e ilimitado(s)”⁴⁵ ninguna línea separa la tierra del

⁴³ Opera así una clase de desacralización del objeto artístico, una desmitificación que abre paso a la consideración de la situación y la experiencia como objeto artístico. Una tendencia del arte contemporáneo rechaza la representación del mundo y se enfoca en la *presentación y vivencia* como prácticas artísticas, cambiando totalmente el enfoque tradicional de lo considerado como producto artístico, de la figura del artista, y de las relaciones obra/espectador.

⁴⁴ Moreno Hoffmann, Alvaro. (2005): *Diario de navegación psicogeográfica, Nomadológica e hipermedial*. Disponible en: http://devenironomada.blogspot.com/2005_03_20_archive.html. (Accesado el 3 de septiembre 2010).

⁴⁵ Deleuze y Guattari (2000). 487 pp.

cielo, no existe distancia intermedia, perspectiva ni contorno, la visibilidad es ilimitada; existe una topología extraordinariamente fina que no se basa en puntos u objetos sino en conjuntos de relaciones de los elementos naturales existentes como son los vientos, los sonidos, los colores, las ondulaciones de la nieve, las olas de arena. El desierto es un espacio no codificado previamente, solo puede estar marcado por trazos, los cuales se borran y se desplazan transformándose por obra de los vientos que se mueven sobre sus arenas, de este modo imaginamos al desierto como un espacio sin una configuración estable y sin unos límites fijos. Por estos espacios circulan vientos y sonidos, intensidades, fuerzas y cualidades táctiles y sonoras, en una construcción de un espacio rico en matices sensoriales.

El espacio estriado es un espacio geográfico abstracto cuya característica es ser cerrado, sólido y denso; es un espacio en donde las formas organizan la materia y lo que se distribuye es el propio espacio, está representado por medio de trayectorias fijas y estables, posee unas coordenadas constantes que posibilitan su orientación. El espacio estriado es la construcción de un modelo de organización y medida, está estructurado por demarcaciones como lindes y muros, y está estriado por caminos. Esta construcción la realizan los geógrafos en el siglo XVIII -como lo expone Santiago Castro Gómez en su texto *Espacios Estriados. Geografía, políticas del territorio y control poblacional*⁴⁶-. En esta época, la geografía deviene una disciplina académica de gran importancia, ciencia rigurosa gracias a la utilización de los instrumentos científicos que permiten medir el cielo, la tierra, el aire; mas esta ciencia está subordinada al imperativo de las necesidades del Estado y al desarrollo de su política económica. Los estados virreinales del siglo XVIII tienen la necesidad de estriar la tierra, imponiendo un modelo organizacional y de control estatal sobre el espacio, lo cual permite transformar el espacio estriado en territorio sujeto a la gobernabilidad.

Los espacios son necesariamente estriados para permitir la existencia del Estado, sin lo cual no es posible tener un orden en el territorio. En la lucha económica y de hegemonía estatal fue necesario estriar el mar –para facilitar las rutas comerciales- y estriar también la tierra –

⁴⁶ Castro-Gómez, Santiago. (2005): *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana (Cap. 5: Espacios Estriados. Geografía, políticas del territorio y control poblacional), 228-311 pp.

para imponer un orden en todos los flujos poblacionales y de comercio que se generaron. Importante es el señalamiento de Castro Gómez cuando enfatiza que el estriamiento del espacio incluía también y principalmente “el mapeo extensivo de la población”⁴⁷.

Los espacios lisos y estriados aunque no están separados netamente, poseen cosas en común como son los puntos, las líneas y las superficies, aunque aparezcan de formas distintas en cada uno. En primer lugar, en cuanto a la relación punto línea es inversa, podemos decir que en el espacio liso, los puntos están subordinados al trayecto. En el espacio estriado las líneas y los trayectos están subordinados a los puntos, se va de un punto a otro, se hace una línea entre dos puntos. La realización de un trayecto en el espacio liso “provoca” la parada, volviéndose así el intervalo sustancia rítmica. La línea que atraviesa o pasa por un punto es una dirección y no una dimensión o determinación métrica, y mediante “las operaciones locales (se) construye(n) el (los) espacio (s) con cambios de dirección”⁴⁸. El espacio liso está “ocupado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas”.⁴⁹ En el liso “los materiales señalan fuerzas o sirven de síntomas”⁵⁰, es decir, se recorre el espacio liso, se perciben las fuerzas y los movimientos intempestivos que igual atraviesan y determinan cambios en el trayecto, el hábitat está subordinado al trayecto. Los materiales en el sentido de las fuerzas hacen emerger la forma. Por el contrario, en el estriado “la(s) forma(s) organiza(n) una materia”⁵¹, existe una predeterminación en la ruta mediada por los puntos a recorrer.

El espacio liso se percibe como amorfo e informe, no como homogéneo; la distribución en este espacio se realiza según la frecuencia y la longitud de los trayectos. Este espacio es percibido a través de la intuición y de la sensibilidad, y está ligado a las afecciones que tienen lugar en un recorrido. El espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidades y no tanto por cosas percibidas. Por el contrario, el espacio estriado es observado como un espacio de medida universal determinado por las coordenadas de un territorio, y su percepción está dominada por la secuencia y la causalidad.

⁴⁷ Castro-Gómez (2005).

⁴⁸ Deleuze y Guattari (2000). 489 pp.

⁴⁹ Deleuze y Guattari (2000). 487 pp.

⁵⁰ Deleuze y Guattari (2000). 487 pp.

⁵¹ Deleuze y Guattari (2000). 487 pp.

Entonces Deleuze y Guattari puntualizan sobre el entrecruzamiento posible entre ambos espacios,

“...los dos espacios no comunican entre sí de la misma manera ... Hay ... un conjunto de problemas simultáneos: las oposiciones simples entre los dos espacios; las diferencias complejas; las combinaciones de hecho, y los pasos del uno al otro; las razones de la combinación, que no son en absoluto simétricas, y que hacen que unas veces se pase del liso al estriado, y otras del estriado al liso, gracias a movimientos totalmente diferentes”⁵².

Durante el trayecto del andar es posible pasar de un espacio a otro sin predeterminación alguna, respondiendo a la conformación de los espacios mismos; respondiendo a la decisión del caminante⁵³, y a otras múltiples circunstancias que pueden surgir. La misma práctica artística y el mismo impulso que surge en el hacer una escultura determina la transición de un espacio al otro. Esta posibilidad de cambios es parte de la libertad que tiene el arte de andar, teniendo una direccionalidad dada por el espacio específico que se recorre lo cual lo dota de riqueza, de otros sentidos, de belleza. Pero también puede darse gracias al campo de las haecceidades y de los afectos, la transmutación de espacio liso a estriado y viceversa. Es un juego indeterminado que constituye una parte inherente de la práctica artística del andar.

2.4. El sedentario y el caminante nómada

Para Deleuze y Guattari, los espacios se definen también en relación con la manera como son recorridos. El nómada es quien recorre los espacios lisos, explora diferentes lugares geográficos próximos y apartados, en todos los climas, todas las altitudes y latitudes, todas las faunas y floras; lugares remotos y países lejanos, como los recorridos por los artistas Fulton y Long: los Andes bolivianos, Alaska o el Kilimanjaro. Son ellos los que identificamos con la figura del nómada en la manera de realizar sus recorridos, pues el nómada va de una parte a otra en un espacio infinito, deshabitado y en donde es imposible guiarse de manera certera, en donde las

⁵² Deleuze y Guattari (2000). 484 pp.

⁵³ Fulton, Hamish. Fundación Cesar Manrique. 20 de enero-3 de abril 2005. Catálogo de la Exposición *Siete caminatas cortas*. Disponible en: <http://www.fcmanrique.org/recursos/publicacion/4981766dCatalogoIII.pdf>.

Fulton responde a la pregunta de porqué comienza en un sitio determinado y no en otro:

“P.- ¿Por qué escogió Punta Mujeres para comenzar su caminata?

R.- Porque me alojaron allí. Es como tirar la moneda a cara o cruz”. Accesado el 23 de junio de 2010.

“ópticas fantasmales engañan, en un medio blanco, cristalino, diáfano, brumoso. La tierra, el aire y el agua se confunden, sólidos y líquidos, borrosos copos y nieblas se mezclan, o, por el contrario, cada uno de ellos se recorta, fractal y la luz estalla, irisada, por todo el espectro definido, multiplica los objetos, franja los contornos, juega con las distancias”⁵⁴.

Los artistas caminantes tienen una manera de hacer sus recorridos parecida a los trayectos de los nómadas, el camino que realizan es irregular, se detienen en puntos y dibujan una trayectoria de acuerdo a estos mismos, no llegan a un punto preestablecido de antemano. Fulton nos cuenta que vivió esta opción de libertad de escoger a cada momento la dirección de la marcha, cuando iba a comenzar un recorrido en Extremadura, pues sabía con anterioridad que en este viaje había muchas posibles maneras de realizar el trayecto y que todas eran igualmente maravillosas y enriquecedoras. Importante es también para los artistas caminantes saborear y disfrutar de cada uno de los momentos y experiencias mientras realizan el camino, siendo claro que su afán no es llegar a un punto determinado en un tiempo determinado, sino más bien su fin es el de permanecer en un estado de viaje continuo, teniendo siempre la sensación de que queda aún mucho camino por delante. El mismo tipo de accionar artístico permite que la misma experiencia al no estar predeterminada permanezca en un horizonte abierto, incluso permitiendo en otro momento la continuación del recorrido; nada está trazado, no hay constricciones o reglas que definan la forma en que esta acaece, se abre la entrada a la improvisación y al azar, siendo estas búsquedas y también valoradas en su riqueza de posibilidades y sensaciones.

Los cambios de dirección realizados por los nómadas en el espacio en por donde se anda se dan, en primer lugar, por la modificación del punto a alcanzar, es decir, el punto está subordinado al camino; presentándose las diferentes opciones del camino momento a momento, las cuales puede sentir el nómada por medio de asociaciones, coincidencias; que provocan la parada dándose una mutabilidad constante en sus referentes de orientación; como puede ser el caso de una vegetación local y temporal en el desierto, o las configuraciones temporales de los terrenos inundados por los ríos lo cual depende de las

⁵⁴ Serres, Michel. (1991): *El paso del noroeste*, Hermes V. Madrid: Editorial Debate, 15 pp.

estaciones del año en donde se realiza el viaje. Estas inundaciones conforman nuevos paisajes y trayectos, en breve, las cosas no son predeterminadas ni fijas en la naturaleza.

En segundo lugar, se da una mutabilidad en sus “referentes (no tienen un modelo visual que permita intercambiarlas y reunir las en un tipo de inercia asignable a un observador inmóvil externo) y en sus conexiones (se constituyen según diferencias ordenadas que hacen variar intrínsecamente la división de una misma distancia)”⁵⁵. Los nómadas van de un lugar a otro no de un modo determinado por una geografía demostrativa, sino como consecuencia de una necesidad de hecho, lo cual genera una distribución espacial de los sujetos dentro de un espacio abierto no comunicante con otros referentes espaciales, siendo su movimiento y permanencia determinados por velocidades, intensidades, devenires.

“Un espacio en blanco... en la mitad de un recorrido... no se ve la orilla de llegada y ya se perdió la orilla de partida, momento decisivo y patético, en el que a igual distancia de ambas orillas, al cruzar durante un tiempo más o menos largo, una gran franja neutra o blanca, ya no pertenece ni a una ni a otra orilla... espacio inexplorado, ausente de todos los mapas”⁵⁶.

No hay horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni forma, ni contorno, ni centro. Contrario a una percepción que limitaría la expresión de un espacio natural en su manifestación y a la cual aproximarse podría tornarse intimidante, los artistas caminantes aceptan el hecho de la indeterminación, del peligro, y permiten que el espacio los atravesara; llevando la percepción a límites físicos y mentales, pero no por esto se retraen del acontecer, sino que permiten lo indefinido de la experiencia y que el lugar los involucre realmente.

El nómada vive el espacio como integración local, el lugar no está delimitado, más bien se constituye en la sucesión infinita de las conexiones y de los cambios de dirección, creando el nómada un lugar móvil en el espacio, un absoluto que se confunde con el propio devenir o con el proceso de caminar. Cuando Long –comenta Raquejo- recorre las costas de España, el espacio por donde transcurre su caminar es relativo según el pedazo de costa elegido a recorrer, pues este espacio costero está supeditado al tiempo de las mareas, como

⁵⁵ Deleuze y Guattari (2000). 489 pp.

⁵⁶ Michel Serres. (1994): *Atlas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 26 pp.

al tiempo solar al cual está supeditado el tiempo de los viajes de Long: días y noches transcurren alternativamente. El espacio liso está poblado de vientos y ruidos, de intensidades y de fuerzas, de cualidades táctiles y sonoras, como dicen Deleuze y Guattari, y la percepción de estos espacios se da por los sonidos que se escuchan en su caminar, como por ejemplo cuando Long hizo un viaje de veintidós días por España de norte a sur y en el que anotó, entre otras muchas cosas, “el ladrido de un perro en Sahagún, el rebuzno de unos burros cerca de Segurilla, una rana en las proximidades de Almadén, un silbido cerca del Guadalhorce”⁵⁷. Otra experiencia que valdría mencionar es la realizada en Avon, Inglaterra en 1987

*“Un Paseo en un bosque verde, Dos culebras. Un doble halo alrededor del sol. Aire de verano de ranas que croquea. Aire del verano condensando sobre nieve del invierno. Lluvia golpeando sobre la carpa. Ríos cambiando de claros a turbios. Una noche nublada sin luna de la noche. Rodadero de lodo. Rocas craqueando al ser tocadas. Lombrices que brillan. Viendo la luz de la luna convertirse en la madrugada. Familia de monos.”*⁵⁸.

El espacio liso es intensivo (de afectos) más bien que extensivo (de propiedades): “Caminar es un intento por sentirme física y mentalmente superado –con el deseo de flotar a través del ritmo que se crea caminando- para experimentar un estado de euforia temporal, una íntima relación de mi mente con el mundo natural exterior.”⁵⁹

2.5. Visión háptica y visión óptica

Dos tipos de experiencias proporcionan los espacios lisos y estriados. El espacio liso es de visión háptica y el espacio estriado se caracteriza por una visión óptica. El espacio liso es háptico y de visión próxima, es un espacio local de pura conexión, en él no se ve de lejos y no se le ve de lejos, no se está enfrente, ni tampoco adentro. Este espacio no posee fondo, ni límites, ni contornos, ni perspectiva que elimine los riesgos cuando el nómada transita en ellos.

⁵⁷ Raquejo (2003). 114 pp.

⁵⁸ Página web oficial del artista. Disponible en: <http://www.richardlong.org/index.html>. (Accesado el 15 de mayo de 2010). La traducción es nuestra.

⁵⁹ Bernabeau, Mirna. *Hamish Fulton. Walking is an artform in its own right*. Página Web de Espaivisor. http://www.espaivisor.com/h_fulton.html. (Accesado el 8 de marzo de 2011).

El nómada siente el campo próximo y desde sus sensaciones orienta su viaje realizando entonces cambios direccionales y conexiones entre partes locales. El ojo no encuentra horizonte, ni perspectiva, por el contrario, el ojo no tiene una visión óptica sino háptica, deviene táctil.

El espacio estriado es mental, está constituido desde una perspectiva central, remitiendo a una visión lejana claramente óptica, es un espacio global. En él se constituye un observador inmóvil externo, gracias al cual se tiene constancia de la orientación y perspectiva central. Así, por ejemplo, en el caso de las cartografías celestes, el cielo funciona como medida y da horizonte y referencia para lo métrico. El espacio estriado se define con las exigencias de una visión alejada: constancia de la orientación, invariancia de la distancia por intercambio de referencias de inercia, conexión por inmersión en un medio ambiente, constitución de una perspectiva central.

La visión háptica del ojo nos permite referirnos al cineasta Stan Brakhage⁶⁰, quien a través de la cámara cinematográfica sentida como extensión del cuerpo del artista, propone la exploración de un cambio en la “mirada”, en la “visión” óptica establecida en el ser humano adulto. Brakhage rechaza los fundamentos de la representación del espacio heredado por el Renacimiento en favor de una percepción visual no educada, tal como la del bebé gateando, enmarcada ésta en fenómenos visuales, como son las imágenes eidéticas⁶¹, las visiones oníricas y visiones fosforescentes. Tal y como dice Jean-Michel Bouhours⁶², la cámara de Brakhage explora el espacio por medio de amplios y rápidos movimientos, lo escrudiña lentamente, lo atrapa bruscamente, lo pinta a grandes rasgos por medio de variaciones respecto de lo que podría llamarse “la norma óptica”, el punto, la luz. Brakhage explora una visión dada antes del verbo, antes de un reconocimiento del mundo de forma nominal, yendo al encuentro de un mundo perceptual en donde se exalta la magia

⁶⁰ Stan Brakhage es un cineasta mayor de la costa este Americana, pertenece a la segunda generación de la avant-garde de los E.U., representante del llamado "Cinema Underground", videasta, creador audiovisual en permanencia, poeta-escritor, desarrolla una obra con diferentes inquietudes cinematográficas, tanto a nivel narrativo como formal.

⁶¹ La *imagen eidética* constituye una particular anomalía funcional de la visión. Es la capacidad definida como una persistencia imaginativa muy vívida de un estímulo visual objetivo y ausente, y que parece ser externo al observador y tener una localización en el espacio percibido. El sujeto explora la imagen eidética moviendo sus ojos, como si se tratara de un objeto real, y puede describir detalles en los que no reparó conscientemente al momento de presentársele el estímulo motivador.

⁶² Brakhage, Stan. (1998): *Métaphores et vision*. París: Editorial Centre Georges Pompidou, 6 pp. La traducción es nuestra.

de la creación. Ésta última la encontramos en cada experiencia singular, única de los artistas caminantes, sentida a través de todos y cada uno de los órganos perceptivos de los artistas, y de la exploración táctil, acercamiento que realizan a los materiales de los lugares por los que viajan. Fulton y Long escudriñan visualmente, corporalmente, táctilmente, se acercan, palpan. La visión propuesta por Brakhage se da en el bebé antes de que su ojo se estructure en una visión óptica

“Imaginemos un ojo que no sabe nada de las leyes de la perspectiva inventadas por el hombre, un ojo que ignora la recomposición lógica, un ojo que no responde a nada de bien definido, pero que debe descubrir cada objeto encontrado en la vida a través de su aventura perceptiva. ¿Cuántos colores para el ojo de un bebé gateando sobre el pasto y que no conoce nada del concepto de “verde”? ¿Cuántos arcos iris en el cielo puede crear la luz para un ojo no educado? ¿Qué percepción de ondas térmicas este ojo puede tener?”⁶³

El bebé vive un espacio liso, el mundo sin categorías espaciales geométricas definidas ni propiedades establecidas de antemano en los objetos con los que tropieza, el bebé vive en una aventura de visión háptica. Mas a medida que el bebé crece su visión se estructura de un modo óptico puesto que desde que el sentido de la visión se adquiere, el ojo pierde su inocencia, el ojo aprende a realizar una clasificación. Sobre un espacio liso se impone un espacio estriado, del mismo modo que la visión háptica deviene óptica. Estos dos modos de visiones terminan entremezclándose sin unos límites preestablecidos y fijos en los hombres, teniéndose en la percepción habitualmente combinaciones complejas. Podríamos entonces, acercarnos a experiencias en la apertura de la visión a otros espacios, como cuando "mi ojo, intenta reglarse sobre el imaginario, utilizando todas las frecuencias luminosas a su alcance. Cuando mi ojo calmado, se vuelve hacia un cielo sin nubes y mi espíritu se desprende de toda reflexión, mi consciencia se despierta... por el azul, más bien por el oro. No temiendo nada mi ojo se abre, dudando a reconocer el mundo por las palabras, el ojo interior se acerca, rechaza..."⁶⁴. El ojo no percibe los colores a los cuales está comprometido de antemano a ver: “El cielo no es azul. Descubrimiento.”⁶⁵. Gracias a esto, el ojo percibe la sensación de descubrir la luz.

⁶³ Brakhage (1998). 19 pp.

⁶⁴ Brakhage (1998). 29 pp.

⁶⁵ Brakhage (1998). 29 pp.

2.6. El recorrido, el viaje

“El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado y, en consecuencia, el espacio mismo”⁶⁶

Viajes en alta mar, por las ciudades, en los desiertos, recorrer los caminos, veredas y carreteras; andar a pie por la naturaleza, hacer pequeñas caminatas o paseos por el campo; como los que hacen Fulton y Long, viajar por donde los espacios lisos se confunden con los espacios estriados, en donde el espacio se estría progresivamente o por el contrario, el espacio deviene liso. Caminar durante días, horas, a pasos grandes o deteniéndose, teniendo puntos marcados o dejándose llevar por la intuición; cada camino y cada día de camino contiene en sí mismo múltiples posibilidades. Mientras se realiza la caminata se expone a cada momento a la sorpresa, al riesgo. Cada instante es un momento nuevo y particular que le permite al caminante ir elaborando una geografía de lo real en su transitar. En una carta escrita a Rudi Fuchs, sobre la realización de un viaje de tres semanas en Irlanda en marzo de 1974, Long describe así su viaje:

“Después Dublín, en tren hasta Westport, auto-stop y carro para remontar la costa hasta las montañas de County Mayo donde yo hago un camino en línea derecha de 100 millas. ... Enseguida hacia el sur hasta County Clare, asciendo del Burren donde *A Line in Ireland* fue realizado. Sigo en auto-stop hasta Spanish Point sobre la costa oeste, cerca de Ennistimon. Allí, yo comencé a caminar hacia el este a través del campo, colocando una piedra a cada milla sobre mi camino, hasta estar junto a Arklow sobre la costa este. Esta obra fue *A Line of 164 Stones. A Walk of 164 Miles*. De Arklow, yo tomé el tren hasta Dublín”⁶⁷.

⁶⁶ Careri (2002). 51 pp.

⁶⁷ Schachter, Amanda. (1999): *Midiendo a paseos*. Revista Circo. Madrid: Editado por Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñon, 6 pp.

Aquí Long hace patente el andar en liso al “individualizar puntos, señalarlos, alinearlos, circunscribir espacios, colocar intervalos formando ritmos y direcciones”⁶⁸. También entonces surge otro elemento, tal es el vehículo que posibilita algunas veces la marcha: viajar en tren, en auto, a pie, solo, acompañado. Estos elementos aunados direccionan el caminar en cualquier dirección, realizando una escultura en el paisaje mientras se camina.

En su recorrido los artistas dejan solamente la huella “móvil y evanescente” siendo ésta perecedera en instantes, “huellas intemporales”, las cuales para Fulton, no pertenecen solamente al presente.

“Los dibujos que camino y las huellas que dejo son una capa más sobre miles de capas de caminos entrecruzados, tanto por el ser humano, como por los animales... Veo otros círculos de piedras que podrían ser lugares religiosos, cosas en ruinas o encierros para animales, hechos tal vez hace 50.000 años”.⁶⁹

Fulton, por tanto, está reconociendo toda la historia del lugar al que ha llegado, percibe débiles señales de intervenciones pasadas en el terreno; reconociendo también las raíces desconocidas incluso de un lugar anteriormente culturizado. Cuando se emprende un recorrido en el espacio liso este deviene vacío, puesto que el andar mismo es la huella dejada; y este andar, que el artista menciona, es un eterno errar ligado íntimamente a la esencia del ser nómada que los artistas caminantes encarnan.

⁶⁸ Deleuze y Guattari (2000). 487 pp.

⁶⁹ Fernández-Cid, Miguel. *Soy un artista que hace caminatas*. En Caminos libres (Artículos y entrevistas). Disponible en: <http://www.caminoslibres.es/index.php?name=Sections>. (Accesado el 15 de diciembre de 2010).

2.7. Apertura al entorno



Bola de nieve en la pista
Richard Long, 1964.



Línea hecha caminando
Richard Long, 1967.

Cuando Richard Long anda en la naturaleza, nos cuenta que siente la necesidad de parar un momento en un lugar y realizar una escultura: la cual consiste en mover unas cuantas piedras; marchar sobre un trazado en la hierba o en el desierto; arrojar unos cuantos palos sobre un río y trasladar piedras o agua de un lugar a otro en distancias medianas, escogidas con anterioridad.

El hacer escultura mediante un performance movilizándolo piedras o trazando figuras geométricas simples, mediante el accionar de su cuerpo, lo observamos desde sus tiempos de formación en la Escuela de Artes cuando efectúa sus dos primeras obras, *Bola de nieve en la pista*, 1964 y *Línea hecha caminando*, 1967. Como venimos comentando, el artista hace una línea (escultura), mediante el andar (acción corporal) en un lugar específico de la naturaleza (espacio geográfico). Podríamos resumir diciendo entonces que la obra de Long es una mezcla de performance⁷⁰, escultura y espacio geográfico.

Cada uno de los lugares por donde transcurre el caminar del artista hace las veces de escenario, en donde en un presente continuo el artista camina y observa, de esta observación detecta elementos geográficos, físicos, ambientales, astronómicos. Como lo

⁷⁰ “En un principio, en las décadas de los 60 y de los 70, las performances eran una rebelión contra la mercancía ... Si bien hay cuatro elementos básicos que la constituyen (el tiempo, el espacio, el cuerpo del performer presentando –y no representando– y la relación que se establece entre él y el público), sus límites muchas veces se desdibujan al cruzarse las disciplinas. Por eso es prácticamente imposible de definir (en realidad, esta es una de sus características más ricas, la de su no-definición exacta). Definición de Pérez Bergliaffa, Mercedes. *Performance, un arte transgresor y polémico* en, <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/05/03/01663279.html>. (Accesado el 13 de marzo de 2008).

señala Tonia Raquejo en su libro *Land Art*, estos elementos le ayudan al artista a descubrir lo específico de cada uno de los lugares de la naturaleza. Esta observación y apertura de Long al entorno es primordial para la realización de sus esculturas. Siguiendo el desarrollo de la interpretación de Raquejo, decimos que Long se abre al entorno, establece una relación estrecha con él, una conversación íntima y personal con el espacio geográfico.

La relación establecida con el espacio es pensada por Tonia Raquejo desde el pensamiento de Heidegger en su texto *El arte y el espacio*⁷¹, el cual es totalmente pertinente para este estudio. Para el filósofo alemán, la noción de espacio es algo difícil de captar ya que la relación creada entre el arte y el espacio es más bien compleja a lo largo de la historia. En el arte, el espacio ha formado parte de las categorías estéticas que conforman una escultura, en el establecimiento de un adentro y de un afuera. Desde una visión del lenguaje, el término espacio hace referencia al verbo espaciar. El verbo espaciar significa talar, liberar lo selvático. El espaciar es la liberación de los sitios, lo cual origina el situar, el cual da curso al habitar. En relación a lo mencionado por Heidegger, hay una conexión entre la libertad que se juega en el trabajo de los artistas caminantes, y el espaciar, que permitir que se despliegue un sitio y el eventual curso del habitar. Los artistas caminantes, en términos heideggerianos, podría decirse que, a pesar de que su experiencia artística es limitada en el tiempo; encarnan el habitar en la manera como dejan ser al ser del espacio natural –aunque haya huellas pasadas de antropización del espacio-.

Para el filósofo, los espacios no permanecen fijos, no podríamos pensar en un ser del espacio⁷², el espacio nos habla es de un espaciar, como dijimos, una liberación de las cosas del lugar en donde estamos siendo. La liberación de los sitios ocurre por medio de un ser y un estar en ellos, lo cual permite percibir el acontecer, es decir, espaciar es permitir que las cosas ocurran en el sitio. Como hemos dicho, estar en diferentes lugares espaciales durante sus recorridos permite a los artistas caminantes -y dependiendo de cada uno de ellos, de su ser-, habitar: observarlos, escucharlos y experimentarlos.

⁷¹ Heidegger, Martin. (1970): *El arte y el espacio*. Publicado en Revista *Eco*, Tomo 122. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/>. (Accesado el 22 de octubre 2010).

⁷² No entendemos por ser del espacio una entidad en sí misma, sino el permitir que un espacio acontezca en su infinita posibilidad.

Long usa materiales del lugar para realizar sus esculturas, transporta unas cuantas piedras con sus propias manos, cambia de posición elementos naturales, los alinea en posición vertical formando una línea y también un círculo. Es la voluntad estética del artista

“Este cambio de posición es suficientemente expresivo como para transmitir la presencia de un elemento externo a la naturaleza, y sin embargo su aspecto es tan sencillo y simple que parecen huellas geológicas, restos de cambios climáticos, a lo más, señales que podían haber sido realizadas por hombres primitivos para comunicarse”⁷³.

Después de realizar la escultura y tomar una fotografía, Long vuelve a poner los materiales en su sitio como indicio de su voluntad de respetar los lugares por donde transita, pues lo expresa claramente, cuando manifiesta su voluntad de no alterar el espacio, de utilizar elementos que se confundan con los lugares mismos, que se mimeticen y que sean acaso huellas transitorias de su pasar por aquellos parajes, cuyo rastro borrarán la naturaleza. Las esculturas de Long las percibimos como parte del lugar, que, escogido desde tiempos inmemoriales, invitan a detallar los elementos del lugar, la morfología de las montañas, la textura y el color de la tierra; la arquitectura espacial de los lugares, la ubicación de cada piedra en referencia a la totalidad del espacio, la luz y la sombra del día, “nos ayudan a fijarnos en los pequeños detalles, o a ver relaciones entre distintos elementos. Nos enseñan a apreciar contrastes, semejanzas, distancias. Nos sorprenden. Nos inquietan”⁷⁴.

La pregunta de Fulton “¿¿Hacer sólo fotografías dejar sólo huellas??”⁷⁵, nos indica claramente la posición como artista y el interés durante la acción de andar. Caminatas que duran de 4 a 43 días, durante las cuales Fulton para transitoriamente y se toma sólo el tiempo necesario de tomar una fotografía. El artista no siente la necesidad de realizar esculturas en los lugares recorridos, sino decide dejar solamente las huellas transitorias de sus pies cuando atraviesa el camino. Huellas que alteran mínimamente el lugar y provisionalmente, puesto que el primer viento o la primera lluvia van a borrarlas, devienen

⁷³ Raquejo (2003). 21 pp.

⁷⁴ Rosengarten, Ruth. *Cielo y la Tierra: La obra de Richard Long*. Publicado en London Grip Art. Revista internacional de cultura online. http://www.londongrip.com/LondonGrip/London_Grip_home_page.html. (Accesado el 13 de octubre de 2010).

⁷⁵ Fulton, Hamish. (2004): *Siete jornadas a pie desde y hasta punta mujeres. Caminando por carreteras veredas y senderos*. Catálogo publicado por la Fundación César Manrique. Lanzarote Islas Canarias. (Accesado el 25 de octubre de 2010).

huellas que son una imagen metafórica y física de la naturaleza material y efímera del hombre.

Tercer Capítulo

Cuerpo sin Órganos

Mas allá del “organismo... , pero también como límite del cuerpo vivido⁷⁶”, Antonin Artaud plantea la expresión de *el cuerpo sin órganos* (de ahora en adelante CsO), recogida por Deleuze y Guattari, la cual señala un conjunto de prácticas realizadas por el hombre sobre su cuerpo. Estas prácticas no se pueden delimitar, ni cerrar; consisten en abrir el cuerpo a diferentes tipos de conexiones con diversas potencias; esta experimentación constituye modos de individuación.

Para llegar a la reflexión emprendida por Deleuze y Guattari de la constitución del CsO, primero nos acercamos a modos de organización de corporeidad elaborados y establecidos como los modos verdaderos y únicos dentro de la tradición filosófica de Occidente. Modos de organización del organismo que están fundamentados o fundamentan el modo de concebir el cuerpo como elemento dentro de la relación sujeto/objeto de la teoría del conocimiento. En la perspectiva cartesiana, el cuerpo es aquello otro que puedo conocer, más con el cual no estoy vinculado esencialmente en tanto lo que prima en el sujeto, es la razón. En esta concepción del cuerpo, la sensación está sujeta a los dictámenes de la razón, no es autónoma y no es garante de objetividad ni de verdad.

Siguiendo la reflexión desarrollada por Gustavo Adolfo Chirolla en su texto *Vitalismo y Cuerpo sin Órganos en Gilles Deleuze*⁷⁷, nos referiremos a la práctica de hacerse un CsO, la cual está basada en el ser de la sensación. Siendo ésta una realidad intensiva de carácter sintético, lleva a Deleuze a preguntarse sobre “dos aspectos del ser de la sensación según la perspectiva de la fenomenología, por un lado, la unidad entre lo sintiente y lo sentido, desarrollado a partir de Maurice Merleau-Ponty; y por otra parte, la unidad entre los niveles sensitivos y los dominios sensibles, desarrollado con Henry Maldiney”⁷⁸. Es importante traer a Merleau-Ponty en la exposición pues a partir de sus consideraciones el tema del cuerpo sufrió una tremenda transformación, su crítica va encaminada a señalar el error de

⁷⁶ Deleuze y Guattari (2000). 487 pp.

⁷⁷ Chirolla, Gustavo A. (2002): *Vitalismo y Cuerpo sin Órganos en Gilles Deleuze*. Cuadrante (Phi). Revista estudiantil de filosofía. Número 5. Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/ediciones/05/inicio.htm>. (Accesado el 8 de noviembre de 2010).

⁷⁸ Chirolla (2002).

considerar por una parte, al sujeto como fundamento último de su existencia, ser autosuficiente, y cuyo conocimiento del mundo es elaborado solamente a partir de sí mismo; y por otra parte, amplía la noción de cuerpo vinculándola a la de la carne, la cual constituye también la textura del mundo.

3.1. Organizaciones de la corporeidad

Los modos de representación de lo orgánico y modos de organización de lo corporal están elaborados a partir de tres modos de organización, a saber: primero, pensar el cuerpo como una organización de órganos, nos experimentamos como un organismo diseñado dentro de un esquema de organización y desarrollo corporal centrado, jerarquizado, teniendo como núcleo central de dirección ciertos órganos considerados principales; de otra parte, nos organizamos a partir de unos significados, unos valores y representaciones preestablecidas, válidos y asumidos como contenidos de conciencia; y por último, nuestra individuación está construida experimentándonos como sujeto. Esta subjetivación estudiada por el psicoanálisis, está centrada en la lógica de lo uno como forma individuante y en la producción del inconsciente desde la tiranía de la normalidad egocéntrica.

Siguiendo este desarrollo y considerando entonces que el hombre ha clasificado su organismo como organizado y jerarquizado, nos preguntamos si este modo de organización impera sobre la manera como nos relacionamos con el mundo a través de los sentidos. Como señala Chirolla, en consonancia con el desarrollo de Deleuze sobre la representación clásica de la sensación en el libro *Francis Bacon: Lógica de la sensación*; los sentidos y la experiencia de los sentidos⁷⁹ se encuentran estratificados también, esta estratificación fija de una parte la vida orgánica como una sustancia formada, plegada y replegada por estratos, sedimentos y coagulaciones; y de otra parte, otorga una determinada unidad a los datos de los sentidos, esta unidad sería como el horizonte de toda sensación posible. Como consecuencia de estas dos predeterminaciones, el hombre no vive el mundo, sino lo interpreta y el hombre no siente otras realidades proporcionadas por las sensaciones, sino el

⁷⁹ En Occidente se ha privilegiado el sentido de la vista sobre los demás sentidos. La percepción visual se da desde un distanciamiento de la mirada sobre el objeto, configurando una representación pictórica, como lo hemos mencionado en el subcapítulo de visión háptica y visión óptica. El privilegio de este órgano ha reducido nuestras experiencias corporales.

efecto de las fuerzas sensibles, momento a momento, transformando las sensaciones en datos de representación.

3.2. El cuerpo es unidad de lo sintiente y lo sentido

Como hemos señalado anteriormente⁸⁰, con el Renacimiento aparece otro orden que resignifica la relación del ser humano y el mundo y da lugar a la posibilidad de una teoría del conocimiento, la cual propone un orden del mundo a partir de los dictámenes de la razón humana; el sujeto se propone separado del mundo en tanto individuo. Esta posibilidad abre la puerta a muchas preguntas tales como, ¿cómo se produce el conocimiento?, ¿cómo se establecen las relaciones sujeto/objeto?

En el sistema cartesiano, la separación en las relaciones sujeto/objeto es introducida por la mente cuando se divide el hombre en *res extensa* y *res cogitans*.

“La definición ser humano ... dispone la centralidad del *logos*, (y) el cuerpo como *res extensa*. El lugar que Descartes asigna al cuerpo será establecido a partir de su relación con el alma ... el cuerpo ocupa el lugar de lo otro, lo que se enfrenta a la esencialidad humana –la razón- y pone en peligro la coherencia del conocimiento”⁸¹.

Esto último ocurriría en el pensamiento clásico si dentro del conocimiento admitimos la prelación de la sensación.

En su prólogo a *la Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty señala la falsedad del sujeto erigido en su logocentrismo “(l)as visiones científicas, según las cuales soy un momento del mundo, son siempre ingenuas e hipócritas porque sobreentienden, sin mencionarla, esta otra visión, la de la consciencia, por la que un mundo se ordena en torno mío y empieza a existir para mí”⁸²; tratando el tema de la desvinculación del sujeto o conciencia del mundo, explicita que Descartes y Kant sobre todo, “han desvinculado al

⁸⁰ Infra. 8 pp.

⁸¹ Costa, Malena. (Septiembre 2006): *La propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica*. A Parte Rei. Revista de Filosofía. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/malena47.pdf>. (Accesado el 12 de diciembre 2010).

⁸² Merleau-Ponty, M. (1985): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 9 pp.

sujeto o a la conciencia, haciendo ver que yo no podría aprehender nada como existente si, primero, no me sintiera existente en el acto de aprehenderlo; pusieron de manifiesto la conciencia, la absoluta certeza de mí para mí, como la condición sin la cual no habría nada en absoluto, y el acto de vinculación como fundamento de lo vinculado”⁸³. Como si el mundo no existiera, sino porque yo tengo conciencia de él; como si el mundo reposara sobre la actividad sintética del sujeto. Para Merleau-Ponty, el mundo existe sin necesidad de un sujeto que lo analice; sería artificial, como menciona el filósofo, pensar que el mundo se deriva de una serie de síntesis, sumatoria de percepciones y cualidades físicas del objeto, puestas por el análisis de un sujeto, sin que los objetos existieran. El mundo real no es construido, ni explicado, ni analizado, el mundo real es descrito por el sujeto. El mundo real “es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos de todas mis percepciones explícitas”⁸⁴. El hombre no construye un sujeto interior donde estarían dadas las coordenadas del mundo, para Merleau-Ponty el hombre interior no existe, “el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce”⁸⁵.

Merleau-Ponty intenta mostrar una instancia distinta a esta teoría del conocimiento en la primera parte de la *Fenomenología de la percepción* intitulada *El cuerpo*. Para el filósofo la relación sujeto/objeto no es una relación entre términos opuestos; ni entre un sujeto activo cognoscente y un objeto ya conocido inactivo. En esta nueva manera de concebir la relación, la percepción es el momento originario y primera instancia en relación con la totalidad del conocimiento. Es una relación entre dos términos ambiguos: un sujeto no cerrado desde la propia autorreferencialidad del *logos*, frente a un objeto abarcable y fijo que es percibido. Aunque la centralidad del sujeto en la percepción es señalada por el filósofo, desde el momento “en que define al hombre (o yo) como “*sujeto encarnado*”⁸⁶. “La percepción (...) es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo (...) es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones (...) el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce... (es un) sujeto brindado al mundo”⁸⁷. Merleau-Ponty valida la percepción en sí misma como fuente inacabable de conocimiento y como potencia fiable de ser

⁸³ Merleau-Ponty, Maurice (2004): Prólogo a la *Fenomenología de la percepción* España: Contrastes, Revista internacional de filosofía. Vol. IX.

⁸⁴ Merleau-Ponty (1985). 9pp.

⁸⁵ Merleau-Ponty (1985). 10 pp.

⁸⁶ Merleau-Ponty (1985). 73 pp.

⁸⁷ Merleau-Ponty (1985). 10-11 pp.

conocida, en la cual, el cuerpo es indispensable en el proceso del conocimiento, pero no limita las posibilidades de la conciencia en su concreción.

El cuerpo propio pasa de ser considerado como instrumento de conocimiento u objeto, puesto que antes de cualquier conocimiento *somos* en el mundo, pasamos a ser un activo partícipe indispensable absolutamente en la apropiación del él, pues somos sujetos en él, gracias a nuestro cuerpo. En este sentido comenta Anna Maria Brigante, la inversión de la formula cartesiana, puesto que ya no es más *pienso luego existo*, sino al contrario *existo luego pienso*, siendo la realidad prereflexiva antecedente y condición de toda la actividad del pensamiento⁸⁸. El cuerpo propio es el modo de ser del hombre que lo hace ser, a su vez, ser en el mundo o ser situado. El sujeto no se halla separado de su cuerpo, sino por el contrario está *encarnado* en él. Gracias a mi dimensión corpórea me uno al mundo, es a través de ella que mi conciencia encarnada se sabe inmersa dentro del mundo y mi existencia concreta y fáctica está planteada de hecho y concretamente en él. Es por medio del cuerpo que el hombre encuentra su lugar en el mundo. La percepción del cuerpo no es un acto de conciencia reflexiva, ésta ofrece la instancia de saber implícito del cuerpo, saber no explícito, poco claro, puesto que lo conocemos en tanto lo vivimos.

Fulton y Long eligen realizar su obra a partir de las experiencias vividas durante sus recorridos, experiencias de la vida real que los van a influir y transformar. En esto es claro Fulton cuando dice no interesarle el mundo de la imaginación y de las representaciones propias generadas por el vivir en un lugar encerrado y solitario. Los artistas optan por explorar a pie los diferentes espacios geográficos, lo cual les permite ser y estar inmersos con el cuerpo en los lugares; abrirse a la experimentación de las sensaciones, y por medio de la apertura a las sensaciones permitir que el cuerpo se abra al mundo, al mismo tiempo que el mundo se pliega sobre el cuerpo.

El cuerpo no está separado de la conciencia y no posee funciones diferentes: función motora, función sensorial, función afectiva; ni categorías subjetivas; por el contrario, nuestra experiencia sensorial está aunada con las funciones afectivas y motoras: nos comprendemos

⁸⁸ Brigante, Anna Maria, Chirolla, Gustavo A., Häbich, Gabriela, Sánchez, Rubén A., (2005): *El cuerpo, fábrica del yo. Producción y subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*, Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 73 pp.

como seres corporales habitando un mundo, el ser es ahora, *ser- del- mundo* en términos heideggerianos. Un punto central en la práctica de hacerse a un CsO es el de la sensación, a la cual nos acercamos desde el desarrollo de pensamiento de acuerdo a lo que plantea Chirolla. La sensación es pensada en relación al CsO como una realidad intensiva que determina variaciones alotrópicas; ésta posee diferentes órdenes, mas no se dan diferentes órdenes de sensaciones. La sensación tiene un carácter sintético que contiene diferencias de nivel y pluralidad de dominios. Dando respuesta a la pregunta sobre la constitución de la sensación, decimos que ésta tiene lugar en el CsO como una realidad intensiva, potente, que genera, trastoca, cambia, crea. Y puntualmente en lo referente a Merleau-Ponty, el ser de la sensación se da “Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo”⁸⁹.

En el andar, el cuerpo de los artistas caminantes siente diferentes “niveles”, “órdenes”, y “dominios”⁹⁰ de sensaciones unidos a sus experiencias, provenientes de objetos externos a sus cuerpos mismos, y de las sensaciones propias que remiten a un ámbito preobjetivo explorado en ellos mismos. El sentido de lo percibido no es únicamente acontecimientos psicofisiológicos. El cuerpo es la posibilidad del conocimiento cuando atraviesa un espacio natural amplio, las llanuras, baja, sube los senderos, el cuerpo traza un círculo arrastrando los pies, holla un camino doblando, gateando, husmeando un terreno, el cuerpo habita la inmensidad de un espacio, el cuerpo recorre un desierto, un continente, el cuerpo husmea el aire, el cuerpo encuentra huellas, caminos. El cuerpo escucha los sonidos de los vientos, de las ramas, de sus pies al caminar, de su respiración, el cuerpo percibe. El cuerpo siente los colores de la naturaleza, el cuerpo recoge, salta, indaga, se sumerge. El cuerpo va hacia delante, al cuerpo le pesan sus piernas, se le cansan sus músculos, suda. Es mediante el cuerpo que es posible establecer una relación de familiaridad única y personal con el mundo, una construcción no reflexiva.

⁸⁹ Merleau-Ponty, M. (1977): *El ojo y el espíritu*. Madrid: Paidós, 17 pp.

⁹⁰ Deleuze, Gilles. (2002): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Ediciones du Seuil, 43 pp.

En su última obra *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty se desprende de categorías subjetivas, especialmente de la de “intencionalidad”, presente aún en la noción de “cuerpo propio”; amplía la realidad de cuerpo propio a la de carne, la cual alcanza las cosas. La carne es lo que envuelve a las cosas y constituye la visibilidad de la cosa y la corporeidad del vidente; es el espesor que hace visible al vidente, es la dimensión del cuerpo y al mismo tiempo la dimensión del mundo. La realidad del cuerpo y la visibilidad de las cosas están constituidas por la carne, tejido de toda experiencia que acontece. Teniendo claro que la carne del mundo “no es un fondo o substrato último, (...) es la textura que entreteje cuerpo y mundo; el cuerpo no cesa de abrirse al mundo y el mundo de plegarse y replegarse en el cuerpo. La carne en este sentido es el ser de la sensación, la trama que es apertura tanto como repliegue”⁹¹.

En las largas caminatas, Long utiliza la fuerza y resistencia de sus piernas: “el cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo”.⁹² Mediante su cuerpo siente sus propias percepciones, así como lo que se percibe en la atmósfera de los lugares, utiliza el andar a modo de instrumento de medida de los cambios atmosféricos, los cambios de dirección de los vientos, de la temperatura, de los sonidos. El viento atraviesa, roza, incide en el cuerpo. Mientras anda, el cuerpo del artista percibe acontecimientos del viaje, siente las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física de éste que se refleja sobre su cuerpo.

3.3. La unidad entre los niveles sensitivos y los dominios sensibles

Para Maldiney -citado por Chirolla- habría diferentes dominios sensibles, órdenes de sensaciones, niveles sensitivos, secuencias movedizas los cuales “remiten” a los órganos de los sentidos, siendo la cuestión cómo se pasa de un dominio sensible a otro, cómo comunico un color, una textura, un sabor; cómo diferencio los niveles sensitivos. De lo que no se trata es de “un efecto de conjunto o unidad, (...) un sentido interno común a todos los dominios”⁹³. El cuerpo pasa por distintos umbrales de las sensaciones mientras hace su recorrido. Es la sensación lo que recorre el cuerpo, lo que actúa directamente sobre el sistema nervioso.

⁹¹ Chirolla, Gustavo Adolfo interpreta a Merleau-Ponty en un fragmento del *Ojo y el Espíritu*. 8 pp.

⁹² Raquejo (2003). 113 pp.

⁹³ Chirolla (2002). 8 pp.

No existe una sensación para cada orden de los sentidos o para cada dominio, existen en cambio diversas sensaciones, las cuales pueden darse simultáneamente: cuando camino, mi cuerpo entero siente al mismo tiempo la fuerza del roce del viento, el olor y sabor de un lugar y la pesadez de la materia que arrastra. Este recorrer de la sensación se da en diferentes niveles, en diferentes órdenes, siendo la sensación “maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo”⁹⁴. Lo que hace que pase de un umbral a otro, o se superpongan umbrales de sensaciones como fuerzas intempestivas que atraviesan los cuerpos de los artistas caminantes en su andar, es el recorrido mismo, el trayecto.

3.4. Cuerpo sin Órganos

La práctica de hacerse un CsO “implica dejar de ser un organismo, pervertir las significaciones y dejar de experimentarse como un yo. En el fondo es un modo de individuación absolutamente distinto al planteado por una lógica de lo uno, es un modo de individuación a partir de las multiplicidades”.⁹⁵ Este modo de individuación no es algo exclusivo del ser humano, compete también por ejemplo al espacio, a prácticas vivenciales. El CsO no es algo dado, sino se construye en un proceso de experimentación, “es una práctica, un conjunto de prácticas”⁹⁶ en donde el modo de individuación arranca ontológicamente en la diferencia y en la multiplicidad. Hacerse un CsO consiste en abrir nuestro organismo, a un sinnúmero de conexiones con potencias de todo tipo; experimentación de todo tipo de procedimientos, lo cual implica la desarticulación del organismo, dando como resultado la desordenación de los sentidos, la perversión de los significados y los campos semánticos; la explosión del yo y el reconocimiento como multiplicidad de intensidades, sensaciones y deseos.

La sensación es una “potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa,”⁹⁷ tiene la particularidad de permitir apertura aún sin estar necesariamente conscientes de la misma; la sensación es una potencia vital, más allá de toda representación, unidad sinestésica, cuyo elemento constitutivo es el ritmo. El ritmo posibilita el paso de un dominio sensible a otro y

⁹⁴ Deleuze (2002), 43 pp.

⁹⁵ Salinas, Adán. *¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos? Aproximación ético política a Gilles Deleuze*. Disponible en: <http://nomadant.wordpress.com/biblioteca/textos/etico-politica/>. (Accesado el 28 de octubre de 2010).

⁹⁶ Chirolla (2002).

⁹⁷ Deleuze (2002), 49 pp.

permite sentir los diferentes niveles y dominios de cada sensación. El ritmo va a determinar la ruta de una constitución de un CsO y también viabiliza la desestratificación. Como tal la sensación no es uniforme, y por los dominios que atraviesa, se presenta en diferentes amplitudes. El ritmo surge del caos, es una potencia que surge de lo abigarrado e)indeterminado que irrumpe en un dominio, lo encamina,-aunque no totalmente- lo transforma, lo abandona.

A todo cuerpo le afectan fuerzas invisibles, así como el ritmo potencia la sensación. El hecho de la normal incoscienza que se tiene de la modificación que estas producen no se invalida en manera alguna la importancia que tienen en contraposición con una visión realista de cómo el cuerpo orgánico identifica lo que lo afecta. Así como a Bacon, a Long y a Fulton en la perspectiva deleuziana de *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles*, les interesa esa ruta que atraviesa la sensación gracias al ritmo y constituye el CsO, indiferentemente si es un ser humano, una piedra o una montaña. En otras palabras, a ellos les interesa experimentar las sensaciones en sí mismos y abrirse a las transformaciones y permitir un cambio de perspectiva frente a la visión clásica ya mencionada. En la perspectiva fenomenológica se trasciende la dualidad mente/mundo, en la perspectiva deleuziana –aunque se asume la unidad entre cuerpo y mundo-, se muestra que el cuerpo es un campo de intensidades que lo desestratifican.

Ya finalizando el discurso, en lo referente a los órganos, Deleuze explicita que el cuerpo como “carne y nervio”⁹⁸, para el cuerpo no organizado, los órganos son “contingentes y accesorios”⁹⁹, son órganos “indeterminados, polivalentes”¹⁰⁰ temporales y provisionales; el cuerpo no está organizado por sistemas, sino los órganos son independientes de la organización, aunque están conectados los unos con los otros. Los órganos están determinados por la fuerza de la sensación cuya duración es el paso de la onda; están determinados igualmente por la acción de las fuerzas.

Cuando la sensación atraviesa el cuerpo es una fuerza excesiva y espasmódica, siendo entonces una fuerza real no imaginativa, es un hecho intensivo. Está necesariamente

⁹⁸ Deleuze (2002). 55 pp.

⁹⁹ Deleuze (2002). 55 pp.

¹⁰⁰ Deleuze (2002). 55 pp.

presente en ella el elemento tiempo, en el recorrido de la onda; y ejerce una acción directa de fuerzas sobre el sistema nervioso.

Deleuze propone un programa motor de experimentación, no una interpretación para hacerse a un CsO. Ejemplifica esta construcción por medio de los denominados cuerpos lúgubres. Deleuze llama cuerpo lúgubre a la experimentación extrema sobre el mismo, como es el caso del cuerpo del drogadicto, del cuerpo de la anoréxica, del cuerpo del masoquista. Es un cuerpo en el que su experimentación llega al límite de desestratificación. Estos cuerpos extremos a través de la experimentación cancelan, invierten, la organización de todos los órganos a través de formas y funciones como organismos; mas no hay que desestratificar todo el organismo para producir un CsO.

En el caminar, el cuerpo de Long y Fulton se vuelve un campo de experimentación o de experiencia, atravesado por fuerzas de distintos órdenes, intensidades, que actúan sobre sus cuerpos, atraviesan sus cuerpos, no caminando en medio de una naturaleza reconocida desde unos “paisajes naturales” que podríamos pensar como domesticados; sino en unos ambientes inhóspitos, desconocidos, asumiendo riesgos sin límites, exponiendo su cuerpo, por ejemplo, a altas temperaturas en la noche. Al respecto de la sensación del miedo, menciona Fulton: “Mucha gente puede tener miedo de pasar la noche a la intemperie en mitad de un bosque, para mí esto es un ingrediente habitual en cada caminata, he aprendido a verlo como algo normal”¹⁰¹. Además de estar con sus cuerpos expuestos en estos lugares, muchas veces inhóspitos para el hombre; estos artistas están abiertos al azar, a algo que recae sobre ellos y que los pueda llevar a una situación a la que no estaban preparados, estando abiertos a un conjunto de experimentaciones no preestablecidas, en donde su cuerpo se desestratifica por vía del azar, de situaciones riesgosas, etc.

¹⁰¹ Gilgado, A: *Hamish Fulton, el arte en el hecho de caminar*. En Periódico Hoy.es. Disponible en: <http://www.hoy.es/20080426/sociedad/hamish-fulton-arte-hecho-20080426.html>. (Accesado el 3 de abril de 2011).

Capítulo Cuarto

De mapas y cartografías

¿Por qué damos por sentado una forma natural de trazar un mapa, de recorrer una vereda? A esta pregunta responderíamos que la forma de representación que es pensada como la más natural del mapa geográfico es la reproducción de la superficie del suelo desde una perspectiva aérea central que esté subordinada a una métrica y a una gráfica. La representación se concretiza la mayor parte de las veces en un plano bidimensional, aunque puede ser representada en un globo terráqueo; se espera que el mapa topográfico sea lo más exacto posible en cuanto a la medida de sus distancias, ángulos o superficies. Gracias al mapa topográfico podemos fijar ciertos puntos de un recorrido, de este modo se privilegia la idea del desarrollo de un viaje incluyendo la ruta de tránsito, la cual genera cierta temporalidad.

Aunque como dice Michel Serres en su libro *Hermes V-El paso del noroeste*, los mapas también tienen que ver con los seres, las cosas, los cuerpos; hasta podemos trazar un mapa de algo que no conocemos, puesto que “ninguna regla prescribe el dibujo de las costas, el relieve de los paisajes, el plano del pueblo en que nacimos, el perfil de la nariz ni la huella del pulgar... se trata de singularidades, identidades, individuos, infinitamente alejados de toda ley, se trata de la existencia, decían los filósofos y no de la razón”¹⁰².

El tema del viaje y las realizaciones de mapas y las cartografías realizadas por los artistas caminantes están aquí expuestos principalmente y se analizan bajo la óptica de conceptos filosóficos desarrollados por Deleuze y Guattari.

4.1. Sobre los mapas

Francesco Careri en su libro *Walkscapes El andar como práctica estética*, reproduce dos de los primeros mapas que presentan un sistema de recorridos: *Belodina, Val Camonica*, Italia

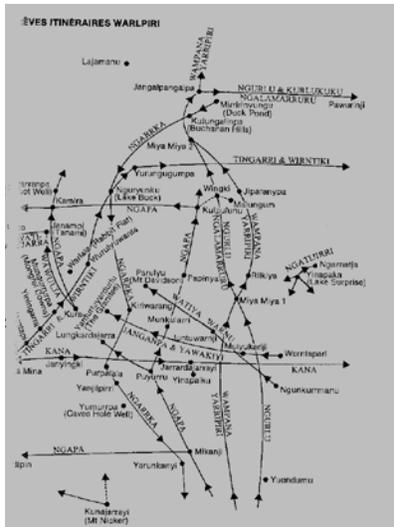
¹⁰² Serres (1991). 7 pp.

8000 a.C., y el mapa de *las Vías de los cánticos de la región de habla Waripiri*, Australia 2000 d. C.



Belodina, Val Camonica

El mapa de *Belodina* es una figura representativa de los recorridos (líneas onduladas trazadas en el vacío) entre los diferentes lugares fijos de lo cotidiano en un poblado nómada paleolítico; pareciera que el punto de partida y el punto de llegada del recorrido tiene un interés relativo, mientras que el espacio entre estos puntos que “es el espacio de andar, la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del *eterno errar*”¹⁰³, es el espacio común en donde se da la vida en comunidad, aunque también es un lugar simbólico.



Vías de los cánticos de la región de habla Waripiri

¹⁰³ Serres (1991). 43 pp.

El mapa *Vías de los cánticos de la región de habla Waripiri*, el *walkabout* (andar sobre o andar alrededor) de los aborígenes australianos, es una gigantesca cartografía de canciones del llamado *Tiempo de los Sueños*. Los aborígenes australianos se apropian de la tierra mediante sus recorridos, viajan a través de sus desiertos memorizando una serie de canciones, una sucesión de ciclos repetitivos los cuales permiten identificar ciertos puntos por donde debían pasar en su recorrido; en estas canciones aparecen los ríos, las montañas, las plantas. Los aborígenes utilizan las canciones en un orden establecido pudiendo de este modo cruzar Australia. Las canciones y las líneas, y el conjunto de canciones y líneas conforman una “red de recorridos erráticos simbólicos que atraviesan y describen el espacio como si se tratase de una guía cantada”¹⁰⁴.

Estos dos ejemplos representan mapas nómadas en donde el dibujo de las líneas trazadas no es estático y fijo sino son propuestas de recorridos vivenciales, por consiguiente, siempre se dan de formas diferentes. Se abre la posibilidad de memorizar los territorios que se actualizan permanentemente, transmutándose siempre en algo nuevo y diferente. Esta es una manera de caminar un recorrido, así en el caso del nómada se desarrolla la capacidad de hacer siempre un mapa diferente de su recorrido, pues la geografía se muda continuamente dependiendo del punto de observación en donde se sitúa momento a momento lo que conlleva a la transformación del lugar.

Amanda Schachter en su texto *Midiendo a paseos*, en relación a la acción de caminar entre los aborígenes australianos y la obra de Long, encuentra que aunque en ambos casos se camina, este acto es diferente en relación al acto propiamente de caminar. Schachter señala que en los aborígenes australianos, el caminar connota un sentido ritual; y en el caso de Long, el caminar es arte. En ambos casos también, gracias al cuerpo y por medio de la pisada se dejan huellas en la geografía, aunque Long traza además una línea interviniendo de esta forma sobre lo real. Al respecto dice el artista caminante: “mi trabajo, dirá, es real, ni ilusorio, ni conceptual. Supone piedras verdaderas, tiempo verdadero, verdaderas acciones. Utilizo el mundo tal como lo encuentro”¹⁰⁵. También vemos que en ambos casos se busca trascender lo real. En Long, la experiencia estética en relación a la creación de los mapas-cartografías y mapas-textos permiten aproximarse a la comunión con la

¹⁰⁴ Careri (2002). 48 pp.

¹⁰⁵ Schachter (1999). 9 pp.

naturaleza que el artista ha tenido durante su trayecto; en referencia a las pinturas australianas a su vez, los mapas-cartografías nos permiten leer el recorrido ancestral y su reactualización en tiempo real.

4.2. Mapas-cartografías y calcos-topográficos

En el capítulo denominado *Rizoma* del libro *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari estudian “una historia compartida...que conforman: historia, texto y agricultura-botánica aplicada. Y lo abordan a través justamente de conceptos “agrarios” o, al menos, vinculados con el cultivo: el árbol y el rizoma”¹⁰⁶. *Árbol* y *rizoma* son conceptos filosóficos, figuras abstractas propias de la filosofía de Deleuze y Guattari que funcionan como categorías de la ciencia de la biología, como formas de leer el palimpsesto de las imágenes del pensamiento, como un modo de disposición social, y también como método de conocimiento y enciclopedia¹⁰⁷. Estos dos conceptos, el de árbol y el de rizoma, son el fundamento para entender cómo funcionan o actúan el calco como mapa y el rizoma como cartografía en Deleuze y Guattari, y han de facilitarnos la comprensión de las creaciones de mapas-cartografías de los artistas caminantes.

El concepto árbol tiene su historia en todos los pueblos y religiones y a lo largo de la filosofía Occidental. Desde los textos de Platón, va unido al modelo de desarrollo del pensamiento. Es un esquema básico de organización, también es modelo de división y clasificación. “Resulta curioso comprobar cómo el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía”¹⁰⁸. El modelo arborescente representa una planta de eje vertical que posee una estructura jerárquica y dicotómica entre sus elementos, lo más importante son las raíces, pues contienen la genealogía del mismo árbol. En este modelo el uno es raíz de todo y del que parte todo conocimiento. La estructura de la raíz es similar a la estructura de los troncos y ramas, mas dentro de esta jerarquía, los niveles superiores inciden en los inferiores y no a la

¹⁰⁶ 1968 URSTAAT Notas sobre Rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Disponible en: <http://ciudadtecnicolor.files.wordpress.com/2009/09/urstaat-1968-version-2-0.pdf>. (Accesado el 25 de octubre de 2010).

¹⁰⁷ Italo Calvino en su libro *Seis propuestas para un nuevo milenio*, considera la novela contemporánea como multiplicidad de voces, cosas, sentidos, nociones que encontramos en consonancia con la definición de rizoma descrita por DyG.

¹⁰⁸ Deleuze y Guattari (2000). 23 pp.

inversa. Puede decirse que el modelo arborescente corresponde también en su estructura con la del espacio estriado, concepto ya analizado en el capítulo intitulado, *Espacios lisos y estriados*¹⁰⁹.

El concepto *Rizoma* está descrito y caracterizado por Deleuze y Guattari a través de una noción importada desde la ciencia de la botánica, también es una noción inferida de la estructura de algunas plantas subterráneas de eje horizontal, las cuales tienen raíces y brotes herbáceos de sus nudos. El crecimiento rizomático es indefinido, no obstante al pasar el tiempo mueren las partes viejas produciéndose siempre nuevos brotes. El modelo rizomático “no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda”¹¹⁰. Como modelo organizativo, descriptivo y epistemológico está caracterizado por principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía. Todo punto en el rizoma se une con los demás puntos; es una realidad heterogénea que forma nódulos y se desarrolla a partir de flujos, ramificaciones subterráneas, valles, líneas ferroviarias; se expande, es variado, está atravesado por líneas de fuga, trayectorias, vectores, no puntos, ni posiciones. El Rizoma está compuesto por mesetas, una meseta no tiene comienzo, ni fin, es una zona de intensa conexión. Ahora bien, el concepto rizoma posee algunos caracteres generales expuestos como principios por Deleuze y Guattari, en el desarrollo de nuestra monografía nos interesa incluir el cuarto principio “de cartografía y de calcomanía”¹¹¹, conceptos que nos ayudarán a comprender la realización de mapas-cartografías, o de calcos-topográficos en los artistas caminantes.

En primer lugar, examinemos lo relativo al calco. Un calco no reproduce un mapa, es una foto o una radiografía, es decir, una copia susceptible de ser reproducida infinidad de veces sin sufrir ningún proceso de transformación. El calco es algo inerte, generado una vez, organizado según sus propios ejes de significación, reproduciéndose a sí mismo siempre. “El calco solo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma”¹¹².

Por el contrario para Deleuze y Guattari, el rizoma tiene que ver con el mapa. Un mapa se construye, es abierto a infinidad de conexiones en todas sus dimensiones, por lo tanto sufre modificaciones continuamente. Un mapa se crea por medio de relaciones y de combinaciones; pues la actitud del creador del mapa es la de la exploración. Un mapa puede ser realizado infinidad de veces acoplándose a los deseos de un individuo o de un

¹⁰⁹ Infra. 33 pp.

¹¹⁰ Deleuze y Guattari (2000). 23 pp.

¹¹¹ Deleuze y Guattari (2000). 17 pp.

¹¹² Deleuze y Guattari (2000). 19 pp.

grupo, en fin, está hecho no sólo por una individualidad sino por una multiplicidad de voces. Es importante resaltar que el mapa se opone al calco pues está fundamentado en la vivencia y en la experimentación de la vida real.

Para Deleuze y Guattari, lo que se llama “mapa” es un conjunto de líneas diversas que funcionan al mismo tiempo, siendo las líneas imágenes de cosas o abstractas; teniendo dirección o dimensión; formando contornos o no delimitando, aquéllas a consideración de los filósofos son las más hermosas; hay líneas que constituyen cosas, otras líneas constituyen acontecimientos, teniendo estos “su geografía, su cartografía, su diagrama. Lo interesante de una persona son las líneas que la componen, o las líneas que ella compone, que toma prestadas o que crea”¹¹³. Para Deleuze y Guattari los modos de hacerse a un mapa¹¹⁴ son infinitos: un mapa puede ser una obra de arte, una acción política, un performance, una meditación. Mapas-cartográficos podemos hacer antes de emprender un viaje, y mapas-poemas después de recorrer el espacio; podemos no conseguir un mapa y hacer uno propio, como es el caso del protagonista de "Fragmentos de vida" de 1906, de Arthur Machen; Edward Darnell, hombre gris, sombrío, quien se ocupa cotidianamente de un trabajo rutinario: “un día de vacaciones, sin dinero, decide hacer un viaje a través de la ciudad, la misma de su rutina: Londres. Decide desplazarse sin ninguna dirección definida, al azar de una calle a otra. ... deviene entonces en cierta manera un nómada urbano. Las vivencias de sus travesías lo llevan a sentirse extraño a sí mismo”¹¹⁵. Edward no consigue un mapa estriaje de la ciudad a recorrer, por el contrario, elige hacer uno propio. El mapa-cartografía realizado por Edward lo construye a medida que va recorriendo la ciudad, “un mapa de sus singulares vivencias urbanas más que de cualquier otra cosa”¹¹⁶ realiza unos signos criptográficos propios, suerte de letras raras hechas de sus percepciones y afecciones, de aquello que lo conmovió en determinados lugares.

En el caso de Long y Fulton, la composición que hacen en su trabajo está íntimamente ligada con su hacer artístico, el cual está enmarcado en el *experimentar* la vivencia asumiéndola en su multiplicidad, también en la sutilidad de la perspectiva que presentan sus

¹¹³ Deleuze y Guattari (2000). 20 pp.

¹¹⁴ A manera de aclaración, hay que enfatizar que los conceptos mapas-cartografías y calcos-topográficos son conceptos que desarrollamos para llegar a entender la categoría propuesta por DyG de mapa rizoma.

¹¹⁵ Machen, Arthur. (2006): *Fragmentos de Vida*. Madrid: Editorial Siruela. 83 pp.

¹¹⁶ Chirolla, Gustavo y Cifuentes, Luis Antonio (2002): *Gilles Deleuze: vitalismo inorgánico. Jean François Lyotard y las políticas del presente*. Bogotá: Ediciones Unad, 34 pp.

esculturas y fotografías. Continuando con el acercamiento a lo que es un mapa, se plantea como interpretación del territorio, la cual permite recorrerlo en varios sentidos posibles. Un mapa tiene múltiples entradas, su trazado no está orientado por la búsqueda de un origen. No existe un mapa único, verdadero y anterior, origen de los mapas; por el contrario, el mapa habla, insinúa desplazamientos, hace conexiones. La naturaleza del mapa tiene que ver con trayectos y devenires, con la movilización de objetos, y con un amplio espectro de posibles situaciones relacionadas directamente con la particularidad del lugar.

4.3. Preparativos cartográficos para el viaje

Me gusta la simplicidad de caminar, la sencillez de las piedras.

Me gustan los materiales comunes, lo que sea a mano, pero sobre todo las piedras.

Me gusta la idea de que las piedras son de lo que el mundo está hecho.

Me gusta usar la simetría de los patrones entre el tiempo, lugares y tiempo, entre la distancia y el tiempo, entre las piedras y la distancia, entre el tiempo y las piedras¹¹⁷.

“Uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia a una forma estética”¹¹⁸, este es un hecho plausible dentro de la dinámica de la práctica artística de los artistas caminantes. Contrastando con el trabajo de estos artistas, las acciones realizadas por los dadaístas no son traspasadas a unas cartografías, ni a narraciones literarias; y en el caso de los situacionistas estos realizan mapas psicogeográficos,¹¹⁹ mas no conciben mapas de sus trayectorias.

Nos proponemos acercarnos a las cartografías realizadas con anterioridad a sus viajes, presentando en el proceso sus confluencias y puntos de diferencia; examinaremos también la obra fotográfica realizada por Fulton, y los mapas-textos propuestos por Long que resultan de sus viajes.

¹¹⁷ Henriquez, Rafael. (2009): *Richard Long: Selección de declaraciones y entrevistas. (2007)*. Editorial Turfnell, B. Disponible en: <http://megaimages.blogspot.com/2009/05/richard-long.html>. (Accesado el 2 de diciembre de 2010).

¹¹⁸ Careri (2002). 150 pp.

¹¹⁹ En 1957 la Internacional Situacionista reconoce que perderse por la ciudad es una posibilidad concreta de anti-arte, y lo asume como un medio estético político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra. Estos artistas se proponen en general investigar zonas oscuras y limítrofes de la ciudad apoyándose en el concepto de “psicogeográficos”, el cual hace referencia a los efectos síquicos que el contexto urbano tiene sobre los individuos. Careri (2002). 90 pp.

Los artistas caminantes antes de emprender un recorrido, se preparan para hacerlo, podemos decir, trazando unos mapas-cartográficos en los cuales vemos entremezclados con diferentes proporciones y velocidades un calco topográfico o un mapa rizomático tal cual propone DyG en *Mil Mesetas*. Dada la variedad de propuestas y formas de mapear o de hacer una cartografía en un territorio por los artistas caminantes, trataremos de señalar algunas generalidades al respecto. Es indudable que la experiencia de andar y habitar los espacios, las diferentes vivencias de percepciones y afecciones en el territorio señalado, afecta y amplía al mismo tiempo la diversidad de las propuestas de cartografías de Long y Fulton.

En general, podemos decir que algunas veces se propone un recorrido con base en unos puntos geográficos fijos, los cuales son señalados con anterioridad sobre el plano, propuesta de andar en desarrollo progresivo sobre un territorio hacia un fin predeterminado en un tiempo demarcado, ésta constituye una forma de realizar el mapa-cartografía como un plano de organización. Debemos tener en cuenta que sobre esta representación métrica y temporal, la propia vivencia en el recorrido de estos caminos desestratifica la estructura, permitiendo o más bien invitando a una actualización de las vivencias personales, las cuales quedan registradas en los cuadernos de viaje llevados por Fulton y en los poemas visuales compuestos durante y al final de los viajes por ambos artistas.

Otras veces, los artistas caminantes cogen mapas topográficos de la región, comarca o país en donde demarcan una porción de espacio a recorrer. Esta delineación de territorio no contiene un señalamiento de unos puntos específicos de desplazamiento. La demarcación del territorio da mil y una posibilidades de andar. Andar por todas las vías, caminos y trayectos; transitar las líneas acuosas, andar trazando una línea recta, o una espiral; seguir el borde del mar, de un volcán. Se demarcan unas líneas abstractas sobre territorios lisos y líquidos como propuestas de recorridos. Cuando se recorren estas líneas, el actualizarlo tiene relación estrecha con la confluencia de líneas vectoriales, líneas de fuga perceptuales, vivenciales en el caminante.

4.4. Los mapas-cartografías y las fotografías en Fulton

En ocasiones Hamish Fulton antes de emprender un viaje, realiza unas acciones de un modo determinado, el cual es descrito por Mira Bernabeu, de la siguiente manera: durante los días anteriores a emprender la caminata, Fulton recoge la información del sitio a donde va a caminar, se documenta por medio de libros y centros de información turística. Compara los mapas y revisa bien la información para ajustar correctamente la trayectoria. La ruta es bien definida, el mapa que escoge se hace a escala visible, coge su tienda de campaña, sus zapatos, su comida deshidratada, su botella de agua. Algunas veces, por el contrario, el artista puede no querer tener información sobre el camino por el cual va a transitar, dejándose entonces guiar solamente por la intuición en el recorrido. Las rutas que va a atravesar pueden tener relación con la duración en horas y días, y con la dirección tomada, así

Caminar hacia el este 1989

Caminar hacia el sur 1990

Caminar hacia el este 2001

Caminar hacia el norte 2003

Caminar hacia el oeste 2004

Y también con el punto de llegada. “La caminata por Lanzarote la conforma una serie de rutas conectadas. (El círculo del sol, una isla rodeada de agua) Los caminos de ida y los caminos de vuelta. No avancé en ninguna dirección porque acabé en el mismo sitio en el que había empezado”¹²⁰.

Hay rutas que se relacionan teniendo como eje la duración con otras realizadas anteriormente. En la caminata realizada en Lanzarote, Islas Canarias, del 12 - 18 febrero de 2004, denominada *Siete jornadas a pie desde y hasta punta mujeres caminando por carreteras veredas y senderos*; tiene relación con las *Siete caminatas desde Yhastakioto*, “(del 13-19 de mayo de 1998 siete caminatas desde y hacia Tokio viajando por el monte

¹²⁰ Fundación César Manrique (2005): *Hamish Fulton. Siete caminatas cortas*. Disponible en: <http://www.fcmanrique.org/expoDetalle.php?idExposicion=15>. (Accesado el 5 de septiembre de 2010).

Hiei, rodeándolo a pie por una ruta de antiguos senderos en el Japón”¹²¹.

Para ir de Finisterre, a Toledo, en 2005, Fulton realiza un trazado en forma de espiral; el artista comenta: “Tracé el camino basándome en las direcciones de cinco caminatas de costa a costa en España y Portugal que hice entre 1989 y 2004. La supuesta espiral reflejaba las cinco direcciones de la caminata, Este, Sur, Oeste, Norte y de nuevo Este para terminar en el centro del país. Cuando un artista pinta una espiral, puede controlar la escala, el color y la textura. Cuando camino, me coloco en un mundo que no controlo, donde pueden suceder o descubrirse muchas asociaciones, condiciones y coincidencias. Se podría decir que mi pequeña caminata vincula la influencia romana a la coexistencia de las tres culturas. Aún así, para mí se trataba más bien de detenerme al final en Toledo, sabiendo que me rodeaban los 2.498 kilómetros de caminata”¹²².

Fulton realiza un viaje de 43 días de costa a costa andando por calzadas y caminos, comenzando en la desembocadura del Duero en Oporto y terminando con el solsticio de verano en el delta del río Ebro en Cataluña, Portugal, España; Pirineos Vascos, Francia, en 2001. A finales de los 60 y principios de los 70, hace algunas obras de solo texto. Desde los 70 a los 80, los textos eran descripciones de los paseos situados debajo de las fotografía en blanco y negro. Posteriormente los textos son escritos mientras camina: “Cuando acabo la caminata, tengo ya que haber actualizado mi diario y formulado mis textos básicos, a partir de este material recabado durante mis caminatas puedo generar las obras de arte”¹²³

El artista entonces hace obra textual u obra fotográfica o une los dos lenguajes. La obra fotográfica realizada después de la caminata puede ser la sola fotografía, que algunas veces va acompañada de un texto en la parte de abajo. Este texto muchas veces refuerza literalmente la experiencia de la fotografía y le otorga un sentido que va más allá del contacto estético que ha tenido con ésta. Podríamos preguntarnos si la fotografía es un lenguaje metafórico o la fotografía sirve como documento de los espacios transitados. Las obras que son solo textos son configurados como murales sobre la pared de la galería, están usualmente redactados en inglés y en la lengua del país (en ocasiones incluye dialectos

¹²¹ Fundación César Manrique (2005).

¹²² Fernandez-Cid, Miguel: *Fulton, Hamish. Soy un artista que hace caminatas*. Publicado en Caminos Libros. Disponible en: <http://www.caminoslibres.es/index.php>. (Accesado el 3 de diciembre de 2010).

¹²³ Fernandez-Cid.

regionales). Aunque la fotografía y el texto tienen el mismo peso para realizarlas, Fulton prioriza la experiencia real, las percepciones y los sentimientos generados por la interacción con el paisaje y sus elementos, por su contacto con las rocas, los arbustos, los árboles, los ríos, las nubes, el paisaje y el brillo de la luna. Como en la fotografía-mural que vemos a continuación en donde evoca a través de palabras como sombra, capaz, buitre, a través, río, pájaros, sombreado, luciérnaga, arbustos, deriva, sendero, nubes, flores, crestas, futuro, etc.



La fotografía realizada durante el viaje es acompañada por textos realizados posteriormente, como las fotografías que conforman el álbum, *Un viaje de 43 días de costa a costa andando por calzadas y caminos. Comenzando en la desembocadura del Duero en Oporto y terminando con el solsticio de verano en el delta del río Ebro en Cataluña, Portugal, España, pasando por los Pirineos Vascos, Francia, 2001.*



En esta serie de fotografías vamos a referirnos a la cuestión del camino como lugar importante, tanto por la superficie que ocupa en la toma fotográfica, como por la dirección

que señala¹²⁴. Fotografías en negro y blanco que muestran el suelo pavimentado de un lugar. El suelo ocupa a veces toda la superficie de la imagen y muestra la deformación óptica producida por el punto de vista desde donde se tomó la foto, cuestión que permite enfatizar la trayectoria a recorrer. El camino fotografiado se vuelve un elemento dinámico en el trayecto a recorrer por el caminante, ella descubre la distancia a recorrer. Para Poireadau la ruta traza un territorio, señala una vía de circulación, un espacio en progreso en donde el caminante fluye permanentemente sobre la ruta señalada, la cual se desenvuelve bajo sus pies. La ruta es inmóvil y móvil para el caminante en relación a un territorio cambiante. De este modo “el país atravesado no aparece como una tierra firme, sino transmite mas bien una impresión general de fuga”¹²⁵. Pensamiento que nos remite a las palabras de Fulton cuando dice: “caminar no es una recreación o un estudio de la naturaleza (ni hacer poesía o detenerse para realizar esculturas al aire libre o tomar fotografías). Caminar es un intento por sentirme física y mentalmente superado con el deseo de flotar a través del ritmo que se crea caminando- para experimentar un estado de euforia temporal, una íntima relación de mi mente con el mundo natural exterior.”¹²⁶

4.5. Los mapas-cartografías y los mapas-textos en Long

Ahora nos referiremos específicamente a Long y a los modos variados en que realiza una cartografía antes de emprender su viaje, la cual es base para la trayectoria propuesta a recorrer; además el artista caminante después de realizar el recorrido inventa mapas a partir de la experiencia perceptiva sonora y visual de la geografía visitada. Regularmente, los mapas tienen un texto con la fecha, la localización, el título y el proceso de la obra. El caminante coge un mapa topográfico o mapas oficiales de la región que recorrerá sobre el cual selecciona un espacio utilizado como soporte para proyectar itinerarios, dibujar figuras, hacer gráficas a partir de elementos naturales, proponer recorridos de acuerdo a temporalidades o de acuerdo a sonidos, a temperaturas, a los vientos, a las mareas, a los colores y a los sabores espacios posibles de recorrer y lugares que se transforman permanentemente. Mapas imaginarios en donde no se puntualizan los caminos a recorrer.

¹²⁴ Poiraudeau, Anthony. (2008); *Perceptions de l'espace: Hamish Fulton et Richard Long marchent dans le paysage*. En Futils y Graves. El Blog de D'Anthony Poiraudea. http://futilsetgraves.blogspot.com/2008/08/perceptions-de-lespace-hamish-fulton-et_08.html. (Accesado el 3 de diciembre de 2010). La traducción es nuestra.

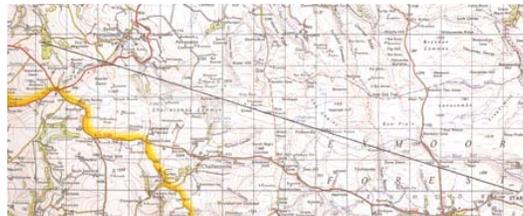
¹²⁵ Poiraudeau (2008).

¹²⁶ Bernabeu (2010).

Crear mapas le permite cambiar los lugares en el espacio de su mente. Podríamos decir que es un modo de realizar un mapa nómada, puesto que el mapa geográfico de base, es tomado como un espacio líquido vacío donde el recorrido se reinventa, así como surgen así nuevos destinos y nuevas maneras de trazar las líneas. Se recorre un mismo sitio múltiples veces siempre de manera diversa, tal como lo realiza con su región natal Dartmoor, la cual ha visitado al menos 11 veces, realizando 14 mapas que la incluyen, tal como lo anota Schachter. En este sentido, el mapa presenta cada vez (no) una historia nueva de un lugar, cada acontecimiento conlleva a nuevos significados y a la yuxtaposición de múltiples historias.

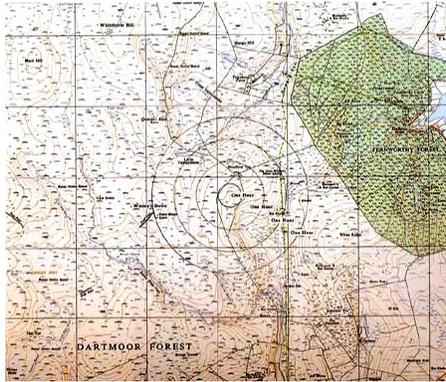
A continuación indicamos a manera de una taxonomía algunos de sus mapas-cartográficos con el fin de podernos acercarnos a ellos, estas referencias son tomadas tanto del libro de Careri, como del artículo escrito por Schachter.

1. 1968. *A Ten Mile Walk en Dartmoor.*



Sobre un mapa topográfico de la región, Long traza una línea recta, un vector de dirección que representa una travesía de diez millas.

2. 1972. *A walk of four hours and Four circles*. Inglaterra.

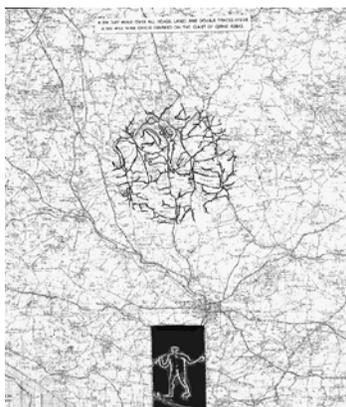


Long toma un mapa topográfico oficial británico sobre el cual marca cuatro círculos concéntricos de diámetros diferentes a recorrer según una duración de una hora cada uno de ellos. Esta duración temporal está anotada en el borde de los círculos. La carta nos muestra no solamente un recorrido sino una velocidad en el desplazamiento, pudiéndose interpretar como variación en la velocidad de recorridos o como distintos caminos construidos en su transcurso. El recorrido está señalado preciso sobre la carta, pero el tiempo y el trayecto que Long requiere emprender para pasar de un círculo a otro no está mencionado.

3. 1974. *En eight walks*. Inglaterra.

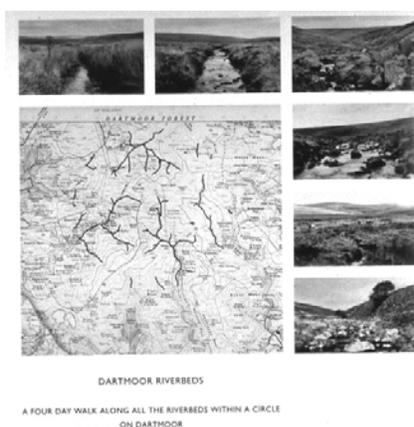
Long usa el mapa oficial de Inglaterra, pero ahora, cada paseo está indicado abstractamente por un gráfico de su duración. Los caminos pueden estar en cualquier parte. Long usa el mapa específicamente para utilizar la idea de paso.

4. 1975. *6 días alrededor del gigante Cernes Abbas en Dorset. Inglaterra.*



En esta obra, Long establece una relación entre sus recorridos y las grandes figuras grabadas en las montañas inglesas. Se trata de realizar un recorrido durante seis días siguiendo todas las carreteras, todas las sendas, y todos los senderos situados en el interior de un círculo dibujado sobre un plano, colocando la punta del compás en el Gran Gigante de Cernes Abbas.

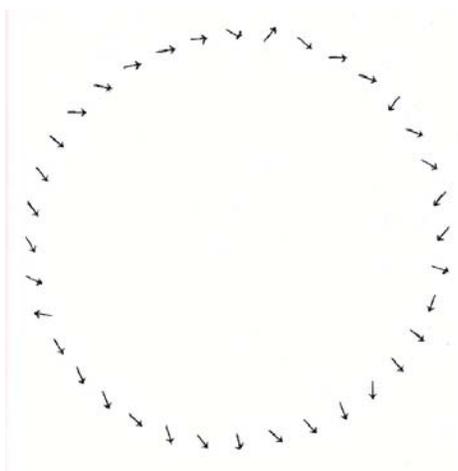
5.1978. *Dartmoor Riverbeds. Circle of Crossing Places. Inglaterra.*



La carta se compone de un plano topográfico y seis fotografías en blanco y negro. Sobre un mapa en Dartmoor se han señalado unos ríos a recorrer, los cuales están dentro de un círculo imaginario. Estos recorridos son realizados durante cuatro días caminando a lo largo

de los lechos de los ríos. Especie de paseo acuoso, por todos los ríos, las corrientes, los arroyos. Las fotografías que acompañan al mapa son tomadas durante el recorrido, teniendo como punto de vista siempre el señalamiento del curso del agua: “(l)os ríos son utilizados como rutas, trayectos materiales y dinámicos en medio de un territorio que ellos atraviesan”¹²⁷

6. *Dartmoor Wind Circle*. 1985.



Long comenta respecto a la gráfica que tiene este mapa, “había muchas posibilidades en el hecho de que el viento no solo sopla desde una parte predominante del cielo, sino que también refleja la forma del territorio. Cuando andamos por una colina notamos el viento soplando sobre nosotros desde la dirección opuesta, puesto que es aspirado por dicha colina. Algunas veces sin embargo, si nos colocamos detrás de una gran piedra o de un peñasco, el viento puede ser desviado por el mismo. Por tanto, el viento puede soplar en cualquier dirección por muy diferentes motivos, relacionados con la forma del territorio. Me gustaba mucho la idea de que el vector del viento era un reflejo muy sutil de la forma del territorio”.¹²⁸

¹²⁷ Poiraudau (2008).

¹²⁸ Careri, Francesco (2002) cita a Seymour, Anne. (1991): *Richard Long: Walking in circles*. Nueva York: Braziller, 153 pp.

7. *A Seven day Circle of Ground*, 1984.



Este mapa describe un programa de una semana andando en un círculo imaginario de cinco millas y medio de ancho en Dartmoor. En el círculo dibujado se marcan interrelacionados entre sí, los nombres de los destinos y las paradas del medio día. Podríamos pensar que el mapa topográfico pierde su importancia aquí. Los nombres de los sitios se especifican por medio de sus sonidos. Las localizaciones son relativas, las rutas no están especificadas y se deben suponer.

8. *One hour* 1984.

Este mapa describe otro paseo circular en Dartmoor por medio de palabras asociativas. Palabras como “shadow/ grass/ ice/ scuff/ squelch” ordenadas en círculo, describen las características de un paseo. El mapa juega con las cualidades auditivas de las palabras y su tamaño individual en el círculo, en el cual, éstas son alineadas por el borde exterior de la circunferencia, creando las palabras más largas un eje dentado en el borde interior. Los ojos siguen a las letras leyendo, como los pies y los sentidos, harían el trayecto.

9. A menudo Long incluye fotografías del sitio como parte del mapa. Su abstracción deliberada permite abstracciones múltiples. Tiberghien¹²⁹ describe cómo las imágenes de *Dartmoor Riverbeds*, 1978, podrían connotar Dartmoor, los países montañosos de Escocia, o cualquier sitio en la imaginación del espectador. Son a la vez la historia nombrada del

¹²⁹ Gilles Tiberghien es un filósofo francés, profesor de la Universidad Paris I Panteón, donde enseña estética.

trayecto, y la historia de otro posible. El mapa puede tener muchas permutaciones, igual en el espacio de la mente; es “siempre movable, conectable, reversible, modificable, y tiene entradas y salidas múltiples, y sus propias líneas de fuga”¹³⁰.

También Long realiza posterior a sus caminatas, mapas-textos los cuales hemos diferenciado así:

1. Los mapas describen acciones que realiza Long teniendo la simetría entre elementos temporales, lugares, materiales y distancias, como en:

UNA LÍNEA DE 33 PIEDRAS UNA CAMINATA DE 33 DÍAS

Una piedra colocada en el camino cada día a lo largo de una caminata 1030 millas en 33 días desde el punto más al sur hasta el punto más al norte del territorio de Inglaterra¹³¹

PIEDRAS DE VIENTO

Piedras puntuagudas

Distribuidas a lo largo de una caminata de 15 días en Lapland

207 piedras que apuntan a un punto en el viento

1985

3. El mapa textual incluye las acciones que realiza el cuerpo, las percepciones de diversos órdenes sentidas por el artista caminante, textos poéticos, como:

UN PASEO A TRAVÉS DE IRLANDA

de ondas que aporrean rocas en lluvia torrencial al olor de un fuego de césped
paseo por rocío que quita kylemore lough a una línea de marea baja
al punto más alto del paseo a un campo bajo nubes rápidas y una luna llena
al primer sol en 76 millas al destello de una nube elíptica de estorninos
a una rebelión pálida de naranja de la luna al río shannon arremolinando en nueva
a campanillas de invierno a caminos directos ondulantes al horizonte a recortes de césped
a adquisición de agua de un bien a una vislumbre de una estrella entre nubes a cruce de una turba
a mentira cerca del borde de la carretera mirando nubes que se mueven a través del cielo de oeste a este
a un mundo cercano en niebla de mañana a revestimiento del norte magnético a un fósil a un mar
plano irlandés.

¹³⁰ Deleuze y Guattari (2000). 18 pp.

¹³¹ Long, Richard. Página web oficial del artista. La traducción es nuestra.

caminando 221 millas en 7 días de la costa este a la costa oeste. Invierno 1998¹³²

3. También se basan en comparaciones o duplicaciones, como *Transference* (2003), donde repite una misma secuencia en un paseo por Inglaterra y otro por Japón.

4.

PASEO EN UN MUNDO MÓVIL

entre las sombras de nubes
en un viento en contra
a través de un río
por helecho de primavera
bajo un tiempo de hayas
sobre un roca glacial.¹³³

Este mapa-texto describe las conexiones de elementos climáticos y terrestres presentes en cualquier lugar del mundo. A través de éste, Long también da rienda suelta al discurso poético que está filtrado por las experiencias estéticas y vivenciales en las que se inmiscuye su arte.

¹³² Long, Richard. Página web oficial del artista. La traducción es nuestra.

¹³³ Long, Richard. Página web oficial del artista. La traducción es nuestra.

Conclusiones

Me propuse indagar por prácticas artísticas que estuvieran en la misma línea del pensamiento de Deleuze y de Guattari, encontrando la propuesta de los artistas Hamish Fulton y Richard Long, a partir de las cuales desarrollé esta propuesta. En sus obras, algunas tangibles, otras no, el artista es un individuo que propone una relación del hombre con el entorno, que va en contraposición a la visión binaria tradicional de hombre y naturaleza. En estas páginas finales haré recuento de los puntos centrales que sintetizan el recorrido trazado en esta monografía de manera que ayude a formar una visión general de las problemáticas aquí desarrolladas.

A partir del pensamiento de Deleuze que concibe una noción de arte que desarrolla los perceptos y afectos, es decir, un arte cuya finalidad no es la producción de un objeto tangible sino la experimentación y transformación de individuaciones que mutan y ayudan a desestratificar la cultura establecida: *el arte se torna el hecho de vivir la experiencia de recorrer cualquier espacio*. Esta experiencia no está predeterminada, se encamina en un horizonte abierto en donde nada está trazado por lo que el azar y la imprevisión se valoran por su multiplicidad y capacidad de sorprender, siendo esto el motor de transformación de la vida misma de los artistas. El arte de andar logra una superación física y mental que hace aflorar el deseo de elevarse a través del ritmo de la marcha, lo que les permite experimentar, un muy particular estado de euforia temporal donde se cristaliza la unión de la mente con el mundo natural.

Las presentes conclusiones fruto de este trabajo monográfico las dividiré en dos grupos. El primer grupo abarca los temas relativos al artista y su compromiso con el entorno, de manera que sus obras nos llevan a reflexionar sobre la naturaleza y el espacio. El cambio de la noción de espacio en la estética de los artistas caminantes es interpretado a través de los aportes de Heidegger sobre el habitar poético y el espaciar. En el segundo grupo, trataré todos los aspectos que conforman la obra de estos artistas, así hablaré de la cartografía en el sentido planteado por DyG como el modo de realizar los diferentes aspectos que componen la obra de los artistas caminantes y que incluyen las nociones de rizoma, Cuerpo sin Órganos, fuerzas invisibles, espacio liso y estriado y mapas-cartografías. Para finalmente hacer mención de algunos de los problemas latentes a las cuestiones planteadas que pueden

ser abordados en el futuro.

Primer grupo

El trabajo de Long y Fulton desmaterializa el objeto artístico y entabla nexos primigenios con el entorno -así como lo hacen las culturas ancestrales-, por lo que concluyo que su trabajo es un tipo de paisajismo espiritual que caracterizamos de dos modos: en el primero, la naturaleza es un ser vivo ligado profundamente a nosotros, no se considera como un objeto externo a contemplar, lo que se contrapone a la concepción tradicional del sujeto contemplador desinteresado de una naturaleza ajena a él. El paisaje como “forma espiritual” abarca dentro de sus límites lo ilimitado. En el segundo modo, la naturaleza es un espacio geográfico, el cual es real, vivido y experimentado, no es una abstracción, ni construcción mental. El conocimiento experiencial del lugar recorrido es único, se localiza en el tiempo y en el espacio, y se asocia a las vivencias y situaciones que acaecen en el lugar.

Con respecto a Heidegger mencionamos que el poetizar es dejar al habitar ser un habitar, el cual es un rasgo propio de los hombres, en este movimiento tiene que hacerse a sí mismo, así como dejar ser a la naturaleza y a los otros seres. Este punto de vista se conecta con el quehacer artístico de Fulton y Long porque al dejar ser lo natural, le abre pleno espacio al ser del hombre.

La experiencia de andar está conformada por los actos de ir sobre una ruta. Cuando hace esculturas, Long va y viene sobre un mismo camino; se abre al entorno, estableciendo una relación estrecha con él, un diálogo íntimo y personal con el espacio geográfico. El caminar como un acto de libertad permite al caminante ser atravesado por el poder de las sensaciones, cada acto sencillo dentro de la marcha permite entrar en una escucha atenta de los sonidos, olores y espacialidad del lugar; como la marcha no tiene rumbo fijo, ni tiempo predeterminado, abre los lugares y la percepción a la experiencia sensitiva plena del hombre y su entorno. De igual manera, la liberación del pensamiento obsesivo se da por medio de este caminar permitiendo que la mente se libere del control que normalmente ejerce abriendo espacio a un saber primigenio, prelógico y experimental.

Segundo grupo

En los diferentes aspectos que componen la obra de los artistas caminantes se configura una noción de cartografía entendida como líneas y fuerzas que movilizan creativamente la forma de recorrer el espacio, de trazar los mapas-cartografías que se efectúan antes y como producto del recorrido. Hay una imprevisibilidad en la cartografía sobre el cuerpo, la desestratificación no lleva una nota determinada, de la misma manera en el trabajo de estos artistas no hay expectativas sobre un resultado preciso a alcanzar. El CsO entra a ser una construcción inherente a la obra que dada una mutabilidad permanente posibilita la constitución de un yo diferente, conectado, entrelazado, diluido; como modo de construcción de una individuación que libera al ser del hombre relacionándolo en una multiplicidad común, sin barreras entre mi yo y los otros. La fuerza intempestiva que desestratifica al hombre es la sensación. En el arte de andar, el cuerpo se abre a la experimentación de las sensaciones, por medio de esta apertura se abre al mundo, al mismo tiempo que el mundo se pliega sobre el cuerpo.

El CsO es una práctica, se construye en un proceso de experimentación. La noción de ritmo va a determinar la constitución de un CsO, y permitirá la desestratificación del mismo. La ruta que atraviesa la sensación gracias al ritmo atraviesa otros seres de la comunidad, pues a ellos también los modifica *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles*, y vale agregar, estas fuerzas son infinitas. Los modos de hacerse a un mapa, como de hacerse a un CsO, también son infinitos.

El rizoma tiene que ver con el mapa, es una zona de intensa conexión. Un mapa se construye, es abierto a infinidad de conexiones en todas sus dimensiones, por lo tanto sufre modificaciones continuamente. Un mapa se crea por medio de la recolección, de las conexiones, de las relaciones, de las combinaciones; pues la actitud del creador del mapa es la de la exploración. Crear mapas también permite cambiar los lugares en el espacio de la mente y el tipo de mapa nómada, está hecho realmente de un espacio líquido vacío donde el recorrido se inventa, surgiendo nuevos destinos y nuevas maneras de trazar rutas.

Un mapa puede ser realizado infinidad de veces acoplándose a los deseos de un individuo o de un grupo, en fin, no está hecho no sólo por una individualidad sino por una multiplicidad de voces. Es importante resaltar que el mapa está fundamentado en la vivencia de la vida real. En su recorrido los artistas dejan solamente la huella “móvil y evanescente” de su andar, siendo ésta perecedera, aunque también su accionar artístico muta en “huellas intemporales”, porque la presencia del hombre en cualquier lugar señala un acontecimiento. Estas huellas son una imagen metafórica y física de la naturaleza material y efímera del hombre.

El espacio por donde transcurren los recorridos de los artistas Long y Fulton es el resultado del entrelazamiento del espacio liso y estriado, aunque he considerado como más determinante el espacio liso. Este espacio es el propio de la indeterminación, de lo informe, es la confluencia de elementos táctiles –que están continuamente atravesándonos-. El espacio liso es percibido a través de intuiciones y de la sensibilidad, está ligado a las representaciones afectivas que se hacen en un recorrido. Por mi parte, relaciono la figura del nómada con el trabajo de los artistas mencionados, ya que comparten una libertad en el modo de transitar y de buscar signos en el paisaje a través de la intuición de sus percepciones. El nómada constituye un lugar móvil en el espacio, intuyendo toda su dimensión.

Los artistas caminantes están creando y preservando la comunidad de la tierra en tanto artistas y hombres en su forma de habitar construyen un tipo de cultura ligado con lo ancestral. El trabajo de los artistas caminantes trasciende lo individual y nos invita a hacer una construcción –creación- de vida colectiva enmarcada en una búsqueda de respeto, cuidado y autoconciencia frente al modo como estamos habitando el planeta. También su trabajo tiene un trasfondo cultural pues ellos actualizan un “rito del *eterno errar*” pues su andar emerge de una actividad ancestral, primera y habitual del ser humano en la tierra.

Todo este tejido textual confluye en el hecho de reconocer la conexión que como seres habitantes de la tierra tenemos con ella. La perspectiva de Long y Fulton vista a través de la óptica de DyG me ha permitido entablar un diálogo comprensivo con una realidad habitual. Realidad que está más que nunca en crisis y es la referente a nuestro carácter de

habitantes de un espacio natural que nos es primordialmente cercano. Dentro de lo que nos constituye como seres humanos, la posibilidad de transformación, de devenir permanente, es plausible siempre. Esta mutabilidad infinita enlaza a todos los seres, e implica una nueva toma de conciencia sobre el cambio que brinda libertad, apertura y la asunción de una perspectiva de pensamiento no lineal.

El tema de la sensación como fuerzas intensivas abarca cierta materialidad imprescindible en la noción de cuerpo trabajada en este texto, y que tiene una potencia enorme no solo en cuanto su diversidad, sino porque va a enmarcar, a desdibujar y a someter a otros influjos el cuerpo mismo. El poder de desestratificación está dado por la sensación que como cúmulo de fuerzas invisibles enlaza y da nuevas configuraciones que nos permiten vivenciar mundos no monolíticos, ni antropocéntricos. Esta nueva visión del mundo como lo evoca el epígrafe de esta monografía, admite una paridad entre todos los seres del mundo, lo cual tiene implicaciones a nivel ético, político, filosófico y artístico.

¿No es acaso una vuelta atrás –sin que esto sea un retroceso- esta perspectiva de unidad común que ya tenían muy claro las comunidades ancestrales? ¿Qué tipo de libertad estamos viviendo hoy en el auge tecnológico e industrial, si la conexión primigenia con el entorno está tan distorsionada y resquebrajada? Los artistas caminantes proponen un cambio individual basado en la responsabilidad de cada cual frente a su quehacer como ser humano en todo ámbito, que obviamente se irradia a la comunidad de los seres.

Veo plausible que esta perspectiva de Long y Fulton, ejemplarizada en la figura de un nómada moderno, debe en un futuro ser ejemplo de un cambio necesario en la humanidad, que muy posiblemente es una necesidad ancestral subyugada por mucho tiempo, pero que necesariamente evitará la debacle en la tierra. Y en cuanto al ámbito artístico, propuestas de este talante le brindan una posibilidad de un horizonte ético a la práctica artística que influye determinadamente en una consideración integradora con la existencia. El arte está indefectiblemente ligado a la vida.

Bibliografía

Albelda, José. *Arte y naturaleza. Evolución de un vínculo*. Revista Aula 50. Arte y paisaje. Madrid. Docencia e investigación. Disponible en: <http://tallerdeaccionescreativas.blogspot.com/2010/03/arte-y-naturaleza-evolucion-de-un.html>. Accesado noviembre de 2010.

Albelda, José. *La naturaleza y su valoración estética contemporánea*. Valencia Editorial universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: <http://www.ctfc.es/sipf/docs/albelda7.pdf>. Accesado noviembre de 2010.

Albelda, José. Una relectura de Thoreau, Paseando hacia la presa de Mériga, en *Charla de José Albelda en Meriga*. Lunes 13 de diciembre de 2010. <http://tallerdeaccionescreativas.blogspot.com/2010/12/charla-de-jose-albelda-en-meriga.html>. Accesado noviembre de 2010.

Battcock, Gregory. *La idea como arte*. España: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1977.

Bernabeu, Mirna. Hamish Fulton. *Walking is an artform in its own right*. Página Web de Espaivisor. http://www.espaivisor.com/h_fulton.html. Accesado marzo de 2011.

Brakhage, Stan. *Métaphores et vision*. París: Editorial Centre Georges Pompidou. 1998.

Brigante, Anna Maria, Chirolla, Gustavo A., Häbich, Gabriela, Sánchez, Rubén A., *El cuerpo, fábrica del yo. Producción y subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*, Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana. 2005.

Careri, Francesco. *Walkscape: el andar como practica estética*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2002.

Casado da Rocha, Antonio. *Thoreau biografía esencial*. Madrid. Ediciones Acuarela Libros. 2004.

Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. (Cap. 5: Espacios Estriados. Geografía, políticas del territorio y control poblacional). 2005.

Chirolla, Gustavo Adolfo. (2002). *Vitalismo y Cuerpo sin Órganos en Gilles Deleuze*. Cuadrante. Revista estudiantil de filosofía. Número 5. Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/ediciones/05/inicio.htm>. Accesado noviembre de 2010.

Costa, Malena. (Septiembre 2006) *La propuesta de Merleu-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosofica*. A Parte Rei. Revista de Filosofía. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/malena47.pdf>. Accesado diciembre 2010.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. 4 edición. Valencia: Pretextos (S.G.E.). 2000.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Ediciones du Seuil. 2002.

Dorfles, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. España: Editorial Labor, S.A. 1976.

Fernández-Cid, Miguel. *Fulton, Hamish. Soy un artista que hace caminatas*. Publicado en Caminos libres. Disponible en: <http://www.caminoslibres.es/index.php?name=Sections>. Accesado diciembre de 2010.

Fulton, Hamish. *Siete jornadas a pie desde y hasta punta mujeres. Caminando por carreteras veredas y senderos*. Catálogo publicado por la Fundación César Manrique. Lanzarote Islas Canarias. 2004. Disponible en: <http://www.fcmanrique.org/recursos/publicacion/4981766dCatalogoIII.pdf>. Accesado octubre de 2010.

Gilgado, A. *Hamish Fulton, el arte en el hecho de caminar*. En Periódico Hoy.es. Disponible en: <http://www.hoy.es/20080426/sociedad/hamish-fulton-arte-hecho-20080426.html>. Accesado diciembre de 2010.

González Núñez, Rosendo. *1968 URSTAAT. Notas sobre Rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari*. Disponible en: <http://ciudadtecnicolor.files.wordpress.com/2009/09/urstaat-1968-version-2-0.pdf>. Accesado octubre de 2010.

Guattari, Felix. *Las tres ecologías*. Valencia: Editorial Pre-textos, 1990.

Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. En *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones Serbal. 1994. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/>. Accesado octubre de 2010.

Heidegger, Martin. *Poéticamente habita el hombre*. Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones Serbal. 1994. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/>. Accesado octubre de 2010.

Heidegger, Martin (1970). *El arte y el espacio*. Publicado en *Revista Eco*, Tomo 122. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/>. Accesado octubre de 2010.

Henriquez, Rafael. *Richard Long: Selección de declaraciones y entrevistas*. (2007). Editorial Turfnell, B. 2009. Disponible en: <http://megaimages.blogspot.com/2009/05/richard-long.html>. Accesado diciembre de 2010.

Machen, Arthur. *Fragmentos de Vida*. Editorial Siruela. Madrid, 2005.

Maderuelo, Javier. *Marcar, ocupar, tallar y transformar un territorio*. Universidad de Alcalá. España. Disponible en: <http://www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/JavierMaderuelo.pdf>. Accesado agosto de 2010.

Marchán Fiz, Simón, *A la manera de los primitivos; transcender lo real*. Publicado en *Real/virtual en la estética y la teoría de las Artes*. Barcelona: Paidós, 2006.

Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini. 1985.

Merleau-Ponty, M. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Paidós. 1977.

Milani Raffaele. *El arte del paisaje*. Edición de Federico López Silvestre. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L. 2007.

Moreno Hoffmann, Alvaro. (2005). *Diario de navegación psicogeográfica, Nomadológica e hipermedial*. Disponible en: http://devenirnomada.blogspot.com/2005_03_20_archive.html. Accesado septiembre de 2010.

Morgan, Robert C. *Del arte a la idea, ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Ortega, María José. *Percepción y representación. El territorio andaluz en la cartografía manuscrita del siglo XVIII*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada. 2010.

Poiraudau, Anthony. (2008). *Perceptions de l'espace: Hamish Fulton et Richard Long marchent dans le paysage*. En Fútiles y Graves. El Blog de D'Anthony Poiraudau. <http://futilesetgraves.blogspot.com/2008/08/perceptions-de-lespace-hamish-fulton-et-08.html>. Accesado diciembre de 2010.

Raquejo, Tonia. *Land Art*. Madrid: Editorial Nerea. 2003

Rosengarten, Ruth. *Cielo y la Tierra: La obra de Richard Long* Publicado en London Grip Art. Revista internacional de cultura online. Disponible en: http://www.londongrip.com/LondonGrip/London_Grip_home_page.html. Accesado octubre de 2010.

Salinas, Adán. *¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos? Aproximación ético política a Gilles Deleuze*. Disponible en: <http://nomadant.wordpress.com/biblioteca/textos/etico-politica/>. Accesado octubre de 2010.

Samuel Wagstaff, Jr, "Talking with Tony Smith: "I view art something vast"" *Artforum* 4, (diciembre de 1966).

Serres, Michel. *El paso del noroeste, Hermes V*. París: Editions de Minuit. 1991.

Serres, Michel. *Atlas*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1994.

Seymour, Anne. *Richard Long: Walking in circles, g*. Braziller, Nueva York, 1991.

Schachter, Amanda. *Midiendo a paseos*. Revista Circo. Madrid: Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón. 1999.

Tepedino, Nelson (2008). *El habitar poético: Heidegger y la espiritualidad de la Arquitectura.en* Revista Estética: Ponencias. Disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20364/2/nelson_tepedino.pdf. Accesado enero de 2011.

Thoreau, Henry. *Walking*. Madrid: Ardora, Express. 1998.

Vásquez, Adolfo. (2007). *Joseph Beuys, “Cada hombre, un artista” Los Documenta de kassel o el Arte abandona la galería*, en Revista Almiar. Margen cero . Disponible en: http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html#_ftn5. Accesado mayo de 2010.

Webgrafía:

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23000/Hamish_Fulton.

http://www.espaivisor.com/h_fulton.html

<http://www.fcmanrique.org/expoDetalle.php?idExposicion=15>

http://devenirmomada.blogspot.com/2005_03_20_archive.html

<http://www.richardlong.org/index.html>

<http://www.hamish-fulton.com/>

<http://tallerdeaccionescreativas.blogspot.com/2010/03/arte-y-naturaleza-evolucion-de-un.html>.