

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Cauce. Tras Pasar, Tras Tocar, Tras Mutar.
Paisaje que es pasaje

**TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN ARTE CON MENCIÓN EN PINTURA
QUE PRESENTA LA BACHILLER:**

Lambarri Barberis, Lucia

ASESOR

Tokeshi Namizato, Eduardo

Lima, 2021

Resumen

Este trabajo narra el proceso de concepción y ejecución de mi propuesta de fin de carrera: *Cauce*, una obra procesual contenedora simbólica y material, a través del dibujo, de mi existencia metaforizada en un río. Ésta atravesó distintas etapas y conforme su recorrido traspasó, trastocó y transmutó en su interacción con el territorio. Tras Pasar vino a ser el recorrido mismo, el acto de caminar como parte de la obra. Tras Tocar, el acto de “sentir” el territorio, verse afectado por él, del mismo modo en que éste es afectado. Tras Mutar, con la transformación y permeabilidad al cambio. Para su ejecución, se recurrió a medios como la instalación, la fotografía y las intervenciones directas en el entorno. Se trata de una investigación que se realiza en y a través de la práctica artística. Hundiendo sus raíces en una profunda inquietud existencial, revisa conceptos como belleza, muerte, vacío, naturaleza y paisaje a través de las meditaciones de François Cheng, la concepción organicista del universo del pensamiento chino y la correlación con su pintura de paisaje, la teoría del arte como aquello que ordena el vacío del psicoanálisis lacaniano y una revisión general del concepto y la historia del paisaje en Occidente. Asimismo, analiza y describe obras precedentes y fundamentales para *Cauce*, para finalmente desarrollarlo ampliamente. El eje central de la propuesta, muestra que los acontecimientos del exterior, tienen respuesta inmediata y paralela en el mundo interior del individuo. Así, se entabla un diálogo entre un “paisaje exterior” y un “paisaje interior”, el cual es entendido como aquellas emociones desbordadas y cuestionamientos materializados a través del dibujo. Resalta también, la concepción del vacío como aquel “posible lugar” para que el arte pueda ser una eficaz herramienta para lidiar con lo indecible de la existencia.

Abstract

This work narrates the process of conception and accomplishment of my degree's final project: *Cauce*, a work-in-progress artwork which contains in a symbolic and material way, through drawing, my existence metaphorized in a river. *Cauce* went through different stages and as its journey transgressed*, disrupted* and transmuted* in its interaction with the territory. Transgressing o After passing* was the journey itself, the act of walking as part of the artwork. Disrupted o After touching*, the act of "feeling" the territory, being affected by it, in the same way that it is affected. Transmuted or After changing*, with transformation and permeability to change. Means such as installation, photography and direct interventions in the environment were also used for its execution. Moreover, this proposal is a research that is carried out in and through artistic practice. Sinking its roots in a deep existential concern, it revises concepts such as beauty, death, void, nature and landscape through the meditations of François Cheng, the organicist conception of the universe of Chinese thought and its correlation with their landscape painting, the theory of "art as that which orders the void" of Lacanian psychoanalysis and a broad review of the concept and history of landscape in the West. In the same way, it analyses and describes previous and fundamental works for *Cauce*, to finally explain it widely. The central axis of the proposal shows that external events have an immediate and parallel response in the individual's inner world. Thus, a dialogue is established between an "exterior landscape" and an "interior landscape", which is understood as those overflowing emotions and questions materialized through drawing. It also highlights the conception of void as that "possible place" so that art can be an effective tool to deal with the unknowns of existence.

* I use a pun with these words in Spanish: Transgressing is "Traspasar", Disrupting is "Trastocar", and Transmuting is "Transmutar", but I write them like "Tras Pasar", "Tras Tocar", and "Tras Mutar". The translation in English would be after passing, touching, and changing, respectively.

“Celebrar, eso es. Algo tienen que hacer los humanos con esa belleza que les ofrece la Naturaleza”

François Cheng, *Cinco meditaciones sobre la belleza*



ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.

Motivo, Visión, Sentido.....	11
Propuesta.....	12
Método.....	13

CAPÍTULO I. ¿Qué antecede?

1.1 Belleza y muerte.....	15
1.2 Trazando alrededor del vacío.....	20
1.2.1 El arte como aquello que ordena el vacío.....	22
1.2.2 El Vacío medio.....	26
1.3 Naturaleza y paisaje.....	32
1.3.1 Naturaleza de la Naturaleza.....	32
1.3.2 Montaña-Agua.....	38
1.3.3 País, paisaje.....	47

CAPÍTULO II. Río y desborde.

2.1 Lo indecible, ¿Qué decir?.....	59
2.2 ¿Hacer?.....	62
2.2.1 <i>Afluentes</i>	65
2.2.2 <i>La lágrima – lo indecible – los desplazamientos</i>	72
2.2.3 <i>Rito de Paso</i>	87

CAPÍTULO III. *Cauce*.

3.1. Río contenido.....	92
3.1.1 Paisaje interior.....	93
3.2. Paisaje que es Pasaje.....	97
3.2.1 Juventud.....	97
3.2.2 Madurez.....	105
3.2.3 Vejez.....	156

CAPÍTULO IV. Lugar de inquietudes, ¿Conclusiones?..... 172

CAPÍTULO V. RECOMENDACIONES..... 190

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....191

ÍNDICE DE FIGURAS

Capítulo 1: ¿Qué Antecede?

Figura 1. Árbol de <i>queuña</i> quebrado en los alrededores de Yanacocha, archivo propio.....	18
Figura 2. Vida, belleza y muerte, archivo propio.....	19
Figura 3. Montañas en la niebla, Shitao.....	45
Figura 4. El ermitaño al pie de la montaña, Shitao.....	46
Figura 5. A discreción del río, Shitao.....	46
Figura 6. Caminante sobre un mar de nubes, Caspar David Friedrich.....	53
Figura 7. Landscape, William Gilpin.....	54
Figura 8. Snow storm. Steam Boat of Harbour's Mouth, J. M. W. Turner.....	55
Figura 9. Morning at the Seine near Ventheuil, Claude Monet.....	56
Figura 10. Arm of the Seine near Ventheuil, Claude Monet.....	56
Figura 11. Mont Sainte-Victoire (1895), Paul Cézanne.....	57
Figura 12. Mont Sainte- Victoire (1906), Paul Cézanne.....	57

Capítulo 2: Río y desborde

Figura 13. Dibujo sin título 1, archivo propio.....	63
Figura 14. Dibujo sin título 2, archivo propio.....	64
Figura 15. Proceso <i>Afluente 1</i> , collage de cortezas, archivo propio.....	66
Figura 16. Proceso <i>Afluente 1</i> , archivo propio.....	67
Figura 17. <i>Afluente 1</i> , archivo propio.....	68
Figura 18. Detalle 1 de <i>Afluente 1</i> , archivo propio.....	69
Figura 19. Detalle 2 de <i>Afluente 1</i> , archivo propio.....	69
Figura 20. Proceso <i>Afluente 2</i> , archivo propio.....	70
Figura 21. <i>Afluente 2</i> , archivo propio.....	71
Figura 22. Detalle <i>Afluente 2</i> , archivo propio.....	72
Figura 23. Reconstrucción a escala del taller y la mesa, Archivo propio.....	73
Figura 24. Untitled, Henri Michaux.....	75
Figura 25. Nov. 26, 1999 (from Today Series, N° 217), On Kawara.....	76
Figura 26. 4 Mars 1973 (from Today Series), On Kawara.....	76
Figura 27. AUG. 3, 2005, On Kawara.....	76
Figura 28. Untitled (Letter to husband), Emma Hauck.....	77
Figura 29. Detalle de la escritura- trazo en una de las tiras, archivo propio.....	78
Figura 30. Detalle de la escritura-trazo en las tiras, archivo propio.....	79
Figura 31. Detalle Mancha, archivo propio.....	80

Figura 32. Proceso de ejecución de las tiras, archivo propio.....	81
Figura 33. Proceso de ejecución de las tiras 2, archivo propio.....	81
Figura 34. La lágrima – lo indecible – los desplazamientos, archivo propio.....	83
Figura 35. Detalle 1 La lágrima – lo indecible – los desplazamientos, archivo propio.....	84
Figura 36. Detalle 2 La lágrima – lo indecible – los desplazamientos, archivo propio.....	84
Figura 37. Parte posterior La lágrima – lo indecible – los desplazamientos, archivo propio.....	85
Figura 38. Vista total La lágrima – lo indecible – los desplazamientos, archivo propio.....	86
Figura 39. Pintura sin título, archivo propio.....	88
Figura 40. Q´ellococha (laguna amarilla), archivo propio.....	89
Figura 41. Proceso Rito de Paso, archivo propio.....	90
Figura 42. Manchas de humedad en una pared vieja, archivo propio.....	90
Figura 43. Rito de Paso, archivo propio.....	91

Capítulo 3: Cauce

Figura 44. Proceso manchado de la tela, archivo propio.....	94
Figura 45. Proceso de dibujo en el taller, archivo propio.....	94
Figura 46. En otro mundo la belleza es extraña, Mariana Sissia.....	96
Figura 47. Cairo, Julie Mehretu.....	97
Figura 48. Sanzu EL RÍO, Carlos Runcie Tanaka.....	98
Figura 49. Riverbed, Olafur Eliasson.....	99
Figura 50. Propuesta de instalación en salón, archivo propio.....	100
Figura 51. Primera irrupción <i>Cauce</i> , archivo propio.....	101
Figura 52. Primera irrupción <i>Cauce 2</i> , archivo propio.....	102
Figura 53. Primera irrupción <i>Cauce 3</i> , archivo propio.....	103
Figura 54. Detalle del dibujo en la tela, archivo propio.....	104
Figura 55. Ejecución de manchas sobre un tronco, archivo propio.....	105
Figura 56. Detalle dibujo, archivo propio.....	106
Figura 57. Detalle dibujo 2, archivo propio.....	106
Figura 58. Vista satelital del entorno y recorrido, archivo propio.....	107
Figura 59. Mapa de ruta, archivo propio.....	107
Figura 60. Vista de <i>Yanacocha</i> en época seca, archivo propio.....	108
Figura 61. <i>Yanacocha</i> , sin título, Isidro Lambarri Cerdeña.....	109
Figura 62. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título, archivo propio.....	111
Figura 63. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 2, archivo propio.....	111
Figura 64. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Simbiosis, archivo propio.....	112

Figura 65. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 3, archivo propio.....	113
Figura 66. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Mapa, archivo propio.....	114
Figura 67. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Montaña, archivo propio.....	115
Figura 68. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Corteza, archivo propio.....	116
Figura 69. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 4, archivo propio.....	117
Figura 70. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 5, archivo propio.....	118
Figura 71. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Montaña 2, archivo propio.....	119
Figura 72. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Gran árbol, archivo propio.....	120
Figura 73. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 6, archivo propio.....	121
Figura 74. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 7, archivo propio.....	121
Figura 75. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 8, archivo propio.....	122
Figura 76. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Piedra, archivo propio.....	123
Figura 77. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Piedra 2, archivo propio.....	123
Figura 78. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Mímesis, archivo propio.....	124
Figura 79. Primera irrupción en <i>Yanacocha</i> , Nube, archivo propio.....	125
Figura 80. Lado mancha, <i>Cauce</i> , archivo propio.....	127
Figura 81. Lado letra, <i>Cauce</i> , archivo propio.....	128
Figura 82. Proceso de composición fotográfica, archivo propio.....	129
Figura 83. Propuesta de montaje tras primera irrupción, archivo propio.....	129
Figura 84. Composición fotográfica de la primera irrupción, archivo propio.....	129
Figura 85. Fotomontaje 1, archivo propio.....	130
Figura 86. Fotomontaje 2, archivo propio.....	130
Figura 87. Fotomontaje 3, archivo propio.....	131
Figura 88. Proceso lado mancha <i>Cauce</i> días antes de la segunda irrupción, archivo propio.....	131
Figura 89. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 1, archivo propio.....	135
Figura 90. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 2, archivo propio.....	136
Figura 91. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 3, archivo propio.....	137
Figura 92. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Lluvia, archivo propio.....	138
Figura 93. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Noche 1, archivo propio.....	139
Figura 94. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Noche 2, archivo propio.....	139
Figura 95. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Ruptura Noche , archivo propio.....	140
Figura 96. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Retazos , archivo propio.....	141
Figura 97. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 4 , archivo propio.....	142
Figura 98. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 5 , archivo propio.....	143
Figura 99. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Ruptura , archivo propio.....	144

Figura 100. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Bosque y laguna , archivo propio.....	145
Figura 101. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 6 , archivo propio.....	146
Figura 102. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Viento , archivo propio.....	147
Figura 103. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Viento 2, archivo propio.....	147
Figura 104. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 7, archivo propio.....	148
Figura 105. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Caligrafía, archivo propio.....	149
Figura 106. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Caligrafía 2, archivo propio.....	149
Figura 107. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 8, archivo propio.....	150
Figura 108. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Atardecer, archivo propio.....	151
Figura 109. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Estrellas, archivo propio.....	152
Figura 110. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , Reflejo, archivo propio.....	153
Figura 111. Segunda irrupción en <i>Yanacocha</i> , sin título 9, archivo propio.....	154
Figura 112. Secuencia descenso Cauce, archivo propio.....	155
Figura 113. Secuencia <i>Cauce</i> secando sobre roca, archivo propio.....	156
Figura 114. Reconstrucción de propuesta de instalación, archivo propio.....	157
Figura 115. Secuencia <i>Cauce</i> segunda irrupción, archivo propio.....	158
Figura 116. Montaje en la Facultad de Arte y Diseño PUCP, archivo propio.....	159
Figura 117. Montaje en la Facultad de Arte y Diseño PUCP, 2, archivo propio.....	160
Figura 118. Detalle del montaje, archivo propio.....	160
Figura 119. Detalle del montaje 2, archivo propio.....	161
Figura 120. Montaje centro cultural de la Católica, archivo propio.....	162
Figura 121. Vista panorámica montaje, archivo propio.....	163
Figura 122. Detalle montaje, archivo propio.....	164
Figura 123. Detalle montaje 2, archivo propio.....	164
Figura 124. Detalle montaje 3, archivo propio.....	165
Figura 125. Fragmento pequeño de la tela, lado mancha, archivo propio.....	166
Figura 126. Fragmento pequeño de la tela, lado letra, archivo propio.....	166
Figura 127. Fragmento mediano de la tela, lado mancha, archivo propio.....	167
Figura 128. Fragmento mediano de la tela, lado letra, archivo propio.....	167
Figura 129. Fragmento grande de la tela, lado mancha, archivo propio.....	168
Figura 130. Fragmento grande de la tela, lado letra, archivo propio.....	168
Figura 131. Detalle fragmento de la tela, lado letra, archivo propio.....	169
Figura 132. Detalle fragmento de la tela 2, lado letra, archivo propio.....	170
Figura 133. Detalle fragmento de la tela, lado mancha, archivo propio.....	171

Lugar de inquietudes ¿Conclusiones?

Figura 134. A line made by walking, Richard Long.....	176
Figura 135. Wooden Boulder, David Nash.....	177
Figura 136. Proyecto Río Rímac, Domingo 11 de mayo, Proyecto Río Rímac.....	177
Figura 137. Día 6. Antaccassa, Proyecto Río Rímac.....	177
Figura 138. Día 20. Puente Santa Rosa – Av. Universitaria, Proyecto Río Rímac.....	178
Figura 139. Ushnu, Ishmael Randall Weeks.....	180
Figura 140. Ushnu, vista, Ishmael Randall Weeks.....	180
Figura 141. Aprendiz de ofrenda, Eliana Otta Vidas.....	182
Figura 142. Imagen de Yagul de la serie <i>Siluetas Works in Mexico 1973-1977</i> , Ana Mendieta...	183
Figura 143. Untitled, Ana Mendieta.....	183
Figura 144. Ánima, Ana Mendieta.....	183
Figura 145. Lado mancha antes de la segunda irrupción, archivo personal.....	184
Figura 146. Lado mancha tras la segunda irrupción, archivo personal.....	184
Figura 147. The crosses Torrent, Shitao.....	187
Figura 148. Monje junto al mar, Caspar David Friedrich.....	188
Figura 149. Secuencia del descenso, archivo propio.....	189

INTRODUCCIÓN

Motivo, Visión, Sentido.

Recuerdo la inmensa tristeza que sentí cuando dos circunstancias dolorosas coincidieron en el espacio y el tiempo: la muerte de mi abuela, aquejada por una larga enfermedad, y las brutales inundaciones que se vivieron en Cusco en el 2010. Como familia, nos tocó afrontar ambas, mientras acompañábamos a mi abuela en sus últimos días, temíamos a los posibles huaycos y al inminente desborde del río Vilcanota. No paraba de llover en el Valle, el número de damnificados iba en aumento, pero no era lo único que iba creciendo y desbordándose, nuestros sentimientos también lo hacían ante la impotencia frente a sucesos tan extremos y a la vulnerabilidad que constantemente palpábamos.

Me preguntaba constantemente ¿Cómo sería la vida sin mi abuela? ¿Qué iba a pasar cuando el río se desbordase sobre esos paisajes que tanto amaba y nos ponía en peligro a todos? Ante este no saber y no poder controlar, las palabras se ausentaron. A mis catorce años tan solo observaba, sentía, lloraba y dibujaba. Evidentemente, llegó el día en que ambos sucesos acontecieron, por cosas del destino, coincidieron.

Las imágenes de ese día las tengo más que grabadas en la memoria, vi casas desmoronándose, cultivos de maíz siendo tragados por el río, lugares vacíos donde antes había puentes y escombros. A ella, un último adiós, silencio y duelo. El desborde del río causó un fallo en el suministro de luz, no la tuvimos en la noche, así, todos los actos siguientes se llevaron a cabo a la luz de las velas y de la luna. Ésta última, tan presente, fría y silenciosa en el cielo nocturno, marcando un respiro de las lluvias y en los días siguientes algo de sol.

¿Dónde estaba mi llanto? En todas partes, hay dolores que no se van, pero nos acompañan, se hacen habitables y, también acogen o dan lugar a momentos maravillosos. Dentro de esta profunda tristeza y gran ausencia compartí con mi padre, en ese mismo lugar donde las fuerzas terribles y destructoras de la naturaleza habían causado tanto dolor, uno de los momentos más hermosos.

Al día siguiente de estos sucesos, ya en la noche, fui a caminar con mi padre por un sendero únicamente iluminado por la luz de la luna, íbamos despacio, de la mano, con el peso de la tristeza, pero también maravillados por el cielo y la luz sobre los cultivos de cebada, brillaban como plata en las tinieblas, el

juego de sombras y luces era algo que jamás había visto, tan acostumbrada a desplazarme en la noche con alguna luz artificial. Ningún objeto creado por el ser humano podría captar lo que veía y sentía, ese instante, el estar presentes, abiertos al encuentro de lo extraordinario, compartiendo.

De esta vivencia, aprendí que el ámbito más profundo de la tristeza no niega la dimensión de lo bello. Precisamente, hay siempre “un lugar posible”, “un lugar” para la belleza dentro de la inmensa tristeza, “un lugar” para el desborde, “un lugar” para compartir el dolor, “un lugar” para contemplar y sentir el paisaje, “un lugar” para la celebración.

Propuesta.

Propongo esta investigación como “un lugar” donde explicar y analizar todo el proceso de concepción y desarrollo de *Cauce*, obra *procesual* que contuvo y propició “lugares” para cuestionarme y entablar diálogos entre el territorio, ese “paisaje exterior” y mi “paisaje interior”, compuesto de emociones desbordadas, cotidianeidad y cuestionamientos materializados a través del dibujo.

Cabe señalar que en esta propuesta me aproximo al arte, y al proceso que deriva de ello como una vivencia. Considero que el arte implica todos los aspectos de la existencia, es fruto de una tensión vital donde la ética y estética están íntimamente ligadas. Asimismo, el presente trabajo, conoce las limitaciones que tiene frente a la experiencia misma y la “naturaleza” de los proyectos artísticos presentados. No obstante, pretende ser exhaustivo en cuanto a dar cuenta de todo lo acontecido a nivel teórico y plástico.

En el primer capítulo presento el *estado del arte*, es decir, el marco teórico y “filosófico” que sostiene toda la investigación, donde desarrollo conceptos como belleza, muerte, vacío, naturaleza y paisaje. Me baso en las meditaciones sobre la belleza y muerte de François Cheng, en la concepción organicista del universo del pensamiento chino y su correlación con el desarrollo del concepto de paisaje en la pintura. Asimismo, en la teoría del psicoanálisis lacaniano concerniente al arte como aquello que organiza el vacío, el concepto de naturaleza a partir de Pere Salabert y el paisaje y su historia en el arte de Occidente a través de Javier Maderuelo, Agustín Berque y las publicaciones del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (CDAN).

El segundo capítulo aborda el concepto de lo *indecible* y la necesidad de expresión, analizando muy brevemente, el *expresionismo abstracto* como un hito, entre tantos, que ayudó a entender el arte como expresión del sujeto y justificó el cómo abordé mi concepción del arte en los proyectos preliminares a *Cauce: Afluentes, La lágrima-lo indecible-los desplazamientos y Rito de Paso*, los cuales son fundamentales para entender todo el proceso presentado.

En el tercer y último capítulo desarrollo en detalle el proceso de *Cauce*, propuesta central de la investigación. Incluye un breve desarrollo de lo que denomino “paisaje interior” y la descripción de lo acontecido en la *obra procesual*, es decir, las distintas intervenciones en el entorno, las cuales he dividido en tres etapas que tienen una correlación con tres momentos vitales: juventud, madurez y vejez.

Ocupa un cuarto lugar las conclusiones. Las denominé *Lugar de inquietudes ¿Conclusiones?*, ya que propongo este bloque como un “lugar” que se abre a nuevas interrogantes tras la experiencia de todo este proceso artístico. En esta parte, he buscado un diálogo de *Cauce* con propuestas de artistas precedentes, tanto de aquellas del siglo XX agrupadas en el cómodo calificativo de *arte conceptual* que trabajan el territorio y paisaje, el *land art* solo por citar un ejemplo, como propuestas contemporáneas realizadas en Perú que también reflexionan *en, sobre y a partir* de un territorio.

Método.

He utilizado la metodología de investigación basada *en arte*, que es definida, acorde a la *Guía de Investigación en Arte y Diseño- Arte*, de la siguiente manera:

[...] la investigación en las artes nos lleva a entender la investigación como un componente interno a la práctica artística, donde no hay separación entre investigador y objeto de investigación, sino que se trata de una investigación que se realiza en y a través de la práctica artística. (Ballón, Guerra, Mitrovic & Gruber, 2017, s/p)

Es así que esta propuesta combina la revisión bibliográfica y la creación artística, las cuales están íntimamente unidas, se retroalimentan y evolucionan de manera paralela. Se trata de una investigación de tipo cualitativo, ya que considera constantemente la propia visión en todo el proceso artístico desarrollado. Inicié esta investigación de manera intuitiva, con muchas inquietudes, por ende, sin un rumbo señalado sino abierto a situaciones que fuera encontrando en el camino. Asimismo, toda la teoría reunida proviene de varios intereses temáticos que voy

introduciendo conforme al desarrollo del proceso creativo.

Cabe añadir que he tratado de desarrollar la teoría concerniente a la historia del arte en orden cronológico, símil al proceso de *Cauce*, partí del dibujo y fui incorporando nuevos medios conforme desarrollaba mi proyecto, el cual, tras el dibujo, se trasladó a la tridimensionalidad, las instalaciones, el recorrido, las intervenciones directas sobre el territorio, el registro fotográfico, entre otros. *Cauce*, como *obra procesual*, funcionó como un gran palimpsesto, sobre el que se fueron añadiendo medios y sentidos.



CAPÍTULO I. ¿QUÉ ANTECEDE?

1.1 Belleza y muerte

«La muerte y la belleza son dos cosas profundas que tienen tanto de azul como de negro y parecen dos hermanas, terribles y fecundas, con un mismo enigma y similar misterio.»

(David Hume cit. por Eco, 2010)

¿Por qué me interesé en realizar como “primer proyecto libre”, dentro de mi formación como pintora¹, tres dibujos que representaran conceptos tan complejos como belleza, vida y muerte? Responderé que fue a causa del encuentro con el pensamiento de François Cheng. Este autor, en su condición de poeta, calígrafo y gran pensador me ha acercado a nociones sobre belleza, vida y muerte que han permitido posicionarme en un discurso dentro del arte y trascenderlo a un modo de abordar la propia existencia.

A raíz de las vivencias de Cheng como exiliado chino acogido en Francia, su obra atraviesa dos pensamientos en un diálogo constante. Estar entre dos culturas es un hecho que, en sus propias palabras, ha sido desgarrador y fecundo a la vez. Sus textos son una lúcida síntesis entre Oriente y Occidente, unen la antigua sabiduría china y el pensamiento contemporáneo. Para esta parte, he tomado sus siguientes obras como principal aproximación a las nociones de belleza y muerte: *Cinco meditaciones sobre la belleza* (2016) y *Cinco meditaciones sobre la muerte* (2015).

Cinco meditaciones sobre la belleza es un libro fruto de la necesidad del autor de transmitir oralmente a un grupo de amigos, aspectos esenciales sobre la belleza, un tema que, para su ser, compromete nada más y menos que la salvación del mundo pues, “[...] en lo opuesto al mal, la belleza se sitúa efectivamente en la otra punta de una realidad a la cual debemos hacer frente”(Cheng, 2016a, p. 15) ¿Cómo no quedar impactada ante esta afirmación y tomar este aspecto de la belleza? Proponer la belleza como lo antagónico al mal, necesariamente nos lleva a otorgarle un rol fundamental pues no puede existir verdadera belleza sin bondad.

¹ El curso *Composición Pintura 4* del cuarto año de la Especialidad de Pintura, semestre 2016-2, fue planteado como un espacio de transición que prepara al alumno a proyectarse de un aprendizaje colectivo a un aprendizaje de taller individual. Así, en el curso se planteó como objetivo general, aplicando los recursos teórico/prácticos aprendidos, sustentar y elegir un tema libre como proyecto artístico. Asimismo, este proyecto debía evidenciar una investigación, un desarrollo reflexivo, una metodología y conceptualización teórica.

En el lenguaje cotidiano, lo bello encuentra expresiones similares a «gracioso», «bonito», o bien «sublime», «maravilloso» y «soberbio», adjetivos que califican lo que gusta y es bueno. En distintas épocas, desde la Grecia clásica, ha existido un estrecho vínculo entre la belleza y la bondad, llegando a ser hasta sinónimos, si bien el cómo se han ido representado, jamás ha sido algo absoluto e inmutable. Estética y ética han ido adoptando distintos rostros e ideales a lo largo de la historia y las diferentes culturas. De ello se puede deducir que toda estética manifiesta una propia visión del mundo y que, por sobretodo, el estilo que cada uno decide darle a su existencia, es tanto un acto ético como estético. No hay ética sin estética.

Cada quién puede cuestionarse a si mismo en qué encuentra belleza y cuales son sus ideales, qué es capaz de otorgarle dicha y cómo quiere tomar un lugar desde ahí. Por mi parte, he encontrado mucho de la belleza y aprendizaje en el paisaje conocido como “natural”, lugar principal desde el cual me posiciono como artista. Acontecimientos como los cambios de estación, juegos de luces y sombras, los campos bajo la lluvia, árboles creciendo, montañas imponentes, movimientos de nubes, quebradas y ríos son motivo de profundo goce y resuenan de infinitas formas en mí, si bien, son también un constante recordatorio que todo tiene fin.

Todo aquello que se presenta en el paisaje es un “aparecer ahí”, transitorio, así como lo es nuestra propia vida. He ahí la otra gran condición de la belleza, que tan bien desarrolla Cheng en sus meditaciones: la de ser aquella irrupción o aparición en el devenir de nuestras vidas dadora de sentido que recuerda nuestra finitud.

La idea de esos instantes únicos, cuando son felices y bellos, suscita en nosotros sentimientos desgarradores, acompañados de infinita nostalgia. Nos rendimos a la evidencia de que la unicidad del instante está ligada a nuestra condición de mortales; nos la recuerda sin cesar. Es la razón por la cual la belleza nos parece casi siempre trágica, atormentados como estamos por la conciencia de que toda belleza es efímera. (Cheng, 2016a, p. 22)

Cinco meditaciones sobre la muerte, concebido oralmente y con el mismo propósito que las meditaciones sobre la belleza, es un libro que invita a explorar una perspectiva en donde, la conciencia de la muerte, en lugar de atormentarnos y llenarnos de espanto, puede convertir nuestros actos en impulsos hacia la vida plena y la realización. “ Es nuestra conciencia de la muerte la que nos hace ver la vida como un bien absoluto, y el acontecimiento de la vida como una aventura única que nada podría reemplazar. ”(Cheng, 2015, p. 13). A fin de cuentas, el

temor a la muerte nos impulsa hacia la actividad, la cual ha sido diseñada si se toma otra perspectiva, para negar su final ineludible.

¿Por que resaltar esto que parece tan obvio o trillado? Pues por el hecho de interiorizar cada vez más lo que es la vida y por ende, la muerte: constante devenir en transformación. ¿Dónde entra entonces la belleza? En la rotunda afirmación que sin la belleza la vida no vale la pena ser vivida pues ésta inclusive, en las condiciones más trágicas, ofrece una ocasión – o reaviva una promesa- de goce. “Cada experiencia de belleza, tan breve en el tiempo y sin embargo trascendiéndolo, nos restituye cada vez la frescura del albor del mundo.” (Cheng, 2016a, p. 38). Desde la conciencia de nuestro recorrido temporal, todo acontecimiento y encuentro con el ámbito de lo bello es el detonante de un proyecto de vida, un hacer creativo que nos conduce a la realización.

La lectura del pensamiento de Cheng, como mencioné, fue lo suficiente evocadora para hacer de nociones tan complejas como vida, belleza y muerte, motivo de un proyecto artístico. Reflexionando en perspectiva, este intento inicial, permitió constatar que tanto el desarrollo plástico como teórico, si bien pueden desarrollarse en paralelo, son dos lenguajes autónomos, no necesariamente alcanzan la madurez al mismo tiempo ni se corresponden. Sin embargo, uno puede ser detonante del otro. Considero que este primer acercamiento plástico no logró estar a la altura ni profundidad del conocimiento teórico, pero fue el cimiento de todo el proceso artístico desarrollado en el presente trabajo.

Decidí representar en tres dibujos la vida, la belleza y la muerte, respectivamente, y que estos a su vez dialoguen entre sí, como el todo indisoluble que considero que son. La dificultad estaba en encontrar la forma y composición “adecuada” que sea lo suficientemente profunda para evocar estos temas tan complejos. He ahí el error, en la obra de arte siempre hay algo que se escapa, jamás podrá contener todo y mucho más si se refiere directamente a estos temas. A veces, en un camino “trazado” se encuentra algo inesperado, aún más valioso que el motivo de aquella búsqueda. Lo valioso para mí, fue reconocer lo sustancial que era el paisaje natural en mi entonces incipiente discurso plástico, pues constantemente acudía a lo percibido en el entorno como base formal desde la cual formular cualquier propuesta.



Figura 1. Lambarri, L. (2016). *Árbol de “queuña” quebrado en los alrededores de “Yanacocha”* [Fotografía].

En una fotografía que tomé meses antes encontré contenido lo que consideraba que representaba al unísono vida, belleza y muerte: un árbol quebrado (fig. 1). No es casual la naturalidad con la que escogí esta imagen como motivo en el cual basarme y aproximarme a los conceptos mencionados mediante el dibujo. Este árbol supuso todo un descubrimiento, pues su inusual forma y ruptura llamaban mucho la atención. Fue quizás un rayo lo que ocasionó semejante incisión, tendré siempre esa duda, pero era el aspecto que más resaltaba: evocaba el devenir de la vida y su súbito encuentro con la muerte. Era un hecho de que de este encuentro, tenía que salir algo más...

La belleza siempre es un advenir, un advenimiento, por no decir una epifanía, y más concretamente un «aparecer ahí». La belleza implica un entrecruzamiento, una interacción, un encuentro entre los elementos que constituyen una belleza, entre esa belleza presente y la mirada que la capta. De este encuentro, si es profundo, nace otra cosa, una revelación, una transfiguración, como un cuadro de Cézanne nacido del encuentro entre el pintor y la montaña Sainte-Victoire [...] La belleza suscita belleza, aumenta la belleza, eleva la belleza. (Cheng, 2016a, p. 66)

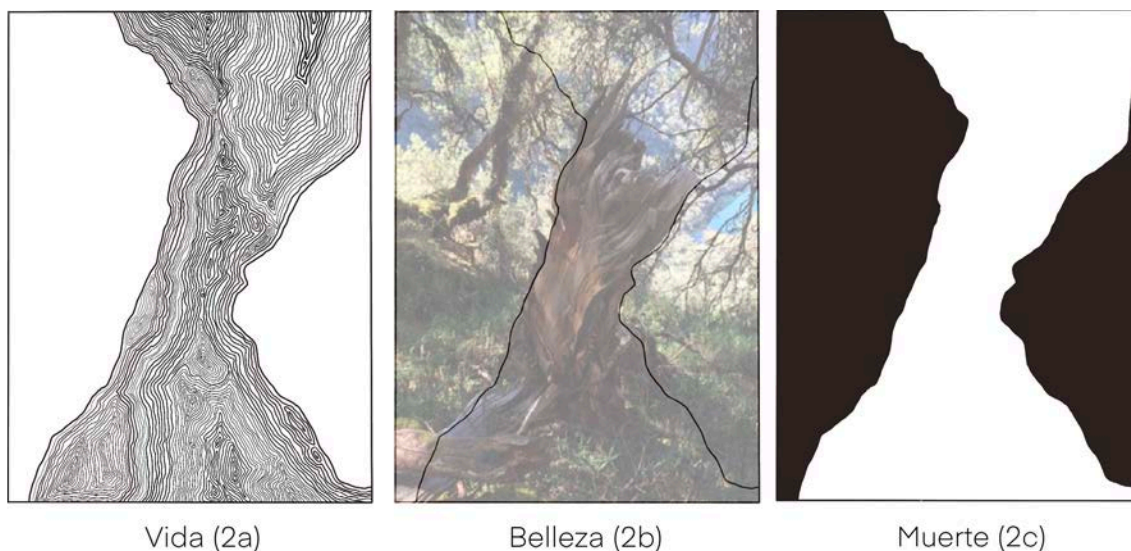


Figura 2. Lambarri, L (2020). *Vida, belleza y muerte* [Reconstrucción digital de los tres dibujos presentados en el 2016, originalmente: técnica mixta sobre papel acuarelable, 150 x 100 cm].

Estos tres dibujos (fig. 2) no lograron adquirir la suficiente autonomía y carácter que se podría esperar de una verdadera “transfiguración”, y mucho menos respecto a lo completa que era en sí misma la fotografía. Con ellos, propuse explorar por separado la vida, belleza y muerte de manera formal. Es decir, si la fotografía contenía los tres al unísono, mediante tres dibujos podía separar cada tema y detenerme a reflexionar qué cualidades plásticas podría tener cada uno.

Propuse también que la belleza se encontrara en el centro, entre la vida y la muerte así, a ella le correspondía todo el color posible (2b). La vida y la muerte serían complementarios, blanco y negro, figura y fondo. La vida (2a) sería representada por el trazo – líneas continuas y paralelas, pero sin contexto – no fondo – mientras que la muerte no tendría trazo alguno en su figura (2c) pero sí un fondo – manchas de carbón -.

Cada dibujo era un aspecto demasiado simplificado, enfatizo lo fallido de este primer intento, de lo que podría entenderse plásticamente que eran vida, belleza y muerte: línea, color y no dibujo, respectivamente. Del mismo modo, tomaba las características compositivas del árbol quebrado y la proporción entre fondo y figura, pero gran parte de su desarrollo plástico se quedaba ahí, como un mero remedo, es más, no llegué a concluir esta propuesta. Sin embargo, rescato ciertos esbozos del futuro lenguaje plástico que desarrollé: el dejar espacios “vacíos”, las manchas de carbón y las líneas continuas, casi topográficas, conceptos que iré desarrollando más adelante.

1.2 Trazando alrededor del vacío

¿Qué me llevó a optar por representar a la muerte, en este primer proyecto mencionado, como no trazo y vincularla directamente con el vacío, pese a que este vacío aludía en primera instancia al no trazar en un papel? Responderé que fue el asociar implícitamente ambas nociones y conceptualizarlas desde el terreno de lo indeterminado, lo inimaginable y lo inasible. Muerte y vacío son ideas hermanas, la muerte carece de “ser” y el vacío es ausencia de “ser”. No estamos en condiciones de acotar su realidad, hay algo que se escapa ... nos situamos frente a un no saber que trasciende el territorio de lo que está vivo.

Interrogarse respecto al “lugar” o “no lugar” de la muerte, entendida como vacío, es también encontrarse de bruces con el vértigo y lo insoportable. La muerte, gran misterio, tan presente en su ausencia nos es aterradora.

La idea de la muerte propiamente dicha es una idea sin contenido, o, si se quiere, cuyo contenido es el vacío infinito. Es la más vaga de las ideas vacías, pues, su contenido no es sino lo impensable, lo inexplorable, el «no se qué» [...] (Morin, 1974, p. 32)

Hasta esta parte de la investigación, he trazado un vínculo entre la belleza y la muerte. En ese aspecto de la belleza que hace que todo encuentro con ella sea motivo de vida y celebración y esos dos aspectos de la muerte: tanto el ser impulso hacia la realización por la conciencia que da de nuestra finitud, como el ser también un encuentro con el horror. Asimismo, he introducido brevemente el concepto de vacío de la mano de este segundo aspecto de la muerte. Me detendré a ahondar en el vacío ya que ha sido un concepto con el que he convivido durante toda la ejecución conceptual y formal de los proyectos artísticos presentes en esta tesis.

Este estar acompañada por el vacío ha sido siempre algo muy complejo y complicado pues ¿Qué es el vacío en sí? Etimológicamente proviene del latín *vacivus*, que significa la falta de contenido físico o mental. También encuentra definiciones, según la RAE, como hueco, o falta de solidez correspondiente, concavidad o hueco de algunas cosas, abismo, precipicio o altura considerable, falta, carencia o ausencia de alguna cosa o persona que se echa de menos, espacio carente de materia. Para mi formación bastante occidental, la falta, la ausencia y lo hueco han tenido más connotaciones negativas que positivas, llegando a traducirse en un “horror vacui”, siendo muy común una actitud de rechazo y negación, así como el deseo visceral de llenar compulsivamente lo vacío.

Reconozco que, del propio afán de querer “llenar compulsivamente”, surgió el aprendizaje de que dejar a lo vacío ser significa también crear espacios en donde otras cosas pueden acontecer. Este aprendizaje fue fruto del entrecruzamiento de mi “decurso” y “discurso” como artista y sesiones de análisis a lo largo de un buen número de años donde el ir familiarizándome con el discurso del psicoanálisis lacaniano, la lectura de *Vacío y plenitud* de François Cheng (2016), y el ir incorporando estos conocimientos a mi práctica artística, propiciaron la oportunidad para detenerme a crear el territorio del *Cauce*, proyecto final de esta investigación.

Detenerse, ¡Eso es!, la importancia del vacío es fundamental, como Roberto Calasso bien menciona respecto del vacío introducido por el compositor John Cage:

Cage, de hecho, es ante todo *un inventor* [...]. Y su invento específico ha sido el de introducir discretamente, infantilmente, un poco de vacío en la música, y por lo tanto en nuestra vida. Ahora, aquel Vacío tiene para todos nosotros una función saludable, como una brisa para un asfíctico. Por que una de las enfermedades más graves que padecemos es la del Lleno: la enfermedad de quien vive en una continuidad mental ocupada por un torbellino de palabras entrecortadas, de imágenes tontamente recurrentes, de inútiles e infundadas certezas, de temores formulados en sentencias antes que en emociones. Todo esto produce muchos desastres - pero sobre todo uno, del cual se derivan los demás-: la falta, la incapacidad de atención. [...] Cage ha invitado a su auditorio a fijar su oído en esta realidad. Sin embargo, para hacerlo, no se precisa tanto ejercitar el oído cuanto la mente con el fin de construir en su interior un poco de Vacío en el cual acoger los sonidos. (Calasso, 2008, pp. 55-56)

Complementando:

La caída en el vacío, la experiencia abisal, no es en el fondo sino la entrada al abismo de las posibilidades, la devolución al origen, cuyo umbral sólo admite un último contenido de conciencia, que a la vez es un grado de lucidez: la conciencia de la capacidad de ficción. El nihilismo, o mejor diríamos hoy el vacío de valores firmemente asentados, es el acto de conciencia que puede conducir tanto a la muerte como a la vida, a la vida de aquel que sabe construir un mundo nuevo que implica el difícil ejercicio de mudar la piel, que será materia esencial para los nuevos universos metafóricos. (Luca de Tena Navarro, 2008, p. 26)

1.2.1 El arte como aquello que organiza el vacío

Mi experiencia en las sesiones de análisis ha sido lo suficientemente perturbadora como para que no pueda desligarla de mi práctica como artista y de lo que significa el arte para mí. Por ello, me detendré brevemente en el discurso del psicoanálisis lacaniano, utilizando como libro principal *Las tres estéticas de Lacan* de Massimo Recalcati (2006) y desarrollando desde ahí la primera estética: la estética del vacío, cuya tesis central es el arte como organización del vacío. Esta tesis funciona como la base desde la cual formulo la importancia que tiene para mí el arte como un lugar que puede hacer soportable lo repugnante y lo desagradable de la existencia, tópico trazado desde lo desarrollado anteriormente sobre la belleza, la muerte y el vacío.

Sobre las tres estéticas cabe señalar, antes de proseguir con la explicación de la estética del vacío, que no se trata de tres teorías completas de Jacques Lacan sobre el arte. “Se trata más bien de tres tópicos de la creación artística y de su producto, que insisten, de modo inédito, y de poner el arte en una relación determinante con lo real” (Recalcati, 2006, pp. 9-10). Las tres estéticas, como Recalcati menciona, implican el pasaje de Lacan hacia lo real pues su interés por el arte se encuentra en la relación fundamental que esta práctica entabla con lo real más que con lo simbólico. En la teoría lacaniana lo real, lo simbólico y lo imaginario conforman los tres registros esenciales de la realidad².

Simplificando bastante estos conceptos, se podría decir que en el registro simbólico se encuentran las palabras y las representaciones de la cultura mientras que en el imaginario está la imagen y la consistencia del cuerpo. Por el otro lado, el registro real es una forma de lo escrito por fuera de estos otros dos registros, una escritura que solo vale como indicación. Lo real se registra por su ausencia, como imposible, y sufre la paradoja de tener la condición de estar perdido, pues en tanto se aprehende ya no es más real sino representación de lo real. Es lo que se escapa, es lo incognoscible, lo impensable, también lo indecible, aquello que se resiste a entrar al mundo del lenguaje y la significación, por ende, no puede ser capturado por las representaciones. Sobre el registro de lo real, cabe señalar también, que está vinculado a otro concepto muy importante dentro de esta teoría: La Cosa o *Das Ding*³, “Para Lacan, la Cosa, también es la cosa muda de la realidad y la asimila a la categoría teórica a la que llama «real».” (Daneri, 2015)

² Los tres registros han sido desarrollados ampliamente en el *Seminario 7 . La ética del psicoanálisis. 1959-1960*. Buenos Aires: Paidós. 1988

³ Palabra alemana que significa “la cosa”.

¿Qué es la Cosa? Según el psicoanálisis lacaniano la Cosa, representa para el sujeto un bien supremo, el goce, que desborda hacia el campo del más allá por que no hay completud que resista el ser humano, “[...] cuando todo se completa, emerge la angustia, que es angustia por exceso de presencia o por exceso de ausencia.” (Daneri, 2015) “Para Lacan el ser humano está habitado por esa Cosa muda, que el símbolo no puede suplantar; el hombre es un practicante de lo simbólico y no tiene ningún acceso a lo real de la Cosa. Lo real es pleno, completo, y por lo tanto, perdido.” (Daneri, 2015) En el *Seminario 7* todos los términos que encarnan la Cosa tienen la propiedad de excentricidad irrepresentable y terrorífica al mismo tiempo. Lo más escabroso de la Cosa, según Recalcati, no es aquello que se fuga de la representación, es más bien un vacío que deviene en vórtice, “zona de incandescencia”, abismo que aspira, exceso de goce, horror, caos terrorífico.

La Cosa viene definida, al mismo tiempo, como un pleno de goce y como un vacío, como un vacío central. Esta oscilación de Cosa entre el vacío y el lleno es un punto aporético de gran fecundidad porque permite mostrar las dos caras fundamentales de la Cosa: en la perspectiva del significante la cosa es un vacío porque ella esquivada toda representación posible, es literalmente irrepresentable, pero en la perspectiva del goce la Cosa es una “zona de incandescencia” un lleno que excede al sujeto sometiéndolo a una repetición oscura. Perder una de estas dos caras de la Cosa significaría perder la riqueza de la reflexión lacaniana: *Das Ding* es al mismo tiempo lo irrepresentable (sin imágenes y fuera de significante) pero también una “zona incandescente”, densa de goce, una vorágine que aspira; un absoluto fuera-significado y un abismo que traga y respecto del cual el orden simbólico toma necesariamente las formas de una defensa más originaria que la represión, que el primer retorno a Freud de Lacan ponía como expresión de la acción separadora del lenguaje sobre la realidad humana. (Recalcati, 2006, pp. 47-48)

Para la estética del vacío la obra de arte, organizando el vacío de la Cosa, pone distancia de la zona incandescente, el vórtice de lo real pues Lacan, al definir el arte como organización, da un paso suplementario con respecto a la homología entre obra de arte y retórica del inconsciente:

[...] esto consiste en suspender la definición de arte en una dimensión - el vacío - no reductible integralmente a la dimensión semántica del lenguaje. Si, en efecto, la obra de arte es una organización textual, una trama significativa que manifiesta una particular densidad semántica, esta organización de la obra no es solamente una organización de significantes. Es más bien *una organización significativa de una alteridad radical, extrasignificante*. [...] En otras palabras, el funcionamiento del inconsciente está sí estructurado como un lenguaje, tiene un funcionamiento significativo, pero, en el centro mismo de este funcionamiento aparece una dimensión no reductible a la del

significante y que, gracias a esta irreductibilidad, a esta resistencia, se constituye como lugar (vacío) de origen de otra posible representación.” (Recalcati, 2006, p. 12)

El arte exhibe una profunda afinidad con el psicoanálisis ya que ambas resultan experiencias irreductibles frente a otros modos de relacionarse con el vacío. El arte, la religión y la ciencia son modos diferenciados de entrar en relación con la Cosa. Por un lado “El arte, señala Lacan, como en la experiencia de psicoanálisis no evita, ni obtura, pero sí *bordea el vacío central de la Cosa*.” (Recalcati, 2006 p. 12), es decir, el vacío está organizado, emplazado. En cuanto a la religión el vacío está evitado y en cuanto a la ciencia el vacío está soldado⁴. “Organizar el vacío entrelaza lo simbólico con lo real. El proceso de organización alude a la dimensión de articulación significativa, mientras que el vacío, a aquella dimensión extrasignificante - lo real de *das Ding* – que permanece en el centro de esta articulación.” (Recalcati, 2006, p. 73)

“Para respirar el aire de la vida es necesaria una cierta distancia de *das Ding*. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche afirmaba que la vida para soportarse a sí misma ha necesitado del arte. Sin embargo, la barrera de lo apolíneo no implica una remoción del horror de lo dionisiaco. Más bien, el arte se configura en Nietzsche como un producto del conocimiento trágico del caos vertiginoso de la Cosa dionisiaca.” (Recalcati, 2006 p.11) Siguiendo esta afirmación, podría decirse que, en la primera estética, el arte es definido como una práctica simbólica cuyo objetivo es tratar el exceso ingobernable de lo real. Recalcati advierte que el tratamiento estético de la Cosa es distinto del tratamiento ético. “Mientras en la ética está en juego la asunción subjetiva del *kakon*⁵ de la Cosa, en la estética se juega más bien la organización, la circunscripción, el borde, el velo de la Cosa.”(Recalcati, 2006, p. 14)

La dialéctica entre lo bello y lo real ... recalca, como ya habíamos visto, aquella nitzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco en “el nacimiento de la tragedia”, pero retoma del mismo modo la idea freudiana de fondo según la cual no se trata de la liberación inmediata del inconsciente lo que hace posible la creación artística, sino su veladura simbólica. Sin embargo, lo bello, para preservar su fuerza estética, debe estar en relación con lo real; la belleza es un velo apolíneo que debe hacer presentir el caos dionisiaco que pulsa en ella. (Recalcati, 2006, p. 15)

⁴ También ampliamente desarrollado en el *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*.

⁵ Palabra griega que significa “mal”.

Se vela, y en esa operación a la vez, se indica el horror velado. Por ello:

“La obra de arte no puede ser una pura presentificación de la Cosa - como por el contrario parece advenir emblemáticamente en el narcisismo psicótico que caracteriza ciertas performances de Orlan⁶ - lo bello es un velo necesario que recubre lo terrorífico de das Ding. Pero este velo no es una simple cobertura o, directamente, una negación (o una remoción de la realidad sin nombre de das Ding. Mas bien, lo bello nos acerca a la Cosa, y sin embargo nos mantiene separados de ella. Lo bello no es para Lacan la dimensión de una pura armonía formal - lo bello no es la remoción de obsceno de lo real-, pero es un modo de experimentar una distancia estética de lo real de la Cosa y al mismo tiempo es el índice del más allá absoluto que la Cosa constituye respecto al campo de los semblantes sociales.” (Recalcati, 2006, p. 16)

En consecuencia, no existe una obra de arte que no implique una actividad sublimatoria, o bien una mediación, una defensa frente a lo real. Así:

[...] la sublimación produce una vuelta al objeto, no tanto como resto de la operación significativa que cancela la Cosa, que pone la Cosa bajo la barra, sino más bien como índice de la Cosa. La creación artística hace surgir el objeto sobre el vacío de esta “tachadura” significativa como signo de ésta misma tachadura y de su ineludible residuo. [...] Aquello que allí atrae el interés de Lacan es como del *objeto se puede extraer la Cosa*, o si se prefiere, como la Cosa subsista ya en el objeto. Por consiguiente, el objeto separado de su función de uso revela la Cosa, de lo cual eso es índice, pero más allá de sí mismo.” (Recalcati, 2006, pp. 16-17)

A modo de concluir este breve encuentro con el psicoanálisis lacaniano, podríamos considerar que el arte es un modo de tratamiento posible del vacío que lejos de desecharlo lo incorpora en un cierto uso.

⁶ Recalcati también menciona a otros artistas del *Body Art* como Gina Pane, Franco B. y Stelarc que, junto a Orlan, ponen en escena lo real de la Cosa sin velo alguno asumiendo el cuerpo del artista como *acting out del horror*: cuerpo cortado, mutilado, desgarrado, deformado, invadido por suplementos tecnológicos, lacerado, alterado en sus funciones. En estas representaciones del *Body art* la obra de arte exhibe la Cosa en su carácter más maligno y terrorífico. La estética del vacío, por el contrario, nos incita a preservar una distancia esencial entre la obra de arte y el vacío que ésta organiza y circunscribe.

1.2.2. El Vacío medio

Esta tarea de trazar alrededor del Vacío prosigue ya en otros ámbitos del saber y el hacer, acercándome así al pensamiento chino, introducido tan finamente por François Cheng de quien tomo como obra fundamental para este tema, *Vacío y Plenitud*, ya mencionada anteriormente. Este libro propone, a un lector no familiarizado con la cultura china, presentar los temas esenciales del pensamiento estético chino y acceder a la comprensión de su pintura, mostrando cuáles son las estructuras internas de este sistema y práctica. El objetivo de esta parte, es presentar la cosmología en la que la noción de Vacío se circunscribe, como pilar fundamental y estrechamente ligado a las nociones de *Yin-Yang* y Aliento.

En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. [...] constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. (Cheng, 2016a, p. 68)

Asimismo, en este recorrido por una cultura tan fascinante como la china, fue sumamente útil contar, además de las ya mencionadas obras de François Cheng, con las siguientes: *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo* de Chantal Maillard y *Textos de estética taoísta* de Luis Racionero, textos que también me proporcionaron la base y el contexto para acceder, desde mi formación occidental, a aspectos esenciales de la visión y la estética de esta cultura, de suma importancia para alguien que quiere abrirse a otro modo de entendimiento de la realidad pues, “[...] toda estética manifiesta una visión del mundo y, por tanto, una determinada concepción de la realidad.” (Maillard, 2000, p. 62).

Precisamente, el aspecto estético junto al ético, conforman la manera en la que abordamos nuestra existencia. Para China, ética y estética se manifestaron en la concepción de tres vías, sistemas, corrientes o “códigos-socio-culturales⁷: confucianismo, taoísmo y budismo⁸, siendo las dos primeras autóctonas de China y la última importada de India. Estas tres vías lograron sintetizar las normas para la regulación de las costumbres en esta cultura, en donde, confucianismo y taoísmo representaban las dos caras del pueblo chino: la clase gobernante y el pueblo respectivamente. “Por un lado, una filosofía de Estado, y por otra, un individualismo lúcido; por una parte, una ética político-social, y por otra, la

⁷ Evito usar las palabras religión y filosofía para referirme a confucianismo, taoísmo y budismo.

⁸ Advierto que el objetivo de esta tesis no se centra en desarrollar ampliamente estas tres vías, sobre las cuales existe una extensa bibliografía.

ética de la reconciliación interior del individuo.” (Maillard, 2000, p. 6) El budismo, por otro lado, señala Maillard, reforzaría tanto los valores del confucianismo y taoísmo con el dominio de un método ascético, práctico y especulativo al mismo tiempo, y de este modo acentuar el cultivo de la interioridad para la acción acorde a las leyes del cosmos.

Anterior y base fundacional a estas tres corrientes, se encuentra el *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*, obra inicial del pensamiento chino. En ésta se encuentran contenidos los principios de la metafísica, la cosmología, la ética y la teoría política china, siendo determinante para las principales escuelas de pensamiento: confucianismo y taoísmo. Sin embargo, de estas dos, cabe resaltar, que la corriente que hizo del Vacío el elemento central fue el taoísmo. Posteriormente el budismo chan (zen), ya incorporado en China e influenciado por esta doctrina, haría de esta noción también uno de sus fundamentos⁹.

La tesis central del *I Ching* puede ser resumida de la siguiente manera: “El universo es la manifestación de un eterno proceso transformativo que ocurre por la acción complementaria de dos fuerzas, una débil, o suave, y otra fuerte, que intercambian cíclicamente su prevalencia. De la conjunción de estas dos fuerzas surgen todas las modificaciones de la energía primordial.” (Maillard, 2000, p. 16) A estas fuerzas duales se les denominó *Yin* y *Yang*, que significan, respectivamente, la ladera oscura y la ladera soleada de una montaña.

En otras palabras, *Yin* y *Yang* forman un sistema dialéctico en el cual los opuestos no se oponen entre sí, por el contrario, se complementan. Cuando éstos llegan a su máxima potencia no tardan en convertirse el uno en el otro, pues es éste el movimiento perpetuo que mantiene la presencia del universo. “Lo fuerte tiene tendencia a expandirse y al hacerlo se descompone y se divide, debilitándose, mientras que lo débil tiene tendencia a la concentración, a formar una unidad, y de esta manera se hace fuerte” (Maillard, 2000, p.17) Siguiendo este lineamiento se puede señalar que la cultura china explica la existencia por el principio de sincronicidad.

Sincronicidad significa que existe una correspondencia entre los estados simultáneos de dos sistemas de fenómenos. La conexión entre dos fenómenos no es de causa efecto, sino de homología entre dos fenómenos que ocurren en un mismo instante. [...] A diferencia del sistema de causalidad newtoniano la sincronicidad implica considerar el universo como un sistema interrelacionado y armónico. (Racionero, 2016, pp. 13-14-15)

⁹ Para más información ver *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo* de Chantal Maillard. Madrid, 2000.

Nutridos de este principio dual y sincrónico, los padres fundadores del taoísmo, Lao Tsé y Chuang Tzu (VI y III a.C.)¹⁰, más de mil años después de la aparición del *I Ching*, complementaron esta visión desarrollando como concepto fundamental la armonía del universo. Esta corriente defendía como único valor la comunión y comprensión de la propia vida y el universo. Muy contraria, por ello, al confucianismo pues, la doctrina de Confucio (551– 479 a.C.) apreciaba las normas sociales, la etiqueta, las costumbres y sostenía que el deber del gobierno debía ser otorgado al sabio. “Podría decirse que, en cierta medida, la doctrina de Lao Tsé supera y engloba la de Confucio, puesto que éste se ocupa del lugar del hombre en el mundo de los hombres, mientras que el taoísta se ocupa del lugar del hombre en el Universo.” (Maillard, 2000, p. 32)

Esta visión del taoísmo se basa en la idea del Aliento, Soplo, Hálito o *Qi*, que es a la vez materia y espíritu. Esta noción no estuvo contrapuesta con las ideas precedentes del origen de la Creación por parte del pueblo chino, ya sea una voluntad divina o la referencia a ciertas materias como el Fuego o el Hummus. Por el contrario, las englobaba y así se tenía “[...] una concepción unitaria y orgánica del universo vivo donde todo se enlaza, todo se sostiene, por justamente el soplo.” (Cheng & Autores, 2003) Se trata pues, de una entidad dinámica y unidad base que estructura todos los niveles de un sistema orgánico, cuya capacidad reside en engendrar la vida.

Partiendo de la idea de Hálito, los primeros pensadores propusieron una concepción unitaria y orgánica del universo vivo en que todo está ligado y todo se sostiene. El Hálito primordial que garantiza la unidad original sigue animando todos los seres, ligándolos en una gigantesca red de entrecruzamientos y engendramiento llamada Tao, la Vía. (Cheng, 2016a, pp. 64-65)

Para designar la Creación y el modo de hacer armonioso que tiene la naturaleza los maestros taoístas utilizaron la palabra *Tao*, idea ampliamente desarrollada en el *Tao Te Ching*¹¹; obra atribuida a Lao Tsé¹². Ésta también proporciona la base en un nivel cosmo-ontológico del pensamiento chino. Tao también quiere decir *Vía* o *camino*, precisamente, “la palabra *Tao* está compuesta de dos ideogramas, uno de los cuales significa «cabeza» y el otro «marchar»; indica, pues, a un hombre

¹⁰ Lao Tsé y Chuang Tzu son también conocidos, en otras traducciones, como Laozi y Zhuangzi, respectivamente. Asimismo, Chantal Maillard en *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, 2000, menciona también a Lieh Tsé o Lie Zi que, junto a estos otros dos maestros taoístas se les atribuye la autoría de los tres textos clásicos taoístas que se conservan.

¹¹ También conocido como *Libro del Tao y del Te* o *Libro del curso y de la virtud*.

¹² El texto que se conoce es una versión más tardía, escrita de una enseñanza oral transmitida desde hace varias generaciones a partir de Lao Tsé.

que camina, por lo que su significación estricta es la de «camino». El camino es también el «método», término griego que posee igual significación *meta-odos*: «a través del camino».(Maillard, 2000, p. 31) Asimismo el término Tao puede ser entendido éticamente como la Ley de la conducta recta y metafísicamente designa el principio que sin ser «algo» hace ser, es decir, es el principio supremo que no siendo nada, representa sin embargo todas las posibilidades.

El *dao* que puede ser expresado con palabras no es el *dao* permanente.

El nombre que puede ser nombrado no es el nombre permanente.

Lo que no tiene nombre es el principio de todos los seres.

Lo que no tiene nombre es la madre de todas las cosas. [...]

Tao Te Ching XLV (I)

Es aquí cuando entra una primera idea de Vacío, pues el *Tao*, innombrable, es la oquedad, el vacío, el No-ser a partir del cuál surge el Ser. Para describir el estado original del *Tao*, Lao Tsé utiliza los términos *Xu*, el «Vacío», o *Wu*, la «Nada» que puede ser mejor entendido como «No hay» o «No es». Acogiéndose de esta visión, Chuang Tzu dice: «Lo que engendra todas las cosas no puede ser una cosa», «El Wu está más allá de los seres, invisible y sin forma». Tanto el *Xu* como el *Wu* tienen un aspecto dinámico, en la medida en que están unidos a la noción del *Qi*, el Soplo». (*cit.* por Cheng, 2015, p. 38).

Si hay que resumir los mecanismos básicos del *Tao*, es decir, esta concepción unitaria y orgánica de universo vivo en que todo está ligado y todo se sostiene, es indispensable referirse a la siguiente afirmación de Lao Tsé:

El *dao* originario genera el uno

El uno genera el dos

El dos genera el tres

El tres produce los *diez mil seres*

Los *diez mil seres* se recuestan contra el *yin*

Y abrazan el *yang* contra su pecho

La armonía nace en el aliento del vacío intermedio

Tao Te Ching, V (XLII)

Este pasaje es interpretado por François Cheng¹³ de la siguiente manera: del *Tao* originario, concebido como Vacío supremo, emana el Uno, que no es otra cosa que el Aliento primordial. Éste genera al Dos, *Yin y Yang*, los dos alientos complementarios que, rigen con su incesante interacción, los múltiples alientos vitales que animan a los diez mil seres del mundo creado. No obstante, entre el dos y los diez mil seres ocupa su lugar el tres, el Vacío medio¹⁴. Éste que es también un aliento, procede del Vacío supremo y de él saca su poder. Es asimismo indispensable para el funcionamiento armónico del par *yin-yang*, pues atrae a estos dos alientos vitales y los introduce en el proceso del devenir recíproco.

Sin el Vacío medio, los dos opuestos complementarios estarían en una relación fija de oposición, siendo sustancias estáticas y sin forma. La relación ternaria entre *yin-yang* y el Vacío medio, es la que genera y sirve además de modelo a los diez mil seres. “Pues el Vacío intermedio¹⁵, que habita en el par *yin-yang*, habita también en todas las cosas; al insuflarles aliento y vida, las mantiene en relación con el Vacío supremo, permitiendo que accedan a la transformación interna y a la unidad armonizadora.” (Cheng, 2016b, p. 87) Apoyarse en el vacío es estar en el sentido de la *Vía* pues es también su raíz y la condición para su armonía. La *Vía*, “[...] no cesa de realizar el movimiento que va del Vacío hacia lo Lleno y retorna al Vacío donde el Soplo primordial vuelve a su fuente.” (Cheng, 2015, pp. 38-39)

Ciertamente el Tao implica el cambio continuo, pero ¿es que, en el seno de esta inmensa marcha permanente, hay sin embargo algo constante que no cambia? ¿Qué jamás se altera ni se corrompe? Y bien, contesta Laozi con una convicción no desprovista de humor: lo que no cambia es el Vacío mismo. Un vacío sin embargo vivificante dónde se origina el soplo, de donde lo que es sin-tener Nombre tiende constantemente hacia el-tener Nombre, lo que es sin-tener Deseo tiende constantemente hacia el-tener Deseo. Pero he aquí: en cuanto hay Nombre, en cuanto hay Deseo, no estamos más en lo constante. Lo único constante, el verdadero constante, una vez mas, es el Vacío de donde surge constantemente el soplo. Desde esta óptica, estamos forzados a admitir que el verdadero ser es a cada instante el salto mismo hacia el ser, la verdadera vida es a cada instante el impulso mismo hacia la vida. (Cheng & Autores, 2003)

¹³ Esta interpretación se encuentra en sus libros *Vacío y Plenitud* (2016) y *Cinco meditaciones sobre la muerte* (2015) y en el ensayo *Lacan y el pensamiento chino* (2003). Me he remitido a las tres obras.

¹⁴ En el pensamiento chino, la noción de Vacío posee un sentido doble: por un lado, Un Vacío supremo (originario, ligado al Tao, principio vacío del que acontece todo lo existente), por otro, Un Vacío medio (Tercer Aliento, lugar en que se operan las transformaciones).

¹⁵ Otra manera, junto a Vacío central, en que los autores se refieren al Vacío medio.

El vacío, en este pensamiento, es el punto nodal, el espacio donde las transformaciones y el constante devenir acontecen. “La utilidad de una vasija no está en la arcilla de la que está hecha, sino en su oquedad, pues sin ello, sin su falta de material, nada podría contenerse en ella, por lo que no sería una vasija.” (Maillard, 2000, p. 36)

A pesar de los cambios que se han sucedido en la concepción del vacío, éste sigue siendo un elemento primordial en la manera en que los chinos comprenden el mundo objetivo. “Convertido en «clave» para la vida práctica, el vacío no proporciona ya tanto una «explicación» (aún cuando, verificado por una experiencia milenaria, haya nacido de una intuición fundamental), sino una «comprensión», un «entendimiento» y, finalmente, una sabiduría que propone un arte de vivir.” (Cheng, 2016, pp. 73-74)

“El pensamiento clásico chino ha de ser entendido como filosofía a partir de la etimología del término: como inclinación o amor a la sabiduría [...] El sabio chino experimentaba con su propia vida, y transmitía los principios de ese saber de experiencia; eran maestros o guías, como lo fueron los sabios griegos en la época helenística. Saber vivir, ésta era la cuestión. Ellos tenían claro que el saber por el saber no tiene sentido y que tan sólo lo tiene si ayuda al hombre a comprender su propia vida y/o a establecer pautas o conductas que faciliten la existencia. [...] La sabiduría es un arte, el gran Arte, aquél por el cual el individuo conocedor y dueño de sus aptitudes, obtiene la capacidad de integrarse en el Todo.”(Maillard, 2000, p. 8-9)

1.3 Naturaleza y paisaje

13.1 Naturaleza de la Naturaleza

“Hay una cosa confusamente formada,
anterior al cielo y a la tierra.
¡Sin sonido, sin forma!
de nada depende y permanece inalterada,
se la puede considerar el origen del mundo.
Yo no conozco su nombre,
la denomino *dao*”

Tao Te Ching LXIX (XXV)

“ No hay naturaleza (*physis*) en nada de lo que es perecedero,
ni tampoco desaparición en la funesta muerte;
sólo existe mezcla y modificación de lo mezclado,
porque naturaleza sólo es una denominación
puesta por los hombres.”

Empédocles, *Sobre la naturaleza* (fr.8)

Como existe en el pensamiento chino la idea de un Vacío Supremo u Originario y un Vacío Central, ya mencionados, en cuanto a la noción de naturaleza, siguiendo el ensayo *El mundo en un cuadro de familia* de Pere Salabert, en *Estética plural de la naturaleza* (2006), puede hablarse de una Naturaleza Originaria e inmutable y una Naturaleza Cambiante.

A raíz de la lectura de este ensayo y retomando el *Tao*, encuentro entre el *Tao* Originario o Vacío Supremo y esta Naturaleza Originaria, la misma noción estructural: ambas representan el principio común a todas las cosas, lo oscuro, el vacío, lo original, lo arcano (*arjé*), la posibilidad del universo vivo, la matriz generadora. Asimismo, ambos conceptos son referidos metafóricamente con el principio femenino de la maternidad. Cuando el *Tao* Originario tiene nombre es conocido como *La Hembra Misteriosa* o *La Madre de los diez mil seres*¹⁶. Por el

¹⁶ Nombres presentes en la *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, 2000 de Chantal Maillard.

otro lado, la Naturaleza Originaria, a raíz del *Timeo* de Platón¹⁷, es el *receptáculo*, la *Chora* o la «*nodriza*» de todo lo que nace.

«El mundo tiene un principio, que es la madre del mundo.
Quien ha encontrado a la madre, conocerá a los hijos;
quien conoce a los hijos, se torna y conserva a la madre,
y así termina sus días sin encontrar peligro.»

Tao Te Ching, XV (LII)

El *Timeo* platónico, explica Salabert, es el primer relato histórico en que esa naturaleza, asimilada a la madre, aparece en un discurso racionalizado. Se trata del origen del universo, que siendo inenarrable de por sí y un acontecimiento descomunal, requiere de un discurso figurativo: “Es como si la cosa no le dejara al genio platónico otra vía expositiva que la metafórica – y a la vez paródica- de una copula estremecedora, un coito de proporciones cósmicas seguido de un parto apenas imaginable.” (Salabert et al., 2006, p. 22)

Asimismo, en esta vía metafórica aparecen tres personajes como estructura familiar¹⁸: el *modelo* o “el padre” ajeno al tiempo y al espacio, invisible e imperecedero, pues es el encargado de realizar el acto genésico que altera el vacío a su alrededor dando lugar al mundo de las cosas. El *mundo* o “el hijo”, inmerso en el devenir temporal, por tanto, transitorio, es el entorno que conocemos y del que formamos parte. El *receptáculo*, la «*nodriza*» de todo lo que nace o “la madre”, difícil y oscura, es el lugar (*chora*) que no admite destrucción y suministra emplazamiento a todos los objetos que nacen, está entre el *modelo* y el *mundo*. Salabert refuerza esto añadiendo que el *mundo* (el hijo) por una parte, tiene un modelo a partir del cual se crea (el padre), por el otro, tiene un lugar en el que es creado (la madre).

Para explicar la naturaleza primordial como figura materna Salabert alude a la idea, presente en varias culturas, de que la mujer-madre no posee un «ser» “[...] suficientemente marcado o desarrollado que la autorice a tener un apelativo en

¹⁷ El *Timeo* es un diálogo escrito por Platón en torno al año 360 a. C. Precede al *Critias* o *La Atlántida*, y es considerado por muchos como el más influyente en toda la filosofía y ciencia posteriores. Su contenido profundiza esencialmente en tres problemas: el cosmogónico, sobre el origen del universo; el físico, sobre la estructura de la materia; y el antropológico, sobre la naturaleza humana.

¹⁸ “Muchos símbolos tienen atributos masculinos y femeninos. En general, conviene que las personas decidan por sí mismas cuál de ellos quieren utilizar como lupa para examinar las cuestiones del alma y de la psique. No tiene demasiado sentido discutir tal como suelen hacer algunos acerca de si el símbolo de algo es masculino o femenino, pues al final resulta que los símbolos no son más que maneras creativas de contemplar una cuestión y encierran de hecho otras fuerzas que, desde el punto de vista de Arquímedes, son insondables.” (Pinkola Estés, 2009, p. 688)

propiedad, un nombre con que manifestar su singularidad personal en el interior del grupo.” (Salabert et al., 2006, p. 20). Es más, proporciona el ejemplo, de que, en sociedades occidentales, la mujer lleva su nombre prestado, primero por el del padre y después por el del esposo. Su *carencia de ser* se debe a que es concebida únicamente como agente transmisor entre el padre y el hijo, ella se encarga de traer hijos biológicamente, de darles un cuerpo mientras que el padre, ya que ella no posee identidad propia, es dueño del lenguaje *formador*, proporcionándole la identidad.

Esta concepción de madre-receptáculo-para-la-reproducción la sitúa como un filtro o lugar de paso, espacio fronterizo, en el que se encuentran «naturaleza» y «cultura», asimismo, ámbito vacío y ausencia de ser. (Salabert et al., 2006). Esta madre o Naturaleza Originaria, como el Tao Originario, es un lugar, un *topos materno*, innombrable del cual proviene todo lo que tiene nombre:

Nombrar es delimitar las cosas, establecer un orden, preparar el ámbito para el reconocimiento de las cosas. Puede hablarse sin temor a equívocos desde el momento en que los nombres corresponden correctamente a las cosas, y las cosas son lo que son en función del nombre que las designa. Pero no es sólo esto. Metafísicamente hablando, las cosas adquieren existencia propia, como tales, desde el momento en que se las nombra porque su nombramiento implica el reconocimiento de sus límites. (Maillard, 2000. p. 33)

Siguiendo el principio de *yin-yang* en que las diferencias no son permanentes, cabe señalar que ningún nombre puede designar algo permanente, todo cambia. Las diferencias sólo pueden definir lo pasajero. “Nada es permanente salvo el propio Principio de dinamicidad que rige las transformaciones; nada es permanente salvo aquello que no es nada que pueda ser nombrado.” (Maillard, 2000, p. 34) Precisamente, lo único permanente es lo vacío, la “instancia oscura”, algo que sin ser ningún “algo”, procura la existencia, da a la luz todos los seres, pero en sí misma no es ningún ser:

Es lógico que la locución «dar a luz», por parir, engendrar, no sea el equivalente de «dar la luz». Parir es dar «a» luz, echar alguna cosa fuera de sí a otro ámbito. Es someter a una irradiación iluminadora aquello que por sí mismo no posee el brillo exigido por la visibilidad. En consecuencia, lo visible a nuestro alrededor carece de su propia claridad, es una presencia delegada de dos caras. Una, heredera de su fundamento oscuro, de la gravedad materna originaria; otra, espejo de una fuerza espiritual a la que se dirigen las almas como los insectos nocturnos vuelan hacia la luz. En fin, la «naturaleza de la naturaleza» es aquella instancia oscura, móvil y difícil de entender que da «a luz» -devuelve pues al Padre- una sustancia que procede de su propio seno y que hasta entonces había permanecido oculta o en un estado virtual. (Salabert et al., 2006, p. 27)

Es así que de la narración del *Timeo* platónico Salabert deduce que existen dos naturalezas o que este término posee doble sentido, a las cuales, desde un principio, denominé Naturaleza Originaria y Naturaleza Cambiante¹⁹. Llamo Naturaleza Originaria a aquello que Salabert explica como “la madre”, lugar donde acontece el acto sexual, es decir, donde “el padre” otorga la luz a las formas que se generan a causa de este acto. En sí misma, esta Naturaleza Originaria, como el Tao Originario, es entendible sólo mediante un falso razonamiento ya que no es perceptible en el mundo sensible.

Por otro lado, la Naturaleza Cambiante, es “el hijo”, el producto de este acto genésico, es lo perceptible, lo visible, la evidencia, lo verosímil, la espacialidad y la temporalidad, es el entorno que nos rodea y del cual formamos parte. La Naturaleza Cambiante, muy símil en ese aspecto del Vacío Central, es el lugar donde las transformaciones y la vida acontecen.

El principio de transformación que deviene de esta representación metafórica del Origen de la Creación es, según Salabert, un proceso inacabable:

[...] porque la «naturaleza de la naturaleza», una vez sumida en el tiempo y en continua actividad, sólo alcanza la rotundidad sensible de un mundo correctamente conformado... para perderla a continuación. He aquí el drama. Ya lo sabemos, la forma de las cosas mundanas es tan efímera como la belleza en la juventud. En este sentido la existencia nunca alcanza la condición de estado. Fundamentada en su radical contrario, el suyo es un *movimiento* en el que la simple aparición ya encierra la desaparición. Nada *está* de una vez por todas, todo *pasa*. [...] A esta combinación de dar y retener, o de urgir y retardar, la llamamos *vida*. (Salabert et al., 2006, pp. 26-27)

Efectivamente, en el devenir de la vida, lo que ha cambiado es cómo hemos ido concibiendo nuestro entorno. He utilizado el ensayo de Pere Salabert como una manera de conceptualizar a través del filosofar a la luz del mito y humanización de lo circundante, siguiendo los rastros del *Timeo* platónico, ese algo tan complejo que ha recibido un nombre: naturaleza. Como se mencionó, nombrar significa colocar un límite y hacerlo comprensible al razonamiento humano. Lo que denominamos naturaleza es algo, además de cambiante, inabarcable, sin embargo está ahí, abierto a nuestros sentidos.

Sobre esto que “crece y brota” (*physis*), se puede acudir a la RAE para definir naturaleza como el conjunto de todo lo que existe y que está determinado y

¹⁹ Pere Salabert en el ensayo citado no utiliza estos términos.

armonizado en sus propias leyes. Del mismo modo, como el principio generador del desarrollo armónico y la plenitud de cada ser, en cuanto tal ser, siguiendo su propia e independiente evolución. Así, por un lado, existe una naturaleza como universo físico que sirve para contener y propiciar el desarrollo de la vida y por el otro, una naturaleza como sustancia innata a cada ser.

En lo siguiente, para continuar con los objetivos de esta investigación, cada vez que me refiera a naturaleza será para hablar de la realidad física, el entorno perceptible, “el hijo”. A esta idea de naturaleza debo añadir lo ya definido por Alejandro Jaime: “[...] aquello que de alguna manera no ha sido tocado por la mano del hombre y que su progresivo agotamiento actual se debe a la acción humana.” (2016, p. 8) Si bien naturaleza es todo lo circundante y abarca también lo relativo al ser humano, me interesa lo que denominamos coloquialmente como “natural”, debido a mis vivencias en un paisaje rural de los Andes. Sobre esto último, debo advertir que soy plenamente consciente que lo natural es un término ambiguo²⁰ y es también un constructo de la cultura y que mi fascinación por la geografía que me acunó y lo “natural” en ella, se debe en gran medida, a la acción del arte.

¿Qué es en efecto, la naturaleza? No es una madre fecunda que nos ha dado la vida, sino más bien una creación de nuestro cerebro: es nuestra inteligencia lo que le da la vida a la naturaleza. Las cosas son porque nosotros las vemos, y la receptividad, así como la forma de nuestra visión dependen de las artes que han influido en nosotros. (Roger, 2007, p. 19)

Me detendré brevemente en la relación de Arte y Naturaleza y el lugar que ocupa la mimesis (imitación) entre estos dos. Definiendo la mimesis como algo que va más allá de la copia o apariencia ilusoria²¹ o del enunciado «el arte como imitación de la naturaleza», es decir, “[...] no es la representación fiel de entidades o configuraciones naturales. ¿Qué es entonces? La proyección en una obra de Arte de unos contenidos mentales que tienen por objeto la Naturaleza.” (Salabert et al., 2006, p. 12). Es común a todas las culturas la intención de reproducir de una forma u otra algún aspecto de la realidad en la que nos circunscribimos.

Alguien selecciona un motivo de la realidad circundante y lo plasma en un soporte para expresar su visión, sus padecimientos, para captar un espíritu, para contar una historia, para quejarse y rebelarse, para recrear o deleitar la vista, o con intenciones todavía no desveladas. Se habla de realidad, de lo que nos rodea, y en esta categoría se engloban

²⁰ A fin de cuentas, ¿Qué es natural y qué es artificial?

²¹ En la filosofía de Platón la *mimesis* tiene estos dos significados. Véase La *República* de Platón.

personas, sociedades, sentimientos, vivencias, paisajes, y mucho más. Dentro de ese cúmulo de imágenes en las que vivimos inmersos, la naturaleza emerge abrupta, hermosa, poderosa, desoladora, terrible, se manifiesta en multitud de formas, y cada cultura la vive según su idiosincrasia. (Gonzales Linzaje, 2005, p. 1)

La mimesis artística implica la superación de la mera copia e idealización de la naturaleza en pos de dominarla y superarla. Para reforzar esta idea, me referiré a *Breve tratado sobre el paisaje* de Alain Roger, en donde el autor señala que el arte no puede ser catalogado como un mero remedo de la naturaleza: “El hecho mismo de re-presentar es suficiente para arrancarle su naturaleza a la naturaleza” (Roger, 2007, p. 16). Asimismo, “El artista, cualquiera que sea, no tiene porqué repetir la naturaleza - ¡qué aburrimiento, qué engorro! - su vocación es la de negarla, la de neutralizarla con vistas a producir los *modelos* que, al contrario, nos permitan *modelarla*.” (Roger, 2007, p. 16)

Simultáneamente Pere Salabert, en el ensayo ya mencionado, confiere al artista una doble misión:

Primero, trasladar al terreno del arte las formas de lo creado, es decir, su *textualidad*: los signos que constituyen la naturaleza como un sistema; y segundo, evitar que el mundo así representado parezca un texto coagulado, un ámbito ocupado por formas-signo atemporales. He aquí las dos etapas principales de la mimesis, esa tarea del arte basada en un «hacer a partir de la naturaleza» que sin embargo no deberá traducirse en escrupulosa imitación de lo visible, superflua por redundante. (Salabert et al., 2006, p. 30)

Es así que el artista, según esta idea, avanzando en su arte, debe olvidar la posibilidad de una imitación fría de las cosas y optar por la transfiguración, la propia expresión, es decir, ocupar un rango de coautor del mundo, el cual, no es más que lo que se transforma. Asimismo, “Sobre la indefinible naturaleza: la historia y la etnología nos muestran con toda evidencia que la mirada humana es el lugar y el médium de una metamorfosis incesante” (Roger, 2007, p. 18).

Nuestra aproximación estética a la naturaleza no es más que producto de la acción del arte: “La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida.” (Roger, 2007, p. 18) He aquí cuando entra el paisaje. Ahora me corresponde desarrollarlo, para ello he optado primero, por recorrer la pintura de paisaje en China y detenerme en los aspectos generales y esenciales de esta práctica y modo de entender la naturaleza. Seguidamente, el paisaje en el arte europeo, revisando qué es, cuál es su origen y señalando momentos y corrientes decisivas en su historia dentro de la pintura. Sin embargo, quiero señalar que estas

dos aproximaciones no tienen como objetivo una profundización conceptual ni histórica del concepto de paisaje, tan solo referencial. Asimismo, el orden propuesto en que se describen, mantiene coherencia con mi proceso artístico: presento los temas en el orden en el que los fui incorporando a mi práctica.

El mundo existe en cuanto lo vivimos, lo habitamos, lo contemplamos y lo construimos. Sus fenómenos pueden ser interpretados como acontecimientos físicos o biológicos, independientes del propio hombre, aunque no ajenos a él, pero también pueden ser interpretados como hechos existenciales que conciernen al hombre en cuanto ser que habita el mundo. (Maderuelo, 2006b, p. 6)

1.3.2 Montaña-Agua

Abordar la pintura de paisaje en China no es una tarea fácil ni le haré justicia, pues, nacida de un contexto cultural específico, como un árbol inmenso, tiene un vasto desarrollo. Hay siglos de historia y grandes pintores que recorrieron este camino con una profundidad y dedicación tal que ni me aventuro a referir. Aprender es también experimentar y en esta cuestión, hay muchas brechas que me alejan de esta cultura, sin embargo, insisto en su presencia pues ha sido un fuerte detonante en mi proceso creativo. Tomo como guía en este recorrido, además de los ya referidos textos sobre la cultura china, la obra *Aliento-Espíritu. Textos teóricos chinos sobre el arte pictórico* de François Cheng.

El inicio de la pintura de paisaje en China es muy anterior a la concepción del género de paisaje en la pintura occidental. Siguiendo el estudio que hace Agustín Berque sobre el nacimiento de este género en China²², se le atribuye al poeta chino Xie Lingyun (385-433 d.C.) ser el primero en el mundo que valoró el paisaje por sí mismo. Igualmente, es la primera cultura de la que se conoce, que posee una propia concepción de lo que en Occidente conocemos como paisaje.

No todas las culturas han desarrollado este concepto, Agustín Berque señala que para que una cultura sea “paisajera” tiene que haber cumplido cuatro condiciones: “[...] primera, que en ella se reconozca el uso de una o más palabras para decir «paisaje», segunda, que exista una literatura (oral o escrita) describiendo paisajes o cantando su belleza, tercera, que existan representaciones pictóricas de paisajes, y cuarta, que posean jardines cultivados por placer.” (Berque, cit. por

²² Para más información ver Berque, A. (1996), El nacimiento del paisaje en China. En *El paisaje. Actas II Curso sobre Arte y Naturaleza*, 13-21. Huesca: Diputación de Huesca.

Maderuelo, 2007, p. 13). Evidentemente, la cultura China cumple con los cuatro requisitos.

La pintura china representa la naturaleza: paisajes, bambúes, pájaros, rocas. Su propósito no es mostrar la cosa individual sino revelar, por medio de lo representado, el profundo modo de ser de la naturaleza. El temperamento del universo que intenta captar el pintor chino incluye estados de ánimo cambiante de las diez mil cosas, que el hombre intuye con sus significados secretos. El arte chino intenta descifrar estos significados secretos para llegar, a través de ellos, a conocer el modo de ser del universo. (Racionero, 2016, p. 10)

En China el paisaje se denomina «Montaña-Agua²³» (*shanshui*) pues para el hombre chino, mencionan los autores referidos, la Naturaleza ha tenido un valor tanto estético como ético. Esto se debe a que la Naturaleza representa el eterno proceso como ley del Universo, principio fundamental tanto para el taoísmo como el budismo. Así, Chuang Tzu señala que «entre Cielo y Tierra hay gran belleza» y que «la naturaleza tiene el poder de transmutar lo marchito y lo podrido en maravillas». (cit. por Cheng, 2016a) Siguiendo este lineamiento, tanto montaña como agua poseen cualidades que encuentran su correspondencia con las virtudes del hombre. Al respecto, Confucio dice:

Al hombre de inteligencia le place el agua;
Al hombre de bondad, la montaña.
A uno el movimiento,
Y al otro el reposo.
El hombre de inteligencia vive feliz;
El hombre de bondad vive mucho tiempo.

(cit por Cheng, 2017, p. 162)

La montaña resume, por su completud, de alguna forma los múltiples impulsos internos o intenciones ocultas de la Naturaleza. El agua, por el otro lado, es la metáfora por antonomasia del taoísmo por su capacidad de adaptarse siempre: “[...] cuando hay pendiente corre; y siempre con perfecta naturalidad y satisfacción.” (Racionero, 2016, p. 16). Montaña y agua encarnan los dos polos, los principios vitales Yang y Yin, pues en esta cultura no se puede desvincular el paisaje de la profunda visión que en ella reside.

²³ En chino existen varias palabras para designar el paisaje, cada una de ellas expresa ciertas características específicas, sin embargo, el término más genérico, que engloba a todos los demás es Montaña-Agua.

Retorno nuevamente a su cosmología, pues el pensamiento estético chino está íntimamente ligado al Aliento primordial, a los alientos vitales ying-yang y el aliento Vacío medio. Su arte tiende constantemente a recrear un microcosmos que contenga las esencias del macrocosmos, es decir, recrear un universo en el que prima la acción unificadora del Aliento primordial, donde el mismo Vacío, distante de una concepción de imprecisión o arbitrariedad, es el lugar interno en el que se establece la red de alientos vitales, en otras palabras, todas las transformaciones del mundo creado. Pues el objetivo del arte chino ha sido mostrar expresivamente la naturaleza transformativa del Universo.

El agua, las montañas, el viento, el paso del tiempo y la fugacidad de la vida, los cambios: las estaciones y los estados de ánimo, esto es lo que hallamos tanto en la poesía como en la pintura china, artes ambas que reflejan mejor que cualquier otra el espíritu de esta cultura.” (Maillard, 2000, p. 62)

La poesía y la pintura, cumbres en China, llevan implícitos los ideales taoístas de la comprensión e integración con la armonía de la naturaleza. Así, la poesía practicada ininterrumpidamente a lo largo de tres milenios, transformó en metáforas todos los elementos bellos de la naturaleza, cristalizando lo sensorial y carnal del universo vivo. También se caracterizó por la reticencia:

[...]las palabras terminan, el sentido continúa. El poeta chino sugiere sin decir del todo. Su método consiste en rendirse completamente a un estado de ánimo hasta que este estado de ánimo, esa emoción, se rinda a su vez al artista y le revele sus secretos; después, silencio y trabajo incesante hasta conseguir una forma digna de expresarlo. El artista está perpetuamente tratando de arrebatarse al tiempo el momento pasajero y construir un monumento al instante que se va. (Racionero, 2016, p. 21)

Sin embargo, el lugar supremo lo ocupa la pintura porque para los chinos, es considerada un pensamiento en acción, así como una de las más altas expresiones de su espiritualidad, pues revela por excelencia, el misterio del universo: “[...] por el espacio originario que ella encarna, por los alientos vitales que suscita parece más idónea, no tanto para describir los espectáculos de la creación, sino para participar en los «gestos» mismos de la creación.”(Cheng, 2016b, p. 9)

Este arte pictórico hundió sus raíces en una escritura ideográfica²⁴, la cual contenía el germen del arte caligráfico y, por ende, del uso del pincel. La caligrafía tuvo como objetivo el estudio riguroso de todas las posibilidades de combinación de los trazos compuestos en un ideograma, desarrollándose distintos estilos de escritura. Para que un artista chino comenzase a pintar debía dominar primero la caligrafía, pues ésta, además de iniciarlo en el arte del Trazo, lo hacía en las leyes de la composición:

Sabemos que cada ideograma es una unidad autónoma que ocupa un espacio cuadrado. Los trazos que lo componen se organizan alrededor de un centro, de forma que cada ideograma, cuya estructura está hecha de contraste y de equilibrio, propone cada vez un modelo o un «patrón» para un tipo de composición, en superposición, en paralelo, el diagonal, descentrado, en constelación, etcétera. El hecho de trazar miles de ideogramas, diferentes en su estructura pero que exigen la misma precisión en su realización, confiere al artista un verdadero virtuosismo espontáneo para armonizar las diversas partes de un cuadro. (Cheng, 2017, p. 158)

Si dominaba la caligrafía dominaba el arte del pincel: “Al dominar la Pincelada Única, el artista domina de alguna forma el principio de vida; y basándose en este principio puede suscitar formas vivas a merced de sus trazados” (Cheng, 2017, p. 157). Así, acorde a esta visión organicista, el Aliento, unidad básica y «estructurador» de todas las figuras, se manifiesta en la Pincelada Única:

A imagen del Aliento, la Pincelada, tal como la practica el artista chino, aun constituyendo una unidad, contiene en germen múltiples virtualidades. Es completud en sí y promesa de metamorfosis. Pues el Trazo, realizado con el pincel cargado de tinta, no es una simple línea destinada solamente a delimitar un contorno. Al estar hecho el pincel de pelos resistentes pero flexibles, dirigidos hacia el centro para formar una punta fina, permite mil matices, desde los trazos más sutiles, más tenues, hasta las improntas marcadas, masivas. El Trazo fundamental que resulta, compuesto de ataque, empuje y final, se nota por sus relieves. Está dotado de vida, como una célula viva. Todos los otros trazos derivan de él. Jugando con la

²⁴ Ideograma: signo gráfico que representa un concepto o idea de forma sintética y no por análisis de sonidos o forma. Ejm. En chino la palabra «luz» esta compuesta por sol y luna, puestos uno junto al otro. En Aliento-Espíritu. *Textos teóricos chinos sobre el arte pictórico* François Cheng dice sobre los ideogramas lo siguiente:

“[...] los ideogramas están compuestos por trazos. Éstos, con sus combinaciones, forman innumerables signos que, en el origen, se suponía que representaban la imagen de las cosas. Pero, a medida que la escritura evoluciona desde los pictogramas a los ideogramas, los trazos combinados ya no aspiraban a delimitar solamente el aspecto interior de las cosas, o las relaciones sutiles que las cosas mantienen entre ellas [...] el propósito de los ideogramas es aprehender las cosas no según su apariencia, sino su espíritu que denota un modo de ser. Y el conjunto de los ideogramas, que constituye un todo orgánico, no tiene solo a una figuración sino una interpretación generalizada del universo de los seres vivos.” (Cheng, 2017, p. 157)

Para más información ver *La escritura poética china* (2016), también de François Cheng.

muñeca vacía y los dedos móviles, quien realiza el Trazo y los trazos imprime en papel o en seda los menores estremecimientos de su sensibilidad. Con sus llenos y sus finos, su rigor y su gracia, sus énfasis y sus vuelos, el Trazo, tanto en su forma original como en su metamorfosis, implica volumen y movimiento, tono y ritmo. (Cheng, 2017, p. 156)

Mediante los trazos, señala Cheng, el pintor suscita, más que describe, figuras vivas que, más que fijarlas o delimitarlas las deja existir, formarse. Es decir, genera un proceso en el que su hacer busca imitar el modo de hacer de la Creación convencido, acorde a su cosmología, que es su manera humilde pero consciente de participar eficazmente en el *Tao*. Pintar va más allá de la mera imitación de lo que se ve, significa aprehender el funcionamiento esencial de la naturaleza, motivo que lo lleva a ser coautor del mundo y realizarse por esta vía.

El encuentro del pintor con la naturaleza no está orientado, repitámoslo, hacia el objetivo de reproducir; se traduce por la comunión en lo esencial, en esa parte en la que el hombre y su compañera están movidos por el mismo impulso vital, llevados por el mismo aliento rítmico. (Cheng, 2017, p. 160)

A través del acto de pintar el hombre y el mundo entran en un devenir común, es decir, en el espacio y el tiempo, en el que el Vacío medio es fundacional. Es en la pintura donde el Vacío medio se manifiesta de la manera más visible y más completa, al ser eminentemente dinámico y portador de los alientos vitales, es el lugar donde espacio y tiempo acontecen. Así, utilizando como ejemplo la pareja Montaña-Agua, se muestra cómo el Vacío medio configura espacio y tiempo dentro del cuadro:

[...] entre la *montaña* y el *agua* que constituyen sus dos polos, circula también el vacío representado por la nube. Esta última, estado intermedio entre los dos polos aparentemente antinómicos - la nube nace de la condensación del agua; toma al mismo tiempo la forma de la montaña-, los sume en un proceso de devenir recíproco *montaña-agua*. En la óptica china, en efecto, sin el vacío entre ambas, montaña y agua estarían en una relación de oposición rígida, y por ende estática, en la cual cada una, frente a la otra y por esta misma oposición, queda confirmada en su estatuto definido, mientras que con el vacío intermedio el pintor crea la impresión de que la montaña puede, de manera virtual, entrar en el vacío para diluirse en olas y que, a la inversa, el agua, pasando por el vacío, puede erigirse en montaña. De ese modo, montaña y agua ya no son percibidas como elementos parciales, opuestos e inmóviles; encarnan la ley dinámica de lo *real*. (Cheng, 2016b, pp. 70-71)

Del mismo modo, al integrar espacialmente el Vacío medio como nube entre la Montaña y el Agua, el artista chino tiene el objetivo de mantener a estos elementos del cuadro en su propio proceso vital de evolución o de metamorfosis. Es así que les otorga autonomía orgánica y la posibilidad de realizar por sí mismos, en tanto que entidades vivas, sus propios destinos temporales:

Del seno de la montaña brota la fuente, que, al fluir hacia abajo y ensancharse, se convierte en río. [...] El río fluye, fecunda las llanuras fértiles; simboliza también el paso del tiempo, aparentemente en línea recta y sin retorno. Pero no, el tiempo es circular y no lineal: el agua del río, mientras fluye, se va evaporando; sus vapores suben al cielo, se transforman en nubes y vuelven a caer en forma de lluvia sobre la montaña, para alimentar de nuevo el río en su fuente. Así, por encima del fluir en tierra y en sentido único, se efectúa un movimiento circular entre tierra y cielo. La montaña lanza su llamada hacia el mar, el mar responde a la montaña, hay belleza en esta ley de vida... (Cheng, 2016a, p. 43)

Resulta de esta acción del Vacío medio, al interior del cuadro, un instante-lugar donde los elementos como montaña y agua deben poder continuar su trayecto de ser y de transformarse. Todos los componentes de la naturaleza, concebidos por la cosmología como condensaciones del Aliento están vivos, susceptibles al cambio.

Así en un cuadro, los árboles y las flores, por ejemplo, aun encarnando el tiempo vivido por el pintor, deben dar la impresión de continuar su propio ciclo de crecimiento o decadencia. En un paisaje de dimensión más amplia y que implique una duración más cósmica, el artista procurará igualmente introducir en él la idea de transformaciones internas y de hacer sentir, por ejemplo, que el agua puede virtualmente evaporarse en nube y que, a la inversa, la nube puede virtualmente volver a caer como agua, o también que las montañas son capaces a la larga de mudarse en olas y las olas de erigirse en montañas. Resulta de ello que un cuadro de paisaje está marcado a menudo por un movimiento vivaz de expansión y de circularidad, lo que corresponde precisamente a la concepción espacio-temporal de la cosmología china [...]” (Cheng, 2017, pp. 168-169)

He aquí cuando entra otra importante idea, que es la de preconizar lo Inacabado como forma suprema de realización, es decir el autor desea que su obra, a modo de la Creación, se prolongue indefinidamente en el tiempo. Sobre ello, Chang Yen-yuan (siglo VIII) en su Li-tai ming-hua chi, obra fundacional, señala:

En pintura se debe evitar la preocupación por realizar un trabajo demasiado acabado en el dibujo de las formas y la aplicación de los colores, así como por exhibir demasiado la técnica, privándola con ello de secreto y aura. Por ello no hay que temer lo inacabado,

sino más bien deplorar lo demasiado acabado. Desde el momento en que se sabe que una cosa está acabada, ¿Qué necesidad hay de acabarla? Pues inacabado no significa necesariamente incumplido; el defecto de lo incumplido reside precisamente en el hecho de no reconocer una cosa suficientemente acabada. (cit. por Cheng, 2017, p. 170)

Es así, que a través de todos estos principios, el espacio pictórico se convierte en el lugar en cuyo seno ocurren los seres y se revelan sus presencias. “El cuadro así ofrecido no se propone como un simple objeto a mirar; invita al espectador a penetrar en él, a vivir en él. Lo que explica tal vez esa «resonancia íntima» y «respiración aérea» de la pintura china: una figuración de las más concretas y al mismo tiempo éteras, inalcanzable, como las imágenes nacidas de una visión o de una meditación.” (Cheng, 2017, pp. 160-161)

Respecto a la idea del espectador penetrando en un cuadro, es importante mencionar la consonancia que esto tiene con el lugar que ocupa el ser humano dentro del paisaje pintado. En muchas pinturas chinas aparece un personaje de dimensiones minúsculas, en comparación a su entorno, juiciosamente situado: “[...] está contemplando el paisaje, o tocando la cítara, o conversando con un amigo, pero al cabo de un momento, si uno se detiene en él, acaba poniéndose en su lugar y dándose cuenta de que es el eje alrededor del cual se organiza y gira todo el paisaje. Mejor dicho, él es el ojo despierto y el corazón palpitante del paisaje. [...] Es la parte más sensible, más vital, del universo vivo: a él susurra la naturaleza sus deseos más constantes, sus secretos más ocultos. Se produce entonces una inversión de perspectiva. Mientras el hombre se convierte en el interior del paisaje, éste se convierte en el paisaje interior del hombre.” (Cheng, 2016a, p. 69)

A modo de concluir, en la pintura china el género más completo ha sido el del paisaje, en el que, como se señaló, a veces la figura humana está presente. No se trata de una pintura cuyo propósito esté en representar algunos parajes que se quieren fijar en la memoria o escenas agradables de contemplar: “[...] el paisaje que el pintor realiza por real que sea, debe ser, en su más alta aspiración, un lugar transfigurado, donde el espíritu del hombre sea capaz de ensancharse, de superarse” (Cheng, 2017, p. 161) A diferencia del arte de las vanguardias del siglo XX y en adelante, caracterizadas por un continuo de rupturas, en China, con la pintura clásica de paisaje, se ha asistido al funcionamiento de un sistema que procede por integración de aportaciones sucesivas, notable tanto por su riqueza como por su continuidad.

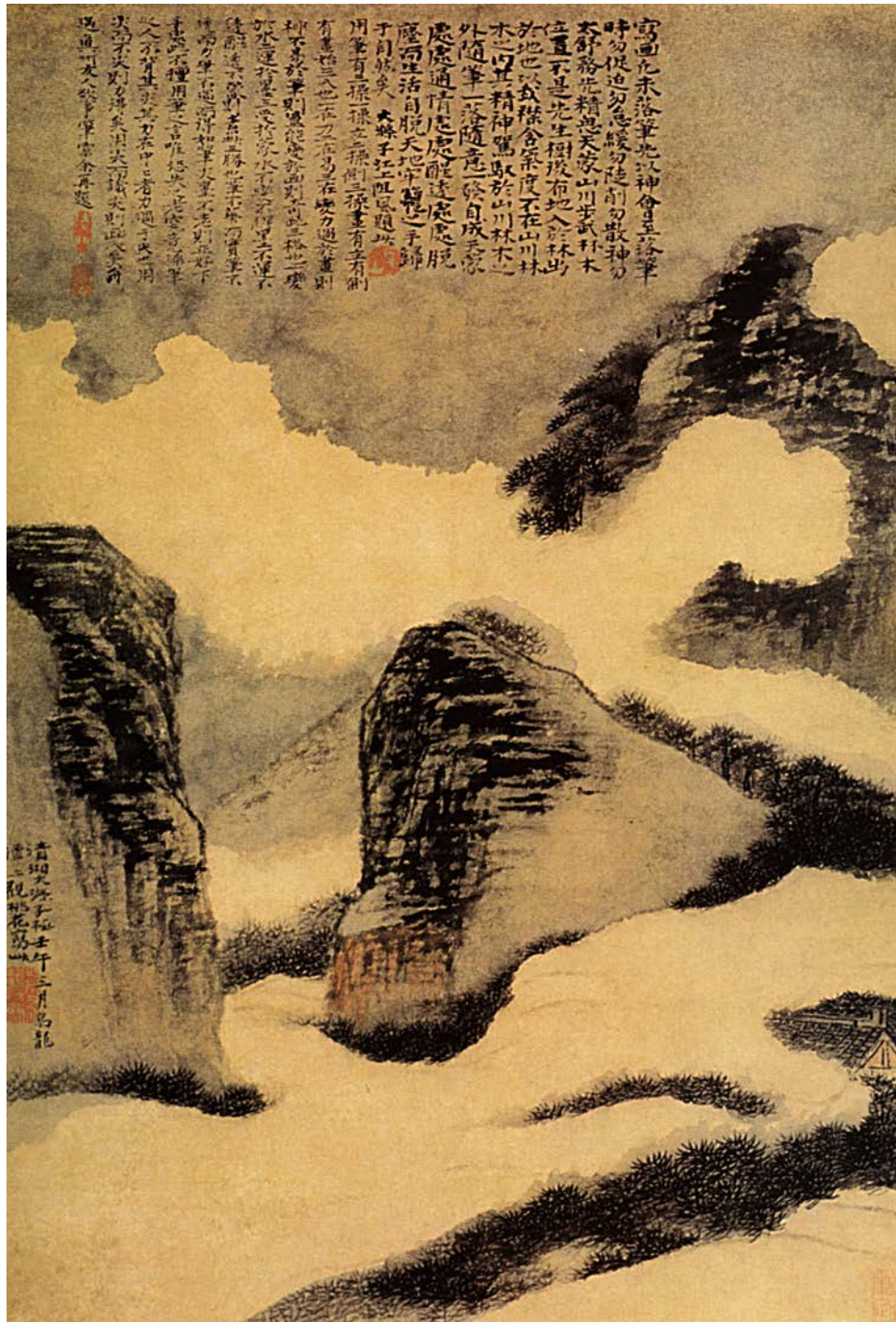


Figura 3. Shitao (1702). *Montañas en la niebla* [Sumi-e, 45 x 30.8 cm.]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/shitao>.



Figura 4. Shitao (1695). *Ermitaño al pie de la montaña* [Sumi-e, 26.3 x 37.5cm]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/shitao> .



Figura 5. Shitao (1656-1707). *A discreción del río* [Sumi-e, 29 x 350 cm]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/shitao> .

1.3.3 País, paisaje

Para abordar el tema de paisaje en Europa, además del tratado de Alain Roger ya mencionado, tomo como autor principal al arquitecto e historiador Javier Maderuelo, quien reúne una amplia bibliografía, tanto suya, *El paisaje. Génesis de un concepto*, como de conjunto, al haber propiciado, desde el 2006, un ciclo de cursos monográficos titulado *Pensar el Paisaje* del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) de Huesca, España. Estos cursos reúnen el pensamiento de filósofos, historiadores, científicos y otros intelectuales, todos dedicados a afrontar la idea de paisaje, resultando de ello un vasto conjunto de publicaciones, de las cuales tomo: *Paisaje y pensamiento*, *Paisaje y Arte* y *Paisaje y territorio*.

El paisaje se contempla, sólo así existe realmente. Es decir, cuando hay en el individuo la voluntad de saber mirar y aprehender el lugar que se extiende ante sus ojos, para así otorgarle un sentido y redefinirlo en virtud de lo que ha experimentado.

El paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada. (Maderuelo, 2006a, p. 12)

Aquí, conviene reforzar que el paisaje no es algo que está en el territorio o en la naturaleza y que su apreciación estética se debe solamente a la enseñanza del arte y al contexto cultural en el que circunscribe, o a lo que Alain Roger denomina «artealización»:

Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, *modelar* nuestras experiencias, perceptiva o no. Por nuestra parte, nosotros somos un montaje artístico y nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo lo que, en nosotros, procede del arte. Lo mismo sucede con el paisaje, uno de los lugares privilegiados donde se puede verificar y medir este poder estético. (Roger, 2007, p. 20)

Paisaje es un concepto que no se ha definido de forma inmediata ni espontánea. “El sentimiento del paisaje no es un comportamiento atemporal de la condición humana, sino un producto histórico de su evolución”, señala Simón Marchán Fiz pues, “[...] tuvieron que transcurrir milenios para que el miedo o el espanto que

inundaba al hombre ante el mundo natural cediera en beneficio de un dominio sobre el mismo y, todavía bastante más, hasta que estuviera en condiciones de gozarlo como experiencia estética en su contemplación, y, quizás lo mas decisivo, tomar conciencia de ese mismo goce.” (Marchán Fiz en Maderuelo, 2006b, p. 20)

Etimológicamente este concepto tiene en Europa dos raíces lingüísticas diferenciadas: una germánica que dio origen a términos como *landschaft* en alemán, *landskip* en holandés o *landscape* en inglés; la otra, latina, que originó palabras como *paesaggio* en italiano, *paysage* en francés, *paisagem* en portugués y *paisaje* en español.

En cuanto a la raíz germánica, Maderuelo señala que *landschaft* se refirió, antes de tener la connotación actual, sólo al área geográfica definida por unos límites políticos. Asimismo, la palabra inglesa *land*, significa tierra, terreno, terruño, es decir, la parte sólida de la superficie terrestre cuyo sentido está asociado a «bienes raíces», unido por tanto a la idea de propiedad del suelo y más adelante, a la idea de país, dominio, zona o reino. Por el otro lado, el sufijo *scape*, derivado de *shape*, originariamente significó forma, contorno, aspecto o modelo. “La contracción de estos dos términos *land* y *scape*, para construir una nueva palabra nos acercaría a la idea del «aspecto de un territorio» o las características que le definen como modelo, como país.” (Maderuelo, 2006a, pp. 24-25)

Por el otro lado, el origen latino tiene como raíz el término *pagus* que puede ser traducido como aldea, distrito o cantón, y el *paganus*, señala Maderuelo, vendría a ser el paisano o aldeano, aquellos que provienen de la aldea o del campo. *Pagus* en español también puede ser referido como *pago*, que también alude a las cosas del campo y de la vida rural. “Pero, con el paso del tiempo, el término *pago*, como expresión de la idea de lugar, fue dejando paso a la palabra *país*, que expresa las ideas de región, provincia o territorio, y que, junto a nación, son las acepciones que actualmente posee el término *país*.” (Maderuelo, 2006a, p. 25)

En la actualidad, la palabra *pago* posee connotaciones relacionadas con el aspecto económico que, tienen su origen en lo que Francisco Calvo Serraller menciona como el “recuerdo inconsciente de una época en la que cualquier actividad económica tenía que ver con los bienes rústicos, con la tierra” y vincula esta idea con la característica del paisaje de ser algo circunstancial, diciendo que: “Cuando se tiene que pagar la tierra, es evidente que no puede existir ni país ni

paisaje.” (cit. por Maderuelo, 2006a, p. 25). Alguien agobiado por su quehacer en la tierra no puede contemplarla con entusiasmo.

“Para poder acceder la cultura occidental al concepto de «paisaje» ha sido necesario superar la idea de utilidad realizando un giro conceptual hasta fijar la atención sobre la observación placentera, sobre la delectación de los sentidos, tal como se hace con la percepción de una obra de arte” (Maderuelo, 2007, p. 14)

Como se señaló, el paisaje es una elaboración mental, un constructo que el ser humano crea a causa de establecer una relación con lo que denomina Naturaleza. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención establecida por una determinada cultura, que, como los ideales de belleza, varía dependiendo del contexto sociocultural. Así, una historia del paisaje, según Maderuelo, vendría a ser la manera como el ser humano, en sus diferentes edades, ha interpretado lo que ha visto, cómo es que ha aprendido a ver y ha establecido relaciones con el mundo, pues el acto de ver no es un proceso mecánico-fisiológico sino cultural y, por tanto, producto del aprendizaje. (Maderuelo, 2006b)

Anteriormente, me referí al caso del paisaje en China, cuya cultura es conocida por sus siglos de reflexión en torno a la relación estética y ética, del ser humano, a través del paisaje, con la Naturaleza. En cuanto a Europa, al igual que en el caso chino, los pioneros en tomar conciencia sobre el territorio como objeto de contemplación estética fueron los poetas y pintores, quienes tuvieron la necesidad de prolongar el recuerdo de sus vivencias, en un tiempo-espacio determinado, por medio de la descripción gráfica, pictórica y literaria.

Maderuelo señala como fecha de nacimiento de la conciencia de paisaje en Occidente el día 26 de abril de 1336, cuando el poeta italiano Francesco Petrarca escribe una carta a su confesor, donde relata la experiencia y deslumbramiento estético que siente cuando llega a la cima Mont Ventoux. “En pocas palabras, descubrió con sus ojos la belleza física del mundo y ese descubrimiento le turbó y le indujo a escribir, a plasmar la emoción de la contemplación [...]” (Maderuelo, 2007, p. 6). Así, Petrarca y sus amigos pintores inician el vasto recorrido occidental de describir el mundo y sus maravillas tal como se ven y se sienten.

El concepto de paisaje, como se puede inferir de esta fecha, es relativamente nuevo para Europa. En el mundo antiguo, desde Mesopotamia a la Grecia clásica no existió un interés basado en la contemplación de las características particulares del territorio, los fenómenos de la naturaleza o las cualidades de sus elementos.

(Maderuelo, 2007) Recién en el tiempo del imperio romano se empiezan a insinuar con la poesía pastoril, el cultivo de jardines y ciertas pinturas murales que recrean estos jardines, características propias de una cultura “paisajera²⁵” si bien, este mundo no consiguió consolidar plenamente el concepto de paisaje. Es muy probable que siguiendo estas inclinaciones, la cultura romana habría llegado a desarrollar este concepto si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo señala Agustín Berque, “[...] la ortodoxia agustianiana fue la causa de que el mundo Occidental, a pesar de las primicias romanas, no descubriese el paisaje antes del Renacimiento” (cit por Maderuelo, 2007, p. 17)

El arte cristiano en sus inicios, desarrolló un arte de profunda raíz simbólica, abandonando la imitación naturalista en beneficio de un esquematismo simbólico, siendo el auge de este interés el estilo Gótico. Durante diez siglos el paisaje no tuvo lugar pues primó una postura en la Iglesia Medieval en donde “[...] lo importante no era mostrar el mundo sino narrar los hechos memorables de la religión y de la virtud. Por lo tanto los pintores debían eludir cualquier detalle fantástico o superfluo [...]” (Maderuelo, 2007, p. 18). El cambio de rumbo iniciaría a partir de la segunda mitad del siglo XIV: en el Renacimiento.

En la pintura, Giotto y discípulos comienzan a incorporar dentro de su gran motivo pictórico, es decir, dentro de “[...] aquellas acciones divinas o humanas, que fueran capaces de ennoblecer o mejorar moralmente a quienes las contemplan” (Maderuelo, 2007, p. 19), imágenes del mundo a través de pequeños “espacios” y “fondos”. Estos fragmentos pictóricos, si bien no eran centrales y en muchos casos no eran necesariamente ejecutados por los maestros, fueron cobrando progresivamente, más interés plástico. Poco a poco, el paisaje irá adquiriendo autonomía al desvincularse de los motivos religiosos y mitológicos.

A finales del siglo XVI la Reforma protestante supuso un cambio en los motivos pictóricos, adquiriendo en los Países Bajos por ejemplo, gran popularidad los retratos, bodegones y vistas de *países*. Por otro lado, paulatinamente, los países católicos también se inclinaron por este último e incipiente género pictórico. Las pinturas adquirieron más realismo mediante una auténtica ilusión de profundidad y temporalidad de la escena, la cual sólo podía ser conseguida a través de la observación directa y el estudio de los fenómenos físicos que acontecían en el *país*. Los personajes cada vez se hicieron más pequeños, sujetos a la perspectiva y fenómenos de la luz, hasta que por fin fueron desplazados como motivo central de la representación.

²⁵ Recordando las cuatro condiciones de Agustín Berque señaladas anteriormente.

Pese a todos los avances en el transcurso de esos siglos, el paisaje en la pintura Occidental no llegó a cobrar una auténtica autonomía hasta el Romanticismo en el siglo XVIII, movimiento en donde “[...] el paisaje adquiere una entidad anímica y una independencia total con respecto a cualquier otro tema, voluntad o interés.” (Maderuelo, 2007, p. 23) Es más, se convierte en el motivo mayor, llegando a alcanzar una significación épica, y en el lugar donde los artistas románticos exaltaron poéticamente sus emociones.

Este volcarse hacia el paisaje alcanza verdadera plenitud a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando surge un nuevo clima estético y sentimental y hay un importante desarrollo del conocimiento de la naturaleza. Arte y ciencia confluyen dando nacimiento a lo que hoy se conoce como “paisajismo moderno”, destacando los nombres del escritor Jean Jacques Rousseau, los pintores Caspar David Friedrich y John Constable y los naturalistas Horace-Bénédict de Saussure, Louis Ramond de Carbonnière, Alexander von Humboldt y Karl Ritter, entre otros.

El Romanticismo propuso nuevas maneras de ver y aprehender la naturaleza a través de una visión naturalista del mundo donde, el ser humano, en contraposición a su centralidad propugnada desde el Renacimiento, era apenas una parte de este gran todo. La naturaleza pasó a ser entendida como una totalidad ordenada o fuerza global interconectada y, dentro de esta visión, el paisaje vino a ser la expresión significativa e igualmente ordenada de esa totalidad, siendo así su contemplación un espectáculo total y grandioso.

Para todos los paisajistas modernos, tanto para Rousseau, para Friedrich o para Constable, como para Saussure, Ramond o, acercándonos ya al mundo de la geografía, para Humboldt, el paisaje era la expresión del orden natural, y para entenderlo hacía falta, aunque variasen en cada caso, las proporciones de una y otra perspectiva, explicar y comprender, acercarse al mundo de las formas y al de los significados, aunar la razón y el sentimiento. (Ortega Cantero en Maderuelo, 2006b, p. 112)

En la gestación de este particular modo de sentir fue fundamental, si bien no fue el único, Rousseau. A través de sus escritos presentó un nuevo acercamiento afectivo y estético a la montaña, desbloqueando así sus prejuicios y valorizando una naturaleza indómita. Su pensamiento influyó en los naturalistas, escritores y pintores europeos de los siglos XVIII y XIX, abriendo paso, no sólo a los viajes de exploración y al nacimiento de la geografía moderna sino, a que se retomara la

categoría estética de lo sublime²⁶.

Dentro del sentir romántico, lo sublime se fijó en las inconmensurables e infinitas fuerzas de la naturaleza en relación a la mirada sobrecogida del ser humano. Las representaciones pictóricas sublimes se alejaban de la belleza del clasicismo basada en la simetría, la medida y la proporción, en orden de retratar sin límites ni ataduras las fuerzas de la naturaleza. Las montañas y luego la inmensidad del mar, el volcán, los glaciares, las cascadas, los abismos y las tormentas pasaron de ser “horribles” o incluso “terribles” a “bellos y terribles” o “muy grandes y magníficos”, es decir sublimes.

La sublimación en el arte, vino a ser el proceso psicológico (catarsis) que transformó ciertas experiencias como lo informe, lo terrible y lo doloroso en algo heroico, sobrecogedor o placentero. Los pintores románticos encontraron en el paisaje un lugar en donde podían representar estados sentimentales y emociones anímicas personales. Sus pinturas, señala Maderuelo, pretendían hablar del terror, el vértigo, el miedo, la soledad, o la infinitud, a través de un lenguaje universal, evocador y no discursivo.

Los pintores románticos pretendieron dotar al paisaje de unos sentimientos profundos y nobles, de una expresión de esa realidad que se oculta tras las cosas, del misterio, el poder y la infinitud de la naturaleza, a la vez que presentan el drama del hombre que, [...] se enfrenta sólo y desarmado ante el universo. El paisaje se convierte entonces en un medio de comunicación emocional, en pura emoción. (Maderuelo, 2007, p. 26)

En la pintura romántica de paisaje, cabe señalar que existen también, obras, como las de Caspar David Friedrich (fig. 6), en las que aparecen personajes que contemplan lo sublime. “El ser humano está de espaldas, de modo que no es a él a quien debemos mirar, sino a través de él, poniéndonos en su lugar, viendo lo que él ve y sintiéndonos como él, un elemento insignificante en el gran espectáculo de la naturaleza. En todos estos casos, más que representar la naturaleza en un momento sublime, la pintura pretende representar (con nuestra colaboración) nuestra experiencia del sentimiento de lo sublime.” (Eco, 2010, p. 296)

²⁶ Lo sublime aparece por primera vez en el tratado *Sobre lo sublime* del escritor alejandrino Pseudo-Longino. Para el autor, lo sublime era una expresión de grandes y nobles pasiones que implican una participación sentimental tanto de sujeto creador como del sujeto que goza de la obra de arte. Asimismo, afirmaba que a lo sublime se llegaba a través del arte (Umberto Eco, *Historia de la belleza*, 2010). Este texto tuvo amplia difusión a partir del siglo XVII gracias a las traducciones inglesas. Pese a esta difusión, el concepto de lo sublime no fue retomado con especial énfasis hasta el Romanticismo, lugar donde sufre un giro radical: de ser una experiencia solo vinculada al arte, pasa a ser vinculada a la naturaleza.



Figura 6. Friedrich, C. D. (1818). *Caminante sobre un mar de nubes* [óleo sobre lienzo, 98 x 74 cm]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich> .

Esta nueva sensibilidad y modo de experimentar la naturaleza llegó hasta tal punto que configuró, en cierta parte, el modo en el que actualmente entendemos y nos aproximamos a la naturaleza y el paisaje, si bien, en esta visión y configuración histórica aún caben añadir más piezas. A finales del siglo XVIII, en el campo de la pintura de paisaje también se gestó otra categoría estética: lo pintoresco, que, señala Maderuelo, “se contrapuso no sólo a las normas de lo bello clásico sino también a lo sublime” (Maderuelo, 2007, p. 24)

Lo pintoresco está asociado al nombre del sacerdote, escritor, maestro y artista británico William Gilpin (1724-1804) quien realizó tratados sobre la belleza pintoresca. Para Gilpin, según Maderuelo, las verdaderas expresiones de esta sensibilidad eran lo áspero, lo rugoso y lo tosco. Esta estética también se caracterizó por fijar la atención en motivos sencillos e intrascendentes como un árbol, una piedra, un arroyo y escenas cotidianas del campo “[...] en fin, escenas que no producen el más mínimo temor ni desasosiego, antes bien, presentan una visión bucólica y poetizada de lo que el espectador ocioso supone que es la «tranquila vida campestre».” (Maderuelo, 2007, pp. 24-25)



Figura 7. Gilpin, W. (1794). *Landscape* [Aguatinta, aguafuerte y lavado de color, 174 mm x 262 mm]. Recuperado de <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/william-gilpin> .

Así, en el campo de lo pictórico, las representaciones pintorescas (fig. 7), en la mayoría de los casos, carecían de la acción dramática o heroica presente en la pintura romántica. En ellas no sucedía nada trascendental, simplemente mostraban un paraje de apariencia natural recortado desde cierto encuadre: contrastes de luz y sombras, cambios de texturas, mutación de los contornos o diferenciación de cambios de profundidad. En fin, aspectos de fenómenos naturales, que en el último tercio del siglo XIX serían retomados por los impresionistas como nuevos intentos de observar y representar la realidad física.

El Impresionismo fue un importante punto de quiebre en la historia de la pintura europea, así como un “momento estelar” para el paisaje. Esta ruptura se produjo en gran medida por los avances científicos relacionados al estudio de la luz y el color, así como las teorías cromáticas, la química aplicada al color y la decisiva aparición de la fotografía y su aplicación en el campo de la representación, señala Maderuelo. Los impresionistas se desligaron conscientemente de la representación realista de la naturaleza para centrarse en las cuestiones de luz y color.

Esto último también hundió sus raíces en la sólida referencia del pintor inglés Joseph Mallord William Turner (1775 -1851), quien ya insinuaba un desprendimiento de una representación realista de la realidad física en pos de una proyección más subjetiva sobre los lugares (fig. 8). Asimismo, “En la obra de Turner el desbordamiento de la forma y la inconcreción de los contornos van a permitir una valoración del cromatismo, la luz y las texturas, los brillos

y las sombras, es decir de las cualidades visuales o, si se quiere, paisajísticas [...]”(Maderuelo, 2007, p. 27).



Figura 8. Turner, J. M. W. (1842). *Snow Storm. Steam Boat of Harbour's Mouth* [óleo sobre lienzo, 122 x 91 cm]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/william-turner> .

Los pintores impresionistas salieron “al aire” a pintar “lo que se ve”, a captar las “impresiones” del paisaje, ahora entendido, escribe Maderuelo, como un conjunto de accidentes geográficos en donde la atención se centra en lo mutable y circunstancial, por ejemplo, en la calidad e intensidad de la luz y matices cromáticos. Entre ellos, es inevitable no mencionar como modelo paradigmático, a Claude Monet (1840-1926), “para quien el paisaje se va a convertir en una disculpa para analizar efectos atmosféricos, sometiendo los mismos lugares a una mirada sistemática en distintos momentos del día y en diferentes épocas del año.” (Maderuelo, 2007, pp. 27-28), resultando de esa actitud, una manera más activa de acercarse físicamente a la naturaleza.

Pintar al aire libre representaba la liberación de las ataduras del estudio y de la servidumbre académica respecto al dibujo y a la línea. Pero también suponía el esfuerzo físico de viajar y caminar hasta el motivo e incomodidades para pintar a la intemperie bajo el calor, el frío y el viento. Y luego, una batalla con los colores para captar la luz y sus reflejos. (García Guatas en Maderuelo, 2007, p. 84)



Figura 9 (Izquierda). Monet, C. (1878). *Morning at the Seine near Ventheuil* [óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/claude-monet> .

Figura 10 (Derecha). Monet, C. (1878). *Arm of the Seine near Ventheuil* [óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/claude-monet> .

Las últimas décadas del siglo XIX supusieron cambios trascendentales en la pintura que, gracias a diferentes propuestas estéticas y renovadas maneras de representar la naturaleza, condujeron a la liberación de la norma o principio estético de imitación de la naturaleza. Señala García Guatas. “La pintura es a partir de entonces más una memoria de la experiencia del artista que una plasmación de hechos naturales, que para eso ya podía hacerlo con más fidelidad la fotografía. La creación artística empezaba, por consiguiente, en su mente y no en la observación de la naturaleza. ” (García Guatas en Maderuelo, 2007, p. 86) Corroborando esto último podemos remitirnos a una declaración de Paul Cézanne: “Pintar a partir del natural no es copiar el objetivo, sino realizar sensaciones” (Ruiz de Samaniego en Maderuelo, 2007, p. 63)

Cézanne, heredero del Impresionismo, tuvo un acercamiento muy profundo al paisaje: “[...] no sólo veía una y otra vez los mismos paisajes, sino que formaba parte de él. Tenía una relación vivencial con ellos. Necesitaba pintar dentro de él, pero no para hacer una pintura *au plein air* como los impresionistas, sino para sentir otros componentes y elementos del paisaje como el calor, la luz cegadora, los aromas de la tierra, el viento o incluso la lluvia.” (García Guatas en Maderuelo, 2007, p. 89) Este pintor, en sus cuadros de paisaje, donde destaca su gran fijación con el *Mont Sainte-Victoire* (fig. 11 y 12), recreaba una naturaleza diferente en donde manchas de color vibrantes construían las formas y así destabacaban la solidez de la estructura esencial de las mismas.

Quando pinto, no pienso en nada: veo colores que se ordenan como ellos quieren; todo se organiza, árboles, rocas, casas por medio de manchas de color. Solo siguen

existiendo colores [...] los colores son el lugar en el que nuestro cerebro se encuentra con el universo. (Paul Cézanne, cit por García Guatas en Maderuelo, 2007, p. 89)



Figura 11. Cézanne, P. (1895). *Mont Sainte-Victoire* [óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne>.

Esta visión y nuevo modo de recrear la naturaleza por parte de Cézanne, más latente en su último periodo (fig. 12), donde la revisión analítica y la construcción geométrica tenían un rol fundamental, cimentó la base del Cubismo y tras éste, de las principales vanguardias en la pintura del siglo XX. Pablo Picasso y Georges Braque en los momentos iniciales del cubismo, tomaron el camino trazado por Cézanne, dedicándose por un breve periodo a la pintura de paisaje con estas nuevas pautas si bien, ésta fue abandonada rápidamente a favor del retrato y el bodegón.



Figura 12. Cézanne, P. (1906). *Mont Sainte-Victoire* [óleo sobre lienzo, 65.3 x 83 cm]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne>.

El inicio del siglo XX trajo consigo las vanguardias y los *ismos*, los cuales relegaron la pintura de paisaje a un segundo plano, vista hasta cierto punto con desdén, opuesta a las incipientes ideas de progreso y a la modernidad. No sería hasta mucho más adelante cuando se retome nuevamente el paisaje.

Entre la funcionalidad de la máquina, el dominio de los objetos y el psicologismo expresionista, el interés por el paisaje se diluirá durante la modernidad vanguardista, el paisaje se reducirá a un género de pintores aficionados domingueros y, apenas, algunos artistas interesados por la cultura oriental, como el escultor Isamu Noguchi, el compositor John Cage o el pintor Yves Klein, mantendrán larvada en su estética una idea de paisaje que germinará nuevamente en la siguiente generación de artistas. ” (Maderuelo, 2007, p. 29)

A modo de concluir este recorrido por el paisaje y la pintura de este género en Europa, quiero remitirme nuevamente a la idea de que todo paisaje es una experiencia de la visión del artista que lo percibe y construye. Ésta no es en lo absoluto pasiva, el ojo completa las formas y las modifica sutilmente acorde a ciertos ideales estéticos, los cuales son tan cambiantes como la naturaleza misma.

El paisaje es así una aventura de nuestro hacer, de nuestra mirada y de nuestro espíritu, porque sólo establece reglas provisionales y cambiantes; los cánones de la visión, aunque se reiteren en la historia, viven de superaciones permanentes. El paisaje no es una experiencia de rutina. Muy al contrario, está vinculado sobre todo a la capacidad de modelar y esculpir el territorio, de ver, al estupor del contemplar, a la movilidad de la mirada, al placer de pasear. El paisaje no depende de un antes y un después; es incoherente e irregular, y no privilegia un sistema de observación determinado. Tiene un componente que podemos considerar onírico, porque está vinculado a la imaginación. (Milani, en Maderuelo, 2006b, p. 56)

CAPÍTULO II. RÍO Y DESBORDE

Somos conscientes “[... de los límites del lenguaje, ya que llega siempre un momento en que la muerte nos deja sin voz. El silencio se impone entonces... o bien el poema, que es palabra transfigurada.”

(Moultapa en Cheng, 2015, p. 10)

“Los infinitos son lugares demasiado intensos para la palabra.”

(Maillard, 2018, p. 15)

2.1. Lo indecible, ¿Qué decir?

Al iniciar mi proceso artístico de experimentación e investigación en el Taller Individual¹, noté dos dificultades concernientes a la capacidad de poder expresarme como artista. La primera, de carácter más existencial, tenía que ver con la imposibilidad en sí de decir... de hallar palabras en el lenguaje articulado que pudieran vislumbrar y dar a conocer todos aquellos sucesos mentales, emocionales y sentimentales que excedían la comprensión y el puro razonamiento y que urgían ser expresados. La segunda, era el no saber qué decir, relacionado básicamente con la interrogante de qué tema tratar en mi futuro proyecto artístico, en otras palabras, ¿cómo construir un discurso en el arte que sea genuino?

Ahondando en esta primera dificultad, es importante detenerme en lo indecible, concepto presente en corrientes filosóficas y místicas de distintas procedencias, que puede ser entendido como lo innominable, lo imperceptible, lo infinito, lo incomprensible e inefable².

Nada puede decirse acerca de la realidad trascendente ya que cualquier enunciado implica el sometimiento de esa realidad a categorías solamente aplicables al mundo fenoménico. La verdadera realidad trasciende el lenguaje y tan solo cabe indicarla, señalarla – dando por entendido que no confundiremos la luna con el dedo que lo señala– y esto o bien mediante una acción espontánea o bien por medio de metáforas, o incluso, con el silencio. (Maillard, 2000, p. 53)

¹ En el marco de los cursos *Perfeccionamiento bajo tutoría Pintura 1 y 2*, correspondientes a mi quinto año de la Especialidad de Pintura (2017), tenía como objetivo crear un proyecto personal que evidencie la innovación y perfeccionamiento de mis conocimientos y habilidades técnico artísticas.

² Ver: *El arte abstracto y lo indecible: el fondo abisal de la obra de arte* (1998) de Antoni Gonzalo Carbó, *Zen, Mística y Abstracción. Ensayos sobre el Nihilismo religioso* de Amador Vega (2002) y el capítulo 1 del presente trabajo, lo concerniente al Tao y la “Naturaleza Originaria”.

Para mí, es también la imposibilidad misma de decir lo que va aconteciendo en uno, en otras palabras, en no poder dar expresión a nuestras vivencias, a esos aspectos de la realidad misma que se escapan del lenguaje, como por ejemplo la muerte, el vacío y sus diversos matices problemáticos para nuestro ser. Es vital “echarlos fuera de uno”³ aunque paradójicamente, cuesta encontrar el medio idóneo para hacerlo.

Lo indecible como concepto es mucho más complejo de lo presentado en el anterior párrafo, no obstante, cumple mi objetivo. Lo que me interesa puntualizar sobre este tema, es cómo el arte puede ser una herramienta que “eche fuera de uno” y/o señale lo indecible de nuestra existencia. Así, Gonzalo Carbó fundamenta que el arte aparece como una experiencia de revelación, la cual se sostiene en la paradoja de fijar la visión en lo invisible (Gonzalo Carbó, 1998, p. 150). Como se señaló antes, nombrar lo innombrable es darle forma, llevarlo a nuestra escala humana.

Hay expresiones poéticas que llevan lo indecible al rango de la existencia.” --- lo indecible una vez dicho se eleva al rango de la existencia. Lo indecible mediante la poesía se hace palabra, aun sin ser revelado por ella en su sentido secreto e intacto [...] (Bevilacqua en Salabert et al., 2006, p. 67)

Como tracé en el capítulo anterior, el arte es un modo de tratamiento posible del vacío que lejos de desecharlo lo incorpora a un lugar factible y/o uso que hace soportable lo insoportable en nuestro encuentro con la realidad. A fin de cuentas, el vacío es también un lugar de disponibilidades. De lo que se trata, es de utilizar el arte como lugar esencial que de pie al sentir humano, como una forma de preservar experiencias, incluso aquellas que nos desbordan.

El arte es importante, pues evoca las estaciones del alma o algún acontecimiento especial o trágico del viaje del alma. El arte no es sólo para una misma, no es un jalón en la propia comprensión. Es también un mapa para las generaciones venideras. (Pinkola Estés, 2009, p. 27)

En cierta forma arte y vida están indisolublemente unidos. Los cambios artísticos en la historia del arte no son más que producto de determinadas tensiones anímicas. “En mayor o menor grado, el arte es entendido como identificación del yo con el mundo, y la obra de arte como intermediario entre ambos”. (Nicolás Gómez, 2007-2008, p. 286) Ante esta dificultad de decir, no hay mejor intermediario que el arte, para, paradójicamente, decir.

³ En otras palabras, dar expresión social.

Del mismo modo, en este valerse del arte, considero que la abstracción y todas aquellas formas expresivas que se distancian de la literalidad de la realidad y buscan formas esenciales de la naturaleza, aparecen como medios más idóneos para dar forma a lo que se encuentra en el territorio de lo impensable, a fin de cuentas, qué mejor que la búsqueda de lo otro, en las infinitas formas del lenguaje plástico. Así, es inevitable no tomar en cuenta dentro de la historia del arte, al Expresionismo abstracto e Informalismo, movimientos dentro de la pintura que congregan una serie de búsquedas personales en torno al signo gráfico y la materia.

Independientemente de todas las connotaciones políticas que estos dos movimientos tienen, son formas experimentales que comprenden el arte como expresión, es decir, como manifestación inmediata del individuo. Esta manera de ver el arte responde a un contexto posterior a 1940, cuando los horrores y fracturas de la guerra y el desencanto por la condición humana hacen que estos artistas se relacionen con el mundo desde el terreno de lo subjetivo: única verdad innegable.

Se trata de un nuevo arte basado en el inconsciente y en la libertad individual del artista, donde se rechaza “[...] todo deseo de representar toda realidad que no sea la de la propia materia, la del trazo, la de la propia pintura.” (Jiménez Blanco en Maderuelo, 2006b, pág. 12) Asimismo, el proceso se convierte en el objetivo, no sólo es el medio convirtiéndose en la huella de esa vida y de ese momento.

“Ahora la pintura es sobretodo un terreno que conserva los vestigios de la acción del pintor, el tiempo, junto con el alma y el cuerpo del artista, quedan atrapados en esta imagen llena de intensidad. Durante el proceso de pintar, la pintura es un lugar. Una vez acabado el proceso, la pintura es tiempo suspendido. [...] Se trata de un proceso no solo creativo sino también- incluso diría que sobretodo- vital, marcado por una gran intensidad emocional. (Jiménez Blanco en Maderuelo, 2006b, p. 14)

A estas características específicas del Expresionismo abstracto e Informalismo, cabe añadir que, pese que los artistas se volcaron al terreno subjetivo, ese contexto exterior ni eso indecible dejaron de estar presentes y mucho menos de alimentar-exhortar a ese “interior”, como bien sostiene Jiménez Blanco:

[...] no sólo es una búsqueda sobre la razón de ser del individuo, sobre su identidad o sobre su lugar en el mundo: la pintura no sólo expresa el yo, también es una manera de intentar explicarse el mundo. Es otra manera de ver el mundo, ese mundo nuevo surgido de la Segunda Guerra Mundial, que queda revelado en su miseria y su grandeza,

en su furia y en su violencia, pero también en su vertiente más lírica a través de una nueva belleza, de una belleza *otra*: la de las texturas, las materias, el signo, el gesto. Es decir, la propia piel del cuadro, la piel del mundo. Hablamos pues de lo subjetivo como expresión del mundo interior, pero también como forma de explicarse y de explicar el mundo exterior. (Jiménez Blanco en Maderuelo, 2006b, p. 23)

Esta manera de ver el arte como lugar donde acontece la subjetividad del artista me dio pie a resolver la segunda dificultad expuesta. Ante el ¿qué decir? podía empezar por el hacer, pues si es que antecede la urgente necesidad de expresarse, ¿no sería correcto dar rienda suelta primero a lo que ello trajera consigo? Así lo creo y creí en ese entonces, cuando enfrentarme a la dificultad de ¿qué decir?, significó empezar a dibujar. A fin de cuentas, hacer cuando no se sabe que decir, pues en el decurso de un trazo se puede hallar el inicio de un discurso. Definir mi propuesta es también dar validez al mensaje visual tal como viene.

El mensaje visual incide en nuestra experiencia e imaginación con toda la potencia de un lenguaje verbal, provocando sensaciones, emociones y pensamientos, estimulando el recuerdo y la fantasía, liberando las fuerzas concentradas de nuestra energía mental. En nuestro encuentro personal con él, no hay necesidad alguna de traducir ese lenguaje a ningún otro, ni de transformar las imágenes visuales en palabras. La imagen visual es una realidad autosuficiente frente a la cual la traducción verbal apenas puede intentar una aproximación muy lejana y muy cruda. (Silbergeld, 1982)

2.2. ¿Hacer?

Como mencioné, en mi discurso plástico de ese entonces, aún difuso, resonaba fuertemente los conceptos de vida, belleza, muerte y vacío. Dentro de éstos, a inicios del semestre académico 2017-1, hice del vacío proveniente del pensamiento chino, así como de su pintura de paisaje, motivo central para elaborar una propuesta. En el ámbito formal, llamaba mucho mi atención el rol compositivo de los espacios sin trazo – el vacío – de estas pinturas (Imgs. 5,6 y 7, Cap. 1, por ejemplo). Así, realicé dos propuestas de dibujo que continuaban con el interés en un lenguaje de carácter expresivo y con ciertas reminiscencias a elementos naturales.

El primer dibujo (fig. 13) fue una composición que pretendía dejar el centro con la menor cantidad de trazo, a diferencia de los bordes. La propuesta se centraba en que, si otorgaba presencia en los bordes, el “vacío” en el interior se haría más evidente, puesto que estaba intentando representarlo a raíz de crear opuestos

complementarios: trazo - no trazo. La realización de este dibujo coincidió con los experimentos paralelos que hacía con las cortezas de árboles, las cuales había recogido en mi estadía en Cusco. Las cortezas recogidas pertenecían al árbol de *queuña* (*Polylepis racemosa* y *Polylepis subsericans*), las que se asemejan al papel y contrastan con la dureza de otras especies. El soporte de este dibujo era la tela en un bastidor, sobre la cual incorporé pegando con cola granulada, las cortezas mencionadas y añadí con óleo, lápiz y carbón, trazos de distinta índole.



Figura 13. Lambbari, L. (2017). *Dibujo sin título 1* [Técnica mixta y cortezas de queuña sobre tela].

El segundo dibujo (fig. 14), no se centraba tanto en el vacío en sí, sino en la transfiguración de un elemento como el árbol. El vacío se hacía presente a través del fondo -no trazo sobre el papel-. Partí de la forma del árbol quebrado de la fotografía ya referida (fig. 1) y, a través del claroscuro sobre un papel acuarelable, me dejé llevar por los ritmos y formas que iban apareciendo, siendo una constante en mi uso del dibujo, partir sin una estructura preestablecida.



Figura 14. Lambarri, L. (2017). *Dibujo sin título 2* [Acuarela y carbón sobre papel acuarelable].

Lo que resalta en ambos proyectos, es que las formas orgánicas dibujadas contrastan con el silencio propio del no trazo del material que las soporta. Silencio y gesto, un paisaje que va insinuándose, pese a que en ese momento aún no lo denominaba así. Precisamente, estos dos dibujos son propuestas preliminares que llevan consigo también, la paulatina construcción de un “paisaje propio”. Los considero intentos fallidos en cuanto a representar lo aprendido teóricamente sobre el vacío y mucho más si me remito a la pintura de este género en China, cuya profundidad aún no la he aprehendido y escapa de mi por el simple hecho de no pertenecer a esa cultura.

Resultado de ello, percibí en ambos dibujos un proceso en cierta parte truncado, pues me aproximé con el miedo de llenar demasiado. Este temor impidió que en el lenguaje plástico me desenvuelva con soltura, con las características que me son propias. Nuevamente señalo, del saber por el saber al aprehender realmente algo, hay toda una vida que se tiene que experimentar y en cuanto al hacer arte, aún más. Prueba y error continuo.

2.2.1 *Afluentes*

En el segundo semestre de ese año, apareció *Afluentes*, una serie de dibujos que fueron el primer resultado de explorar libremente con el dibujo, sin tanto miedo de llenar o del resultado final. Eduardo Tokeshi, durante las asesorías de taller, señaló que, por mi miedo a llenar y ocupar este “vacío”, estaba dejando de crear. Sobre el gesto, el trazo y la mancha existe siempre la posibilidad de reformular, cubrir o empezar de nuevo.

La intuición y las emociones fueron guiándome en este recorrido. Llegué a la conclusión que el mejor arquetipo para este proceso era el agua y así deposité en el dibujo lo que sentía. El agua es un estado de movimiento perpetuo que ayuda a movernos no sólo cuando nos sumergimos físicamente en ella, sino también, cuando lo hacemos mentalmente. Como se señaló, el pensamiento taoísta compara la Vía con el río.

“Este, antes de desembocar en el mar, parece seguir un curso irreversible, a ninguna parte. En realidad, mientras fluye una parte de sus aguas se evapora y ascende hacia el cielo. Allí se transforma en nubes, para a continuación volver a caer en forma de lluvia sobre las montañas, que volverán a alimentar el río desde su fuente. (Cheng, 2015, p. 22)

El agua, además de simbolizar la vida misma, encarna mediante el río su ciclo. Por ello, puede también representar nuestro discurrir, así como el fluir creativo y emocional. Añadiendo, la cultura china ha establecido ciertas correspondencias entre las virtudes de las cosas de la naturaleza y las virtudes humanas.

[...] pintar la montaña y el agua es retratar al hombre, no tanto su retrato físico (aunque ese aspecto no está ausente), sino más bien el de su espíritu: su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus contradicciones, sus temores, su alegría, sosegada o exuberante, sus deseos secretos, sus sueños de infinito, etc. Así, la montaña y el agua no deben ser tomados como simples términos de comparación o puras metáforas, encarnan las leyes fundamentales del universo macrocósmico, que mantienen vínculos orgánicos con el microcosmos que es el hombre. (Cheng, 2016b, p. 164)

Dibujar vino a ser “dejar huellas en este gran río”. El primer *Afluente* de la serie, cuya base era el MDF, atravesó varias etapas. La inicial, partió de un *collage* constituido por cortezas de eucalipto clavadas y manchas secas de agua teñidas con nogalina. (fig. 15) No tenía un rumbo claro, lo presente era el afán de experimentación. Dentro de ello, estaba la búsqueda de formas.

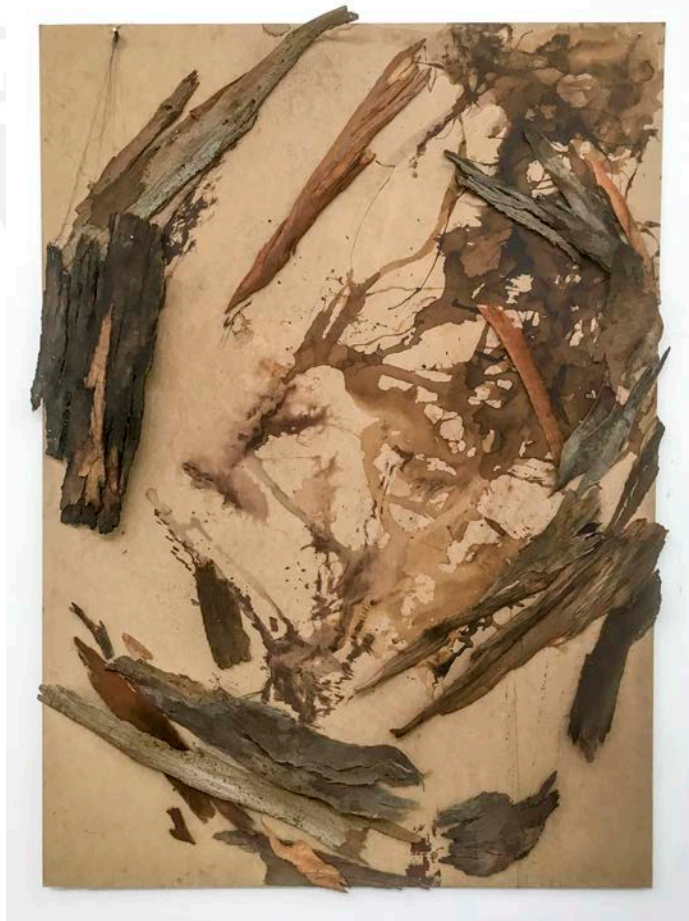


Figura 15. Lambarri, L. (2017). *Proceso “Afluente 1”, collage de cortezas* [Cortezas de eucalipto y nogalina sobre MDF, 150 x 130 cm].

Hubo bastante exploración, así una siguiente etapa fue el retirar las cortezas, quizás podía expresar la sensación plástica que me transmitían en su ausencia. Continué manchando con agua, aplicando algo de “azar”. Llegó un momento en que la obra se llenó demasiado con este “azar”, ya no existía el “vacío” del fondo.

Empecé a cubrir estas manchas con acrílico blanco para ocultar parte del gesto. (fig. 16) El blanco significó dirección y silencio frente a tanto ruido y accidente. Seleccioné qué cubrir y que no, en función de crear una nueva composición que al fin tuviese dirección. De ese modo, entremezclé trazos de diversa forma e índole, manchas de agua aleatorias y pinceladas de blanco que cubrían parcial o totalmente la propuesta. Al concluir la obra (fig. 17), encontré un recorrido, a manera de fragmentos de un río, que me conectaba con el elemento agua y que vino a ser la esencia de la serie *Afluentes*.

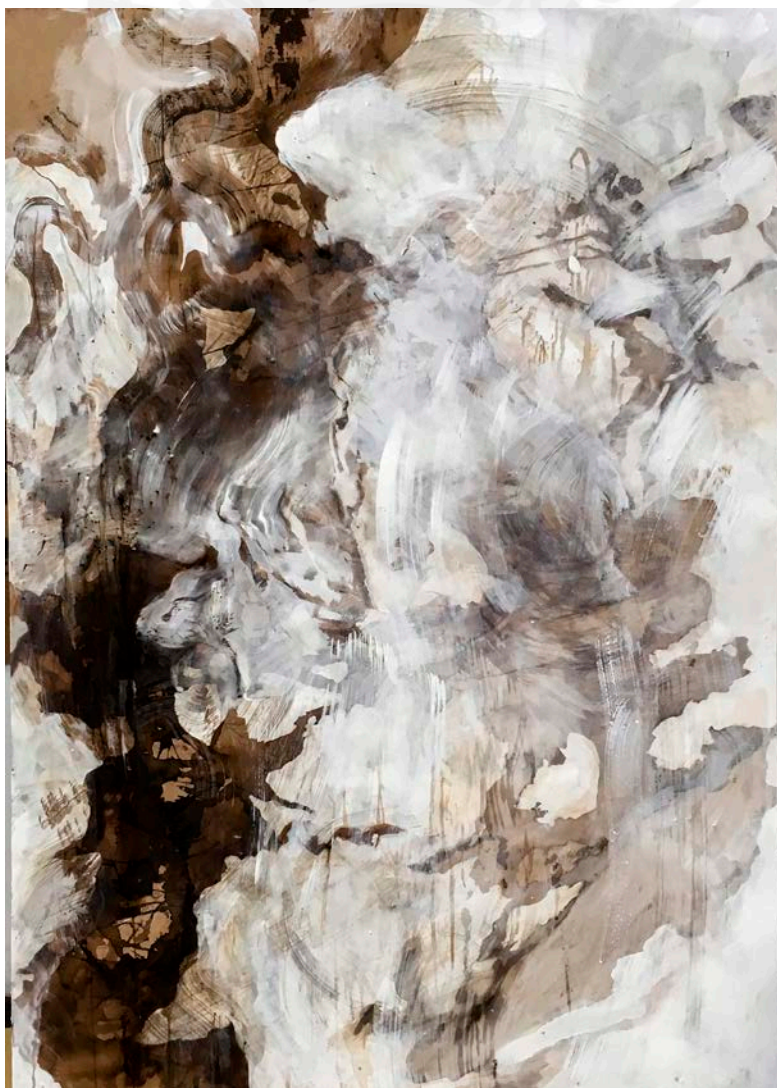


Figura 16. Lambarri, L. (2017). *Proceso "Afluente 1"* [nogalina y témpera sobre MDF, 150 x 130 cm].



Figura 17. Lambarri, L. (2017). *Afluente 1* [nogalina y témpera sobre MDF, 150 x 130 cm].



Figura 18. Lambarri, L. (2017). *Detalle 1 de "Afluente 1"*.



Figura 19. Lambarri, L. (2017). *Detalle 2 de "Afluente 1"*.

En el segundo Afluente experimenté con el dibujo, para lo cual fabriqué nuevas herramientas y dejé adrede muchos trazos sueltos. Por ejemplo, recurrí a dibujar con los ojos cerrados, lo que me permitió percibir el acto de dibujar con el tacto y no preocuparme en cómo se veía mientras lo realizaba. Es decir, lo aprendido en las reglas de composición no determinó el gesto (fig. 20). Utilicé materiales como tinta, nogalina, lápiz y carbón. Tras este aparente caos de gestualidad, apliqué la fórmula encontrada en el primer dibujo y cubrí partes del mismo con acrílico blanco para otorgar orden y resaltar solo lo esencial que entre tanto gesto se perdía (fig. 21).

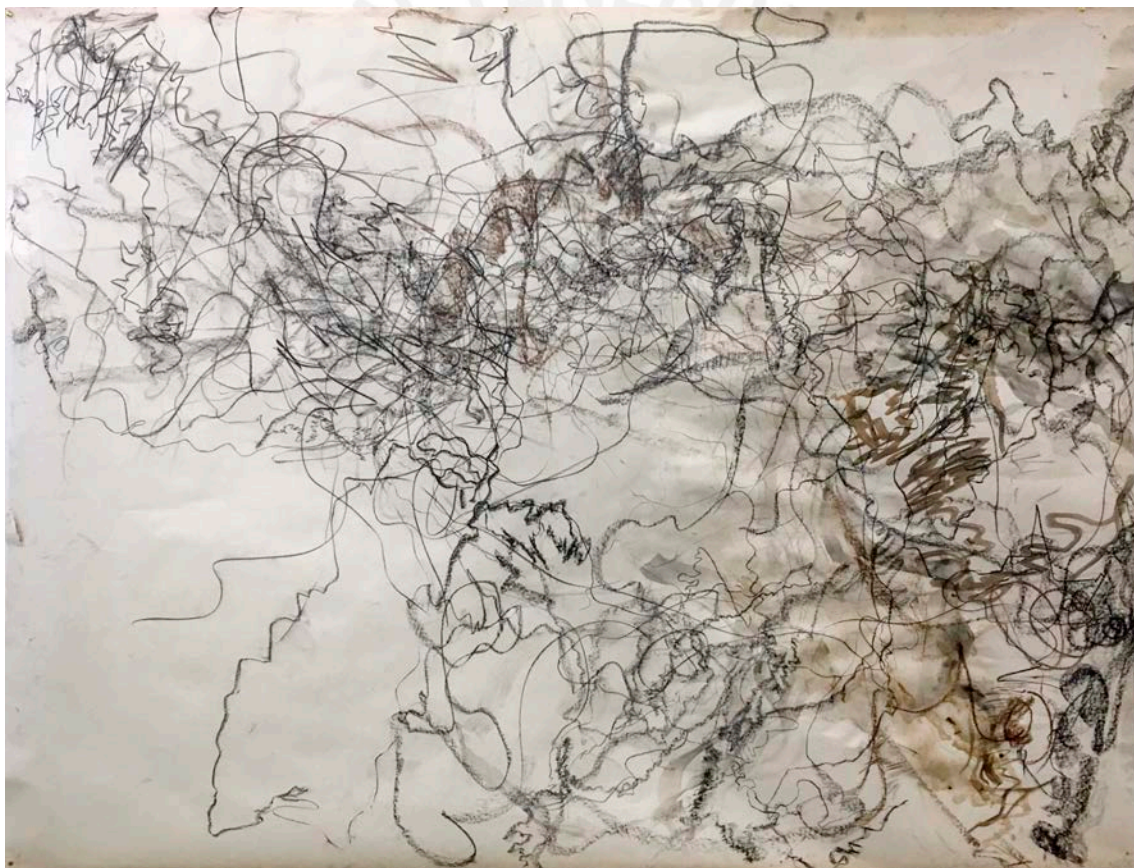


Figura 20. Lambarri, L. (2017). *Proceso "Afluente 2"* [Carbón sobre papel tabaco, 196 x 153 cm].

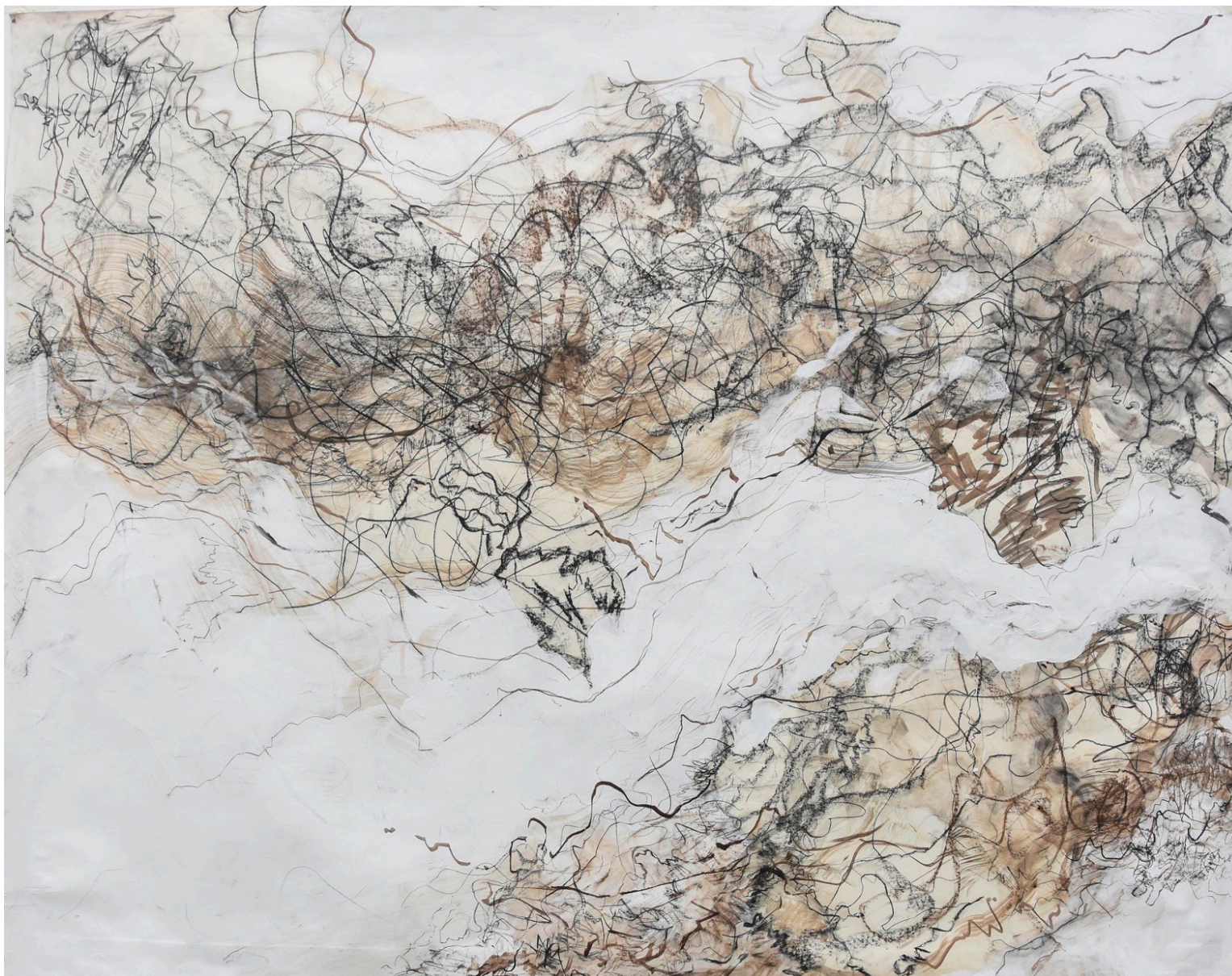


Figura 21. Lambarri, L. (2017). *Afluente 2* [Carbón sobre papel tabaco, 196 x 153 cm].



Figura 22. Lambarri, L. (2017). Detalle "Afluente 2".

2.2.2 La lágrima – Lo indecible – Los desplazamientos.

Siguiendo el río como idea base, me di cuenta que el formato utilizado en *Afluentes*, ya no era suficiente. Mi necesidad de expresar requería de un movimiento corporal mayor, el cual, se limitaba dentro de un formato tan clásico en la historia de la pintura como es el rectángulo, fácilmente abarcable con la vista y el trazo. Los dibujos de *Afluentes*, como fragmentos del gran río, quedaron pequeños para lo galopantes y grandes que eran esas emociones sin contención que se manifestaban en el síntoma del llanto. Junto al río, hice de la lágrima motivo mayor de esta propuesta. Urgía contener este desborde y trasladarlo al dibujo.

Las lágrimas encierran un poder creador. En los mitos, las lágrimas producen una inmensa creación y una sincera reunión. Em el folclore herbario, las lágrimas se utilizan como sustancia aglutinante para asegurar los elementos, unir las ideas y juntar las almas. Cuando se derraman lágrimas en los cuentos de hadas, éstas alejan a los ladrones o provocan el desbordamiento de los ríos. [...] La historia del símbolo del agua como creadora y como camino es muy larga y variada. La primavera llega con una lluvia de lágrimas. La entrada al mundo subterráneo se produce con una cascada de lágrimas. Una lágrima, oída por alguien que tenga corazón, se interpreta como una invitación a acercarse. (Pinkola Estés, 2009, pp. 217-218)

El proceso me llevó a un nuevo formato: el de los rollos de papel, y con ello, a ejecutar un gran número de largas tiras dibujadas, las cuales, como rollos, podían acercarse más a un hacer continuo e infinito. Lo continuo representaba el recorrido del río y lo infinito, lo indecible. El contenido de éstos, vino a ser un nuevo “abecedario, palabras y frases”, ya que las otras palabras no bastaban.

Para poder desarrollar este “nuevo lenguaje” requería de otras condiciones espaciales. Contaba con un taller en la universidad de aproximadamente 3m x 2m², algo pequeño si se tiene en cuenta que estos rollos, si bien eran angostos (30 a 40 cm), no medían menos de 4 metros de longitud. Además, al ser papel eran frágiles y al no contar con un sólido soporte, corrían el riesgo de dañarse. Asimismo, por su longitud, eran muy difíciles de manipular, lo cual impedía la soltura necesaria.

Por estas condiciones, construí una mesa suspendida que abarcaba el máximo tamaño que me permitía el taller. Para la suspensión de la misma, que no tenía soporte a modo de patas, elaboré poleas, lo que me permitió versatilidad en el movimiento, podía calibrarla a distintas alturas y oscilarla. Ello me proporcionó riqueza de movimientos que generaron distintos tipos de manchas y gestos. (fig. 23)



Figura 23. Lambarri, L. (2021) *Reconstrucción a escala del taller y la mesa* [Imagen digital].

Los dibujos realizados en las tiras de papel no se repitieron, pues mi afán era el ir explorando sensaciones y emociones. La mesa y el papel sirvieron para “sistematizar” este periodo de trabajo y vida. Utilicé los materiales que estuvieron a mi alcance, como lápices, lapiceros, pintura blanca y negra, tinta china, nogalina y cortezas de *queuña* sobre papel de arroz y bond.

“Sistematizar” significó que la exploración plástica sobre los rollos de papel era un hacer del día a día y ese espacio se convirtió en un lugar casi meditativo, generador de espacios mentales donde el automatismo⁴, lo catártico y lo repetitivo estaban presentes, procesos conocidos de más y que cobraron relevancia a partir del siglo XX en la pintura y otros modos de expresión. Quiero remitirme a Henri Michaux (Bélgica, 1899-1984), On Kawara (Japón, 1933-2014) y Emma Hauck (Alemania, 1878-1920) como ejemplos, es decir, como creadores que evidenciaron aspectos de estos procesos en su búsqueda expresiva.

Henri Michaux es considerado uno de los representantes de lo que podría considerarse el automatismo más radical y extremo, si bien, sólo estuvo influenciado por el surrealismo en cierto momento. “El suyo es un automatismo del grafismo más que de la mancha, gestual y no matérico, más visceral y menos estético que en el caso de Ernst.” (Casamayor, 2014-2015, p. 13) Como escritor, poeta y pintor, marcó su propio rumbo al desligarse de todo movimiento que pudiese catalogar su obra. Su interés fue convertirse en observador de su propia mente y someterla a experimentación, así como el explorar la angustia existencial y rebasar los límites de lo racional hasta niveles enfermizos.

Michaux no pretende hacer arte, pretende expresar, expresar-se por medio de la pintura... ¿Qué símbolos, pues, construiría aquel que, desde su soledad, pretende representar esa fisiología interior? ¿Serán símbolos o qué signos? El símbolo es un signo que además de ser representativo (está en el lugar de y hace las veces de) y mediador (pone en contacto con), se caracteriza por su estabilidad, es decir, por poder repetirse sin variación en su estructura de referencialidad y ser, por tanto, reconocible por cualquier miembro de la sociedad que lo utilice. ¿Qué tipo de signo sería aquel que lograrse expresar una realidad imprevista, no esquemática y no necesariamente repetible? Un signo que fuese más que nada huella, señal, reconocible por su trayectoria, por la impronta de su desplazamiento, testimonio tan sólo de una velocidad, de un ritmo. Un signo que significase sin consagrar el significado. (Maillard, 2018, p.18)

⁴ Consiste en la supresión del control racional en la composición de la obra, lo cual posibilita la libertad de asociación de formas. El automatismo psíquico en la pintura es una corriente experimental que surgió en el corazón de la vanguardia surrealista y estuvo presente en la primera mitad del siglo XX.



Figura 24. Michaux, H. (1962). *Untitled* [Pintura]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/henri-michaux> .

On Kawara, artista conceptual, convirtió su día a día en motivo de su obra. Las más conocidas implicaron la práctica de un registro cotidiano y rutinario, de información ampliamente personal, si bien, reducida a pura data debido a su interés en los medios de comunicación, quitando todo atisbo de las emociones que pudo haber experimentado. Kawara sistematizó a través de la repetición su hacer y dejó huella de ciertas características de su recorrido. Resalto, entre sus obras, la reconocida serie “*Today Series*”, iniciada el 4 de enero de 1964, que consistió en pintar diariamente, sobre lienzos de medidas variables, pero de un solo color, la fecha en que las mismas fueron ejecutadas. Además, las fechas de las pinturas estaban siempre documentadas en el lenguaje y la convención gramatical del país en que eran realizadas. Kawara continuó con esta práctica durante cuarenta y ocho años.



Figura 25 (Izquierda). Kawara, O. (1966). *Nov. 26, 1999 (from Today Series, N° 217)* [Pintura]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/on-kawara> .

Figura 26 (Derecha). Kawara, O. (1973). *4 Mars 1973 (From Today Series)*. [Pintura]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/on-kawara> .

Figura 27 (Abajo). Kawara, O. (2005). *AUG. 3, 2005 [Pintura]*. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/on-kawara> .

Por el otro lado, Emma Hauck, no siendo artista⁵, logró expresar su desesperada soledad e impotencia a través de una escritura “ilegible”, sumamente sensorial y repetitiva: las apasionadas cartas que escribió a su marido en 1909 desde la Clínica Psiquiátrica Universitaria de Heidelberg, donde fue internada tras sufrir intensos periodos de ansiedad y delirio. Hauck, en varias de las cartas escribe reiteradas veces, incluso sobrescribiendo y cubriendo toda la página de borde a borde, las palabras “ven cariño” (*Herzensschatzi komm*) o, solamente “ven” (*komm komm komm*), las cuales apenas son legibles. El resultado de esta escritura compulsiva nos lleva a ver su contenido como una abstracción expresiva, sumamente estética, hasta que encontramos los rastros, las huellas de susúplica y angustia, terriblemente conmovedora.

⁵ Hasta donde se sabe.

Las cartas de Emma Hauck son, sin proponérselo, una reconstrucción de la escritura en su matriz original. La escritura, se dice, se inventó como contrapeso de la memoria, es la retención de lo que no merecía o podía ser retenido; sin embargo, la escritura nació también como un vínculo secreto de quienes podían leerla, “la criptografía, dice Barthes, sería la vocación misma de la escritura”; sigue Barthes, “Existen también escrituras que no podemos comprender y de las que, sin embargo, no se puede decir que sean indecifrables, porque están simplemente fuera del desciframiento: son las escrituras ficticias que imaginan ciertos pintores o ciertos sujetos [...]”. En el caso de Hauck, sin embargo, la escritura indecifrible, (“signos, pero no sentido”) no es fruto de la invención sino de la urgencia, antes que constituirse solamente como signo, se desplaza hacia el *ethos* de la escritura como gesto. Aunque compulsiva, deja de ser escritura significativa para ser escritura que contempla; en su ilegibilidad se construye una forma de verdad más consistente que en la libre interpretación de los signos, la ilegibilidad es, entonces, una moneda única que no espera intercambio sino que se otorga como puro don. (Cruz Arzabal, 2013)



Figura 28. Hauck, E. (1909). *Untitled* (Letter to husband) [Lápiz sobre papel, 16.3 x .10.6 cm]. Recuperado de <https://www.outsiderartfair.com/artists/emma-hauck> .

Quiero señalar que, de estos tres casos, el único que tuve presente mientras realizaba este proyecto, fue el de Emma Hauck. Su dramática escritura me fue muy potente y perturbadora, asimismo, me animó a retomar la escritura como un medio. Así, la primera tira de papel contuvo la escritura. Como en ese entonces no tenía claro el resto del proceso ahora descrito y sólo sabía que necesitaba trasladar el llanto al dibujo, comencé con el “no saber...” palabra que, a modo de mantra, abrazaba. Literalmente escribí repetitivamente “no saber...” hasta que supiera cómo continuar con las demás tiras de papel, hecho que me tomó días de reflexión. (fig. 29)

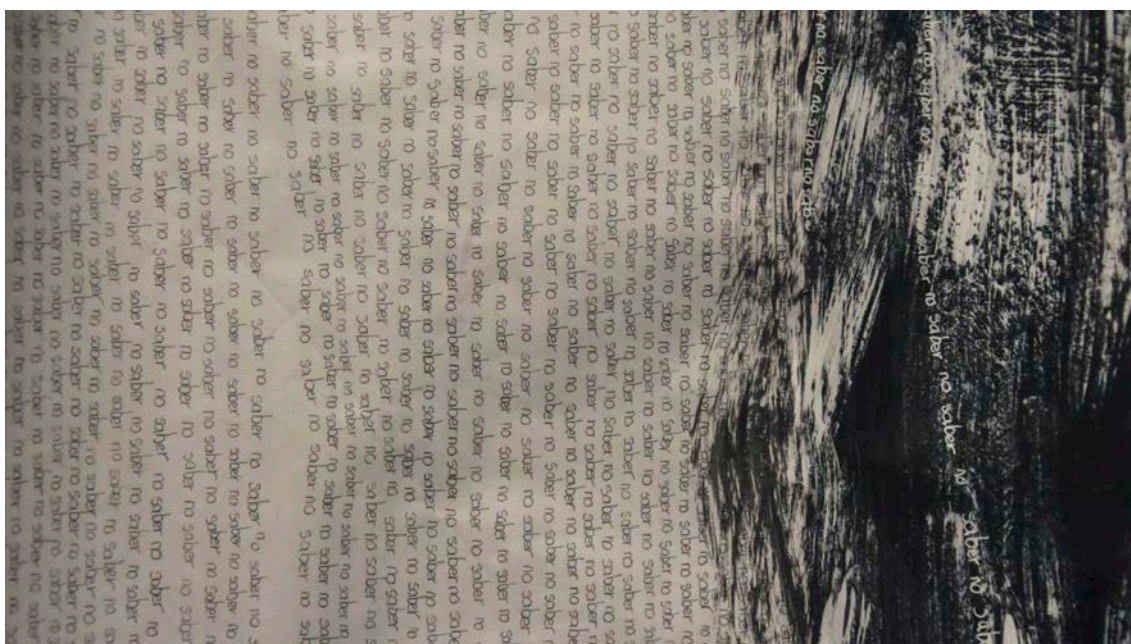


Figura 29. Lambarri, L. (2017) . *Detalle de la escritura- trazo en una de las tiras*. [Lápiz y acrílico sobre papel bond].

Esta escritura, cada vez fue soltándose más y entró la exploración libre de los gestos. La situación coincidió con el curso *Proyectos Avanzados de Dibujo*⁶, llevado adelante con el profesor Rhony Alhalel, quien nos introdujo a la práctica caligráfica japonesa del *Shodo*⁷, como un nuevo medio para comprender y explorar aún más, el dibujo. Cabe mencionar, que esta disciplina es la madre de

⁶ Sumilla del Programa Analítico 2017-2 del curso: En este taller la práctica del dibujo busca desarrollar capacidades más subjetivas y personalizadas derivadas del análisis morfológico-anatómico ya adquirido en los cursos de dibujo anteriores y que han servido como asidero de la representación objetiva de la figura humana, del mundo objetual, animal y natural, todo ello desde una pluralidad técnica. Es a partir de la consolidación de dicho fundamento que se desarrolla la empatía con el objeto percibido para potenciar la exploración imaginativa, la asociación, las cualidades artísticas personales y los hallazgos impredecibles propios del proceso.

En conclusión, los alumnos evolucionarán progresivamente su lenguaje personal hacia niveles superiores de expresión que conlleven planteamientos discursivos y se familiarizarán con procesos de creación del dibujo tanto occidentales como orientales. Habrá oportunidad de preparar distintos materiales y soportes específicos para alguno de los ejercicios propuestos en clase.

⁷ Significa “el camino de la escritura”.

las artes visuales en Oriente, ya que requiere un alto ejercicio de concentración: la capacidad de no pensar cuando se actúa, sólo actuar y fluir, atención al momento e instante en coordinación con el movimiento del cuerpo y la presión que se ejerce con el pincel chino cargado de tinta china sobre el papel de arroz.

Incorporé unos cuantos aspectos de esta experiencia en la ejecución de algunas tiras, siendo de las más notables, una en la que generé una suerte de trazos a través de mover el cuerpo, ejercer distintas presiones sobre el pincel y hacer oscilar la mesa que soportaba el papel. (fig. 30)

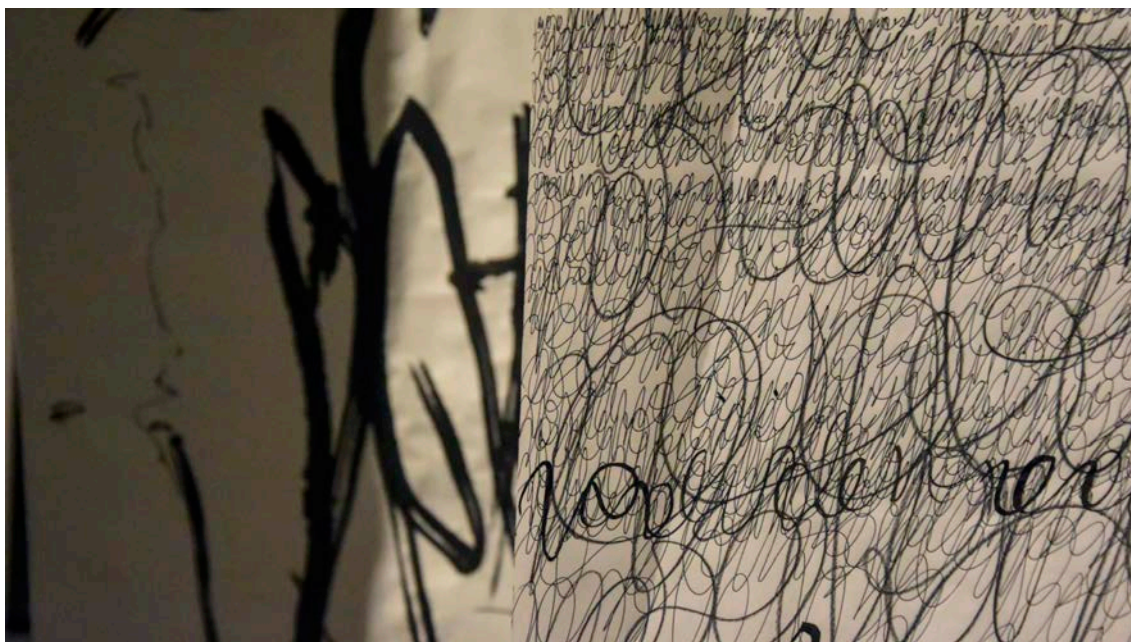


Figura 30. Lambarri, L. (2017) . *Detalle de la escritura- trazo en las tiras.* [Lápiz, lapicero, acrílico y tinta china sobre papel bond y arroz].

Paralelamente a este proceso de la escritura, experimenté con la mancha en sí, que iba también controlando con el vaivén de la mesa. Me fascinaban las huellas tan aleatorias y orgánicas que dejaba el agua con la nogalina y tinta china sobre el papel de arroz absorbente (fig. 31). A ello agregué líneas que acompañaban estas formas casuales, logrando cierto control sobre la base de las machas.

Lo repetitivo, además de manifestarse en la escritura, estuvo en trazar líneas continuas y paralelas que dejaban entrever ya un inicio de cartografía. Aplicaba estas líneas cuando no sabía cómo continuar, eran casi como una meditación diaria en movimiento. En otras tiras, apliqué las cortezas de *queuña* pegándolas con cola granulada sobre el papel bajo dos formas: una llenando completamente el área del papel vacío y la otra definiendo un camino.(fig. 33)



Figura 31. Lambarri, L. (2017) . *Detalle mancha* [Nogalina y tinta sobre papel de arroz].



Figura 32 (Izquierda). Lambarri, L. (2017) . *Proceso de ejecución de las tiras* [Nogalina y tinta china sobre papel bond].



Figura 33 (Derecha). Lambarri, L. (2017) . *Proceso de ejecución de las tiras 2* [Cortezas de queuña y tinta china sobre papel de arroz].

Como tenía presente el sentir del llanto, me pareció que sería una propuesta interesante suspender estas largas tiras, asemejándolas al movimiento de la caída del llanto y de la lluvia. Suspenderlas significaba recurrir a la instalación. La presencia del desborde emocional era tan profunda que debía reflejarse en un entorno desbordado y tomado por los dibujos, incorporando el estar y movimiento de un cuerpo-espectador en el lugar.

Se trata de un espacio que no sólo sirve de soporte a la obra, o la enmarca, sino que es parte fundamental de ella, lo que quiere decir que se entiende desde su misma concepción como la confluencia de sentidos, lenguajes, referencias y percepciones, como tejido intertextual de la obra; es, a la vez, contenido. Y, en la medida en la que necesita ser usado, activado, recorrido, experimentado por el usuario, es también un espacio de acción. (Larrañaga, 2001, p. 63)

Mi propuesta instalativa era que quien contemple las tiras lo pueda hacer de cerca y a la vez apreciar el conjunto desde distintos puntos de vista. La intención fue también que estos dibujos invitasen al espectador a adentrarse, dejé el espacio mínimo suficiente para que una persona pudiese caminar entre ellos. Cabe señalar que los dibujos, al estar realizados en papeles tan delgados y casi transparentes, se veían por ambos lados, lo que le otorgaba también un carácter escultórico.

La instalación comprendía la mesa y tiras suspendidas. Las ubiqué en un salón de entrada única, lo que me facilitó situar estos elementos en el espacio. Éste fue oscurecido en su totalidad, con luces focalizadas sobre puntos claves, lo que evitaba el distraerse con elementos secundarios existentes. Cuando el espectador ingresaba se encontraba con varias filas de tiras suspendidas (fig. 34) que no le permitían ver el fondo del salón donde estaba situada la mesa suspendida (fig. 37). Sin embargo, mediante los espacios vacíos entre las tiras, podía vislumbrar caminos para adentrarse y apreciar los dibujos desde distintos ángulos y distancias. (fig. 38)

Propuse que este camino tuviese reminiscencias con la esencia del laberinto, que significa adentrarse en espacios internos no cotidianos que pueden ayudarnos a ver la realidad desde una óptica diferente, en este caso, desde una experiencia sensorial. El motivo por el que incluí la mesa al final de este “laberinto” de dibujos colgados, es porque ésta fue el soporte para su realización y porque quedaron, como evidencia, manchas en su superficie, huellas de los materiales utilizados. Asimismo, la mesa remitía a la idea de un proceso sistemático de producción infinita que puede mostrar lo cambiante de los sentimientos, emociones, sensaciones y percepciones que devienen.



Figura 34. Lambarri, L. (2017). *La lágrima-lo indecible-los desplazamientos*. [Vista frontal de la instalación, tiras suspendidas].



Figura 35. Lambarri, L. (2017). *Detalle 1 "La lágrima-lo indecible-los desplazamientos"* [Vista superior de la instalación].

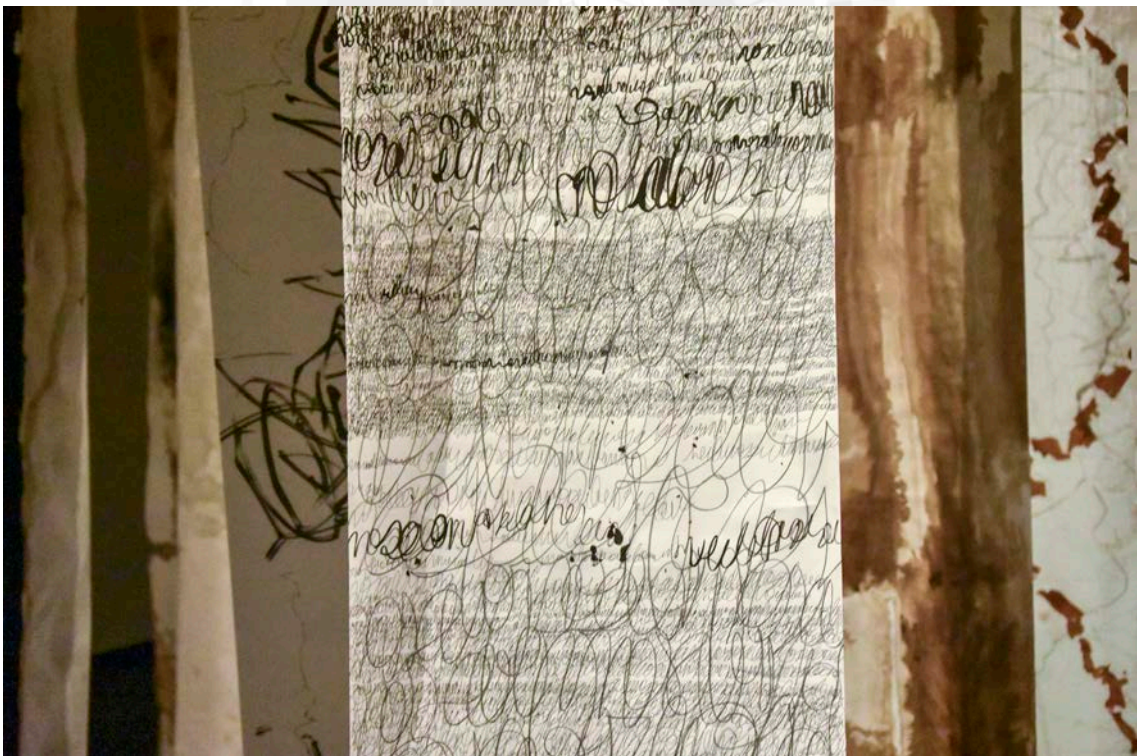


Figura 36. Lambarri, L. (2017). *Detalle 2 "La lágrima-lo indecible-los desplazamientos"* [Vista superior de la instalación].



Figura 37. Lambarri, L. (2017) . *Parte posterior "La lágrima-lo increíble-los desplazamientos"* [vista de la instalación, mesa y tiras suspendidas].

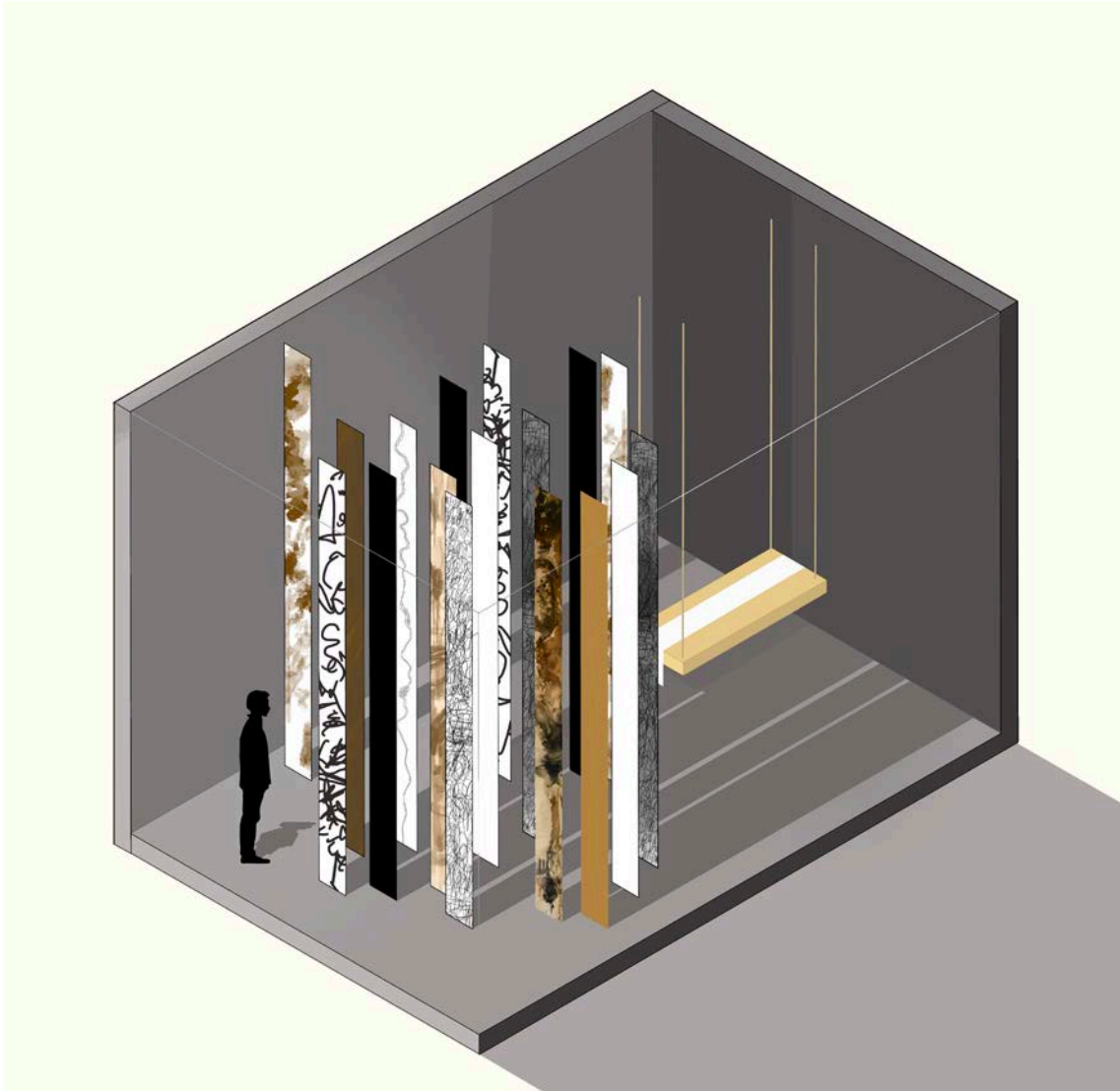


Figura 38. Lambarri, L. (2021). Vista total "La lágrima-lo indecible-los desplazamientos" [Imagen digital a escala aproximada de la instalación].

2.2.3 Rito de Paso.

Dentro de las obras propuestas en la presente investigación, *Rito de Paso* aparece como un paréntesis, entre *La lágrima- lo indecible- los desplazamientos* y *Cauce*, y como propuesta sustancial, pues indica el momento en el que tomo plena conciencia del exterior como parte de la propuesta. Hasta antes de esta obra, tanto los dibujos antecedentes, como *Afluentes* y *La lágrima- lo indecible- los desplazamientos*, estaban enfocados más en la búsqueda de poder expresarme con un nuevo lenguaje basado en el rico campo teórico explorado (básicamente los temas relativos a la muerte y el vacío). Aquí es donde surgen indicios del tema del paisaje y la conciencia que lo ya construido (territorio subjetivo del dibujo), también es un paisaje (paisaje interior).

Rito de Paso es en esencia, la reconstrucción de un paisaje a partir del recuerdo de los detalles que remiten al lugar por donde se ha pasado. Este concepto surgió en el marco del curso Proyectos Avanzados de Dibujo donde se planteó una serie de propuestas temáticas abiertas para ser interpretadas en un proyecto artístico, entre los que estaba “Rito de Paso”. Mi primera aproximación, tuvo que ver con ofrenda, la cual, directamente asocié con los “pagos a la tierra”: ceremonias de propiación y agradecimiento a la Madre Tierra en la cultura andina contemporánea.

En el paso por la vida hay mucho que se agradece, pide y ofrece. Pensé que podía ofrecer el dibujo a la tierra y convertirlo en ritual, por ello, a diferencia del común denominador en el arte, esta obra sería deliberadamente finita, es decir capaz de descomponerse en su abrazo con la tierra.

Este proyecto no se llevó a cabo, pero si quedó la idea del dibujo como huella del paso por un territorio y la necesidad de desarrollar plásticamente el “Rito de Paso”. Como constante en mi proceso, dibujar *Rito de Paso* fue algo que se desarrolló sobre la marcha, pero, basándome literalmente en una obra anterior. Pinté en el revés de tela de una pintura al óleo realizada anteriormente.

Esta pintura (fig. 39), también influenciada por la temática del vacío en el pensamiento chino, tomaba como referencia una fotografía que hice de la laguna de *Q´ellococha*⁸ (fig. 40). A nivel compositivo, propuse dos espacios separados por una línea de horizonte, una división similar a la que había en la fotografía, entre el entorno y su reflejo en la laguna. La parte superior, correspondiente al entorno, representaba lo vacío, a modo de mancha, casi abstracta, insinuando cierta nubosidad, mientras que la parte inferior era una representación figurativa

⁸ Esta laguna se sitúa encima a la laguna de *Yanacocha*.

del bosque reflejado en el agua. Esta propuesta pictórica no me satisfizo a un nivel plástico-visual, por ende la descarté.



Figura 39. Lambarri, L. (2017). *Pintura sin título* [Óleo, 160.5 x 80.5 cm].



Figura 40. Lambarri, L. (2016). “Q’ellococha” (laguna amarilla) [Fotografía].

Retomando el momento, propiamente de gestación de *Rito de Paso*, me encontré con esta pintura, a la que quité del bastidor, viendo en la parte posterior de la tela una serie de manchas que me cautivaron (fig. 41), parecidas en forma a las manchas de humedad que se encuentran en las paredes (fig. 42). Éstas se produjeron por haber utilizado irregularmente aceite de linaza en algunas partes, y trementina en otras. Se convirtieron en el punto de partida para este nuevo dibujo, al cual añadí nuevas manchas e introduje una técnica propia de collage: sobre la tela imprimada con cola granulada, pegué por partes, con más cola, papel de arroz dibujado. En este papel introduje también escritura, a modo de poema, que era repetitiva en partes. El objetivo de ésta es que fuera atravesando, como metonimia del ser humano, este “paisaje”, de manchas y gestos, existente en la realidad del lienzo (fig. 43).

El poema decía lo siguiente:

Paisaje que es Pasaje,
rito de quien lo atraviesa
y deja huella.

Así llegué a esta idea esencial: paisaje como pasaje y pasaje como paisaje.



Figura 41 (Izquierda). Lambarri, L. (2018). *Proceso "Rito de Paso"* [Técnica mixta sobre tela y papel de arroz, 160.5 x 80.5 cm].



Figura 42 (Derecha). Lambarri, L. (2017) . *Manchas de humedad en una pared vieja* [Fotografía].



Figura 43. Lambarri, L. (2018) . *Rito de Paso* [Técnica mixta sobre tela y papel de arroz, 160.5 x 80.5 cm].

CAPÍTULO III. CAUCE.

Los hechos y los hombres viajan hacia el morir,
como pasan las aguas del Río Azul a perderse en el mar.

Al viento favorable, el navegante de los mares leva el ancla y emprende un largo viaje.
pronto se pierde hasta su estela
cual pájaro en el cielo

Li Po (siglo VIII)

Ninguna metáfora mas conclusiva que esta: todos los ríos de China fluyen hacia el Este. Oriente: el lugar donde el sol despunta, donde la aurora inicia el movimiento de la luz. Las aguas viajan hacia la luz, que es el morir, pues en la luz, como en la inmensidad del océano, nada se diferencia. El fluir de los ríos, como la existencia, es una consagración, un acto sacrificial. Por eso, el acto de ir muriendo, de ahogarse en la luz, debe realizarse con decoro, con el arte.

(Maillard, 2000, p. 9)

3.1 Río contenido

Cauce es un proyecto cuya esencia fue el proceso mismo, es decir, todas las circunstancias y lugares que fue atravesando la obra. Adquiere su nombre debido a que el cauce funciona como el contenedor simbólico y material de mi existencia metaforizada en un río. Es metonimia de mi propia vida y no es una pieza artística cerrada en sí misma. Por el contrario, es un modo de pensamiento que fue adquiriendo distintos cuerpos y soportes y conforme iba recorriendo lugares y deteriorándose por la acción de este recorrido, que fue además, una constante búsqueda de sentido de pertenencia y lugar.

El proyecto se materializó en un gran dibujo, el cual funcionó como un collage que contuvo muchos trazos, como un palimpsesto o sumatoria de “paisajes interiores” y memorias: una cartografía sensible en movimiento constante que irrumpía cada vez que traspasaba, trastocaba y transmutaba en un territorio. Tras Pasar tiene que ver con el recorrido mismo, con el acto de caminar como una experiencia estética. Tras Tocar, con el acto de sentir un territorio, verse afectado por él, del mismo modo en que el territorio es afectado. Tras Mutar, con la capacidad de transformación y permeabilidad al cambio.

3.1.1 Paisaje interior.

Cauce significa concavidad del terreno, natural o artificial, por donde corre un río. Es así, que en este proyecto, el cauce vino a ser aquel “lugar vacío y de disponibilidades” donde dejé las huella de mi recorrido. No fue más que el gran resultado de *Afluentes*, *La lágrima-lo indecible-los desplazamientos* y *Rito de Paso*, pues, tras estas experiencias artísticas, ya tenía el gran abecedario y las palabras, ahora faltaba contar la historia. *Cauce* fue concebido, en palabras de Eduardo Tokeshi, como un “gran paisaje”, cuyo contenido y forma, cual río, estuviese en constante transformación.

Éste funcionó como un rompecabezas al que se fueron añadiendo y quitando partes conforme su desarrollo. Pasé a utilizar la tela como estructura, dada su versatilidad y flexibilidad, pues el papel era un soporte muy frágil para las grandes dimensiones que llegó a alcanzar. Tras mi experiencia realizando *Rito de Paso*, aprendí que este material podía soportar el papel y la corteza de *queuña* sin problema alguno. Además, utilice, intencionalmente, otros materiales que, por sus características, estuviesen sujetos a cambios, es decir, “frágiles”, podían cambiar de color con el tiempo y llegar hasta el punto de degradarse en ciertas condiciones ambientales: tinta china, carbón, cochinilla, nogalina y cola granulada.

Todo empezó con una gran mancha sobre la tela imprimada, de 5m de largo x 2 de ancho (fig. 44). No obstante, esta mancha no fue el “punto de inicio” de *Cauce*, tuve la posibilidad de desarrollar el dibujo en ambos extremos, tan sólo añadía tela en uno y otro sentido. Tuve dificultades debido a su dimensión y al tamaño del taller del que disponía. Inicialmente, el ancho del dibujo no excedió al del taller, pero sí su longitud. Acudí nuevamente a la mesa suspendida y al formato de rollo, sólo que esta vez, se trataba de uno monumental. Asimismo, anclé ganchos de metal en la pared más ancha, soportando de ese modo la tela. Utilizaba la mesa y la pared, como soportes para dibujar, tan solo enrollaba o desenrollaba la tela a medida del avance. (fig. 45)



Figura 44 (Izquierda). Lambarri, L. (2018). *Proceso manchado de la tela* [Fotografía].

Figura 45 (Derecha). Lambarri, L. (2018). *Proceso de dibujo en el taller* [Fotografía].

Recurrir nuevamente al formato del rollo me llevó a investigar un poco más sobre el mismo e incorporar sus características a la percepción visual y espacial de *Cauce*.

Las pinturas en rollo generalmente difieren de la pintura occidental en sus respectivos modos de ser abordadas por el espectador: mientras que la segunda se observa desde una distancia, las primeras, históricamente, han sido contempladas de cerca, a un ritmo individualizado, a medida que el espectador o la espectadora desenrollan la obra por sí mismos. Las pinturas en rollo no están hechas, usualmente, con la expectativa de que vayan a ser vistas como una totalidad; más bien se las aprecia por etapas, a medida que se enrolla y desenrolla. Una de las cualidades más impactantes de esas obras es la elasticidad del tiempo: se podrían representar las fases de la vida de un guerrero en una única hoja de pergamino, que mostrara, por ejemplo, al muchacho que en sus lecciones arremete contra un sí mismo ya adulto en medio del fragor del campo de batalla. (Benway en Sissia, 2016 p.106)

A medida que el rollo se desenrolla, el paisaje pintado, entrecortado por vacíos intermedios, se revela como Espacio desplegado y, a la vez, como Tiempo vivo y reversible con un ritmo controlado. (Cheng, 2017, p. 168)

Así, los rollos solo pueden ser abarcados por partes, como fragmentos, secuencias de imágenes que no se ven al mismo tiempo, pero que la mente va uniendo para construir un relato, mismo principio de la cinematografía.

Entendí el contenido de *Cauce* como una historia, símil a los ejemplos mencionados, cuyo tamaño no permitía ser visto en su totalidad, por ello solo la mente lo podía unir a través de la visión parcial y el recorrido total. Si bien, la “historia” que iba construyendo era abstracta, en ella se leía sensaciones y diversos estados emocionales que podrían despertar “algo” en quien lo contemple. A fin de cuentas, el relato era un “paisaje interior”.

Si la belleza del mundo forma un paisaje, el alma de un ser también es paisaje, algo que Verlaine expresa en el verso: «Su alma es un paisaje elegido...» y que la estética china designa con el término «sentimiento-paisaje». El paisaje del alma está hecho de nostalgias y sueños, de miedos y aspiraciones, de escenas vividas y escenas presentidas” (Cheng, 2016a, p. 48)

Hacer de *Cauce* un “paisaje”, implicó nuevamente hacer del dibujo un acto del día a día, pues no sólo representé “las grandes montañas” o los grandes hechos, también representé lo pequeño e insignificante, lo aburrido, lo intrascendente, las frustraciones mismas. Es más, cuando no sabía qué dibujar o cómo proceder hacía líneas continuas que, a semejanza de una cartografía, marcaban intentos de “entender” y “trazar” el territorio que iba apareciendo, un lugar que se construyó en base a acumulación. A fin de cuentas, el territorio de la mente es tan rico como cualquier otro tangible.

En este proceso, llegué al encuentro y resonancia con dos artistas, Mariana Sissia (Argentina, 1980) y Julie Mehretu (Etiopía, 1970), quienes hacen del dibujo el medio central de su discurso y se valen de las distintas lecturas del territorio para, en base a este diálogo con lo externo, crear un propio terreno subjetivo. Sus obras poseen varios estratos. Por un lado, Sissia utiliza el dibujo como una forma de cuestionamiento y observación de sensaciones, se torna consciente de su propio cuerpo y ser. A través de la impronta directa, el arrojado, el *frottage* y trazos individuales construye una realidad sobre el papel que ella denomina “paisaje mental”. Las superficies de sus dibujos nos invitan al fluir de su conciencia.

La decisión técnica, por lo tanto, es la de subordinar el ojo, o mejor, implantarle a la mano un ojo propio. Esta resolución obliga entonces a postergar cualquier acto sensible –sugerir una narrativa, confesar una idea, mostrar un secreto- a favor de poner en el

centro el acto físico de dibujar. El ángulo de apoyo, la velocidad y longitud del trazo, la dureza del grafito, la apertura de las líneas, el uso de los blancos, la estratificación de los grises y, en un exceso pictórico, la acumulación de capas. Todo esto conforma el abanico de procedimientos gráficos, puestos al servicio de hacer aparecer fuerzas, intensidades, ritmos, interferencias, huellas de procesos en marcha, de objetos que acaban de desaparecer, de contornos que no terminan de cerrarse. (Golubicki & Rosetti, 2012)



Figura 46. Sissia, M. (2012). *En otro mundo la belleza es extraña* [Site specific, 1.40 x 15 m.] Galería Sendrós . Recuperado de <http://marianasissia.com>.

Por otro lado, Mehretu realiza obras saturadas de varios estratos sociales y políticos, los cuales, son en realidad, distintas capas y dimensiones de nuestra vivencia como seres. Percibe sus obras más como dibujos técnicos, mapas o sistemas que consisten en cuadrículas y gráficos meteorológicos sobre los cuales superpone formaciones abstractas arremolinadas, gestos que pueden hablar del vértigo y movimiento en su percepción de la contemporaneidad: un cuestionamiento crítico respecto a las crisis climáticas, el capitalismo global, la migración y otros. Como señala Christine Y. Kim:

La forma única de abstracción de Mehretu está conectada a una meditación profunda en la encrucijada de mapear sitios y acciones sociales y políticas, puntos de entrada cambiantes, nuevos lenguajes visuales, imágenes mediadas y corporeidad. Sus composiciones son a la vez omnipresentes y desestabilizadoras, ofreciendo una incoherencia radical, que puede desencadenar múltiples experiencias y sentidos.¹

¹ Traducción de la autora:

“Mehretu’s unique form of abstraction is connected to a deep meditation at the crossroads of mapping social and political sites and actions, shifting points of entry, new visual languages, mediated images, and corporeality. Her compositions are at once all-encompassing and destabilizing, offering a radical incoherence, which can trigger multiple experiences and senses.”

Recuperado de <https://www.widewalls.ch/magazine/julie-mehretu-exhibition-lacma>



Figura 47. Mehretu, J. (2013). *Cairo* [Tinta y acrílico sobre bastidor, 304.8 x 731.52 cm] Recuperado de <https://www.thebroad.org/art/julie-mehretu/cairo> .

3.2 Paisaje que es Pasaje

Tras culminar parte del devenir de *Cauce*, recordando y continuando con el planteamiento que fue metonimia de mi vida, Eduardo Tokeshi me hizo notar que cada etapa de este “paisaje interior”, siendo “pasaje”, correspondía a tres momentos de la vida:

3.2.1 Juventud

Esta etapa se refiere al momento del proceso en el que el “contenido” de *Cauce* estaba sólidamente planteado mas no acabado, abarcando más de 15 metros de largo. Es aquí cuando *Cauce* adquirió plenamente su carácter tridimensional, ya que, para ser contemplado en su totalidad necesitaba ser recorrido, por ello, colocado en un espacio que lo contuviera, planteando así una instalación.

Antes de proseguir, quiero detenerme en los dos referentes de esta propuesta: Carlos Runcie Tanaka (Perú, 1958) y Olafur Eliasson (Dinamarca, 1967), artistas que trabajaron la temática del río y cauce mediante la instalación si bien, con distinto enfoque y planteamiento. Runcie Tanaka, a través de *Sanzu EL RÍO* (2016), propuso un continuo de papel blanco retorcido que atravesaba toda la sala expositiva. Éste simbolizaba un río que contenía y arrastraba sus vivencias como corrientes. La obra se originó en sus cercanas experiencias con la muerte y un texto sobre la festividad religiosa en Japón llamada Obón, en la cual se celebran

a los antepasados que vienen al encuentro y saludo de sus descendientes vivos. Al terminar, estos espíritus deben regresar con luces para no perderse por el río llamado Sanzu.



Figura 48. Runcie Tanaka, C. (2016). *Sanzu EL RÍO* [Instalación] Recuperado de <http://www.carlosruncietanaka.com/exposiciones/INDIVIDUALES/SANZU1.html#>.

En *Riverbed* (2014), Olafur Eliasson hace borrosas las fronteras entre el mundo artificial y el natural al introducir en el interior del Museo de Arte Moderno de Luisiana un enorme paisaje, compuesto por un cauce de río y tierra rocosa.

La exposición de Eliasson cuestiona el significado y la experiencia del propio museo, y las complejidades de la relación entre el artista, la construcción y el espectador. Grande y humilde al mismo tiempo, la instalación trastorna las expectativas de rol del museo y baila entre las definiciones del observador y participante. Al explorar el proceso de habitar el espacio, Eliasson direcciona la atención del visitante hacia la propia obra, fomentando al visitante a explorar el paisaje. Por lo tanto, el visitante es a la vez la exposición en ella. (Quddus, 2014)



Figura 49. Eliasson, O. (2014). *Riverbed* [Instalación]. Recuperado de <https://www.archdaily.pe/pe/626683/instalacion-riverbed-un-cauce-de-rio-en-el-interior-del-museo-danes-creado-por-olafur-eliasson/53f7441bc07a80388e00071a> .

Quiero señalar que la propuesta de Runcie Tanaka, al ser tan simbólica y entrelazada a la pequeña brecha que divide la vida y la muerte, me hizo pensar que podía encontrar también esto en el *Cauce*: convertirlo en una brecha abierta en el espacio, una irrupción que podía ser experimentada en el espacio. Tanto *Sanzu*, *EL RIO* como *Riverbed* son obras que se completan cuando son recorridas y atravesadas, si bien, el nivel de figuración con el que ambos “paisajes” son representados, difiere enormemente.

Retomando mi propuesta en su primera etapa (juventud), concebí la instalación de *Cauce* en el interior de un salón cuyas características espaciales remitiesen a un típico espacio galerístico vacío. Así, *Cauce* se convirtió en el foco de atención, por las propias connotaciones de un espacio así, y elemento que determinó cómo se percibiría y se recorrería este ambiente. La presencia de *Cauce* lo tomaba por asalto y al estar suspendido, lo atravesaba de manera irregular. Logré un juego de lugares tomados y vacíos, siendo estos últimos los que determinaban el camino que podía recorrer quien contemple este “río dibujado”.

La suspensión ha sido un elemento clave durante mis instalaciones porque se conecta con la idea de “aparición mágica”, eso que irrumpe en la cotidianeidad y crea una brecha en el tiempo. Estamos constantemente, a distintos niveles, en el *Entre*, suspendidos entre el interior y el exterior, entre eso y aquello, entre distintos paisajes, entre distintas emociones.

Cabe mencionar que hubo pautas anteriores a realizar la instalación, una de ellas fue el romper con la forma regular de la tela, para lo que recurrí a un pequeño boceto. Logré que *Cauce* tuviese una forma irregular símil a las de los ríos. Para el efecto, además, elaboré una maqueta a escala del salón donde realicé la instalación para así tener una aproximación más certera de cómo componer el espacio tomado (fig. 50)



Figura 50. Lambarri, L. (2018). *Propuesta de instalación en salón* [Maqueta].

Simultáneamente, mientras recortaba la tela para darle forma a *Cauce*, me di cuenta que si quería otorgarle un carácter tridimensional, debía dibujar sobre ambos lados. Así, las caras tuvieron atributos distintos, en una primaba la mancha y en la otra la escritura. Incorporé también, algunas de las manchas y escrituras de los rollos que conformaron la *Lágrima - Lo Indecible – Los Desplazamientos*.

Del mismo modo, en un aspecto meramente formal y para lograr la suspensión de *Cauce*, utilicé alambre galvanizado en varios puntos de la tela, el cual, a su vez, sostuve mediante armellas ancladas en el techo, la pared y piso. Opté por que este material fuese visible en vez de ocultarlo, pude haber utilizado nylon grueso. “Un buen mago es el que muestra sus trucos, pero aún así hace magia”.

Esta primera etapa del proceso es entendida como juventud por que en ella se refleja la vitalidad y fuerza con la que *Cauce* tomó posesión y control sobre el espacio en el que irrumpió. Este ímpetu y confianza era la voz de la inexperiencia en cuanto a enfrentarse con espacios no abarcables, donde la indómita fuerza de la naturaleza desborda.



Figura 51. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción "Cauce"* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 52. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción "Cauce" 2* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 53. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción "Cauce" 3* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 54. Lambarri, L. (2018). *Detalle del dibujo en la tela* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

3.2.2 Madurez

Esta parte del proyecto ya alude a *Cauce* como acontecimiento que irrumpe directamente en el paisaje, específicamente, las dos intervenciones en el entorno circundante a la laguna de Yanacocha, en el Valle Sagrado. Cabe recordar que lo concebí como un “ser” itinerante, al cual se le irían añadiendo sentidos conforme fuese recorriendo distintos contextos. Una clara correspondencia con lo que significa la vida en devenir: adquirir experiencias y en este caso, huellas de los encuentros a través del dibujo, el *collage*, el recorte, la pérdida y otros.

La madurez se inició después de la conquista del espacio con la instalación, cuando viajé a Cusco, tras el cierre del primer semestre de ese sexto año de la Especialidad (2018-1). Llevé a *Cauce* a mi hogar, a Huayocari, donde permanecí cuatro semanas. En las tres primeras, me dediqué a seguir dibujando mientras caminaba por los paisajes cercanos. En cierta forma, en el proceso del dibujo fui incorporando elementos de este lugar, ya sean formas basadas en accidentes geográficos o una suerte de *frottage* de texturas como las de los troncos. Así, por ejemplo, apliqué sobre el papel de arroz adherido a estas superficies, tinta china, nogalina y agua en distintas proporciones y tiempos con la intención de captar hendiduras, rupturas y rugosidades en el papel (fig. 55).



Figura 55. Lambarri, L. (2018). *Ejecución de manchas sobre un tronco* [3 fotografías, tinta china y nogalina sobre papel de arroz].

Pegué estas manchas sobre la superficie de *Cauce*, las cuales, iba componiendo e integrando, aún más, mediante líneas topográficas que las atravesaban. Fue un proceso que tomó buen tiempo debido a las dimensiones de la tela, trabajaba mucho con el detalle. Hubo partes que me tomaron días y no abarcaban más de un metro cuadrado (fig. 56-57).



Figura 56 (Izquierda). Lambarri, L. (2018). *Detalle dibujo* [técnica mixta sobre papel de arroz y tela].

Figura 57 (Derecha). Lambarri, L. (2018). *Detalle dibujo 2* [técnica mixta sobre papel de arroz y tela].

Tras este permanente dibujar, llegó el momento de llevar a *Cauce* al encuentro directo con un entorno menos intervenido por el hombre, es decir, iniciar el recorrido de caminar con este “paisaje interno” enrollado. La propuesta fue ir hacia la laguna de *Yanacocha* que se encuentra a 3 horas y media de subida, a ritmo pausado, desde la comunidad de *Huayocari* a 2800 msnm. Escogí este entorno por su rol fundamental como fuente de agua y por la belleza de sus bosques nativos. La laguna se encuentra sobre los 3900 msnm, en el piso *puna*², una altura considerable si se tiene en cuenta que el ascenso desde el valle, piso *qeshua*, es de más de mil metros. En este ascender, la flora y fauna cambian paulatinamente, cuanto más alto se sube, más inhóspito se vuelve el territorio y, añadiría, más impresionante.

² O, siendo más específicos, *Suni* (3500 – 4000) según Javier Pulgar Vidal.

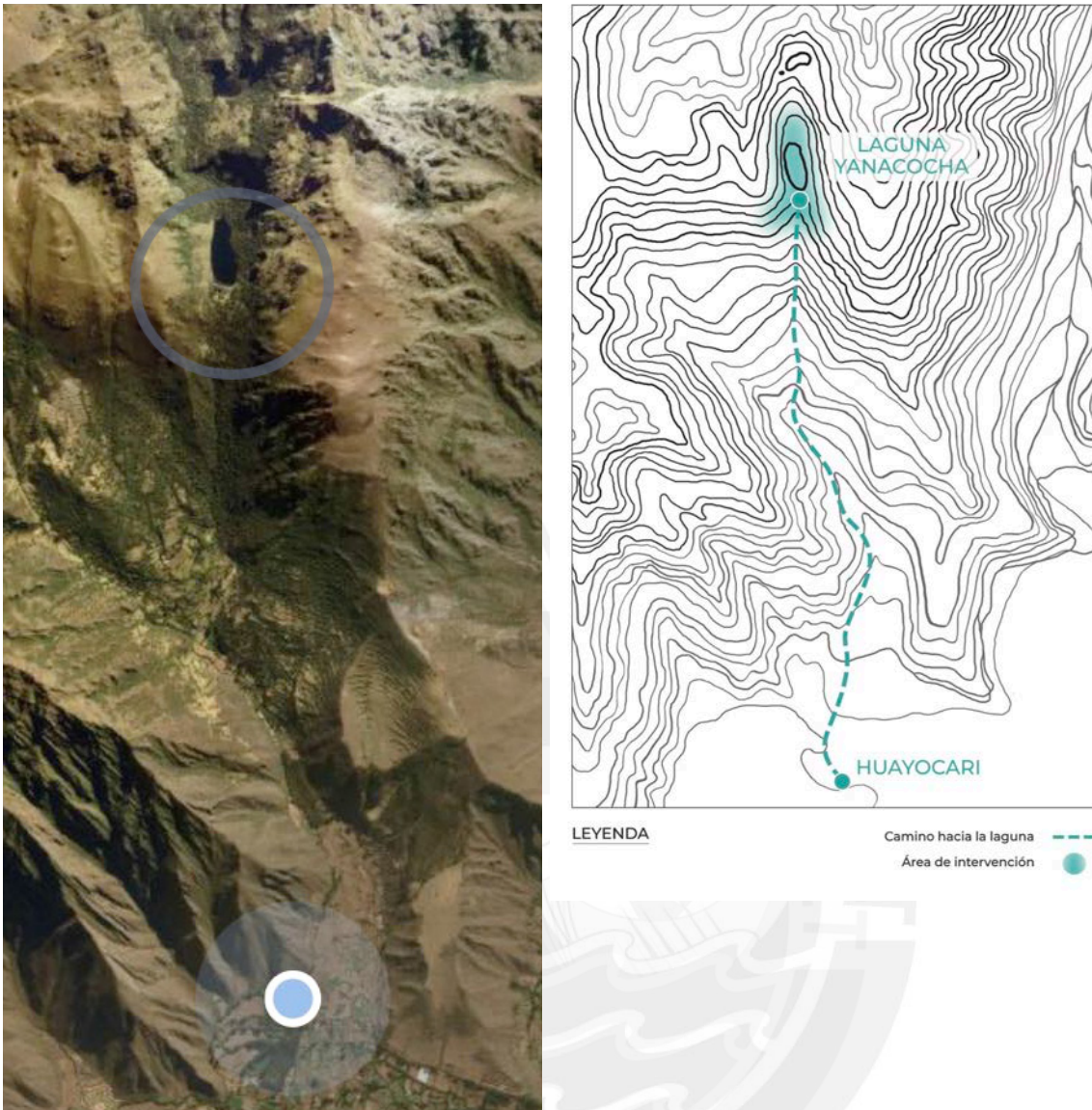


Figura 58 (Izquierda). Lambarri, L. (2018). *Vista satelital del entorno y recorrido* [Imagen de Google maps intervenida].
Figura 59 (Derecha). Lambarri, L. (2018). *Mapa de ruta* [Imagen digital].

Yanacocha está encajonada entre montañas cuyas laderas contienen bosques de *queuña*, una de las pocas especies forestales más resistentes al frío y que crece a mayor altitud, encontrándose variedades por encima de los 5 200 msnm. Este árbol posee un valor ecológico altísimo ya que captura el agua del aire y las nieblas, para soltar sus excedentes hacia el suelo, formando riachuelos y manantiales en beneficio de las partes bajas. Asimismo, controlan la erosión y generan microclimas, creando una barrera protectora que reduce los cambios drásticos de temperatura, entre otras cualidades. Un hábitat como este resulta muy vulnerable a incendios y otras situaciones creadas por malas prácticas.

Posiblemente, esta laguna se formó mucho tiempo atrás por los deshielos de los nevados de la cordillera oriental de los Andes, siendo, una de las tantas que en su discurrir por las quebradas, alimentan el río Vilcanota y a su paso, los cultivos del valle.

En el orden de lo real, el vacío tiene una representación concreta: el valle. Es hueco y aparentemente vacío, pero hace crecer y nutre todas las cosas; lleva todas las cosas en su seno, y las contiene sin dejarse nunca desbordar ni extinguir. [...]

Laozi (cap. VI). El espíritu del valle por siempre esta vivo; en el se habla de la Hembra misteriosa. La Hembra misteriosa tiene una abertura de donde salen el cielo y la tierra. El imperceptible chorro fluye indefinidamente; se bebe de él sin jamás agotarlo. (El espíritu baja al valle y vuelve a subir, es el Aliento; espíritu y valle están abrazados, es la vida) [...]

La imagen del valle está ligada a la del agua. El agua, al igual que los alientos, aparentemente inconsistente, penetra por doquier y todo lo anima. Por doquier, lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura el uso. (Cheng, 2016b, pp. 82 -83)



Figura 60. Lambarri, L. (2016). *Vista de “Yanacocha” en época seca* [Fotografía].



Figura 61. Lambarri Cerdeña, I. (2018) "Yanacocha", sin título [Fotografía]. Recuperado del propio artista.

Como persona que se ha criado en los Andes no ignoro la magnitud de las cadenas montañosas ni su potente presencia en la cosmovisión andina. Asimismo, territorios como el de la laguna son lugares que, por su inaccesibilidad, han permanecido relativamente "inalterados"³ en comparación al paisaje del valle. Esta predominancia me permitió un acercamiento al paisaje de mayor "acogimiento", contemplación y silencio que, lamentablemente, en mi día a día no era posible.

Buscar un lugar así, quizás respondió a una idea muy romántica pero no por ello menos válida. El hecho de que exista una aproximación de esta índole no niega la consciencia de problemáticas ambientales y sociales derivadas de la misma⁴. Considero que, cuando se pretende profundizar en algo, toda primera aproximación es válida. Por ese entonces el motivo estuvo muy influenciado por esta concepción animista y organicista de la naturaleza en el taoísmo y otras del paisaje heredadas desde el Romanticismo. Creía que con una inmersión así podía desaprender, aunque sea por instantes, el ruido de la cultura contemporánea en la que vivo. Ahora creo que no se puede desaprender lo que uno es, pero sí se puede incorporar momentos de silencio y total goce en el paisaje para un mayor entendimiento del territorio.

³ Esto no niega el hecho de que en la superficie del planeta no existe algún espacio que no haya sido alterado por nosotros y que es un paradigma occidental hablar de una "naturaleza prístina".

⁴ Para más información sobre este tema ver lo concerniente al Romanticismo en la tesis "*Estratos Alternativos: Una Cartografía Crítica sobre la Tierra, la Naturaleza y otros Lugares Discursivos.*" de Diego Orihuela Ibañez, PUCP, 2019.

El primer recorrido de *Cauce* hacia la laguna duró solo un día y fue un proceso sumamente intuitivo y poco previsto respecto a qué sucedería en el encuentro:

El 3 de agosto del 2018 a las 5.30 a.m. inicié el ascenso a *Yanacocha* con mi primo Isidro Lambarri, fotógrafo profesional, y Uriel Vásquez, asistente de campo. Nos encontrábamos en el periodo más seco del año en la sierra peruana, hecho que determinaba el tipo de luz y vegetación, así como el encontrarnos con la cadena montañosa, cercana a la laguna, con poca nieve y sin la catarata estacionaria.

Cargamos enrollado este “gran paisaje” sin mayor problema, por ello, su formato adquirió total sentido. A lo largo del recorrido, caminábamos abiertos a detenernos en cualquier momento para desenrollarlo y colocarlo en el entorno, para así hacer registro fotográfico a indicación mía. Nos detuvimos en dos lugares:

El primero, 30-20 minutos antes de llegar a la laguna, era un espacio con varias acequias donde el bosque de *queuñas* comienza a extenderse con árboles de gran tamaño. Lo colocamos entre estos. Al posarlo sobre los árboles y las acequias el viento lo movía, creando varios efectos y formas, del mismo modo que lo hacía la luz que se filtraba entre las ramas y hojas. Este espacio en ladera, tupido de vegetación, no nos permitió tener un ángulo abierto de visión, lo cual determinó que muchas de las fotografías se centraran en los detalles y contrastes de texturas y formas. Tras este encuentro, volvimos a enrollarlo y proseguir.

El segundo lugar fue la laguna propiamente. Era impresionante cómo contrastaba este gran espacio abierto con lo tupido del bosque. Mi *Cauce* de tela todavía lucía enorme entre los árboles. Por el otro lado, ya en la laguna, circundado por las imponentes montañas y extensión del agua, se redujo a su mínima expresión, casi desaparecía al contemplarlo a la distancia. Lo posé al borde de la laguna sobre el roquedal existente. Nos detuvimos a hacer varias fotos de distancia y de detalle.

Cauce, como “paisaje interior”, adquirió distintas lecturas tras su encuentro con diversos ángulos y vistas del paisaje natural. Pude notar que tenía la facilidad de integrarse con el entorno debido a lo orgánico de su configuración y sus detalles, si bien, este fenómeno resultaba ambiguo a la vez, pues era también un componente extraño en el sitio.



Figura 62. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, sin título* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 63. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, sin título 2* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 64. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, Simbiosis* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 65. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, sin título 3* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 66. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, Mapa* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 67. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, Montaña* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 68. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en "Yanacocha", Corteza* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 69. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, sin título 4* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 70. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en "Yanacocha", sin título 5* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 71. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, Montaña 2* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 72. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en "Yanacocha", Gran árbol* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 73. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, sin título 6* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

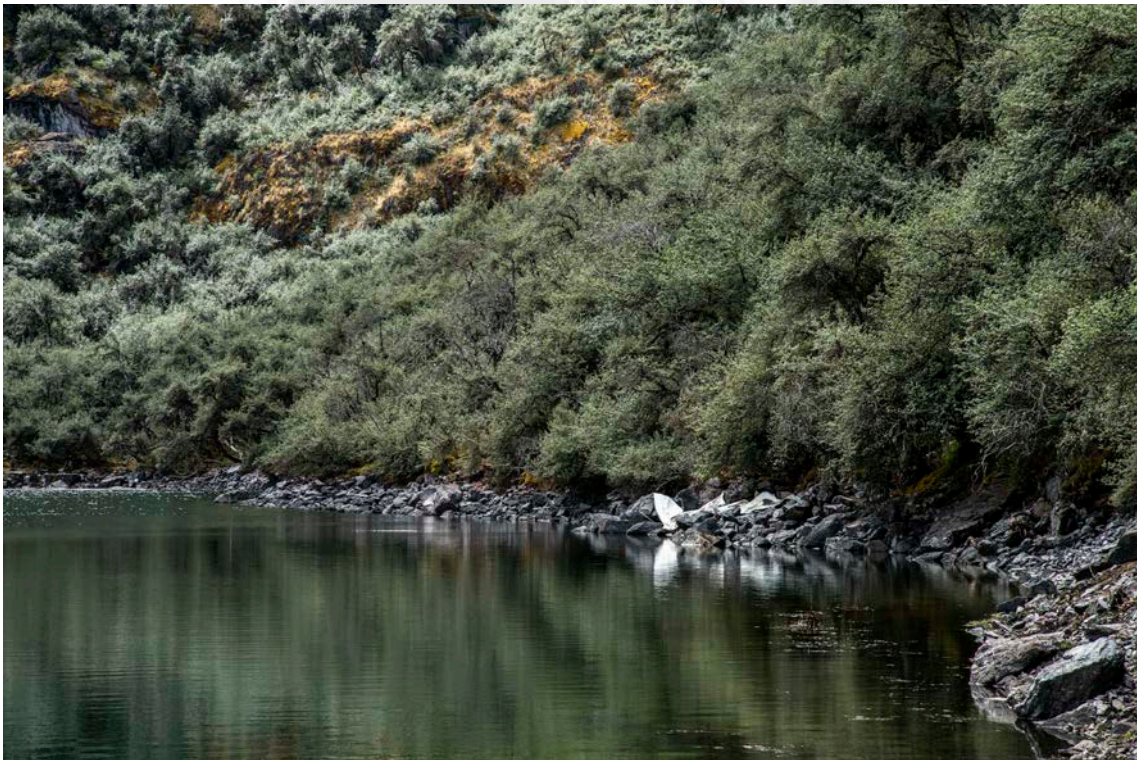


Figura 74. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, sin título 7* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

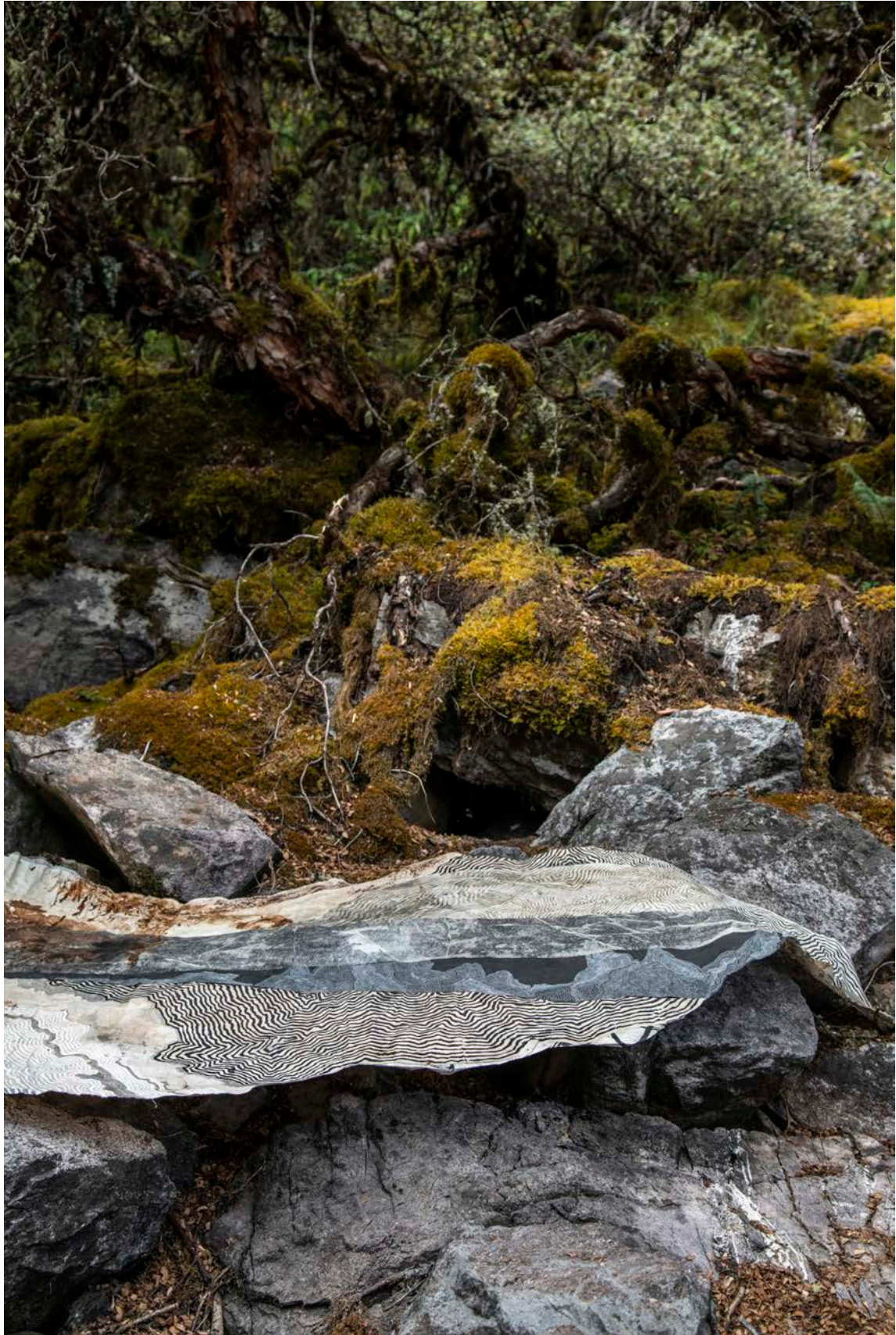


Figura 75. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en "Yanacocha", sin título 8* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 76. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, Piedra* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 77. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, Piedra 2* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 78. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en "Yanacocha", Mímesis* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 79. Lambarri, L. (2018). *Primera irrupción en “Yanacocha”, Nube* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

Concluí este primer encuentro con un registro fotográfico importante, lo suficientemente consistente como para seguir analizando y trabajando esta experiencia el semestre académico siguiente (2018-2). La propuesta de intervenir en otros territorios fue descartada en ese momento. *Cauce*, como obra procesual, vino a contener el recorrido y diálogo entre este territorio mencionado y el ambiente académico y expositivo, un símil reflejo a mi recorrido de entonces.

En este periodo planteé dos propuestas: una instalativa en base al registro fotográfico y una segunda irrupción en *Yanacocha*.

La etapa previa a la segunda intervención, fue un momento de reflexión, investigación teórica y constante diálogo con mis asesores. Quería asimilar lo acontecido, desarrollado casi intuitivamente y proyectarme hacia aquello en lo que devendría la obra. Hice que *Cauce*, el “gran dibujo”, entrase en un período de aquietamiento (fig. 80 y 81), como si fuese un animal fuera de su hábitat al cual se estudia casi “científicamente”. En la acción, el agua a veces está turbia y hay que decantarla para que las impurezas se separen. “El proceso de observación mental aclara el agua.” (Maillard, 2000, p. 44)

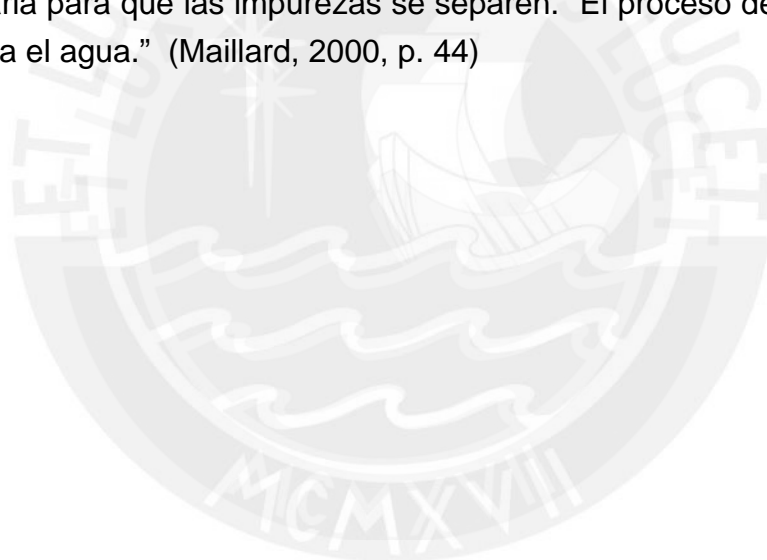




Figura 80. Lambarri, L. (2018). *Lado mancha, "Cauce"* [Fotomontaje de fotos de detalle de la tela].



Figura 81. Lambarri, L. (2018). *Lado letra, "Cauce"* [Fotomontaje de fotos de detalle de la tela].

Dadas las circunstancias, el registro fotográfico se centró principalmente en los detalles y no en una visión total de *Cauce*, hecho que me llevo a pensar en las fotografías como visiones fragmentarias de un gran todo que se escapaba de este registro. Fueron insumo artístico para crear otro río que hablase de esta experiencia en un espacio expositivo. ¿Cómo dar cuenta de estos acontecimientos sin la presencia física de la tela?

Seleccioné, dentro del repertorio fotográfico unas 18 imágenes. El objetivo fue que cada una de éstas reflejase diferentes aspectos y características de la naturaleza de la intervención pero que, en conjunto, en una gran composición, pudiesen hablar de un *continuum* (fig. 82). Para mostrarlo, la propuesta fue preparar una instalación de las fotografías a gran escala, simulando las proporciones de la tela y la magnitud de la primera intervención, además de no perder el carácter escultórico de la misma y la importancia de generar un recorrido contemplativo. (fig. 83)



Figura 82 (Izquierda). Lambarri, L. (2018). *Proceso de composición fotográfica* [Fotomontaje].

Figura 83 (Derecha). Lambarri, L. (2018). *Propuesta de montaje tras primera irrupción* [Maqueta].

Figura 84 (Abajo). Lambarri, L. (2018). *Composición fotográfica de la primera irrupción* [Fotomontaje].

Por otro lado, entre las conclusiones que me dejaba el registro fotográfico, estaba el hecho de que al ser las fotografías tan de detalle no había una visión “total”, es decir, el juego de dimensiones entre *Cauce* y el paisaje natural. Tampoco “irrumplía” propiamente, no adquiría el carácter de aparición y brecha. En el primer encuentro sólo estuvo colocado en función a las formas de los árboles y rocas, es más, se asemejaba a un paracaídas perdido en medio del territorio, apenas una tela puesta y no un ente dotado de su propia corporeidad. Quería repetir algo de esa presencia realizada en la “juventud”, cuando tomaba el salón.

La imagen faltante era la fotografía total, es decir, *Cauce* suspendido en la laguna, cual aparición en plena y perfecta proporción entre entorno y elemento. Realicé pequeños fotomontajes (figs. 85, 86 y 87) para tener una idea de cómo debía ser esta imagen.



Figura 85. Lambarri, L. (2018). *Fotomontaje 1* [Collage].



Figura 86. Lambarri, L. (2018). *Fotomontaje 2* [Collage].



Figura 87 (Arriba). Lambarri, L. (2018). *Fotomontaje 3* [Collage].

Tras el aquietamiento, venía de nuevo la acción. Viajé a Cusco y continué dibujando, añadiendo tela, antes de realizar la segunda intervención, para la cual, contaba con un equipo mayor de personas y un dron, y de ese modo, incluir vistas cenitales y de mayor alcance.

Después de días de continuar con el dibujo, el paso siguiente fue realizar una expedición previa, con parte del equipo, para determinar dónde acampar y las posibles áreas de intervención. Organizar la logística para pasar dos noches y tres días en el sitio, significó tener en cuenta nuestra vulnerabilidad a las condiciones atmosféricas en tiempo de lluvias. Quiero señalar, que sí tuve presente que no sólo enfrentaba el cambio dentro del “paisaje interior” sino el del exterior, era parte de la propuesta. El mismo entorno, donde acontecen sucesos, a su vez cambia constantemente. Así, no era lo mismo estar en *Yanacocha* en época de “secas” a estar en tiempo de lluvias, con la laguna más cargada y la vegetación más exuberante.



Figura 88. Lambarri, L. (2018). *Proceso lado mancha “Cauce” días antes de la segunda irrupción* [Fotografía panorámica intervenida].

Inicié el recorrido junto a Isidro Lambarri, Pablo Fernández, Pablo Quispe y Uriel Vásquez. Partimos la madrugada del 9 de noviembre del 2018 y en este ascender tuvimos un primer percance. Las veces anteriores había subido siempre con un guía, es relativamente fácil perderse en el camino, ya que éste es muy angosto y sinuoso, además de que hay bifurcaciones y atraviesa terrenos de cultivo, roquedales, malezas y bosques. Uriel, nuestro guía, debía tomar otra ruta con los burros de carga. Así, al ser la siguiente que mejor conocía el camino, junto a Isidro, guiamos a los demás. Nos perdimos, simplemente seguíamos ascendiendo y esperando encontrar el mayor referente: una roca descomunal que estaba al borde del camino. Desde ese punto, era mucho más fácil seguirlo.

Perdimos la noción del tiempo y abrimos camino entre la vegetación. Encontrarla fue un gran alivio y tuve la revelación de que debía incorporar algo de este suceso a *Cauce*: realizar un encuentro entre mi “paisaje interior” y la gran roca, la cual estaba situada en un lugar muy especial. Era rezago de una formación montañosa desprendida, y que, en su descenso quedó ahí. Continuamos y al llegar a la laguna, armamos el campamento, recién en la tarde, empezamos a trabajar en la instalación.

Ésta consistió en sujetar con cuerdas los extremos de *Cauce* a árboles de *queuña* situados en los bordes de la laguna, en el área más angosta de la misma. Lo logramos utilizando más de 70 m. de sogas, así, fue suspendido por primera vez. Propuse que permaneciera allí por varias horas para hacer un registro de los cambios de luz en el entorno, sin embargo, al poco tiempo de colocarlo, comenzó a llover, y por ello, nos resguardamos en el campamento para descansar y comer.

Dejó de llover al atardecer, pero antes de ver cómo estaba la tela, intentamos prender una fogata, hacía frío. Por la noche, regresamos al área de la intervención por el camino que bordea la laguna, completamente a oscuras. Nos dimos con la sorpresa que *Cauce* estaba flotando, separado en tres pedazos. Nada pudo hacerse hasta que amaneciera porque era riesgoso acercarnos a recogerlos, estábamos sobre un terreno pedregoso, pasó toda la noche en el agua.

El rescate se dio a la mañana del segundo día. La separación ocurrió a causa de la ligera tensión que había entre los extremos de la tela y la manera que uní los grandes retazos, sólo mediante cola granulada, la que, al llover, se diluyó y despegó, quedando dos retazos pequeños y uno grande. Lo mismo sucedió con gran parte del contenido del dibujo, es decir, el trabajo hecho en papel se separó de la tela.

Colocamos a *Cauce* totalmente húmedo sobre las rocas y esperamos que seque, felizmente, la mañana estaba soleada. Estuvimos un buen rato recuperando los

fragmentos de dibujo desprendidos. Tras secar, decidí instalar los tres retazos en distintos lugares, los dos pequeños suspendidos sobre las piedras cercanas al bosque y la parte central y más grande, de nuevo, sobre la laguna, esta vez, a una mayor distancia de la orilla que en la primera ocasión.

Las partes pequeñas fueron sencillas de colocar, sujetas a sogas atadas a ramas y piedras. Jugaba con su posibilidad tridimensional, tratando de continuar algunos de los ritmos de los árboles. El viento de rato en rato aportaba lo suyo. Por el otro lado, la parte central sí que fue difícil de suspender y hubo más percances en el proceso.

Tuve la “brillante” idea de suspender este gran retazo a través de generar tensión con la soga desde los extremos más angostos. Uriel, Pablo Fernández e Isidro tiraban desde estos bordes mientras que Pablo Quispe y yo sosteníamos la tela desde el borde transversal del cual se ejercería la tensión. La idea fue que esta tensión de extremos llegase a un punto en que la tela se eleve cuando la soltemos y no toque el agua, cosa que no sucedió. Cayó y se sumergió y, en un recurso desesperado, jalamos más de los extremos, hecho que generó que parte de la tela se desgarre en el intento.

Ante esta situación, Uriel tuvo la gran idea de utilizar para coser la rasgadura, un hilo nylon suelto y un gancho de pesca que encontramos tirados. Asimismo, improvisamos una estructura de ramas que pudiese sostener mejor la tela y así evitar la tensión que la rasgó, cambiamos la manera de sujetar la cuerda a la tela. En esta ocasión, en vez de sólo sujetar ambos extremos, se sujetó uno de los bordes más largos. Esta vez sí se logró, si bien, se volvió a mojar en el proceso.

Aquí sucedió uno de los momentos más mágicos, *Cauce*, al estar atado, cómo lo están las banderas, “flameaba” fuertemente por el viento, “cobro vida”, parecía un ser que se sacudía de todo lo que le era intrascendente, como si gran parte del dibujo que hice durante meses, así como la estructura improvisada, le fuera innecesaria y quisiera sólo quedarse con lo esencial. El viento lo agitó durante horas y no tardó en secar. Documentamos este proceso y a medida que avanzaba la tarde, poco a poco, *Cauce* se “rendía” ante este entorno. Ya para el atardecer, estaba completamente quieto y recién en ese momento, su reflejo en la laguna era claro. Solo en la quietud uno puede verse reflejado en el paisaje.

Las tres partes de *Cauce* permanecieron instaladas la segunda noche y gran parte de la mañana siguiente, durante ese tiempo no llovió. El tercer día fue el de retorno, iniciamos el descenso cerca al medio día con las tres partes enrolladas. Cabe señalar que el uso del dron, pilotado por Pablo Quispe, sólo fue posible en

dos momentos. La primera toma se dio durante esta segunda suspensión, tras las rupturas. La segunda, durante el descenso y encuentro con la gran roca.

En esta segunda toma, la propuesta fue filmar cómo cargábamos los tres retazos, como si aún fueran uno, y atravesábamos el camino con ellos. Isidro, Pablo Fernández y yo nos situamos debajo de la tela y así recorrimos en bajada el camino zigzagueante “cargando” a *Cauce*, que, a manera de “dragón chino”, se abrió camino hacia la gran roca, sobre la cual lo posamos y permanecemos quietos, escondidos, mientras el dron registraba. Cuando éste se alejó, *Cauce* apenas fue un pequeño punto en este gran paisaje.

Esta etapa de madurez correspondió a dar cuenta que relacionarse y depender directamente de los fenómenos de la naturaleza, es más complejo de lo que puede avistarse, pues, es aún más evidente, el descontrol que rodea la vida. Las rasgaduras, la pérdida, la ruptura y la vulnerabilidad están siempre presentes y llegan a quebrar parte del ímpetu de la juventud. Regresé con un *Cauce* vencido, pero pleno, e irónicamente más potente, llevando consigo la experiencia del recorrido. *Cauce* irrumpió en la laguna y ésta a su vez irrumpió en él.





Figura 89. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", sin título 1* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 90. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", sin título 2* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 91. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, sin título 3* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

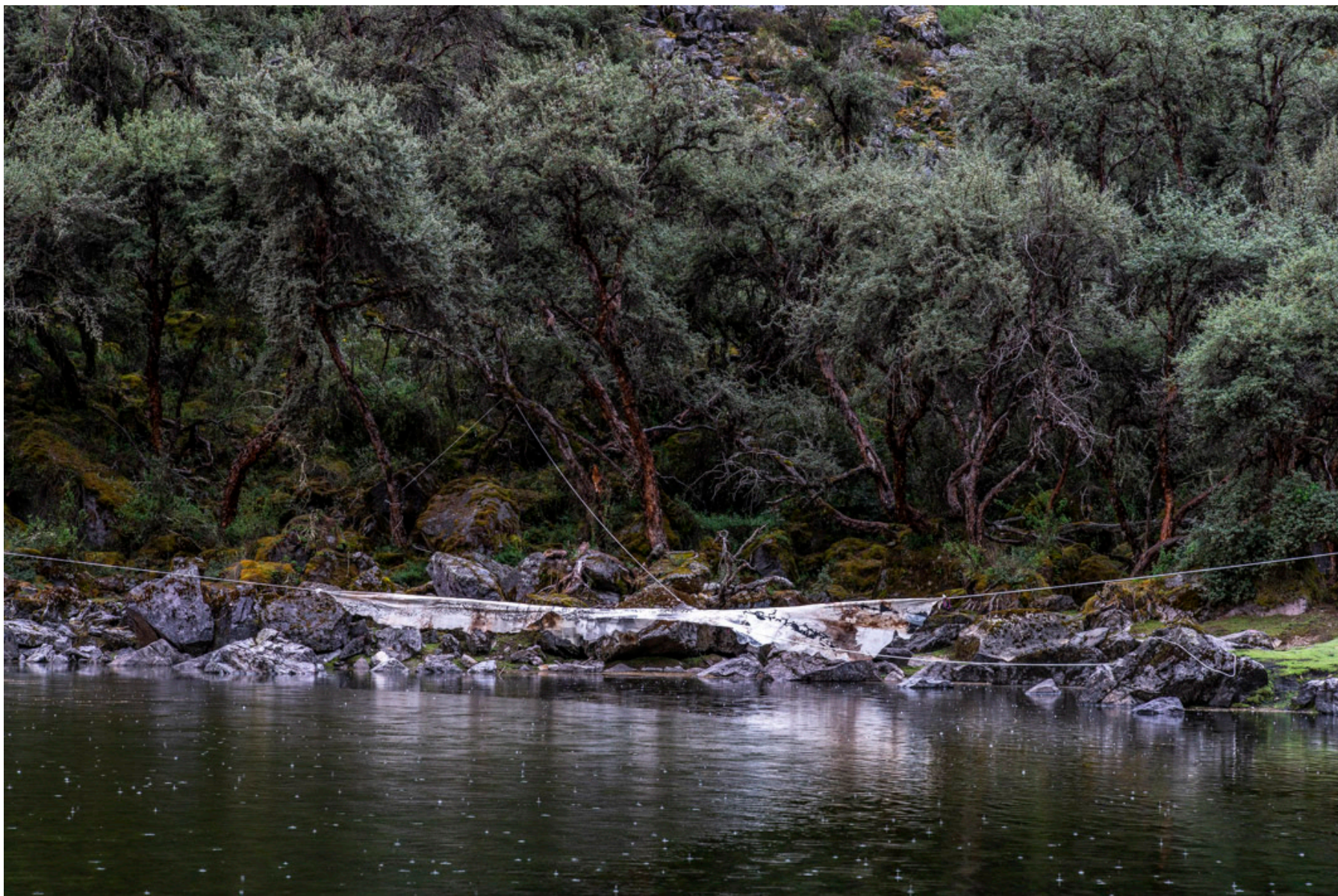


Figura 92. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", Lluvia* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

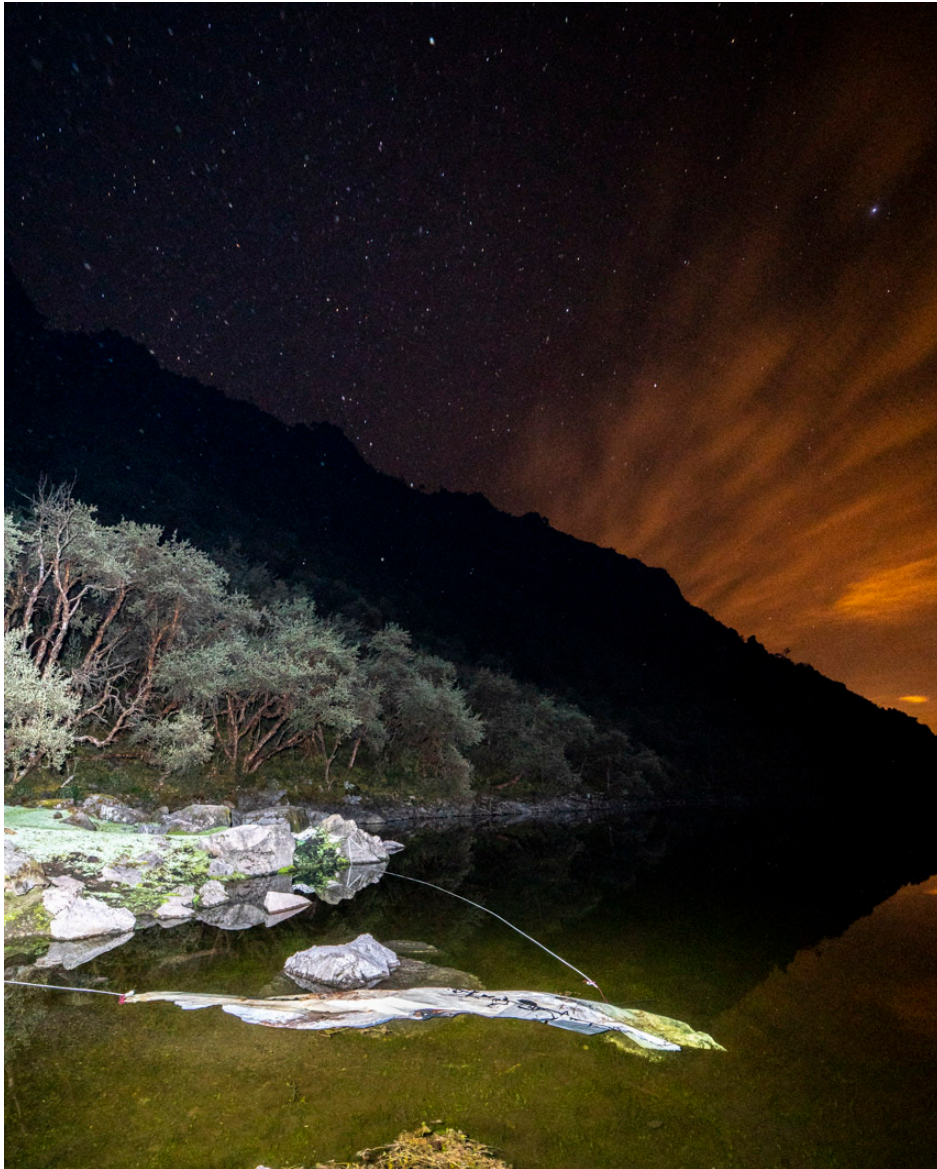


Figura 93. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, Noche 1* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

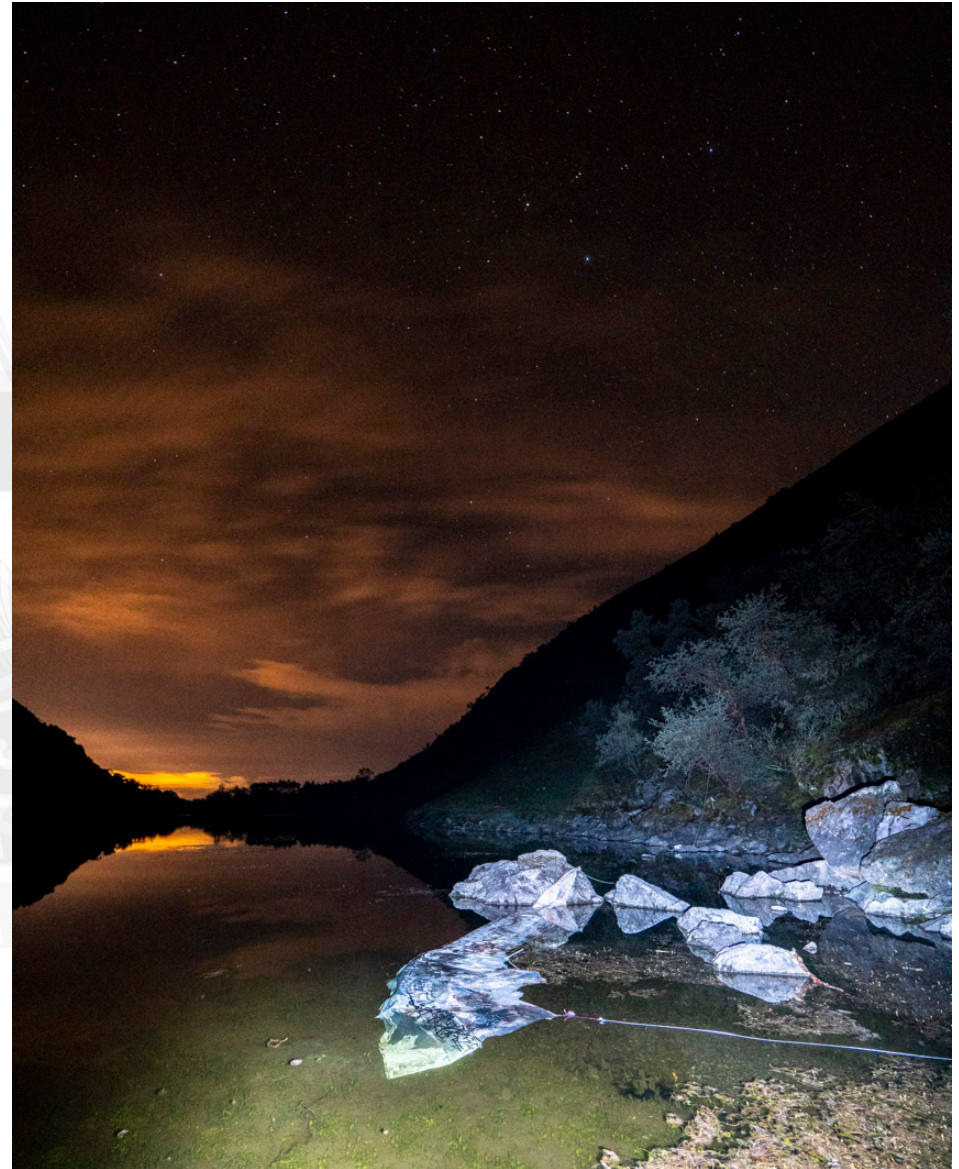


Figura 94. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, Noche 2* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 95. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", Ruptura Noche* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 96. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”*, *Retazos* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 97. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", sin título 4* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 98. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, sin título 5* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 99. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", Ruptura* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 100. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", Bosque y laguna* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 101. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, sin título 6* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 102. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, Viento* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 103. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, Viento 2* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 104. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", sin título 7* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 105. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, Caligrafía* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 106. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, Caligrafía 2* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 107. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, sin título 8* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 108. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, Atardecer* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 109. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, Estrellas* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 110. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en "Yanacocha", Reflejo* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 111. Lambarri, L. (2018). *Segunda irrupción en “Yanacocha”, sin título 9* [Fotografía de la intervención] Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 112. Lambarri, L. (2018). *Secuencia descenso "Cauce"* [12 fotogramas] Registro Pablo Quispe Vargas.

3.2.3 Vejez.

El retorno a Lima y al “espacio expositivo-académico” fue otro periodo de aquietamiento, de incorporar y reflexionar sobre todo lo acontecido, el cambio y la pérdida. ¿Cómo volver a un espacio cerrado tras la amplitud del paisaje? ¿Cómo presentar a *Cauce*? ¿Cómo hablar de un proceso que fue tan existencial?

Retomé las asesorías con mis profesores y la composición fotográfica mencionada en madurez, la cual no estaba cerrada totalmente como propuesta definitiva para la clausura del fin de curso y carrera. Determiné que añadiría a este montaje un video de la segunda intervención que complementara a la primera, para así, tener una visión mayor de estos recorridos.

Propuse que el objetivo del video sea mostrar sintéticamente, muy símil al lenguaje de las fotografías, lo acontecido en la segunda intervención, es decir, el proceso de ruptura, levantamiento y transformación de *Cauce*, así como evidenciar el actuar de la naturaleza a través del agua, el viento y los fenómenos de luz cambiante. Para ello, analicé la posibilidad de que fuera una sola toma, la cual mostrase una parte de la gran tela secando, aún húmeda sobre una roca y moviéndose un leve efecto del viento (fig. 113).



Figura 113. Lambarri, L. (2018). *Secuencia “Cauce” secando sobre roca* [3 fotogramas]. Registro Pablo Quispe Vargas.

Concebí esta composición de fotografías y video como parte de una instalación de gran dimensión que fuese una experiencia espacial y sensorial para quien la contemple y recorra. Propuse utilizar el piso de un gran salón como metáfora del territorio recorrido, para ello, colocaría líneas cartográficas correspondientes al emplazamiento de la laguna, las cuales, también conectarían las paredes de los extremos más largos, en una colocaría la composición fotográfica y en la otra el video proyectado (fig. 114)

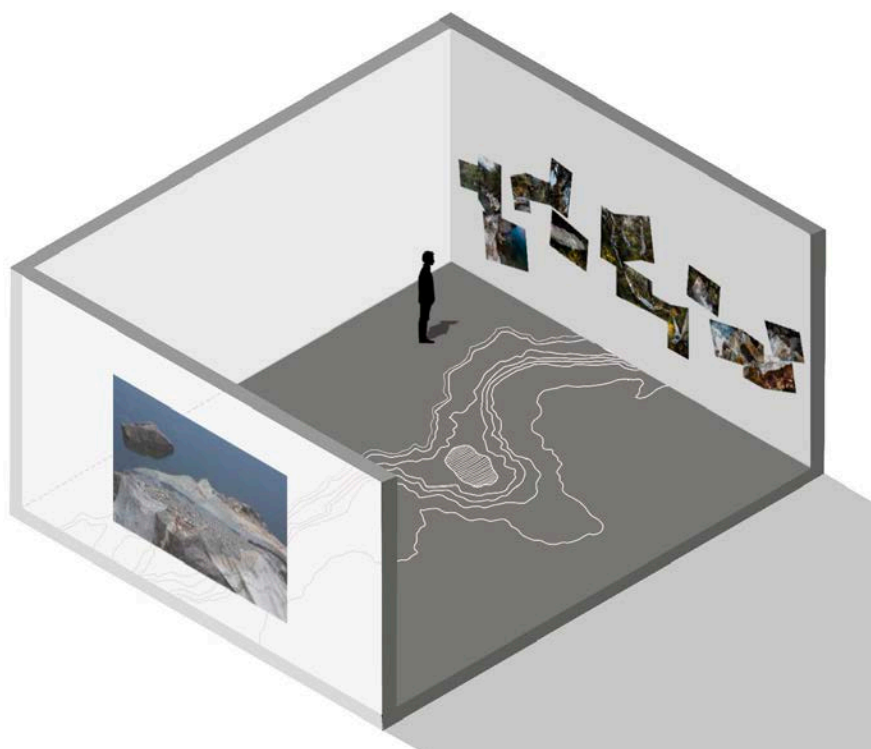


Figura 114. Lambarri, L. (2021). *Reconstrucción de propuesta de instalación* [Imagen digital].

Esta idea de instalación no llegó a concretarse por la logística que requería y no encontrar un espacio de grandes dimensiones, motivos que me llevaron a simplificarla, cambiando ligeramente, el concepto que la sostenía. Así, me centré sólo en la narración del proceso a través de la composición fotográfica y el video. Por ello, replanteé la estructura del video, que ya no sería proyectado sino mostrado en un televisor, el cual, al romper con el formato de las fotografías, ya otorgaba la posibilidad de incluir más tomas (fig. 115).

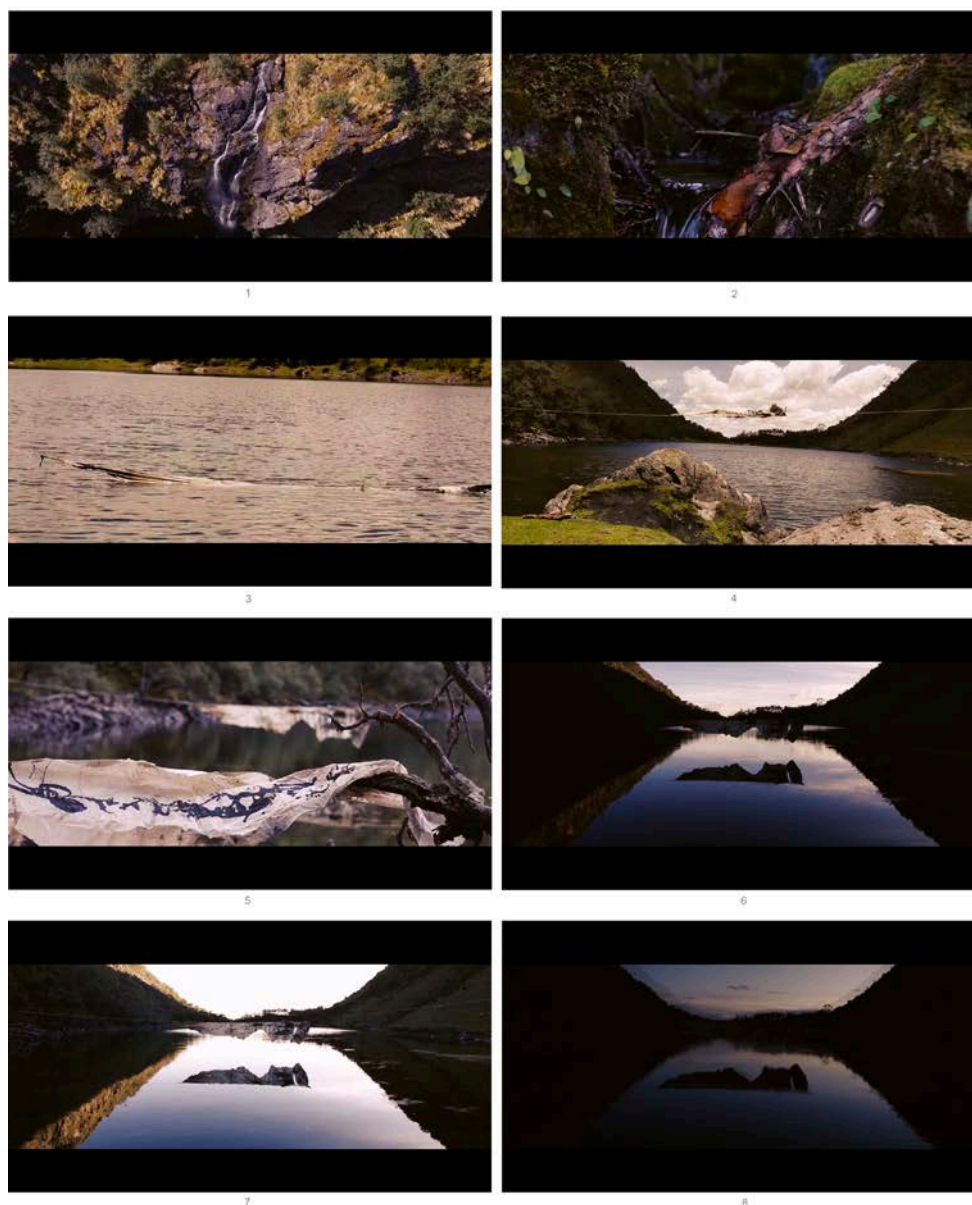


Figura 115. Lambarri, L. (2018). *Secuencia “Cauce” segunda irrupción* [Videoarte, 8 fotogramas]. Registro Pablo Quispe Vargas. Recuperado de <https://vimeo.com/318625574> .

La instalación final, en el marco de la exposición anual de la Facultad de Arte y Diseño (2018-2019) y el fin de carrera, constó de veinte tomas fotográficas y un video de 2.05 min. Entre estas fotografías había una que pertenecía a la primera instalación, realizada en el salón de revisiones tiempo atrás. Este montaje fue interesante porque no contaba con la presencia física del “gran paisaje”, llegó a ser una primera propuesta de retorno al espacio expositivo (figs. 116, 117, 118 y 119).



Figura 116. Lambarri, L. (2018). *Montaje en la Facultad de Arte y Diseño PUCP* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 117. Lambarri, L. (2018). *Montaje en la Facultad de Arte y Diseño PUCP, 2* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 118. Lambarri, L. (2018). *Detalle del montaje* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 119. Lambarri, L. (2018). *Detalle del montaje, 2* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

El siguiente montaje se dio en el marco de la Exposición de Egresados de Arte y Diseño de la PUCP en el Centro Cultural de la Católica (2019). En ella mostré el “gran paisaje de tela”, en su materialidad, abatido y fragmentado tras su recorrido. Estaba suspendido en un espacio que lo contenía. Lo acompañaba este mismo video presentado en el anterior montaje, pues era la única evidencia del motivo de las rupturas, pérdidas de papel y rasgaduras en la tela (fig. 120, 121, 122, 123 y 124).



Figura 120. Lambarri, L. (2019). *Montaje Centro Cultural de la Católica* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 121. Lambarri, L. (2019). *Vista panorámica del montaje* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 122. Lambarri, L. (2019). *Detalle montaje* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 123. Lambarri, L. (2019). *Detalle montaje 2* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 124. Lambarri, L. (2019). *Detalle montaje 3* [Fotografía de la instalación]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

A diferencia de la primera instalación, en la que el espectador podía acercarse y desplazarse muy cerca al dibujo y éste determinaba el recorrido que se podía hacer, en esta oportunidad, todo movimiento estaba determinado por la arquitectura del lugar, era literalmente inalcanzable e invitaba a la contemplación. A su vez, todo iba acompañado del siguiente poema:

Trazo que se transforma en agua corre sin prisa
un camino sumando secretos,
a veces desbordado,
a veces contenido.

La vejez vino a ser el resultado de éste “trajinamiento”, cansancio, deterioro, aprendizaje y conocimiento, el retorno.



Figura 125 (Arriba). Lambarri, L. (2019). *Fragmento pequeño de la tela, lado mancha* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

Figura 126 (Abajo). Lambarri, L. (2019). *Fragmento pequeño de la tela, lado letra* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 127 (Arriba). Lambarri, L. (2019). *Fragmento mediano de la tela, lado mancha* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

Figura 128 (Abajo). Lambarri, L. (2019). *Fragmento mediano de la tela, lado letra* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 129 (Arriba). Lambarri, L. (2019). *Fragmento grande de la tela, lado mancha* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

Figura 130 (Abajo). Lambarri, L. (2019). *Fragmento grande de la tela, lado letra* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 131. Lambarri, L. (2019). *Detalle fragmento de la tela, lado letra* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 132. Lambarri, L. (2019). *Detalle fragmento de la tela 2, lado letra* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 133. Lambarri, L. (2019). *Detalle fragmento de la tela, lado mancha* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

CAPÍTULO IV. LUGAR DE INQUIETUDES ¿CONCLUSIONES?

Tras la experiencia total de este devenir, incorporaba en mi hacer arte, otros medios además del dibujo: la instalación, la huella fotográfica, el recorrido mismo, la acción del cuerpo, la intervención específica sobre un territorio y el retorno a la galería mediante el registro. *Cauce*, como obra procesual, fue imposible de enmarcar dentro de un solo concepto y un determinado lenguaje, adquirió una complejidad que lo asemejó al “gran palimpsesto”, la sumatoria de contenidos, interpretaciones y vivencias.

Como artistas, somos la suma de quienes nos precedieron, de sus logros y errores, en fin, de sus recorridos. Así, es inevitable no referirse de nuevo a la historia del arte, específicamente a esas obras y “momentos-movimientos” agrupados bajo el calificativo de *arte conceptual* que se relacionaron directamente con el paisaje y marcaron ciertas bases para el arte de hoy en día. Se trata de propuestas que “[...] desbordaron las categorías artísticas tradicionales proponiendo la desmaterialización del arte a través de acciones, construcciones efímeras, ocupaciones del espacio, palabras, ideas, fotografías, procesos, proyecciones, etc. [...]” (Maderuelo, 2007, p. 30), calificadas en términos como *land art*, *earthworks*, *earth body*, *site specific*, *walk art* y *environmental art*.

No pretendo definir ni desarrollar estos términos como movimientos ni estilos ya que se trata de actividades artísticas circunstanciales en un determinado contexto y tiempo¹ y mucho menos llegar a diferenciarlos, si es que eso es posible. Podría decirse que el denominador común en estas propuestas radicó en el predominio de su carácter procesual. Así, por ejemplo, “Para los artistas del *land art*, el énfasis no recae por tanto en el objeto artístico que resulta de la acción sino en el proceso de hacer, así como las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que lo experimenta” (Raquejo, 1998, p. 22). Son obras que exigen un espectador cuya participación sea activa-especulativa en vez de ser meramente pasiva-contemplativa². La vida, como el arte, es un proceso, sumatoria de instantes, y bajo la premisa de que el acto mismo de hacer es lo esencial en la obra, podemos encontrar cierta resonancia en el pensamiento oriental:

¹ Estas propuestas surgen a partir de la década del 60, en un contexto de insatisfacción, utopía y rebeldía que desencadena en la posmodernidad, siendo tres momentos icónicos: las manifestaciones en 1967 en Berkeley contra la guerra de Vietnam, la revuelta de mayo del 68 en París y la conquista de la luna en 1969. (Maderuelo, 2007, p. 30)

² En este caso se refiere a simplemente mirar. Si seguimos el pensamiento oriental, en general, la contemplación es mucho más profunda a lo que se alude cuando se refiere a un acto meramente pasivo-contemplativo:

“La contemplación es el acto de aprehensión del movimiento interno de las cosas y del propio.” (Maillard, 2000, p. 67)

En realidad, puede decirse que la meta de la actividad artística es, para el oriental, convertirse en un medio. La obra de arte es la culminación de un proceso que cuando se cumple la vuelve innecesaria. La actividad artística es, con la preparación que supone, un excelente instrumento de concentración para el autoconocimiento. (Maillard, 2000, p. 68)

Retomando las características de estas obras, se trata de categorías que agruparon a artistas que realizaron acciones efímeras o duraderas en y para un lugar concreto³ y que, una vez concluidas, podían permanecer unidas a él. No se pretendía representar el paisaje sino que se trabajaba *en y sobre* el paisaje (Maderuelo, 2007, p. 31). A fin de cuentas, ¿Qué es más continuo en el ser humano que buscar, a lo largo de la historia, maneras de posicionarse, -por ende, conocerse- frente al territorio?

Sobre este momento específico del arte, hay que añadir, que el carácter procesual de estas obras, quedó registrado en documentos como fotografías, videos, mapas del lugar e incluso elementos propios del mismo.

La obra es un proceso interminable donde se combina todo: el lugar, la situación, el estado atmosférico, el artista y todo lo que allí y en ese momento sucede, de tal manera que el arte ya no puede limitarse a su carácter objetual. La Naturaleza ha sido transgredida como objeto biológico, mimética e incluso referencial; por ello su espacio ya no es representado sino experimentado. Y solo interesa en la medida en que sirve de escenario para la confluencia de los aconteceres en un instante, donde el pretérito y el futuro como proyecciones egocéntricas no tienen razón de ser. De ahí que el recorrido sea la parte esencial de la obra. (Raquejo, 1998, p. 108)

No existe duda alguna sobre cómo las características procesuales y modos de aproximarse al paisaje y/o territorio de algunas de estas obras resonaron en mi proyecto. Es por eso, que propongo concluir con un diálogo entre ciertos momentos de *Cauce* con las obras de artistas tan icónicos dentro del *land art*⁴

³ No todos los artistas contaron con las mismas intenciones y presupuestos en su manera de aproximarse al territorio. Así, en el *land art*, según Tania Raquejo existen tres grupos de obras:

"[...] las que están conectadas esencialmente a la acción y a la *performance*. Las que precisan de un proyecto y un equipo instrumental y que, por su monumentalidad han sido calificadas por algunos críticos de megalómanas. Las que son más íntimas, que se oponen a las anteriores en tanto que parecen ser producto del *bricolage* (por utilizar un término que en Claude Lévi-Strauss remite al hacer primitivo), pues su universo instrumental es nulo («uno se las arregla con lo que tiene») y su relación con el entorno es mítica, al situarse a mitad de camino entre preceptos y conceptos." (Raquejo, 1998, pp. 10-11)

⁴ Si bien, no todos estos artistas consideran o consideraron que sus obras estén agrupadas dentro de este término. Existen varias disquisiciones respecto a si lo son o no, además de que entran en juego las distintas definiciones y diferenciaciones que se puedan dar entre los términos ya mencionados.

como los británicos Richard Long (1945) y David Nash (1945) y la cubana Ana Mendieta (1948-1985), y propuestas recientes realizadas en Perú, como *Proyecto Río Rímac* (2008) de los peruanos Alejandro Jaime (1978), Jorge Luis Baca de las Casas y Guillermo Palacios (1978) y la edición *HAWAPI 2014: Pariacaca*.

En cuanto a la idea de recorrido, para iniciar este diálogo, es muy interesante retornar al trazo para, desde ahí, visualizar todas estas acciones en el arte, como una extensión del dibujo. Comenzamos la vida como un punto, que es línea cuando se extiende al andar. Así, cómo no ver la bella metáfora del primer trazo ejecutado en el *Shodo*, el *Ichi*⁵ que, como explicó Rhony Alhalel, condensa todo el ciclo de la vida: el flujo de energía circundante (Aliento o *Qi*) se manifiesta a través de las cerdas del pincel cargadas de tinta en la fricción con la superficie del papel, siendo nuestro recorrido vital aquella huella que deja el pincel. Somos aquello que atraviesa y se posa en un espacio.

El principio y el final nunca son interesantes, porque el principio y el final son *meros puntos*. Lo interesante es el medio, el trazado, los saltos, las intermitencias, los flujos y su recorrido. (Ruiz de Samaniego en Maderuelo, 2007, p. 70)

De ese modo, puede llegarse a propulsar el trazado sobre un papel, a las huellas del cuerpo andante sobre el territorio, es decir, establecer paralelismos entre las pulsiones propias de la línea con las del caminar.

Caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. Recurrir al bosque, a las rutas o a los senderos, no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor, con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. Caminar es a menudo un rodeo para encontrarse con uno mismo. (Le Breton, 2017, pp. 15-16)

A fin de cuentas, la experiencia del recorrido es un medio para aproximarse al paisaje, permite conocer directamente el o los paisajes mediante la experiencia de la traslación y observación sensible.

Propuse *Cauce* como un ser nómada, es decir, como un cuerpo que podría ser definido por todos los elementos externos que lo traspasaban. Por ello, caminar pasó a ser parte sustancial del proyecto, una actividad creativa y central,

⁵“Uno” en japonés.

evidenciada tanto en lo enriquecedora que fue la experiencia misma de caminar como el descenso de *Cauce*, cuando lo cargábamos por el camino sinuoso hasta posarlo en la gran roca (Img). El nómada va continuamente de un punto a otro, está en el medio, de tal forma que, “A través de la deambulación por los más diversos lugares uno va adquiriendo nuevos estados de conciencia, otros cuerpos.” (Ruiz de Samaniego en Maderuelo, 2007, p. 75)

Respecto al caminar en el arte, que más paradigmático que los procesos de Richard Long, donde las obras son el resultado de la acción física de caminar y se relacionan de manera íntima con una naturaleza alejada y silvestre. Long, incapaz de separar su vida de su obra, interviene sutilmente en el paisaje sin introducir nada ajeno al mismo, poniendo un punto ahí, otro por allá, haciendo círculos con piedras, tomando fotos y otros. No pudiendo desligarse de esta naturaleza para crear, va definiendo propuestas específicas acorde a cada entorno, las cuales sólo tienen razón de ser en ese lugar.

A veces me siento parte de la tradición del caminante, del nómada. De vez en cuando me parece muy placentero y satisfactorio vivir de manera rudimentaria, reduciendo la vida a unas actividades sencillísimas como caminar durante todo el día para acampar donde te encuentres esa noche, hacer una buena hoguera y dormir a gusto. Es una forma de vida casi idílica. No soy un nómada ni un vagabundo que viva de esta manera continuamente. Lo hago durante ciertas épocas de mi vida y luego vuelvo a entrar en el caos del llamado «mundo normal». (Long cit. por Raquejo, 1998, p. 192)

En una de sus obras más emblemáticas, *A line made by walking* (1967) Long se vale de la repetición en el caminar para crear huellas. Así, se retorna a la idea de que el cuerpo hace un trazado en el territorio.

Creo que este trabajo fue importante para mí porque me reveló la idea de que la visibilidad del arte depende de cuantas veces lo hagas. Era evidente que una línea caminada sólo una vez, era prácticamente invisible, caminada diez veces dejaría una huella y caminada mil veces produciría una marca casi permanente (Long cit por Sánchez Pérez, 2018, p. 62)



Figura 134. Long, R. (1967). *A line made by walking* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>.

Tanto el cuerpo del artista y sus acciones como el cuerpo mismo de la obra, trazan un devenir. Así, existen objetos artísticos que se trasladan y son afectados por el espacio, adquiriendo mayor significado conforme realizan su recorrido. Destaca *Wooden Boulder* de David Nash: una inmensa esfera de madera depositada por el artista en el lecho de un arroyo en 1978 que ha sido arrastrada intermitentemente por el agua recorriendo el norte de Gales, para llegar al río Dwryd y 25 años después, al Océano Atlántico en el 2003, donde se perdió de vista hasta que en el 2013 volvió a ser avistada en el estuario del mismo río. En ese devenir, Nash la ha observado, protegido y fotografiado. Sus vidas han ido en paralelo, seres errantes que se han hecho mayores y han sido “tallados” por las circunstancias.



Figura 135. Nash, D. (1978-1981). *Wooden Boulder* [Serie fotográfica]
 Recuperado de <https://jtrunks.files.wordpress.com/2012/02/1.png> .

Del mismo modo, sobre este adquirir nuevos estados de conciencia y significados conforme se va recorriendo, me parece fundamental como en *Proyecto Río Rímac* el acto de caminar se convierte también, en un medio para posar la vista y reflexionar sobre un territorio. Es una propuesta interdisciplinaria que llama la atención sobre el río Rímac, una de las principales fuentes de agua para la ciudad de Lima, “[...] como un potencial generador de riqueza en contraposición a su actual estado de pobreza y abandono”. (Baca de las Casas, Jaime & Palacios, 2008). A través del caminar los 145 km que conforman la extensión total del río y efectuar un registro del recorrido, los artistas pretendieron visibilizar la dramática realidad de este territorio para así contribuir a crear iniciativas factibles para su recuperación.



Figura 136 (Izquierda). Palacios, G. (2008). *Proyecto Río Rímac, Domingo 11 de mayo* [Dibujo].
 Recuperado de <https://rimac.wordpress.com/pintura/> .

Figura 137 (Derecha). Jaime, A; Palacios, G. & Vaca de las Casas, J.L. (2008) *Día 6. Antaccassa* [Fotografía].
 Recuperado de <https://rimac.wordpress.com/fotografia/> .



Figura 138. Jaime, A; Palacios, G. & Vaca de las Casas, J.L. (2008).
Día 20. Puente Santa Rosa – Av. Universitaria [Fotografía]. Recuperado de <https://rimac.wordpress.com/fotografia/> .

En este enfoque de visibilizar, reflexionar y crear en o a partir de un territorio donde se permanece un determinado periodo de tiempo y se está sujeto a las circunstancias del mismo, resalta también la edición *HAWAPI 2014: Pariacaca*. Al igual que las anteriores, fue una plataforma concebida como espacio interdisciplinario para iniciar diálogos de vanguardia basados en problemáticas de áreas específicas. Esta edición agrupó el trabajo de 23 artistas de múltiples orígenes y ramas en torno a una región remota de la sierra central del Perú: el nevado *Pariacaca*, sobre los 4400 msnm aproximadamente, principal fuente de agua para Lima, territorio emblemático – uno de los grandes *Apus*⁶ de la sierra central - y frágil en cuanto a las consecuencias del cambio climático.

Esta edición me interesó particularmente porque las condiciones del territorio, donde los artistas participantes hicieron sus intervenciones, eran de las que más se asemejaban a las que tuve cuando trabajé *Cauce* en *Yanacocha*. Se trataban en ambos casos de lugares remotos en la cordillera de los Andes, donde la vulnerabilidad a las circunstancias externas era mayor y la presencia del agua muy significativa. Asimismo, contar con la experiencia y propuestas de artistas tan diversos fue enriquecedor para mi planteamiento. A través de éstas, podía visualizar, aún mejor, cuán personal es encontrarse con el territorio y cómo esta experiencia puede cambiar tanto la propia visión y acción en el mismo. Intervenir propiamente en el territorio es estar sujeto a lo impredecible.

⁶ “El *apu* o *apu wamani* es la montaña o deidad tutelar que armoniza la vida en el paisaje metavisual andino, tanto a escala territorial como a escala microrregional. Los *apus*, por su fuerza telúrica e imponente, representan a la vez centros de sacralidad e importantes hitos geográficos. La deidad del *apu* simboliza a una etnia, un *ayllu* o poblado determinado. El *apu* se identifica hoy con la montaña, con un santo católico, con un espíritu que mora en la montaña o con personas determinadas.

Apu en runasimi, significa literalmente «protector», «gran señor», «jefe supremo», «deidad natural», «ente tutelar», etcétera.” (Crousse, 2016, p. 84)

De varias maneras, HAWAPI 2014 ha sido un experimento. Inicialmente fue uno que consistía en hacer arte enfocado en la problemática del cambio climático en una ubicación alejada pero relevante. Sin embargo, a medida que avanzábamos se hizo notorio que era un experimento sobre muchas otras cosas más. Nuestro plan era pasar una semana en completo aislamiento del mundo externo y lo más cerca posible del glaciar de Pariacaca, en la sierra de Lima. [...]

En el transcurso del proyecto, yo subestimé las dimensiones del paisaje y el impacto del entorno, y simplifiqué la complejidad de la problemática y la variedad de perspectivas que podían tener los demás integrantes del grupo. El clima, en gran parte debido a los plazos en los que transcurre pero también por su propia naturaleza, es una idea muy abstracta y, por ende, un concepto muy difícil de entender. En cambio, la lluvia, el viento y el sol son cosas muy concretas e inmediatas; y entonces, a pesar de nuestras mejores intenciones, fue finalmente el tiempo el que dominó nuestras conversaciones, tuvo mayor incidencia sobre nuestras acciones y de alguna manera terminó influyendo más en nuestras intervenciones. (Holland, 2014, s/p)

Vale recordar que existen diversas maneras de actuar en, sobre y a partir del entorno, asimismo, es sabido cómo las propuestas de los artistas del *land art* difirieron, desde *performances*, obras efímeras e íntimas hasta obras megalómanas como *Spiral Getty* (1970) de Robert Smithson (Estados Unidos, 1938-1973) o *Lightning field* (1977) de Walter de Maria (Estados Unidos, 1935-2013). Entre estos extremos y en generaciones siguientes las clasificaciones y categorías se diluyen aún más, existiendo obras intermedias, que toman un aspecto de lo uno y de lo otro, con infinitos matices y enfoques sobre el territorio y/o paisaje, agregando nuevas problemáticas o referencias propias de un mundo globalizado.

Teniendo en cuenta este punto, quiero revisar dos obras de esta edición de *HAWAPI*. *Ushnu* de Ishmael Randall Weeks (Perú, 1976) y *Aprendiz de ofrenda* de Eliana Otta Vidasa (Perú, 1981). La primera, a diferencia de otras propuestas efímeras de la edición, consistió en intervenir directamente sobre la superficie de una roca: tallando un “asiento” o “ushnu” y así situándolo hacia el glaciar *Pariacaca*, como lugar contemplativo.

Lo que me interesa en la idea del ushnu es que hay una especificidad en el tallado de un asiento que hace que el lugar suceda... Eso hace que el sitio suceda. A pesar de que podemos, de manera bastante literal, sentarnos en cualquier lugar. Al tallar un asiento y al crear un sitio, tomamos en cuenta al individuo al igual que al paisaje. Más allá de eso también quería hablar de la larga historia que va desde los tiempos incaicos hasta el presente, respecto de lo que ellos consideraban dioses y de lo que nosotros consideramos nuestra fuente de agua.

Los ushnus se encuentran alrededor de todo el Perú pero hay muchos en la región del Cusco donde yo crecí. Algunos parecen estar hechos al azar pero los que me gustan son muy específicos respecto del solsticio o del equinoccio, o en relación a los apus. Los ushnus en el Cusco están en general en los seques en las afueras de Cusco, que son líneas sagradas en cuya contemplación y preservación los Incas invirtieron mucho tiempo, de manera muy literal y a veces más abstracta. Este proyecto de tallado de asiento de piedra, que espero sea el primero de muchos otros asientos tallados más, es de alguna manera mi forma de crear mi propio sistema de seques o mi propio sistema de líneas que sale de mi lugar de origen o del que estoy buscando. Es una manera de intentar posicionarme en relación al mundo, en este paisaje. (Randall Weeks en Holland, 2014, s/p)



Figura 139 (Izquierda). Randall Weeks, I. (2014) *Ushnu* [Fotografía de la intervención]. Recuperado de https://ad629a77-01f9-4b9f-9a24-81cda3db6374.filesusr.com/ugd/e4ec04_d7df63f690704ecba6b78c1c551c3965.pdf.

Figura 140 (Derecha). Randall Weeks, I. (2014) *Ushnu, vista* [Fotografía]. Recuperado de https://ad629a77-01f9-4b9f-9a24-81cda3db6374.filesusr.com/ugd/e4ec04_d7df63f690704ecba6b78c1c551c3965.pdf.

Esta propuesta, señala un lugar desde donde situarse para contemplar y experimentar lo que desde ese punto pueda ofrecernos el paisaje, no es una huella efímera, es una marca permanente que, claramente recuerda la herencia cultural de nuestro país: las diversas intervenciones en el territorio de las culturas precolombinas, como vestigios de lugares sagrados, observatorios, andenes, canales y muchos otros. Las huellas de las culturas previas influyen tanto nuestro paisaje, que llega un momento en que nos cuesta desligarlas del mismo, desmintiendo o haciendo aún más difuso el límite en lo que coloquialmente se conoce como “paisaje natural” y nos recuerda, nuevamente, que éste es un constructo de la cultura. Constantemente incorporamos como paisaje las líneas que crea el ser humano sobre el territorio.

Me interesa este juego, ese límite entre lo “propio” y lo “ajeno”, lo extraño que se mimetiza y/o incorpora, encontrando así, ese juego en las fotos de *Cauce*, donde la línea que separaba la irrupción de mi “paisaje interior” en ese otro “exterior”, en muchos casos, era extensa y casi invisible. Cuando los trazados – o los “ceques”⁷- se extienden hacia el entorno es difícil encontrar los límites entre lo “natural” y la intervención humana, retornamos de nuevo, al palimpsesto, las distintas capas en el territorio.

Así, intervenir deja distintos niveles de huellas o rastros, entre éstas, quiero hacer un breve análisis de las que quedan en el cuerpo.

El cuerpo utiliza la piel, las fascias profundas y la carne para registrar todo lo que ocurre a su alrededor. Para quienes saben leerlo, el cuerpo es, como la piedra Rosetta, un registro viviente de la vida entregada, la vida arrebatada, la vida esperada y la vida sanada. [...] El cuerpo recuerda, los huesos recuerdan, las articulaciones recuerdan y hasta el dedo meñique recuerda. El recuerdo se aloja en las imágenes y en las sensaciones de las células. (Pinkola Estés, 2011, pp. 280-281)

En *Aprendiz de ofrenda*, Eliana Otta utiliza su cuerpo desnudo como un poderoso vehículo para acercarse y “tomar la forma” en y de las pequeñas hendiduras de las lagunas secas que encontró en su recorrido.

Mis estrategias habituales para acercarme al arte y al entorno estaban fuera de lugar. En esta ocasión, el espacio intervino claramente en mí más de lo que yo en él (como expresó bellamente Céline Wald). Intervino tanto, que me animó a acurrucarme entre tierra, caca de animales y espinas minúsculas, y a disfrutar de su contacto y hasta de la inseguridad que la experiencia me generaba. A 4,444 m.s.n.m. no cabe el miedo al ridículo, felizmente; y abracé la sensación de pequeñez que me daba la experiencia, con el cuerpo doblado tratando de llenar lo inllenable. Había ido pensando en llevarme texturas de regreso a la ciudad, pero algo dejé allá en ese gesto. Un borrador de ofrenda, un esbozo de conexión entre lo micro y lo macro, un cuerpo que hizo lo que quiso. (Otta en Holland, 2014, s/p)

⁷ “Tom Zuidema [...] define este sistema como «el instrumento teórico con el que [los incas] integraban sus ideas acerca el espacio, la jerarquía sociopolítica, el tiempo y el calendario en términos demográficos, de la agricultura, el manejo del agua, el pastoreo, etc., y del cosmos».” (Zuidema cit por Crousse, 2016, p. 79)

Para más información remitirse a Tom R. Zuidema (1964), *The Ceque system of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden: J. Brill.



Figura 141. Otta, E. (2008). *Aprendiz de ofrenda* [Fotografía de la intervención]. Recuperado de https://ad629a77-01f9-4b9f-9a24-81cda3db6374.filesusr.com/ugd/e4ec04_d7df63f690704ecba6b78c1c551c3965.pdf .

Es inevitable no hallar reminiscencias en ese querer “tocar” y/o conectar con lo profundo de la tierra de *Aprendiz de ofrenda*, con la serie *Siluetas* (1973 – 1980) de Ana Mendieta. En estas, Mendieta demarcaba sistemáticamente su silueta, sombra, huella o contorno sobre la superficie de la tierra, manipulándolas después a través de un ritual en donde elementos como agua, fuego, barro y materias del cuerpo propio como sangre y pelo, desempeñaban un papel primordial. Realizó estas propuestas en Iowa y México, buscando lugares aislados, como sitios arqueológicos, los cuales poseían una base cultural importante y un alto grado de significación para ella. Sus intervenciones en el paisaje se anclaban en el deseo de superponer el cuerpo, su existencia en el presente, a la experiencia de lo ancestral.

He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desbordaba la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de reestablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas *earth-body* me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias creativas... [en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permenece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser. (Mendieta cit por Ruido, 2002, p. 54)



Figura 142 (Izquierda). Mendieta, A. (1973). *Imagen de Yagul* de las series “*Siluetas Works in Mexico 1973-1977*” [Fotografía de la intervención]. Recuperado de <https://womanarhouse.com/2018/03/11/ana-mendieta/> .

Figura 143 (Derecha). Mendieta, A. (1973- 1980). *Untitled* [Fotografía de la intervención]. Recuperado de <https://arthur.io/art/ana-mendieta/untitled-siluetas-series> .

Figura 144 (Abajo). Mendieta, A. (1976). *Anima* [Fotografía de la intervención]. Recuperado de <https://americanart.si.edu/artwork/anima-almasoul-34661> .

Tanto *Aprendiz de ofrenda* como *Siluetas*, son propuestas que incorporaron aspectos de la *performance*, la acción, el *body art* y el ritual, donde el cuerpo es aquello que se extiende sobre y en el territorio – lo “toca”-, convirtiendo así la obra de arte en un lugar que permite la ritualización de la naturaleza⁸. El entorno se convierte en un espacio de experimentación personal y de transformación,

⁸ Se trata de una aproximación al territorio que incluye una mirada cosmogónica. Cómo no pensar, a partir de estas propuestas, nuevamente, en la herencia de la cultura andina, donde, por ejemplo, la tierra es la *Pachamama* (Madre tierra en quechua).

haciendo que la actividad creadora, casi siempre efímera, prime por encima del objeto que derive de ella. A fin de cuentas, “conocer no es descubrir el mundo sino significarlo” (Llamazares cit por Crousse, 2016, p. 11).

Interpretar algo es sentirse afectado y en relación. En el recorrido, *Cauce* fue un cuerpo abierto a la pura exterioridad, que se fue modelando, haciendo y deshaciendo acorde a los espacios que cruzaba y lo cruzaban. Caber recordar, que al ser metonimia de mi vida, cumplió esta función corpórea, fue un contorno y extensión de mi cuerpo: vulnerable. Así, se rompió, se separó y se encontró con la pérdida de algunas de sus capas (construidas a través de largos periodos de dibujo). Ciertos aspectos “innecesarios” de *Cauce* se desprendieron de la piel, desaparecieron y en esta ausencia, mostraron otra forma, otro color, otra textura, “otro yo”. (figs. 145 y 146).



Figura 145. Lambarri, L. (2019). *Lado mancha antes de la segunda irrupción* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.



Figura 146. Lambarri, L. (2019). *Lado mancha tras la segunda irrupción* [Fotografía]. Registro Isidro Lambarri Cerdeña.

Existe otro punto importante a señalar respecto al carácter de las obras mencionadas: la dialéctica que se genera entre las acciones en el territorio – ese lugar “otro”- y el retorno al espacio expositivo -mediante registros, huellas y evidencias de las intervenciones-. El material y/o documentación que se genera tras estas experiencias no debe ser considerado sólo como una representación del lugar sino como parte fundamental de la obra.

[...]no es un simulacro de lugar, sino que forma parte de él. Por eso, las palabras, las imágenes fotográficas y cartográficas, las películas son todas ellas sustancias semejantes al agua, a la piedra, a la tierra. Con ellas también se modela, se fractura y se interviene en el territorio, de tal manera que entre la obra presentada en la galería y la realizada al exterior se genera una dialéctica tan eficaz que la una no puede entenderse sin la otra. (Raquejo, 1998, p. 126)

Cauce fue un proceso que se construyó a base de sumar el diálogo intermitente entre el espacio expositivo y el de *Yanachocha*. Asimismo, en el hipotético caso de colocarme la tarea de definir qué parte o resultado de este proceso fue el más importante, respondería que no puedo establecer una jerarquía. No sé qué fue más esencial, si fue todo lo que paso en la tela, o en las fotografías, o los videos, o mis apuntes y reflexiones, o la transformación que significó toda esta experiencia. En sí, esta investigación es una huella y sumatoria, pues es testimonio de todo un proceso. A fin de cuentas, todos los resultados en este proyecto, son visiones fragmentarias de un todo mayor inasible, en sí, de una experiencia existencial.

Complementando esto último, quiero señalar este punto importante en el arte, sobretodo, en las obras procesuales:

Lo fragmentario apunta a la totalidad mucho mejor que la obra terminada porque, sobre lo definitivo y completo, la mirada, teniéndolo que asumir, resbala, mientras que lo inacabado le arrebatada, invitándola a seguir el movimiento iniciado hasta acabarlo. El juego, por tanto, es doblemente creativo: el artista inicia el trabajo sugiriendo, y cada receptor lo completa interiormente. (Maillard, 2000, p. 70)

Todo lo mencionado ha servido como base para plantear finalmente las inquietudes que devinieron de todo este proceso, por no decir conclusiones, pues, ¿Realmente puede concluir esta experiencia en estas páginas? Lo enriquecedor de este devenir se encuentra en todas las puertas, interrogantes que abre. Asimismo, un verdadero lugar de inquietudes es aquel que reconoce y alberga las contradicciones en el hacer arte, en el manifestarnos como seres

atravesados por todo lo que acontece. ¿Acaso la misma existencia y el arte no son contradictorios, relativos?

El arte es asunto de escalas y quiero detenerme en la realidad de que nuestro cuerpo, extendiéndose y trazando, puede ser inmensamente grande como patéticamente pequeño. *Cauce* lo demostró, con su paisaje desbordó ciertos sitios y también fue desbordado por otros paisajes, empequeñeciéndose, apenas un rastro momentáneo, una irrupción. ¿Qué somos frente a la inmensidad? No somos más que una aparición momentánea en el continuo del universo y que, como tales necesitamos del arte para escribir lo que fuimos, somos y seremos, efímeros dentro de ese proceso transformativo. La verdad del mundo es un flujo. Nuestra impermanencia da lugar a un proceso hermoso, donde uno constantemente es transformado.

La mirada paisajista sobre el mundo es la que hace al hombre consciente de ese paso del tiempo, de las mutaciones que experimenta. La mirada paisajista es la que percibe las estaciones, los cambios climáticos, las variaciones de la luz solar, el movimiento de las ramas, el discurrir del agua, el deslizamiento de las nubes, el paso del atardecer y, con ellos, los estados de ánimo. Pero no sólo se deslizan con el paso del tiempo los fenómenos mutables, también se transforma el sustrato físico, lo sólido que configura el mundo, lo que se pisa y sirve de apoyo, el territorio sobre el cual el hombre se yergue haciéndose hombre. (Maderuelo, 2006b, p. 7)

A fin de cuentas, se trata de preguntarnos qué tipo de trazo dejamos y qué tipo de lugares hacemos. Concluyo:

Tras Pasar, Tras Tocar y Tras Mutar.
No tener nada es haberlo tenido todo.

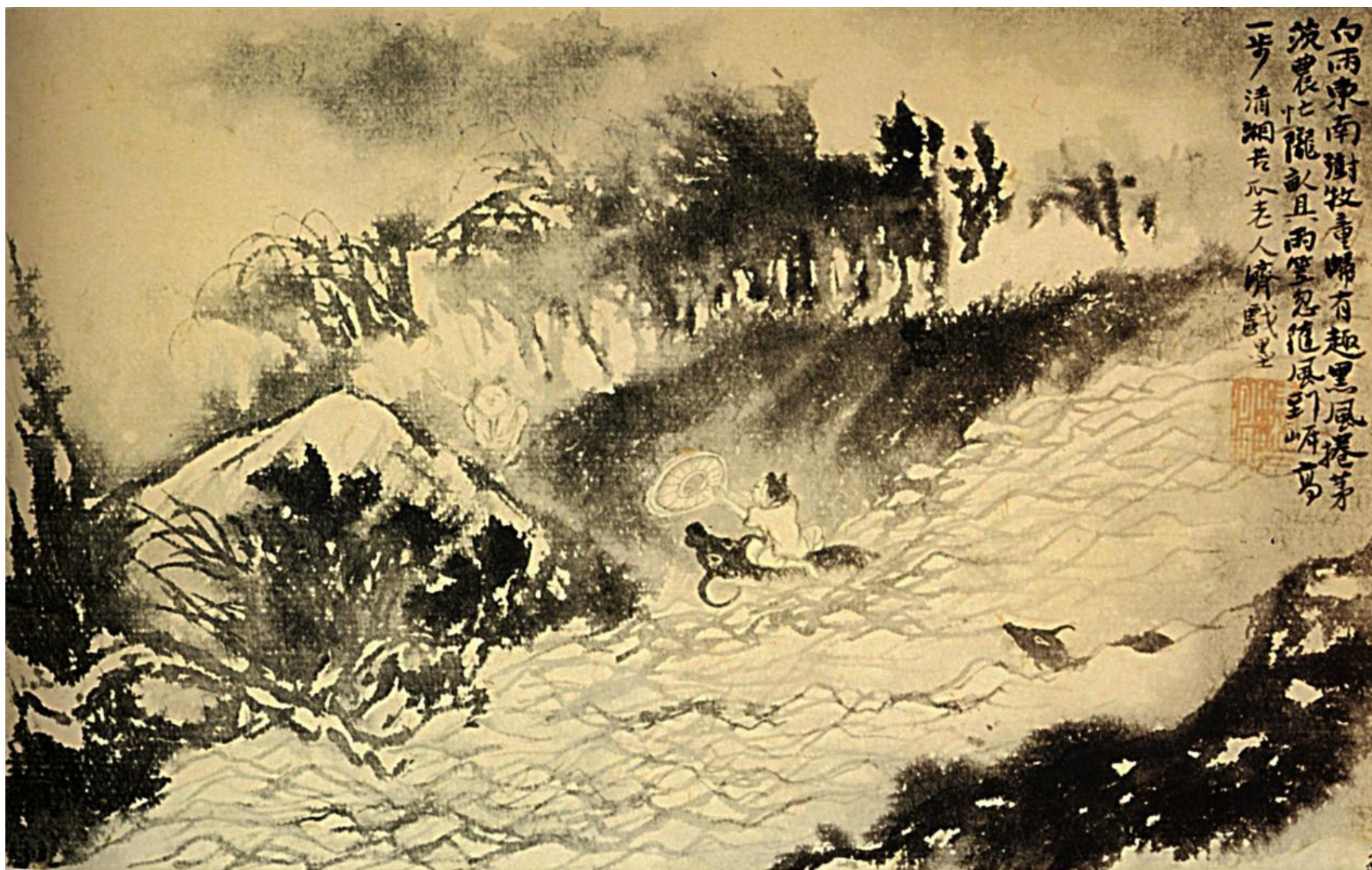


Figura 147. Shitao (1699). *The crosses Torrent* [Tinta y acuarela, 24.5 x 38 cm]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/shitao/the-crosses-torrent-1699> .



Figura 148. Friedrich, C.D. (1808 -1810). *Monje junto al mar* [óleo sobre lienzo, 110 x 171.5 cm] Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-monk-by-the-sea-1810> .



Figura 149. Lambarri, L. (2019). *Secuencia del descenso* [Fotograma]. Registro Pablo Quispe Vargas.

CAPÍTULO V. RECOMENDACIONES

Esta tesis puede resultar útil e interesante para quienes se interesen en la reflexión y acción artística *en, sobre y a partir* de un territorio pues presenta mi proceso artístico en torno a ese tema. Paisaje, sujeto, expresión y arte procesual son conceptos claves a lo largo de este proyecto que, además, se interrelacionan y van conformando distintos niveles de lectura y reflexión.

Se trata de una investigación basada en artes, donde la misma investigación es componente interno de la práctica artística. Combina tanto la revisión bibliográfica como la creación artística. Asimismo, como se ha mencionado en las conclusiones, este proceso artístico no es un proceso que concluye definitivamente con esta tesis, por el contrario, ha demostrado ser lo suficientemente abierto como para desarrollarse en diversos campos y materiales, adquiriendo mayores sentidos conforme su avance, constantemente mutando, como lo hace el paisaje. Evidenciando la complejidad y subjetividad de la práctica artística.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ballón Gutiérrez, Alejandra, Martín Guerra Munte, Mijail Mitrovic Pease y Stephan Gruber Narváez. (2017). *Guía de Investigación en Arte y Diseño*. Arte. Vicerrectorado de Investigación. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Behar, Ionit. (2015). El triunfo del paisaje. Recuperado de <http://marianasissia.com/files/2015-11/mariana-sissia-ionit-behar-esp.pdf> .

Benway, Nova. (2016). *El mapa y el Territorio en Mental Landscapes de Mariana Sissia*. Buenos Aires, Argentina. Edit. Sigismond de Vajay.

Besse, Jean-Marc (2006). Las Cinco Puertas del Paisaje. Ensayo de una Cartografía de las Problemáticas Paisajeras Contemporáneas. En Paisaje y Pensamiento. (pp. 145-207) España. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

Carbonel, Alejandro Jaime. (2013) *Proyectos Nevados. El arte como configurador del nuevo paisaje o de los nuevos entornos de representación*. Tesis para optar al Título de Licenciado en Artes. Facultad de Arte y Diseño. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Crousse, Jean Pierre. (2016). *El Paisaje Peruano*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Cruz Arzabal, Roberto (2013) Las cartas de Emma Hauck: observación de la escritura negativa. <https://leom.net/2013/12/20/emma-hauck/> .

Cheng, François. (2003). Lacan, el escrito, la imagen. En Varios Autores, págs. 151/172. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Cifrado.

----- (2015) *Cinco Meditaciones sobre la Muerte*. España: Edit. Siruela,

----- (2016a) *Cinco meditaciones sobre la belleza*. España: Siruela.

----- (2016b) *Vacío y Plenitud*. Madrid, España. Biblioteca de Ensayo: Siruela.

----- (2016c) *Acerca del Alma*. Buenos Aires, Argentina: El HiloDariadna. Col. Catena Aurea.

----- (2016d) *La Escritura Poética China*. Seguido de una Antología de Poemas de los Tang. España: Pre-Textos. Col. Textos y pretextos.

----- (2017) *Aliento-Espíritu*. Textos Teóricos Chinos sobre el Arte Pictórico. España: Col Pre-Textos. Textos y pretextos.

Daneri, Cristina (2015) Breve comentario a la Cosa (Das Ding, en alemán) freudiana Recuperado de <https://www.cristinadaneripsicoanalista.com> .

De Bottom, Alain, y John Armstrong. (2017). *El arte como terapia*. Madrid: Phaidon Press Limited.

De Marzo, Stefano (2016). El río de la memoria: Carlos Runcie Tanaka inaugura "Sanzu". Perú: Cosas. Recuperado de <https://cosas.pe/cultura/30674/el-rio-de-la-memoria-carlos-runcie-tanaka-inaugura-su-instalacion-sanzu/> .

Eco, Umberto. (2002). *Historia de la Belleza*: España DEBOLSILLO.

----- (2011) *Historia de la Fealdad*. España: DEBOLSILLO.

García Guatas, Manuel. (2007) *Cézanne y el Cubismo: Preámbulo y Epílogo del Paisaje Moderno*. (pp. 77-110). En *Paisaje y Arte*. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

Gómez, Salvadora Ma. Nicolás. (2007-2008). El "afán de abstracción" en la creación artística según Wilhelm Worringer. Prólogo para estudiantes. (pp. 285-304). En *IMAFRONTES*, N° 19-20. Chile.

Gonzales Linaje, María Teresa. (2015). *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Tesis para optar al Grado de Doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Gonzalo Carbó, Antoni. (1998). EL Arte Abstracto y lo Indecible: El Fondo Abisal de la Obra de Arte. En *CONVNIUM*, 2a Serie N° 11, Año 1998. Universidad de Barcelona.

Holland, Maxim. (Ed.) (2014). *Hawapi 2014*. Pariacaca. Lima, Perú: Etiqueta Negra S.A.C.

Jaime Carbonel, Alejandro. (2013). *Proyecto Nevados. El arte como configurador del nuevo paisaje o de los nuevos entornos de representación*. Tesis para optar el Título de Licenciatura en Arte. Facultad de Arte y Diseño. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Jaime Carbonel Alejandro, Jorge Luis Baca de las Casas y Guillermo Palacios Pomareda (2008) *Proyecto Río Rímac*. Recuperado de <https://rimac.wordpress.com> .

Jiménez-Blanco, María Dolores. (2006). Variaciones de los Apocalíptico. Expresionismo Abstracto e Informalismo. (pp. 9-27). En *Medio siglo de Arte. Últimas Tendencias, 1955-2005*. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA

Larrañaga, Josu. (2001). *Instalaciones*. Recuperado de <https://es.scribd.com> .

Le Breton, David. (2018). *Elogio del caminar*. Madrid. Biblioteca de Ensayo: Siruela.

Luca de Tena Navarro, Manuel. (2008) *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Salamanca, España.

Ludeña Urquiza, Wiley. (1997). *Notas sobre paisaje, paisajismo e identidad cultural en el Perú*. Lima: Arquitectos, número 6, pp. 9-24. Recuperado de <http://www.inca.net.pe/assets/objeto/notas-sobre-paisaje-paisajismo-e-identidad-cultural-en-el-peru1/> .

Maderuelo, Javier. (2006a) *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid: ABADA Editores.

----- (2006b). *Introducción: Pensar el Paisaje*. (pp-5-9). En *Paisaje y Pensamiento*. Madrid: ABADA Editores.

----- (2006b) "La Actualidad del Paisaje". (pp. 235-252). En *Paisaje y Pensamiento*. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

----- (2006c) "El Campo Expandido de la Escultura". (pp. 89-105) En *Medio siglo de Arte. Últimas Tendencias, 1955-2005*. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

----- (2007) "Introducción: Paisaje y Arte". (pp.5-10). En Paisaje y Arte. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

----- (2007) "Paisaje: Un término artístico". (pp. 11-36). En Paisaje y Arte. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

----- (Edit.) (2005). Medio siglo de Arte. Últimas Tendencias, 1955-2005. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

----- (Edit.) (2006). Paisaje y Pensamiento. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

----- (Edit.). (2008). *Paisaje y territorio*. Huesca, España. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN). Fundación Beulas: ABADA Editores.

Maillard, Chantal. (1995) *La Sabiduría como Estética China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid, Ediciones Akal.

Marchand Fiz, Simón. (2006) *La Experiencia Estética de la Naturaleza y la Construcción del Paisaje*. (pp. 11-54). En Paisaje y Pensamiento. Madrid: ABADA Editores.

Méndez, Noemi. (2017). Julie Mehretu. Expresar lo máximo contando lo mínimo. Sevilla: ABC Cultural. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/cultural/> .

Michaux, Henri, Chantal Maillard. (Ed.) (2018). *Escritos sobre pintura*. Textos reunidos. Madrid, España: Vaso Roto.

Milani, Raffaele. (2006). Estética del Paisaje. Formas, Cánones, Intencionalidad. (pp. 55-82). En Paisaje y Pensamiento. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

Navarro Huidobro, María del Mar. (2016). *La pintura del paisaje en las tradiciones taoísta y budista zen: el flujo de la vida, la figura humana como elemento natural*. Tesis Doctoral. Facultad de Filología. Instituto de Ciencias de las Religiones. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Ortega Cantero, Nicolás (2006). "Entre la Explicación y la Comprensión: Concepto de Paisaje en la Geografía Moderna". (pp. 107-143). En Paisaje y Pensamiento. España. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

Pinkola Estés, Clarissa. (2011) *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona. Editorial Zeta.

Racionero, Luis. (2016). *Textos de Estética Taoísta*. España: Alianza Editorial.

Raquejo, Tonia. (1998). Land Art. Recuperado de <https://es.scribd.com> .

----- (2006). "El Arte de la Tierra, Espacio-Tiempo en el Land Art". (pp. 107-120). En Medio siglo de Arte. Últimas Tendencias, 1955-2005. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

Recalcati, Massimo, Marie-Hélène Broussac, Gérard Wajcman, Virlina Cocoz, Xaviera Gincir Ponce y Rosc-Paule Vinciguerra. (2006). *Las Tres Estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Cífrado.

Roger, Alain, Jaime Maderuelo. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ruido, María. (2002). Ana Mendieta. Recuperado de <https://es.scribd.com> .

Ruiz de Samaniego, Alberto. (2007) "Revelación del Lugar. Apuntes sobre el Caminar". (pp. 53-76) En Paisaje y Arte. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores. Págs. 53-51.

Salabert, Pere, Herman Parret, Dominique Château (Edit.) (2006). Estética Plural de la Naturaleza. Barcelona, España: Laertes.

Sánchez Pérez, María Luisa. (2018). Repetición y azar, un diálogo en el proceso creativo contemporáneo. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, España.

Sartre, Jean-Paul. (2011) La Náusea. Alianza Editorial, España.

Schelling, Friedrich. (1985). La relación del arte con la naturaleza. Madrid: Sarpe.

Silbergeld, Jerome. (1982). *Chinese Painting Style*, University of Washington Press, USA.

Seel, Martin. (2007) *Espacios de Tiempo del Paisaje y del Arte*. (pp.37-51) En *Paisaje y Arte*. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

Sesé, Marta, Julie Mehretu: (2017). La pintura puede generar esa reacción que cambie tu dinámica física y viscera. Madrid: Exit. Recuperado de <https://exit-express.com> .

Sissia, Mariana (2016). Mental Landscape. España: KBB-Buenos Aires.

Tanizaki, Junichiro. (1933) "El elogio de la sombra". (pp. 215-226). Biblioteca de Letras Japonesas, Madrid: Editora Nacional Madrid.

Tiberghien, Guilles A. "El Arte en los Límites del Paisaje". (pp. 183-200). En Paisaje y Arte. Madrid. Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN): ABADA Editores.

Vega, Amador. (2002) Zen mística y abstracción. Trotta, Madrid,