PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE

Proyecto Nevados

El arte como configurador del nuevo paisaje o de los nuevos entornos de representación

Tesis para optar el Título de Licenciatura en Arte que presenta

el Bachiller:

Alejandro Jaime Carbonel

Asesoría Teórica: Miguel García
Asesoría Artística: Ignacio Macha

Enero de 2013

ESQUEMA

Proyecto Nevados
El arte como configurador del nuevo paisaje o de los nuevos entornos de representación

Introducción

CAPÍTULO I.
REFERENTES CONCEPTUALES

1.1 PAISAJE - REPRESENTACION estrategias, procesos y métodos

1.1.1 Naturaleza y artificio
1.1.2 Naturaleza, paisaje y arte
1.1.3 Estrategias artísticas

1.2 PROYECTO – EXPERIENCIA estrategias, procesos y métodos

1.2.1 Paisaje y territorio como arte
1.2.2 Arte como proceso
1.2.3 Estrategias artísticas

1.3 Referentes visuales: Estrategia y actitud artística

1.3.1 La Ecología en el discurso total de Joseph Beuys.
1.3.2 El paisaje entrópico de Robert Smithson.
1.3.3 El andar creativo en Richard Long.
1.3.4 El vestigio Precolombino como componente del paisaje peruano actual.

1.3.4.1 Emilio Rodriguez Larrain.
1.3.4.2 Ricardo Wiesse.
1.3.4.3 Carlos Runcie Tanaka.
1.3.4.4 Esther Vaisntein.

1.4 CONCLUSIONES

CAPITULO II.
PROYECTO *NEVADOS*

2.1 Antecedentes y proyectos personales
2.1.1 Reseña de *Proyecto Nevados*

2.2 Proyecto actual *NEVADOS*
2.2.1 Descripción y metodología
2.2.1.1 Planeamiento Logístico
2.2.1.2 Experiencia y documentación
2.2.1.3 Trabajo de representación

2.2.2 Marco teórico

2.2.2.1 El *nuevo* paisaje o los nuevos entornos de representación.
2.2.2.2 La deriva o el andar creativo
2.2.2.3 La pintura en el paisaje actual

CAPITULO III.
CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación es el producto de varios años de trabajo artístico enfocado al territorio y sobre todo, a la idea de *naturaleza*.

Las reflexiones alrededor del concepto de naturaleza que ha producido este proceso artístico nos ha llevado a desarrollar propuestas ligadas a espacios que pensamos y relacionamos como lo natural, pero el tiempo y la experiencia en dichos proyectos, así como los discursos y obras de artistas trascendentes que trabajaron el espacio y sus respectivas nociones de lo natural, fueron complejizando lo que concebíamos como naturaleza, y por extensión, su forma visible más difundida: el Paisaje.

En este contexto, encontramos en el concepto de Paisaje lo que en realidad nos preocupaba: la forma por medio de la cual proyectábamos nuestra percepción de lo natural y lo espacial, elaborando una traducción de dicha realidad a un sistema cultural, mediante técnicas propias del campo del arte.

La idea de Paisaje nos sirve como un medio para significar el espacio que nos rodea, hacerlo nuestro mediante símbolos, códigos y formas de ver, para localizarnos en el mundo, tejiendo relaciones continuas que complejizan nuestra individualidad y nuestra colectividad en el medio en donde estas se desenvuelven.

Desde esta perspectiva, pensamos que el concepto de paisaje da forma y sustancia a lo que hoy en día entendemos por naturaleza, pues tal concepto se encuentra en permanente mutación adoptando formas y referencias fuera de lo anteriormente considerado como natural, pero que hoy en día marcan nuestro medio, definiendo nuestra naturaleza actual.

A partir de la actual problemática y debate global acerca del cambio climático, nuestro interés por el paisaje llega entonces a un punto de reflexión:

¿De qué manera se transforma la idea de paisaje si es que, lo que consideramos como naturaleza, está en un proceso acelerado de modificación?

El actual trabajo de investigación se genera con esta reflexión e indaga sobre los alcances actuales del concepto de paisaje. El proyecto *Nevados* pretende explorar territorios específicos que exponen físicamente las modificaciones antes mencionadas haciéndolas visibles mediante el arte, es decir, el sentido del proyecto es dimensionar y

debatir la idea de cómo el arte debe configurar como paisaje, los nuevos territorios transformados por la actividad humana.

En este sentido, desarrollaremos un esquema metodológico que nos permite asimilar un determinado lugar y, a partir de esta asimilación, llevarlo a un proceso artístico de representación.

Dicho esquema metodológico es aplicado a la realización integral del proyecto *Nevados* para poder validarlo y así, analizar sus alcances. De esta manera pretendemos contribuir al debate acerca de las nuevas formas de asimilación de territorios que hoy heredamos y que pensamos por medio del arte.

La metodología planteada, así como el desarrollo de su marco teórico, es la conclusión ensayada a la pregunta central de esta investigación:

¿Cómo, describiendo las estrategias artísticas de la tradición del género de Paisaje y sistematizando la experiencia personal, se propone un método artístico que plantea la constante significación de territorios en proceso de transformación, ampliando permanentemente el concepto de Paisaje?

Para ilustrar la propuesta, revisaremos en el primer capítulo las estrategias artísticas utilizadas a lo largo de la historia del arte para la realización del paisaje como género artístico. A partir de puntos críticos en la historia, identificaremos dos grandes lineamientos que definen de manera marcada tales estrategias y desarrollaremos sus respectivos contextos, condiciones y formas de operación. Rotularemos dichos lineamientos bajo los siguientes títulos:

Paisaje–Representación y *Proyecto–Experiencia*.

Estos dos lineamientos principales definen las formas de asimilar y de producir el arte del paisaje, y través de dicha identificación y estudio, estructuraremos nuestro esquema metodológico para aplicarlo en nuestro proyecto artístico.

Presentaremos como ejemplos de tales estrategias los referentes artísticos que ilustran un pensamiento del paisaje con el que comulgamos en términos de contemporaneidad y complejidad, y que producen formas de ver y formas de hacer que aportan sustancialmente a las estrategias desarrolladas en nuestra propuesta: Proyecto *Nevados*.

En el segundo capítulo, desarrollaremos el Proyecto *Nevados* bajo la estructura metodológica diseñada, a modo de memoria. Con ello pretendemos analizar y validar paso a paso dicho método.

Finalmente, para definir un panorama consistente de la propuesta y sustentar los intereses y la metodología que la constituyen, desarrollaremos un marco teórico que refieran los tres ejes conceptuales sobre los cuales orbitan las estrategias utilizadas en el proyecto.

Esta investigación busca la reflexión acerca de la pertinencia del concepto tradicional de paisaje en los tiempos actuales y, si es que tal concepto se mantiene, pensar bajo que formas y métodos se desarrolla, pues ello determinará la manera en que observamos nuestro medio y las actividades que ejercemos sobre él.

CAPITULO I

REFERENTES CONCEPTUALES

Para el análisis ordenado de los referentes conceptuales involucrados en esta investigación, hemos estructurado dos lineamientos sobre los cuales intentaremos desarrollar su significado e implicancias, así como sus alcances dentro de nuestro proyecto.

El primer lineamiento *Paisaje - Representación* se refiere directamente al bagaje cultural que heredamos de la historia del arte occidental en cuanto al modo de observar un determinado entorno y encontrar en él características particulares que nos lleven a la necesidad de representarlo mediante una expresión creativa. Para esto desarrollaremos entonces lo que entendemos por naturaleza y como esta idea llega a nosotros a través de las diferentes estrategias artísticas de la representación.

El segundo lineamiento *Proyecto – Experiencia* se refiere a los modos de entender el entorno en términos distintos a los de la representación, que en determinado momento surgen desde ella y durante el siglo XX se desmarcan de la tradición, incorporando a la exploración del territorio métodos empíricos y multidisciplinarios.

El desarrollo de estos dos lineamientos nos definen dos métodos de trabajo artístico en relación al entorno natural que son utilizados paralelamente en la actualidad, pero que fueron resultados de una continuidad histórica.

Identificar los puntos de quiebre de la historia del arte en donde estas dos metodologías surgen y se separan como estrategias creativas, nos ayudará a desarrollar nuevas formas de (mirar) observación en relación con el espacio y la naturaleza, que determinarán los nuevos métodos que ejercemos sobre ellos hoy en día desde la práctica artística.

1.1 PAISAJE - REPRESENTACION

Para desarrollar la relación de estos dos conceptos y sus implicancias en nuestro proyecto, es fundamental revisar el tema de *lo natural*, es decir, reflexionar sobre la manera en que construimos lo que entendemos por Naturaleza.

A partir de esta reflexión veremos que el canal para comunicar y actualizar la idea de lo natural será en concreto la representación, específicamente a través del genero del paisaje.

Aplicamos el término de Naturaleza a realidades y conceptos muy diversos, hoy lo natural como idea se presta a múltiples interpretaciones y matices.
Lo que pretendemos al analizar ésta idea, es proporcionar elementos y estímulos para una reflexión de concepto, que nos sirva para comprender y analizar los tópicos que estructuran nuestras referencias conceptuales en esta investigación: paisaje, representación, cultura, experiencia y proyecto, así como la manera en que éstos tópicos afectan los discursos que moldean nuestra visión del arte.

1.1.1 Naturaleza y artificio

Como sabemos, el término *Naturaleza* abarca no sólo los dos conceptos mencionados, sino que puede abarcarlo todo, por eso es preciso definir el término en función de este estudio y de lo que aquí tratamos: la relación humana con lo que le rodea y qué estrategias creativas plantea para comprender, ordenar y construir ésta idea, asimilando aquello a su universo simbólico y afectivo. (Paisaje – Representación)
Nos referiremos específicamente a la evolución de ésta idea (*Naturaleza*) como una construcción cultural dentro del ámbito artístico y de cómo dentro de la historia del arte ésta adquiere nuevas connotaciones y va reflejando cambios de pensamiento hasta el día de hoy.
Para definir el concepto de *Naturaleza* es imprescindible tratar el concepto de *Artificio*. Estos dos conceptos muchas veces se conciben como opuestos, pero es en realidad de la idea de artificio del que se desprende esencialmente el lenguaje, el arte y la cultura.
Entendemos en términos de comparación, al *artificio* como proyecciones y prolongaciones humanas por medio de la técnica, y la *naturaleza* como aquello que de alguna manera no ha sido tocado por la mano del hombre y que su progresivo agotamiento actual se debe a la acción humana.
Luego veremos que fue la representación como proceso pictórico la que propagó la idea de paisaje y de lo natural en el mundo occidental. La pintura es un artificio, es el producto de una técnica y ella fue la que prácticamente moldeó la idea que tenemos hoy de la naturaleza.

Cuando hablamos de representación, nos referimos siempre a las estrategias que utiliza el hombre para recrear su entorno mediante la técnica, mediante el arte. A través de la

historia, la representación en forma de pintura, escultura, grabado o fotografía, siempre ha cumplido la función de ordenar y hacer visible el mundo que nos rodea. Nos hemos servido de la representación para pensar e imaginar el pasado, el presente y hasta el futuro.

Al hablar de representación, hablamos directamente del artificio mediante el cual aprehendemos y proyectamos nuestro entorno y por el cual interiorizamos los estereotipos que rigen nuestra vida cotidiana a través de las imágenes representadas.

Hoy en día pensamos en lo natural a través de imágenes que llegan a nosotros mediante los medios de comunicación, es decir a través de representaciones.

Pero si es que asumimos *Naturaleza* como una construcción cultural, puesto que el término no define lo mismo en todas las culturas del globo, ¿No es cualquier construcción (física o conceptual) un artificio?

Aprendemos a través del entorno familiar y en los centros de conocimiento lo que es *Naturaleza;* el mismo hecho de construir una idea y nombrarla obedece ya a una proyección humana y a un uso del lenguaje como técnica, esto es, como artificio. Entonces, es *Naturaleza* un artificio?

> El hombre será "naturalizado" el día que asuma plenamente el artificio renunciando a la idea de naturaleza misma. (…) Así que para "naturalizarse", el hombre tiene que desnaturalizar previamente la idea de naturaleza, aceptando la idea de artificio y renunciando a un conjunto de representaciones naturalistas (Escohotado, 1991: 23).

Hay que recordar que la construcción y presentación de los modelos vigentes de *Naturaleza*, que estuvieron en manos de la religión o de la filosofía en otros tiempos, es ahora competencia prioritaria de la ciencia y que ésta, legitimadora de versiones posteriores más divulgativas y masivas, se encuentra al servicio del poder económico y político (Albelda / Saborit, 1997: 49).

Cada idea o cosmovisión dominante, marca decisivamente las pautas del diálogo entre el hombre y su entorno. Entonces la idea de *Naturaleza* pertenece ante todo a un determinado espacio-tiempo y sólo en él adquiere su razón de ser y su utilidad.

Hoy en día, la dicotomía Cultura (artificio) – Naturaleza se establece a partir de una aparente independencia con respecto al medio, que se concreta en la capacidad de

dominar aspectos de su mecánica, de ordenar su entorno y explotar sus materias primas para sostener una cultura urbana y permite referirse a la Naturaleza como “lo otro”.

> Si se pudiera hablar de una *naturaleza humana*, ésta se encontraría en lo artificial, lo pactado, lo voluntario, lo revocable, la socialización, el lenguaje, el artificio, el arte, la construcción; el hombre se concibió hombre a través del desarrollo de su técnica (Albelda / Saborit, 1997: 49).

Pero si observamos con detenimiento a nuestro alrededor verificaremos que hoy en día, en la vida cotidiana de la urbe, todo el entramado mediático es el que constituye nuestro medio ambiente, nuestro entorno “natural”.

La naturaleza verde ha pasado a convertirse en enclaves y reductos restringidos, dándole paso a carreteras, paneles publicitarios y a una serie de elementos que constituyen un nuevo paisaje en las ciudades y zonas cercanas. La multiplicación de las comunicaciones ha introducido al mundo a una nueva etapa de transformación que parece imparable, generando una interdependencia, intercambio e integración sin precedentes.

¿Si cada medio (*media*) resulta una extensión de los sentidos del ser humano, y con ellos y entre ellos desarrollamos nuestras actividades y relaciones diarias, significa que debemos asumirlos como inevitables, que son una realidad inmanente, que son al fin y al cabo, nuestro nuevo entorno natural?

Marshall McLuhan enunció ya hace décadas que los nuevos medios de comunicación masiva no son puentes entre el hombre y la naturaleza, sino que son la naturaleza misma. Dicho autor presenta como ejemplo lo invisible que puede resultar el agua para un pez, su ambiente le resulta invisible, al igual que para nosotros los *media* son casi imperceptibles físicamente, pero es evidente advertir hasta qué punto han llegado a convertirse en nuestro nuevo medio ambiente.

El internet y todas sus variantes, transacciones, información, comunicación; el teléfono, la televisión, la radio, el automóvil, etc. generan en nuestra vida diaria millones de tramas invisibles que lo conectan todo en un territorio intangible que parece no tener fronteras.

Hay que recordar que todo lo antes mencionado en relación a lo que es hoy en día la vida en las ciudades, todo el entramado mediático que significa nuestro

desenvolvimiento cotidiano, es condicionado por un sistema que no puede ser considerado como un “orden natural”, pues es un producto de intereses humanos en términos de economía y control, y obedecen a una estructura de beneficio capitalista que busca moldear el mundo y legitimarse asumiéndose como “naturaleza” (o como “orden natural”) a través de la publicidad y las diferentes estrategias de persuasión (Saborit/Albelda 1999).

Es en este escenario donde pensamos en un nuevo paisaje, en la certeza de que estos cambios en las relaciones entre seres humanos y sus consecuencias sobre el medio ambiente, modifican no sólo e territorio, sino también la percepción de lo que llamamos hoy naturaleza.

Finalmente, en un mundo que busca simplificarlo todo y que mezcla la idea de naturaleza con todo lo existente, se hace cada vez más difícil contextualizar la palabra *Naturaleza* y definirla en un sentido específico. Es por eso que después de ésta reflexión de concepto, la idea con la que nos quedamos para el desarrollo de esta investigación, es *Naturaleza* como definición mutante en la que predomina cualquier medio que no sea dominantemente urbano, además de las relaciones y sucesos que en este medio ocurren, pero permeable a las nuevas formas que la cultura origina.

1.1.2 Naturaleza, paisaje y arte

Nos ocuparemos ahora de la concepción más extendida de Naturaleza, que se relaciona al paisaje y a una idea de territorio que, a pesar de estar mayormente controlada por el hombre, asumimos como un “afuera”.

Según se van desarrollando las posibilidades de una reflexión metafísica en el hombre antiguo, éste comienza a indagar sobre sí mismo y después sobre todo lo que le rodea, es decir, sobre aquello que al rodearle le da un sentido a sí mismo.

En el campo del arte, el interés por la naturaleza en términos de una interpretación emotiva, se da fundamentalmente a través del concepto de paisaje y sus variaciones en determinados momentos. Es el concepto de paisaje el que engrana la relación cultura-naturaleza como una construcción artístico/cultural a partir de la experiencia con el territorio.

La idea de paisaje es la que hoy en día nos presenta lo que concebimos por Naturaleza, es decir, la experiencia de lo natural como paisaje y lo que un mundo pos industrial y

urbanizado ha evidenciado: la separación con una periferia, también modificada pero que nos remite a un afuera, a lo otro y que suponemos más cálida y espontánea en sus procesos (Maderuelo 1995).

Es entonces esta idea de paisaje, desde muchos puntos de vista, un producto del arte; y es sobre todo una elaboración mental que los humanos realizamos a través de fenómenos de la cultura. El paisaje se constituye como la forma de poetizar y humanizar la *Naturaleza*, ésta forma es una mirada, una manera de ver y contemplar con un ánimo de disfrutar dicha contemplación.

Hay que señalar que "paisaje" es un término que surge en el ámbito de una actividad concreta: el arte. El término paisaje se utiliza para designar a un género de pintura, actividad en la cual la palabra ha cobrado pleno sentido, interpretando culturalmente el territorio[1].

Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje. Pero ésta mirada estética es ante todo, cultura, sometida a las convenciones propias de la época, lugar y educación de quien contempla. Vemos esto reflejado, por ejemplo, en lo que hoy llamamos *paisaje urbano*, donde se naturaliza un panorama de ciudad encontrándole valores estéticos relacionados al paisajismo tradicional.

Hay dos aspectos que intervienen en la configuración del concepto de paisaje: la carga cultural de las miradas anteriores, a través de lo escrito o pintado, y el del individuo que habita un medio y lo contempla en un momento determinado de la historia

Ésta contemplación implica siempre un grado físico de alejamiento, ya que el sentimiento del paisaje se basa en su no vivencia cotidiana, siendo el habitante de una ciudad (o polis) el que desarrolla la capacidad de expresar una apreciación estética que resultaría imposible sin que mediara ésta distancia cultural y física con lo natural, esto es, con "lo otro" (Maderuelo 2007).

La noción de paisaje no existe siempre en todas las culturas, surge cuando se dan las condiciones propicias para esa determinada mirada; Así, se ubica su nacimiento en China a principios del S.V de nuestra era, mientras que en Europa no se concretará

[1] "… Gracias a la pintura, cuando contemplamos un territorio transformado durante siglos por la explotación agrícola, la *artealizamos*, apreciando en él sus valores plásticos y pintorescos". Maderuelo, Javier**,** *Paisaje y arte.* Madrid: Abada, 2007.

hasta el Renacimiento durante el siglo XVI. Por lo tanto no se puede considerar como algo estricto o permanente, sino que depende de la percepción y sentimiento de cada cultura que se transforma continuamente (Maderuelo 2007).

A partir de ésta reflexión, tomamos como punto de partida en el panorama del arte, el paradigma de la cultura occidental *arte como imitación de la naturaleza,* en donde la técnica (artificio) imita lo que hay, el mundo visible:

De esto se desprenden dos conceptos de imitación en la antigua Grecia, matriz de occidente, que es bueno revisar:

1. Concepto de Demócrito, que como concepto original se refería a los procesos naturales y no a la imitación de las cosas; por ejemplo al tejer imitamos a la araña, cuando cantamos imitamos a los pájaros, etc.
2. Concepto de Sócrates, que define el arte como imitación de la naturaleza como realidad, el objeto de arte como verdad. Ésta concepción se consolida para la posteridad gracias a Platón y Aristóteles que ven como una *tendencia natural* del ser humano imitar a la naturaleza (Albelda / Saborit 1997).

Tras una especie de paréntesis durante el Medioevo donde lo sobrenatural, lo eterno y lo invisible importaba más que la imitación de la realidad, el Renacimiento recupera el paradigma de la imitación con Alberti y Da Vinci instalándose hasta el S. XIX con corrientes naturalistas que se aproximan a Platón como copia fidedigna y pasiva de la realidad (Maderuelo 2007).

En la tradición de la pintura, lo natural nunca había alcanzado gran importancia. Las prácticas artísticas de mímesis que se inspiran en la *Naturaleza* intentan por una parte, percibirla directamente generando una aprehensión de la misma pero a su vez, crean representaciones que se convierten en modelos que reflejan el pensamiento de una cultura y un tiempo. Estas representaciones se van instalando en la memoria colectiva de los espectadores modificando su percepción y experiencia con la *Naturaleza.* Es así que el arte y sus imágenes construyen conceptos que hoy creemos espontáneos.

Durante ésta evolución, inicialmente los motivos vegetales se utilizan como complementos o escenografías para la representación del hombre y sus sucesos, pero nunca como protagonistas de la representación. Occidente, que ordena el mundo desde una cosmovisión antropocéntrica, daba por sentado que el paisaje y lo que se entendía

como lo natural aparentemente permanecía y era eternamente regenerable. Es así que las escenas de batallas, retratos o cuadros históricos tenían culturalmente más sentido y su existencia fugaz hacía imprescindible la producción de imágenes que trasciendan el tiempo y que construyan una identidad y una localización específica (Albelda / Saborit 1997). Esto hace que la temática hacia lo natural se vuelva habitual recién en el S. XVII, considerándose aún como un género menor y decorativo, pero que cobrará importancia progresivamente[2] (Fig.1, Fig.2).

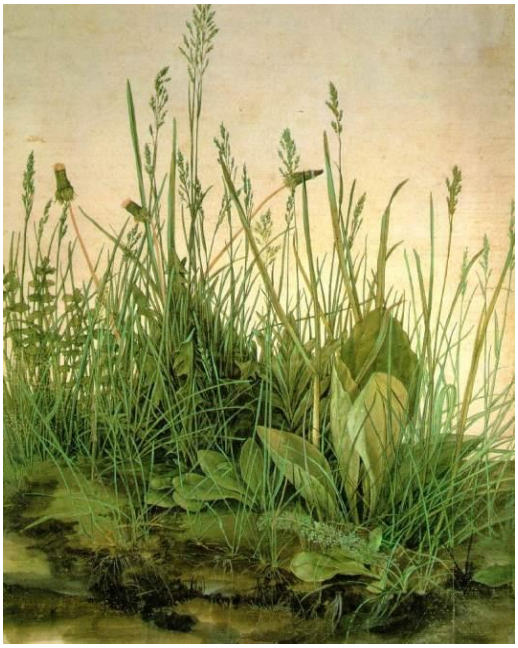


Fig.1: Alberto Durero, *Gleba*, 1502. Fig.2: Alberto Durero, *Tuft of Cowslips*, 1526. Durero es uno de los pioneros en otorgarle autonomía a los motivos vegetales a partir de sus estudios y ensayos. Este artista inaugura una corriente que iría creciendo paulatinamente los siglos siguientes y que se consolidaría durante el siglo XIX. Fuente: [www.juanmuro52.wordpress.com] Consulta hecha el 15/01/2013.

Durante el S. XIX se renueva la mirada a lo natural, a través del desarrollo del paisaje como género pictórico con una potencia propia, que define sus logros a partir de las diferentes versiones artísticas de Naturaleza que produce, resultado de las percepciones y el contacto directo de los artistas con su entorno, siendo capaces de modificarlo en sus respectivas representaciones. El paisaje en la pintura occidental no llegó a cobrar una auténtica autonomía hasta el Romanticismo, que convierte a la naturaleza en un mito,

[2] El término *paisaje* no existía hacia el siglo XVI, siendo lo sustancial en la pintura las escenas de corte histórico y religioso, por medio de las cuales el hombre iba conformando su mundo simbólico. Los espacios entre las figuras, o que se perciben a través de ventanas o puertas recibían el nombre de "fondos" o "lejos".
Éstas escenas, al ir cobrando progresivamente importancia e interés plástico, van a reclamar autonomía; y, en el idioma castellano se buscará nombrarlo específicamente.
Al comienzo se utiliza el término "bellos pedazos de Países" o "pintura paisisísta" de los cuales derivará el término *Paisaje*, y al calificarse estéticamente esos parajes, se precisa cabalmente la idea de paisaje que nos llega hasta hoy.

en algo bello por sí mismo, un mito creado por la razón laica para sustituir los mitos religiosos de la historia antigua y que supuso todo un giro filosófico en el contexto de las ideas de *Naturaleza* (Saborit/Albelda 1999).

El culto a la Naturaleza que profesa el Romanticismo no pasa por la descripción fiel de la realidad, sino que idealiza y radicaliza la belleza natural otorgándole al paisaje sentimientos profundos y nobles, esto, como consecuencia de la evolución y educación de ésta mirada hacia el territorio que, evidentemente carece de criterios estéticos *per se*.

Fig.3: Joseph Anton Koch, *Las cataratas de Schmadribach*,. Fuente: [www.bestartpainting.com] Consulta hecha el 15/01/2013.
Fig.4: William Turner, *Arcoiris*, 1835. Fuente: [www.paintings-art-picture.com] Consulta hecha el 15/01/2013.

La introspección ilimitada en las geografías interiores y la vivencia temeraria de una naturaleza desconocida e incalculable, se convierten en los grandes móviles artísticos del siglo (Fig.3, Fig.4, Fig. 5), como consecuencia de la búsqueda de la superación de los malestares espirituales ocasionados por las controversias políticas y económicas de la Europa pre industrial que ingresa al S. XIX imponiendo los principales sistemas de explotación del territorio como materia prima, base fundamental para la revolución industrial que se desarrollaría durante dicho siglo (Maderuelo 2005).

Fig. 5: Caspar David Friedrich, *Monje en el mar*, 1808-1809. Fuente: *Caspar David Friedrich.*, pag.129.

Posteriores movimientos como el Realismo de Courbet, Daumier o Millet no estaban libres de modelos "artificiales", tales como ideologías o estilos a causa del ingreso a un periodo industrializado y a todo lo que ello conlleva en términos socio económicos, y cuya mirada indiscriminada a la realidad, reflejaba una evidente dimensión ética (artificio) opuesta al academicismo clasicista e idealista y a la artifiocidad del arte oficial de su tiempo. "Los Naturalismos y realismos combatían la artifiocidad vigente con nuevas artifiocidades emergentes" (Escohotado 1991: 33).

Hacia el último tercio del S.XIX surge el paisaje Impresionista como un nuevo intento de mirar la naturaleza, que vió en Turner y Constable sólidas referencias y que debe su desarrollo a los avances científicos relacionados al estudio de la luz y el color como las teorías cromáticas y la química aplicada al color, además de la decisiva repercusión de la fotografía y su ingreso en el campo de la representación (Maderuelo 2007).

Los impresionistas negaron la representación mimética de la naturaleza, centrándose en cuestiones de color y luz.

Así, las ideas sobre paisaje se desplazan de la representación de los accidentes geográficos a la plasmación de "impresiones" que en su conjunto, causan en la mirada del artista.

Los Impresionistas generan definitivamente un importante punto de quiebre en las prácticas artísticas al incorporarles un carácter científico y desligarse conscientemente de la mimesis tradicional, que aunque había alcanzado nuevas formas de interpretación con los movimientos previos, continuaba presente en las técnicas formales de representación de los motivos y del color.

La experimentación que generó el Impresionismo con el paisaje fue pionera en el hecho de acercarse físicamente al entorno natural con más actitud y menos pasividad, para poder observar con ojos analíticos los fenómenos que ahí sucedían (Fig.6, Fig.7).

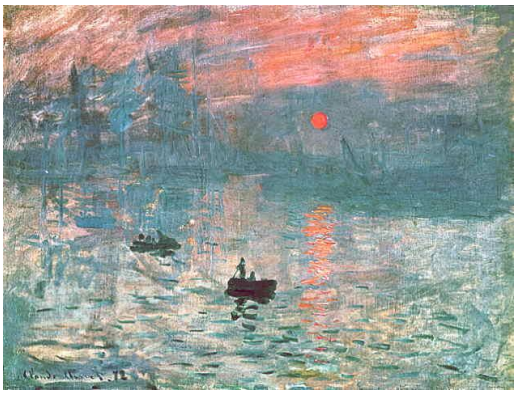


Fig. 6: Claude Monet, *Salida del sol*, 1872. Fuente: [www.artlim.com] consulta hecha el 23/01/2013.
Fig. 7: Camille Pissarro, *La Costa en Vatches*, 1890. Fuente: [www.artlim.com] consulta hecha el 23/01/2013.

Es en este momento que identificamos un importante punto de quiebre en el desarrollo y estrategias de las prácticas artísticas y una transformación en la manera de observar y analizar el entorno físico en vías a su representación.

Este punto de quiebre es el resultado de un contexto especial, en el que los avances tecnológicos producto de la revolución industrial y sobre todo, la incursión de la fotografía sobre el panorama de la representación, de alguna manera obligan a los artistas a buscar y generar una nueva forma de mirar lo que los rodea para producir un arte a la altura de esos tiempos de grandes cambios (Fig.8).

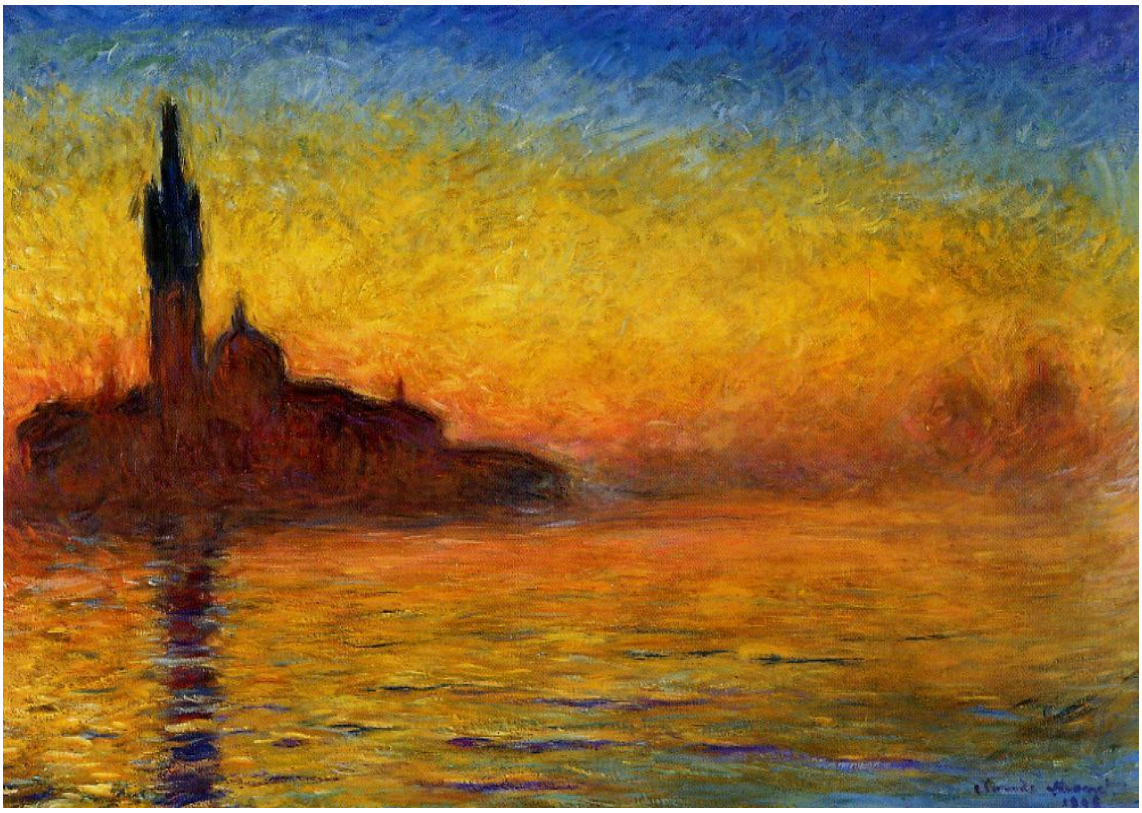


Fig. 8: Claude Monet, *Amanecer Venecia*, 1908. Fuente: [www.wikipedia.org] consulta hecha el 23/01/2013.

El Impresionismo marcó el inicio de este giro, incorporando como ya hemos visto, un proceso de observación analítica a los fenómenos lumínicos en el entorno físico, generando nuevos procesos de observación y representación pictórica. Esto determinó la práctica artística como un medio de investigación (Fig.9).

Fig. 9: Claude Monet, *Estudio de la Catedral de Rouen*, 1892 -1893. Monet desarrolló una serie de al menos treinta pinturas de la Catedral de Rouen, desde un mismo punto de vista pero a distintas horas del

día y en diferentes épocas del año, de modo que las condiciones lumínicas y atmosféricas incidían en el color de cada estudio. Fuente: [www.wikipedia.org, www.trazosybosquejos.blogspot.com] consulta hecha el 23/01/2013.

Veremos en el siguiente subcapítulo cómo este contexto en transformación genera las nuevas metodologías que heredamos y rescatamos en la posmodernidad y que comienzan a producir un arte orientado a la investigación, enfatizando y valorando los procesos mismos como un producto artístico.

Hacia fines del S. XIX y comienzos del S. XX. se va relegando la pintura de paisaje así como el arte de la jardinería[3], en favor del desarrollo tecnológico. La revolución industrial genera el mito de la máquina, que representa las ideas de progreso y funcionalidad en un futuro progresivamente urbano.

El interés general por el paisaje se diluirá durante la modernidad vanguardista, distraída por las funcionalidades, por el reino de los objetos en serie y por un expresionismo que reclamaba mayor atención hacia el autor.

Cuando ésta modernidad es respondida por las neovanguardias, hacia los años sesenta del S. XX, se van desacreditando los presupuestos iniciales del vanguardismo, y se comienza a practicar un arte que valora más los procesos que los resultados, buscando nuevas vías para la producción creativa (Raquejo 1998).

Esto lleva a los artistas a escapar de los circuitos comerciales de arte y a mirar cada vez más al espacio público de la ciudad (Fig. 10, Fig. 11) y al territorio abierto de las periferias como plataformas ideales para crear y mostrar sus nuevas concepciones artísticas, tales como el Land Art (Fig.13, Fig.14) y las intervenciones urbanas.

[3]El arte de la jardinería tiene una larga tradición hermanada con la pintura del paisaje. No hemos querido tratar este tema para centrarnos en los motivos finales de la investigación, pero ésta disciplina estará permanentemente relacionada a temas de paisaje y a sus transformaciones en el ámbito del arte.
Veremos sobre todo, como durante la segunda mitad del S. XX, se rescatarán prácticas similares para adherirlas a procesos neovanguardistas como el Land Art.

Fig. 10: Allan Kaprow ,*Street Wall* , Alemania 1970. Kaprow realizó en los alrededores del muro de Berlin occidental una acción/intervención que consistía en la construcción de un muro de manera colectiva. De esta manera se apropiaba de un espacio público, modificaba su percepción espacial y desplegaba un discurso simbólico al derribarlo, como acto final de dicha propuesta artística. Fuente: [www.x-traonline.org] consulta hecha el 25/01/2013.

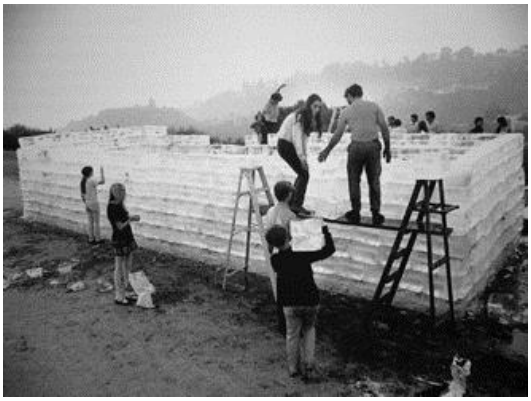


Fig: 11-12: Allan Kaprow *Fluids*, EE.UU 1967/2008. El artista proyectó la construcción de varios (cerca de veinte) volúmenes construidos con bloques de hielo de manera sincronizada en diferentes emplazamientos de la ciudad de Los Angeles. Estos sólidos de gran presencia en el espacio público, afectaban veinte lugares al mismo tiempo, tendiendo correspondencias simbólicas que se irían diluyendo con el tiempo. Este happening reflexiona entonces sobre la idea de presencia y ausencia en el espacio y en el tiempo. Fuente: [www.palyingwell.org] Consulta hecha el 25/01/2013.

Fig.13: Michel Heizer, *The Proto Burner*, Desierto de Nevada EE.UU, 1968. Fuente: [www.art21.org] Consulta realizada el 24/01/2013.
Fig. 14: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Desierto de Utah EE.UU, 1970. Fuente: [www.art21.org] Consulta realizada el 24/01/2013.

Las consecuencias del desarrollo industrial y su posterior definición como sistema económico basado en el consumo indiscriminado, han llevado a un desgaste del territorio que resulta evidente a nivel global; Y esto no escapa a la preocupación de artistas y arquitectos que a partir de la urgencia de reinsertar áreas verdes en las ciudades, recobran un interés revitalizado hacia el tema de paisaje (Albelda / Saborit 1997).

En la mayor parte del paisaje rural, en los valles o las quebradas, encontramos una belleza que es precisamente el fruto de un equilibrio entre explotación humana y el desenvolvimiento espontáneo del medio, es cierto también que gran parte de lo que llamamos hoy *Naturaleza*, admirándola como quien contempla un territorio virgen, no es sino la naturalización de lugares donde anteriormente se produjeron grandes modificaciones paisajísticas. Pero esas modificaciones que obedecen a una funcionalidad agrícola y a un periodo pre industrial, nos resultan estéticamente más aceptables reconociéndolas aún como Naturaleza: los paisajes de sembríos, con campesinos y animales arando la tierra, bosques secundarios y valles con siglos de presencia humana.
Será a partir del S. XX cuando el proceso de transformación del territorio se convierte en una colonización acelerada rompiendo el equilibrio anterior en que lo natural seguía siendo creíble.

> La organización sistemática del territorio hace que el engaño de la mirada sea menor y, en contrapartida, anima a que cualquier atisbo de orden no geométrico, de territorio

> no urbanizado o de presencia aparentemente azarosa de lo vegetal, sea considerado inmediatamente como Naturaleza (Albelda / Saborit, 1997: 49).

Finalmente vemos que el paisaje es también una construcción cultural, que involucra no sólo características formales en cuanto arte, sino también, un conjunto de relaciones que tejen entre sí los agentes que lo componen.
Y si hablamos de una diferencia en cuanto a paisaje y territorio, diríamos que el territorio es una expresión geográfica, política y social, mientras que el paisaje conserva significados simbólicos y afectivos.

El paisaje resulta ser lo que sucede en ese espacio en el que uno pone esa mirada: nuestra relación con la naturaleza y todas las implicancias sociales y económicas que ello encierra, modificando el espacio natural al escoger un fragmento y relacionándolo emotivamente con nuestra experiencia, así como con el bagaje cultural e histórico y las circunstancias socio-políticas que lo definen.
En resumen, los dos componentes esenciales del Paisaje son:
Cultura y Naturaleza (Naturaleza como la acepción de lo que no está sustancialmente tocado por la mano del hombre).
Todo lo que encierra esta mirada requirió de un aprendizaje, del desarrollo de una sensibilidad para mirar un lugar y ver en él sus distintos valores; la pintura proporcionó esta escuela a través de la evolución del género y es la que aún hoy continúa ejerciendo su vigencia en otras disciplinas como la fotografía o el cine, de donde partieron sus principios técnicos[4].

1.1.4 Estrategias artísticas

Hemos presentado y analizado este primer lineamiento *Paisaje – Representación* a partir de la idea básica de lo Natural, así podemos comprender mejor los conceptos de representación y paisaje.

---

[4] "El cuadro pictórico ha conseguido extrapolarse al encuadre fotográfico, también al video y al cine. Las luces, los colores, la densidad del grano y la perspectiva fotográfica y cinematográfica beben aún sin querer de la historia de la pintura. Lo mismo podríamos decir de la existencia de un imaginario iconográfico compartido. Y en lo digital, esos procesos de generación de la imagen desde lo pictórico se acentúa todavía más si atendemos a la manera de proceder, con maneras y procesos idénticos a los utilizados para pintar un cuadro."
Barro, David**.** *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser la pintura hoy*. A Coruña: MACUF/Artedardo, 2009.

La estrategia artística que se utiliza para desarrollar el género Paisaje hasta fines del siglo XIX, momento en que aparece la nueva forma de observar y concebir el entorno con el Impresionismo, es la de una observación pasiva y una copia de lo que se ve alrededor. Esto llega a ser representado porque lo observado consigue tocar las fibras de la emoción y del sentimiento, y se carga de significados culturales.

Esta representación "fiel" de lo real, ha funcionado como documentación y registro de lo que fue la geografía, la naturaleza en la observación científica, las costumbres, los sucesos importantes y el imaginario teológico antes del desarrollo de la fotografía. Y es hasta hoy, la única fuente de consulta visual de énfasis histórico de lo que fueron, en el pasado las cosas.

Entonces en el lineamiento *Paisaje – Representación*, vemos como principal estrategia de trabajo artístico, una observación contemplativa que se da desde una determinada distancia dirigida hacia al territorio, hacia lo que sucede alrededor, y que se complejiza poco a poco por el mismo desarrollo del proceso civilizatorio (ciencia y tecnología),

Los artistas que hasta esa época producían imágenes del mundo que les rodeaba, utilizaban como estrategia fundamental, un proceso pasivo de observación, de contemplación y copia de lo real, es decir, de la representación del mundo, añadiendo de vez en cuando elementos que indican una determinada coyuntura o algún interés particular del autor. La presencia de lo particular o innovador se da por determinadas características formales de estilo y de temas, pero siempre desde la representación mimética.

Es así que la categoría de paisaje surge desde la pintura, a partir de una manera de mirar un entorno, de representarlo, describirlo y cargarlo de un significado emotivo. El paisaje como idea, es producto de la observación contemplativa de un determinado lugar.

Hemos visto que a partir del movimiento Impresionista, la pintura como estrategia de la representación cambia y se complejiza ingresando al campo de la investigación cuando requiere ir más allá de la representación mimética de la realidad, asunto que la fotografía hace suyo y que despierta nuevas formas de observar la realidad en dichos pintores, integrando en sus procesos una nueva percepción del paisaje.

El paisaje ha sido ampliamente tratado desde muchas disciplinas y como construcción artístico-cultural es una manera de percibir el medio desde determinados códigos estéticos y conceptuales propios de cada cultura.
En la presente investigación veremos que en los usos de la palabra Naturaleza y derivados de las imágenes que se le asocian, existe una problemática cultural en cuanto a sus planteamientos. Problemática por el carácter que asumen hoy los canales mediáticos como configuradores de un nuevo paisaje que son los que están determinando una noción ampliada de lo natural.

Como hemos indicado, es a partir de ese punto de quiebre planteado por el Impresionismo, de ese cambio de pensamiento, que se otorga a la observación un acercamiento analítico y científico al entorno natural, una mirada menos pasiva y más activa, preocupada por lo que sucede en ese determinado espacio. Es aquí donde comenzaría lo que veremos a continuación: el lineamiento *Proyecto-Experiencia*, en donde ésta mirada va más allá de la contemplación y se desmarca de la observación pasiva planteando una mirada investigativa del territorio, que requiere una experiencia física con él, para poder así, desarrollar nuevas estrategias artísticas en torno a la idea de paisaje.

1.4 PROYECTO – EXPERIENCIA estrategias, procesos y métodos

Dos aspectos que intervienen decisivamente en los procesos creativos del presente proyecto artístico tienen que ver, uno con la atención hacia el territorio y de cómo ésta atención se desarrolla y se hace visible generando un proceso que integra varios medios de representación, y dos, una experiencia física que se da paralelamente en él, es decir, un diálogo tangible a través del recorrido y las percepciones sensoriales que ocurren dentro de este espacio de interés.
El resultado de ésta atención y de este proceso empírico es un conjunto de material documentativo multidisciplinario que resulta una estrategia de investigación y que hoy en día podemos situar bajo el rótulo de *Proyecto*.

Para exponer de manera óptima los alcances que pretende esta investigación y su consiguiente contraparte Proyecto *Nevados*, introducimos a continuación las estrategias artísticas del paisaje que se movilizan hacia una plataforma de trabajo mucho más amplia y experimental que la concepción tradicional relacionada a la pintura, y que se preocupa por los procesos involucrados como un valor propio. Estas estrategias se encuentran en este segundo lineamiento *Proyecto-Experiencia*.

Ambos lineamientos (*Paisaje-Representación* y *Proyecto- Experiencia*) y sus respectivas estrategias están presentes en el actual proyecto, y a través de ellas la propuesta artística *Nevados* se moviliza.

Con el lineamiento *Proyecto – Experiencia* buscamos ordenar y situar las estrategias artísticas utilizadas a partir del punto de quiebre que identificamos previamente durante el Impresionismo, en donde los procesos de observación y producción de arte en relación al paisaje cambian, integrando una mirada más analítica del entorno y una investigación de los fenómenos que se dan en el lugar observado a través de una inversión física en él.

1.1.1 Paisaje y territorio como arte

Un paisaje es una imagen de la Naturaleza. Una experiencia de la naturaleza en forma de imagen. Y también la interpretación de esa imagen (Maderuelo 2007).

La Naturaleza es el conjunto completo de las cosas, con sus energías, propiedades, procesos y productos. El paisaje es una porción de la naturaleza modificada por la cultura a través de la mirada, es una suma de naturaleza y cultura.

"El paisaje no es naturaleza ni el entorno, sino una imagen de la naturaleza o el entorno" (Albelda/Saborit 1997: 33).

El entorno puede ser natural, pero el paisaje no, para que exista es necesaria la elección cultural de un observador, determinada por su mirada y por su imaginación. Una voluntad por parte de un ser externo a ese espacio que ha desarrollado una particular manera de mirar.

El Paisaje como tema se revalora, como hemos visto, a partir de la mitad del S. XX; producto de la decepción ante el pensamiento positivista y el desgaste de los recursos naturales que se comienza a hacer visible como resultado del progreso.

Y se produce un salto al interior del paisaje, dejando de lado a la pintura en un contexto de reciclaje de las vanguardias históricas y de búsqueda de nuevas plataformas de producción, trasladando la experiencia artística al territorio real.

Esto refleja un afán, desde el arte, de expandirse a ordenar simbólica y físicamente el resto del mundo (lo no urbanizado), siendo EEUU el país en donde se inician las prácticas de intervención artística en el territorio[5] y en donde se desarrolla una especie de espíritu de conquista y colonización simbólica de lo natural a gran escala (Fig. 15).

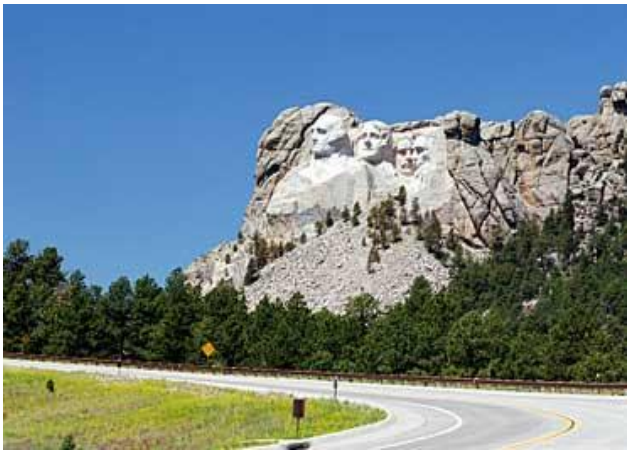


Fig. 15: *Monte Rushmore*, Dakota del Sur, EE.UU. Fuente: [www.elcivics.com] Consulta realizada el 10/11/2012.
Fig. 16: *Represa de Hoover*, Arizona/Nevada, EE.UU. Fuente: [baruply.blogspot.com] Consulta realizada el 14/11/2012.

Este regreso de la mirada al territorio viene de la mano con el interés por evocar y reactualizar del término de naturaleza y por otro lado, de rescatar diálogos milenarios con el entorno, construcciones que se erigen tendiendo nexos entre espacio, tiempo y simbolismo, en lugares remotos y lejanos. Diálogos que muchas veces no contemplan la relación con un ecosistema determinado, sino con los materiales y características geológicas de un territorio apartado (Fig. 17, Fig. 18).

[5]Para Albelda y Saborit no es casual que en ese país se redescubra el territorio desde esa perspectiva, país que ha basado su identidad y hegemonía en la explotación de la tierra que los primeros colonos consideraron de nadie y que erige sus principales símbolos culturales basándose, dentro de una fiel tradición megalómana, en la escala y en el amplio despliegue de medios.
Cabe recordar que es la desidentificación con respecto al territorio, lo que les permite una intervención transformadora a gran escala, muy distinta al más lento y racional proceso que se llevará a cabo en la vieja Europa, cuyos pobladores sí sentían la tierra como suya. Albelda, José / Saborit, José**.** *La construcción de la naturaleza*, p. 57. Op.cit.

Fig. 17: *Stonehedge*, Inglaterra. Fuente: [www.bart4print.com] Consulta realizada el 09/11/2012.
Fig. 18: *Piramides de Giza*, Egypto. Fuente: [www.museumchick.com] Consulta realizada el 09/11/2012.

El Land Art surge entonces como una denominación que agrupa obras relacionadas al Minimalismo y al arte Conceptual pero que utiliza otras plataformas de acción, en este caso el territorio mismo; y en las que predominan estrategias artísticas activas de recorrido y experiencia de carácter procesual, enmarcadas en el segundo lineamiento propuesto *Territorio-Experiencia*. Esto se refleja en la documentación interdisciplinaria de cada proyecto, muchas veces en lugares de difícil acceso.

El resultado de estas preocupaciones y estrategias son un conjunto de obras que nos recuerdan a los grandes complejos megalíticos y las civilizaciones pre colombinas, en donde se expresa la relación del espacio del hombre primitivo con el del artista contemporáneo:

Carece de marco y tiene una libertad de dirección absoluta. El hombre primitivo, al igual que el artista contemporáneo, se expresa a través de un lenguaje abstracto basándose en figuras primarias que relaciona con la presencia de lo primordial (Raquejo 1998).

Estas obras establecen conexiones con el pasado remoto recuperando formas arcaicas como un lenguaje que es capaz de expresar las relaciones entre el hombre la naturaleza y sobre todo, plantean muchas veces una dialéctica entre su obra y los alrededores que la acoge, utilizando materiales propios del lugar o dándole atención a sus ciclos naturales o conformación geológica.

Para la mayoría de éstos artistas, lo sustancial no recae en el objeto artístico que resulta de una acción creativa, sino en el proceso de hacer, así como en las relaciones sensoriales que se producen entre el espectador y la obra.

> Es más, el arte puede llegar a desmaterializarse hasta el punto de realizarse tan sólo con la mirada: "Un gran artista – escribe Robert Smithson- puede realizar arte simplemente con lanzar una mirada. Una serie de miradas podrían ser tan sólidas como cualquier cosa o lugar, pero la sociedad continúa estafándole al artista su arte de mirar, valorando sólo los objetos de arte" (Raquejo 1998: 15)

No obstante también hay obras que utilizan elementos ajenos al lugar y que entablan una estrategia diferente con el espacio y sus agentes, pero que mantienen la base de la experiencia y la de la organización proyectual. En estas obras las estrategias proponen un tiempo que no es marcado propiamente por el lugar, a modo de degradación, erosión o ciclo natural; sino que son elaboradas para una duración determinada y programada, unas con duración corta a modo de evento y otras con un tiempo indeterminado y cíclico, como los observatorios de Robert Morris, Nancy Holt o James Turrel, en donde toman en cuenta los equinoccios y solsticios o las alineaciones celestes, interesados en programas mucho más duraderos para la obra y en donde los intereses conceptuales trascienden las circunstancias del presente (Fig, 19, Fig. 20, Fig. 21, Fig. 22).

Fig. 19: Walter de María, *Lighting Field*, EE.UU, 1977. Fuente: [www.aprendersociales.blogspot.com] Consulta realizada el 02/07/2012.
Fig. 20: Robert Morris, *Observatorio*, Holanda 1971. Fuente: [www.museumchick.com] Consulta realizada el 09/11/2012.

Fig. 21: Nancy Holt, *Sun Tunnels* , EE.UU, 1973-1976.
Fuente: [www.paperblog.com] Consulta realizada el 02/07/2012.
Fig. 22: James Turrel, *Roden Crater*, EE.UU, 1979-2011.
Fuente: [www.earthworksnearyou.blogspot.com] Consulta realizada el 09/11/2012.

Muchas de estas obras proponen también una respuesta al valor mercantil y a las estrategias del mercado del arte, obligando al público a introducirse a un medio mental sólo desde el cual podrá abordar la obra y apropiársela sin necesidad de poseerla como un objeto fetiche, ante la imposibilidad de adquirirlas por razones de escala o por el contexto en el cual se encuentra enclavada (Raquejo 1998). Este tipo de arte construye un paisaje en la mente del espectador que de manera diferida observa el material documental e imagina la obra, así como también imagina el espacio que la acoge.
Si el espectador llega al espacio físico en donde se encuentra la obra, ésta le exige además una participación activa y no pasiva-contemplativa en el territorio, ya que al no poder abarcarla con la mirada y desde una posición fija, tendrá que recorrerla y desplegar sus sentidos durante esta inversión física.

El desarrollo y el análisis de estas prácticas artísticas plantean muchas tensiones que son interesantes en términos de nuevas plataformas de acción artística, procesos y estrategias más complejas, así como la multiplicación y desdoblamiento de una obra que no puede ser experimentada fácilmente y recurre a distintas plataformas de difusión y exhibición, esto a su vez produce también otros mecanismos de los que se vale el mercado del arte para insertarlas en su dinámica de consumo, a pesar de las motivaciones iniciales de este tipo de arte.
Creemos que el aporte más importante de estas prácticas artísticas es el hecho de que han permitido posteriormente una reinterpretación permanentemente del concepto de paisaje en el arte actual, desde diversas disciplinas y plataformas, y que funciona como

una base para pensar el territorio y reflexionar sobre los comportamientos y sus consecuencias sobre él.

En los últimos años el campo del arte ha presentado una explosión de proyectos expedicionarios y nómadas, proyectos en donde se insiste en el desplazamiento y en la posibilidad de descentrar el punto desde donde el artista experimenta el mundo, estos proyectos también se orientan hacia los teóricos y curadores que buscan generar un nuevo punto de vista y un nuevo proceso creativo desde la nada, en referencia a una plataforma periférica donde reina lo localizado (Maderuelo 2007).

Hoy por hoy, la idea de arte territorial, no sólo se concibe como el actual Land Art producido por la agricultura, la urbanización y la extracción de recursos naturales, así como el enmarcado de los vestigios culturales[6], sino que ya se habla de la máxima escala posible que hemos podido alcanzar, la escala planetaria, haciendo referencias a proyectos de arte que conceptualizan e involucran señalamientos en distintos lugares del globo de manera sincronizada, como las intervenciones de correspondencia de la seminal *Umbrellas* de Christo (Fig. 23, Fig. 24) o los proyectos con la NASA de James Turrell.

Fig. 23, Fig. 24: Christo, *The Umbrellas*, 1984 – 1991. Este proyecto artístico fue temporal y se realizó en dos países al mismo tiempo: Japón (azules) y EE.UU (amarillas), reflexionando sobre las similitudes y diferencias en el uso de los territorios en la vida cotidiana de cada colectividad. Fuente: [www.christojeanneclaude.net] Consulta realizada el 25/01/2013.

[6] A través del Land Art y a la distancia con la que podemos analizar sus procesos y consecuencias, entendemos hoy en día que no es necesario realizar una obra monumental o una transformación física del paisaje para generar una obra de arte, basta con poner la mirada y descubrir algo ya realizado por el hombre en el territorio, donde encontremos atributos estéticos y podamos apropiarnos de ello para contextualizarlo en el ámbito artístico a través de un encuadre fotográfico o un registro interdisciplinario. El territorio se concibe entonces, como un *ready made*, un recurso del cual uno podría disponer para referir un contenido artístico. Es más, para Dennis Openheim - un artista del Land Art - el arte ya ni siquiera exige la representación de un lugar ni su manipulación, sino que basta con el viaje y el proceso documental, que informan sobre el lugar.

En la actualidad, la sobredimensión de la escala parece ya no interesar a los herederos del Land Art, y la mayoría de los actuales trabajos sobre el territorio toman otras direcciones oponiéndose a la transformación evidente y a la monumentalidad, recuperando para el arte una poética de la preservación, en vista de las modificaciones del entorno que en general han sido generadas por una era de producción y consumo irresponsable a partir de la mitad del siglo XX.

Los proyectos actuales de arte que involucran un análisis espacial específico han integrado matices sociológicos y antropológicos a la contextualización y ejecución de sus obras, y sobre este tipo de análisis interdisciplinario surgen obras artísticas que hablan mucho más que su conformación morfológica, sobre todo en emplazamientos urbanos o relacionados con la ciudad. La memoria del lugar, su bagaje histórico, la relación de los habitantes para con ese lugar, sus dinámicas de consumo, su relación con la expansión urbana, son algunos de los tópicos frecuentes con los que los artistas contemporáneos enfrentan el estudio de un determinado espacio para la realización de una propuesta artística.

El inicio del siglo XXI nos muestra artistas que trabajan reflexionando sobre el territorio, pero que ahora contestan lo monumental a través de estrategias que reivindican la intervención mínima del terreno, que plantean una dinámica horizontal con el medio y cuestionando nuestro rol de colonizadores y del dominio por la invasión y la fuerza.
Muchos de ellos, aún en artistas del Land Art como Richard Long o Hamish Fulton (Fig. 25.), no declaran una filiación ecologista, pero sí un respeto personal hacia lo natural. Sus obras se constituyen por señalizaciones, marcas mínimas o movilizaciones de elementos sin perdurabilidad alguna sobre el territorio.

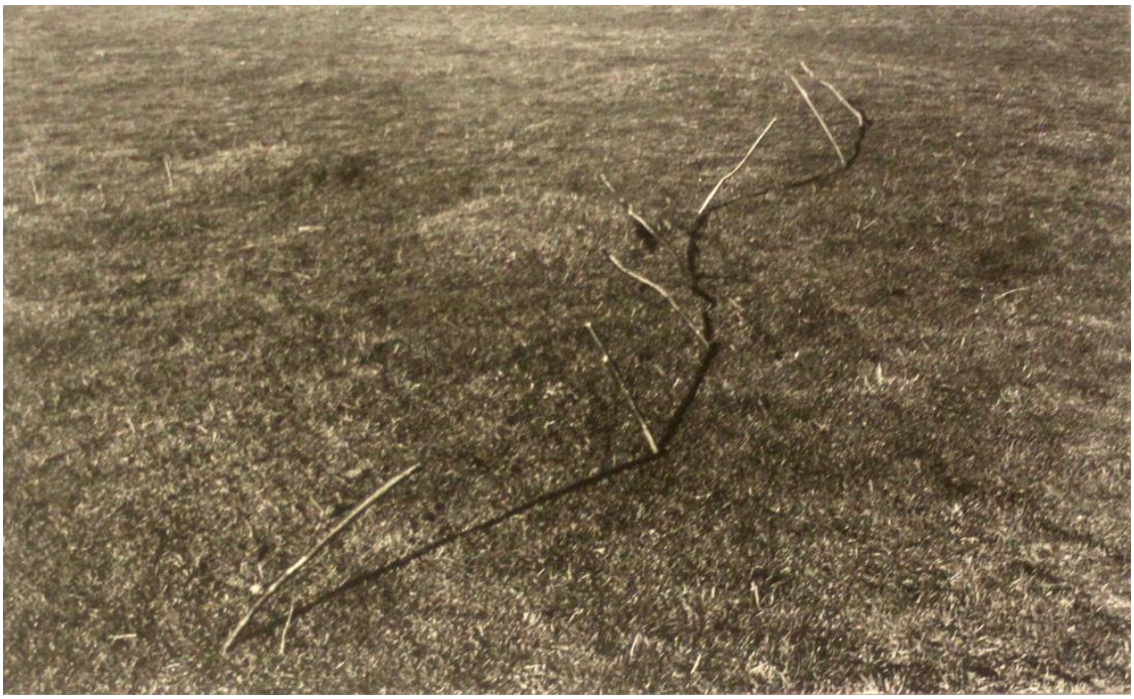


Fig. 25: Hamish Fulton, *Seven Winter Midday Shadows*, 1974. Intervenciones mínimas en el terreno: por ejemplo en este trabajo de Fulton, el artista compuso pequeñas ramas de tal manera que las sombras proyectadas por cada una, forman una línea articulada. Esta proyección solo funcionaría a una determinada hora del día, tal como lo indica su título. Fuente: Archivo personal.

Estas formas de arte y paisaje defienden la entropía del lugar, generan una sensibilidad enfocada en la fuerza de un signo, su capacidad de comunicar, evocar o suscitar sensaciones que no tienen porqué ser proporcionales a su tamaño o a su método constructivo (Fig. 26, Fig.27.).

Fig. 26: Giusseppe Penone, *S/T*, 1979. Fuente: [www.infomadera.net] Consulta realizada el 25/10/2012.
Fig. 27: Perejaume, *Retrotabula*, 2004. Fuente: [www. Elcultural.es] Consulta realizada el 15/10/2012.

Dentro de estos procesos no se niegan las contradicciones que un vínculo con la naturaleza puede suscitar, además de que exista inconscientemente el deseo de purgar las culpas de nuestro comportamiento para con el medio y a contribuir a reparar el daño causado. Es el arte entonces el representante de la cultura agresora que, mediante gestos simbólicos y procesos creativos, ayudan a generar una sensibilidad colectiva para con lo natural.

Ahora el hombre ha rediseñado la superficie del planeta, su presencia ha modificado el territorio global y se ha producido una especie de colonización visual y diferida a través de las sofisticadas tecnologías ópticas-informáticas que hoy en día nos permiten observar y representar de manera óptima, cualquier fragmento de la Tierra.

La colonización virtual del territorio global es un hecho, y tal vez estemos ingresando a un punto de inflexión por haber llegado ya a una escala máxima; regresando al gesto antes que a la invasión, recogiendo modelos antiguos como lo sublime romántico, a partir de la culpa y la voluntad de transformación ante el panorama actual de desestabilización climática (Albelda / Saborit 1997).

Este panorama actual nos lleva a configurar una óptica distinta en términos de arte con el paisaje y a replantear la relación con un territorio que se encuentra en un proceso acelerado de modificación.

Esta investigación intenta, a través de los dos lineamientos desarrollados, plantear sus respectivas estrategias, identificarlas y movilizarse entre ellas incorporando sus métodos para el proceso de la actual propuesta artística *Nevados*. Esto nos permite matizar la funcionalidad del arte en cuanto a la idea tradicional de Paisaje (de representación, documentación, evocación) con la mirada al *nuevo* Paisaje que estamos heredando y que aparece significado a distancia, producto de una acción artificial y transformadora del hombre.

1.1.2 Arte como Proceso

Existe una corriente de pensamiento forjada a lo largo del siglo XX, que da más importancia a los procesos creativos intermedios que a la construcción física del objeto resultante de éstos, es decir que a la obra de arte que ha sido tradicionalmente considerada como el fin primordial de la actividad artística; desde los Happenings, el Action Painting o el Land Art, el propio proceso de creación y el concepto de su

duración, adquieren ahora una extraordinaria importancia. (García Canclini/Castellanos/Rosas 1996).

Estas metodologías artísticas definen una obra que poco tiene que ver con el resultado que se percibe. La obra es un proceso permanente que combina el lugar, la situación, la atmósfera, el artista, lo que es arte en este contexto y todo lo que sucede allí en ese momento, desplazando el carácter objetual de la obra de arte.

Esta idea germina a raíz del desarrollo de la escultura moderna que tiene como característica constitutiva la carencia del lugar. La superación del condicionamiento al lugar específico fue el resultado de la aspiración modernista a la autonomía del arte, de producir una obra de arte desde sí misma sin la dependencia de funcionalidades religiosas, aristocráticas o políticas.

La atención de centra entonces en el concepto social de lo público y de su permanente mutación y movilidad, ésta asociación privilegia la forma de *proyecto*, que subraya el carácter procesual de las trabajos artísticos.

Las obras del Land Art, por ejemplo, no son sólo la acción física sobre el terreno, sino también todo el trabajo de documentación y planeamiento requerido para concebir esa acción desde sus respectivos bocetos, diagramas y mapas así como fotografías, video y cine. Estas obras han requerido un trabajo de administración, producción y logística, así como de un desarrollo creativo que antecede a la intervención en el territorio; todo este material que hace posible la acción, es muchas veces considerado como la obra y no como elementos contingentes o adjuntos a la pieza (Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31).

Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31: Christo, *The Gates*, , Nueva York 1979 – 2005. Intervención en espacio público, desarrollo de diagramas, dibujos y fotomontajes como material documentantivo y exhibición de dicho material con muestras del material a utilizar en la intervención y sus formas de uso. [www.christojeanneclaude.net] Consulta realizada el 25/01/2013.

Fig. 32, Fig. 33: Kcho, *Mi ADN*, 2003.
Fuente: [www.kchoestudio.com] Consulta realizada el 25/01/2013.

Es por eso que todos estos artistas exhibieron sus obras en galerías a través de un conjunto de documentos interdisciplinarios, además de realizar correspondencias con la obra en el terreno, trasladando materiales a modo de instalaciones (Fig. 32, Fig. 33).

El proceso de hacer, que incluye una preproducción, producción y una pos producción resulta mucho más rico y complejo que un único resultado final y hierático. La búsqueda, clasificación, recopilación, asociación y realización comprende toda una gama de ejercicios multidisciplinarios de ensayo y error que contienen un valor por sí mismos, y que muchas veces legitimizan el resultado final. El arte es entonces un viaje creativo abierto, no un destino cerrado.

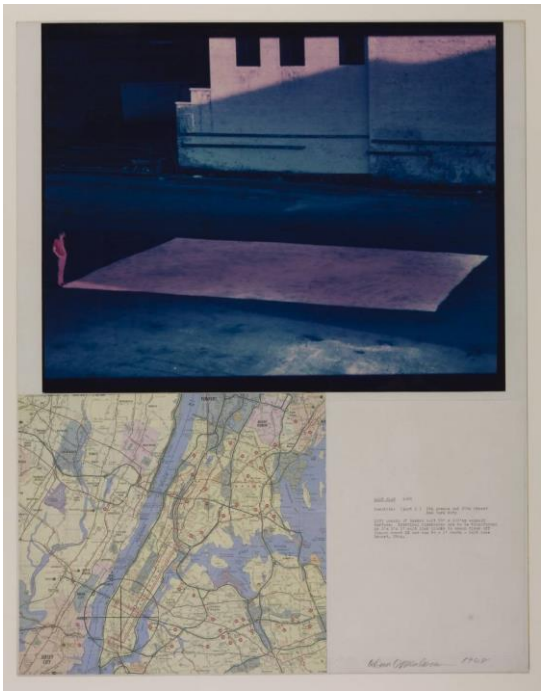


Fig. 34: Dennis Openheim, *Salt Flat*, 1968.
Fig. 35: Dennis Openheim, *Annual Rings*, 1968,
La documentación es concebida como obra, y en ella se disponen los registros fotográficos, la localización cartográfica, fotomontajes y detalles de la producción. Fuente: [www.metmuseum.org] Consulta realizada el 20/01/2013.

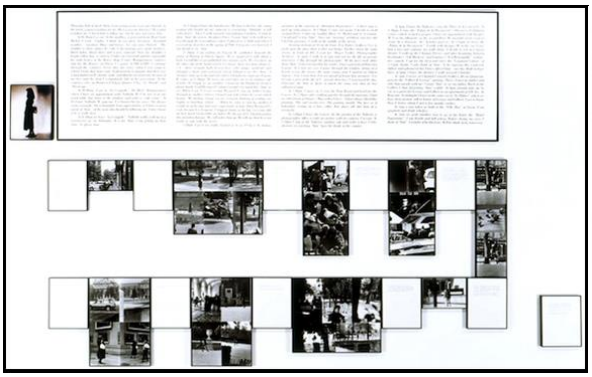


Fig. 36, Fig. 37: Sophie Calle, *La Filature*, 1981. Fuente: [dossierjournal.com] Consulta realizada el 20/01/2013.

Lo que resulta interesante de un arte que toma en cuenta todo el proceso intermedio de producción es que los resultados de una búsqueda o interés particular no tienen porqué encajar en la coherencia estilística del autor, las variadas estrategias y procesos contemporáneos que aparecen al elegir uno u otro medio para desarrollar dicho interés, enriquecen y aportan nuevas luces al tema y al discurso del autor, además de generar nuevos métodos de investigación (Fig. 34, Fig. 35, Fig. 36, Fig. 37).

El artista actual ejerce una especie de nomadismo que le permite apelar a variadas sensibilidades y a reactualizar aspectos fragmentados del arte del pasado permitiéndole abandonar posturas permanentes y rígidas.

Es así que los procesos artísticos hoy en día presentan una riqueza inédita y multidireccional, un eclecticismo que explora un rango mayor de contextos y circunstancias, y que contextualizan de un modo integral la investigación, exponen la riqueza del *hacer* creativo del artista y de lo que el medio aporta de manera sustancial a la obra.

1.2.3 **Estrategias artísticas estrategias, procesos y métodos**

Hemos desarrollado los antecedentes y las metodologías que aparecen en el panorama actual de las artes visuales en relación al paisaje, para conformar lo que estructuramos como el lineamiento *Proyecto – Experiencia*, en donde la mirada hacia el medio ambiente cambia a partir de los procesos que inauguran los Impresionistas, y que se complejizarán durante todo el siglo XX, incorporando una inversión física y analítica en el dialogo con el entorno además de procesos más complejos de documentación y representación que se expanden hacia otras plataformas creativas.

La obra de arte en términos de paisaje es a partir de ese punto de quiebre, un proceso más que un producto.

Las estrategias que se utilizan al trabajar arte del paisaje, son un conjunto de métodos rescatados de las vanguardias históricas que se reactualizan a través del Land Art y se diversifican al incorporar diferentes disciplinas artísticas en sus procesos.

La estrategia fundamental es entonces la experiencia física con el terreno, un acercamiento y un recorrido en el lugar para producir una obra de paisaje. De esta estrategia vivencial del paisaje se generan sobre todo dos cosas:

- Un complejo proceso de experimentaciones con distintos materiales y a través de diferentes disciplinas en los lugares elegidos, que se convierten en una forma de arte por sí mismos, en una obra procesual. Esta es la idea de *Proyecto* como obra de arte.
- Un mayor análisis e involucramiento con el espacio elegido que incorpora aspectos que van más allá de la contemplación, tales como los ciclos naturales,

la posición geográfica, su memoria histórica, sus formas de consumo y su importancia ecológica, social y política. Es consecuencia de este análisis más complejo, el desarrollo espontáneo de lo multidisciplinario en estos proyectos de Paisaje.

1.3 Referentes visuales: Estrategia y actitud artística

Existen referentes dentro del mundo del arte que a través de su obra y su discurso, han articulado una manera de pensar y analizar cuestiones de paisaje y territorio desmarcadas de la idea tradicional y que se mueven a través de los lineamientos antes planteados de manera informe, tomando aspectos conceptuales del primero y otros aspectos ligados a la experiencia del segundo, generando un interesante proceso que innova en los métodos para realizar obras de Paisaje.

Existe también, una marcada influencia del pensamiento ecologista en determinados autores y movimientos del arte contemporáneo; ésta influencia parece ser una dimensión necesaria para que el activismo ecologista adquiriera forma y presencia en la sociedad, y se han utilizado muchas estrategias de la imagen y de la estética para construir esta identidad presente y activa en el medio, de ahí que se identifique determinadas propuestas dentro de una "estética verde" o un "arte verde".

En cuanto a los referentes que desarrollaremos a continuación, ésta relación con lo ecológico está presente, pero lo que nos inquieta y nos interesa en gran medida de su obra y su discurso, es precisamente el hecho de que estos autores contienen en sus procesos y en general en su obra artística una ecología medular, pero que se desmarca de una "estética verde" ya estereotipada hoy en día, y que muchas veces obedece a una coyuntura de mercado, trivializando lo que realmente debe de ser un cambio de paradigma en la sociedad.

Estos artistas proponen un camino alterno y seminal, haciendo visible un riesgo del que, desde el arte, casi siempre se quiere huir: la moral convencional implícita en los discursos que pretenden enderezar lo que está mal (Albelda/Saborit 1997: 155). Vemos con interés el hecho de que a partir de estos referentes, se aclare un escenario en donde la funcionalidad del arte en términos de contribución a la colectividad, es buscar no una, sino muchas posibilidades de reflexión y actitudes en permanente cambio hacia lo que consideramos naturaleza.

Sus estrategias continúan influenciando nuestra obra a medida que vamos encontrando en ellas, fuentes de revisión, análisis, método y discurso aplicadas a nuestra permanente interpretación y exploración del territorio y las complejas relaciones que a nivel integral, se dan dentro de él.

Joseph Beuys, Robert Smithson y Richard Long funcionan como direcciones en este estudio y para esta propuesta artística, que pueden parecer opuestas o distintas entre sí, pero que comparten desde sus particulares convicciones una forma de paisaje que debe ser pensada. Desde el afán transformador y total de Beuys, pasando por la aceptación y adherencia de la realidad modificada de Smithson, a la interiorización individual e íntima de Long, todos aportan un comentario, una especie de escala en tres niveles sin jerarquía determinada que articulan la relación hombre-territorio desde el nivel más general y de interés colectivo, al más personal e íntimo.

Dentro del desarrollo de nuestra obra existe también una presencia latente y una reflexión permanente a la hora de pensar un territorio o una periferia: el tema de los vestigios precolombinos como parte del paisaje.
Ellos componen en la actualidad, la mirada que dirigimos hacia el desierto o a la cordillera andina, se nutren de ellos y se mimetizan con sus características geográficas generando una concepción particular de paisaje.
Reflexionaremos en relación a esta intersección entre el rastro cultural de un artificio (las huacas) y la mirada de paisaje, en donde vemos interesantes puntos de tensión en cuanto a lo que entendemos por naturaleza.
Esta tensión o correspondencia que plantea la mirada del vestigio en el Paisaje ha sido trabajada por artistas actuales en el Perú. Finalmente revisaremos las estrategias artísticas que se desprenden del análisis particular de este tema en estos artistas locales y que las incluyen en el imaginario contemporáneo del paisaje actual influenciando el desarrollo de nuestro proyecto.

1.3.3 La ecología en el discurso total de Joseph Beuys.

La obra de Joseph Beuys (Krefeld, 12 de mayo de 1921 - Düsseldorf, 23 de enero de 1986) es tan vasta como compleja, contiene un universo que él estructuró de tal manera que pueda ser analizada y asimilada por la colectividad en vías de una transformación integral y un cambio estructural de la sociedad.

Beuys es el principal artista que realiza obras que podrían considerarse dentro del ámbito de la reivindicación medioambiental.

Tomamos a la obra titulada *7.000 Robles* como la más representativa en ese sentido: 7000 árboles plantados en la ciudad de Kassel junto a 7000 piedras de basalto colocadas al lado de cada árbol sembrado.

Utilizaremos esta obra como un punto de apoyo sobre el cual podemos analizar la concepción de arte en Beuys y las estrategias que concibe sobre esta cosmovisión.

Para poder comprender la importancia de ésta obra y de su proceso, primero introduciremos el complejo pensamiento de Joseph Beuys que se desarrolla sobre la plataforma artística, y que produce un discurso basado en la esperanza del hombre como ser transformador de la actual crisis global.

Para dimensionar esta noción de arte en Beuys hace falta revisar los procesos históricos de la época contemporánea y el desarrollo de la conciencia moderna con sus resultados ambivalentes y unilaterales que, para Beuys y de acuerdo con la teoría antroposófica de Rudolf Steiner, culminan en el concepto de Materialismo, palabra que desde el punto de vista de ambos resulta un sinónimo de una cultura que no ha sabido librarse de las ataduras de la fascinación por el yo y que ha perdido sus raíces y el sentido de las posibilidades espirituales inherentes (Mennekes 1996).

Si bien la fragmentación de la sociedad en naciones, creencias y diferentes alienaciones han significado logros espirituales positivos, como el desarrollo de la conciencia del yo y la comprensión científica y técnica, para Beuys el balance termina desfavorable; el precio pagado es muy alto: la pérdida de la unidad y con ésta la pérdida de las fuerzas anímicas y espirituales que en su momento habían reportado la sensación de unidad de todas las cosas: intuición, religión y todo tipo de empatía espiritual (Mennekes 1996).

Según Beuys, la ciencia ha alienado al hombre porque éste termina buscando cosas medibles y respuestas concretas, ya no busca cuestiones trascendentes y espirituales que transformen la sociedad en crisis, el desarrollo individual y la potenciación de la

vida de uno mismo. Pero también el hombre es el portador de una dinámica, aunque se encuentre dormida, que incrementa y moviliza la creatividad en todos los hombres en igual medida.

El ejemplo fundamental de esta idea en Beuys, es Cristo.

Cristo abrió la ventana de la igualdad y de la responsabilidad, de la decisión: Dios como semejanza del hombre y con la *nueva* responsabilidad de obrar con consecuencia; Ya no como un ser pasivo y condicionado por designios divinos ajenos a su voluntad. De ahí que la presencia de la tradición cristiana se encuentre presente a lo largo de su discurso, pero desarrollando una relectura particular de los alcances e importancia del ejemplo de Cristo en la sociedad actual.

Desde esta base, Joseph Beuys encuentra como referente fundamental a Nietzche, de donde desarrolla la idea del *Concepto ampliado del arte* en cuanto voluntad de poder y autodeterminación de un nuevo hombre hacia una transformación integral a través de la creatividad; y dice: *"Toda persona es, en potencia, un artista"* definiendo al hombre como un generador de cambios. O sea que mediante la creatividad humana se transforman las cosas.

Esto es el *Concepto ampliado del arte*, en donde lo crucial es vincular el término de artista a todas las personas y a todas sus actividades en la vida cotidiana bajo determinados criterios de calidad. *El concepto ampliado del Arte* es la estrategia general desde la cual Beuys opera en vías de realizar y materializar su noción universal de lo que es arte. Desde esta estrategia, Beuys enuncia hacer de cada actividad humana un arte que potencie las propias capacidades de cada uno, las exigencias de calidad y que alcance una creatividad dinámica, transformadora:

Vida cotidiana = Arte.

Es aquí donde Beuys se apropia y replantea también una idea anterior planteada décadas antes por Marx y Engels en *La ideología Alemana,* publicado completamente en 1932; el texto ofrece de algún modo una ventana a la vida pos moderna en donde los individuos en lugar de verse forzados a desarrollar una sola y exclusiva actividad productiva, se pueden realizar individualmente en la rama que deseen, siendo posible la ejecución de diversas actividades.[7]

[7] Esto "hace posible para mí hacer una cosa hoy y otra mañana, cazar en la mañana, pescar en la tarde, criar ganado en la noche, criticar después de la cena, tal como tengo en mente, sin llegar a ser cazador, pescador, pastor o crítico" .Karl Marx y Friedrich Engels *La Ideología Alemana*, Barcelona, L'Eina, 1988.

Es muy importante para Beuys el bagaje de su cultura (la alemana) y la relectura sobre ésta diversificación de las actividades que encuentra en la filosofía alemana, él las inserta en su programa añadiéndole criterios de calidad en cada actividad, estos criterios son los que harían de cada una de ellas, arte.

Pero además encuentra en esto una posibilidad de expansión en sus estrategias, no sólo de las metodologías artísticas, sino también de los materiales que se requieren para elaborar una obra de arte, materiales que se encuentran también en la vida cotidiana.

Andy Warhol diría más tarde con un espíritu similar, que un artista debería de ser capaz de ser expresionista abstracto, un artista pop o un realista si sentir que ha concedido algo, otorgando a todos los estilos igual mérito (Danto 2009).

Es interesante ver que los puntos en común de estos artistas claves del siglo XX, van a ir construyendo el pensamiento posmoderno donde en arte "todo es posible" a través de la diversificación e interrelación de las actividades y en donde una determinada forma de hacer, de mirar y de analizar arte a partir de relatos que lo legimitizan, acaba[8].

Estas cuestiones de diversificación y calidad en las actividades, es lo que Beuys define como *Capital*. Las personas, al desarrollar sus actividades cualesquiera que estas sean, guiadas por el gusto o la pasión, alcanzan espontáneamente un grado de calidad además del desarrollo de su espiritualidad, donde el arte de hacer las cosas bien se une a la vida misma. Éste es el verdadero capital del ser humano, su capacidad creadora a través de las actividades cotidianas.

Cuando Beuys dice que cada hombre es un artista, no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor. Más bien quiere decir que cada hombre posee facultades creativas que deben reconocerse y ser perfeccionadas.

La creatividad es una facultad de la gente, por eso el concepto antropológico del arte se refiere a las facultades creadoras generales, a las actividades del hombre. El concepto del arte debe aplicarse sin más al trabajo humano.

Es entonces el "Concepto Ampliado del Arte" una estrategia fundamental en su programa, el arte ampliado en cualquier actividad de la vida del hombre como vía hacia un bienestar común que incluye el respeto a todos los seres vivos y a sus respectivos sistemas; o sea una transformación del cuerpo social en la cual todo hombre se experimenta y se reconoce a sí mismo como criatura creadora, determinante en el mundo.

[8] Danto señala al *fin del arte* como Después del fin del arte, Arthur Danto: Paidós, Buenos Aires 2009.

A lo largo de su carrera, Beuys tiende a separarse más y más del proceso de hacer arte del cual partió. Sus obras convierten los museos en escenarios para colocar y realizar sus rituales chamánicos además de plataformas sobre las cuales podía proyectar un programa político.

Beuys define a la política dentro del concepto de *Escultura Social* y ofreció una definición de la relación del artista con el mundo, un mundo en permanente cambio así como el desarrollo del artista mismo, y continuó usando objetos que a menudo implicaban un significado autobiográfico (Lucie Smith 2001).

La *Escultura Social* (o como a veces llamó también *Plástica Social*) es entonces el arte en expansión, hacia todas las actividades del hombre y con todos los materiales posibles, Beuys trabajó esta idea en un ámbito mucho más amplio que incluía el orden social, la política, la educación, la economía y el paradigma humano.

Con ocasión de la Documenta 7 en la ciudad de Kassel, Alemania, en 1982, Beuys plantó el primer árbol de la obra *7,000 Robles* en una plaza pública, esto fue el inicio de un proyecto de siembra de siete mil robles en 5 años (Fig. 38, Fig. 39).

7,000 Robles es un proyecto artístico que propone la siembra de tal número de árboles en la ciudad de Kassel, en donde los ciudadanos, a través de un costo simbólico, apoyan la iniciativa de un cambio social, ya que las áreas verdes mejorarían sustancialmente la calidad de vida de la población y generarían una paulatina renovación urbana.

Es importante señalar el contexto de esta siembra, pues se le da a la acción de plantar el estatus de arte, estatus respaldado por uno de los eventos internacionales más reconocidos como La Documenta. Estos 7,000 robles son una escultura monumental que se refiere a la vida de la gente, a su trabajo de cada día. El árbol es un elemento de regeneración, en sí mismo es un concepto de tiempo. El roble es especial pues es un árbol de crecimiento lento con un sólido tronco.

Fig. 38, Fig, 39: Joseph Beuys, *7,000 Robles*, 1982.
Proceso de siembra del proyecto *7,000 Robles*. Fuente: *Die revolution sind wier*, pag. 54.

Esta siembra masiva sería culminada en la siguiente edición de la Documenta (cinco años después) y al lado de cada árbol se colocaría una columna de basalto de 1.20 m. de alto, en donde figuraría el nombre del colaborador del proyecto que adquiriera dicho roble. Beuys murió antes de ver el proyecto culminado, pero finalmente la propuesta tuvo un éxito enorme; el público corría con los gastos de transporte y siembra de cada árbol, y se les otorgaba un diploma de arboricultura firmado por el artista.

Autoridades locales, asociaciones e iniciativas particulares de ciudadanos efectuaron propuestas para introducir dicha "obra" en instalaciones públicas como colegios y jardines infantiles, también campos de juego adquieren zonas verdes con árboles del proyecto de Beuys. Se sumaron también patrocinadores extranjeros que apoyaron la propuesta.

Esta obra es un aporte fundamental de Beuys a la realización de la idea de su "Plástica social" (o *Escultura Social*), la optimización de la calidad de vida urbana es también arte. La ciudad entonces, se transforma en un elemento plástico, en una obra pública donde se puede vivir despertando la consciencia de conservación del medio ambiente en el mundo.

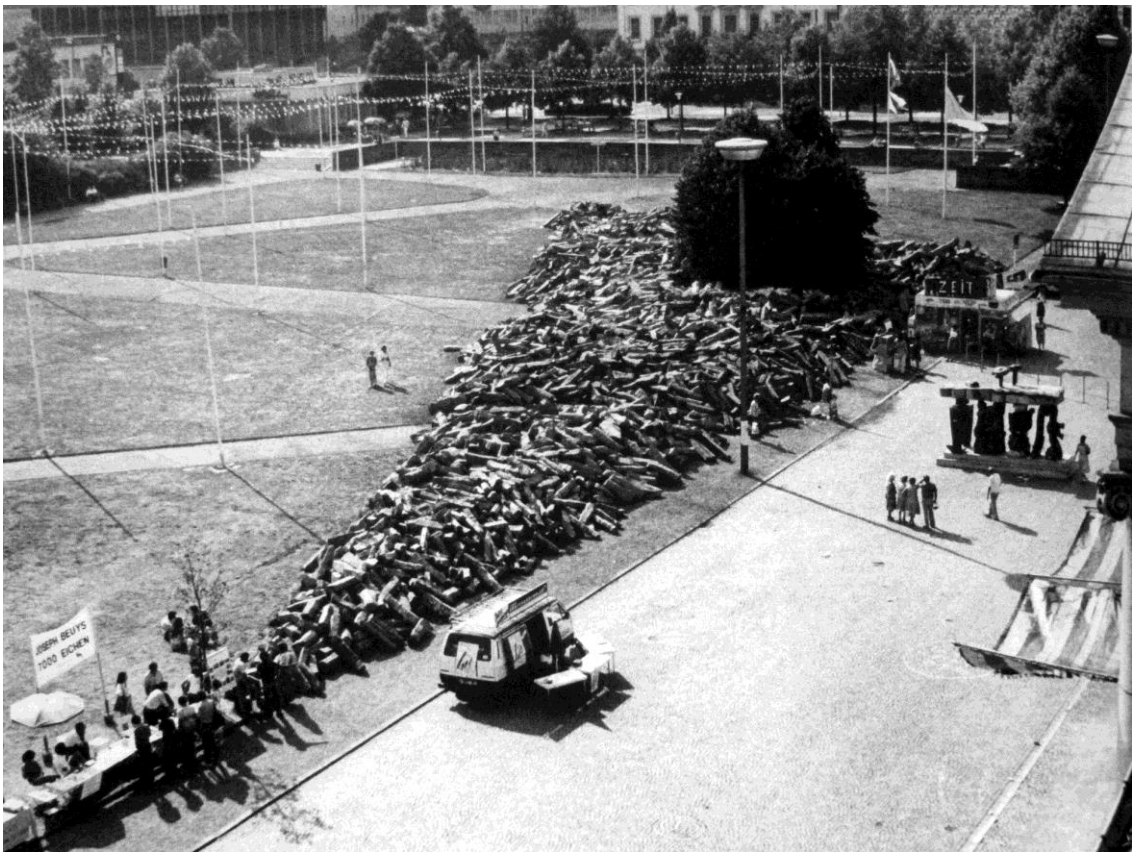


Fig. 40: Joseph Beuys, *7,000 Robles*, 1982. Vista de los bloques de basalto a colocar al lado de cada roble sembrado. Proyecto *7,000 Robles*. Fuente: *Die revolution sind wier*, pag. 56.

Para Beuys, el que piense en el cuerpo social, comprenderá que la muerte del bosque es la supresión de un pedazo de pulmón de una persona. El bosque pertenece a las personas, los árboles son órganos ampliados de las personas.

> Los árboles no son importantes para conservar la vida en la tierra. No, los árboles son importantes para la salvación del alma humana. El ecologismo dietético no interesa. El mundo puede desaparecer, puede hacerse añicos y el alma humana seguirá en peligro. El alma en un sentido amplio no sólo los sentimientos, también las facultades cognoscitivas: pensamiento, intuición, inspiración, autoconciencia, fuerza de voluntad.
>
> Todas estas están fuertemente dañadas en nuestro tiempo y han de ser salvadas. De este modo se conseguirá salvar todo lo demás. No tiene sentido proteger un bosque de una empresa minera si el alma colectiva sigue pensando en beneficios, es alargar una muerte (Mennekes, 1996: 60).

Para Beuys el sufrimiento constituye el elemento decisivo que transforma el mundo, porque genera autoconciencia, autoconocimiento y porque genera también misericordia,

solidaridad y pensamiento social; y aquellos que están sufriendo objetivamente, en la actualidad son los árboles. La suerte del ser humano puede verse en los árboles: mueren y no pueden defenderse, al igual que las personas.
El sufrimiento está fuertemente relacionado a la idea de la sanación y cura en toda su obra, y permanentemente el artista opera en función al objetivo transformador y curativo como un proceso artístico.

La obra y vida de Joseph Beuys estuvo marcada por la crisis, pero sobre todo por el concepto de sanación y cura. Creía que el arte podría tener un efecto y que cualquier problema creado por los seres humanos en última instancia, podría ser resuelto por los seres humanos. Para Beuys el arte tenía la capacidad de sanar y él proyecta su necesidad personal de curación (por los estragos físicos y la culpa de la cultura alemana después de la Segunda Guerra Mundial) hacia la sociedad en general. El arte entonces, era la vía para la transformación y la cura social de un mundo en crisis, y era la creatividad el capital transformador.
El concepto de curación Beuysiana estaba muy involucrado con la relación entre sociedad e individuo, la naturaleza y el planeta, este concepto se encuentra visiblemente en la obra *7,000 Robles* antes descrita. Este concepto nos parece interesante porque él traslada su propia historia (personal y cultural) insertándola de manera diferida dentro de esta necesidad del hombre de sanarse integralmente, ya que en los tiempos actuales, todos somos conscientes del compromiso tácito que debemos asumir con la totalidad del problema ecológico. Hoy en día, recién estamos interiorizando el sentimiento de culpa en relación a todas las cosas que usamos y desechamos.

Nos parece interesante e inquietante el hecho de que un artista estructure un discurso y una obra en donde, ante la crisis global que hoy cobra un mayor protagonismo, se articule el espíritu ecológico con la creación artística, presentando una ambición política integral; y que fundamentalmente se pretenda generar un cambio real construyendo toda una ideología y un programa (funcional o no) desde la plataforma del arte. También porque a partir de esta base ecológica, desarrolla diversas estrategias y una estética que poco tiene que ver con el arte verde de estos tiempos, y sin embargo 40 años después siguen siendo actuales y conservan su potencia.

Consideramos al discurso Beuysiano como un gran eje repleto de conexiones entre sí, de conceptos e ideas que se yuxtaponen, se repiten y se movilizan en muchas capas pero que siempre encuentran movilidad dentro de la estructura de este eje ecológico, y que en su multiplicidad y complejidad no describen un desarrollo lineal, sino más bien un continuo proceso circular en elaboración: un viaje con recorridos distintos, pero nunca concluido; su obra contiene un rasgo de proceso inconcluso, abierto (Bernaldez 1999).

Desde Beuys, el ecologismo como pensamiento o como activismo puede entrar a formar parte de ese arte más global, intenso y radical, que quiere proponer a contracorriente un nuevo funcionamiento del mundo.

Para esto Beuys utiliza como estrategia en la obra, una intersección de aspectos sociales que eleva a la condición de arte para potenciar su discurso: Compromiso social, debate político, obra participativa e interactiva, formas vivas, discurso masivo y espacio público.

Con esto, asume la misión de establecer una discusión extrema sobre la cultura, empleando materiales que no se vinculan propiamente al arte: "Cuando pensaba – declara – en una configuración plástica que no capta sólo material físico, sino que puede captar también material espiritual, me sentí literalmente impulsado a la idea de plástica social".

Beuys organiza su estrategia y su programa en *7.000 Robles* de manera en que la obra es desarrollada por la colectividad que a fin de cuentas es la que se beneficia de las bondades de la misma. La obra contiene un fin político y Beuys la organiza como tal, como una obra abierta y participativa en vías de un bien común. He aquí uno de los aspectos fundamentales de su discurso: Sanación y Cura del cuerpo social por medio de la actividad artística – creativa.

Fig. 41, Fig. 42: Joseph Beuys, *7,000 Robles,* 1982 - 1987. Antes y después del proyecto *7,000 Robles* en Kassel, Alemania. Fuente: *Die revolution sind wier*, pag. 55.

En los últimos años de su vida Beuys pregonó su doctrina plástica por medio de la palabra y por escrito en muchos países; él mismo indica que había reconocido en ello su verdadera vocación.

Con su "Plástica Social" puso Beuys decididamente en entredicho el concepto tradicional del arte que indica la singular obra creada por el artista, y motivó a integrar el arte a todos los ámbitos de la enseñanza y de la vida para generar una sociedad espiritual y democrática capaz de rendimiento: "El hombre tiene que volver a entrar en relación, hacia abajo, con los animales, los vegetales, la naturaleza, y hacia arriba, con los ángeles y los espíritus (Bernaldez,1999:16)."

Nos interesa también la relación *ecológica* de diálogo que plantea Beuys con los materiales/materia, en donde el artista deja que éstos se expresen mediante sus propios procesos en sus piezas, dialogando con ellos en vez de invadirlos, utilizándolos como medio para un determinado proyecto y discurso, en este caso el basalto y el crecimiento espontáneo de un árbol.

Beuys utiliza las materias y sus obras son testimonios de lo que ellas hacen sobre el soporte espontáneamente, el *object trouvé* del cual él mismo se maravilla, pues es un permanente descubrimiento. Podría ser ésta una conversación ecológica dentro del proceso artístico, pues la prioridad son las relaciones entre los materiales, lo que se encuentra y lo que se transforma sin una jerarquía de autor. Y también es por eso que se plantea una diferencia de su trabajo con objetos encontrados en comparación con Marcel Duchamp, ya que en Beuys hay una pulsación que se orienta hacia la relación antropológica de estos procesos y materiales, y no a la contextualización museística que plantea el artista francés.

Esa relación antropológica es la que asociamos con el eje ecológico en su obra, el trabajo humano desarrollado con creatividad y atención al entorno es la vía hacia la plástica social. El capital es intangible, la creatividad en las actividades haría que el cuerpo social se desarrolle con solidaridad, y éste inevitablemente dialogaría con su hábitat para un bien común.

Las experiencias de Beuys, sus orígenes, sus estudios, la guerra y su pensamiento educado en las ciencias naturales lo llevaron finalmente al arte y a un concepto del mismo dirigido por completo por el ser humano. El arte de Beuys, así como su vida y su hacer, indica claramente que tiene sus raíces en una existencia que está marcada y fascinada por mitos de la naturaleza y las ciencias naturales.

En todo ello el pensamiento ecológico no aparece circunscrito a modelos arquetípicos de naturaleza, sino que se abre a la totalidad de la interacción entre sistemas, proponiendo un orden alternativo dentro de lo que sería su *Concepto Ampliado del Arte* como estrategia.

Pero lo interesante acá es el hecho de que un artista desarrolle una actitud de transformación social a partir del arte y que ésta sea llevada a sus últimas consecuencias. La actitud que desarrolla Beuys y que refleja en su estrategia del *Concepto Ampliado del Arte*, exige una transformación del hombre y un nuevo orden en la relación con su entorno, a través de toda actividad humana desarrollada creativamente. Así, el hombre reinterpreta el territorio y también el arte, desarrollando un paisajismo con una fuerte función política.

Beuys influye nuestro proyecto por el hecho de generar una obra de espíritu ecológico atemporal y desligada de lo que hoy en día entendemos por *arte verde*, que va más allá de la toma de conciencia y del aspecto conservacionista.

Su obra invita a un auto reconocimiento como colectividad que plantea una ecología universal a través de la transformación del paradigma de progreso en el hombre y en la sociedad actual, todo ello mediante el binomio Arte-Vida (*Plástica social*).

El proyecto *Nevados* toma como referente esta determinación en cuanto la necesidad del hombre de autorreconocerse dentro de un medio en transformación y desarrollar una actitud frente a este contexto. Nos interesa pensar desde la plataforma del paisaje, no en un arte verde, sino un arte comprometido con su entorno, entendiéndolo desde ese

mismo contexto en donde es necesario hacer visible lo que sucede para generar todas las lecturas posibles.

¿Es necesario hoy en día, con una crisis galopante, un programa de transformación que unifique el pensamiento colectivo y transforme el paradigma de la sociedad, en vías a una sostenibilidad de la especie humana?

Es necesaria esta pregunta ya que la situación del arte actual se caracteriza por justamente, la carencia de un objetivo colectivo y el desinterés por una actitud en los discursos a largo plazo. Es interesante e inquietante este nivel de actitud en la obra integral de Joseph Beuys, actitud que posiblemente lo convierte ya no en un artista del siglo XX, sino en uno del XXI.

1.3.4 El paisaje entrópico de Robert Smithson.

La relación que plantea Robert Smithson (Nueva Jersey, 2 de enero de 1938 – 20 de julio de 1973) con el paisajismo y los tiempos actuales, generadores de espacios y materias de desecho, es la que nos interesa desarrollar en este subcapítulo para definir los alcances que influyen en nuestro proyecto y para dimensionar también una noción de Paisaje que creemos, va encontrando mayor asidero en los tiempos actuales en los que permanentemente se redefine lo que en tendemos por naturaleza.

La entropía define un proceso de homogeneidad térmica, que se incrementa con el aumento de la energía; es un proceso de igualamiento de las temperaturas de forma natural, progresiva y gradual. Es una condición irreversible de la materia y la temperatura que se dirige hacia un equilibrio gradual, compensando y equilibrando el calor de manera uniforme.

Para Robert Smithson, artista del Land Art, la tierra es un sistema cerrado, que solo dispone de un número limitado de recursos que se irán desgastando a través de la explotación y el consumo, generando una entropía global al final de su ciclo.

Es así que pensar en esta entropía del territorio es pensar en paisaje también. En el pensamiento de Smithson, el paisaje pintoresco se sustituye por el paisaje industrial, que es el que ahora constituye el paisaje actual y que se encuentra en este progresivo proceso entrópico. El artista observa valores estéticos en este paisaje actual y modificado. Los desechos industriales son según él, la oposición a los objetos lujosos, e inevitablemente los dos crecen en sentido inverso generando entropía, a más lujo, más basura (Fig. 43, Fig. 44, Fig. 45).

Su idea sobre la disolución del paisaje natural encuentra su corolario en el paisaje cultural que nos rodea. Smithson pretende reconciliar la mirada ecologista con la explotación industrial a través del arte.

Para él, esa es la tarea social del artista, la de comprometerse con la realidad de su tiempo reciclando en sus obras de arte materiales de desechos y espacios degradados por la acción humana, concibiendo un atractivo estético al resultado inevitable de algunas agresiones al medio ambiente.

Fig. 43, Fig. 44, Fig. 45: Robert Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967. Obra de registro de áreas industriales en las afueras de Nueva Jersey. Fuente: *Robert Smithson*, pag. 134-135.

Al reciclar los deshechos, el artista no los convierte en un producto nuevo como labor artística, sino que para Smithson, la labor del creador es rescatar sus valores estéticos.

Él mantiene una actitud crítica ante el sistema tradicional de recuperación de territorios degradados por la industria, que define como un intento vano al pretender rescatar algo que ya no podrá existir más: una naturaleza salvaje. "La única solución es aceptar la situación entrópica y aprender a reincorporar esas cosas que parecen ser feas"[9] (Smithson, 1996:7).

Por ejemplo, puede declarar que percibe una carretera en la periferia urbana como un elemento inherente al paisaje, la línea negra de brea y piedra es para él un componente del lugar, desechando la percepción de éste sobre los datos puramente racionales y antepone e investiga conceptos desde datos sensoriales a través de percepciones directas con el medio.

Una marea negra o un incendio, un bosque calcinado o la emisión contaminante de columnas de humo, pueden dar lugar a imágenes de radical belleza, concebidas tanto

[9] Robert Smithson *The Writings*. Berkeley: Jack Flam, 1996.

desde estereotipos románticos o desde perspectivas contemporáneas (Fig. 46, Fig. 47, Fig. 48).

Entonces, las vistas que contienen elementos urbanos o industriales se articulan con el "paisaje natural" de manera espontánea, sin una base racional que nos detenga a discriminar elementos que situamos por convención (o construcción) de un lado o del otro; la percepción antes que el pensamiento.

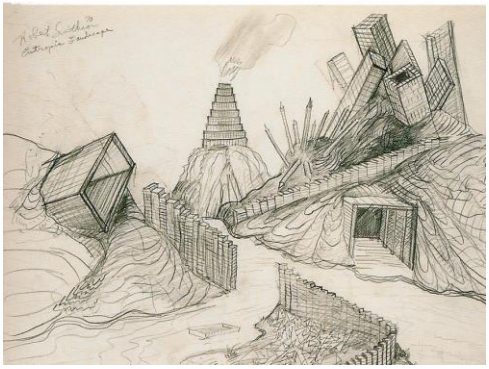


Fig. 46: Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, Italia 1969. Acción /intervención en las afueras de Roma. Fuente: *Robert Smithson*, pag. 183.
Fig. 47: Robert Smithson, *Entropic landscape*, dibujo, 1970. *Robert Smithson*, pag. 179.
Fig. 48: Robert Smithson, *Island Project*, dibujo, 1970. Bocetos de proyectos que refieren la idea del paisaje industrial de Smithson. Fuente: *Robert Smithson*, pag. 179.

Smithson se refiere también a una entropía más crítica, la intelectual. Según el artista, el sistema de pensamiento esta ya erosionado, es incapaz de generar una visión unitaria del mundo, el hombre ha desterrado de su mente una forma de mirarse a sí mismo como un cuerpo semejante, los intereses económicos, teológicos y políticos han devenido en esta incapacidad, produciendo una era basada en el individualismo.

Entonces la entropía mental o intelectual está relacionada a la pérdida de la memoria, que deriva del conocimiento y la información. Cuanto más sabemos, más olvidamos, y

mientras más pensamos en el futuro y lo exploramos a través de especulaciones y proyecciones, más olvidamos nuestro pasado.

Esta entropía también cultural es un desgaste de sistemas económicos y sociales que cada vez más se integran y se interrelacionan entre sí, generando al final, una homogeneización de la cultura humana (Smithson 1993). Llegará un momento en que conoceremos tanto el futuro y tan poco el pasado, que se confundirán y se invertirán, Smithson sostuvo que "el futuro no es sino lo obsoleto, pero en sentido inverso" (Raquejo1993:18).

Smithson habla y reflexiona también sobre un estado actual de crisis, y comulga con el pensamiento de Joseph Beuys en ese sentido, en donde la razón del hombre ha alcanzado un nivel de desgaste en sus sistemas colectivos que hace evidente una reformulación de sus paradigmas como especie.

En este escenario, el individuo debe asimilar lo consumado en sus prácticas en el territorio a su mundo simbólico (como diría Beuys: *mostrar la herida*) desplazando la razón para que esta asimilación resulte espontánea y a través del arte sea sublimada, es decir, el hombre debe mirarse a sí mismo a través del arte, mirar el escenario que ha creado asimilando sus consecuencias visibles y físicas a su cultura.

Robert Smithson propone un retorno a la *estupidez* de la visión, señalando que todos los conceptos abstractos son ciegos y que el pensamiento de lo visible y espontáneo debe cuestionar el espacio del lenguaje y su relación con la memoria, generando un paisaje entrópico y adhiriéndolo a una realidad cotidiana[10].

La estrategia que opera Smithson en su obra, es fundamentalmente una metodología de reciclaje de materiales desechados así como de espacios degradados por el desarrollo humano a través del arte.

Con estas prácticas artísticas pretende vaciar de significado a estos elementos para después resignificarlos estéticamente desde la mirada sin prejuicios. De esta manera, relega el uso del pensamiento abstracto en la contemplación encontrando en esos elementos características estéticas que se asimilen espontáneamente como paisaje.

Smithson enuncia la necesidad de desechar la percepción del paisaje sobre datos puramente racionales y antepone e investiga conceptos relacionados al paisaje desde datos sensoriales a través de percepciones directas con el medio. Así, las vistas que

[10] Smithson se refiere a un regreso de la *estupidez* de la visión en términos de ingenuidad y de una observación desprovista de prejuicios históricos. Gómez, Molina. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999.

contienen elementos urbanos o industriales se articulan con el “paisaje natural” de manera espontánea.

Robert Smithson define también una función social en el arte, un deber del artista en relación al otorgamiento de significado para este nuevo paisaje que heredamos día a día, y deja suelta una pregunta: ¿Cómo evolucionar sin caer en la entropía?

Robert Smithson define su discurso artístico a través de obras físicas y un extenso material textual, en él, su interés teórico por temas en la relación territorio/arte es evidente y plantea diversas posiciones y teorías en tal dirección, aportando desde su experiencia, variantes al pensamiento del paisaje.

Esto nos resulta crucial en este artista porque percibimos que el autor construye un universo sobre el cual él mismo se moviliza, aportando nociones y nuevas maneras de mirar el arte y el paisaje.

La autonomía que percibimos en sus estrategias se genera, pensamos, a partir de la experiencia con el terreno, con el recorrido y la reflexión *in situ*. Es decir, la transformación de un lugar en un paisaje actual ya no sólo a través de la mirada, sino que incorpora en ella aspectos analíticos propios de un recorrido activo e investigativo del terreno.

A partir de ello concluye un reconocimiento de los nuevos paisajes generados por el hombre a través de una mirada directa y espontánea que nos permite asimilarlos a nuestro imaginario colectivo y a su vez a nuestra realidad como territorio susceptible de ser significado.

Estos planteamientos resultan un importante referente para el presente proyecto artístico *Nevados*, y apuntan en la misma dirección de nuestras inquietudes en cuanto a la idea de un nuevo paisaje que se genera día a día a causa de la actividad humana y que en este caso en particular, resulta un caso visible y evidente el de nuestro país como uno de los primeros afectados por el cambio climático.

1.3.5 El andar creativo de Richard Long.

Las obras de Richard Long (Bristol, Inglaterra 2 de junio 1945) se relacionan íntimamente con la naturaleza silvestre y alejada, por medio de largas caminatas a lugares aislados y de difícil acceso alrededor del mundo; en ellas, el artista no pretende una colonización territorial ni visual, sino que mantiene un diálogo interno con el entorno sin transformar, excavar, o incluir elementos extraños a él, característica que lo

separa claramente de los artistas del Land Art estadounidense a pesar de su contemporaneidad.

Long desarolla así, un tiempo y un análisis del espacio que recorre, realizando obras muchas veces casi imperceptibles que se integran al paisaje. En sus obras mueve rocas, maderos, flores; traza caminos y se desplaza por el lugar (Fig. 49, Fig. 50).

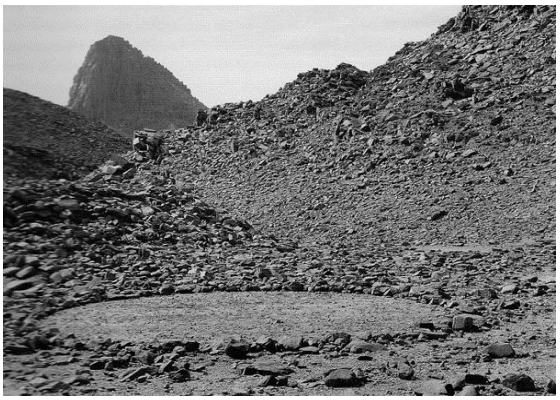


Fig. 49*:* Richard Long, *Piedras de Sierra Nevada, un trayecto a pies de cuatro días*, España, 1985. Fuente: *Richard Long*, pag.10. Fig. 50: Richard Long, *Hoggar Circle*, desierto del Sahara, 1988. Fuente: *Richard Long*, pag. 21.

Sus obras son parte del entorno, utiliza sus elementos y los hace visibles, definiendo para cada lugar que visita una intervención única, una obra que no podría estar en otro sitio más que en el que el artista se encuentra. Para ello realiza formas que hablan de manera simple, lo que sucede a su paso, a modo de acontecimientos del viaje.

Long defiende la entropía del lugar, utilizando los materiales que el mismo lugar ofrece y no introduce nada ajeno al paisaje; en sus obras el lugar se impone e impone sus reglas de comportamiento en la ejecución creativa. Trasladarse andando o recolectar manualmente los materiales para las obras, supone restablecer un vínculo de cercanía y equilibrio con el medio.

"Yo sentía que el arte apenas había reconocido los paisaje naturales que cubren este planeta, ni había practicado las experiencias que esos lugares ofrecían… parte de mi obra ha sido un intento por abordar ese potencial" (Moure 1998: 22).

Long se niega a separar la infancia de la edad adulta, afirmando la asimilación de sus trabajos como simples juegos infantiles por alguna la crítica, porque para él eso es precisamente lo que son. Él se apropia de lo enunciado por el pintor romántico Caspar David Friedrich que comparaba el arte con el lenguaje infantil, con la pureza y espontaneidad del juego, el descubrimiento y el deambular.

Long se convierte en un paisajista interactivo a través de sus caminatas. La acción, la idea y la forma se reúnen indisociablemente en las obras que desarrolla mientras camina, en ellas, la idea surge de la acción y de su continuidad en el itinerario (Fig. 51).

Fig. 51: Richard Long, *Sleeping place mark*, España 1990. Huella dejada por el campamento del artista durante una caminata de 21 dias a través de España. Fuente: *Richard Long*, pag.55.

Es la acción de caminar la que recogemos en su programa artístico, sus periplos de caminante o la mera perspectiva de reiniciarlos en cualquier momento son la obra misma en sí misma. La constituyen decenas de kilómetros durante varios días a través de prados, cordilleras y desiertos, en cualquier condición meteorológica a lo largo y ancho del globo en la que el artista considera una operación estrictamente privada, sin importarle la trascendencia que pueda tener.

Esta inclusión dimensional del tiempo que se refleja en las performances/obras que describe y que registra fotográficamente, es también percibida en las piezas de galería que desarrolla trasladando materiales de los lugares remotos donde camina, que recrean a través de su uso, esos paisajes a modo de agrupación y reconfiguración plástica.

Aquí, la obra del artista es un proceso que integra la acción, la documentación y el traslado, estas dos últimas características evidencian que Long no renuncia a que el arte permanezca, pensamiento derivado del hecho de que se elaboran obras de carácter

efímero y con materiales degradables, sino que se legitima y se mantiene a través de una imagen que rotula el carácter de “obra de arte” como la documentación fotográfica (Moure 1998).

El andar y su respectivo registro configuran la obra de arte, la experiencia y la acción le dan significado y a la vez la forma.

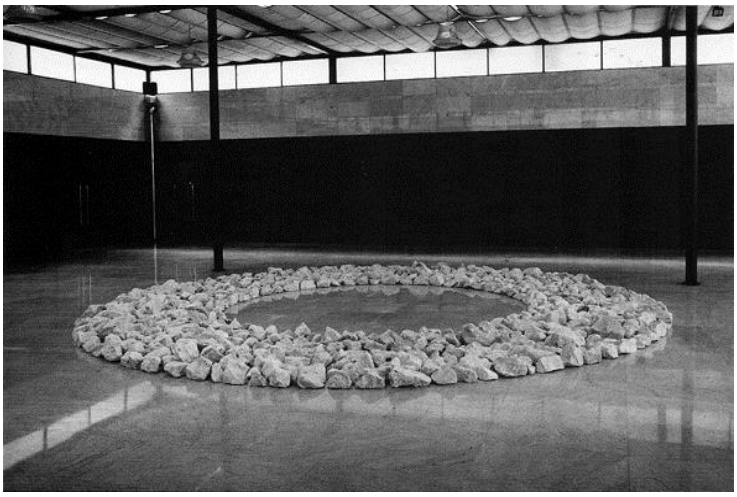
La estrategia de Richard Long para pensar el paisaje y elaborar una obra en el territorio bajo esos términos es fundamentalmente la experiencia, y sobre ella surge la idea y el respectivo proceso. Esta estrategia incluye trasladarse, visitar, conocer, explorar y aprovechar el potencial que estos nuevos territorios ofrecen como paisaje.

El andar se convierte en una actividad central y fundamentalmente creativa, sobre ella se percibe un paisaje permanente alrededor que conforme se recorre, cambia sin dejar de ser paisaje. Allí el artista se encuentra entonces *en* la idea de paisaje y lo experimenta desde adentro.

Esta forma de operar en el territorio recorriéndolo y trabajándolo con los materiales que éste ofrece, se ubica en el segundo lineamiento planteado *Proyecto/Territorio,* en donde la elaboración artística es un proceso que incluye un tiempo determinado de recorrido y una licencia abierta para crear con lo que se pueda encontrar en el camino.

Es interesante que esta metodología que se desmarca de la tradicional en cuanto a la representación del paisaje (en el primer lineamiento), surja precisamente desde él. Las caminatas de Long son una exploración contemplativa de territorios lejanos, y como él mismo señala, son realizadas para aprovechar su potencial como paisaje, esto es, como un panorama que se contempla.

En esta estrategia, Long registra en fotografía y en video el paisaje y también sus acciones en él, abriendo el rango de acción en lo que se podría considerar como arte de paisaje. Sus fotografías son el resultado de un proceso nómade, de una inversión física sobre el terreno y contienen la idea de proyecto que planteamos en el segundo lineamiento, al ser la parte visible de un largo proceso de logística, traslado y acción (Fig. 52, Fig. 53)



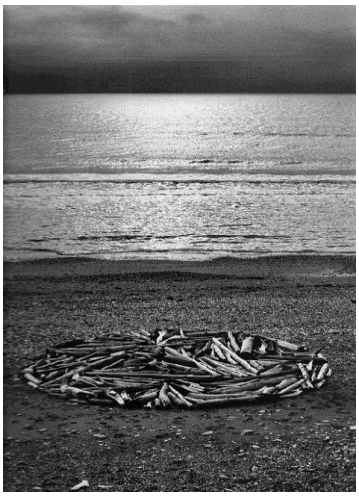


Fig. 52: Richard Long, *Catalan circle*, Piedras trasladadas. Barcelona 1986. Fuente: *Richard Long*, pag.45. Fig. 53: Richard Long, *A circle in Alaska*, maderos a la deriva recogidos y agrupados, Alaska 1977. Fuente: *Richard Long*, pag.17.

Podemos pensar entonces que estas prácticas suponen una evolución, un desarrollo espontáneo del trabajo paisajista que va más allá de la forma tradicional de representación y de asimilación del paisaje y que poco a poco ha generado nuevos métodos para cumplir las necesidades del artista contemporáneo que piensa y trabaja un lugar.

Richard Long funciona como un potente referente en cuanto al análisis de un paisaje a través de la experiencia física e inmediata, y no por medio de extensiones tecnológicas e intuiciones en diferido.

Sobre esta experiencia como estrategia artística, localizamos la parte fundamental del proceso del proyecto *Nevados*, en la cual documentamos y exploramos el espacio que posteriormente representaremos en la pintura. Esta representación posterior se realiza con un conocimiento y un bagaje activo de dichos lugares que intervienen permanentemente en la conformación del conjunto pictórico y que además, es reforzado a través del material de documentación desarrollado y exhibidos como parte del proyecto.

1.3.4 El vestigio Precolombino como componente del paisaje peruano actual.

El territorio heredado de las culturas Precolombinas, está compuesto por rastros y vestigios de sus antiguas formas de vida: Las redes de caminos, las Huacas o la morfología de tierras aprovechadas para la agricultura son visibles hasta hoy, y en muchos casos su funcionalidad persiste.

Estas características del territorio que nos llegan hasta hoy obedecen a una forma cultural de observar el territorio y articular sus manifestaciones productivas con un entendimiento del mundo.

Las motivaciones de los habitantes pre colombinos para modelar el territorio no obedecen a términos estéticos, que, como ya hemos visto, son construcciones de una cultura en particular, y que no se aplicaron en el continente Americano sin relacionarse a actividades de producción, adoración y comunicación.

Fig. 54, Fig. 55: Gran pirámide de Cahuachi, complejo arqueológico en el valle de Nazca. Fuente: Archivo personal.

En la actualidad miramos estos territorios con los ojos heredados de la Conquista. El concepto de Paisaje es el producto de un gran punto de quiebre en donde se generan grandes cambios en todo sentido a partir de este proceso de ocupación y una ruptura radical con las concepciones que estaban en la base de toda la organización del mundo Precolombino. Para el colonizador, el territorio no representa un espacio sacralizado sino una fuente de recursos a explotar, desmitificándolo y convirtiéndolo en objeto de dominio y fuente de recursos para acceder a su idea de progreso. La explotación de los recursos naturales también se convirtió con el tiempo, en una forma de separación entre el territorio y el paisaje (Crousse 2011) y el desarrollo urbano termina por marcar la línea divisoria del “afuera”.

Ya hemos visto que en prácticas artísticas como en el Land Art, se tomaron como referentes los vestigios de culturas antiguas tanto de Europa como de América; entendiendo estos vestigios como construcciones utilitarias que significan el territorio, y que tienen una función que incluye el aspecto ceremonial – sin el pago a la divinidad no hay buenas cosechas, por ejemplo – y que entablan un dialogo horizontal con el medio.

Este diálogo además se reactualiza hoy en día a través de la producción de arte, en función ya no de la celebración del oficialismo, sino como expresión de lo social, público y colectivo (Canziani 1991), e integra en sus construcciones la arquitectura y el paisaje, tal como concebimos estos conceptos hoy en día, pero presenta también grandes diferencias entre las complejas necesidades cosmogónicas de estas culturas con la búsqueda de un específico goce estético en las prácticas artísticas actuales.

Fig. 56: *Estaquería*, conjunto de troncos de huarango agrupados y colocados en un espacio reducido, al parecer con fines ceremoniales y/o de cobijo para las peregrinaciones hacia la Gran pirámide de Cahuachi, Nazca. Fuente: Archivo personal. Fig. 57: Estructuras piramidales y circulares en el complejo arqueológico de Bandurria, Huacho. Fuente: Archivo personal.

Es así que el valor estético de las obras Precolombinas es una consecuencia y no una finalidad en sí misma, la cualidad estética que encontramos actualmente está implícita en la horizontalidad con el medio, producto de la confluencia de lo utilitario, lo ritual y lo sagrado (Crousse 2011). Estas cualidades son algo que una mirada construida, o sea el concepto occidental de *Paisaje*, ha aprendido a contemplar y a valorar a través de la historia. Hoy vemos con atención que la manera en que operaron en el territorio, sintoniza con las problemáticas y urgencias ecológicas contemporáneas, en términos de la necesidad de un cambio en la relación con la naturaleza para desarrollar así, un modelo de vida sostenible.

> La dualidad Individuo/Colectividad en el pensamiento precolombino, se transforma, en el terreno creativo, en la correspondiente dicotomía Arte/Vida, tan debatida por la vanguardia histórica de la primera pos-guerra… y que encuentra entre sus mayores representantes a Marcel Duchamp o Jhon Cage. Muchos otros después (sobre todo algunos de los miembros del Fluxus, florecido en los primeros años sesenta) entre los que es necesario citar a su más reciente y notable representante, el alemán Joseph Beuys, han afrontado el dilema con talento y audacia (Eielson, 1980:24).

La mirada contemporánea ha encontrado también en sus nociones, motivaciones y su espacialidad intrínseca, aspectos rescatables que nos sirven para pensar un espacio público y propuestas de arte en estos términos.

Fig. 58: Posible reloj solar de Chanquillo, cultura Sechín en Casma. Fuente: Archivo personal.

Fig. 59, Fig. 60: Acueductos espiralados de Cantayoc en Nazca. Fuente: Archivo personal.

Cuando contemplamos una vista que contiene una huaca, tendemos a asumirla como un elemento más dentro del conjunto de elementos que se relacionan entre sí en nuestro encuadre.

¿Cómo es que los residuos de algo externo a lo que entendemos por naturaleza, llegan a fusionarse con ella generando un paisaje placentero?

¿Nos resignamos a contemplar el deterioro?[11]

Hoy en día es inevitable relacionar un paisaje andino o costero con los vestigios precolombinos que se encuentran enclavados en ellos. Hemos asimilado a nuestra mirada de *Paisaje*, componentes que no son "Naturaleza".

Fig. 61: José Gálvez, periferia sur de Lima/Santuario de Pachacamac. Fuente: Archivo personal.

Dentro de nuestra experiencia personal nos resulta interesante analizar las causas que activaron este interés en los rastros constructivos precolombinos dentro de lo que consideramos paisaje. Esta fijación nos ha hecho desarrollar proyectos de arte que referencian materiales, lugares, y motivos relacionados con nuestro bagaje prehispánico. Hemos visto en la infraestructura precolombina sólidas influencias para la generación de obras de arte contemporáneas.

Al rastrear este proceso nos encontramos una vez más con el Land Art.

El Land Art, para una generación de artistas locales como la nuestra, fue una corriente que hizo que volteáramos a mirar con otros ojos las pautas formales del trabajo en el espacio de estas antiguas culturas. Fueron prácticas artísticas que ayudaron a asimilar nuestros vestigios culturales próximos como nuevos referentes en nuestro esquema de lo que es el campo del arte, y ya no como un señalamiento distante, singular e histórico.

[11] Wiesse, Ricardo. *Papeles del vacío, arte y paisaje en el Perú*. Lima: R. Wiesse, 2005.

Transformamos esa mirada educada para la contemplación, en una mirada de análisis y de exploración de posibilidades creativas.
Esto sumado al hecho de que ésta corriente afinó nuestra comprensión de los rasgos fundamentales del arte contemporáneo: su capacidad de reinvención, el hecho de valerse de diversos materiales y metodologías para trabajar una idea y las licencias para apropiarse de formatos no convencionales de acción, en este caso, territorios periféricos.

Es interesante el hecho de que en un país megadiverso como el nuestro, encontremos paisajes que cuentan siempre con huellas de las culturas previas, y que esas huellas aparte de mirarlas como paisaje, ojos educados en arte occidental las puedan apreciar estéticamente y darles un sentido también como Land Art. Esto hace posible que en el Perú el Land Art no necesite ser realizado sino solamente observado y significado. A esto se le suma además, el valor que encontremos en su estricta relación funcional/ritual, tópico evocado incansablemente por los artistas de ésta corriente (Fig. 62, Fig. 63, Fig. 64).

Fig. 62: Andenería Inca en Moray, Cuzco. Fuente: Archivo personal.

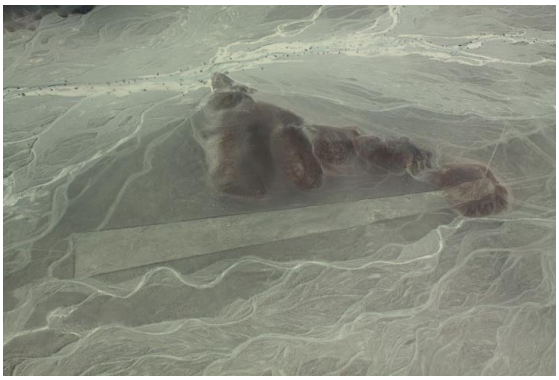


Fig. 63, Fig. 64: Geoglifos geométricos de la pampa de Nazca. Fuente: Archivo personal.

En ese sentido es interesante lo que María Reiche, incansable investigadora de los geoglifos de Nazca dedicada su estudio por más de cuarenta años, narra en una conversación con el escritor Bruce Chatwin, la cantidad variopinta de visitantes de la pampa y sus distintos intereses, entre ellos artistas del entonces emergente movimiento del Land Art (el autor sospecha que Maria Reiche se refiere al artista Robert Morris) que visitaron Nazca "coincidiendo" con la publicación de sus estudios sobre la pampa a finales de los años sesenta: "Al encuentro con uno de estos artistas, Maria Reiche preguntó: ¿Qué está haciendo usted en la pampa? Y él dijo. Soy artista. Qué clase de artista? Cambio el paisaje. Bueno, espero que no se dedique usted a cambiar este paisaje. ¿Qué se puede hacer con este tipo de gente? La naturaleza es hermosa. La pampa es hermosa, y ellos quieren cambiarla" (Chatwin 1993: 112 - 113).

Una mirada reciente al arte local, también nos revela un interés seminal (aún por desarrollar en los años venideros por la visualidad peruana) que sirvió para afirmar la atención y diversificar estrategias en relación a lo específico como temas de identidad, localización y pertenencia.

Desde la obra de Emilio Rodríguez Larraín, Huaico E.P.S, Esther Vainstein, Jorge Eduardo Eielson hasta Carlos Runcie Tanaka y Ricardo Wiesse, vemos puntos de confluencia que nos ayudaron a afirmar este interés por el vestigio y la espacialidad ritual, y a localizarlo en un contexto específico.

Es a partir de todo este proceso de asimilación de un territorio modificado, testigo y soporte de diversas debacles culturales precolombinas, que percibimos un paisaje con nuevos componentes propios de una naturaleza artificial.

El testimonio de la decadencia de culturas anteriores se convierte ahora en un agente más dentro de la vista estética de un determinado territorio; la morfología de la ruina se

incorpora entonces, a la naturaleza que hemos aprendido a observar placenteramente gracias al arte.

Las luces que nos da el rastreo de esta inquietud por entender esta adherencia de la ruina al paisaje, es que tanto el concepto de Naturaleza como el de Paisaje, se encuentran en permanente transformación y expansión. El hombre al expandir sus dominios, expande todo lo que su propio ordenamiento del mundo lo constituye como Hombre.

Ahora, al reflexionar sobre ésta condición del paisaje, nos intriga pensar sobre los nuevos "vestigios" que dentro del contexto actual de degradación irreversible del medio ambiente, se van a generar y a legitimizar a través del arte.

En esa dirección se dirige esta investigación, en pensar lo que se está convirtiendo en un rastro, en un signo de algo que fue, gracias a la transformación de un territorio por parte de una determinada cultura (la nuestra) y si es que ello puede incorporarse al mundo del arte como un motivo, pensando en un nuevo paisaje que heredamos y seguimos produciendo.

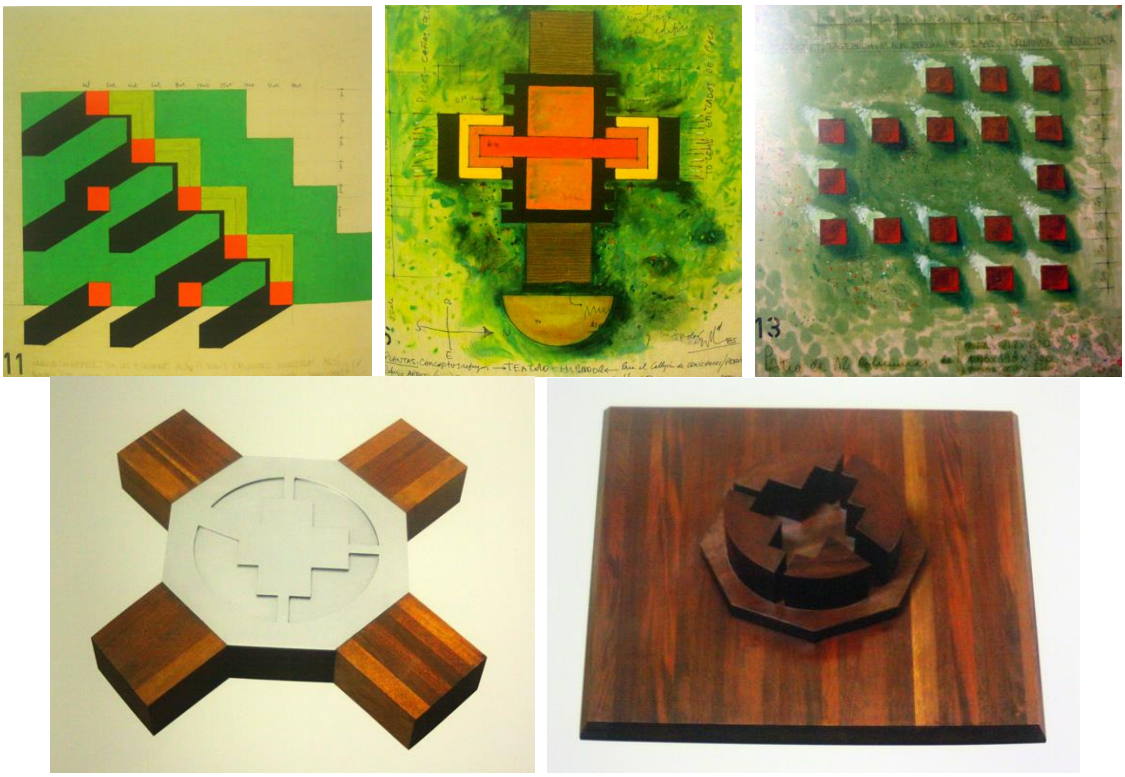
Presentamos algunas obras que consideramos significativas en su relación con el paisaje y el vestigio; diversos autores que han articulado una obra que explora las variantes del paisaje desértico, andino y/o costero a través de distintas estrategias de dialogo con el entorno y de producción artística.

Estos autores nos sirven de referentes inmediatos por su acercamiento a un territorio familiar con una mirada investigativa que se enmarca en el segundo lineamiento *Proyecto – Experiencia* pero sin negar el primero *Paisaje – Representación*, y producen un trabajo que nos resulta muy interesante en términos de estrategias y métodos, además de la reflexión sobre un paisaje local que contiene una carga histórica ineludible que gracias a estas prácticas, comenzamos a asimilar desde otros canales alternos a los institucionales.

A continuación desarrollaremos una breve descripción de las obras escogidas y la respectiva percepción e interpretación personal de las estrategias desarrolladas por los autores, así como sus métodos y la manera en la cual sus planteamientos influencian nuestra propuesta artística, a efecto de una mejor comprensión de sus alcances.

1.3.4.1 Emilio Rodriguez Larrain

Fig. 65, Fig. 66, Fig, 67, Fig. 68, Fig. 69:
Refugios en los Andes
Proyecto Multidisciplinario
1985-1999
Fuente: *Emilio Rodriguez Larraín*, pag. 65-66-67-68-69.



El artista plantea en este proyecto, la construcción de refugios (tambos) en el Callejón de Conchucos en Ancash, para la proteger a los caminantes del clima y además de las incursiones armadas durante la época del conflicto interno (1985).

Estos refugios, que fueron ideados como construcciones entre escultura y arquitectura, nunca se concretaron en el lugar programado, pero el autor desarrolló de forma multidisciplinaria el diseño con referencias a formas y motivos precolombinos. Su construcción se realizaría con materiales de la zona, como adobe y quincha, y con un método de edificación participativo.

Rodriguez Larraín desarrolla una estrategia multidisciplinar para concebir y dar forma a su proyecto poniendo énfasis al proceso de ideación, presentándolo como la obra en sí misma.

Este proceso es una especie de muestrario de las posibilidades y las opciones desarrolladas en el diseño de los tambos a través de la pintura y el dibujo. El artista pinta en una serie de cuadros, páginas de su bitácora que incluyen apuntes y

comentarios de las diferentes ideas sobre la composición de estas estructuras. Las posibilidades desarrolladas se trabajan también de manera escultórica y en diferentes escalas y materiales.

El resultado es un proyecto multidisciplinar que incluye un cuaderno de apuntes, pinturas, esculturas y la construcción a escala real de uno de los refugios en el Parque de la Exposición de Lima, realizado en 1999.

Este rango de alcances que se genera a partir de una obra pensada para enclavarse dentro del paisaje andino es lo que influencia nuestro proyecto actual. Nos interesa el hecho de producir obra en distintos soportes o disciplinas desde la documentación y la planificación proyectual. En este sentido, un proyecto así siempre es inacabado y permanece susceptible a un proceso continuo de reflexión y producción.

1.3.4.2 Ricardo Wiesse

Fig. 70:
Pachacamac. Casa del quipu
Óleo sobre lienzo
2003.
Fuente: *Wiesse, pinturas y otros ensayos*, pag. 116.

Ricardo Wiesse realiza una serie de pinturas al óleo sobre el complejo ceremonial de Pachacamac. Estas pinturas se realizaron en el lugar, el artista fue moviéndose alrededor del sitio arqueológico para capturar las diferentes vistas que constituyen la serie pictórica.

Wiesse incorpora en sus pinturas al vestigio dentro del paisaje del valle, y potencia a través del color y la composición sus atributos estéticos. La ruina forma parte del panorama contemplativo, como un componente más de un paisaje natural.

La estrategia del artista es un proceso de representación que involucra un permanente traslado por el complejo arqueológico, por el territorio representado.

En lo que nos hace pensar este conjunto de piezas es en el vestigio como parte del paisaje pero que expone la presencia de lo artificial en él, construcciones que han trascendido al tiempo integrándose al territorio y a sus características contemplativas. Ahora, este paisaje nos habla también de una carga cultural que interviene en las percepciones del lugar, pues nos permite pensarlo con elementos que complejizan esta noción contemplativa; nos permite imaginar el paisaje más allá de lo que nos ofrecen nuestros sentidos, pensar en el pasado, en las antiguas dinámicas de ese paisaje, de esos restos, en el paisaje humano; todos estos flujos y relaciones integrados al paisaje natural.

Tomamos esta interpretación de la obra de Wiesse como referente para nuestro proyecto en términos de pensar un paisaje que es presentado por un pintor en donde el espectador termina por conformar mentalmente la obra al observarla, otorgándole cargas emotivas ligadas a la identidad y a la pertenencia que van más allá de referencias históricas.

1.3.4.3 Carlos Runcie Tanaka

Fig. 71, Fig. 72:
Desierto al Sur de Lima
Intervención.
Km.45 – Panamericana Sur. 1987.
Fuente: *Carlos Runcie Tanaka*, pag. 35-36.

Carlos Runcie Tanaka desarrolló piezas de cerámica para ser instaladas en un lugar específico, el desierto limeño. Estas piezas fueron elaboradas a partir de formas de la flora y fauna desértica costera, como cactáceas y moluscos. Sobre ellas el artista trabajó iconografía precolombina que remiten al mismo ecosistema.

El trabajo consistió en componer estos elementos dentro del espacio desértico y explorar el diálogo que las piezas entablan con el entorno que ellas mismas simbolizan.

La estrategia artística que opera el artista integra el reconocimiento de un determinado espacio con la elaboración de piezas en cerámica en su taller, y posteriormente un regreso al espacio analizado para componer sobre él las piezas creadas a partir del recorrido inicial.

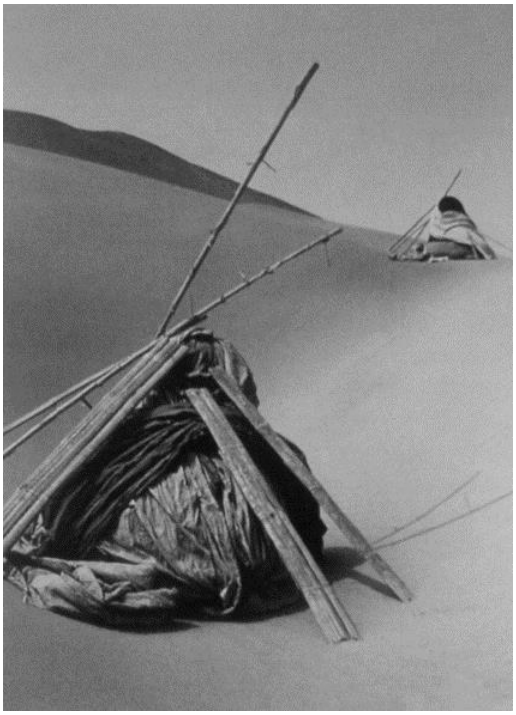
Estos métodos de movimiento, enmarcados en el segundo lineamiento *Proyecto-Experiencia* plantean investigaciones en diversas direcciones, desde un autorreconocimiento en el paisaje en el aspecto mas íntimo y reflexivo, hasta los variables enmarcados y distribuciones compositivas de las piezas en este soporte expandido.

La influencia de la obra de Runcie en nuestro proyecto se da a través de la reflexión de un paisaje que después es trabajado en dos aspectos ambivalentes y paralelos: signo y territorio que se corresponden a partir de las movilizaciones que plantea la obra.

Runcie despliega una obra dual y abierta, pues las posibilidades de instalación en el desierto son muchas, desde el punto de vista del que compone las piezas hasta el terreno cambiante por los ciclos de arenamiento y de luz. Las piezas son elementos del paisaje, fragmentos de él, signos de una recuperación de la mirada ancestral hacia el territorio.

1.3.4.4 Esther Vainstein

Fig.73, Fig. 74:
Paracas 5
Intervención y registro.
Ica, 1984.
Fuente: *Papeles del vacío, arte y paisaje en el Perú*, pag.29.



La obra de Esther Vainstein se caracteriza por la permanente exploración del paisaje desértico y la relación simbólica de estos territorios con su memoria precolombina.

En *Paracas 5*, la artista instala en los médanos de Santa Rosa, un conjunto de objetos que aluden a los fardos funerarios utilizados por las culturas mencionadas. Las piezas se suspenden en un paisaje que trasciende al tiempo y a la cronología humana, dialogando con el entorno y generando una expresividad que se nutre de la misma morfología del terreno.

Esta correspondencia entre el territorio y sus reminiscencias al pasado evidencian la voluntad de la artista por incorporar al paisaje como soporte del discurso visual de su propuesta. Esta voluntad es potenciada por la experiencia física y el tiempo requerido para trasladar el material, para escoger el lugar e instalar el conjunto.

Vainstein desarrolla como estrategia artística un reconocimiento del territorio y alude a elementos de la memoria para generar un nuevo paisaje.

Nos interesa la confrontación con el territorio que plantea la obra y su proceso, un recorrido, un enclave y un nuevo paisaje creado con elementos externos, pero que movilizan, contienen y remiten la memoria del lugar.

1.5 Conclusiones:

En este primer capítulo hemos planteado dos lineamientos que definen las maneras de operar el arte del paisaje hasta el siglo XX. Hemos desarrollado la evolución de este género a través de la historia haciendo énfasis en los cambios de la mirada hacia el territorio, cambios que son los que generan la división del paisajismo en estos dos ejes y que permiten sus nuevas formas y definiciones.

El primer lineamiento *Paisaje – Representación*, desarrolla las estrategias utilizadas por los artistas desde la aparición del género de paisaje en occidente a partir del siglo XVI, y que fundamentalmente surgen desde una mirada pasiva y contemplativa hacia el territorio natural produciendo un arte de representación mimética, de copia de lo real.

Más tarde se complejizaría esta mirada, tornándose más analítica en varios sentidos, gracias a movimientos como el Realismo y el Romanticismo que configuran la noción que heredamos hoy de lo natural, relacionándose con aspectos de documentación y denuncia, así como aspectos emotivos y de admiración hacia lo natural. El crecimiento urbano marcará la línea divisoria entre la naturaleza y lo elaborado por el hombre, definiendo la idea de paisaje como lo de afuera, lo periférico y lo apenas modificado por la cultura.

Situamos el punto de quiebre entre estos dos ejes durante el Impresionismo, a fines del siglo XIX y establecemos el inicio del segundo lineamiento *Proyecto – Experiencia*, en donde la mirada y el proceso de operar sobre el terreno se modifica.

El proceso histórico previo transforma la mirada, y ésta se torna investigativa y analítica. El artista comienza a complejizar las relaciones entre los elementos en el territorio observado, incorporando nuevos matices al género de paisaje, como el análisis de los fenómenos de la luz y los recorridos de reconocimiento por el terreno. Este proceso de indagación y actitud activa frente al territorio observado marca la diferencia entre los dos lineamientos planteados y despliega nuevas y diferentes estrategias de acción artística en cuanto al arte del paisaje.

A partir de ello, rastreamos referencias que nos parecen importantes para desarrollar la mirada que tenemos hoy hacia el territorio, y que nos permite producir el tipo de arte de paisaje que presentamos en esta investigación.

Primero ubicamos referentes visuales que contienen un discurso teórico que influencia nuestro trabajo en general y que nos invita a pensar y en producir diversos procesos multidisciplinarios en relación al trabajo de paisaje.
Estos referentes se movilizan entre los dos lineamientos planteados *Paisaje – representación* y *Proyecto - Experiencia* en distintas maneras. Esta movilidad en cuanto al concepto de paisaje y sus respectivas estrategias artísticas nos sirven para localizar nuestra actual propuesta y desarrollar su respectivo marco teórico.
A continuación describiremos brevemente las conclusiones para cada referente y sus alcances en nuestro proyecto.

La obra de Joseph Beuys nos ofrece un programa total, de transformación social a través del arte. Para esto, nos plantea explorar la crisis actual, desde el aspecto personal y espiritual hasta el aspecto político y colectivo a través de su obra.
El artista nos invita a percibir las heridas de nuestra sociedad para después tener la capacidad de generar un cambio estructural en el hombre a través de las actividades creativas. Beuys plantea una ecología desde el espíritu del hombre, y define una estética no convencional en su obra a la vez que un proceso abierto y multidisciplinario, intentando abarcar todas las actividades humanas en una obra de arte total, en lo que denominó *Plástica social*.
Joseph Beuys plantea una nueva mirada artística como método y formula estrategias artísticas que integran actividades cotidianas, programas políticos y elaboraciones participativas. Estas estrategias, así como el concepto de paisaje en Beuys se localizan en el segundo lineamiento *Proyecto-Experiencia*, en donde el análisis de un determinado espacio abarca su importancia medioambiental y su función social.

Robert Smithson desarrolla el concepto del *Paisaje entrópico*, por medio del cual plantea una mirada renovada a los territorios que progresivamente se van degradando por las actividades industriales, esta degradación generaría una homogenización del terreno en las periferias urbanas. La nueva mirada estaría desprovista de procesos racionales para poder asimilar estos territorios modificados a nuestra percepción tradicional de paisaje.
Smithson nos invita a pensar en la manera en que podríamos incorporar esta nueva realidad modificada a nuestro imaginario colectivo y a nuestras emociones a través de

la idea de paisaje, es decir, a partir de una observación contemplativa y así, resignificarla y adherirla a nuestra cultura. Posteriormente Smithson trabaja esta idea y busca desarrollarla en territorios más alejados que la periferia urbana, que también han sido modificados; en esos lugares desarrolla estrategias de investigación e indagación física sobre el territorio.

Smithson utiliza metodologías artísticas ubicadas en el segundo lineamiento *Proyecto-Experiencia* para resignificar un paisaje / territorio bajo los códigos contemplativos del primer lineamiento *Paisaje/Representación*. Es así que este proceso no niega la concepción tradicional sino que pretende expandir su significado y asimilación.

Richard Long utiliza las mismas estrategias de recorrido y análisis empírico del territorio, pero hay en su método un proceso más íntimo que involucra la caminata como experiencia, reconocimiento y como producto en su obra de manera permanente. En este proceso se integran los dos lineamientos en un mismo nivel antes presentados, la mirada del primero *Paisaje-Representación* con métodos activos del segundo *Proyecto-Experiencia*, ambos con el ánimo de aprovechar al máximo la potencialidad que ofrece el paisaje lejano y aislado.

Esta inversión física se dimensiona en los registros fotográficos de las intervenciones en el paisaje. El encuadre de lo elaborado con los materiales del lugar además del paisaje de fondo que acoge esta acción determina una obra fija que contiene una experiencia única.

Estos tres artistas nos ofrecen una reflexión en varias escalas, desde un nivel colectivo a uno íntimo, que nos permiten desarrollar una mirada, una acción y posteriormente una representación bajo estrategias que integran la idea del paisaje tradicional con las nuevas formas de pensar y de actuar en el territorio como plataforma artística.

En cuanto a los vestigios prehispánicos como referencia e influencia, no existe una estrategia artística que podamos analizar pues estos contienen otra dimensión de la belleza, de la funcionalidad y de la vida. Lo que se desprende de estos referentes y que analizamos en esta investigación es la mirada con la que observamos hoy estas presencias en el paisaje local.

Esta mirada se genera por la implementación de las estrategias del lineamiento *Proyecto- Experiencia* en los procesos creativos de los diversos autores señalados, y se

expresa en las obras que presentamos previamente, por medio de las cuales se apropian de la presencia de los vestigios para reconstruirlos dentro de un imaginario y un lenguaje contemporáneo, actualizando su asimilación y generando una resignificación permanente que marcha paralela al desarrollo de nuestra cultura. Los vestigios se incorporan entonces, al paisaje de nuestra cultura.

Pero estas nuevas formas de concebir el paisaje a través de la multidisciplinariedad y la experiencia mantienen en sus resultados códigos contemplativos, es decir, los métodos contemporáneos para trabajar sobre el paisaje no niegan su observación estética y pasiva.

En este punto surge la pregunta: Es el segundo lineamiento la respuesta al primero? O es su evolución espontánea?

Pensamos que si bien las estrategias del segundo lineamiento *Proyecto-Experiencia* surgen por una búsqueda de alternativas al primero, este proceso de cambio en la mirada al paisaje no se presenta como una ruptura ni como forma contestataria. Esto sí ocurriría unos años después con el resto de géneros tradicionales durante las vanguardias históricas.

Estas relegan el interés hacia el género de paisaje manteniéndolo de alguna manera inmune a estas posiciones radicales y va a encontrar su propia evolución integrando las estrategias de la vanguardia a sus propios intereses, que se harán visibles ya en la segunda mitad del siglo XX. Es así que las dos formas de mirar, operar y representar el paisaje se van a integrar espontáneamente generando una simbiosis abierta entre ambas metodologías de trabajo, ampliando y dinamizando el concepto de paisaje y recontextualizándolo permanentemente.

Los referentes presentados nos permiten generar metodologías de trabajo creativo desde diversas plataformas y en diferentes etapas.

Dentro del ordenamiento en dos ejes o lineamientos presentados en este capítulo (*Paisaje/Representación* y *Proyecto/Experiencia*), observamos las dos formas más representativas de operar en el paisaje para su posterior representación, esto es, observación y acción. A partir de ello, identificamos las estrategias que se desarrollan en cada eje tomándolas como modelo para estructurar el siguiente programa

metodológico que se aplica a nuestra actual propuesta *Nevados*, que será desarrollada en el siguiente capítulo:

1. *Planeamiento logístico*:
   Identificación de los motivos geográficos y problemáticas.
   Ubicación en el espacio, diseño o utilización de las rutas de acceso y un programa aproximado de recorridos que permitan una dimensión general de la problemática explorada.

2. *Viaje, experiencia y documentación*:
   Traslado, caminata y recorrido por diversos puntos de contemplación y exploración del motivo geográfico elegido.
   Observación y experiencia de sus ciclos naturales.
   Observación de las dinámicas de sus distintos agentes: climáticos, animales, vegetales, bagaje ancestral, vestigios culturales, importancia ecológica y funcionalidad actual.
   Registro de la ruta y alrededores. Documentación fotográfica del motivo y su entorno (ecosistema) además de sus características particulares (detalles).
   Desarrollo de bocetos, diagramas y textos. Lluvia de ideas que maticen y aporten a la idea inicial.

3. *Trabajo de representación*:
   Desarrollo del proceso de representación en estudio a partir de la documentación elaborada durante la experiencia de viaje.
   Elección de la escala y el material.
   Segunda mirada analítica a partir de los registros.
   Enfoque en cuestiones específicas del contexto.
   Posibilidades y variantes multidisciplinarias de exhibición.

Este programa nos permite ordenar el proceso creativo que involucra la experiencia, el registro y la representación, desde un enfoque multidisciplinario en tres fases que puede ser replicado en nuevos proyectos investigativos del paisaje.

El proyecto *Nevados* se ubicará en una posición intermedia entre los dos lineamientos planteados en este capítulo, utilizando ambas nociones de paisaje y las distintas estrategias que estos lineamientos plantean.

Nuestra propuesta desarrolla metodologías de recorrido y trabajo de documentación para elaborar un conjunto que refiere a un paisaje tradicional pero que contiene una problemática y una complejidad que se visibiliza al dimensionar el contexto actual de transformación medioambiental, a través de los códigos tradicionales de paisaje.

CAPITULO II

Proyecto *NEVADOS*

En el primer capítulo revisamos el panorama de metodologías aplicadas el género del paisaje, y a partir de ellas elaboramos un programa artístico que consiste en tres fases proyectuales:

1. Planeamiento logístico.
2. Experiencia y documentación.
3. Trabajo de representación.

Este programa está aplicado al desarrollo del actual proyecto que presentamos en este capítulo y a partir de él enmarcaremos los alcances del proyecto para poder validar el proceso y sistematizar sus estrategias.

Desarrollaremos en este segundo capítulo el marco referencial de la propuesta artística de ésta investigación, de manera que se articule con los planteamientos en torno al trabajo de paisaje que hemos venido desarrollando en los últimos años y que señalaremos a continuación.

Este marco teórico nos sirve como soporte para nuestra propuesta, y enmarca los intereses que definen nuestro tema de proyecto, su proceso de realización y las conclusiones que planteamos al final de esta investigación.

2.1 Antecedentes: proyectos personales

Para introducir este marco teórico nos parece importante señalar algunas de nuestras experiencias previas que involucran directamente el tema de paisaje y reseñar sus respectivas metodologías artísticas, que involucran un análisis del espacio y una posterior propuesta producto de dicho análisis.

Estos trabajos funcionan como un bagaje en nuestra investigación que nos permite un ordenamiento según nuestra experiencia, para elaborar el esquema de sistematización ya presentado y una hipótesis final.

Plantearemos a partir de estos antecedentes la ubicación del proyecto *Nevados* en los términos presentados en el primer capítulo, en cuanto a las estrategias desarrolladas por los lineamientos *Paisaje-Representación* y *Proyecto- Experiencia*:

Peñas de pescador. 2003.
Nylon de pesca sobre rocas. Intervención en la playa El Puerto, balneario de Punta Negra.
Galería Porras Barnechea, Miraflores.

Fig. 75, Fig. 76: Intervención en el espacio. Fuente: Archivo personal.

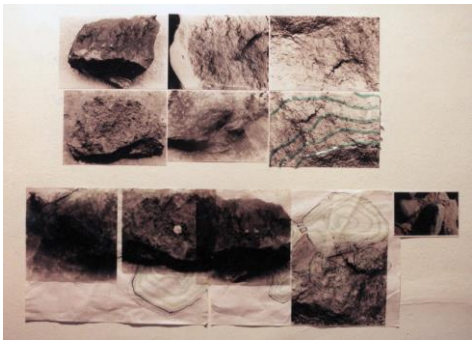


Fig. 77, Fig. 78: Exhibición de la propuesta en galería. Material documentativo: Fotografía, dibujo y técnica mixta. Fuente: Archivo personal.

Intervención artística que demarca un determinado espacio bajo referencias cartográficas utilizando el material que simboliza el consumo que se le da al mismo. La obra reflexiona sobre el espacio y su funcionalidad "mapeando" el espacio físico. Este mapeo ordena y define de manera simbólica el contexto en el cual este espacio es consumido.

Metodología:

La propuesta surge a partir de un reconocimiento cotidiano de dicho espacio a través de los años, lo que nos permitió generar varias pruebas en el lugar antes de realizar la intervención final.

Se utilizó nylon de pesca para intervenir una pequeña área de peñas adyacentes al mar. Ésta intervención se realizó en una zona utilizada por pescadores para su actividad diaria.

Se desarrolló un registro fotográfico de la intervención y, junto con las pruebas realizadas previamente en dibujo y también fotografía, se exhibió el conjunto en un espacio expositivo.

Mar de silos. 2003.
Cavado en arena, fotografía y carta nacional.
Intervención en la playa La Revés, balneario de Punta Negra.
Galería Porras Barnechea, Miraflores.

Fig. 79, Fig. 80: Cavado de hoyos en la arena, material documental. Fuente: Archivo personal.

Fig. 81, Fig. 82: Exhibición de la propuesta en galería. Material documentativo, Fotografía, dibujo y diagramas. Fuente: Archivo personal.

En el distrito de Punta Negra, el sistema de drenaje sigue siendo en base a antiguos silos. Debajo de las calles de este distrito existe una inmensa red de huecos, un "mar de silos". Esta intervención consiste en cavar 10 huecos que aluden al número promedio de silos por cuadra en el distrito, y se relaciona espacialmente con la condición inestable y vasta del mar. La intervención artística reflexiona sobre un contexto y una problemática urbana de la periferia, y utiliza como soporte el espacio límite de dicho distrito aprovechando el diálogo con los agentes naturales que lo conforman.

Metodología:

A partir del conocimiento de la problemática, se define el número de cavados a realizar y se selecciona un área en la playa que los contenga y se diagrama el conjunto en la arena. Se procede con el cavado de 10 huecos y el desarrollo del respectivo registro fotográfico.

Los diagramas, mapas y dibujos utilizados en el proceso de concepción de la propuesta se incluyeron en el conjunto exhibido en galería, junto a los registros fotográficos de la intervención en el espacio.

Nuevos Brotes (Reforestando el basural). 2004.
Intervención con latas y material de desperdicio. Quebrada Vichayito, Piura.
II Concurso de arte joven de Miraflores, Sala Luis Miroquesada Garland

Fig. 83, Fig. 84, Fig. 85: Intervención en el espacio, una quebrada utilizada como basurero municipal. Fuente: Archivo personal.

Fig. 86, Fig. 87: Exhibición de la propuesta en galería. Documentación: Fotografía y material del lugar trasladado. Fuente: Archivo personal.

En una quebrada al norte del país, las autoridades municipales talaron árboles en peligro de extinción como gualtacos, huarangos y algarrobos para generar un mayor espacio que contenga la basura de los pueblos aledaños. Se realizó una intervención simbólica en dicha quebrada "sembrando" árboles que se construyeron *in situ* con los materiales de la basura acumulada en el lugar. El trabajo plantea una reflexión sobre la necesidad de la preservación de los ecosistemas dentro de la planificación urbana y la necesidad de preservación de las especies que configuran un determinado paisaje.

Metodología

A partir de varios reconocimientos previos por el lugar, se concibió la idea y se procedió a identificar en la basura acumulada los materiales idóneos para trabajar y a delimitar el área de acción. Se construyeron diez (10) estructuras con materiales de desecho recolectados, y se procedió a su respectiva documentación fotográfica.

Para la exhibición de la obra, se trasladó el material de desecho a la galería que sirvió de soporte (en forma de árbol, aludiendo a la intervención) para la documentación fotográfica de dicho paisaje afectado.

Unión de aguas. 2005.
Cavado en la arena. Desembocadura del río Tumbes.
Registro de la acción.

Fig. 87, Fig. 88: Cavado durante la marea baja, de canales hacia ambos lados de la península.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 89: Registro de la intervención durante la marea baja. Fuente: Archivo personal.
Fig. 90: Registro de la intervención durante la marea alta. Fuente: Archivo personal.

En una pequeña península entre el Rio Tumbes y el Océano Pacífico, se cavaron canales hacia ambos la dos durante la marea baja. Al llegar la marea alta, el agua entraba por los canales de ambos lados uniéndose progresivamente a modo de cierre de pantalón, se realizó un registro fotográfico de este proceso cada 2 minutos, durante un lapso total de dos (2) horas.

Se planteó una obra que dialogue con los ciclos naturales que modifican el territorio permanentemente intentando concebir estas modificaciones espontáneas dentro del ámbito de lo artístico a través de la intervención y el registro.

Metodología

Se eligió dicha desembocadura por ser la de mayor caudal de la costa peruana y por ende, la de mayores modificaciones en su terreno. La observación del ciclo de las mareas fue programada por dos días que incluyó un campamento en la zona. Ésta experiencia produjo la forma en la cual se intervendría el lugar.

Se trazaron líneas trasversales a la península para el lado del río y para el lado del mar alternándose, y durante la marea baja se procedió a cavar zanjas en dichos trazos.

Durante el cambio de marea se realizó un registro fotográfico que documentó cada 2 minutos, la interacción de la intervención con el ciclo natural del lugar, este "evento" tuvo una duración de aproximadamente dos horas.

Proyecto Habitar. Construcción, Conquista y recuperación. 2006.
Adobes y césped / Estructura de falso piso y césped.
Intervención en el Parque de la Exposición, Lima / Instalación CCELIMA.

Fig. 94, Fig. 95, Fig. 96: Intervención en el parque de la Exposición. Fuente: Archivo personal.

Fig. 92, Fig. 92, Fig. 93: Trabajo de instalación como correspondencia a la intervención en el Parque de la Exposición. Fuente: Archivo personal.

Obra que reflexiona sobre el espacio público urbano y su diálogo ciudadano, esta reflexión se basa en la memoria del lugar elegido, en este caso el Parque de la Exposición de Lima. La

intervención en el espacio público propone la apropiación y el consumo del lugar con una fuerte carga histórica.

La propuesta construye un baluarte que refiere a los 34 que originalmente conformaban la muralla que protegía a Lima y pasaba exactamente por dicho parque. El baluarte, construido a menor escala y de manera fragmentada, reclama la memoria de ese espacio y pretende integrar su presencia histórica al consumo cotidiano del parque.

Se desarrolló paralelamente, una instalación en un espacio expositivo que funcionaba como una correspondencia formal a la intervención en el parque, la instalación describía la diagramación de planta del baluarte y utilizó césped vinculando el área sobre la cual dicho baluarte emergía

Metodología

Se desarrolló una investigación sobre el lugar a través de sus registros históricos, a partir de ello se seleccionó el área del parque por donde fue edificada la muralla y en ese lugar se diagramó lo que sería la construcción sobre el césped. Se utilizaron seis millares de adobes kin kon para la construcción de la intervención en forma de baluarte con la participación de tres ayudantes.

Se finalizó la intervención cubriendo con champas de césped el sólido formado con los adobes.

La instalación en galería se realizó construyendo un piso falso y dejando vacíos con la forma de planta del baluarte levantado en el parque. En dichos vacíos se colocaron áreas rectangulares de césped generando un desnivel diagonal.

El Apu desnudo. 2005.
Señalamientos y desplazamientos de materiales del lugar. Ancash-Lima-Tacna.
Pasaporte para un artista, CCPUCP.

Fig. 94: Tríptico fotográfico. Fuente: Archivo personal.

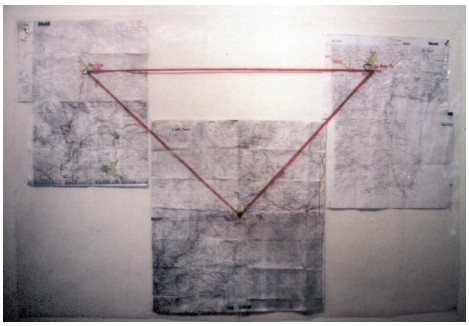
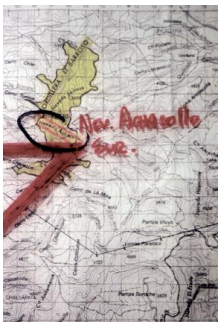



Fig. 95, Fig. 96, Fig. 97: Exhibición de la propuesta en galería. Material documentativo: Fotografía y material trasladado. Fuente: Archivo personal.

La obra es una intervención artística a modo de señalización en tres diferentes picos nevados que definen simbólicamente los límites de la masa glaciar Peruana por el norte, centro y sur del país. Con los registros fotográficos de dichas señalizaciones se generó - las tres imágenes juntas- un triángulo invertido, esta forma hace referencia al icono cartográfico para los picos nevados (el triángulo) y que al invertirlo alude al proceso irreversible de desglaciación.

Metodología

Se programaron tres rutas hacia los nevados límites de la masa glaciar en territorio peruano por el norte (Ancash) y por el sur (Tacna), añadiendo la ruta al principal nevado del centro – nevado Pariacaca en Lima – para triangular el área.

Se realizaron las tres caminatas con duraciones que fueron desde los 4 a los 9 días, lo que nos permitió experimentar el paisaje y percibir los signos de su transformación. Se eligieron sitios específicos para realizar las señalizaciones en los alrededores de cada uno de los nevados, en donde pudiéramos documentar la señalización a la vez que el nevado en cuestión. Las intervenciones en el terreno se realizaron con los materiales que el mismo lugar ofrecía, como maderas y piedras. Por cada señalización se desarrolló un gran material fotográfico con todas las posibilidades que el lugar y el encuadre ofrecían.

La exhibición del proyecto incluyó también los mapas utilizados en cada una de las tres caminatas.

Proyecto Rímac. 2008.
Recorrido, documentación y exposición.
CCELIMA. www.rimac.wordpress.com

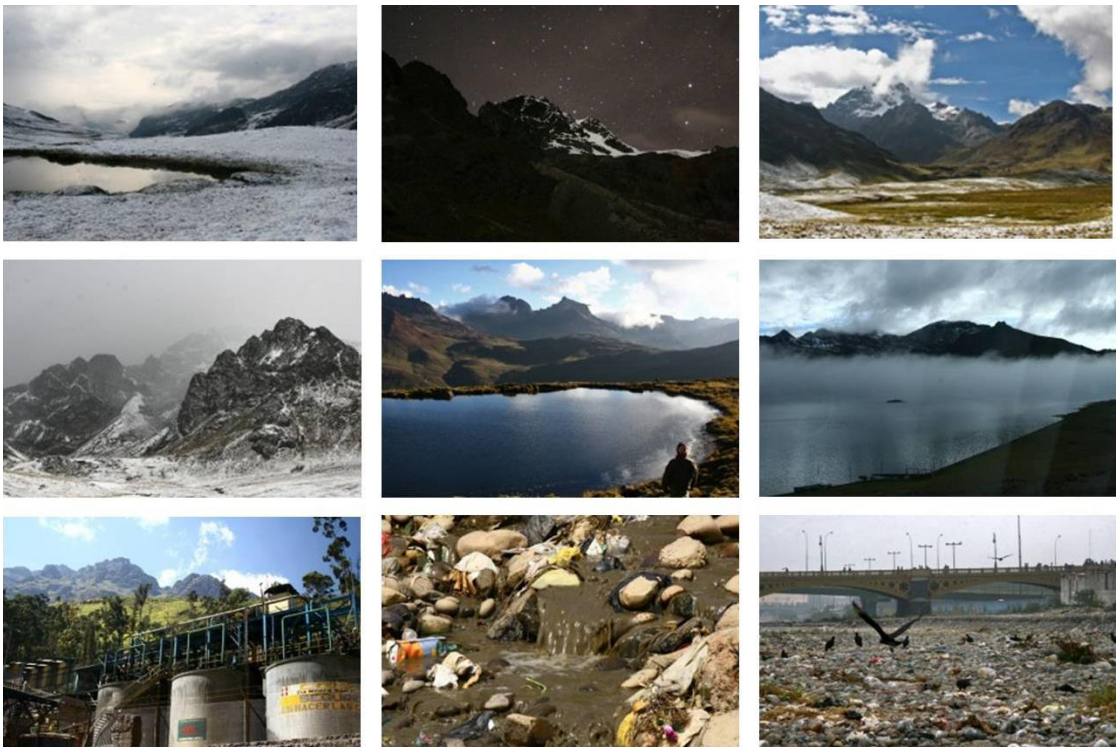


Fig. 98: Selección de fotografías documentales durante el trayecto por el río. Fuente: Archivo personal.

Proyecto que consiste en el recorrido integral del río Rímac, a pie – 145 Km. – desarrollando material interdisciplinario de documentación en línea.

A partir de la documentación generada, se propuso la realización de una exposición con 12 artistas invitados que desarrollaron piezas a partir de la documentación enviada periódicamente al blog (www.rimac.wordpress.com) durante el recorrido.

El Proyecto plantea el reconocimiento detallado de este agente vital en el ciclo natural de esta parte del país y que hace posible el desarrollo de la ciudad de Lima, buscando registrar e identificar bajo una manera referencial todas las posibilidades que ofrece el río Rímac y su entorno, con miras a plantear proyectos de desarrollo para su posible recuperación a partir de la plataforma de arte.

Metodología

Se programó la ruta a la naciente del río en la quebrada Antaccassa en Junín y desde los humedales identificados como el nacimiento del río, se siguió el cauce durante 21 días a pie hasta su desembocadura en el océano pacífico. Durante el recorrido se desarrolló material de registro en dibujo, fotografía, video y texto. Este material fue colgándose a la web periódicamente en el transcurso de la caminata, como una especie de bitácora en línea.

Se realizó una selección del material documental que se exhibió junto con la colaboración de artistas invitados que generaron piezas en base al material en línea desde sus respectivas disciplinas.

Fig. 99. Fig. 100, Fig. 101, Fig. 102, Fig. 103, Fig. 104, Fig. 105: Exhibición de la propuesta en galería. Artistas invitados y material documentativo: Fotografía, video y dibujo; materiales trasladados.
Fuente: Archivo personal.

Nazca. Vestigio/registro/memoria. 2009.
Instalación. Dibujo, fotografía y adobes cónicos.
Cahuachi, el paisaje y la ruina. Sala Miroquesada Garland.

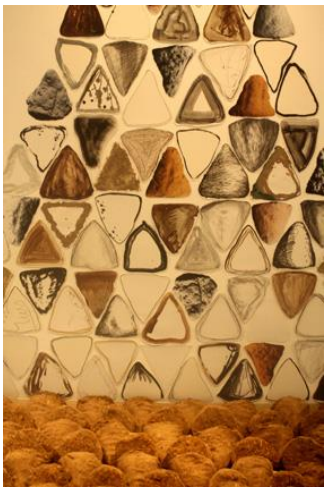


Fig. 106, Fig. 107, Fig. 108, Fig. 109: Instalación y dibujos. Fuente: Archivo personal.

Trabajo multidisciplinario producto de varios reconocimientos al complejo arqueológico de Cahuachi, en Nazca, que reflexiona sobre el vestigio y su registro histórico como constructor de nuestra memoria colectiva y nuestra identidad.

Se presenta el material trabajado en la instalación como un rescate de técnicas tangibles que se reflejan con la mirada y la documentación de un testigo-explorador más subjetiva. La obra contrapone la evidencia tangible con las interpretaciones intangibles y las enuncia como los insumos que construyen la historia y su respectiva lectura posterior.

Metodología

Se documentó fotográficamente las características del complejo arqueológico. Este registro despertó el interés en los módulos constructivos del complejo, siendo mayoritariamente compuesto por adobes de forma cónica.

Para la instalación, se elaboraron cien (100) adobes cónicos siguiendo las técnicas tradicionales y se trasladaron al espacio expositivo. Junto al grupo de adobes se dispuso a modo de

correspondencia en la pared, un cuerpo variado de representaciones de adobes en fotografía y dibujo generado a partir de los registros durante la experiencia en el complejo.

Huallaga. 2010.
Intervención y señalamientos en el territorio. Instalación. Dibujo, fotografía.
Galería Cecilia González.

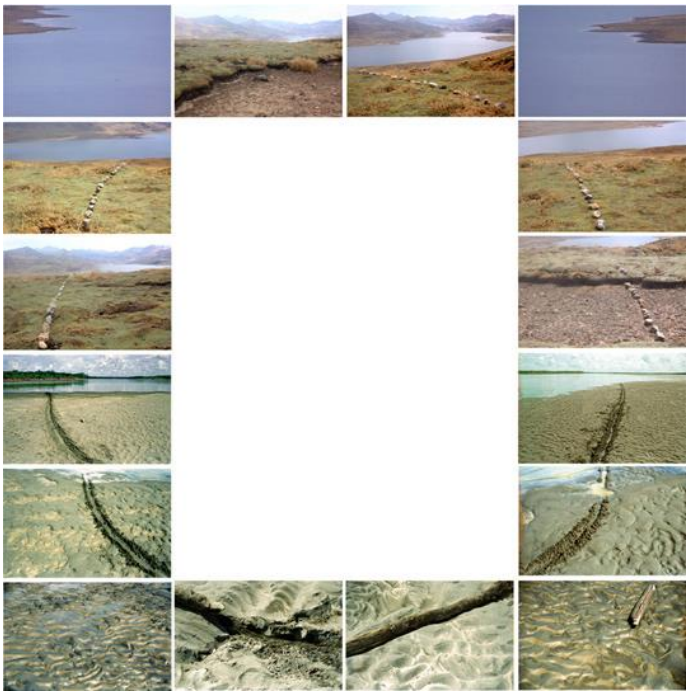


Fig. 110, Fig. 111: Instalación Fotográfica. Fuente: Archivo personal.

Obra que desarrolla el tema del contenido simbólico del río Huallaga, agente natural emblemático en la historia reciente del Perú, que recorre casi medio territorio nacional, desde las alturas de la cordillera Andina – donde se genera – hasta el llano amazónico. El río es percibido desde el centro político como un escenario denso y hostil por los fenómenos que se generaron durante todo el siglo XX, a causa de la extracción del caucho, del barbasco y de la coca en sus cuencas.

El trabajo intenta una exploración de dichos territorios y una percepción directa de los paisajes que lo encierran, es decir, se pretendió una construcción del paisaje en base a la experiencia y no en base a la información mediática que nos llega en forma diferida.

Metodología

Se recorrió toda la cuenca del río en varios viajes durante 4 años, generando registros fotográficos a lo largo de la cuenca.

Se realizaron intervenciones en los dos extremos del río, acumulando piedras y maderos en la naciente del río, así como también trazando surcos en las arenas del río en su desembocadura.

Los registros de las intervenciones se realizaron con la intención de articular los encuadres entre sí, formando un círculo con las 16 imágenes seleccionadas. De esta manera se relacionan formalmente los extremos de río y la obra contiene simbólicamente todos los paisajes intermedios.

Territorios del Límite. 2011.
Dibujo, fotografía, instalación y maqueta.
CENART / CCEMX, Ciudad de México.
Galería Cecilia González, Lima.

Fig. 112, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 115: *País.* Instalación y detalles. Fuente: Archivo personal.

Fig. 116: *El Centinela*. Tríptico, fotografía y dibujo. Fuente: Archivo personal.

Fig. 117: *Paisaje / Canal.* Fotografía y dibujo. Fuente: Archivo personal.

Proyecto interdisciplinario que reflexiona sobre el paisaje de las fronteras y que se genera a partir de dos experiencias de recorrido en territorios limítrofes específicos: la línea fronteriza entre Ecuador y Perú, desde la franja costera hasta la región amazónica y la región limítrofe entre México y EEUU.

Se evidencia en este conjunto de piezas, un interés por los accidentes geográficos en estos territorios que podrían definir naturalmente un borde fronterizo, resaltando la tensión entre las barreras naturales y las culturales, todas ellas localizadas en una gran extensión de tierras homogéneas de un lado y del otro, en donde la frontera como paisaje se encuentra cargada de una compleja construcción invisible.

Metodología

Durante la experiencia del recorrido en ambas zonas fronterizas, se desarrolló bastante material fotográfico. Este material fue revisado escrupulosamente y cotejado con ideas que fueron apareciendo durante la experiencia. Se seleccionaron las imágenes idóneas para cada serie y, a partir de una segunda revisión, se desarrollaron dibujos como soporte de las imágenes documentales para conformar piezas de técnica mixta.

Las obras desarrolladas – la instalación y los trípticos- fueron elaboradas posteriormente a partir del registro fotográfico. Este trabajo posterior nos ofreció una distancia en la que la memoria de la experiencia y el registro desarrollado encontraran a su tiempo las conexiones conceptuales que dieran forma concreta a nuestras ideas.

Las obras descritas mantienen un eje metodológico común, que es el de la experiencia y el recorrido previo paralelo al desarrollo de un registro muchas veces multidisciplinar. Estos procesos son a veces más complejos que otros, sea por la duración de la experiencia o por los alcances formales o conceptuales pretendidos en cada propuesta.

Pero todas las obras presentadas requirieron también un trabajo posterior, producto de una reflexión y ordenamiento de las ideas adquiridas durante la experiencia, y su forma final se debe a esta conclusión que tuvo como insumos fundamentales a la memoria y a los registros, sobre todo fotográficos.

A partir de la identificación de estos denominadores comunes en nuestros proyectos, definimos entonces el programa metodológico presentado que consta de tres fases: *Planeamiento logístico - Experiencia y documentación - Trabajo de representación*. Este programa resulta aplicable a futuras propuestas artísticas sobre el paisaje y está abierto a los diversos matices que cada experiencia conlleva.

A continuación, desarrollaremos el proceso del proyecto *Nevados*, que fue estructurado en base al programa metodológico descrito y que a partir de éste se definen los alcances del proyecto para poder validar el proceso y sistematizar sus estrategias.

2.1.1 Reseña del Proyecto *Nevados*.

La idea de Paisaje *es construida en la cultura occidental durante el Renacimiento, y es elaborada fundamentalmente por la disciplina representacional de la pintura. Es a partir de ella que aprendimos a ver un determinado territorio con los ojos de la contemplación, reconociendo en él atributos estéticos.*

Hoy, el concepto Paisaje *llega a nosotros en diversas formas y soportes, ampliando el rango de atributos que lo constituyen como tal, pero que aún siguen siendo presentados y analizados sustancialmente por códigos pictóricos tales como la sensación del espacio representado, la composición, el color o la luz.*

El siglo XX aporta una lectura del paisaje desde el territorio mismo, a través de la experiencia y, corrientes artísticas como el Land Art añaden componentes sociales y ecológicos a este análisis.

La mirada artística hacia el territorio, o sea el Paisaje*, nos sirve para asimilar y construir nuestra realidad, ya que permite desarrollar un imaginario que nos dota de miradas, reflexiones e indagaciones hacia nuestro entorno, y éstas se encuentran ligadas a nuestro mundo emotivo, a los afectos colectivos y a la construcción de nuestros sentimientos de identidad y pertenencia, así como a la manera en que los expresamos, interpretamos y sublimamos.*

La modificación del territorio actual a causa del cambio climático y el desarrollo industrial supone el nacimiento o el resultado de un nuevo territorio alrededor nuestro que tendremos que aprender a ver con los ojos de Paisaje*, con todo lo que ello implica.*

El proyecto ***Nevados*** *es el resultado de un proceso de varios años de observación y experiencia en las montañas nevadas de la cordillera andina peruana, y contiene las variaciones en los intereses generados durante este proceso. El proyecto se inició con la voluntad de desarrollar representaciones que documenten estos paisajes nevados en proceso de desaparición. Más tarde, y a partir de los recorridos por dichos territorios y con el respectivo material de registro, nuestro interés se centraría en las huellas que comienzan a hacer visible la transformación de ese* Paisaje*, es decir, las áreas deshieladas de dichos nevados.*

Este conjunto de óleos aluden a la legitimización de tales territorios en proceso de modificación, como categoría de Paisaje*. Condición que se establece a través de la pintura, (desde la representación y sus códigos tradicionales) presentando las nuevas características de estos territorios que se comienzan a des-cubrir con el pasar del tiempo, sea por causas naturales o por el aceleramiento que produce la actividad humana en dichas transformaciones. Se plantea entonces, la pertinencia de dirigir nuestras primeras miradas de* Paisaje *hacia un entorno que está dejando de ser el mismo y de cargar de significado a este nuevo* Paisaje *que comienza a configurarse.*

2.2 Proyecto actual: NEVADOS

A continuación describiremos el proyecto *Nevados*, desde su aspecto y organización formal, para después explicar el proceso que implicó su realización en base al esquema metodológico presentado al inicio de este capítulo y elaborado a partir de las experiencias previas ya señaladas. La descripción del proyecto en base al esquema metodológico nos sirve para validarlo y diagnosticar sus alcances, así como para afinar estrategias en futuros proyectos.

El proceso metodológico nos lleva a finalizar la descripción con una reflexión acerca de la pertinencia e intención de la exposición en un espacio expositivo urbano. Como un espacio de centro que acoge un fragmento de periferia para generar un discurso a partir de dicha tensión.

2.2.1 Descripción y metodología

El Proyecto *Nevados* consiste en la representación pictórica al óleo, de ocho (8) montañas nevadas del Perú en la Cordillera de los Andes, además del material documentativo desarrollado a partir de los diferentes recorridos realizados para su registro y posterior representación.

Las dimensiones de las pinturas son aproximadamente de 2m. x 2m. Estas pinturas representan una determinada área, ahora deshielada, de un nevado especifico.

Las imágenes de las paredes rocosas de estos nevados en proceso de desglaciación, son trabajadas a partir del material desarrollado como trabajo de campo durante caminatas a zonas glaciares a lo largo del país, traslados realizados en los últimos 9 años.

2.2.1.1 Planeamiento logístico.

El interés inicial del proyecto fue realizar una especie de "serie de retratos" de nevados emblemáticos de la masa glaciar peruana (fig. 1,2 y 3), registro pertinente dada la acelerada modificación de dichos paisajes por el fenómeno climático.

Esta serie pretendía un registro desde la pintura, que represente la presencia del paisaje nevado en la memoria colectiva tomando como modelo, los nevados principales del país. El conjunto también evocaba la *artealización* de un territorio extremo y distante, presente en la idea de país por parte del cuerpo social a través de las imágenes mediáticas que promocionan identidad y turismo. Estas imágenes de territorios distantes y poco visitados están instalados en la idea de identidad de ciudadanos que los han asimilado como suyos sin haberlos experimentado directamente; es así que la evocación hacia estos espacios resulta generalmente romántica y hasta espiritual.

Desde el planeamiento inicial elegimos la pintura como el medio representacional por medio del cual el proyecto tomaría forma, ya que esta disciplina refiere al matiz metafísico y *artealizador* del territorio como Paisaje antes mencionado y adopta en el proyecto, un modo de representación mimético que solemniza la imagen y que se apoya en la tradición para potenciar su carga evocativa.

Fig. 117: *Ausangate.* Óleo sobre tela. 1.50 m. x 1.20 m. 2007.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 118: *Pariacaca.* Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2008.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 119: *Pariacaca.* Detalle.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 120: *Huascarán.* Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2008.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 121: *Huascarán.* Detalle.
Fuente: Archivo personal.

El desarrollo de las pinturas bajo esta orientación se modifica con el tiempo; Al ser un proyecto pensado y realizado en un periodo largo de tiempo (desde el año 2007) además de inédito, éste se matiza con nuevos intereses y se complementa con otras ideas que encuentran confluencia en el registro de estas montañas nevadas a través del tiempo.

La idea del registro permanece, pero se contrasta con el motivo que se pretende registrar.

A través de la permeabilidad que desarrollamos hacia los referentes mencionados en el capítulo anterior, se ordenan y se reestructuran los motivos que nos llevan a ese afán documental, y se complejiza una reflexión hacia la idea de registro y de paisaje.

Es así que giramos nuestra atención hacia las áreas específicas de estas montañas que se encuentran en un proceso actual de cambio. Hacia porciones del lugar que significan

modelos de un nuevo paisaje que aún no decodificamos como tal: las áreas deshieladas de los nevados andinos.

Realizamos bocetos y dibujos que exploraban esta nueva orientación e interés y que se elaboraron en base a documentaciones previas. Estos dibujos nos sirven para redimensionar la propuesta en términos formales y para pensar en un nuevo conjunto de obras de arte que contengan experiencia, observación y representación pero desde una perspectiva más crítica en cuanto a nuestras formas de mirar.

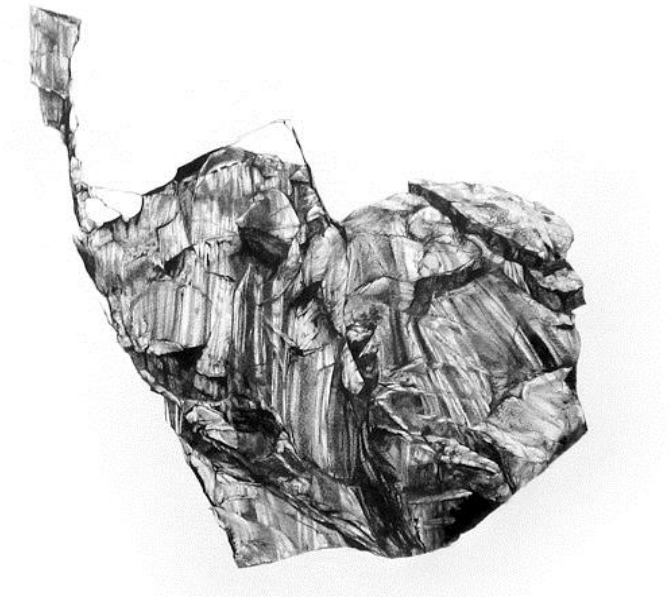


Fig. 122: *Pared.* Lápiz sobre papel. 70 cm. x 50 cm. 2009.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 123: *Montaña I.* Lápiz sobre papel. 70 cm. x 50 cm. 2009.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 124: *Montaña I.* Detalle.
Fuente: Archivo personal.

Estos dibujos precisan el giro de atención hacia áreas específicas de las montañas nevadas, dejando de lado el interés por la presencia integra del pico nevado como protagonista. Posteriormente las pinturas se desarrollarían a partir de lo ensayado en el dibujo, añadiendo color y descubriendo nuevas posibilidades plásticas en la escala y en el material utilizado, en este caso el óleo.

Se conforma entonces la idea de un compendio de paredes que hablan de lo que fueron, una serie de modelos de un paisaje nuevo en ángulo cerrado que reflejan la direccionalidad de una nueva mirada al territorio.

Las pinturas realizadas hasta esta etapa del proyecto fueron elaboradas a partir de registros fotográficos de recorridos particulares motivados por otros proyectos (como el

Proyecto Rimac y el *Apu desnudo*), es decir, sin la intención inicial de incluir esa documentación en un proyecto artístico específico.

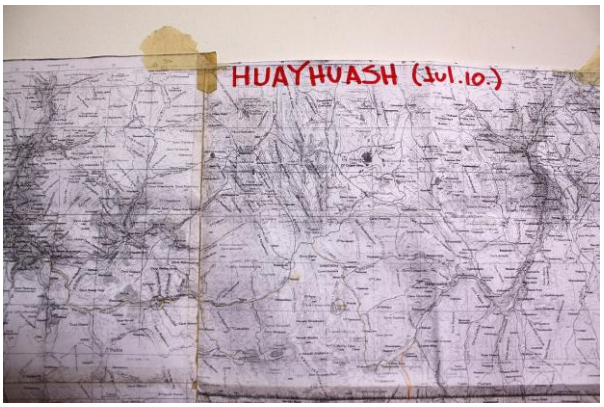
Es en este punto de reorientación en el proyecto que iniciamos una planificación de traslados y una metodología de registro más ordenada. Se inicia entonces, un programa más o menos flexible de recorridos específicos a sectores de la cordillera con montañas nevadas:

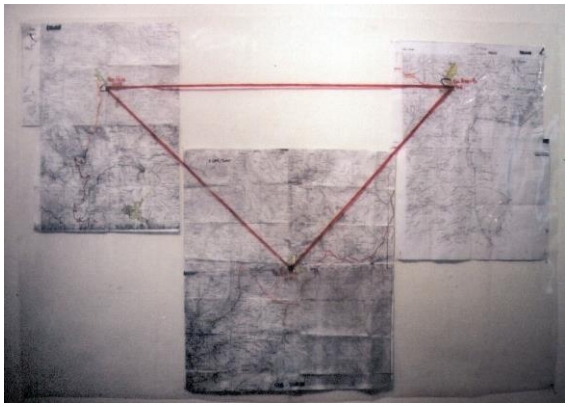
- Identificamos algunas áreas nevadas para completar la serie de nevados programada, que en total serían diez. Elegimos dos sectores importantes de la masa glaciar peruana para terminar el registro de la serie: la cordillera Central en Lima y la cordillera Huayhuash en Ancash, dos cordilleras que contienen nevados emblemáticos como el Pariacaca en la primera y el Yerupajá y Jirishanca en la segunda.

- Se trazaron las rutas correspondientes para un recorrido integral de ambos lugares utilizando cartas nacionales.

- Se planificaron recorridos pausados mayores a los cinco días como una metodología empírica de reconocimiento del paisaje y de análisis contemplativo de la problemática enfocada, en este caso, las áreas deshieladas de los picos nevados.

Ésta experiencia como trabajo de campo nos permitiría generar la documentación idónea para una segunda mirada y un análisis posterior durante la fase de representación.





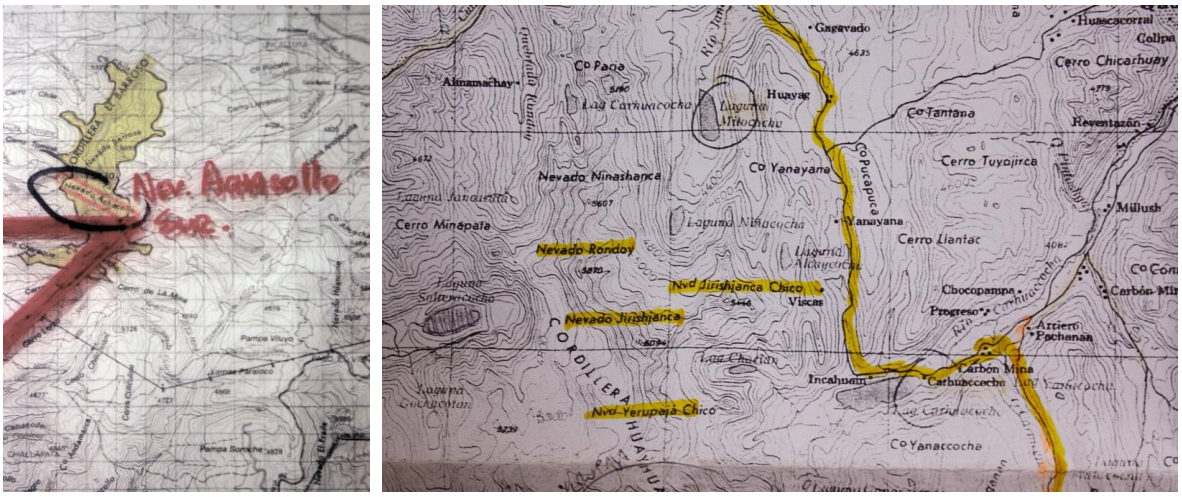


Fig. 124, Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127: Planeamiento y logística para viajes. Cartas Nacionales: Elección de nevados y trazado de las rutas. Fuente: Archivo personal.

2.2.1.2 Experiencia y documentación.

Dentro de la idea de proyecto como obra de arte, están incluidos todos los procesos de documentación e ideación, esto es, el material registrado, escrito o dibujado que da forma progresivamente al resultado final. Este proceso muchas veces abarca la fotografía como trabajo de campo, como exploración espacial y como soporte documental de cada propuesta, sobre todo si es una que toma al espacio físico como formato y plataforma de acción. Y más aún, cuando el proyecto involucra un desplazamiento, sea de investigación o de inspiración en el que los lugares recorridos y el entorno funcionan como foco de interés y reflexión.

En este caso, los cuadernos de viaje de los artistas siguen una larga tradición romántica que implicaron una crítica a los preceptos de la academia y que se afianzan en las travesías de los exploradores que registraban las nuevas sociedades, la flora, la fauna y las geografías de los territorios “descubiertos”.

Los preceptos académicos, según los románticos, sólo serán creíbles si se derivan de la experiencia vital, del recorrido y vivencia de los lugares. Bajo estos principios, los apuntes son reflexiones gráficas producto de la relación del individuo con el entorno, con la naturaleza vivida.

Los cuadernos de apuntes constituidos por croquis y bocetos, definen una participación fundamental del dibujo que se actualiza y reafirma a partir de la corriente de artistas del Land Art. Estos artistas se desplazan a lugares remotos y dan forma a sus proyectos aglutinando el diferente material de documentación generado por la experiencia integrándolo a la obra misma y definiendo a su arte como procesual.

“El dibujo es idea, es el germen de todo lenguaje, de la comunicación, del sueño. Su ausencia de reglas permite una libertad, una irracionalidad gracias a su condición de tabla rasa, y su elaboración requiere una segunda mirada, una indagación” (Barro: 2009:79).

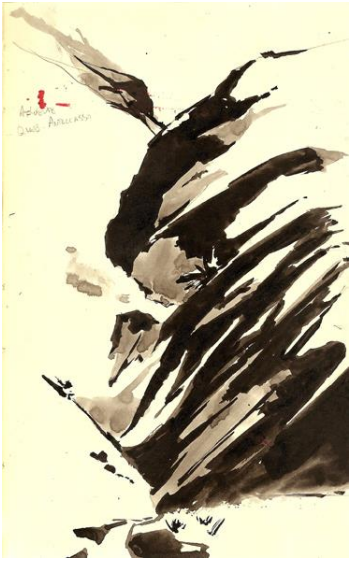


Fig. 128, Fig. 129, Fig. 130, Fig. 131, Fig. 132: Algunos bocetos y apuntes de viaje. Fuente: archivo personal.

Fig. 133, Fig. 134, Fig. 135: Apuntes rápidos en bitácora.
Fuente: Archivo personal.

Al elaborar un proyecto que involucra grandes desplazamientos y que se basa en referencias geográficas de gran escala como los nevados andinos, resulta imprescindible la generación de documentación interdisciplinaria como trabajo de campo. Este material es el que moldea el proyecto y lo transforma, el que define su viabilidad y su estructura, y muchas veces, su forma de exposición.

El dibujo va entonces enlazado irremediablemente con la fotografía, ya que ambos medios son herramientas rápidas de documentación y planeamiento en un medio condicionado por el clima, la luz y el tiempo de viaje.

Como proceso artístico, la fotografía tiene una importante tradición que no nos ocupa tocar en este momento por tratarse de un tema aparte y de amplio desarrollo; más bien, orientamos nuestro interés específico a su condición de componente dentro de un proceso creativo interdisciplinar que abarca y valida diversos medios para plantear una idea.

En el marco de nuestro proyecto *Nevados*, la fotografía se vuelve necesaria para la elaboración de las pinturas, que se complementan con los apuntes de viaje.

La fotografía hoy en día ya no es portadora de la verdad. La crisis sobre lo real en lo documental quedó atrás y asumimos a las imágenes como construcciones de una realidad que ya no es universal, sino particular. Es la realidad que nosotros vamos construyendo para nosotros mismos. Es a partir de éstas imágenes que evocamos otra realidad a través de la pintura, valiéndonos de la tradición para referir contenidos emotivos. Estos contenidos son inherentes a nuestra propuesta pues ésta se centra en un entorno perecible, los nevados, que han sido cargados y significados con ideas de

belleza y de sacralidad, conteniendo así una fuerte carga romántica. El artista Gerard Richter dice en torno a esto: "Si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando ésta llega a la pintura la imagen se convierte en realidad" (Barro 2009: 61)[12].

El material de documentación compuesto principalmente por fotografía y dibujo es el que sirve fundamentalmente para construir una realidad particular que se presenta y se ordena finalmente a través de la pintura; con este proceso multidisciplinar se pretende ir más allá de la visión natural para abordar la naturaleza. Es a través del desarrollo de este material que uno explora las posibilidades y alcances del proyecto *per sé*, en términos de abarcar un contexto inconmensurable de territorio que involucra viajes, experiencias y tiempo contenido en un proyecto de arte que se proyecta exponer en un espacio arquitectónico delimitado.

Al recorrer las rutas trazadas, experimentamos el paisaje y dimensionamos lo que lo constituye de manera integral: las temperaturas, las altitudes, los climas, su conformación geográfica, sus aromas, sus sonidos, su flora, su fauna; así como los rastros culturales que permanecen y que nos refieren la dimensión de sacralidad que aún persiste en dichos entornos, como por ejemplo los caminos (Q'apac Ñam), los vestigios constructivos y los petroglifos y pinturas que siempre encontramos en paisajes andinos similares.
Esta dimensionalidad sensorial a través de la experiencia, nos permite estirar los límites de lo que entendemos por Paisaje e incorporar elementos o características a una noción de Paisaje que comenzamos a construir de manera personal:

- El recorrido nos plantea sobre todo dos actividades que se alternan permanentemente y en donde pensamos que en su confluencia se encuentra nuestra pulsión creativa: la observación y la inversión física. Pensamos que la observación incluye la contemplación y la mirada analítica, y en ese sentido la experiencia se enriquece al contener varios niveles de asimilación del espacio recorrido.

[12] Barro, David. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser la pintura hoy*. A Coruña: MACUF/Artedardo, 2009.

- El reposo en los lugares planificados nos permite reflexionar también sobre la funcionabilidad de dichos lugares en términos de sostenibilidad humana, específicamente, en el funcionamiento o comportamiento de los nevados como dosificadores naturales de agua en sus vertientes, que hacen posible los asentamientos urbanos. Esto es, reflexionar sobre la importancia de su participación ecológica en la vida cotidiana de las masas urbanas.

- El andar nos permite también observar detenidamente y desde varios puntos de vista, los signos del proceso de transformación del paisaje. Esta observación nos aporta ideas que complementan el proyecto inicial, moldeándolo a través del material documentativo y de las pruebas ensayadas en el proceso.

- La experiencia genera variedad de material de documentación *in situ*, que incluye fotografías, diagramas, bocetos, dibujos y video. Es decir, un material multidisciplinario sobre el cual se apoya el trabajo de representación formal y a la vez sustenta las referencias conceptuales de nuestra propuesta.

Presentamos a continuación una pequeña selección del registro fotográfico que nos sirvió para la elaboración de las últimas piezas del proyecto *Nevados*, que fueron desarrolladas bajo la metodología programada.

Ésta documentación muestra el método utilizado así como los procesos antes señalados que involucra nuestro proyecto y que podemos situar bajo el lineamiento *Proyecto-Experiencia* descrito en el primer capítulo.

Fig. 135, Fig. 136, Fig. 137, Fig. 138: Ruta del Nevado Pariacaca, Lima. Recorrido y registro, 2009. Fuente: Archivo personal.

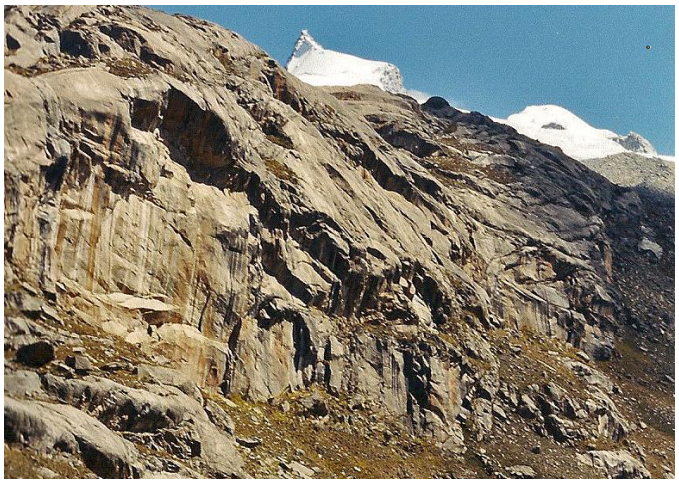


Fig. 139, Fig. 140: Detalle. Pared deshielada del nevado Pariacaca. Fuente: Archivo personal.

Fig. 141, Fig. 142, Fig. 143, Fig. 144: Ruta del Nevado Sinakara, Cuzco. Recorrido y registro, 2010.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 145: Detalle. Pared deshielada del nevado Sinakara. Archivo personal.
Fuente: Archivo personal.

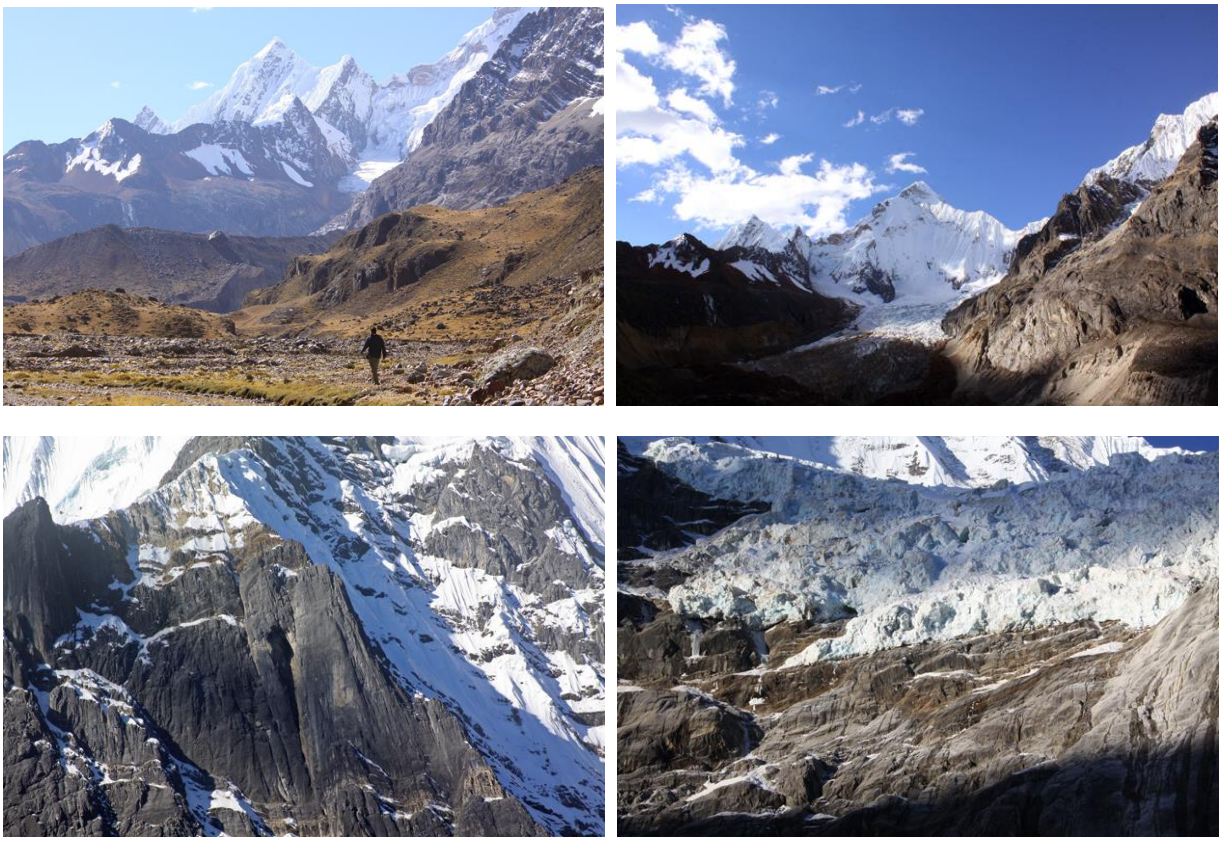


Fig. 146, Fig. 147, Fig. 148, Fig. 149: Ruta del Nevado Yerupajá, Ancash. Recorrido y registro, 2012.
Fuente: Archivo personal.

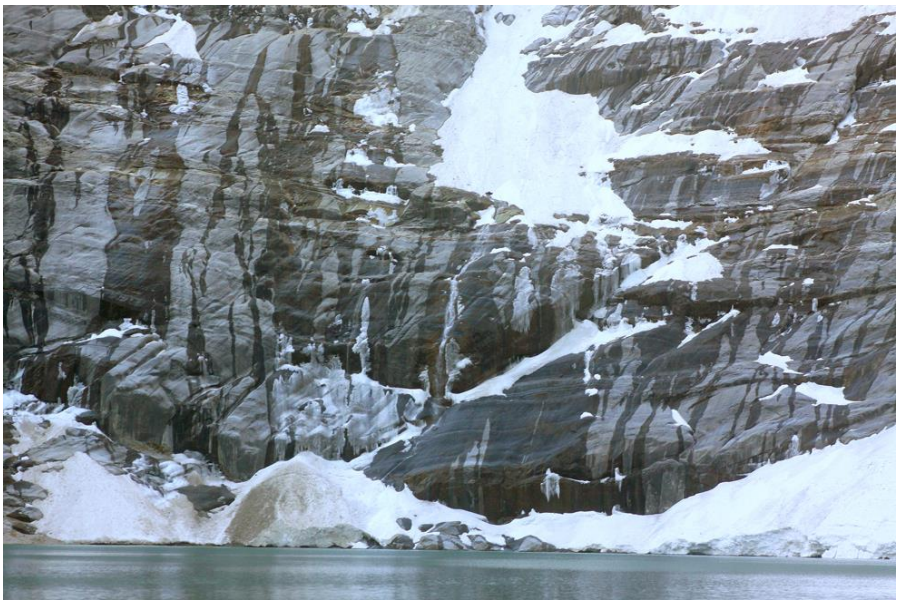


Fig. 150: Detalle. Pared deshielada del nevado Yerupajá. Archivo personal.
Fuente: Archivo personal.

A partir de una edición del material documentativo procedimos a la fase de representación, elaborando las pinturas de las áreas en cuestión por cada nevado registrado.

2.2.1.3 Trabajo de representación.

Una vez asimilada la experiencia y articuladas las ideas que el recorrido aporta, se decidió la forma final del proyecto, o sea el conjunto de pinturas a desarrollar en base a los registros fotográficos generados como trabajo de campo. Procedimos a desarrollar la fase de representación en el estudio, comenzando por el ordenamiento de la documentación:

- Se seleccionaron las fotografías que pensamos idóneas para articular el conjunto y procedimos a editar las áreas para su representación, teniendo en cuenta su proporción y escala para con el formato planteado.
  La selección y la edición de las imágenes nos permite una mirada más analítica de los motivos a representar; la tranquilidad de este proceso más sedentario nos invita a una segunda mirada y a un enfoque específico del contexto que completa la idea del proyecto en términos formales.

Fig. 151, Fig. 152: Edición de las áreas deshieladas seleccionadas en los registros analizados.
Fuente: Archivo personal.

- Desarrollo de las representaciones pictóricas. Esta fase nos permite cotejar los registros con los recuerdos, con las percepciones del contexto y su problemática. Este proceso permeable de comparación y memoria nos lleva a aportar características personales a la representación, a definir el encuadre y a enriquecerlo a través del tamiz personal de la ejecución, que se concreta en el uso del color, de la profundidad, del gesto.

  Estas características mencionadas parten del registro fotográfico pero se proyectan más allá de dicho registro al momento de ejecutar la reproducción pictórica. La fotografía funciona como una referencia formal, como un punto de partida sobre el cual el proceso mismo de la pintura comienza a invadir.

  Las pinturas son el resultado de un proceso de interpretación y asimilación del registro, que se compara y coteja con la memoria, afectando por ejemplo, las gamas cromáticas elegidas para determinada pintura, o el recorte compositivo en otras.

  El aporte de las pinturas como documento es también un registro de la experiencia personal, del paisaje recorrido y percibido. Es en el proceso de pintar donde el aspecto emotivo de la experiencia toma forma modificando íntimamente lo representado y en donde las características mismas del proceso pictórico se convierten en los vehículos de la memoria.

Fig. 153, Fig. 154, Fig. 155, Fig. 156: Proceso de representación. Trabajo de taller en base a registros fotográficos. Fuente: Archivo personal.

- Durante el proceso pictórico, el material documentativo (dibujos y fotografías) que se moviliza alrededor de las pinturas, cambia de apariencia en una mutación permanente a causa del uso, la consulta y las ideas que afectan su apariencia. Este material va adquiriendo carácter propio y una plasticidad que refleja la necesidad de otros soportes durante este proceso.

  Este material que se desarrolla paralelamente a las pinturas es espontáneo y lo concebimos como la documentación ya no de la experiencia en el territorio, sino como la documentación del proceso de pintar. Nos parece importante incluir este material pues el proyecto se basa en los registros de experiencias como estrategia artística (*Proyecto/Experiencia*) y el proceso de representación se documentó espontáneamente a través de la modificación de los registros, adquiriendo una personalidad plástica propia.

- Pensar en un proyecto que tiene como eje la experiencia, pero que toma una forma tradicional en el sentido de conjunto pictórico para la contemplación, nos lleva a diagramar una manera de exposición que incluya las referencias al proceso empírico que la hizo realidad. A validar no sólo el acto de representar, sino también el acto de recorrer y experimentar, de pensar y de mirar.

  Se desarrolla dentro de la propuesta la idea de incluir en el conjunto formal del proyecto, la documentación utilizada durante el desarrollo de las pinturas. Esto nos abre nuevas posibilidades de pensar y diagramar el espacio expositivo, en donde se plantee un dialogo de las pinturas con sus variantes multidisciplinarias de documentación así como un proceso de reflexión acerca de lo pertinente que resulta localizar el proyecto en un espacio expositivo urbano que plantea referencias a la periferia rural extrema.

El trabajo de representación nos lleva a pensar el significado de la exposición del proyecto en sí, en relacionar su contenido físico con el contexto que la acoge.
El interés por desarrollar un conjunto de piezas que funcionan como un cuerpo documental al mismo tiempo que como un conjunto poético, se centra en evidenciar una problemática actual que se relaciona directamente a una emotividad colectiva.
Ésta emotividad, que en este caso en particular se relaciona con lugares específicos -los nevados peruanos- ha sido construida como ya lo hemos mencionado, por los mecanismos educativos familiares e institucionales y por los medios masivos de comunicación que surgen desde un centro urbano, encontrando forma y lugar en él.
Es por ello que la educación y los medios de comunicación legitimizan la sensación de pertenencia hacia estos lugares a través de la emotividad colectiva, aún sin que la mayoría de los habitantes de las ciudades hayan recorrido y experimentado íntimamente aquellos parajes.
El comentario que surge dentro del marco del proyecto a partir de esta reflexión, es que el ciudadano urbano es el que a fin de cuentas desarrolla un modo de vida que genera o acelera los cambios medioambientales que están definiendo este nuevo paisaje, y es desde este ciudadano urbano que este nuevo paisaje debe ser pensado. La exposición pretende un público netamente urbano y una reflexión desde éste público sobre la actual ecología mutante, a la que el hombre debe adaptarse si es que resulta incapaz de hacerla sostenible. Y adaptarse significa aceptar e interiorizar también las formas en que el individuo interpreta, traduce y sublima su nuevo entorno, incorporándolo a su mundo simbólico, esto es, el nuevo paisaje a través de sus expresiones creativas.
La sensación de pertenencia de este nuevo paisaje debe ser generada por medio de una nueva construcción de imágenes, que comiencen a estructurar un imaginario colectivo que da forma a lo que entendemos por cultura en este contexto.
Esta manera de colectivizar las emociones hacia un territorio, surge del mismo centro donde el paradigma del progreso se propaga, extendiéndose y modificando el entorno en su beneficio. Y es desde este mismo centro que el concepto adaptable de Paisaje debe encontrar sus nuevas formas, sus mecanismos de asimilación, su goce placentero, y su sentido de pertenencia.

El espacio interior de la galería incluye ahora un exterior interpretado, una periferia trasladada, una realidad particular evidenciada a través de las pinturas.

El conjunto pictórico resultaría la evidencia de un nuevo paisaje sobre el cual el espectador urbano hace un gran esfuerzo de abstracción porque el espacio cerrado de la sala se presenta intelectualizado, confrontándose con una escala, con texturas y con nombres que remiten a los lugares señalados.

Estos procesos de intelectualización, que activan el movimiento del proyecto en dirección de periferia hacia centro y las complejas relaciones que se generan a partir del señalamiento de una realidad latente pero distante, que tocan las fibras de una sensibilidad colectiva de culpa o nostalgia (que también ha sido construida) es la que nos interesa observar en la exposición del proyecto, analizando el hecho de que si estos primero atisbos del *Paisaje* cambiante a través del arte, son asimilados como tal por un público que muchas veces se siente dislocado de la problemática pero que irremediablemente tendrá que hacerla suya.

Presentamos a continuación el conjunto final de pinturas que conforman la exposición del proyecto *Nevados* y que son el producto de la tercera y última fase de nuestra metodología de trabajo, el Trabajo de Representación, y que conforman el conjunto medular de la propuesta artística:

Fig. 156: *Nevado Pariacaca***.** Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2009.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 157, Fig. 158: Detalles. Fuente: Archivo personal.

Fig. 159: *Nevado Achacollo***.** Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2011.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 160, Fig. 161: Detalles. Fuente: Archivo personal.

Fig. 162: *Nevado Pacra***.** Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2011.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 163, Fig. 164: Detalles.Fuente: Archivo personal.

Fig. 165: *Nevado Sinakara.* Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2012.
Fuente: Archivo personal.

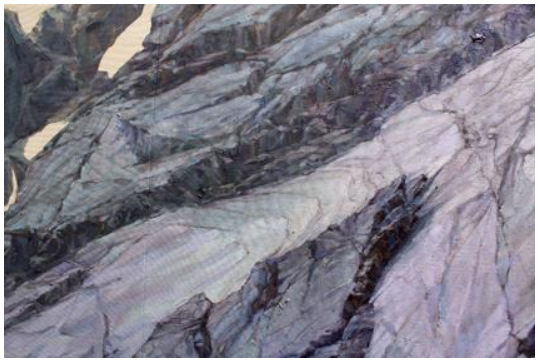


Fig. 166, Fig. 167: Detalles. Fuente: Archivo personal.

Fig. 168: *Nevado Uco***.** Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2012.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 169, Fig.170: Detalles. Fuente: Archivo personal.

Fig. 171: *Nevado Yerupajá***.** Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2012.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 172, Fig. 173: Detalles. Fuente: Archivo personal.

Fig. 174: *Nevado Puyoc.* Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2012.
Fuente: Archivo personal.

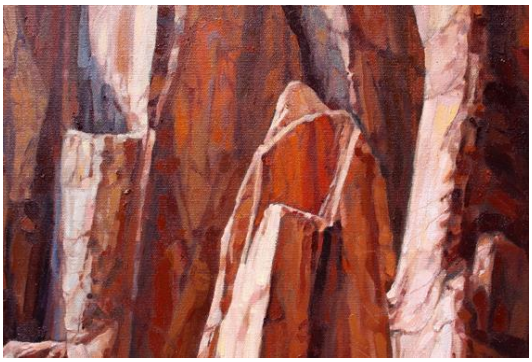


Fig. 175, Fig. 176: Detalles. Fuente: Archivo personal.

Fig. 177: *Nevado Rajuntay***.** Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2012.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 178, Fig. 179: Detalles. Fuente: Archivo personal.

Fig. 180: *Nevado Jirishanca***.** Óleo sobre tela. 1.80 m. x 1.80 m. 2013.
Fuente: Archivo personal.

Fig. 181, Fig. 182: Detalles. Fuente: Archivo personal.

2.2.1 **Marco teórico**

Desarrollaremos en el siguiente subcapítulo el marco teórico que sustenta la tesis que exponemos en esta investigación y el conjunto formal que la constituye.

Este marco está constituido por tres temas que explican nuestro interés por la realización del proyecto *Nevados* y que fundamentan el proceso de concepción en términos de concepto: *El nuevo paisaje o los nuevos entornos de representación*, así como también el proceso de producción, articulación y evolución de la propuesta pues sustentan las dos estrategias artísticas utilizadas en el proyecto: *el andar creativo* y *la pintura en el contexto actual*.

Los tres tópicos a desarrollar son producto de las estrategias contemporáneas desplegadas en lo que denominamos el segundo lineamiento *Proyecto-Experiencia*, en donde existe una mirada activa hacia lo que se busca representar y formas alternativas de acercamiento a dichos motivos. Pero que sin duda, estas formas resultan una proyección del primer lineamiento *Paisaje/Representación*, pues en la mirada al territorio y en el andar como experiencia creativa se persiguen motivos ligados a la contemplación y estos son decodificados dentro del ámbito artístico, producto de la tradición.

Desde esta perspectiva, nos interesa explorar la idea del "nuevo paisaje o los nuevos entornos de representación", esto es, determinados territorios que se encuentran en un proceso de transformación a causa de la aceleración en los ciclos vitales de planeta y que a fin de cuentas el hombre tendrá que asimilar como paisaje, resignificando sus elementos de acuerdo al desarrollo de su vida en este nuevo contexto.

Mantenemos el interés por la representación pictórica, que parte de un trabajo de registro multidisciplinar de los paisajes glaciares y que recoge la idea de significar en la conciencia colectiva un determinado espacio como *Paisaje*, pero que ya carece de los atributos que lo configurarían como tal. Y es que conservamos la idea de que sin el blanco del hielo, ese paisaje es menos estético y pierde la característica principal de belleza que nos hace apreciarlo. Las pinturas describen recortes específicos de montañas nevadas que sufren el derretimiento de sus hielos a causa de los actuales cambios climáticos. Son áreas rocosas que soportaron por siglos capas de hielo y nieve, y que al descubrirse durante el actual cambio climático, exponen las huellas de este proceso ambiental.

Las pinturas son entonces fragmentos que testimonian y evidencian la transformación de lo que consideramos paisaje a través del modo de reproducción que lo legitimiza como tal.

Nuestra propuesta pretende tensionar el paisaje contemporáneo con el medio representacional: la pintura, que refiere a la tradición y que representa a lo largo de la historia el medio que legitima la condición paisajista.

Pero esta vez lo representado denuncia el sentimiento de culpabilidad y enfrenta el sentimiento de aceptación hacia este paisaje heredado de una manera diferida, es decir, resulta un paisaje que el hombre urbano no ve ni experimenta físicamente, pero que ha modificado indirectamente; son pinturas de paredes de nevados que podrían ser anónimos, sin las características que los hacen reconocibles y que finalmente reclaman protagonismo a través del título de cada cuadro.

La idea de *nuevo paisaje o nuevos entornos de representación* define la problemática contemporánea de un territorio cambiante en cuanto la manera en que éste se relaciona permanentemente con nuestro mundo emotivo; Esta relación produciría nuevas formas de sublimación, interpretación y pensamiento de nuestro medio y entorno modificado que se reflejan en diferentes producciones creativas, esto es, en nuevas formas de paisaje.

La deriva o el andar creativo es un instrumento que nos sirve para reconocer y comprender un determinado lugar o contexto; el caminar y observar nos permite reflexionar sobre nuestros propios deseos y explorar las posibilidades de relacionar estos deseos con nuestro medio a través de distintas formas de representación. El deambular se convierte en un instrumento profundamente creativo que nos proporciona herramientas críticas para pensar el territorio recorrido.

Es así que para comprender e interiorizar el paisaje nevado y su proceso de transformación, ha sido necesario recorrerlo a través de extensas caminatas en lugares específicos de la cordillera de los Andes que contienen nevados emblemáticos. Éste andar genera un material de documentación y de registro enmarcados en el lineamiento *Proyecto-Experiencia* que nos sirven para la realización de la serie pictórica.

Esta reflexión sobre el territorio y la forma en la que nos relacionamos con él recorriéndolo, reconociéndolo y significándolo, está enlazada con el interés por hacer

arte y generar un comentario creativo a partir de esta experiencia. Es así que tomamos la forma tradicional de representación para asimilar este proceso dentro del marco artístico y pensarlo desde esa misma tradición.

De la pintura nace el paisaje. Y pensamos que para iniciar una reflexión a largo plazo de lo que significa pensar el nuevo paisaje que se nos presenta irreversible, es necesario e interesante integrarlo a la tradición que hoy en día se reinventa permanentemente.

La pintura siempre se encuentra en un proceso permanente de reinvención. Relacionamos la naturaleza de esta disciplina artística que encarna a la tradición (pero que, como veremos, adopta hoy en día formas plásticas fuera de su propio soporte convencional), con esta mirada hacia el entorno que busca incorporar características fuera de lo entendido como lo apreciable, pero que es pertinente comenzar a pensar en estos tiempos de cambios acelerados.

¿La pintura puede reinventar entonces la idea de paisaje? ¿O el *nuevo* paisaje puede funcionar como vehículo para una nueva reinvención de la pintura?

En todo caso nos interesa explicar el uso de la pintura como vehículo de nuestra propuesta en términos de identificación con una problemática latente, que como disciplina contiene un bagaje que habla de todo un programa histórico para mirar un territorio y que poco a poco se ha ido apropiando de las estrategias de otras disciplinas para ampliar su rango de acción.

2.2.1.4 **El nuevo Paisaje o los nuevos entornos de representación**

La idea de nuevo paisaje o de nuevos entornos de representación surgen en nuestro discurso porque creemos que en dicha idea confluyen varios puntos críticos que generan posibilidades en cuanto a lo entendido como paisaje y naturaleza.

Partimos de la problemática actual de la modificación del territorio global a causa del cambio climático y de la acción humana a través de la explotación de los recursos naturales y la expansión urbana. Este fenómeno altera progresivamente nuestro entorno y transforma un medio que hemos aprendido a mirar estéticamente a través de la historia del arte, mirada que inaugura la pintura y que está instalada en nuestra cultura vinculada a fuertes sentimientos de pertenencia.

La modificación de estos lugares supone un cambio en la percepción estética y emotiva que tenemos sobre ellos, sobre todo si entendemos a esta modificación como un

proceso de degradación, puesto que el cambio climático y la expansión humana altera las funciones de estos lugares dentro del ciclo de cada ecosistema.

Todo este proceso de cambios físicos y también culturales nos lleva a reflexionar sobre los alcances del concepto de paisaje.

La pintura inició la *artealización*[13] del territorio, desarrolló nuestra mirada sentimental y evocativa hacia el medio y, a través de ella, aprendimos a apreciar desde sus valores plásticos hasta su importancia ecológica.

No hubiéramos tenido conciencia paisajista sin la existencia de las representaciones pictóricas por medio de las cuales hemos podido comprender muchas de las cualidades que posee un territorio. La pintura como ya hemos visto, nos educó la mirada contemplativa hacia nuestro entorno.

Pero también es un medio documental, la pintura de paisaje nos sirve de documentación para conocer e imaginar la vida antes del siglo XIX y nos permite dimensionar el nivel de transformación del territorio referido alcanzado durante los años posteriores.

Los territorios se transforman naturalmente, el hombre muchas veces acelera ese proceso natural o genera otro tipo de modificaciones que no son propias de los procesos espontáneos del lugar, entonces ¿Se pueden leer estas transformaciones y sus respectivos vestigios como naturaleza también?

Si es que podemos integrarlos a nuestro esquema de lo que es naturaleza, por extensión tendríamos sobre ellos una mirada de paisaje.

Es interesante la posición del artista Robert Smithson que al buscar espacios para ser intervenidos artísticamente, elige un área industrial abandonada en Nueva Jersey (*Documents of Pasaic*: Fig. 43, Fig. 44, Fig. 45) en vez de un territorio ligado a lo natural. Smithson pretende generar una lectura de estos espacios como si fueran naturaleza, como si los vestigios industriales que han devastado el entorno natural del lugar fueran una proyección de ella, su consecuencia, reintegrándolos al paisaje. Reivindica, por ejemplo, el valor matérico de un vertido tóxico, pero también lo hace desde la perspectiva del gesto o huella que identifica y legitima nuestra cultura.

Es entonces el vestigio cultural también una naturaleza que el arte puede explotar, lo hecho por el hombre (el hombre es un producto natural) es por extensión también

[13] Maderuelo llama *artealización* a la mirada hacia el territorio que es educada a través del arte, y que se transforma en una mirada contemplativa que identifica los elementos que lo conforman con valores estéticos. Maderuelo, Javier**,** *Paisaje y arte*. Madrid: Abada, 2007.

naturaleza y lo irreversible del cambio de un determinado territorio también puede serlo.

Fig. 183: Tajo en el terreno para la autopista Panamericana sur en Cañete, Lima. Fuente: Archivo personal.

"¿De qué manera asimilamos este tópico en medio de una creciente corriente ecológica que propone restablecer un equilibrio del cual, parecemos no pertenecer?" (Albelda y Saborit, 1997: xxx).

La fuerte corriente ecologista que hoy influye en casi toda actividad humana, está definiendo un comportamiento más reflexivo hacia el espacio que nos acoge; nos hace analizar mejor el medio y las relaciones que se dan dentro de él al momento de intervenirlo, esto en vías de una futura sostenibilidad como especie.

Pero es innegable que el hombre está creciendo en un medio diferente al de mediados del siglo pasado y que la idea de paisaje no sólo está variando, sino expandiéndose hacia otros campos que muchas veces prescinden del espacio físico, como por ejemplo en los videojuegos, en la realidad virtual y en el ciberespacio.

Anteriormente hemos analizado el tema del vestigio precolombino como parte del paisaje peruano y lo hemos leído como un conjunto de elementos que no pertenecen a

lo considerado como natural pero que la mirada educada a través del arte, ha integrado a la contemplación.

Pensamos que esta es una de las expansiones del concepto de paisaje.

Queremos referirnos a este tipo de variaciones de lo entendido como paisaje en un medio físico que adopta elementos "artificiales" en un medio natural, generando una nueva lectura y expandiendo el goce contemplativo a estas nuevas formas en el terreno.

Fig. 184, Fig. 185: Cerro de Pasco, mina Volcán, La ciudad se encuentra en permanente movimiento y traslado a causa de las modificaciones del terreno generadas por la actividad extractiva. Fuente: Archivo personal.

Nuestra investigación se orienta hacia este tipo de expansiones en el concepto de paisaje, que es lo que llamamos el *nuevo paisaje o los nuevos entornos de representación*: una relectura, a través del arte, del territorio modificado que adhiere nuevas características a una mirada contemplativa, reflexiva y crítica para comprender un determinado contexto.

Fig. 186: Villa el Salvador, sur de Lima. Archivo personal.

El proyecto *Nevados* pretende evidenciar el traslado de esas características físicas en el terreno que se encontrarían fuera de lo entendido como paisaje en términos de contemplación, a un plano donde resultan un motivo que no sólo habla de un lugar y la interacción entre los elementos que lo componen, sino de toda una situación global que afecta a la cultura y las formas en que ésta se relaciona con su medio.

Son las zonas de periferia extrema las elegidas para este proyecto, las cordilleras nevadas contienen un pesado bagaje contemplativo además de una carga cultural de sacralidad, y sobretodo ellas funcionan como agentes vitales en el ciclo que produce las formas de vida en la región, son depósitos naturales del agua que hace posible los asentamientos humanos a lo largo de sus cuencas.

El proceso cíclico del que los nevados son parte fundamental, está siendo alterado por los cambios climáticos, la función de estos nevados dentro del ciclo de la vida está desapareciendo y una nueva imagen emerge de ellos.

Las montañas nevadas se están quedando sin lo que las hace importantes para la cultura, en términos funcionales, emotivos y cosmogónicos. Y aparece en su lugar la base que sostiene los hielos perpetuos, grandes áreas de roca que ahora toman visibilidad y que comienzan a cambiar la imagen general de esos parajes.

Pero ¿las grandes paredes deshieladas no nos hablan también de nuestro tiempo? ¿no representan un proceso de transformación que resulta pertinente pensar en los términos de un nuevo paisaje?

Los nevados deshielados nos hablan todavía, y más aún, generan en nosotros paisajes mentales que ahora pensamos con nostalgia. Son lugares que contienen una fuerte carga sentimental por parte de la colectividad y se mantienen vigentes a la distancia a través de imágenes mediáticas y de algún recuerdo de viaje, permaneciendo siempre en el bagaje cultural del país.

Es así que el registro cumple un rol fundamental para instalar la idea de un determinado territorio a la distancia, y para esta propuesta, pensamos este *nuevo paisaje* de la misma manera en que se piensa el anterior, a través del registro pictórico.

Entonces hay espacios que se hacen lugares a través del arte, a través de su representación diferida, de su registro, a la importancia que le damos, sin conocerlos, a la distancia. Y es la distancia la que muchas veces el arte busca para recodificar la lectura convencional de paisaje.

Estos espacios, ahora *lugares*[14] a partir de su representación, y posteriormente *paisajes* a partir de su interpretación y poetización a través del arte, adquieren singularidad y presencia en la historia del hombre contemporáneo porque son parte de su tiempo y conforman un conjunto de recursos para su subsistencia.

Pero si un lugar puede definirse como un lugar de identidad, relacional e histórico, es entonces un espacio simbolizado; un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar, y por consiguiente no producirá un sentimiento de filiación e identidad, ya que no encierra una simbolización (Augé 1993: 83).

El nuevo paisaje del hombre actual es un territorio que cambia como consecuencia de su acción directa o indirecta y que persiste degradado o transformado junto a él. Poco a poco éste les irá otorgando valores históricos, relacionales y se irá identificando con él,

[14] Si un espacio es representado, es porque algo sucede ahí, se le está cargando de contenido, está siendo simbolizado:"El espacio entonces no posee únicamente una connotación física y natural, ya que como realidad, requiere ser vivido por alguien. Sólo se puede conocer el espacio o los atributos del mismo mediante la experiencia y, la imagen que se hace de él, corresponde a un espacio percibido con el que cada sociedad se identifica.
Debido a esta doble realidad física y humana, frecuentemente diversos autores prefieren emplear el concepto de *Lugar* para enfatizar la interpretación entre lo físico y lo social.
Ellos nos plantean que la relación entre espacio y conducta, la organización medio ambiental o la memoria colectiva se dan dentro de un hecho "ideacional". Es decir, el espacio físico pasa a ser un *Lugar* cuando sucede ahí algo y puede ser cargado de simbolizaciones a través de la experiencia." Campos, Fernándo y Yávar Paulina. *Lugar residencial. Propuesta para el estudio del hábitat residencial desde la perspectiva de sus habitantes*. Santiago: Paidós, 2004.

aprendiendo a configurar progresivamente estos espacios dentro del esquema de paisaje.

Entonces aceptar el nuevo paisaje que nos toca precisa también pensar sobre él y entenderlo como lugares que nos ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre nuestra propia naturaleza, sobre qué y quienes somos como colectividad.

En el marco del proyecto *Nevados*, entendemos por *nuevo paisaje o los nuevos entornos de representación* al panorama físico que tiene el campo del arte por delante para configurar una contemplación y una reflexión compleja, que despeje los límites de lo entendido como territorio dentro del ámbito artístico y que expanda las estrategias creativas que se desarrollan en torno al mismo.

Para nosotros el arte siempre tiene que ver con límites, con los físicos y los conceptuales, y nos interesa tensionarlos a través de esta propuesta como una respuesta estética a un paisaje despojado de las características que lo identificaron como tal.

Este proyecto artístico sobre paisaje busca expandir la comprensión de la naturaleza más allá de la contemplación pero sin negarla, e incluir la acción, el movimiento, la experiencia y el registro como parte del proceso de producción de la obra de arte, pues como dice Manuel García Guatas "el paisaje se regenera con la cultura que lo rodea. Y, por supuesto con la presencia del hombre recorriéndolo" (Maderuelo 2007:77).

2.2.2 La deriva y el andar creativo

Andar a la deriva indica – en terminología náutica –una pérdida de rumbo, condición peligrosa y nada deseable. Pero una vez desprendida de sus asociaciones trágicas, se le vincula a ciertas formas de placer y hacia mediados del siglo XX, entendida como un derrotero creativo. La deriva como tópico se actualiza a inicios del siglo XXI, a partir de la revaluación de las prácticas del situacionismo.

La internacional Situacionista fundada en 1957, fue un colectivo que pretendía adecuar la práctica artística a las posibilidades tecnológicas de las modernas sociedades industrializadas y desarrollar como práctica regular, el vagabundeo urbano para conocer sus propios deseos y explorar las posibilidades de recreo y esparcimiento (Butin 2009). Este deambular por el espacio urbano les proporcionó las bases para una crítica de la planificación urbana, desde la que hicieron propuestas para su futuro mejoramiento.

Los situacionistas nos dejan la visión del andar por el andar como una práctica que nos permite conocer, indagar y generar una crítica para un determinado contexto.

Pero la idea del andar como una experiencia profundamente creativa nos viene desde mucho antes. Petrarca, el poeta francés del siglo XVI tuvo que caminar hasta la cima de un monte para dimensionar una nueva mirada e inaugurar así la contemplación placentera del territorio a través de sus escritos. Desde ahí, los artistas posteriores vieron la necesidad del experimentar el contexto físico y traducir sus valores plásticos para desarrollar su propio concepto de paisaje.

El viaje al nuevo mundo y la comparación con los territorios ya conocidos y modificados a través de las actividades productivas en Europa, ayudaron a desarrollar esta mirada estética sobre el territorio.

Es así que el viaje épico se encuentra incorporado al aura romántica del paisaje, y que ve en la Odisea de Homero uno de sus pilares más antiguos. Muchos de los artistas que buscan esta conexión con lo natural se adhieren a la épica del viaje como parte del proceso de hacer arte, de narrar nuevas historias, nuevas emociones y nuevas vistas; esto lo podemos apreciar en las naturalezas casi intransitables y peligrosas de los pintores románticos, en la salida al campo de los impresionistas, en los intereses específicos de Cezanne y los cubistas en cuanto a la percepción, y en las obras en periferias extremas del Land Art.

A Paul Cezanne se le considera el padre del paisaje moderno, él toma de los impresionistas las salidas a las afueras de la ciudad para representar la naturaleza de una manera renovada, con colores luminosos sin arreglos ni añadidos emocionales y mantuvo una relación vivencial con esos paisajes, necesitó pintar dentro de ellos para sentir sus elementos y sus componentes naturales tales como el calor, los aromas de la tierra, la luz cegadora, el viento o la lluvia (Maderuelo 2005).

> Cezanne no se interesó demasiado en la geometría, ni la perspectiva clásica, ni siquiera en las leyes de composición y de color, sino en el motivo: el paisaje en su plenitud absoluta:
>
> “La naturaleza es siempre la misma. Pero nada de lo que se nos manifiesta permanece en ella. Nuestro arte debe, por su parte, transmitir el estremecimiento de su duración con los elementos, la apariencia de todos sus cambios” (Maderuelo 2007: 86).

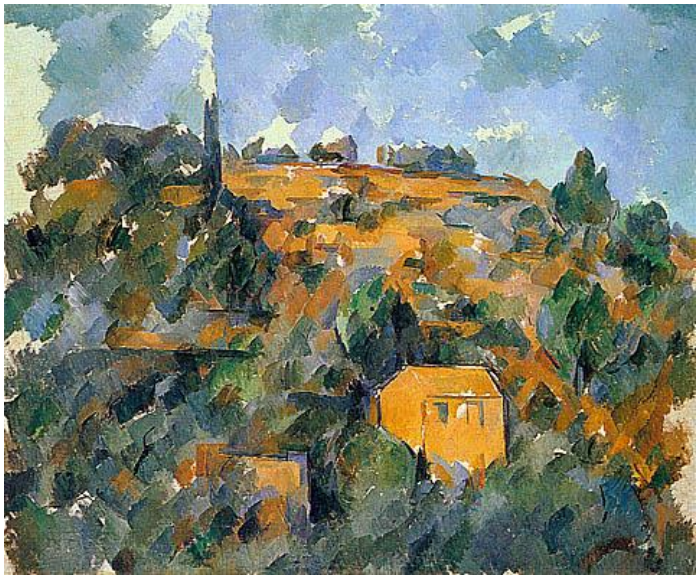


Fig. 187: Paul Cezanne en una de sus salidas al campo. Fuente: [www.redegggallery.blogspot.com] Consulta realizada el 28/01/2013.
Fig. 188: Paul Cezanne, *Casa en la colina*, 1903. Fuente: [www.contractattorneyworld.blogspot.com] Consulta realizada el 28/01/2013.

A partir del andar, se presenta un nuevo descubrimiento del paisaje a través de Cezanne y de su relación con el espacio observado y pintado, sólo de esa forma se puede decir que el espacio ha sido sentido y recorrido. Describir de ésta manera un espacio es poblarlo de signos, construir todo tipo de operaciones poéticas que hagan de él algo más que una referencia geográfica. Cezanne es un punto de quiebre en tal sentido ya que desarrolla un interés seminal que va más allá de la representación del territorio y que se preocupa fundamentalmente por la representación de la *percepción* del territorio.

Fig. 189: Paul Cezanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1906. Fuente: [www.wikipaintings.org] Consulta realizada el 29/01/2013.

A través de la deriva por los más diversos lugares, uno va adquiriendo nuevos estados de conciencia. Se van experimentando los límites y cada obra es, finalmente, una condición de posibilidad para un lugar (Maderuelo 2005:75).

Del pensamiento nómada dentro de los procesos artísticos han escrito muchos autores, por ejemplo para Nietzche, la filosofía no era otra cosa que poder pensar al aire libre, y de un modo más radical enunciaba que la vida sedentaria constituye el auténtico pecado contra el espíritu santo, enunciado que más tarde Joseph Beuys rescataría también con tintes épicos, para definir la pasividad e invitar a la autodeterminación del hombre en su programa total.

Nietzche también indicaba la necesidad de un reconocimiento y una reflexión personal sobre lo experimentado, en donde conocer no es más que interpretar los hechos y valorar las cosas según nos afectan.

La épica del viaje siempre está presente. Dentro de un viaje y su respectivo programa hay espacio para una deriva, para un momento de deambulación, para un andar azaroso que produzca nuevos pensamientos, que nos ayude a encontrar nuevos intereses y que también nos ayude a la comprensión de la región recorrida.

El no haber andado anteriormente por el terreno que el mapa describe, supone también una deriva a través de la cual podemos percibir la poética en las experiencias físicas, en los objetos en el espacio y en los actos rituales como vehículos con posibilidades

creativas para la realización de formas en espacios estructurales. Caminar lugares se convierte en una actividad mental que se enfoca sobre lugares discretos, que rara vez se piensan de manera directa y que solo funcionan como una imagen evocativa en diferido para la mayoría de la sociedad.

El proyecto *Nevados* involucra el tema del viaje, del andar y la deriva para desarrollar estrategias artísticas que se enmarcan en el lineamiento *Proyecto-Experiencia* descrito en el primer capítulo. Estas estrategias nos permiten realizar un reconocimiento del entorno actual en términos de *nuevo paisaje*, es decir, de un complejo proceso artístico de mirar el territorio bajo la óptica de una problemática contemporánea. Es un caminar que busca entender, asimilar e incorporar a lo que entendemos por naturaleza, las nuevas formas que va adquiriendo el territorio actualmente.

El viaje que supone la recolección de información y de imágenes para cada pintura, es un viaje contemplativo pero que integra también a la acción como un trabajo de campo dentro del proceso creativo. La acción es parte fundamental para la producción de la piezas: el caminar, el llegar a zonas de difícil acceso para un registro óptimo y detallado requiere una determinación que va mas allá de la mera contemplación y que produce múltiples recursos documentativos para el trabajo pictórico en el taller.

Estas estrategias como proceso activo de producción de recursos e insumos para las pinturas del proyecto *Nevados,* generan un placer que se relaciona con la épica, con la estética, con la primicia y con todo un aspecto emotivo, incluyendo una nostalgia profunda, que la cultura se ha encargado de instalar en nuestro pensamiento desde hace cinco siglos:

> Los que andan, caminan o vagabundean huyen de algo más fuerte que su ser, o en todo caso diríamos que huyen con algo o hacia algo más fuerte que su ser. Con una sed de infinito, que tiene que ver con sentimientos de nostalgia y extrañamiento y en donde el principio y el final nunca son interesantes, porque serían sólo meros puntos. El caminante es un sujeto hecho de espacios. (Maderuelo 2007: 88)

2.2.2 La pintura en el paisaje actual

Hemos visto anteriormente que el regreso a los temas de paisaje durante la segunda mitad del siglo XX, se dió de la mano con el interés por el espacio mismo enlazándose

con la tradición escultórica (el Land Art), sin recuperarse para éste ámbito otros lenguajes como la pintura, que es, la que finalmente inaugura el género.

Pero a nivel local se desarrolla una corriente que tiene en el paisaje uno de sus ejes medulares y que alarga de forma particular el interés por las características geográficas y sociales del territorio: el Indigenismo.

Durante los años veinte, el retraso de la asimilación de las nuevas corrientes artísticas de los centros hegemónicos mantenía el panorama pictórico nacional dentro del tradicional esquema académico, con la pintura de corte histórico y romántico. La influencia de la vanguardia llegaría después al Perú bajo la forma de una preocupación en la relación obra-espectador.

La búsqueda de nuevas vías de creación y de una renovación en el arte se da por influencia también del muralismo Mexicano y de la Revolución Rusa y se orienta hacia-los compromisos sociales de la época como la reivindicación del indígena. Esta nueva dirección ideológica pone atención particularmente en las artes populares para poder así moldear una cultura nacional.

La influencia de escritores como José Carlos Mariátegui y Jorge Basadre dentro del debate de la realidad nacional toma protagonismo e importancia por esos años y a través de ellos, la cultura emergente popular y la visibilidad del peruano del interior se comienza a configurar dentro de los debates de los intelectuales. La literatura juega un rol importante en el panorama de aquellos años pues el indigenismo literario se encuentra plagado de descripciones esteticistas y casi románticas del paisaje andino, por ejemplo en los cuentos de José María Arguedas y de Ciro Alegría (Vargas Llosa 2011).

Durante los años cuarenta se da una especie de apogeo del indigenismo en sus formas investigativas y literarias, pasando a convertirse en una especie de cultura oficial promovida por el estado a través de la creación de instituciones destinadas a impulsarla.

Este apogeo indigenista se reflejó en el campo de la plástica, sustancialmente en la pintura que se encargó de describir el mundo andino y marginal a través de artistas que buscaban nuevos senderos de expresión acordes con las ideas de aquellos tiempos.

Después de sus estudios por Europa y Argentina, José Sabogal (Cajamarca, 1888-1956) regresa al Perú inaugurándose con él, el movimiento artístico Indigenista que es recibido fríamente por el ambiente limeño de la época.

A pesar de haber conocido las vanguardias artísticas que aparecían ya en sus años de estudios en los centros Europeos y también en Buenos Aires, Sabogal no encuentra la manera de contextualizarlas a su regreso ni la razón por la cual debería incluirlas en las producciones creativas locales, en cambio, vio en el mundo marginado de lo rural, de lo precolombino y lo provinciano, una cantera nueva y única para pensar en un nuevo arte y una reafirmación de una identidad propia.

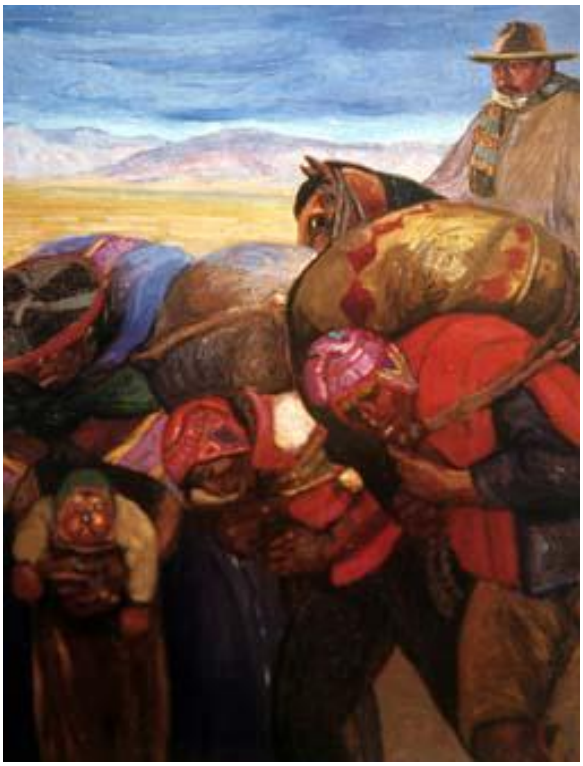


Fig. 190: José Sabogal, *Varayoc*, 1925. Fuente: [www.derulos.blogspot.com] Consulta realizada el 29/01/2013.
Fig. 191: José Sabogal, *Gamonal*, 1925. Fuente: [www.piqtorika.blogspot.com] Consulta realizada el 29/01/2013.

Por esa época se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919) con Daniel Hernández como director. Por ahí pasan pintores como Julia Codesido, Camilo Blas o Enrique Camino Brent que teniendo a Sabogal como profesor, se impregnan de su espíritu y logran ver en el paisaje y en el hombre peruano una fuente de riqueza para sus pinturas y una respuesta a la búsqueda de una identidad dentro de los nuevos procesos que el arte sufría durante esos tiempos.

Fig. 192: Enrique Camino Brent, *Desembarque en el lago Titicaca*, 1936. Fuente: Enrique Camino Brent, pag. 38.
Fig. 193: Enrique Camino Brent, *Talara*, sin fecha. Fuente: Enrique Camino Brent, pag. 70.

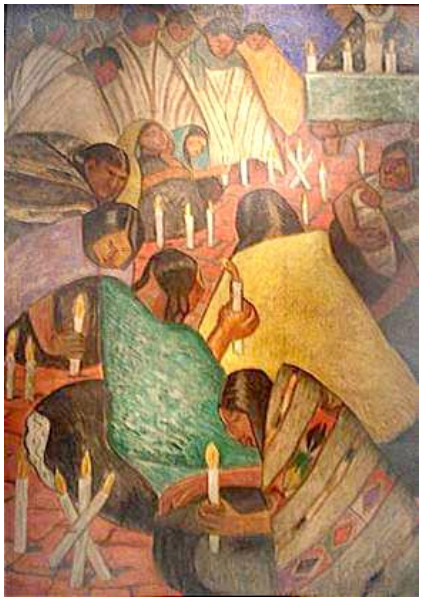
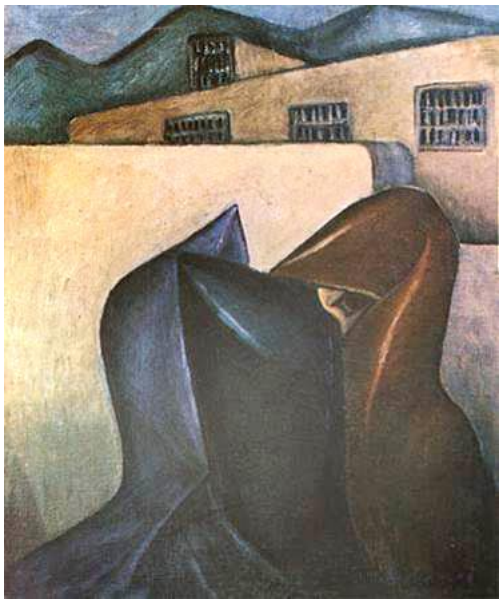



Fig. 194: Julia Codesido, *Cirios*, 1942. Fuente: [www.holismoplanetraio.files.wordpress.com] Consulta realizada el 29/01/2013.
Fig. 195: Julia Codesido, *Tapadas limeñas*, 1945. Fuente: [www.holismoplanetraio.files.wordpress.com] Consulta realizada el 29/01/2013.

Estos pintores desarrollan entonces una fantasía sobre la cual pensaban el mundo rural peruano desde un lenguaje visual traducido en términos de plástica occidental y siempre desde la clase media urbanizada en ascenso. Comenzaron a representar no sólo lo nunca representado visualmente, sino lo ligado a lo antiguo pero con una mirada de vanguardia. En este punto, el indigenismo contiene ingredientes de vanguardia en cuanto al progresismo que suponía ir a contracorriente con la indiferencia del país

oficial por el agro y hacia la cotidianeidad del Perú rural (Lauer 2007: 337) . Fue un mundo andino más visto que sentido, por eso el interés principal en el paisaje y los arquetipos andinos.

Artistas como Enrique Camino Brent y Julia Codesido van en busca insumos novedosos para sus obras y recorren el interior del país, desarrollando un traslado y un andar que investiga el paisaje peruano acercándose a los maestros artesanos y a los ritos locales, experiencia que sirve de una exploración profunda para elaborar un arte que pretendía renacer desde el territorio distante idealizando sus componentes, y que intentaba una función social e integradora.

Este proceso nos parece particularmente interesante pues define una articulación entre la experiencia y el movimiento (sea idealizado o deformado) con el acto de representación posterior. Los indigenistas desarrollaron una metodología análoga a la descrita en esta investigación en cuanto a una necesidad de adentrarse en un paisaje distante y complejo, analizando sus distintos componentes para poder dimensionarlo a cabalidad y así realizar un posterior trabajo de representación matizado con las ideologías de su tiempo. Ejecutaron las estrategias descritas en el lineamiento *Paisaje/Representación* como producto de una experiencia que relacionamos al segundo lineamiento *Proyecto/Experiencia* pero que no configuró un proyecto artístico determinado, sino más bien un proyecto ideológico que pretendió ser integral.

Años después, hacia la mitad del siglo XX, las fuertes influencias de lo desarrollado en Europa, orientan poco a poco el interés de la escena artística hacia el arte modernista, será Ricardo Grau y posteriormente Fernando de Szyszlo los que introducen de manera efectiva la abstracción en el panorama local, no sin continuar un interés por el paisaje y por el espacio (Szyszlo) con referencias a lo precolombino pero ya sintonizado con la nueva dimensión abstracta.

Fig. 196: Ricardo Grau, *La flor y el tiempo*, 1960. Fuente: [www.trecemonos.blogspot.com] Consulta realizada el 29/01/2013.
Fig. 197: Fernando de Szyszlo, *Inkarri*, 1968. Fuente: [www.gramscimania.info.ve] Consulta realizada el 29/01/2013.

La pintura entendida como paisajismo ha quedado hoy en día casi fuera del análisis sobre arte y naturaleza, y aunque la pintura paisajísta de alguna forma ya está instaurada, no existe una explicación clara que lo justifique fuera de las ansias por la novedad en los circuitos actuales.

Pero ha sido ella – en mucho mayor grado que la escultura- la que más ha contribuido en la historia a la construcción de los modelos de naturaleza que hemos ido adoptando.

La pintura que hoy reflexiona sobre naturaleza, no tiene porqué ser un paisajismo decorativo y desde cualquier ámbito del arte se puede trabajar el concepto de naturaleza discutiendo las influencias de la tradición respecto a dicho tema.

Ya en las últimas décadas del S. XIX la pintura se libera de la norma o principio de imitación de la naturaleza, y se convierte a partir de entonces más en una *memoria de la experiencia del artista* que una plasmación de hechos naturales. La fotografía, por esos años, ya podía hacerlo con mayor fidelidad.

La creación artística empezaba por consiguiente, en la mente del creador y no en la observación de la naturaleza. Por eso desde Cézanne, y después con Van Gogh y Gauguin se pretendía establecer la diferencia que existía entre las cosas que se piensan y las que se ven, y que lo relevante es la imagen mental antes que la visual, ya que con ella traducimos el mundo a través de nuestra percepción.

Todo paisaje fue y es una experiencia de la visión del artista que lo percibe y construye; el ojo del pintor, por ejemplo, no es un ojo pasivo, sino que completa las formas y las modifica sutilmente para establecer contraposiciones que interpreta sobre el lienzo con colores. Por otro lado, el ojo del fotógrafo establece también jerarquizaciones y orienta la atención a través del encuadre, un mecanismo de elección que hereda de la tradición pictórica.

Durante la modernidad, la pintura buscó su autonomía y decretó su propio fin muchas veces, a la vez que se reencarnaba tomando modelos de la tradición pero con un pensamiento distinto y acorde a las tensiones de su tiempo. Sus permanentes renacimientos no se apoyaron necesariamente en la representación mimética de la realidad, sino que buscaron una resignificación del medio pictórico mismo, de lo que era la representación *per sé* y de los elementos que la modernidad tecnológica incorpora a lo entendido como imagen. La pintura se convierte más en una tradición que en una técnica, y abarca múltiples significados a la vez que integra progresivamente distintas estrategias metodológicas y diferentes plataformas de acción[15].

La pintura se sirve hoy de diversas disciplinas de registro, tales como como la fotografía, el cine o el video. Ya superada la crisis entre lo fotográfico y lo pictórico que caracterizó la segunda mitad del siglo XIX y que produjo en ambas partes una evolución compleja que se relacionó con su autonomía y con la forma en que se asimilaban sus diferentes niveles de representación, continua vigente la tendencia que tenemos de ver el mundo en términos pictóricos[16].

En los tiempos actuales, la pintura opta por un discurso ecléctico y multidireccional, casi siempre desde un punto específico, hegemónico y cosmopolita, siendo difundido y programado por una estructura rígida de mercado. La pintura contemporánea es predominantemente híbrida, cada vez más inclinada al collage, a la disolución de las disciplinas, a la combinación de lo digital y lo analógico.

Vemos en estos procesos mixtos y en los alcances de la pintura actual, una especie de muerte de la necesidad de peregrinación en busca de lo salvaje dentro de la pintura. Lo natural hoy en día parece ser otra cosa, y lo que vamos asimilando como lo distante y

[15] Para Nam June Paik por ejemplo, la pantalla del televisor era "el nuevo lienzo".

[16] "Ante cada imagen proyectamos una expectativa inconsciente derivada de una contaminación irreversible de referentes visuales adquiridos previamente…" Barro, David. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser la pintura hoy*. A Coruña: MACUF/Artedardo, 2009.

silvestre, es dimensionado de otra manera bajo los nuevos recursos tecnológicos de escaneo global. Hoy podemos intuir los paisajes más lejanos y aislados desde la computadora del hogar con Google Earth. Para que una obra surja desde lo natural auténtico ya no es necesario el andar desprotegido, ni el peregrinaje nómade, ni el desgaste físico.

Estamos en la era de los cambios de escala, inaugurada por la conquista espacial y seguida por el achicamiento progresivo del planeta a través de las facilidades de viaje y movilidad, así como también por la acción de los medios masivos de comunicación.

> El mundo actual no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no aún hemos aprendido a mirar objetivamente, es mesurable para nosotros, a través de las imágenes de los medios de comunicación; el mirar pasivamente esas imágenes en diferido, es ahora nuestra experiencia. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio (Augé, 1993: 5).

La pintura de paisaje se nutre de los nuevos medios, de la estética que ellos contienen y de las formas en que estos son leídos e interpretados. Esto abre un rango mayor de posibilidades en cuanto a las estrategias artísticas utilizadas para adecuarse a nuevo paisaje configurado por los medios de comunicación.

La expansión permanente que sufrirá la pintura después de las vanguardias, a través de sus consecutivas muertes y renacimientos, se refleja no sólo en los límites de su soporte, en sus métodos de ejecución y en los materiales utilizados, sino también en el concepto mismo de pintura y por ende, de paisaje. Estos conceptos mutan y adoptan nuevas connotaciones actualmente; El paisaje es buscado en la realidad urbana, en los medios, en el propio cuerpo. Ahora el paisaje es un ready made, una reelaboración o una nueva contextualización.

Nos interesa la actual situación informe de la pintura y del paisaje, porque ésta situación moldea las nuevas características, también informes, de nuestra realidad actual.

> La distancia histórica desenmascara cada disfraz de la imagen, que puede ser pintura y también paisaje. Por eso la pintura siempre se renueva y vuelve a mostrar su vitalidad. Y por eso las soluciones casi siempre son las mismas en esta disciplina, sólo varía el pensamiento, la idea capaz de atrapar su propio tiempo (Barro, 2009: 31).

Parece que hoy en día toda imagen es pintura, y toda pintura es representación, y toda representación es ficción.
Las imágenes ya no tienen el mismo poder de convencimiento que antes, vivimos entre tantas que sabemos que no es un medio ni un mundo veraz, y ellas ejercen una influencia y poseen un poder que excede en mucho la información objetiva de que es portadora, de ahí la problemática de la representación.
"Una representación es, en este sentido algo muy específico, no es lo mismo que una imagen. Una imagen puede ser hecha por una máquina, pero una representación debe ser realizada de una manera deliberada de acuerdo a unos parámetros que evolucionan permanentemente, que proceden del pasado pero que no son limitados por el pasado" (Barro 2009:77).

Para el proyecto *Nevados*, utilizamos la disciplina pictórica como el vehículo que construye un cuerpo documental y que además otorga un significado que va más allá de la referencia, reflexiona también sobre la permanencia del concepto de paisaje tradicional, y tensiona el eje imagen-pintura-representación.
Observamos en el panorama actual del arte, algunas propuestas en las que la pintura busca en la representación mimética "la recuperación de la dimensión política en la poca veracidad que le queda a lo documental y al trazo gestual que se vende como un nostálgico instrumento anti-tecnológico"(Barro 2009:50). Pero esta representación muchas veces es fragmentada, desenfocada o exagerada, abstrayendo una imagen que es en esencia figurativa y descriptiva, generando así una lectura de paisaje más compleja en términos de interpretación, y que puede contener por ende una mayor carga emotiva.
Algunos autores como Jhon Berger han dicho que el realismo no es un estilo, sino una aproximación y un objetivo. Y además enuncia que "todo arte basado en la observación de la naturaleza termina por modificar el modo de verla, ya sea confirmando con mayor fuerza uno ya establecido, o proponiendo otro nuevo" (Berger 2000: 17). "El arte siempre ha sido una ficción para reflexionar sobre lo real, para aprehenderlo" (Barro 2009: 22).

Ser pintor hoy significa cuestionarse permanentemente la naturaleza y la ortodoxia de la pintura. Como señala Alvaro Negro, "no basta con crear una imagen, ni siquiera con

pintarla de manera adecuada…Para mí la pregunta es siempre porqué pintarla" (Barro 2009: 41).

Dentro de esta búsqueda en el oficio, incluimos a la experiencia física como un componente que ha sido desestimado por la posmodernidad en términos de paisaje, pero que puede seguir aportando luces en vista de las nuevas formas de la realidad actual, y que pensamos, expande nuestro campo de visión, huyendo del monumento que hoy en día adopta diversas formas mediáticas y constituye la nueva realidad cotidiana.

Desde esta óptica, pensamos en los grandes nevados blancos como los monumentos tradicionales que definen una geografía y un carácter nacional que poco a poco se va transformando, revelando paredes desnudas que resultarían ser más reales por no contener cargas simbólicas tradicionalmente otorgadas y que probablemente se irán significando con el crecimiento poblacional y la cantidad cada vez mayor de registros e imágenes de difusión en el tramado social.

A esto se le añade las representaciones venideras en el campo del arte que cargarán de significado las nuevas características de los territorios y que a través de ellas, la imaginación del mundo en que vivimos se vuelve una práctica habitual sobre la cual construimos nuestra imagen y también nuestra realidad.

Esta propuesta es un intento por aproximarme a una realidad exterior, indagando en la naturaleza de las cosas y en el grado de atención en ésta observación producto de una experiencia. Buscamos representar un espacio que al ser humanizado –llevado al campo artístico- revela su paso por el tiempo y nos hace dimensionar su existencia, así, se convierte en una fuente de historia a través de sus transformaciones, sus heridas, sus cicatrices y su propia reorganización ecológica (Heidegger 2009).

El proyecto *Nevados* es una especie de compendio de paisajes de la memoria, un espacio que refleja el paso del tiempo a través de sus huellas y sobre el que acontecen transformaciones. Planteamos una recuperación visual de la pintura como vestigio de la experiencia, y a través de ella intentamos recuperar esta realidad relegada, hablar tanto de lo que nos rodea como de lo que nos habita, detenernos un momento.

Buscamos un comentario alterno a una realidad actual que se orienta cada vez más por los caminos del consumo y las normativas urbanas, por la inmediatez del espectáculo en donde el paso del tiempo no es una característica valorable.

Desarrollamos estrategias que tienen como centro y resultado la imagen pictórica, pero que en el sentido procesual, encierran una inversión de tiempo en la mirada, una pausa en la observación, en el análisis formal, en el recuerdo y la revisión de la experiencia.

CAPÍTULO III

3.1 Conclusiones

Esta investigación se ha dirigido íntegramente al trabajo artístico relacionado a lo natural y a las diversas metodologías de las que se vale el artista para pensar y representar determinados territorios que, como hemos visto, llegan a nosotros a través de las diversas construcciones culturales que llamamos Paisaje.

Pensamos que los referentes presentados en nuestra investigación preparan el camino para observar en el panorama actual del arte, una configuración incipiente aún de lo que llamamos *nuevo paisaje o los nuevos entornos de representación*, es decir, una significación a través de códigos artísticos de los territorios en proceso de modificación para incorporarlos en el imaginario colectivo y así convertirlos en cultura.

De los tres artistas desarrollados en el primer capítulo hemos recogido lo que nos parece sustancial en su obra, y que contribuye a ordenar la idea central de esta investigación:

La exploración de las evidencias de la crisis de la civilización actual en Beuys, la asimilación de los signos de dicha crisis a nuestras reflexiones e imaginario en Smithson y la experiencia y recorrido como una asimilación integral de los espacios susceptibles a las modificaciones humanas en Long.

Además incluimos la referencia al vestigio precolombino, que la mirada actual ha adherido a nuestra idea de espacio natural o de paisaje local, a través de por lo menos tres décadas de presencia ininterrumpida en el contexto artístico peruano.

Esto nos lleva a entender como verificación, el hecho de que los rastros culturales, o sea los artificios en ruinas que se han mimetizado con el territorio que los circunda, se observan como parte de lo que consideramos naturaleza y que se mueven dentro de esta idea mutante que resulta una de sus grandes proyecciones visibles, El Paisaje.

Entendemos así, el proceso constante de ampliación del concepto de naturaleza que a su vez se yuxtapone e integra al de artificio, y que diluye esta dicotomía clásica dadas las complejas características del proceso civilizatorio.

Este análisis nos lleva a pensar que las construcciones, sean físicas o conceptuales, son finalmente la naturaleza del hombre, productor de artificios, pues el paisaje al fin y al cabo, es la forma por la cual determinada cultura moldea lo que considera Naturaleza en su determinado tiempo.

A partir de estas reflexiones terminológicas, del análisis histórico y del posterior desarrollo metodológico en el *Proyecto Nevados*, enunciamos como consideración final que el arte actual se encuentra en un proceso de significación de un territorio, modificado por el cambio climático y por la actividad humana, incorporándolo a la idea de paisaje.

Existe en el ámbito artístico, hace por lo menos medio siglo, un proceso de configuración expandida del paisaje que a nivel local hoy nos toca considerar, pues los cambios territoriales en la compleja y variada geografía peruana han alcanzado características notablemente visibles, comenzando interactuar con la cotidianeidad de las habitantes.

La mirada artística nos sirve para asimilar esta realidad física percibida, al desarrollar un imaginario que permite reflexiones, miradas e indagaciones que están ligadas a los afectos colectivos y a la construcción de nuestros sentimientos de identidad y pertenencia, así como la manera en que los expresamos, interpretamos y sublimamos. Es por eso que la idea de paisaje resulta inherente a la cultura del hombre, pues a través de dicha idea se apropia de algo que físicamente le resulta inabarcable, el medio en el que éste se desenvuelve.

Esta significación y asimilación actualizada dentro del campo del arte y específicamente en el género multidisciplinario de Paisaje, se produce como resultado de una experiencia y confrontación con dichos espacios en proceso de modificación, que nos permiten una reflexión ampliada en cuanto al producto representacional.

Las formas de asimilación del paisaje y de posterior producción han sido identificadas en los dos lineamientos generales presentados en el primer capítulo (*Paisaje-Representación* y *Proyecto-Experiencia)*, y han sido desarrolladas dentro de su respectivo marco histórico. Ello nos ha permitido estructurar un método de reconocimiento y exploración física del paisaje que tiene como fin una reflexión artística, y que comparte ambas miradas y metodologías, que fueron aplicadas en el segundo capítulo, desarrollando nuestro *Proyecto Nevados*.

Con la aplicación y desarrollo del proyecto artístico en base a la metodología presentada, validamos el enunciado antes señalado en cuanto a la forma en que los cambios morfológicos del planeta a causa del fenómeno climático y la actividad humana se están convirtiendo en cultura.

Reforzando esta idea, desplegamos los tres temas que describen y fundamentan los porqués de la forma del proyecto y que funcionan como ejes sobre los cuales se sostiene nuestro interés:

Las nuevas formas del territorio ante la crisis global, el reconocimiento físico como absorción de dichos territorios a nuestro imaginario, y la actividad pictórica como legitimizador de la idea de paisaje en dichos territorios.

El *Proyecto Nevados* pretende reflejar los cuestionamientos, tras mucho tiempo de firme convicción antropocentrista, hacia el dualismo Cultura-Naturaleza, que se han potenciado a partir de la crisis ecológica sin precedentes que hoy vivimos, pues pensamos que concebir la naturaleza sin el hombre no tiene ningún sentido. Es el hombre el que le da un sentido emocional a la relación con su medio y el que construye la dimensión positiva o negativa de esas consecuencias a través del uso de la razón, cuyo resultado ha dado lugar a la cultura y a lo que entendemos por civilización. El hombre ha ido modificando el concepto de Naturaleza que él mismo construyó durante su desarrollo civilizatorio.

Es por ello que pensamos necesario cargar de contenido al nuevo espacio que nos rodea, pues el hombre se encuentra en un proceso continuo de simbolizaciones y de ordenamientos cosmogónicos para poder hallarse en el mundo físico, pero también es necesario preservar los reductos ajenos a la civilización, pues ellos no sólo aportan a nuestra supervivencia como especie, sino que son parte de nuestra historia y hablan de un orden mantenido durante siglos sobre el cual hemos ido desarrollando nuestra civilización, generando nuevas significaciones continuamente.

La propuesta metodológica de nuestro proyecto se ha generado a partir del análisis de las formas de significación de territorios en la historia del Paisaje y ha integrado dichas estrategias para plantear una forma sistematizada de asimilar las nuevas formas de los territorios actuales a nuestro imaginario, a través de una propuesta artística.

Este esquema metodológico desarrollado en el segundo capítulo, nos sirve como punto de partida, siempre susceptible a modificaciones, para pensar un territorio, pensar en las formas en que este nos afecta y en las formas de cómo este territorio se integra al ordenamiento de nuestra ubicación en el mundo.

El *Proyecto Nevados* intenta tensionar la idea de memoria, de lo nuevo con el recuerdo de lo pasado, de la imagen que describe algo que no existe, en donde el espectador completa el paisaje recordado o imaginado. La idea entonces se encuentra en un tránsito

entre ambos paisajes, en donde el individuo debe negociar un equilibrio entre su naturaleza transformadora y su naturaleza conservacionista para poder sostenerse como especie.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc
Los "No lugares", espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa, 1993.

ALBELDA, José / SABORIT, José
La Construcción de la naturaleza. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

BARRO, David
Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser la pintura hoy. A Coruña: MACUF/Artedardo, 2009.

BERGER, Jhon
Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BERNÁLDEZ, Carmen
Joseph Beuys. Madrid: Nerea, 1999.

BUTIN, Hubertus
Diccionario de conceptos del arte contemporáneo. Madrid: Abada, 2009.

CASTRO FLÓREZ, Fernando
Una resurrección de esta tumba. Palabras dispersas en torno a Beuys, (2006) *Dardo,* Santiago de Compostela, Año 1 – N°1, p 48. – p 52.

CAMPOS, Fernándo y YÁVAR Paulina
Lugar residencial. Propuesta para el estudio del hábitat residencial desde la perspectiva de sus habitantes. Santiago: Paidós, 2004.

CANZIANI, José
La organización del espacio andino. En: L´ Imaginaire. Año 1, N°2. Mayo 1991.

CANCLINI, Nestor, CASTELLANOS, Alejandro y ROSAS MANTECÓN Ana
La Ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos. México: Grijalbo, 1996.

CHATWIN, Bruce
¿Qué hago yo aquí? Barcelona: Muchnik 1993.

CROUSSE, Verónica
Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú.
Tesis (Doc). Barcelona: Universidad de Barcelona, 2011.

DANTO, Arthur
Después del fin del arte. Buenos Aires: Paidós, 2009.

DORFLES, Gillo
Naturaleza y artificio. Barcelona: Lumen, 1972.

EMMRICH, Irma
Caspar David Friedrich. Weimar: Herman Bohlaus Nachfolger, 1964.

EIELSON, Jorge Eduardo
Puruchuco. Lima: Organización de Promociones Culturales, 1980.

ESCOHOTADO, Antonio
El espíritu de la comedia. Barcelona: Anagrama, 1991.

GÓMEZ, Juan José
Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo. Madrid: Cátedra, 1999.

HEIDEGGER, Martin
Arte y Espacio. Barcelona: Herder, 2009.

KRAUSS, Rosalind
La escultura en el campo expandido, la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza, 1996.

LAUER, Mirko
La pintura Indigenista Peruana. Una visión desde los años 90. En introducción a la pintura peruana del siglo XX (pp. 327-338). Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007.

LUCIE – SMITH, Edward
Movements in art since 1945. Nueva York: Thames & Hudson, 2001.

MADERUELO, Javier
El Paisaje, génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2005.

MADERUELO, Javier
Introducción a la naturaleza. Huesca: Diputación de Huesca, 1995.

MADERUELO, Javier
Paisaje y arte. Madrid: Abada, 2007.

MENNEKES, Friedhelm
Joseph Beuys: Pensar Cristo. Barcelona: Herder, 1996.

MARX, Karl y ENGELS, Friedrich
La Ideología Alemana. Barcelona: L'Eina, 1988.

MOURE, Gloria
Richard Long, Spanish Stones. Barcelona: Polígrafa, 1998.

RAQUEJO, Tonia
Land Art. Madrid: Nerea, 1998.

REIS, Paulo
El último trágico del siglo XX. (2006) *Dardo*, Santiago de Compostela, Año 1 – N°1, p 60. – p 69.

SMITHSON, Robert
The Collected Writings. Berkeley: Jack Flam, 1996.

STACHELHAUS, Heiner
Joseph Beuys. Barcelona: Parsifal, 1990.

TSAI, Eugenie y BUTLER Cornelia
Robert Smithson. Los Angeles: Moca, 2005.

VARGAS LLOSA, Mario
La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México, DF: Fondo de cultura económica, 2011.

VILLACORTA CHAVEZ, Jorge
Carlos Runcie Tanaka. Lima: Fundación Augusto N. Wiesse, 2012.

WIESSE, Ricardo
Papeles del vacío, arte y paisaje en el Perú. Lima: Ricardo Wiesse, 2005.