

Resumen

Villalta, L. (2018). *ATLAS: el paisaje desde la experiencia de caminar como un proceso de estudio*. Proyecto Final de Graduación para optar por el grado académico de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Diseño Pictórico. Universidad de Costa Rica.

Proyecto dirigido por el Dr. Pablo Bonilla Elizondo

Palabras clave: paisaje, atlas, archivo, cartografía, caminar, recorrido, territorio, geografía feminista, visualización de datos, mapa.

El propósito general de este proyecto es problematizar el paisaje desde el caminar, como práctica que permite discurrir y relacionar desde las artes visuales sobre conceptos como: representación, recorrido y territorio.

Consiste en la construcción de un atlas visual a partir del material recopilado en una serie de caminatas realizadas desde el año 2013 hasta el 2017. Este atlas se compone de un conjunto de objetos, bidimensionales y tridimensionales que, a manera de mapas, trabajan las relaciones entre los elementos que se recolectaron antes, durante y después de cada recorrido por lugares específicos. Los espacios que constituyen el tema de estudio son zonas montañosas, cavernas, islas, bahías entre otros espacios geográficos. Estos han sido escogidos en relación con la historia del paisaje pictórico haciendo dos paradas estratégicas, una en las representaciones de espacios naturales del siglo XVIII y otra en el arte de mediados del siglo XX.

Esta investigación surge primero por interés personal, ya que parte de la relación entre lugares que he habitado en períodos variables a lo largo de cinco años, así como otros que recorro comúnmente. Al mismo tiempo la relevancia académica de este proyecto se evidencia en la relación existente entre el arte como mediador entre el ser humano y su entorno. Es decir, el arte ha sido una práctica mediante la cual el ser humano se ha acercado al problema del espacio y ha moldeado su conocimiento y percepción en torno a éste. Por lo tanto, en este proceso de investigación plástica interesa problematizar la construcción de sentido a partir de la experiencia del espacio geográfico.

En relación con la metodología se destacan dos conceptos principales: atlas y archivo. El atlas es un sistema de reposicionamiento de imágenes; el proceso de resignificación de un conjunto de imágenes ajenas entre sí. Es una metodología que permite la libre asociación de contenidos a partir de criterios no racionales o lógicos. La principal diferencia entre archivo y atlas, radica en que el primero es resultado de la compilación de documentos y el segundo es una estrategia para establecer relaciones entre los documentos. Por lo tanto en función de esta investigación el atlas es la estrategia de montaje a utilizar puesto que plantea una metodología apta para problematizar visualmente la relación entre representación, recorrido y territorio.

Para el marco se trabajó un énfasis antropológico que valida y posiciona de manera positiva el concepto de experiencia como un lugar desde donde es posible producir conocimiento. Así mismo, los estudios visuales permiten analizar de manera crítica las imágenes que pretenden hacer visibles datos que resultan

imperceptibles para la escala sensorial del ser humano. En tercer lugar, la revisión que realiza el feminismo sobre la geografía tradicional resulta un contrapeso de suma importancia en la investigación.

En relación con la teoría, es importante resaltar que los procesos en esta investigación son de carácter iterativo, es decir, entre la construcción de las piezas y la argumentación teórica existe una dinámica constante de ir y venir, entre las etapas no hay un procedimiento de orden lineal. Por lo tanto, debe entenderse que la investigación plástica no se encuentra en ningún momento supeditada a la argumentación teórica de las fuentes presentes en este documento.

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS

ATLAS: el paisaje desde la experiencia de caminar como un
proceso de estudio

Proyecto Final de Graduación para optar por el grado
académico de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Diseño Pictórico.

Laura Villalta Herrera

B17216

Marzo, 2018

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

Índice

Presentación	1
Introducción.....	1
Descripción	1
Justificación.....	4
Objetivo General y Específicos:	9
Estado de la Cuestión	10
Investigaciones previas sobre el Paisaje en el arte costarricense.....	10
Antecedentes históricos y teóricos.....	12
Marco Teórico	13
Metodología	17
Capítulo 1.....	19
Aproximaciones teóricas y visuales al paisaje y el territorio.....	19
1.1 Sobre la representación del espacio.....	19
1.1.1 Las primeras pinturas	20
1.1.2 El paisaje romántico.	21
1.1.3 Cartografía.....	28
1.2 Territorio	30
1.2.1 Geografía.....	30

1.2.2 La Geografía desde el Feminismo.....	32
1.2.3 Situacionismo	36
1.2.4 Mapeos y Geolocalizadores	37
1.3 Recorrido	40
1.3.1 Caminar.....	40
1.3.2 El Land Art.....	44
Capítulo 2 Procesos y Metodologías.....	51
2. 1 Primera etapa: Recolección de datos y categorización de las estrategias .	52
2.2 Segunda etapa: Clasificación del material.....	65
2.2.1 Los elementos de forma	65
2.2.2 Los elementos moderadores	66
2.2.3 Elementos gráficos o pictóricos	69
2.3 Tercera etapa: Proceso de diseño y construcción	76
2.3.1 Ensayos y procesos de experimentación	76
2.3.2 Conceptualización para el diseño y la composición	83
2.3.3 Selección y montaje.....	86
Conclusiones.....	89
Anexos	95
Bibliografía.....	100

Presentación

Este documento reúne el proceso de investigación llevado a cabo a partir del 2013, año en que comienza el trabajo de acopio de material que sería luego incorporado al Proyecto Final de Graduación, la exposición realizada en el Museo Regional Omar Salazar Obando de la sede Atlántico en Turrialba y culmina con la defensa pública del presente documento en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica en el mes de Marzo de 2018.

El propósito general de este proyecto es problematizar el paisaje desde el caminar, como práctica que permite discurrir y relacionar desde las artes visuales sobre conceptos como: representación, recorrido y territorio.

En la realización de las obras presentadas se hizo uso de técnicas como el dibujo, la fotografía, ensamble, modelado y video.

Introducción

Descripción

El presente proyecto consiste en un Atlas visual, construido a partir del material recopilado en una serie de caminatas realizadas desde el año 2013 hasta el 2017. Este atlas se compone de un conjunto de objetos, bidimensionales y tridimensionales que, a manera de mapas, trabajan las relaciones entre los elementos que se recolectaron antes, durante y después de cada recorrido por

lugares específicos. Los espacios que constituyen el tema de estudio son zonas montañosas, cavernas, islas, bahías entre otros espacios geográficos.

Este material es almacenado y posteriormente procesado según su naturaleza. Por lo general existe un espacio de tiempo considerable entre cada etapa: planeamiento, recorrido y construcción de la pieza. Durante el proceso de construcción convergen todos los insumos recopilados (fotografías, mapas, textos, objetos recolectados, diagramas de altimetría, perfiles topográficos, etc.) y comienza una etapa de diseño en la que estos insumos pueden utilizarse crudos o servir como moderadores para la selección de soportes, herramientas, técnicas, u otros materiales. En cada mapeo se hace uso de uno a tres de estos elementos según se detalla en la metodología.

Los espacios a trabajar han sido escogidos en relación con la historia del paisaje pictórico haciendo dos paradas estratégicas, una en las representaciones de espacios naturales del siglo XVIII y otra en el arte de mediados del siglo XX. De estos períodos de la historia, respectivamente, se toman referencias del romanticismo en cuanto a la tendencia de artistas como Caspar David Friedrich (1774-1840) o de John Constable (1776-1837) a estudiar la naturaleza y los fenómenos plásticos relacionados al paisaje a través del trabajo de campo, así como la noción que comprendía el paisajismo como una forma de explorar y entender al individuo ante el espacio.

De las tendencias artísticas del siglo XX, el Land Art es de interés para esta investigación por cuanto sus exploraciones reflexionan en torno a distintas nociones de tiempo, espacio y sobre todo a la necesidad de establecer una relación entre el artista y los elementos del entorno en función de construir una línea de conexión con los orígenes y las prácticas de la prehistoria. Esto mediante la simplificación abstracta de los símbolos y la utilización de materiales crudos de un carácter orgánico aunque se trate, en algunos casos, de materias industriales.

Ambos, el Land Art como la pintura romántica, tienen en común un interés por el paisaje; aunque es importante mencionar, que el paisaje es un concepto que tiene un recorrido histórico mayor. En la antigüedad, lo que hoy podríamos señalar bajo este término, estaba supeditado a una concepción mágico-religiosa con respecto a los fenómenos naturales. En el presente los espacios naturales han sido absorbidos por el modelo económico imperante y son ahora entendidos como espacios de potencial turístico. En medio de esta distancia que existe desde el carácter ritual y espiritual del que estaba impregnada esa idea de naturaleza, hasta el valor de cambio y de posesión de la misma hoy en día, se han dado una serie de sucesiones importantes en cuanto al acercamiento conceptual que realiza el ser humano hacia su entorno a través de su representación. Es decir, el arte ha sido una práctica mediante la cual el ser humano se ha acercado al problema del espacio y ha moldeado su conocimiento y percepción en torno a éste.

Justificación

Esta investigación surge primero por interés personal, ya que parte de la relación entre lugares que he habitado en períodos variables a lo largo de cinco años, así como otros que recorro comúnmente. Mi trabajo sobre ellos ha contemplado variables como los remanentes perceptivos de cada experiencia, las características atmosféricas y geológicas propias de cada uno de los recorridos y sus formas posibles de ser graficadas.

A partir de esta experiencia personal y vital, el proyecto construye visualizaciones que brindan la posibilidad de analizar el desplazamiento de un organismo en un período delimitado de tiempo. Permite especular en torno a la posibilidad de conformar una noción de territorialidad por medio de la experiencia física de cada uno de los espacios; espacios que dada la apropiación de sus características y la exhumación de las circunstancias se convierten en lugares.

Por tanto, siguiendo las teorías de Rebeca Solnit (2000), en este proceso de investigación plástica interesa problematizar la construcción de sentido a partir de la experiencia del espacio geográfico. Cuestión que señala su relevancia académica. Esta investigación se pregunta sobre la relación entre el ser humano y el espacio que habita a partir de la construcción de líneas de correspondencia entre distintas maneras de documentación gráfica, las herramientas técnicas para procesar vivencias de carácter subjetivo y las características geográficas de los lugares recorridos.

Régis Debray en su libro *Vida y muerte de la imagen* habla de esta relación al afirmar que "...naturaleza y arte son categorías abstractas que en realidad no existen independientemente una de otra. Un arte ha engendrado nuestra naturaleza. Y una naturaleza ha engendrado nuestro arte". (1994, p. 162). En ese sentido, este proyecto encuentra su justificación en la necesaria valoración y evaluación de la relación entre arte, naturaleza y sujeto, eje fundamental e histórico de la práctica pictórica. Así como también en el reconocimiento de las condiciones humanas de su aparecer en un mundo natural y su culturalización, proceso en el cual las imágenes cumplen un papel fundamental en la construcción de realidad, por medio del ejercicio del poder. Un ejemplo de esto es la relación entre las convenciones de representación del espacio geográfico y como estas ejercen un poder simbólico y político sobre la sociedad.

En relación con lo anterior, el mapa como sistema de representación gráfica del espacio tiene mucho que ver con la pintura y el desarrollo del género paisajístico. En este sentido es importante resaltar la relación entre la pintura de paisaje y la cartografía que se da en Holanda desde el siglo XVII con la obra de Jan van Goyen (1596-1656), y en el siglo XVIII con Salomon van Ruysdael (1602-1670), Jacob van Ruysdael (1628-1682) y Phillip Koninck (1619-1688); en cuyas obras es evidente el desplazamiento del horizonte hacia abajo y una leve curvatura del mismo, argumentos compositivos que corresponden a los métodos de proyección cartográfica, según lo postula Norbert Wolf en su texto *Pintura Paisajista* (2008, p. 18). Esta pintura, entonces, se apropia del conocimiento geoespacial de la época

para recomponer sus paisajes, así mismo eran pintores quienes realizaron los mapas de dimensiones murales.

Introducir la idea de Atlas resulta ahora oportuno, este concepto se puede entender como un objeto que contiene o se conforma de un conjunto de productos cartográficos que tratan temas diversos ubicando en el espacio fronteras políticas, información de geografía física, recursos, recorridos, periodos históricos, cambio climático, aspectos socioeconómicos y religiosos, entre otros. En general puede definirse como una compilación exhaustiva de información que trata temas a gran escala.

Otra idea de Atlas es la que se plantea en el texto de Aby Warburg (1998) *Atlas Mnemosyne*, según este autor un atlas es un sistema de reposicionamiento de imágenes; el proceso de resignificación de un conjunto de imágenes ajenas entre sí. No se trata de una forma de ilustrar o sintetizar relaciones sino en esencia el ejercicio activo del pensamiento. Esta metodología de trabajo "...define cartografías propias, universos regidos por criterios no estrictamente gobernados por razones lógicas, sino por referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuestos." (Tartás, C. 2013, p.6)

En torno a este texto Georges Didi Huberman realiza su proyecto curatorial titulado *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* en el museo Reina Sofía entre noviembre del 2010 y marzo del 2011. Mediante el atlas como estrategia de montaje Huberman afirma su intención de mostrar una historia del arte opuesta a cualquier

enfoque de índole narrativo. Así mismo se establece la diferencia entre archivo y atlas, siendo el primero resultado de la compilación de documentos y el segundo una estrategia para establecer relaciones entre los documentos.

Por lo tanto en función de esta investigación el Atlas es la estrategia de montaje a utilizar puesto que plantea una metodología apta para problematizar visualmente la relación entre representación, recorrido y territorio.

Es posible, también, relacionar la pintura de paisajes, y el pensamiento desde varios ángulos. Como afirma Hugh Honour en el libro *El Romanticismo* (1981) para el pintor John Constable la pintura era una forma de estudiar las leyes de la naturaleza *in situ*, consideraba sus obras experimentos del pensamiento sobre la naturaleza. Además, para enlazar el pensamiento con la práctica de los artistas que interesa estudiar en esta investigación se debe tener presente que el desplazamiento que requiere el estudio *in situ* de estos lugares y fenómenos era una práctica presente desde la filosofía peripatética fundada desde el 335/334 a.C. Ahora bien, siguiendo estas ideas, lo que propone esta investigación, es que el caminar suscita formas de pensamiento que suceden mientras se recorre el espacio; esto es esencial, no solo para la comprensión misma de las características del lugar, sino también de manera recíproca el pensamiento resignifica el espacio y lo construye.

El caminar se practica como una acción básica de las capacidades físicas del cuerpo humano, podría decirse que sucede de forma automática; sin embargo,

practicarlo en función de reactivar procesos cognitivos es una acción que el ritmo y la velocidad de los estilos de vida contemporáneos no siempre permiten. La capacidad de desplazamiento del ser humano se encuentra condicionada, entre otros factores, a la disponibilidad de espacio público, lo cual repercute en su calidad de vida. Caminar es una actividad vacía, puede realizarse sin propósito alguno y aun así resultar estimulante en cuanto potencia el pensamiento aleatorio.

Así, reivindicar el caminar implica una apuesta vital en torno a la construcción de sentido, al otorgarle tiempo al pensamiento y crear espacios sensoriales en donde reconfiguramos nuestros ritmos de vida para desarrollarnos como humanos integrales, en una sociedad en la que muchas veces se nos obliga a hacer recorridos plenamente operativos entre los espacios de trabajo y consumo. El caminar es también una acción ligada a la creación del espacio público, a la toma de derechos por parte de colectivos y minorías, por lo tanto el caminar, como lo menciona Rebeca Solnit, es una forma de luchar desde lo individual o en colectivo “en contra de la erosión de la mente, el cuerpo, el paisaje y la ciudad, y cada caminante es un protector de lo inefable”. (Solnit, 2000, p.11)

Por lo tanto, esta investigación se afirma en que “...el desplazamiento geográfico...puede desbaratar el acto asumido de ver, abriendo así un espacio para una reflexión más crítica de lo que se ve.” (Cosgrove, 2003, p.66-67)

Caminar, como hemos mencionado es una acción política que tiene que ver con la toma de poder del individuo sobre su entorno y también sobre sí mismo.

Objetivo General:

Realizar un conjunto de obras bidimensionales y tridimensionales a partir de un proceso de documentación visual de carácter cartográfico o atlas, que problematicen la relación entre representación, recorrido y territorio.

Objetivos Específicos

- Identificar los elementos teóricos y antecedentes visuales que vinculan el caminar, la pintura de paisaje y el Land Art para establecer los parámetros metodológicos desde los cuales se desarrollará la propuesta cartográfica.
- Realizar un archivo que contenga insumos gráficos, materiales y digitales sobre una serie de espacios recorridos a pie, mediante la documentación y recolección de datos que permitan analizar sus características.
- Desarrollar un proceso de exploración técnica de medios propios de las artes visuales y audiovisuales que permitan establecer un diálogo a partir de distintos niveles iconográficos de representación del espacio.
- Establecer relaciones analíticas de los fenómenos perceptivos que suceden en esos espacios.
- Construir formas de cartografía en una exhibición pública capaces de condensar los elementos geográficos con elementos perceptivos y circunstanciales.

Estado de la Cuestión

En esta sección se hará mención de los antecedentes en cuanto a tesis o proyectos finales de graduación que hayan tratado el tema del paisaje, se introducirán los antecedentes visuales, históricos y teóricos con el fin de discriminar lo que existe sobre el tema y que es relevante para el desarrollo de esta investigación.

Investigaciones previas sobre el Paisaje en el arte costarricense.

El tema de esta investigación se deriva del estudio del Paisaje como género de la pintura. Sobre este sustrato existen estudios que centran su atención en la pintura paisajística, tal es el caso del trabajo de investigación realizado por Eduardo A. Leandro Fonseca: *Análisis de la Pintura Paisajista de Pintores Autodidactas en el Área Metropolitana de la Ciudad de San José*, 1994; de Efraím Hernández Villalobos: *Orientación expresionista en la Pintura de Paisaje Costarricense*, 1992; *Nuevas Formas y Conceptos en el Paisaje Costarricense*, catálogo sobre la exposición del mismo nombre curada por Efraím Hernández Villalobos en 1989.

La primera investigación aquí mencionada estudia las manifestaciones populares entorno al paisaje en relación al concepto de cultura, enfatizando en una población de características muy específicas, centra su análisis en factores técnicos, iconográficos y temáticos, presentes en la obra de un grupo de artistas empíricos.

En el segundo texto el autor enfatiza en la importancia de un estudio sobre la pintura costarricense, enfocado en este caso en el tema del paisaje, que parta de

una visión que analice los valores estéticos, intereses temáticos o de género desde el conjunto y no desde los logros o recorridos de la práctica individual de los autores.

En textos como *Pintores Costarricenses*, de Ricardo Ulloa Barrenchera, 1982; *Ocho artistas costarricenses y una tradición*, de Carlos F. Echeverría, de 1977; *La Pintura de Paisaje en Costa Rica*, texto de Floria Barrionuevo y María E. Guardia, entre otros, se mencionan artistas y se encuentran conceptos sobre la obra paisajística que no serán retomados en esta investigación desde una base conceptual o metodológica, dado su pertenencia a la disciplina de la historia del arte.

Del estudio de estas fuentes, y principalmente de las obras de los artistas en ellas mencionados, se evidencia que las estructuras del relieve o las especificidades geográficas no juegan un papel determinante en la identidad de los espacios que se trabajan, incluso cuando las obras llevan por título el nombre de un lugar, pueblo o región en específico. No existe un interés notable en investigaciones previas por estudiar la relación entre las características propias de un espacio determinado, sus formas de representación y sus posibilidades plásticas. Lo que evidencia que existe una distancia física desde donde se realiza la mirada y así mismo desde donde se realiza el ejercicio plástico.

Antecedentes históricos y teóricos

Como se mencionó anteriormente, interesa analizar principalmente dos momentos de la historia del arte que son el *Romanticismos* y el *Land Art*. El primero es importante ya que desde la práctica paisajística de esta época la mirada amplía su campo de visión acogiendo espacios naturales como tema de estudio a través de la pintura. El interés de los pintores románticos por cierto tipo de espacios contribuyó drásticamente a la forma en la que hoy día se perciben. Entre estos pintores son relevantes para la presente investigación las obras de John Constable, principalmente por su manera de entender la pintura como el estado físico de sus experimentos y reflexiones en torno a la naturaleza, las obras de Caspar Friedrich, Thomas Cole, Caspar Wolf por cuanto evidencian un interés por tratar fenómenos naturales así como por la reiteración de algunos espacios de los que son trabajadas sus formas en distintos momentos y estados. Esta característica de volver al espacio o trabajar sus cambios geológicos, estacionales o atmosféricos será retomada más adelante cuando se detalle sobre en el proceso de producción.

En el segundo caso, el *Land Art*, han de mencionarse como antecedentes las obras de Hamish Fulton y Richard Long ya que ambos involucran el caminar en su práctica artística. En ambos casos interesa la diferencia del trabajo realizado durante los recorridos y el que sucede dentro de la galería, el cual Tonia Raquejo en su texto *Land Art* (2008) posiciona en relación con la teoría del *lugar* y el *no lugar*. En este caso es el trabajo de resignificación de los materiales que sucede

durante el desplazamiento de la experiencia *in situ* hacia otros espacios lo que interesa implementar en la metodología de trabajo durante esta investigación.

Marco Teórico

Este proceso de investigación se enmarca en tres líneas de estudio principales, los Estudios Visuales liderados en España por José Luis Brea, el Feminismo desde Gilliam Rose y el enfoque Antropológico a partir de John Dewey.

En cuanto a los Estudios Visuales podemos decir que surgen en el cambio hacia el presente siglo y comprenden un espacio de confluencia de distintas disciplinas que discuten desde el formato de ensayo sobre los procesos de construcción social de la visualidad. De la serie de siete publicaciones sobre los estudios visuales que edita José Luis Brea (2003-2005), se encuentra el ensayo de Lev Manovich *La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime* (2008), este resulta útil para reconstruir definiciones que esta investigación obtiene de la geografía y que en este texto se contextualizan desde la experiencia de uso del siglo XXI.

Manovich distingue entre los siguiente conceptos: visualización y mapeado, reversibilidad y anti-sublime. El primer término, visualización, corresponde a las representaciones visuales que son resultado de la transformación de situaciones cuyos datos cuantificables no son visuales en sí mismos; bajo este concepto pueden agruparse las imágenes como perfiles topográficos que resultan de una

ruta trazada al caminar, los gráficos de altimetría, etc. Por otra parte, el mapeado es una imagen que establece relaciones entre visualizaciones.

La reversibilidad hace referencia a la capacidad de la visualización para reconfigurar de diversas formas el mismo conjunto de información. Es importante delimitar que los datos de los que aquí se habla provienen de “fenómenos que se encuentran más allá de la escala sensorial humana” (Manovich, 2008, p.8) En relación con los procesos de esta investigación este tipo de datos corresponden a la información sobre el desplazamiento, situaciones de carácter geológico, atmosférico y temporal.

Atañe del texto de Manovich la forma en la que establece correspondencia entre una disciplina relativamente reciente con distintos momentos de la historia de la pintura, por ejemplo establece un parámetro de comparación interesante con el romanticismo de donde surge el término anti-sublime:

Mientras que los artistas románticos pensaban en ciertos fenómenos y efectos como no-representables, como algo que estaba más allá de los límites de los sentidos humanos y la razón, los artistas de visualización de datos aspiran justo lo contrario: a cartografiar estos fenómenos en una representación cuya escala sea comparable a la escala de la percepción y cognición humana. (2008, p.8)

El interés en el Feminismo surge del texto *Femismism and Geography*, de la autora Gilliam Rose (1993), quien en su capítulo cinco dedica una reflexión en torno a las

relaciones de poder entre la geografía masculinista y el espacio que se define como paisaje. La teoría feminista resulta un contrapeso importante en relación a la teoría del paisaje en donde abundan conceptos como el de belleza y naturaleza en directa analogía con el cuerpo femenino. Como lo menciona María Teresa Zubiaurre: "La figura femenina está presente, sí, pero no tanto en el mundo académico de la geografía, o en las teorías que conforman esta disciplina, sino en el paisaje, inevitable y estereotípicamente confundida con él, y equiparada a la naturaleza." (1996, p.5)

La perspectiva feminista, por ejemplo de autoras como Gilliam Rose, rearmoniza las antinomias en las que la geografía tradicional occidental fundamentó su teoría. Rose afirma que el feminismo en torno a la relación entre geografía y paisaje:

...supera la distinción entre mente y cuerpo; su negativa a distinguir entre el espacio real y el metafórico; su negativa a separar la experiencia y la emoción de la interpretación de los lugares. Todo esto amenaza las polaridades que estructuran la imaginación geográfica dominante. (Rose. 1993, p.155)

Para esta investigación es importante, por medio de la inserción del feminismo, redefinir conceptos básicos como el de lugar y espacio, de los cuales la autora afirma que "en contraste con los espacios, que han sido representados a través de medidas de ubicación científicamente racionales, los lugares estaban cargados de interpretación y significado humano..." (Rose. 1993, p.43)

Finalmente el enfoque *antropológico* es abordado desde la obra de John Dewey cuyo texto, *El Arte como Experiencia* (1934), enfatiza en los modos de relación como concepto modulador para la categorización y delimitación del concepto de experiencia y su relación con el arte. El autor propone que el arte es producto de la interacción de un organismo vivo y su entorno. Así mismo defiende sobre el concepto de experiencia que:

En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpretación del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen.
(Dewey. 1934, pp. 21-22)

El autor de este modo, pone en valor el concepto de experiencia como un lugar desde donde construir significado.

En suma, este proyecto de investigación pretende conjugar, la estética, los estudios visuales y el feminismo en función de realizar un acercamiento al problema del espacio desde la relación entre una serie de recorridos, la percepción y diversas formas de representación gráfica.

Metodología

En el proceso de esta investigación se llevarán a cabo las siguientes etapas. La primera etapa es la acumulación de insumos y está dividida en dos partes:

1. Realizar una serie de caminatas. La escogencia del lugar está determinada ya sea por un interés en un fenómeno de carácter biológico, geológico o atmosférico presente en un espacio.
2. Realizar un archivo que contenga material recopilado previo, durante y posterior al tiempo del recorrido. Este archivo incluye fotografías, textos, videos, dibujos, mapas, objetos recolectados en el lugar, gráficos e imágenes de geolocalización, y otros datos.

La segunda etapa consiste en la clasificación del material recopilado y posteriormente adjudicarle una función dentro del proceso de producción. Según la clasificación realizada se trabajarán en tres grupos:

1. Elementos de forma: son aquellos que aportan información visual que serán utilizados como eje de la composición por cuanto describen gráficamente el espacio recorrido de forma no figurativa sino simbólica. Estos elementos son los perfiles topográficos, las curvas de nivel, las rutas trazadas por GPS, las formas lineales sobre el mapa, la nomenclatura y simbología propias del material cartográfico.

2. Elementos moderadores: son elementos cuantitativos que funcionarán para ordenar el espacio, como las direcciones, puntos cardinales, kilómetros, horas y días de recorrido, fechas, textos, notas, etc.
3. Elementos gráficos o pictóricos: estos serán utilizados a manera de pigmento sobre las superficies. El principal elemento será la fotografía que mediante la técnica de la transferencia será utilizada para imprimir desde texturas hasta elementos figurativos en las composiciones. Los objetos recolectados cumplirían una función de condicionar la selección de herramientas y materiales que sean necesarios.

Cada recorrido podrá ser estudiado individualmente, sin embargo la intención de este atlas es la de integrar nuevas espacialidades a partir de la reinterpretación de los elementos que articulan la comprensión del espacio contenidos en este archivo. Por lo que no existirá un mapa por cada uno de los recorridos sino, distintas composiciones materiales bi o tridimensionales según las relaciones establecidas por los elementos moderadores.

Capítulo 1

Aproximaciones teóricas y visuales al paisaje y el territorio

Es preciso aclarar que las teorías y las obras aquí mencionadas se han tomado en cuenta para la redacción de este capítulo con base en el nivel de empatía que éstas tienen en relación con el trabajo plástico producido. Es decir, existen muchísimos otros textos que pueden ser mencionados en relación al paisaje y los temas allí contenidos, así como también son muchísimas las obras y los artistas que podrían ser aquí mencionados; pero el propósito de esta investigación no es construir un inventario general y exhaustivo del paisaje, sino como se ha dicho antes, establecer un marco consecuente basado en tres ejes sustanciales, a partir de los cuales proyectar la obra artística.

Por lo tanto, el presente capítulo se estructura en torno a los tres ejes que nos interesa problematizar en relación al paisaje y el caminar desde las artes visuales: representación, recorrido y territorio.

1.1 Sobre la representación del espacio

En esta sección se analizarán la pintura de paisajes en el siglo XVIII, la cartografía y las teorías que les acompañan con el fin de señalar dos tendencias artísticas y prácticas visuales que evidencian distintos acercamientos que el ser humano ha realizado a lo largo de la historia, al problematizar su relación con el espacio que habita.

1.1.1 Las primeras pinturas

Georges Bataille (2003) en su texto *Lascaux o El nacimiento del arte* resalta la importancia de las pinturas encontradas en Lascaux, cueva ubicada al Sur de Francia, al describir esta voluntad creadora como la acción que dio registro por primera vez de la especie humana de la que descendemos. En otras palabras, Bataille declara que es el arte lo que separa a la especie humana de otras que le antecedieron y recalca también su posición en desacuerdo a relacionar dichas imágenes con el concepto de magia simpática, ya que lo considera reduccionista.

Esta voluntad de crear debe entenderse contextualizada en el apogeo de los seres de su tiempo y como una respuesta en oposición a la creación utilitaria. Estas pinturas existían bajo otra lógica de pensamiento diferente de los utensilios que hizo existir el Homo Faber. El Homo Sapiens, “El hombre de Lascaux, creó de la nada este mundo del arte, en donde comienza la comunicación con los espíritus.” (Bataille, 2003, p18) Esta idea que Bataille proyecta hacia la pintura rupestre es en esencia romántica, ya que cuestiona la naturaleza representativa propia de la función ritual de las pinturas “para asegurar la caza”, remplazándola por una experiencia vital e indicial del sujeto en el espacio. Es decir, que las cavernas de Lascaux no son la representación de un paisaje animal externo, sino el mismo paisaje interno de esos hombres que se separaron y distanciaron del mundo natural. Cuestión que aunque Bataille escribe a mitad del siglo XIX, como se verá inmediatamente, arrastra claras resonancias con el romanticismo.

1.1.2 El paisaje romántico.

Las primeras obras reconocidas por la historia como evidencia de paisaje datan del siglo XV, antes de esto los espacios en la pintura occidental estaban subordinados a los mitos y las metáforas. Por ejemplo, Régis Debray en su texto *Vida y muerte de la Imagen: Historia de la mirada en occidente* (1994) postula que el paisaje propiamente aparece como una forma de ver impulsada por el capitalismo y las reformas religiosas. Resultado del descenso de la mirada hacia el mundo: pagano, inmediato, físico, terrenal, efímero, cambiante, inestable, y medible.

Interesa a esta investigación trabajar lugares desde las distancias que, a manera de escala, visibilizan niveles diferenciados de información sobre los espacios. Los paisajes del siglo XVIII se trabajaron desde distancias que resultan relevantes para esta investigación, por cuanto a los artistas les interesaba estudiar los fenómenos *in situ*, lo que requería no solo de un desplazamiento en función de la mirada sino de la reiteración de este acto para presenciar los cambios constantes.

El interés por la descripción de los hechos de carácter geológico y atmosférico es una característica recurrente en los paisajes del romanticismo, entre estos podemos mencionar la obra de Caspar Wolf, Caspar Friedrich y John Constable.



Caspar David Friedrich. *El mar de hielo*. 1823-1824



Caspar David Friedrich. Arrecife rocoso a la orilla del mar. 1824

A manera de estudio, estos espacios eran pintados varias veces, en las cuales se retratan características distintas cada vez, en relación a la luz, la topografía, el tema del encargo etc. Como puede observarse en estas dos obras de Caspar David Friedrich, *Arrecife rocoso a la orilla del mar*, y *El mar de hielo*. Sin olvidar, que a pesar del carácter topográfico, estas imágenes resultan de una superposición de los estudios realizados *in situ*, y del trabajo realizado en el estudio. Una situación dialéctica que será trabajada en el arte del siglo XX.



Caspar Wolf. Tormenta en Grindelwaldgletscher. 1774-1775



Caspar Wolf. Glaciar del Ródano, visto desde el fondo del valle, cerca de Gletsch. Sf.

En las obras de Wolf se evidencia el interés del autor por poner en relación la magnitud de los eventos naturales con la presencia humana en sus paisajes, generando tensión en relación a la escala en donde una potencia a la otra. Si bien es sabido, el carácter topográfico, casi retratístico de algunos trabajos de los artistas mencionados, es importante destacar la posición del autor Alain Roger quien en su texto *Breve tratado del paisaje* (2007) apunta que estos paisajes se alejan de la naturaleza, son más bien una negación de la misma para convertirla en modelo.

Las proporciones con las que se maneja la figura humana en relación al espacio en estas obras, y el interés por fenómenos principalmente de carácter atmosférico y geológico, configuran un marco de referencias en relación con la experiencia de lo sublime que se trabajará durante la selección de los espacios para el desarrollo de este proyecto.

Si bien es cierto, para la época existía una relación múnada entre el arte y la ciencia de corte religioso, el estudio de los espacios elegidos en esta investigación pretende la caracterización de los mismos a partir de las experiencias de recorrido en donde el concepto de lo sublime carece aquí del sentido de lo transcendental para ser sustituido por una noción de un presente fugaz, el instante, lo circunstancial, donde prima el azar. Esta resignificación del sentimiento que caracterizó al paisaje durante el romanticismo, se extenderá en la segunda mitad del siglo XX sobre desiertos, lagos, y montañas a través de la mirada de un conjunto de obras agrupadas bajo el nombre de Land Art del cual hablaremos más adelante.

El concepto de lo sublime es definido por Immanuel Kant en un conjunto de ensayos titulado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). En el texto el autor hace referencia a una emoción sensible presente en todo ser humano, sin embargo distingue entre dos formas de esta sensibilidad, lo bello y o sublime:

Este delicado sentimiento que ahora vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello. La emoción es en

ambos agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; (...) Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta. (...) Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último lo magnífico. (Kant, 1764. p.3)

Así como con los espacios montañosos y los fenómenos atmosféricos que describe, Kant también estableció en su tercer capítulo una comparación entre ambos conceptos, lo bello y lo sublime, con las características en la época consideradas naturales, innatas o inherentes al sexo femenino y al sexo masculino. Al hombre le asocia con el sentimiento de lo sublime, aquello que inspira respeto y es capaz de la meditación profunda, a la mujer le atribuye el sentimiento de lo bello que relaciona con el amor, lo delicado y débil, con lo natural y no cultivado. En este sentido se plantea aquí una dicotomía que será arrastrada a lo largo de los siglos venideros desde la cual al hombre se le asocia con la cultura, el conocimiento, la reflexión y la inteligencia; mientras que a la mujer se la asocia con la naturaleza, lo simple y frágil supeditado al poder del hombre. Cabe aclarar cómo en el mismo texto¹ esta *bella y deseada ignorancia* era cultivada en la mujer desde una política de negación de acceso a la información y el

¹ Ver página 14 de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. 1764.

conocimiento por parte de los hombres, estrategia mediante la cual garantizaban sus posibilidades de apareamiento². Esta relación aquí planteada entre la mujer, lo femenino y la naturaleza será revisada más adelante desde la lectura que el feminismo realiza sobre la geografía.

Por tanto, se parte del romanticismo como base para la selección de un conjunto de espacios a trabajar durante el proceso plástico; dada la crisis del sujeto ante el paisaje natural, abordar el estudio del Land Art y contrastar la tradición geográfica desde una perspectiva feminista.

1.1.3 Cartografía

En relación al carácter de las obras realizadas en el proceso de esta investigación las nociones de mapa y cartografía son indispensables. En el texto *El mapa de lo invisible: silencios y gramática del poder en la cartografía*, el autor realiza una distinción entre el concepto del mapa-instrumento y del mapa-imagen siendo este último:

...una abstracción; un esfuerzo intelectual de construcción de un instrumento con fines prácticos pero revestido también de un carácter intangible como imagen, lo que lo convierte en una representación que integra las interpretaciones cosmológicas, políticas o religiosas, centradas en el mundo de aquel que lo dibuja. (Montoya, 2007, p. 157)

² Ver página 19 de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. 1764.

Esta definición destaca la subjetividad como una propiedad inherente al dibujo del mapa; por otra parte, el mismo autor ahonda en las implicaciones políticas, sociales y económicas de la cartografía en función de los procesos de expansión, conquista y colonización. A través de varios estudios en torno al poder, el autor destaca la desmitificación del mapa como un producto científico objetivo y ,citando a Piccolotto (2004), afirma que “los mapas trazan una realidad nueva, abstracta y simbólica” en relación a una determinada configuración gráfica que determina el sentido de lo real” (Piccolotto citado por Montoya, 2007 p.167). Es desde este ángulo que interesa mirar y entender la práctica cartográfica en relación al mapeo de espacios que serán trabajados en este proceso, en donde el mapa no pretende representar el espacio, sino, producirlo.

Ligado a esto, Karen O'Rourke (2013) en su libro *Walking and Mapping: Artists as Cartographers* especula en torno a la necesidad de reconquistar un sentido de lugar a partir de la construcción de mapas mentales que el individuo pueda reconfigurar al desplazarse, ella considera que:

Si la alienación urbana puede ser atribuida, al menos en parte, a la imposibilidad de mapear mentalmente el paisaje urbano local, entonces la desalienación implica la reconquista práctica de un sentido de lugar y la construcción o reconstrucción de un conjunto articulado que se pueda retener en la memoria y que el sujeto individual pueda mapear y reconfigurar a lo largo de momentos de trayectos alternativos y móviles (O'Rourke y Serge Tisseron citado por O'Rourke p. 122)

Esta posibilidad de reconfigurar la noción de espacio geográfico a partir de la percepción de los individuos es abordada y desarrollada por la Psicogeografía, sin embargo no se ahondará en ejemplos de esta disciplina por cuanto su interés es de corte sociológico, interesa aquí conocer este tipo de acciones desde las artes visuales a través de la obra de artistas que serán expuestos más adelante.

1.2 Territorio

A continuación se expondrán los conceptos que respectan a la Geografía, el Situacionismo, el Feminismo y obras que trabajan en relación al mapeo y el uso de tecnologías de geolocalización. Además, se pretende en esta sección aclarar las diferencias nominales entre conceptos como espacio, lugar, territorio.

1.2.1 Geografía

La noción de paisaje que aquí se trabajará estará en función de los espacios recorridos. Una definición de paisaje que resulta útil es la de “seres geográficos” (Juillard citado por Dollfus, O. p.12), la cual viene de la geografía y hace referencia a la singularidad tanto como a la interrelación de los espacios. Es decir, al entender las características propias de cada espacio y como estas suceden gracias a la acción compleja de diversos factores endógenos y exógenos los cuales están articulados a través de ritmos geológicos y atmosféricos que establecen vínculos entre paisajes muy distintos.

Si bien interesa alejarse de los espacios humanos para así experimentar los fenómenos temporales propios de los distintos relieves, la noción de espacio

geográfico aterriza el concepto desde una perspectiva integradora, ya que es el ser humano quien delimita el territorio y le otorga un sentido y un uso específico. Olivier Dollfus habla del espacio geográfico como “cambiante y diferenciado, y su apariencia visible es el paisaje. Es un espacio recortado y dividido....” (Dollfus, O. p.8) Según este autor, el espacio geográfico tiene un carácter de superficie y de originalidad al no ser posible encontrar dos espacios de idénticas características y sin embargo la homogeneidad le es también un valor inherente al poderse diferenciar dada la repetición de formas determinadas. El concepto de tiempo está implícito en el espacio geográfico al entenderse como un palimpsesto, siendo el resultado de la yuxtaposición de fenómenos múltiples.

En relación a este concepto resulta interesante el trabajo de Janet Cardiff, *Her Long Black Hair* del 2004, quien realiza un audio a la vez que lleva a cabo una caminata por el Central Park de Nueva York, su ruta la traza en razón del flujo de una quebrada que quedó sepultada en la construcción de este espacio; un paisaje fósil. Este audio acompañado de fotografías y mapas sugieren una ruta al caminante que se somete a una compleja superposición de informaciones, auditivas y visuales, mezclando tiempos y realidades espaciales. Siendo efectivo aquí el concepto de palimpsesto donde el espacio a través de esta obra se pliega, lo que la autora narra se vuelve imagen, lo que observa quien camina interactúa con lo sucedido ese día en 2004, el espacio en medio atestigua los cambios y las relaciones dinámicas que se suceden. Vladimir Montoya en su texto *El mapa de lo invisible: Silencios y gramática del poder en la cartografía* (2007), se refiere a este

concepto entendiendo el espacio como una matriz sobre la cual las acciones se sobreponen en el tiempo.

1.2.2 La Geografía desde el Feminismo

Gilliam Rose en su texto *Feminism & Geography* (1993) realiza un análisis de los conceptos en los que se basa la geografía como una disciplina masculinista en la cual se establecen explícitas relaciones entre la mirada del geógrafo sobre el espacio en constante analogía con el cuerpo femenino. A partir de una serie de análisis de documentos históricos, entre ellas pintura de género y pintura de paisaje, Rose establece que la principal relación entre el paisaje y lo femenino radica en la visión masculina, blanca, heterosexual que unifica ambos valores desde su capacidad productiva y reproductiva, utilitaria, y su cualidad de propiedad privada en manos de quien pinta, comisiona, y observa.

Según Rose (1993) estas relaciones visuales se evidencian a través de la lectura iconográfica de varias pinturas de la historia del arte occidental en donde la figura femenina, como el paisaje, se representa desde una posición de objeto, no de sujeto. Su desnudez no es para sí misma, su mirada rara vez atraviesa el lienzo para enfrentar al espectador como su igual, la mirada que se vierte sobre su cuerpo es la del hombre que la estudia como al paisaje, que la contempla como a la tierra que posee. Sobre esto la autora se pregunta:

Al hacer semejante paralelismo entre la mujer y la naturaleza, estas pinturas ofrecían la posibilidad de que la mujer pudiera ser utilizada como lo era la

naturaleza: ¿Acaso la tierra, la naturaleza misma, no permitió dócilmente que su cuerpo fuese arado, sembrado, despojado y abusado por el hombre? La Naturaleza y la Mujer eran igualmente vulnerables. (Rose, 1993, p.96)

En el capítulo cinco, *Looking at landscape: The uneasy pleasures of power*, Rose expone la relación que existe desde la Geografía entre los conceptos visión, conocimiento y poder, lo cual permite explicar la cita anterior al evidenciar el deseo de dominar que se esconde detrás del discurso aparentemente inocente de “alcanzar el conocimiento” que persigue el geógrafo. Este conocimiento se deriva de una supuesta objetividad de la mirada que se lanza sobre el espacio, se proclama racional ignorando a la vez la subjetividad del geógrafo, como en general sucede desde cualquier otra perspectiva.

La imaginación geográfica dominante, como lo define Rose, se ve aquí superada por la lectura feminista ya que a través de ésta se termina o se le resta importancia a las dicotomías polarizadas que articulan el discurso tradicional. Por ejemplo la autora menciona la posibilidad desde la lectura feminista de trabajar como uno solo el espacio real y el metafórico, la mente y el cuerpo así como la experiencia y lo emocional presente en la interpretación de los lugares.

La inclusión del feminismo nos ayuda entonces a remover las capas de verdad que se han ido solidificando bajo la presión del tiempo en conceptos socialmente aceptados que estructuran la construcción del mundo y las posibilidades del uso del espacio desde una sola mirada, la del hombre. La revisión de los textos

fundamentales de la disciplina rescata definiciones de la geografía humanista como sucede con el concepto de lugar y espacio que nos interesan trabajar ahora.

Según esta revisión de las estructuras conceptuales, el espacio, esa “fría superficie medible” (p.277), como lo define Zubiaurre (1996), tiene que ver con el propósito de determinar una ubicación mediante mediciones científicamente racionales. Como hemos mencionado, la conquista y el poder es el objetivo del conocimiento geográfico para lo cual existen herramientas que permiten cuantificar los valores que le son de interés estratégico. Por otra parte el concepto de lugar tiene una connotación totalmente distinta, este hace referencia a la construcción de significado asociado a un espacio, es una construcción humana o humanizada del espacio a través de la interpretación de sus características.

Podría entonces decirse que el concepto de espacio tiene que ver con la acción extractiva del ser humano mientras que el concepto de lugar es afín a la idea de depósito, de acumulación de experiencias y emociones que se impregnan en los espacios y los vuelven cercanos al cargarles de sentido.

Alicia Lindon y David Hiernaux en su texto titulado *Tratado de Geografía Humana* (2006) exponen estos conceptos desde la etimología. Para el concepto de espacio su origen se encuentra en la tradición aristotélica, la palabra *topos* designa el espacio geográfico continental donde se ubican los cuerpos, mientras que para el concepto de lugar la palabra *chora* de procedencia platónica refiere a la realidad sensible que ancla los seres al espacio.

También se mencionan autores como Yi-Fu Tuan para quien el concepto de espacio está ligado a la extensión, la falta de límites que permite la movilidad, la libertad que se expresa en la continuidad geográfica hacia lo desconocido. Contrariamente el lugar es la falta de libertad, es un espacio delimitado por un sentido de certeza y seguridad consecuencia de lo conocido, previamente ocupado o delimitado por la acumulación de significados.

Entonces, para contextualizar las acciones de esta investigación en relación a la teoría, la noción de espacio es aplicable al referirse a las imágenes de geolocalización, hojas cartográficas, perfiles topográficos, al nombre y los datos de espacios geográficos no recorridos. Mientras que el concepto de lugar es aplicable a las imágenes mentales, las fotografías, los textos y apuntes sobre las experiencias vividas en el recorrido. Sin embargo para los lugares que se observan a lo lejos y no han sido recorridos se plantea el uso de ambos conceptos pues existe un depósito de significado sobre ellos de carácter proyectado, quizá relacionado a un sentimiento de deseo o repulsión basado en experiencias previas de lugares que comparten sus características: El espacio es lejano, el lugar próximo a nosotros, sin embargo un espacio lejano puede volverse cercano a través de la mirada.

1.2.3 Situacionismo

Henri Lefebvre en su texto *La producción del espacio* (1974) trata el tema desde los usos en relación al capitalismo, afirma que “el espacio entero ha sido integrado al mercado” (p.221) al realizar un análisis desde varias categorías. Por ejemplo, la del espacio social el cual califica de abstracto al verse fragmentado bajo las leyes de la propiedad y los espacios que quedaban desocupados como el mar o la alta montaña mediante la industria del ocio.

De estos apuntes el autor define entonces dos cualidades posibles del espacio que dialogan entre sí: el ser dominante y el ser dominado. A lo que se presenta una paradoja, expone que existe la capacidad humana de conocer y de transformar el espacio a una escala incluso planetaria (mediante la tecnología) pero esta noción del espacio como un todo existe también en relación con la realidad de un espacio fragmentado por la propiedad privada. “Está pulverizado para ser comprado y vendido” (Lefebvre, 1974, p.223)

Podemos aprovechar estas reflexiones para retomar la historia en torno del paisaje pictórico en occidente. De esta interesa extendernos brevemente en dos vías: sobre la propiedad privada y sobre el espacio público. Según Rebeca Solnit (2000) la posibilidad de desplazamiento era realmente limitada antes de finales del siglo XVIII en Europa, sin embargo con el interés creciente de sectores de la sociedad en los paseos y caminatas se comenzó una reforma en torno al espacio. Solnit afirma que “El gusto por caminar y por el paisaje se convirtió en una especie

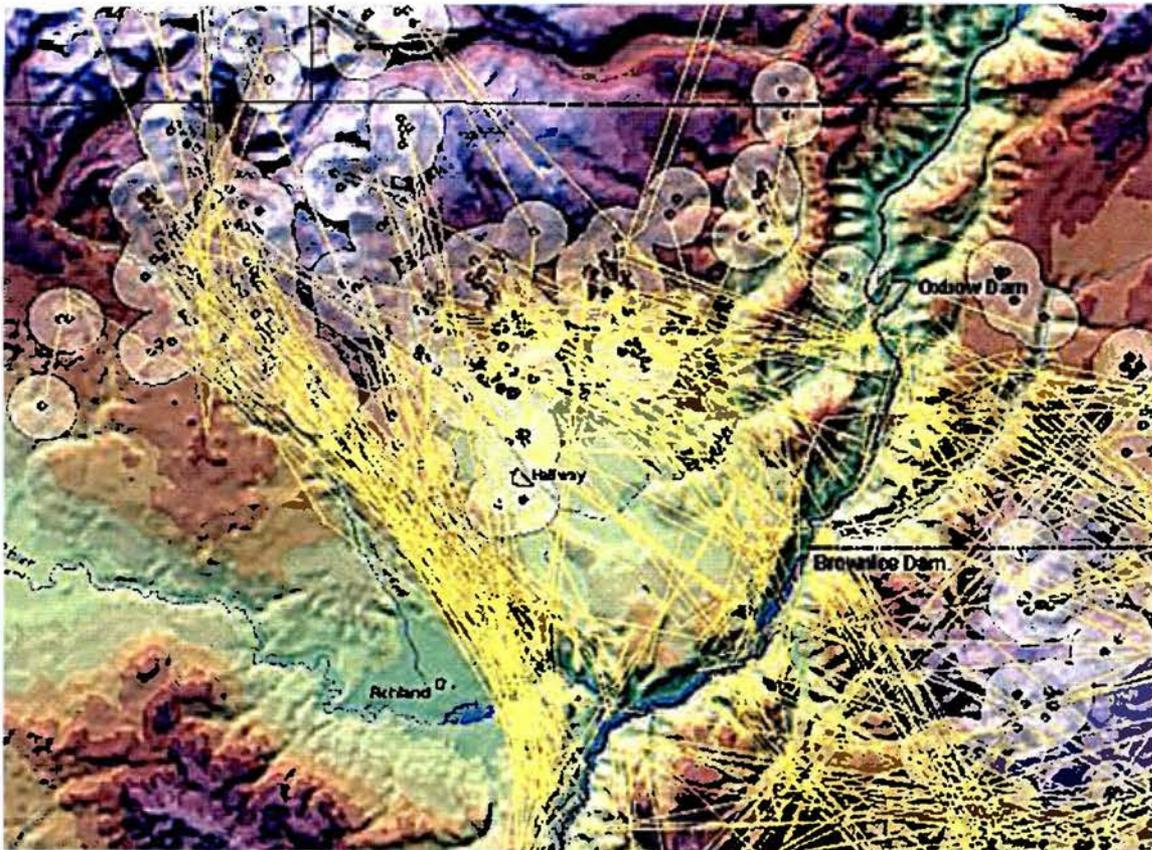
de caballo de Troya que eventualmente democratizaría muchos espacios y en el siglo veinte literalmente demolería las barreras entorno a los estados aristocráticos.” (2000, p.86) Este gusto del que habla la autora genera una tradición que se gesta en los jardines medievales, renacentistas y románticos, eleva en el siglo XIX el concepto de naturaleza del placer a la necesidad, logrando así recuperar espacios a título del estado, espacios públicos protegidos por leyes. Este encadenamiento de hechos evidencia para Solnit que mediante el caminar se articulan la libertad física y la libertad mental, a la vez que evidencia el postulado de Lefevre quien posiciona el concepto de espacio como un elemento de escasez.

1.2.4 Mapeos y Geolocalizadores

En el siglo XX algunos artistas hicieron uso de tecnologías de geolocalización para desarrollar sus obras, de estas cabe destacar la obra del japonés Masaki Fujihata titulada *Impressing Velocity* (1992-1994) la cual es el resultado de la alteración de las formas del monte Fuji a partir de la velocidad de desplazamiento durante dos recorridos. Para esta obra el artista hace uso de la tecnología de sistemas de posicionamiento global (GPS) y utiliza los datos para deformar y reconstruir el espacio. Esta obra interesa a la presente investigación por cuanto el artista realiza una apropiación a partir de la deformación de un espacio icónico en la cual media su cuerpo, su propio ritmo al momento de caminar.



Masaki Fujihata. *Improssing Velocity*. 992-1994



Idaho Power Company. Recorrido de animal con radiocollar. Sf

Las tecnologías de geolocalización son ahora herramientas accesibles al público, a diferencia de lo que fue en 1994 cuando Fujihata realizó su ascenso al monte Fuji. Esta imagen corresponde al trayecto de un venado que fue rastreado mediante un radio-collar. La imagen muestra direcciones de desplazamiento del animal en rutas múltiples y de manera simultánea. En el desarrollo de este proyecto se utilizarán herramientas que permitirán trabajar con este tipo de imágenes, serán también de referencia para la elaboración del atlas que propone esta investigación al permitir documentar de manera gráfica los recorridos realizados y trabajar desde la superposición de los mismos.

Existen también otras manifestaciones en relación al desplazamiento y el entendimiento del espacio que guardan a la vez un carácter ritual y simbólico en las culturas indígenas como lo son los mapas o pinturas Navajo y los petrograbados del Delta del Diquís. De estos interesa retomar la simplificación de las formas del espacio y su codificación en símbolos que remiten a la ubicación espacio- temporal y espiritual de los elementos.

1.2 Recorrido

1.3.1 Caminar

El caminar resulta un concepto básico en esta investigación. Si bien esta acción sucede de forma automática, según la escritora Rebecca Solnit, en su texto *Wanderlust A History of Walking* (2000), la evolución biomecánica que nos permite caminar erguidos tiene una estrecha relación con la capacidad de ver y por lo tanto de generar pensamiento en relación al movimiento y la forma en la que se percibe el espacio. La autora enfatiza en la condición aleatoria del pensamiento que sucede al caminar y como esta actividad que pareciera simple conlleva en realidad una complejidad que permite la conexión entre el cuerpo y el entorno, así como una relación entre el pensamiento y los ritmos propios del cuerpo humano; grados de conciencia ignorados como consecuencia de un ritmo de vida acelerado que no permite espacio para el deambular y por lo tanto tampoco para la experiencia inmaterial del pensamiento desestructurado.

El caminar, dice la autora refiriéndose a un ejemplo donde cita a Rosseau, de una forma determinada y en cierto tipo de espacios, lograba posicionar lo privado y lo personal como valores a los cuales prestar atención, así mismo los procesos que interesan en esta investigación buscan ese mismo silencio y distancia. La intención de caminar, en este proceso es una forma de entender el mundo, sus ritmos, formas, distancias y posibilidades desde el cuerpo.

En este sentido el concepto de estudio con el que pretende trabajar este proyecto de investigación responde a un interés de crear conocimiento a través de la práctica artística. Un conocimiento que se basa y se extrae de la experiencia entendiendo esta desde el experimentar el mundo a través de la selección de los espacios recorridos. Esta forma de entender el concepto de estudio puede ilustrarse a través del análisis que realiza Karen O' Rourke (2013) sobre lo que proponen Laurent Taxidor y Abraham Poincheval durante sus viajes cuando menciona que "...this art deals more with learning about the world than representing it". (2013, p. 70)

Aprender sobre el entorno en el que vivimos es posible mediante la acción de caminar ya que el contacto directo con elementos del espacio que sucede cuando hay un desplazamiento geográfico "puede desbaratar el acto asumido de ver, abriendo así un espacio para una reflexión más crítica de lo que se ve." (Cosgrove, 2003, p.66-67). Ver como una toma de conciencia, una acción crítica desde la experiencia que es capaz de reconfigurar nuestra noción de lo real.

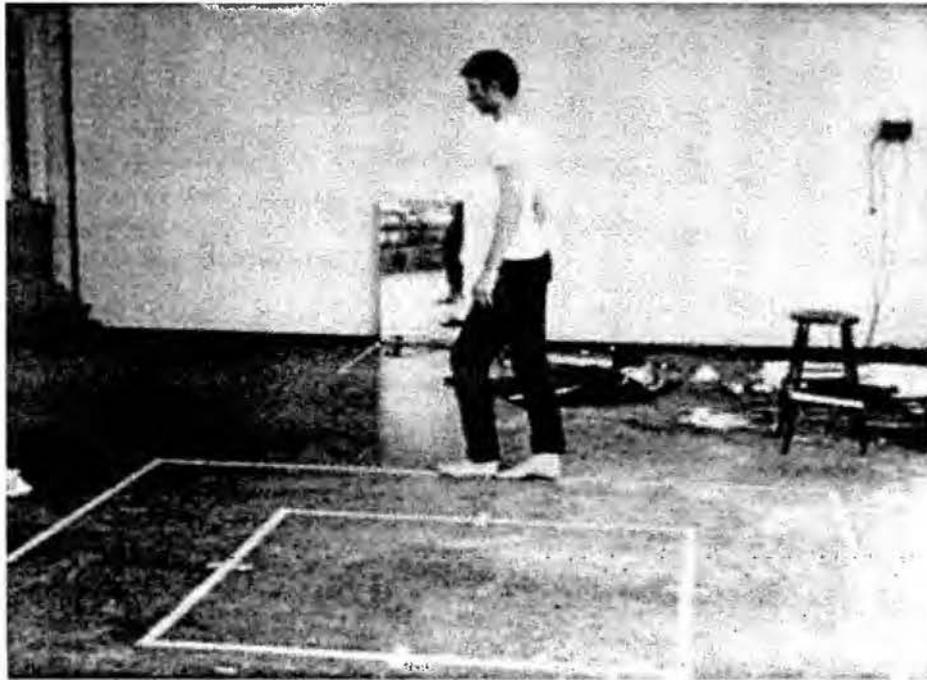
El concepto de desplazamiento puede quizá entenderse como la capacidad de movilidad del ser humano en un radio que le permita satisfacer sus necesidades. La necesidad de espacio la defino como una cuestión no solo física inherente al cuerpo que camina sino también a la necesidad de abarcar espacio con la mirada, casi como en un acto de exigir un derecho al espacio, un derecho derivado de la condición de existir en el mundo, de la necesidad de experimentar el vacío en contraposición al hacinamiento urbano.

Henri Lefebvre se refiere a este problema en su texto *La producción del espacio* afirmando que “La producción del espacio es un fenómeno extraordinariamente complejo...porque unos conciben el espacio a gran escala y otros no lo conciben sino a la escala de la propiedad privada” (1974, p. 226) en otras palabras la escala en la que se tenga conciencia del espacio determina la producción o existencia del mismo.

Rebeca Solnit habla de un ser humano contemporáneo recluido en una serie de interiores, como la casa, el carro, la oficina, el centro educativo, el centro comercial, etc. Este ser humano, en relación con lo que postula Lefebvre, no sería capaz de dimensionar el espacio a gran escala sino que lo haría desde la fragmentación que supone la infraestructura donde realiza sus actividades y quizá el espacio entre ellos.

Existen muchos artistas que incorporan en sus procesos distintas formas de desplazamiento físico. El artista Bruce Nauman, por ejemplo, establece una serie

de variantes metodológicas que desarrolla al caminar dentro de su estudio en obras como *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (1967) y *Slow Angle Walk* (1968). En ambas la acción repetitiva conlleva a una posible aprehensión de la obra desde la sinécdoque, a lo que contribuye la falta de una línea narrativa reconocible. Estas variantes metodológicas pueden también entenderse como protocolos que son parámetros escogidos por los artistas que delimitan la forma en la que actúan.



Bruce Nauman. *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*. 1967

El protocolo O'Rourke (2013) lo define como "una regla, guía o documento que especifica cómo debe ejecutarse una actividad...en el arte contemporáneo un

protocolo es un conjunto de reglas que un artista establece para realizar una obra.” (2013, p. 47)

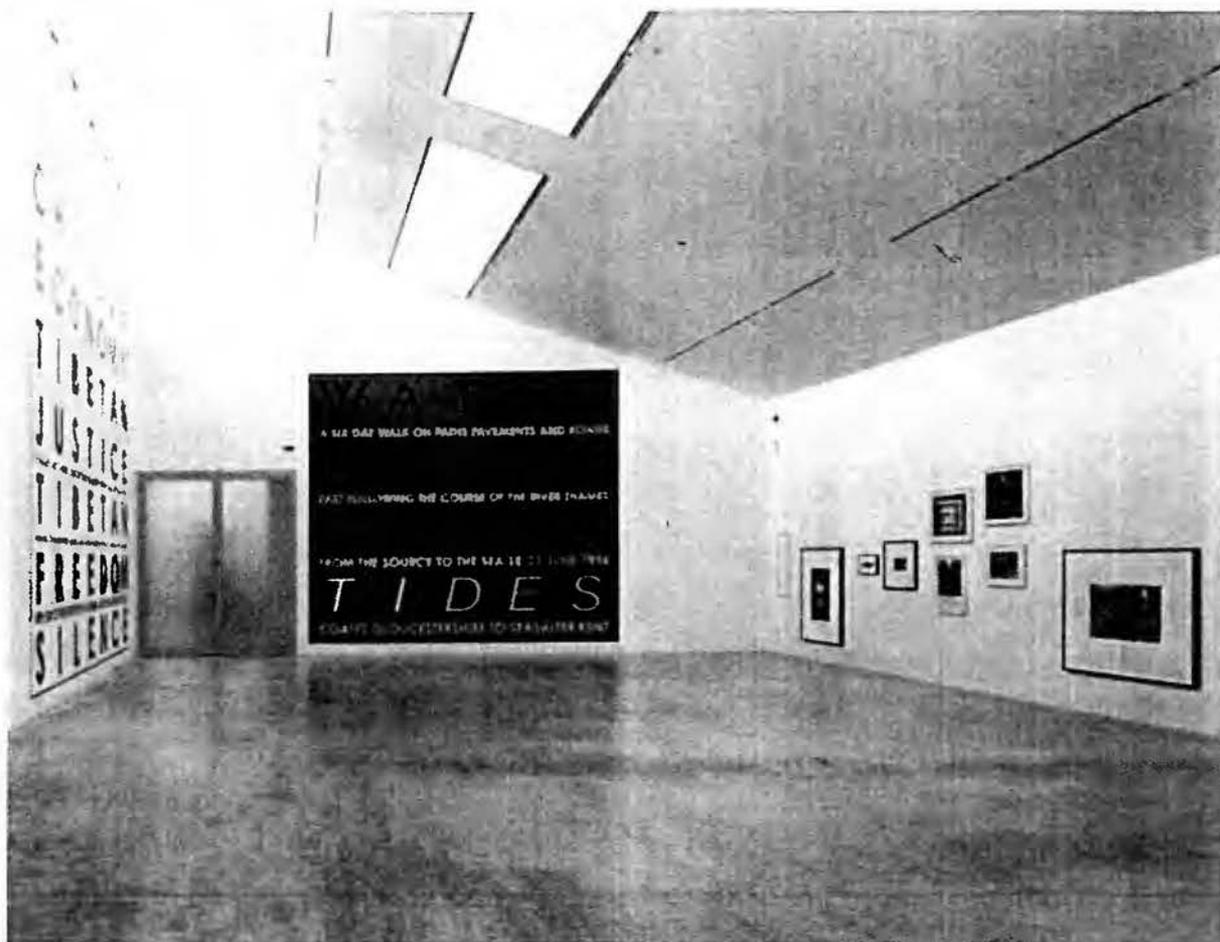
1.3.2 El Land Art

Si bien, según algunos autores consultados, no es un movimiento como tal, bajo este nombre se agrupan una serie de manifestaciones de los años 70's que se realizaron sobre espacios que se relacionan en esencia, con características de lo que gracias a la pintura aprendimos a llamar paisaje. Estas manifestaciones están vinculadas con una tendencia hacia la conquista de espacios impulsada por los sucesos científicos de la época, siendo recurrente el registro de la presencia humana en estos lugares, o no lugares, y evidenciando esencialmente un interés por las reflexiones espacio-temporales en obras de carácter procesual que se acercan al pasado prehistórico en cuanto al uso de símbolos y materias primas.

Rastros, caminos, desplazamientos y laberintos son recurrentes entre las obras del land art. Artistas como Robert Smithson, Dennis Oppenheim y Michael Heizer han incluido el acto de caminar dentro de sus procesos de producción. Otros como Hamish Fulton y Richard Long, realizan largas caminatas en espacios desolados, sus obras transcurren tanto en el espacio recorrido como en la galería en donde prima la transferencia de materias, conceptos, acontecimientos, etc.

Desde el siglo XIX el arte oriental resultó de gran importancia para los artistas de las vanguardias, durante la segunda mitad del siglo XX la filosofía Zen formó parte de las influencias que alimentaron los intereses del Land Art. Entre sus características destaca un desinterés total por la representación, y la importancia del azar. La influencia de la filosofía Zen encontró resonancia entre los artistas de la Black Mountain College quienes en sus procesos incluían la meditación y la contemplación, otro concepto importante es el de la autodisolución del sujeto en el entorno mediante la anulación de la dualidad sujeto-objeto. Francisco Delgado (2011) cita a Cheng (2004) a propósito del último punto: "Pero el hombre, al fin, se absorberá en la obra, porque en ello se haya para él la verdadera superación..." (Delgado, 2011, p. 149)

Además de estas características serán retomadas durante el desarrollo de la investigación plástica intereses estéticos del Land Art entre los que destaca el gusto por lo inacabado, la sobriedad y rudeza de los materiales, la gestualidad intuitiva y la conciencia del paso del tiempo. Algunos de estos son conceptos estéticos arraigados a la cultura japonesa y refieren a los conceptos de *wabi*, *sabi*, *ma*, los cuales están presentes en tradiciones como el diseño de jardines, el ikebana y el haiku.



Hamish Fulton. Walk Installation, Turner Contemporary. 2012



Richard Long. Cold Stones, CAC, Málaga. 2016

En relación con el trabajo de Long y Fulton se encuentran también implícitos una serie de valores que son de interés para el desarrollo de esta investigación como lo son la reiteración del gesto, el caminar, el volver al mismo lugar, el uso de textos y fotografías, acciones en función de los fenómenos geológicos y atmosféricos de distintos espacios en donde la presencia y actividad humana no es dominante.

En la década de los 70's tienen lugar otras manifestaciones de carácter performático como la obra de Barbara y Michael Leisgen. En la serie *Mimesis* del año 1973 ambos realizan un trabajo en el que se establece una relación de continuidad entre el cuerpo humano y el espacio. Interesa de este trabajo la forma

en la que el cuerpo existe en estos espacios en razón de una proporción o escala, como un factor externo que intenta insertarse en el espacio de forma orgánica.



Barbara y Michael Leisgen. *Fotografías de la serie Mimesis*. 1973

Si el concepto de espacio es correspondiente a lo medible y cuantificable, entonces, el cuerpo humano es la herramienta a utilizar para dicha tarea, ya sea desde el uso de referencias directamente corporales como el pie, la pulgada o extensiones de este como la vara. Sin embargo estas unidades de medida suponen un estándar, un modelo de cuerpo humano desde donde se unificarán estas unidades. Este cuerpo, no es de extrañar, ha sido el canon basado en el hombre. Resulta oportuno mencionar el trabajo de la artista Mireille S. Francette Porte, conocida como Orlán, quien en los años setentas a través de una serie de performances convierte su propio cuerpo en una unidad de medida. En este sentido, Joan Nogué (2007) en el texto *La construcción social del paisaje* extiende también una unidad de medida que abarca la totalidad del cuerpo, en este caso el cuerpo metafórico y metamórfico del que habla es el del observador quien “se proyecta a si mismo sobre el paisaje” (p.32) Casi como un zahorí que busca

amplificar las vibraciones de la tierra, las piedras y el agua a través de su propio cuerpo.

En torno a esta relación entre el sujeto/cuerpo y espacio, la obra de Joan Jonas trabaja en relación con el concepto de territorio, en la obra *I want to live in the country (and other romances)*, existe un anhelo de corte romántico, un deseo de pertenecer al mundo por medio de la observación crítica del entorno. Este pertenecer al mundo refiere a una denuncia, Jonas reclama un espacio que mediante la reiteración de la imagen y la puesta en abismo delimita un territorio. Este abismo o retorno actúa como un recurso de aleación territorial, resulta en un ejercicio de apropiación.

En contraste con el concepto de territorio que Javier Maderuelo (2008) define en el texto *Paisaje y Territorio* como “el conjunto de elementos y acontecimientos físicos que configuran un país, entendiendo este no en sus términos políticos sino en tanto que región o lugar más o menos extenso.”(p 7); el territorio que se agencia mediante la obra de Jonas es uno en proporción al individuo, un territorio a la escala de la propiedad privada y que está constituido por un conjunto de imágenes que cargan y construyen un sentido de lugar.

El territorio puede entenderse en relación a la extensión geográfica que deviene de las interacciones geológicas y atmosféricas que lo modifican constantemente. Como lo explica Ignacio Sánchez “no es unilineal ni homogéneo sino que viene gobernada por la interacción de un variado conjunto de tendencias de cambio que se superponen sobre pautas espaciales y ritmos temporales diferenciados...”

(Maderuelo, 2000, p.203) Sin embargo, estas definiciones dirigidas hacia la contextualización del concepto de paisaje desde la geografía física dejan por fuera lo relacionado a la injerencia humana sobre el territorio. El carácter político y económico que opera sobre el concepto de territorio tiene que ver con la división y fragmentación del espacio geográfico, de las superficies continentales y marítimas en porciones delimitadas para el ejercicio del poder en una escala variable.

Así como se ha mencionado, desde el romanticismo un nuevo concepto estético alimentaba el interés de artistas sobre el género del paisaje, lo sublime. Este concepto es reevaluado en el trabajo del Land Art e incluso se le puede ver presente en la cartografía. Así mismo se evidencia cómo a lo largo de la historia el paisaje ha sido homologado al cuerpo de la mujer, *incorporando* en lo masculino y lo femenino una brecha entre la cultura y la naturaleza que se entiende como natural. De ahí la importancia de sumar a esta investigación la lectura que hace el feminismo sobre estos asuntos, para entender que así como el paisaje no existe por sí mismo de forma natural, estas concepciones en torno al discurso de género tampoco. Como lo menciona Alain Roger en su texto *Breve Tratado del Paisaje* "...sino por el orden de nuestra mirada, que (entre) ve el paisaje bajo el dominio del arte" (Roger, 2007. p.200). Así, desde este marco de antecedentes es entonces posible contextualizar el proceso de investigación plástica que es el interés principal de este documento.

Capítulo 2

Procesos y Metodologías

En este capítulo se expondrá el proceso plástico realizado según la metodología propuesta, por lo tanto el contenido del mismo se estructurará de la siguiente manera:

1. Descripción de la primera etapa sobre la acumulación y recolección de datos.

Esta se organizará a partir de una serie de categorías generales en las que se agrupan los recorridos y los insumos recopilados según el lugar al que pertenecen.

2. Descripción de la segunda etapa en la cual se diseñan mecanismos para procesar la información recolectada a manera de tablas, según su función o propósito dentro del proceso constructivo.

3. En la tercera etapa será descrito el proceso de discriminación para el ensamblaje de las obras, que contempla bocetos, ensayos, procesos de diseño y construcción.

2. 1 Primera etapa: Recolección de datos y categorización de las estrategias

Según la metodología que se propuso para la producción de este proyecto el primer conjunto de acciones comprendió la realización de una serie de caminatas en espacios de características geográficas distintas.

En primer lugar es preciso aclarar que este proceso dio inicio mucho antes de la redacción de este documento por lo que se cuenta con un registro de caminatas desde el año 2013 hasta finalizar el 2017. En total se registraron ciento once desplazamientos de los cuales: cincuenta y ocho se realizaron hacia zonas montañosas entre las que se incluyen cerros de baja elevación y las zonas más elevadas del país que superan los 3000 msnm; veintiún desplazamientos hacia volcanes extintos y activos, descensos al cráter y a espacios de actividad geotérmica; once zonas costeras en las que se cuenta recorridos a pie por manglares y a lo largo de la playa; cinco hacia cataratas; cinco hacia lagunas; cuatro recorridos en ríos, dentro del cauce o paralelo a este; tres hacia islas del pacífico; dos descensos a cuevas y dos ascensos verticales en paredes de piedra.

Tabla 1. Conteo total de desplazamientos

Desplazamiento hacia:	Total
Zona montañosa	58
Volcán	21
Laguna	5
Catarata	5
Cueva	2
Zona costera	11
Isla	3
Roca	2
Río	4
	111

De estos ciento once desplazamientos se recolectaron distintos insumos, por ejemplo las fechas en que se realizaron, los kilómetros recorridos a pie, rutas marcadas por GPS, perfiles topográficos, fotografías, notas, dibujos, mapas, objetos, instrumentos y ropa, materiales orgánicos como huesos y hojas, materias inorgánicas como rocas, fósiles y ceniza. En la tabla del anexo 1 se puede constatar con cuales de estos insumos se cuenta en cada uno de los recorridos. Posteriormente, se procede a realizar una selección de los lugares que cuentan con mayor información, a esto se le añade un filtro de carácter cualitativo, es decir, entra en el proceso una valoración crítica de los remanentes perceptivos y emocionales, según lo postulado en el primer capítulo.

Es importante mencionar, que para cada una de las categorías de insumos antes descritas, se cuenta con un sistema propio de registro. Por ejemplo, los objetos recolectados han sido fechados y numerados, se guardan en recipientes según sus necesidades.



Imagen 1: documentación de los objetos recolectados, cráneo de zorro encontrado durante el día 1 del recorrido 18.

A continuación se aportan imágenes de algunos de los objetos que conforman este acopio, en cada imagen se encuentra una ficha sencilla que facilita la ubicación del objeto. La información que se presenta en esta ficha corresponde en orden de izquierda a derecha al número del recorrido (R18) la fecha del recorrido y una descripción inmediata del objeto.







R61-02 25/09/2016 Cenizas del Volcán Turrialba
12/10/2016



R60 06/12/2015 Vertebras de reptil



R69

18/04/2016 Hoja



R55

26/07/2015 Corteza

Las notas y los dibujos que acompañan este acopio, pueden haber sido realizados durante el recorrido, pero también después o incluso en algunos casos antes del mismo. Un ejemplo de apuntes que suceden previos al recorrido son las listas, el planeamiento de las rutas, el diseño de presupuestos, fechas posibles, etc. Durante los recorridos se realizaron diagramas de la dirección magnética en relación al amanecer, dibujos rápidos del cielo para ubicar estrellas en relación a sistemas montañosos, textos cortos sobre impresiones importantes resultado del azar. Posterior al recorrido se realizan crónicas del viaje, dibujos sintetizados de formas relevantes, ejercicios de síntesis textual a tres líneas. Todos estos materiales heterogéneos se recogen en distintos cuadernos y bitácoras.

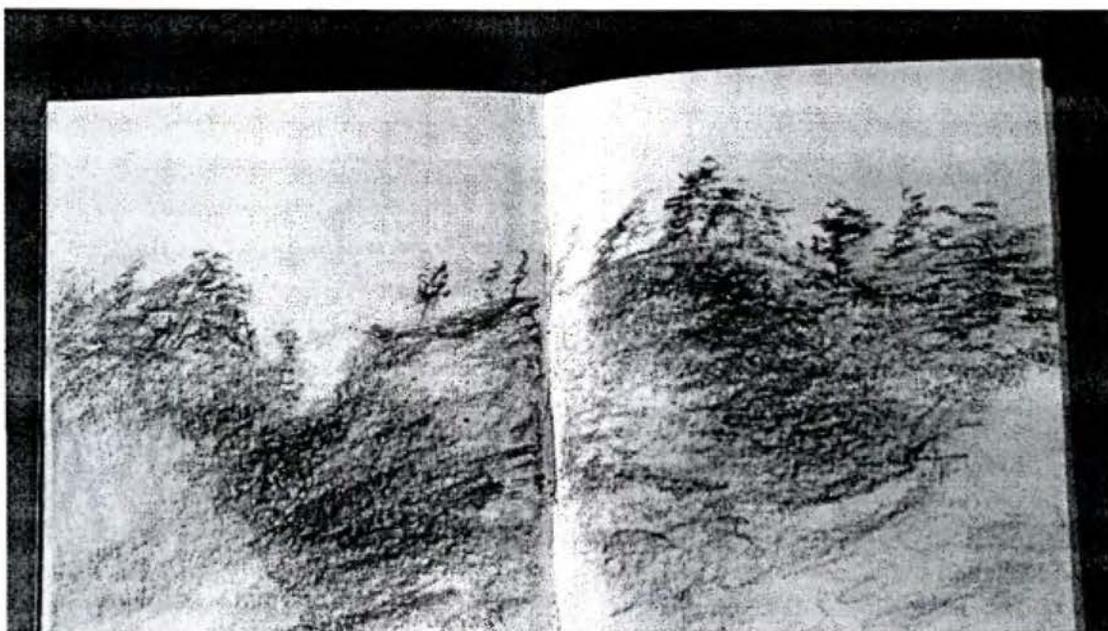


Imagen 2: Bitácora de campo, pequeño formato. Dibujo en carboncillo de una zona de circulación atmosférica. Realizado in situ en los Cerros del Guarco. Año 2015.

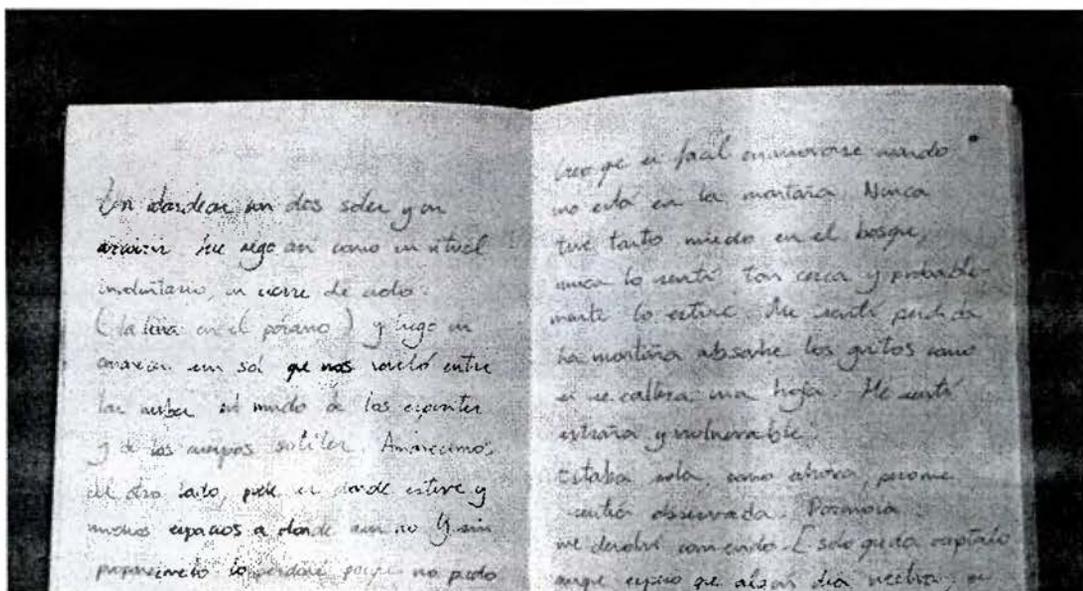


Imagen 3: Bitácora de campo, pequeño formato. Narración de recorrido 34. Año 2015.

En esta bitácora de pequeño formato se realizan apuntes de carácter inmediato, dibujos, narraciones, diagramas, divagaciones, listas, observaciones, medidas, etc. Existen también otros tres tipos de bitácora, una en donde se realizaron las crónicas (en su mayoría escritas en el 2015) la cual contiene solo texto, otra en la que se enfatiza el trabajo desde la materialidad de los elementos encontrados como hojas, semillas *aladas*, las cuales se relacionan con otro tipo de materiales crudos, como textiles y plásticos.

La tercera bitácora es en la que convergen todos los elementos recolectados y se realizan los estudios y bocetos para la construcción de diferentes piezas.

Para las fotografías se realizó un extenso proceso de selección y catalogación en formato digital. Para cada año se levantó una lista de los recorridos y se asignó un número. Posteriormente se llevó a cabo una clasificación exhaustiva que resultó en un archivo fotográfico por cada año. En total el conjunto de casi cinco años de archivo cuenta con aproximadamente mil ciento treinta y ocho archivos fotográficos. Solo una tercera parte del archivo se encuentra en formato impreso.

Nombre	Date modified	Type	Size
0	25/5/2015 1:07 p. m.	File folder	
1	25/5/2015 1:07 p. m.	File folder	
2	23/5/2015 1:09 p. m.	File folder	
3	24/5/2015 1:10 p. m.	File folder	
4	24/5/2015 1:10 p. m.	File folder	
5	25/5/2015 1:10 p. m.	File folder	
6	25/5/2015 1:10 p. m.	File folder	
7	5/3/2016 11:27 a. m.	File folder	
8	25/5/2015 1:10 p. m.	File folder	
9	25/5/2015 1:10 p. m.	File folder	
10	25/5/2015 1:07 p. m.	File folder	
11	25/5/2015 1:08 p. m.	File folder	
12	25/5/2015 1:08 p. m.	File folder	
13	25/5/2015 1:08 p. m.	File folder	
14	25/5/2015 1:08 p. m.	File folder	
15	4/2/2016 10:21 a. m.	File folder	
16	25/5/2015 1:09 p. m.	File folder	
17	25/5/2015 1:09 p. m.	File folder	
18	25/5/2015 1:11 p. m.	File folder	
c1	25/5/2015 1:10 p. m.	File folder	

Imagen 6: Archivo digital, estructura de carpetas enumeradas según cantidad de recorridos del año 2015

Para las rutas trazadas en GPS, perfiles topográficos y otros materiales de esta naturaleza se utilizaron aplicaciones gratuitas para dispositivos móviles, instrumentos GPS marca Garmin, levantamientos de perfiles con Google Earth, Wikiloc, BaseCamp y dibujos a mano alzada sobre hojas cartográficas. Para algunos recorridos se contaba con una brújula para realizar ejercicios de navegación. Dependiendo del tipo de sistema, aplicación o programa se obtienen datos con márgenes de error distintos que son presentados gráficamente en formatos variables.

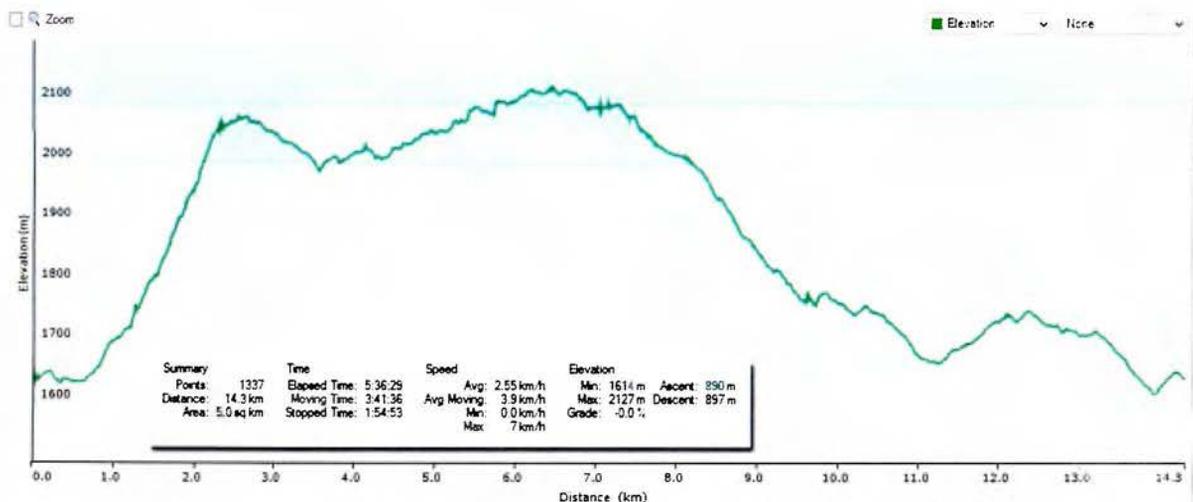


Imagen 7: Ejemplo de perfil topográfico del desplazamiento número 53. Levantamiento de datos con GPS Garmin y procesado en BaseCamp

Mediante este ejemplo se hace evidente la noción de reversibilidad mencionada en el marco teórico que propone Manovich (2008). Las imágenes 7,8 y 9 utilizan los mismos datos pero reconfiguran la información de manera distinta según las características del recorrido que interese mostrar.



Imagen 8: Ejemplo de la ruta realizada durante el desplazamiento número 53. Levantamiento de datos con GPS Garmin y procesado en BaseCamp



Imagen 9: Ejemplo de la ruta realizada durante el desplazamiento número 53. Levantamiento de datos con GPS Garmin y procesado en Google Earth.

2.2 Segunda etapa: Clasificación del material

Una vez cerrados los procesos anteriores se procede a adjudicar una función específica a cada uno de los grupos de elementos recopilados. Fueron designadas tres categorías: los elementos de forma, los elementos moderadores, y los elementos gráficos o pictóricos.

2.2.1 Los elementos de forma son aquellos que aportan información visual con el fin de actuar como eje de la composición, por cuanto describen gráficamente el espacio recorrido de forma no figurativa sino simbólica. Estos elementos son los perfiles topográficos, las curvas de nivel, las rutas trazadas por GPS, las formas lineales sobre el mapa, la nomenclatura y simbología propias del material cartográfico. La tabla a continuación describe cuales de los recorridos cuentan con este tipo de información:

Tabla 2. Elementos de forma

Número del recorrido	Material
6, 8, 9, 18, 21, 24, 26, 35, 51-54, 60, 66, 69, 91, 102, 105, 107, 111	Perfil topográfico y ruta de recorrido
1-111	Hojas cartográficas
18, 57,	Curvas de nivel aisladas

2.2.2 Los elementos moderadores son elementos cuantitativos que funcionarán para ordenar el espacio, como las direcciones, puntos cardinales, kilómetros, horas y días de recorrido, fechas, textos, y notas.

Como puede verse en el Anexo 1 la información recopilada, si bien se mantienen las mismas categorías, varía cada año. Por ejemplo durante el año 2015 se tiene un registro muy preciso de los kilómetros recorridos, en total ese año se caminaron 500km (sumando datos de otro conjunto de recorridos que no se utilizaron para este proyecto). Ese mismo año se realizó un ejercicio continuo de crónica en 16 desplazamientos consecutivos. Datos como las fechas se lograron recopilar para ubicar cada uno de los recorridos, mientras que solo en el 50% de los casos se cuenta con el registro preciso de la altitud (msnm). De este análisis se puede decir que contamos con más datos de carácter horizontal que los de carácter vertical ya sea de ascenso o descenso.

En total se registra un promedio de 25 recorridos por año. Durante los dos primeros años se contabiliza el número más bajo mientras que para el 2015 se registraron 29 desplazamientos siendo el año con mayor movimiento. Para ese mismo año se registra un desplazamiento hacia el punto extremo noroeste y en 2016 hacia el punto extremo sureste. En 2014 se registra en un desplazamiento vertical hacia el punto extremo altitudinal de 3820 msnm y en 2015 y 2016 un descenso entre 60 y 120 m por debajo de la superficie.

Los textos y notas también se contabilizaron dentro de los elementos moderadores, no solo porque en ellos encontramos los datos que nos interesan como las fechas, horas, kilómetros recorridos, etc.; sino porque de ellos es posible identificar, clasificar y cuantificar aspectos intangibles en relación con los lugares y las experiencias de cada recorrido.

Para esto se establecieron siete categorías de carácter cualitativo en relación con la percepción predominante en cada recorrido o un conjunto de características en común, por ejemplo la posibilidad de haber muerto durante el recorrido, la capacidad de asombro ante una manifestación del azar importante, emociones relacionadas con personas, y otras variantes circunstanciales.

Este proceso no será esclarecido de forma directa por cuanto no interesa generar una nomenclatura a partir de este conjunto de datos, por lo tanto las categorías se limitan a colores sin una referencia exacta a las características que representan. El nombre exacto de los recorridos fue sustituido por el número asignado en el Anexo 1.

Por medio de la valoración afectiva de los recorridos se realizó un proceso de descarte quedando setenta y uno de los ciento once recorridos totales. A estos se los priorizó con respecto a la intensidad del remanente emocional de la experiencia y se encontraron once recorridos de gran relevancia. De estos el recorrido más importante es el número 18, seguido del 101, 57, 69, 70, 61, 48, 34, 21, 54, 55.

Tabla 3: Se otorga un valor de carácter cualitativo a los recorridos y según su trascendencia afectiva se destacan aquí los más importantes.

18	21	7	18	12	6	13
35	34	10	28	13	7	16
54	55	11	31	18	10	18
85	57	17	73	38	11	60
101	61	18	74	50	17	83
	64	19	75	56	18	86
		29	76	67	21	89
		33	79	84	23	106
		35	101	86	24	
		44	102	102	27	
		45	111		28	
		46			31	
		48			34	
		56			43	
		58			50	
		63			51	
		65			52	
		66			53	
		69			54	
		70			57	
		103			61	
					63	
					85	
					110	

2.2.3 Elementos gráficos o pictóricos. El principal elemento será la fotografía que mediante la técnica de la transferencia, la cual le dotará su condición pictórica, será utilizada para imprimir desde texturas hasta elementos figurativos en las composiciones. Los objetos recolectados cumplirían una función de condicionar la selección de herramientas y materiales que sean necesarios.

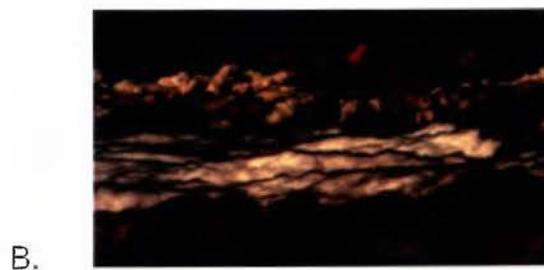
En el Anexo 1 vemos que las fotografías son documentos presentes en más del 50% de los recorridos, mientras que solo en quince desplazamientos se recopilaron objetos. Las fotografías son de formato digital en el 95% de los desplazamientos registrados y en un 5% de ellos se llevaron a cabo procesos de revelado químico y manipulación manual de las imágenes en el cuarto oscuro. De los objetos podemos decir que se tiene una colección de restos animales, como de indumentaria, materias minerales y rocas, como también plantas secas, frutos y semillas, incluso material inorgánico desplazado por el viento unas decenas de kilómetros de su lugar de origen.

La fotografía, como se definió en la metodología, tendrá en algunos casos una función pictórica. Se busca por medio de la técnica de la transferencia la aplicación de valores pictóricos como la adición, la estratificación y superposición de la materia. Transferir una imagen a otro soporte es a la vez una acción en la que se pierde parte de la materia original, además, ocurre un fenómeno de inversión en la imagen ya que sobre la nueva superficie esta se voltea 180°. Éstas características aportan un valores conceptuales y estéticos importantes coherentes con lo desarrollado en el primer capítulo. Los procedimientos no son

gratuitos, la elección de los soportes y la forma de componer en ellos tampoco, pero de ello se detallará en la tercera etapa.

Las imágenes presentes en las fotografías a utilizar para los procesos de transferencia incluyen en su mayoría elementos botánicos y atmosféricos. En algunos casos la fotografía será manipulada digitalmente, en otros casos interesa solo el color y no la forma, la cual se pierde en el proceso de transferir de la matriz al soporte.

La edición de las fotografías resulta de una necesidad técnica correspondiente al proceso de transferencia, por ejemplo, en una imagen de clave alta en donde predomina blanco y los tonos poco contrastados, al momento de transferirse al soporte, no se obtendrá prácticamente nada. Para realizar esta técnica es necesario que las imágenes tengan altos niveles de contraste y que predominen los tonos oscuros y muy saturados. Por ejemplo entre estas dos imágenes la que funciona para llevar a cabo una transferencia sobre un soporte de papel es la imagen B



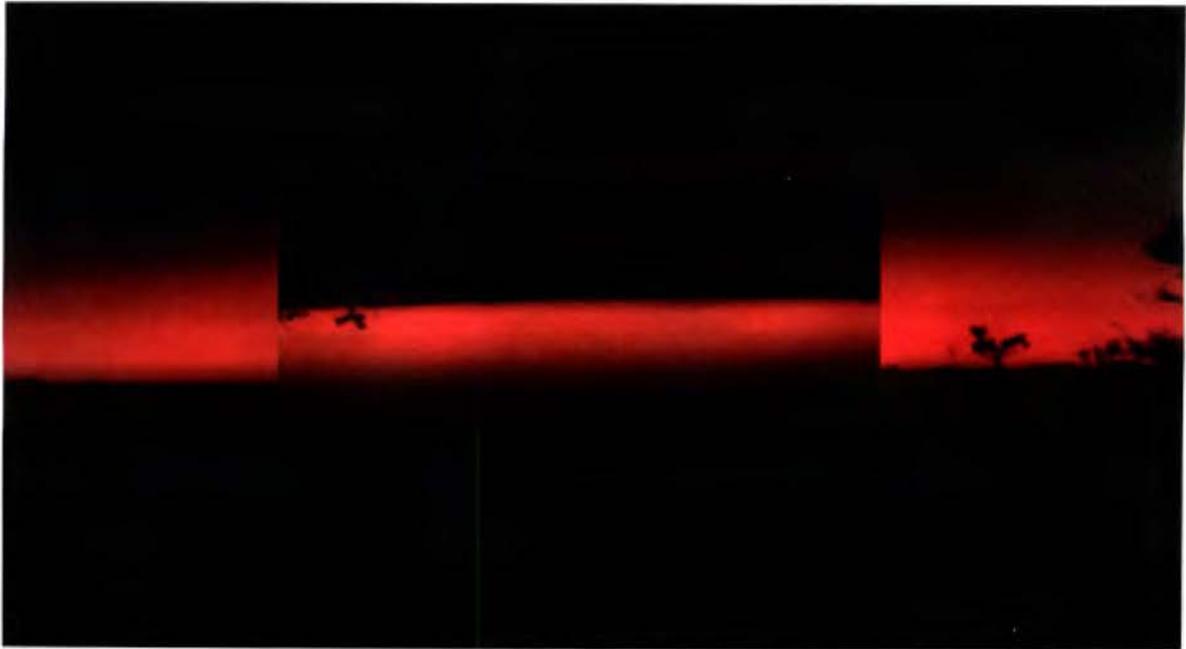


Imagen 10: Preparación de fotografía para transferencia

Otro tipo de intervenciones sobre la imagen cumplen una función pragmática ya que se requiere de superposiciones, incrustaciones o perforaciones para hacer la transferencia. Ahora bien, realizarlo desde la imagen digital también facilita el proceso manual evitando desfases y filtraciones.

La transferencia es una técnica más cercana al grabado que a la pintura por cuanto se requiere de una matriz y la imagen se imprime sobre un soporte mediante presión, también es un método que permite la impresión en serie. Para realizarla se necesita de un soporte, en este caso papel, thinner, pinceles o brochas, una cuchara, y la imagen a transferir, en este caso impresiones laser de fotografías digitales. Primero se ubica la imagen sobre el soporte, luego se aplica thinner a la parte posterior de la imagen con ayuda de un pincel, y con una

cuchara se aplica fuerza sobre las partes de la imagen que interesa transferir. En caso de requerir una transferencia de la totalidad de la imagen se puede utilizar una prensa de grabado.

Otro aspecto que interesa de la fotografía es trabajarla desde el concepto de premonición, es decir, una imagen que anticipa lo que está por venir, un espacio a futuro que será, al realizar un desplazamiento de n cantidad de kilómetros, ya no el espacio observado a lo lejos si no el lugar desde donde se proyecta la mirada. Debido a esto es que se realiza una búsqueda para la identificación de los espacios que aparecen en fotografías realizadas desde otros lugares y se agrupan entonces todas las vistas posibles de un mismo lugar en fotografías realizadas en distintos años. Un ejemplo de esto son las múltiples vistas al Cerro Urán. Esto permite transferir no sólo la imagen, sino consecuentemente con los intereses planteados en el primer capítulo, la experiencia personal del recorrido por miedo de la condición indicial del proceso plástico.

Ahora bien, esta dislocación de la mirada proporciona información gráfica que podemos contrastar con la información que nos brinda un perfil topográfico. Al variar el punto geográfico desde donde se realiza la fotografía, la información sobre el espacio que interesa conocer también cambia. Las siluetas y perfiles cambian así como el nivel de detalle de la información. Así, la fotografía se convierte en un instrumento de geolocalización, ya que a partir de la información que contiene es posible ubicar en qué lugar se encontraba el sujeto que realizó la

captura, a la vez que es posible señalar la ubicación del espacio fotografiado cuando se ha experimentado a través del recorrido a pie.

Además de identificar los lugares que se ven a lo lejos, y el punto desde donde se realiza la toma, la imagen fotográfica puede ser entendida como un instrumento de geo-posicionamiento de una experiencia al remitir directamente a toda una compleja red de información que es accesible para el involucrado directo. Quizá también sería posible afirmar esto último en relación a los objetos.



Imagen 11: Vista del Cerro Urán desde la carretera interamericana, ruta 2.



Imagen 12: Vista del Cerro Urán desde Paso de los Indios



Imagen 13: Vista del Cerro Urán desde la base antes del amanecer



Imagen 14: Vista del Cerro Urán a las 4:30 am

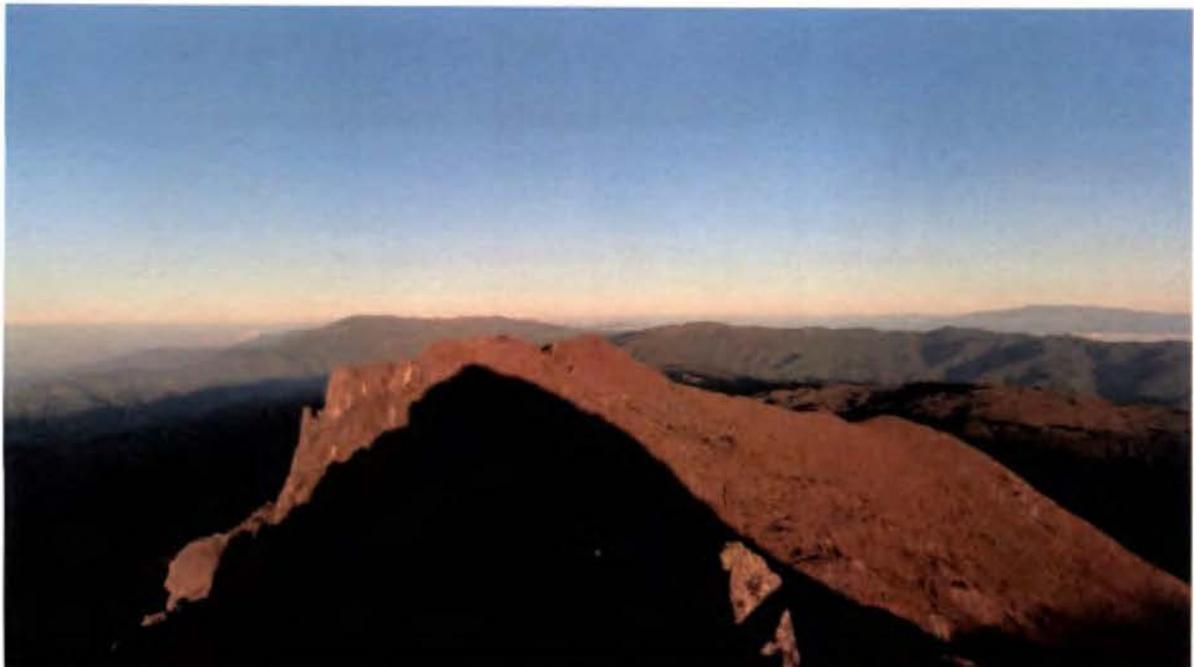


Imagen 15: Sombra del Cerro Urán proyectada sobre otro cerro.

2.3 Tercera etapa: Proceso de diseño y construcción

Por último, en esta sección se expondrá el proceso de discriminación para el ensamblaje de los elementos, los bocetos, ensayos, procesos de diseño y construcción de obras finales, así como el material descartado.

2.3.1 Ensayos y procesos de experimentación

Es importante aclarar que esta investigación nació del interés por trabajar las herramientas de navegación desde sus características y posibilidades plásticas y visuales, con el fin de utilizarlas para construir un cuerpo de imágenes de carácter cartográfico que articulen una serie de datos sobre la experiencia subjetiva en relación con los espacios recorridos. Por lo tanto el proceso de experimentación en la primera etapa del proceso se centra en la manipulación de estas herramientas a lo que se añadirá la fotografía y el dibujo.

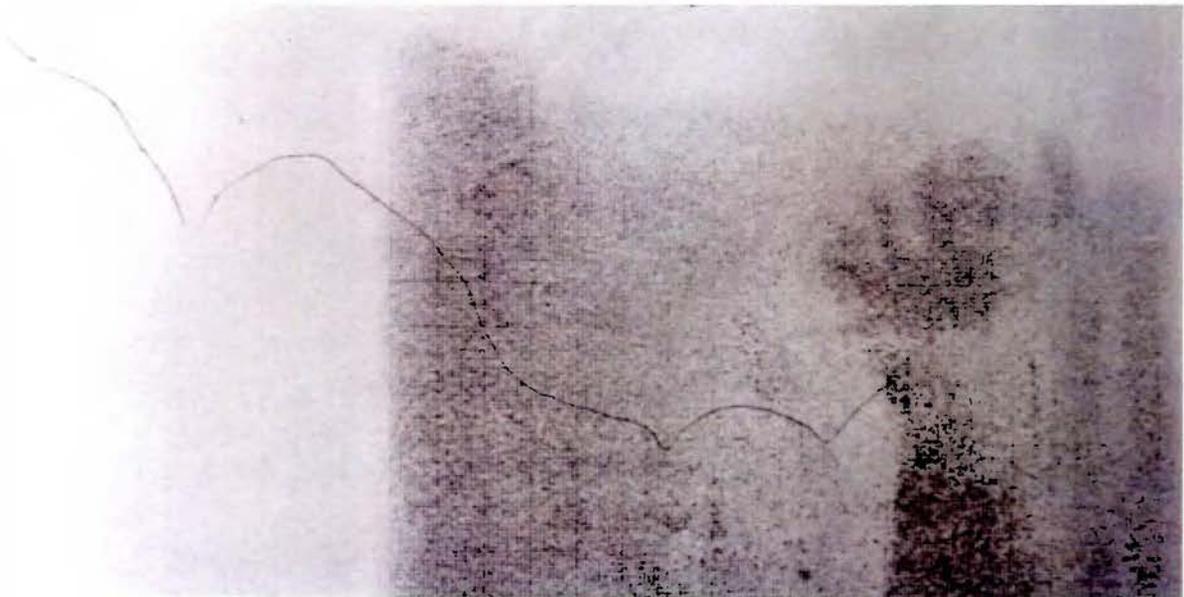


Imagen 16: Dibujo y transferencia. Año 2014.

En la imagen anterior se observa la utilización de la transferencia de una hoja milimétrica y la superposición de un perfil topográfico. En la imagen que se presenta a continuación se utiliza el mismo perfil topográfico para conectar cada punto con un lugar específico en el conjunto de imágenes en la parte superior del soporte, se trabaja sobre papel. Es importante explicar que el perfil topográfico es el resultado de una línea (ruta) que se traza sobre una hoja cartográfica, cada curva de nivel que atraviesa esta línea corresponde a veinte metros de elevación altitudinal, por lo tanto la relación que se establece en este ejercicio de ubicación corresponde a relación entre los lugares o puntos de desplazamiento con los eventos sucedidos en días específicos y la acumulación de estrés correspondiente a cada día y cada tramo del recorrido.



Imagen 17: Dibujo y transferencia. Año 2014.

En este otro ensayo se realizó un sello de un cuadrante del mapa utilizado para el recorrido dieciocho ya que resulta relevante por varias razones: por ejemplo, en este cuadrante se encuentra el hito o marca física que señala el punto de mayor elevación en las montañas que superan los 3000msnm, es uno de dos puntos verificables del recorrido, enmarca el espacio correspondiente al día en donde se registran una serie de sucesos importantes en las crónicas y en las fotografías.

Los ensayos se centran algunos en un intento de verificar la ruta, otros de evidenciar este carácter vacío de significados útiles, datos que llevan a ningún lugar pero que a su vez se encuentran cargados de emociones y recuerdos que se adhieren al espacio geográfico. Como se mencionó en el Marco Teórico, la geografía desde el feminismo permite la coexistencia entre los elementos que conforman el espacio físico y el metafórico, asumiendo en un mismo nivel de relevancia distintos conjuntos de información.

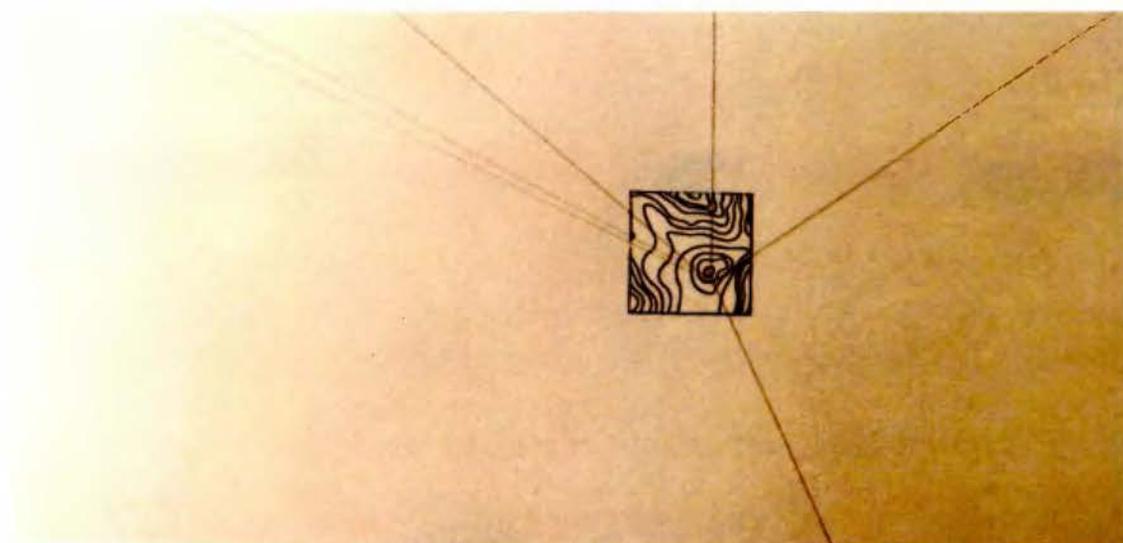


Imagen 18: Dibujo y estampa. Año 2014.

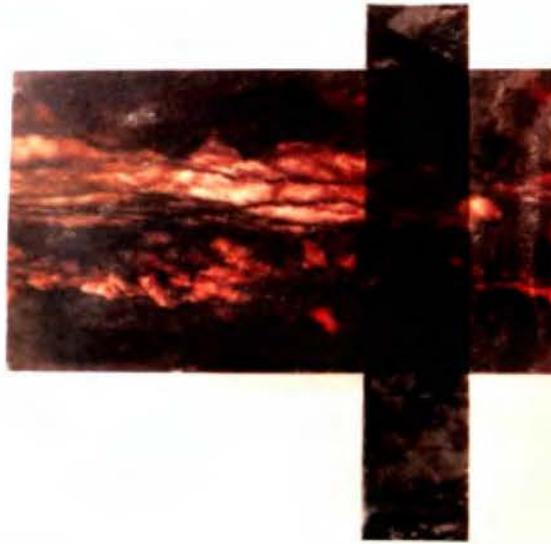


Imagen 19: Transferencia del día 2 sobre día 4, después del mediodía. Correspondiente al recorrido 18. Año 2014.

Con respecto a la transferencia de fotografías es importante resaltar que el trabajo de archivo realizado permite ubicar con facilidad cada imagen según el espacio en donde fue tomada y el día de recorrido al que corresponde. Por lo tanto, a partir de la sobreposición de estas imágenes se encripta una relación espacio-temporal que remite a la síntesis de la experiencia vivida, como por ejemplo sucede en la imagen anterior durante el día dos y el cuarto día de camino sobre una ruta específica.

La experimentación a partir de los objetos recolectados, que como se determinó anteriormente tendrían la función de condicionar la selección de herramientas y materiales, llevó a la búsqueda de un importante nivel de síntesis.

Se utilizó entonces la información brindada por las herramientas de GPS y se trabajó con materia orgánica de procedencia humana (cabello) para el trazo de las rutas. La utilización del cabello responde simbólicamente a la pretensión de enlazar cuerpo y territorio. El cabello funciona como un contenedor de información genética con el que a la vez se construye el espacio. El título de cada pieza corresponde a la cantidad de kilómetros recorridos, el dibujo se realiza con un solo cabello generando un contraste en relación a un tema de escala.

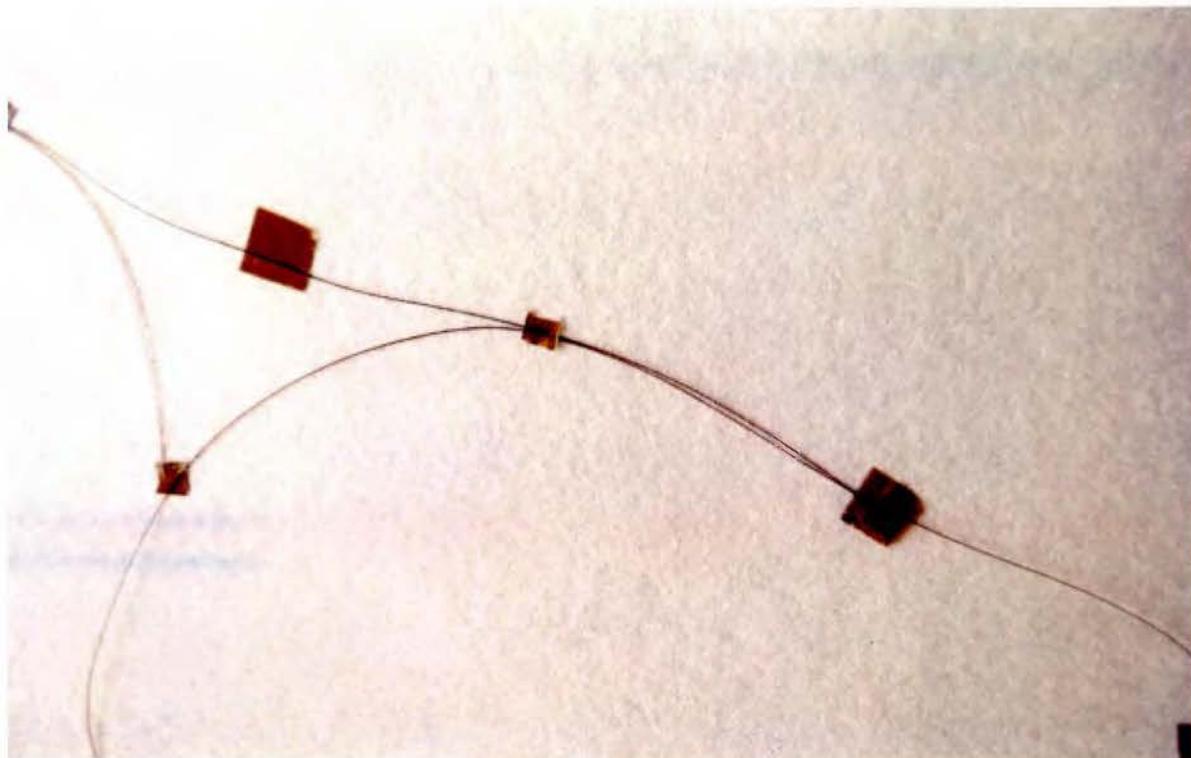


Imagen 20: Ejercicios paralelos a esta investigación que se expusieron en la Sala 1.1 del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, en la muestra colectiva *Ya no es más, ahora es otro y luego otro* de Membrana Colectivo, en 2014.

Como se menciona en el primer capítulo, a partir de la reflexión de Rebeca Solnit (2000), el acto de caminar enfrenta los conceptos de lo público y lo privado, entre el cuerpo y el entorno, en la imagen anterior existe una intención de eliminar este sentido dicotómico. El cabello se presenta como unidad básica del organismo al que pertenece y al que a la vez contiene desde una perspectiva genética; si retiramos esa unidad mínima el espacio reconocible desaparece con ella, el blanco del soporte dominaría todo, todo sería ininteligible y de una densidad indecible. Retomando de este modo la idea de la autodisolución del sujeto en el entorno, presente en el Zen y en el Land Art.

En el texto *Paisaje y Territorio*, que fue mencionado en el capítulo uno, se apunta al pie de página un texto de Michel Serres en el que se trata esta relación entre sujeto y espacio:

¿Dónde estoy? ¿Qué soy? Se trata de una misma pregunta que solo exige una respuesta sobre el ahí? Solo habito en los pliegues, solo soy pliegues... como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan. (p.87)

Este interés por la relación frágil, tensa y sutil que reflexiona en torno a la existencia del sujeto en el espacio, y la existencia del mismo a través de la percepción, articula la búsqueda desde la investigación plástica en cada etapa de este proyecto.

Otra forma de trabajar con el cabello fue llevándolo a la prensa de grabado. En este caso interesa la cantidad de micro relieves que se generan en el soporte, en este caso se utilizó papel Rosaspina que contiene una alta cantidad de algodón. A esto se le sumó el dibujo a mano alzada en bajo relieve con herramientas de repujado y perforaciones realizadas con bisturí.

Este tipo de imágenes una vez producidas remiten a técnicas de representación topográfica obtenidas, por ejemplo, mediante el sistema LIDAR. Estas tecnologías trabajan mediante pulsación laser y son capaces de identificar relieves imposibles de detectar mediante otras técnicas tradicionales como la fotogrametría, por lo cual a las imágenes producidas con LIDAR se les ha dado el nombre de paisajes fósiles. Las imágenes resultantes de la utilización del cabello como matriz suscitan un acercamiento táctil a la pieza, remitiendo a la vez al sistema braille y generando así un abordaje del paisaje capaz de apelar a otros sentidos.



Imagen 21: Gofrado de cabello y perforado. Año 2014.

2.3.2 Conceptualización para el diseño y la composición

Es evidente hasta ahora el modo en que se va configurando una relación de sentido entre los elementos que podría entonces leerse como una especie de nomenclatura, sin embargo la funcionalidad del mapa como tal no interesa, sino más bien la encriptación estética y corporal de un conjunto de informaciones relevantes al viaje que se plasman plásticamente.

En este sentido los vacíos y silencios que se lograron en las etapas de experimentación son aciertos valiosos. Sin embargo delimitarlos o definirlos como silencio y vacío resulta escaso y será en la filosofía japonesa en donde se encuentra un equivalente de mayor peso y mayor densidad. Aquí es importante retomar la importancia que tuvo la filosofía Zen en el arte del siglo XX, como se menciona en el capítulo anterior al hablar del Land Art. Por lo tanto y aunque hasta el momento esta investigación se ha centrado en el análisis de imágenes desde una concepción occidental, el concepto estético japonés *MA* resulta aquí sumamente valioso para explicar la importancia del espacio en blanco que forma parte de manera intencional en la composición de las piezas que nos interesa producir.

El *MA* es un concepto que se puede ubicar desde la época Heiana, presente en la poesía y la literatura clásica japonesa así como en la pintura en tinta de la época Azuchi-Momoyama. Ejemplo de obras en las que se hace uso de este criterio estético es el capítulo final de la obra literaria *Genji Monogatari* el cual en lugar de

relatar la muerte del protagonista, la autora decide dejar en blanco todo el capítulo. Al referirse al concepto *MA* se entiende entonces que estas páginas no están en blanco, si no por el contrario terriblemente cargadas de emoción, de sentimientos tan fuertes que son imposibles de verbalizar. Otro ejemplo también es el ritmo presente en la distribución de las palabras en la poesía *Waka*, en donde el aspecto visual de la composición es a la vez resultado de las pausas necesarias ante las emociones fuertes que se tratan en el texto.

El *MA* es entonces la manifestación de un sentimiento que nos supera, paroxismo ante el cual el vacío y el silencio es la mejor forma de expresarlo. Este concepto no solo se aplica a los espacios sino también se aplica en una dimensión temporal, es decir tiempo y espacio cargados de este tipo de energía se indican o señalan a través del *MA* y a su vez el *MA* nos permite acceder a un estado contemplativo en el cual se accede a lo indecible.

En el contexto de este proyecto de investigación, el *MA* es un concepto que se descubre posteriormente al analizar la importancia y el valor que el espacio vacío aportaba a cada imagen, lo cual sucedió de una manera intuitiva.

En la siguiente imagen se observan una serie de características que interesa utilizar como modelo para la producción de piezas posteriores. Entre estas características se encuentra la economía de los recursos plásticos, es decir la síntesis y la simplicidad en el uso de las técnicas elegidas. No interesa el alarde de ninguna destreza manual ni la incorporación de elementos decorativos u

ornamentales en la composición, si no que cada elemento presente cumple una función estricta y totalmente necesaria en relación a la formulación del código correcto que interesa encriptar en cada imagen.

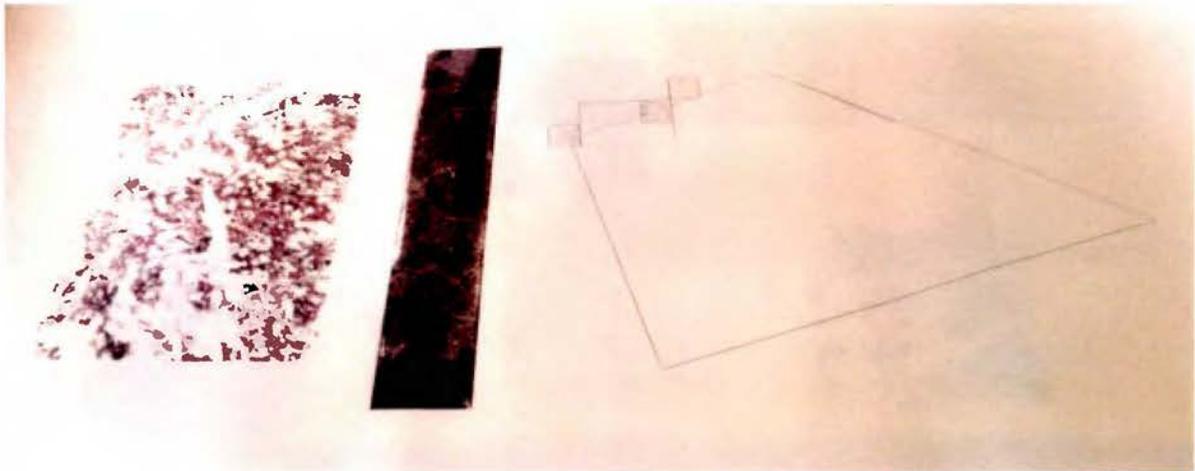


Imagen 22: Dibujo y transferencia. Año 2014

Se prima lo lineal, pero a la vez este aspecto convive con elementos orgánicos. La presencia de elementos figurativos debe ser sutil, y si bien parece que los componentes de la imagen sufren un proceso de abstracción esto no sucede realmente a nivel individual sino al actuar en conjunto.

Las imágenes utilizadas para el diseño de cada pieza independientemente de su formato final o soporte deben hacer referencia a los elementos atmosféricos, biológicos o geológicos específicos de cada lugar. En el caso de este proyecto se hará referencia directa a un recorrido en específico mediante el uso estratégico de las imágenes que sean necesarias.

2.3.3 Selección y montaje

De las etapas descritas anteriormente puede evidenciarse que a través de los procesos de sistematización de la información se produjo un gran número de insumos. Sin embargo no era propósito de esta investigación trabajar a partir de todos ellos de forma individual, el hecho de documentar y articular un cuerpo de material a partir de los espacios recorridos se vuelve en sí mismo un producto con características importantes a rescatar para efectos del montaje.

Este criterio es tomado en cuenta al momento de realizar una selección de lo que interesa exponer en el Museo Regional Omar Salazar Obando. En primer lugar no se hablará de obras u obras finales o acabadas, los objetos e imágenes que se exhibirán corresponden a puntos relevantes o hitos del proyecto. Las listas, inventarios y definiciones formarán parte de la propuesta de montaje por cuanto evidencian la relevancia del proceso de recolección y clasificación de datos, además de señalar el carácter abierto de esta etapa del proceso, es decir que la exposición no pretende ser el final de esta investigación.

La acumulación también se hará presente en la fotografía, si bien no se exhibirá el archivo completo se retomará el ejercicio descrito en las distintas vistas del Cerro Urán. Se trabaja la fotografía a partir del cruce de miradas en relación a uno o varios puntos fijos (lugares específicos) y la ubicación geográfica de los mismos.

Se decidió retomar una serie de dibujo realizada en 2014, por cuanto se determinó que el recorrido número dieciocho fue de gran relevancia para el desarrollo de esta investigación. Un dibujo de pequeño formato cumplirá la función de introducción a la muestra. Se incluyen también piezas en formato horizontal que se presentan sobre bases que modulan el espacio expositivo, aportando así una dinámica de recorrido más interesante y en relación a los elementos moderadores como se especificó en la metodología.

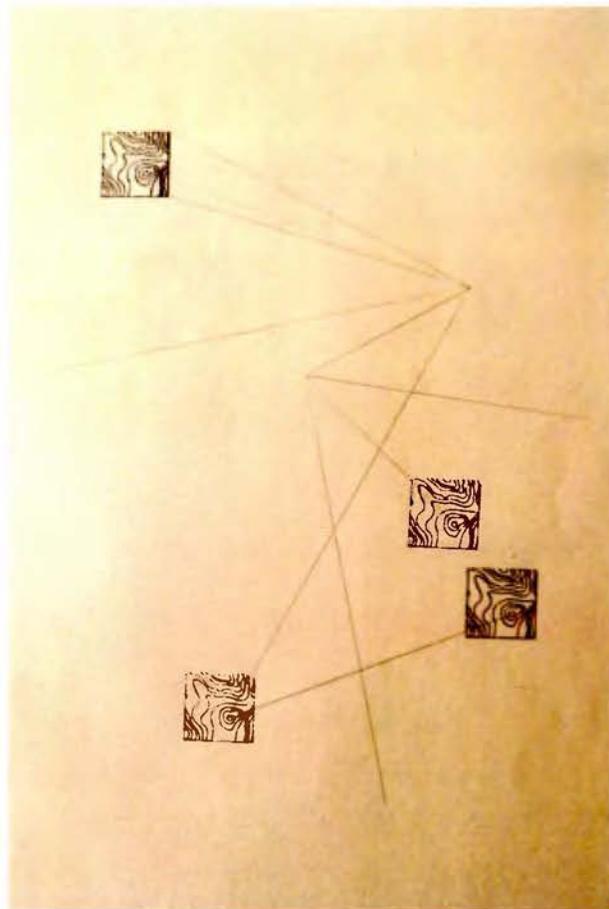


Imagen 23: Dibujo correspondiente a la experiencia del recorrido 18

Es importante aclarar que los procesos técnicos descritos anteriormente, así como el interés conceptual en ciertos aspectos compositivos se mantienen presentes durante la experimentación sobre otros soportes. Ejemplo de esto es la serie de Topografías Solares cuyo soporte final es el video, aunque la producción de esta imagen conlleva un paso por otras técnicas, procesos cíclicos y ritmos orgánicos. Se parte de un dibujo lineal, utilizando el perfil topográfico del recorrido veintiséis. Se trabaja en acuarela siguiendo el dibujo del perfil repitiéndolo en varias capas superpuestas de pigmento. Hasta este punto el proceso parecía ser un camino estéril. La imagen se vuelve interesante en cuanto se la reproduce en un soporte traslúcido y es atravesada por la luz del sol, el viento provoca los ritmos que generan cambios en el espacio proyectado sobre una hoja blanca. Así, lo que se obtiene es una proyección, completamente inmaterial, condicionada por la acción de los agentes atmosféricos del espacio en donde pretenda ser activada.

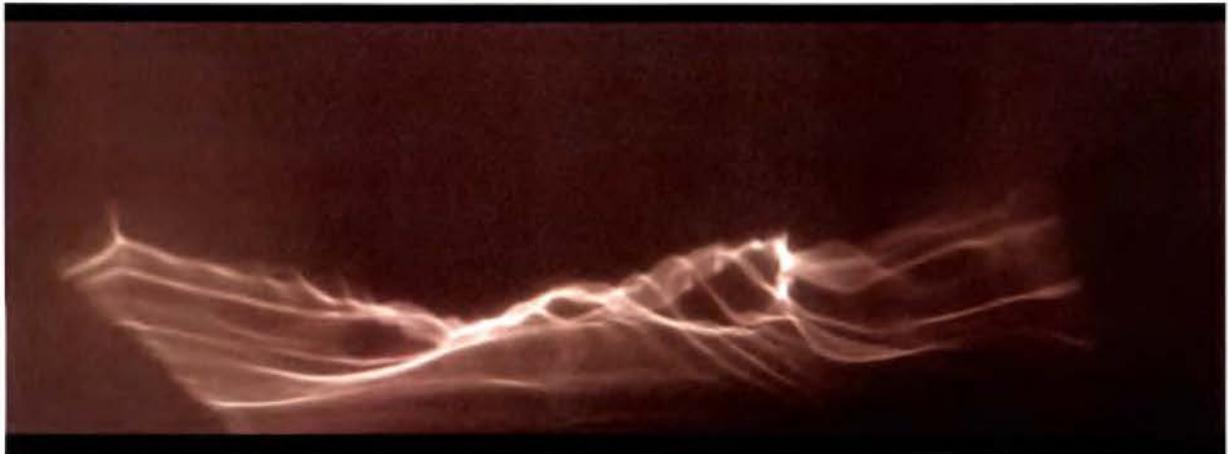


Imagen 24: Topografía Solar sobre el recorrido 26, fotograma del video, año 2017.

Conclusiones

Este proyecto de investigación se enfocó en problematizar la relación entre representación, recorrido y territorio a partir de la construcción de un cuerpo de material visual de carácter cartográfico. El cual se llevó a cabo en función de un conjunto de insumos recopilados en torno a una serie de recorridos realizados desde el año 2013 hasta el año 2017.

Es importante resaltar que los procesos en esta investigación son de carácter iterativo, es decir, entre la construcción de las piezas y la argumentación teórica existe una dinámica constante de ir y venir, entre las etapas no hay un procedimiento de orden lineal. Por lo tanto, debe entenderse que la investigación plástica no se encuentra en ningún momento supeditada a la argumentación teórica de las fuentes presentes en este documento. Teniendo esto claro, es preciso apuntar que el aporte de los autores consultados fue de gran importancia ya que contribuyeron a la construcción de un marco desde el cual fue posible ubicar los temas de interés para esta investigación desde un contexto histórico y por supuesto geográfico.

Este marco se articuló a partir de la relación entre los estudios visuales que permitieron un acercamiento crítico a las imágenes que nacen de la intención hacer visual información imperceptible en su forma de datos, por lo general cuantificables.

La acción de caminar señala varios puntos importantes de mencionar en este proyecto. Por un lado tenemos un observador que es ajeno al espacio que observa, en una clara contradicción con la utilidad de la pintura paisajista del siglo XVIII cuya función era la de testificar la bastedad del dominio territorial de quien comisionaba la obra, en las imágenes aquí construidas se testifica del vacío y de lo intangible en cuanto a la experiencia. Así que no solo existe esa distancia en relación al poder que se proyecta sobre el espacio, sino que en muchos de los casos que componen el registro de recorridos se irrumpe en propiedad privada para concluir una ruta específica, poniendo de manifiesto las consideraciones realizadas por Lefebvre en cuanto a la fragmentación del espacio y la imposibilidad de comprender la totalidad del territorio, a la vez que se declaró una apropiación radical del paisaje por medio de un tránsito impropio.

Por otro lado, en relación con la historia misma del caminar y la postura feminista, la mirada que se lanzó sobre el espacio pretende alejarse del concepto de paisaje que fue normalizado por la mirada masculina que equipara la geografía al cuerpo femenino desde una relación utilitaria y de subordinación. Así mismo, el permiso socialmente denegado a las mujeres para hacer uso de los espacios públicos a través de la historia, así como el acceso a la información en relación a la geografía igualmente denegado (y explícito en el texto de Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), tan celebrado por la tipologación de conceptos estéticos) se encuentra vigente en un contexto actual. Todavía se señala como una práctica temeraria el que una mujer camine sola en la montaña,

o realice un viaje por su cuenta, o incluso acompañada de otra mujer, esto se fundamenta en un único peligro real, el ataque de un hombre. Por lo demás, cualquier otro peligro sería igual de real para ambos géneros, la posibilidad de perderse, ser atacado por un animal, quedarse sin agua, morir de hipotermia, etc. Del segundo caso en relación al acceso a la información existe aún vigente el estereotipo de que a las mujeres se les dificulta la aplicación práctica de herramientas y ejercicios de navegación como establecer referencias por puntos cardinales o leer un mapa, mientras que a los hombres se les facilita por naturaleza. En estos dos ejemplos se evidencia una realidad de desigualdad, en el que las mujeres nos encontramos aún en desventaja real y simbólica.

Es importante enlazar lo anterior con el proceso creativo de esta investigación, recalcando que la intención nunca fue trabajar en torno a esta situación, si no que por medio de estas declaraciones se pretende exponer la realidad en la que está inmersa la propuesta plástica y metodológica. De este modo recalco la función de la teoría feminista como un contrapeso en la estructura teórica que contextualiza esta propuesta.

Mediante el aporte del enfoque antropológico se valida la experiencia personal como un ejercicio de intercambio e interpretación capaz de construir significado. Mediante la construcción de un conjunto de archivos y de la aplicación de formas de sistematización de datos es posible transformar los elementos intangibles de la experiencia de un recorrido en imágenes que encriptan un orden y una correspondencia lógica la cual en este caso resulta ajena al espectador.

En relación con esto es preciso recordar el tercer objetivo planteado, ya que no se trabaja en función de la legibilidad de los datos, sino desde la búsqueda técnica que propicie el diálogo de los mismos desde distintos niveles iconográficos de representación del espacio. Sobre esto último es importante destacar que en esta investigación se trabajó desde la experimentación con los insumos matéricos y visuales como eje fundamental. Desde un abordaje tradicional se habría partido de lo teórico para después establecer procesos de analogía entre el producto y el texto consultado pero este tipo de metodologías predictivas y lineales resultan en una limitante terrible, ya que el que investiga tiene el único camino de representar los postulados teóricos de manera visual. En cambio, esta investigación logró un proceso más orgánico desde la experimentación vivencial y ajena a los procesos de representación tradicional.

Al posibilitar la iteratividad de las fases del proyecto sucede también una situación de discontinuidad de teorías emergentes con respecto al planteamiento inicial. Es decir, el proceso creativo sugiere la necesidad de establecer relaciones con nuevos abordajes teóricos a medida que los materiales, los datos y las imágenes van siendo transformados. Ejemplo de esto es la necesidad de mencionar la importancia de la filosofía Zen en el desarrollo de conceptos estéticos presentes en el arte japonés, una relación teórica que no era posible prever desde el principio sino que surge como resultado de reflexionar en torno a las imágenes que se construyen. Este tipo de procesos de pensamiento corresponden más a un carácter abductivo.

El concepto de atlas al que refiere el título de este proyecto se hace tangible en el carácter cartográfico desde donde se reflexiona el uso de los elementos, como se mencionó en el segundo capítulo, y a la vez en la noción de conjunto presente en la muestra al público. El atlas se define como una colección de mapas, los cuales sistematizan información en relación a temas específicos y variados. En el caso de la presente investigación este concepto propone un sustrato sobre el cual acercarse a las piezas, las cuales no corresponden formalmente a la noción de mapa convencional ni a su carácter pragmático.

Así mismo es preciso recordar, cómo se mencionó en la justificación de este proyecto, la importancia del atlas en relación al montaje (término que Huberman toma del cine). El atlas, como método que plantea un proceso de resignificación de un conjunto de imágenes ajenas entre sí, expone de manera activa un ejercicio de pensamiento. No ilustra, ni sintetiza, por lo tanto en la propuesta de montaje interesó presentar los objetos, listados, fotografías, etc., desde una lógica que permitió relacionarlos a través de criterios que no están restringidos a razones lógicas, dando espacio a las obsesiones personales que desfiguran la realidad a través de la superposición semántica.

A lo largo de las conclusiones se evidencia un ciclo de proyecto en el que la metodología plantea, en primer lugar, una serie de herramientas que delimitan la experimentación plástica. Sin embargo, los productos no se entienden como resultado, obra u objetivo final si no que las imágenes obtenidas son analizadas y de la reflexión de sus características surge la necesidad de realizar ajustes a la

metodología, de investigar nuevas teorías y corrientes filosóficas. Esto resulta en nuevas herramientas, nuevos soportes y nuevos productos con la misma posibilidad de reactivar el ciclo.

Por lo tanto, el montaje realizado en el Museo Regional Omar Salazar Obando procuró mostrar de manera evidente el carácter procesual de la investigación. Así mismo las obras exhibidas carecen de la voluntad de presentarse como una obra final por cuanto el proceso continúa abierto y en cierto sentido inconcluso.

Finalmente es importante destacar la dimensión política de este proyecto desde una apreciación personal, porque este proyecto es personal al recoger cinco años de mi vida acumulando conocimientos, ideas e imágenes en relación al país, al paisaje, al cuerpo. Este atlas es de escala personal, sin embargo no se relega al campo de lo doméstico ni a las prácticas y lugares históricamente ocupados por las mujeres a las que la teoría feminista invita a revalorar y acoger como propias. Nunca me interesó lo doméstico, mi lugar no es solo la casa, mi lugar es en el mundo, afuera donde yo quiera estar, donde puedo pensar en proporción a 50km de camino, sentir y llorar a 3399 msnm, y cuestionar cualquier frontera hasta donde llegue la mirada o hasta donde aguante el cuerpo.

Anexo 1

Tabla para la clasificación de insumos

CATEGORIZACIÓN DE LOS RECORRIDOS									
Nombre	Fecha	Distancia	Ruta GPS	Perfil topo	Geografía	Fotos	Notas	Dibujos	Objetos
1 CP	2/1/2013	-	-	-	Mo 1600msns	-	-	-	-
2 As-P	10/1/2013	-	-	-	Mo 1848msnm	Si	-	-	-
3 As-P	14/1/2013	-	-	-	Mo	-	-	-	-
4 VI	19/1/2013	-	-	-	Vo	Si	-	-	-
5 CG	29/3/2013	-	-	-	Mo 2500msnm	Si	-	-	-
6 PA	21/7/2013	14.9km	Si	Si	Mo	Si	-	-	-
7 G-VP	4/8/2013	-	-	-	Vo	Si	-	-	-
8 CCM	18/8/2013	7.1km	Si	Si	Mo +3000	Si	-	-	-
BV	-	-	-	-	Pa 3491msnm	Si	-	-	-
B	-	-	-	-	Pa	Si	-	-	-
O	-	-	-	-	Pa	Si	-	-	-
F	-	-	-	-	Pa 3471msnm	Si	-	-	-
9 RP	1/9/2013	10.1km	Si	Si	Vo 3120 msnm	Si	-	-	-
10 CP	11/9/2013	-	-	-	Vo 2708	Si	Si	-	Si
11 BS	5/10/2013	-	-	-	Is 0msnm	Si	Si	-	Si
12 C-RS	13/10/2013	11.2km	-	-	Cat	Si	-	-	-
13 I	19/10/2013	-	-	-	Vo 3432 msnm	Si	-	-	-
14 PT.G	27/10/2013	-	-	-	Mo	Si	-	-	-
15 BH	11/11/2013	-	-	-	Mo	Si	-	-	-
16 A	11/12/2013	-	-	-	Mo 1600msns	Si	-	-	-
17 VB	14/12/2013	15km	-	-	Vo 2906msnm	Si	-	-	-
18 C	28/12/2013	-	Si*	Si*	Mo 3345msnm	Si	Si	-	Si
	1/1/2014	-	-	-	-	-	-	-	-
19 VT	18/1/2014	32km	-	-	Vo 3340	Si	-	-	-
20 P	22/1/2014	-	-	-	Mo	-	-	-	-
21 J-C	25-29/01/2014	55km	Si	Si	Mo 3820 msnm	Si	Si	-	-
22 EC	26/2/2014	vertical	-	-	Ro	-	-	-	-
23 Ts	1/3/2014	-	-	-	Mo	Si	Si	-	-
24 C-RB	29/3/2014	-	Si	Si	Cat.	Si	Si	-	Si
25 T	17/4/2014	-	-	-	Mo	-	-	-	-
26 PB	10/5/2014	-	Si	Si	Mo 2283msnm	Si	-	-	-
27 IC	20/7/2014	-	-	-	La 2180 m	Si	-	-	-
28 LVA	26/7/2014	-	-	-	Ri	Si	Si	-	-
29 GM	1/8/2014	-	-	-	Pla 0msnm	Si	-	-	-
30 TI	27/9/2014	-	-	-	Vo 3432 msnm	Si	-	-	-
31 BSI	10/10/2014	-	-	-	Is 0msnm	Si	Si	-	Si
32 CC	18/10/2014	-	-	-	Mo 1495msnm	Si	-	-	-
33 J	18/12/2014	-	-	-	La 2180 m	Si	-	-	-

34		2/1/2015	29 km	-	-	Mo 3126msnm	Si	Si	-	-
35		14/1/2015	11.3 km	SI	SI	Mo 1600msns	Si	Si	Si	-
36		17/1/2015	12 km	-	-	Vo 2906msnm	Si	Si	-	-
37		24/1/2015	3 km*	-	-	Mo	-	Si	-	-
38		27/1/2015	6 km	-	-	Mo	Si	Si	-	-
39		28/1/2015	3 km	-	-	Mo	-	Si	-	-
40		31/1/2015	4 km	-	-	Cat	Si	Si	-	-
41		3/2/2015	6km *	-	-	Vo 3432 msnm	Si	Si	-	-
42		14/2/2015	25.2 km	-	-	Pla 0msnm	Si	Si	-	-
43		28/2/2015	1km	-	-	Cer	Si	Si	-	-
44		5/3/2015	1.5 km*	-	-	Vo	Si	Si	Si	-
45		7/3/2015	24 km	-	-	Vo	Si	Si	-	-
46		29/3/2015	3 km	-	-	Pla 0msnm	Si	Si	-	-
47		2/4/2015	-	-	-	Mo	-	Si	-	-
48		3/4/2015	6km *	-	-	Mo-Pla-3000	Si	Si	-	-
49		11/4/2015	10 km	-	-	Mo	-	Si	-	-
50		25/4/2015	3 km	-	-	Pla 0msnm	Si	-	-	-
51		9/5/2015	7 km	Si	Si	Cu	Si	-	-	-
52		7/6/2015	13.9 km	Si	Si	Vo	Si	-	-	-
53		20/6/2015	14.3 km	Si	Si	Cer	Si	-	-	-
54		10/7/2015	3.9km*	Si	Si	Is 0msnm	Si	Si	Si	Si
55		26/7/2015	8.5 km	-	-	Vo 3120msnm	Si	-	Si	Si
56		1/8/2015	10 km*	-	-	Pla 0msnm	Si	-	-	Si
57		7/8/2015	17.5*	-	-	Mo 2506msnm	Si	Si	-	-
58		27/8/2015	12.5 km	-	-	Ri	Si	-	-	Si
59	PNQ	17/10/2015	4 km	-	-	Mo	Si	-	-	-
60	PND	6/12/2015	20 km	Si	Si	Ri	Si	Si	Si	Si
61		9/1/2016	9km	-	-	Mo +3000	Si	Si	-	-
	J		-	-	-	Pa 3177msnm	-	-	-	-
	E I, II		-	-	-	Pa 3269msnm	-	-	-	-
	Sk		-	-	-	Pa 3417msnm	-	-	-	-
	Sb		-	-	-	Pa3411msnm	-	-	-	-
	Z		-	-	-	Pa 3399msnm	-	-	-	-
	R		-	-	-	Ro	-	-	-	-
	A		-	-	-	Pa 3396msnm	-	-	-	-
62		16/1/2016	-	-	-	Vo 3432 msnm	-	-	-	-
63		23/1/2016	25km	-	-	Cu	Si	-	-	-
64		3/2/2016	-	-	-	Vo 3432 msnm	-	-	-	-
65	OCR	13/2/2016	-	-	-	Ri	Si	-	-	-
66		10/3/2016	7.5 km	Si	Si	Cer	Si	-	-	-
67		20/3/2016	40 km*	-	-	Vo	Si	Si	Si	-
68		2/4/2016	-	-	-	Mo	-	-	-	-
	C		-	-	-	Mo	-	-	-	-
	S		-	-	-	Mo	Si	-	-	-
	T		-	-	-	Mo	-	-	-	-
69		22/4/2016	-	-	-	Mo	-	-	-	-
70		18/4/2016	-	Si	Si	Cer	-	-	-	Si
71		15/5/2016	7km	-	-	Cer	-	-	-	-
72		21/5/2016	-	-	-	Vo	Si	-	-	Si

73	PZ	25/7/2016	2km						Pla Omsnm
74			3km						Mo	Si	Si	.	.	.
75		6/8/2016							Pla Omsnm
76		16/8/2016							Pla Omsnm	Si	Si	.	.	.
77		16/8/2016							Pla Omsnm
78		19/8/2016	3km						Cer 300msnm	Si
79		19/8/2016	3km						Mo	Si	Si	.	.	.
80		24/9/2016							Mo
81		25/9/2016							Vo
82		12/10/2016	7km						Vo	Si	Si	.	.	.
83	LDM	30/12/2016	3km						La	Si
84		19/1/2017	7km						Mo 1600msns
85		27/1/2017	7km						Mo	Si	Si	.	.	.
86		29/1/2017	3km						La	Si
87		11/2/2017	4km						Cer	Si	Si	.	.	.
88		19/1/2017	3km						Mo 1848msnm	Si
89		25/1/2017	3km						Ro	Si
90		11/3/2017	10.5km						Mo 1600msns
91		10/4/2017	8.7km	Si					Mo	Si
92		15/4/2017							Pla Omsnm	Si	Si	.	.	.
93		15/4/2017							Cat
94		23/4/2017	17km						Mo 3040msnm
95		7/5/2017							Mo
96		4/6/2017	30km						Mo 2283msnm
101		10/6/2017	22km						Mo	.	Si	.	.	Si
102		14/7/2017	11km	Si					Pla Omsnm	Si	.	.	.	Si
103		13/8/2017	3km						Cat	Si
104		20/8/2017	17km						Vo 2906msnm
105	BH	4/9/2017	20 km	Si					Mo	Si
106		10/9/2017	3p						Mo 1264msnm	Si	Si	.	.	.
107		15/9/2017	8p	Si					Mo 1600msns
108		15/10/2017	12km						Mo 1495msnm	Si
109		19/11/2017	6km						Vo activo	Si
110		25/12/2017	5km						La	Si
111		31/12/2017	7km	Si					Mo 1600msns	Si
		Fecha	Distancia	Ruta GPS	Perfil topo	Geografía	Fotos	Notas	Dibujos	Objetos				

Anexo 2

Fotografías del montaje en el Museo Regional Omar Salazar Obando



Fotografía: Fressy Aguilar

Exposición del Proyecto Final de Graduación

Museo Regional Omar Salazar Obando

2018

La muestra constaba de siete piezas: un texto con citas referentes al paisaje, dibujo a lápiz y estampa correspondiente al recorrido dieciocho, fotografía análoga correspondiente al recorrido treintauno, las listas e inventarios, seis vistas del Cerro Urán, un ensamble correspondiente a la información del recorrido dieciocho y un video con la topografía solar derivada del recorrido nueve.



Bibliografía

- Bataille, G. (2003). *Lascaux: el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción
- Cosgrove, D. (2003) *Observando la Naturaleza: El Paisaje y el sentido europeo de la vista*. Los Angeles: Universidad de California.
- Debray, R. (1992). *Vida y Muerte de la Imagen: Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós
- Delgado, F. (2011) *Arte y Naturaleza: El Land Art como recurso didáctico para la educación artística*. Andalucía: Consejería de Educación.
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós
- Dollfus, O. (1990). *El Espacio Geográfico*. Barcelona: Oikos-tau
- Hahn, T (2007). *Sensational Knowledge: Embodying Culture Through Japanese Dance*. Middletown: Wesleyan University Press
- Honour, H. (1981) *El Romanticismo*. Madrid: Alianza.
- Kant, I. (1764). *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*. Consultado en http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Kant_sublime.pdf

Lefebvre, H. (1974) *La producción del espacio*. Consultado en <https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2011/11/1c2ba-47404221-lefebvre-henri-la-produccion-del-espacio.pdf>

Lindon, A y Hiernaux, D. (2006) *Tratado de Geografía Humana*. Barcelona: Anthropos

Maderuleo, J. (2008). *Paisaje y Territorio*. Madrid: ABADA.

Manovich, L. (2008) *La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime*. Consultado en diciembre 15, 2017 en http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/manocivh_visualizacion.pdf

Montoya, V. (2007). *El mapa de lo Invisible. Silencios y gramática del poder en la cartografía*. Antioquía: Universidad de Antioquía.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2010). *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Dossier de la exposición consultado en <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010-004-dossier-es.pdf>.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2010, diciembre 21). *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>

Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

O'Rourke, K. (2013). *Walking and Mapping: Artist as Cartographers*.
Massachusetts: MIT Press

Raquejo, T. (2008). *Land Art*. Barcelona: NEREA,

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje.*, Madrid: Biblioteca Nueva

Rose, G. (1993). *Feminism and Geography*. Minneapolis: University of Minnesota
Press

Ross, E. (1971) *El paisaje de Pieter Brueghel*. Proyecto de graduación para optar
por el grado de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura.

Solnit, R. (2000). *Wanderlust: the history of walking*. Penguin Books, Londres.

Tartás, C y Guridi, R. (2013). Cartografías de la memoria: Aby Warburg y el Atlas
Mnemosyne, Consultado en http://oa.upm.es/23211/1/INVE_MEM_2013_155825.pdf

Wolf, N. (2008) *Pintura Paisajista*. Madrid: TASCHEN

Zubiaurre, M. (1996). *Poligrafías*. Consultado en diciembre 15, 2017 en
http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1056/19_Poligrafias_1_1996_Zubiaurre.pdf?sequence=1