

Instituto Universitario Nacional del Arte
Departamento de Artes Visuales
“Prilidiano Pueyrredón”

Licenciatura en Artes Visuales Orientación en Pintura

Título de la tesis:

“Más allá: sin meta”

Tesista:

María Guadalupe Fernández Gallegos

Director de tesis:

Marcela Gasperi

Año de realización:

2009-2013

Introducción	03
Capítulo 1: El camino	
1.1 El Camino de Santiago	04
1.2 El viaje es búsqueda	05
Capítulo 2: El pie	
2.1 Representación y sostén del hombre	09
2.2 Paso-tiempo, tiempo paso	10
Capítulo 3: El territorio	
3.1 Explorando mi territorio	13
3.2 Límites y Fronteras	16
Capítulo 4: El andar como práctica artística	
4.1 Desplazamiento y deambulación	19
4.2 Deambulación dadaísta: la ciudad banal	19
4.3 Caminar Surrealista: la ciudad inconsciente	22
4.4 La deriva situacionista: La ciudad psicogeográfica	23
4.5 New Babylon de Constant: la ciudad nómada	25
4.6 Stalker: trasurbancia	26
4.7 Land Art: expansión	26
Capítulo 5: La huella	
5.1 Unión entre el hombre y el territorio	35
5.2 Huella eterna y huella etérea	38
Capítulo 6: Mapas Terrestres	
6.1 Los mapas. Visión del mundo	40
6.2 Vuelo. Abajo, la tierra	45
6.3 Utopía del Sur. Nueva mirada	52
6.4 Arriba, el cielo. La ruta de las estrellas	54
6.5 Cartografía Corporal	57
Conclusión	62

Introducción

El Camino de Santiago es una antigua ruta de peregrinación desde diversos puntos del planeta hacia Santiago de Compostela, España.

Los motivos por los que se realiza este camino en la actualidad no son sólo convicciones religiosas, sino que también se realiza con fines deportivos, por el interés artístico, histórico y cultural que posee esta senda milenaria.

El peregrino contemporáneo busca su silencio, su soledad, su diálogo con otro peregrino, su encuentro consigo mismo.

En mi caso, la curiosidad me llevó a aceptar una invitación de mis padres para realizar un viaje diferente. Mi espíritu aventurero acrecentó con esta propuesta el deseo de vivir nuevas experiencias.

Esta investigación nació en ese viaje, me aportó vivencias desconocidas enriqueciéndome y fortaleciendo mi búsqueda personal.

Los recuerdos, sensaciones y asociaciones me movilizaron e hicieron cuestionarme sobre los orígenes de aquellas emociones con las que me sentía tan identificada. Comencé a descubrir una analogía entre esta ruta y mi vida.

Al llegar al punto final del camino, Santiago de Compostela, encontré respuesta a la incertidumbre que me motivó a realizar el viaje: el objetivo no era llegar a una meta determinada sino el placer del mero transitar.

Transitar durante un mes de caminata, atravesar pueblos, convivir con lugareños y compartir con otros peregrinos la comunicación más allá de la lengua.

En los siguientes capítulos desarrollaré las reflexiones encontradas en el camino, las investigaciones trabajadas a mi regreso y como ese viaje se transformó en el disparador de un proceso muy importante en mi obra.

Es ese carácter procesual el que hace de la producción artística un gratificante camino a recorrer.



Capítulo 1: El camino

1.1 El Camino de Santiago: La ruta de las estrellas

En el año 813, con la invasión musulmana prácticamente consolidada en la península ibérica y bajo el reinado de Alfonso II El Casto, un pastor llamado Pelayo, divisa la luz de una estrella señalando un cúmulo en el monte Libradón.

De este hecho deriva posteriormente el nombre Campus Stellae (Campo de la estrella) que degenerará en el término Compostela.

Las noticias sobre este fenómeno llegan a Teodomiro, obispo de Iria Flavia quien ordena desbrozar el monte y allí descubren un arca de mármol con los restos del Apóstol Santiago el Mayor, hijo de Zebedeo, decapitado en Jerusalén en el año 42 por orden de Herodes Agripa.

Según la tradición, sus discípulos robaron el cuerpo y lo trasladaron en un viaje marítimo de siete días hasta la actual Ría de Arousa (Galicia) para cumplir con el rito arraigado entre los apóstoles de ser enterrados en el lugar donde predicaron.

Alfonso II manda edificar sobre el sepulcro, una sencilla iglesia de mampostería y barro. A partir de entonces, comienzan a llegar visitantes a la tumba del apóstol.

En 1075 el obispo Diego Peláez y el rey Alfonso VI comienzan la construcción de la basílica románica y el obispo Gelmírez ensancha el proyecto para convertir el templo en una gran Catedral.

El maestro Mateo realiza el Pórtico de la Gloria y en el Siglo XVIII se añaden la fachada barroca y las torres tal como hoy se las conoce.

La peregrinación a Santiago de Compostela ha sido el encuentro entre pueblos y lenguas, y ha permitido la transmisión de corrientes e ideas por todo el continente.

Este viaje de casi 800 kilómetros al interior de uno mismo se encuentra vigente aún en nuestros días. ¹



¹ ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano. *Grandes rutas: El camino de Santiago*. Madrid: Ed. El País, Aguilar, 1991.

1.2 El viaje es búsqueda

El arquitecto Francesco Careri afirma que el viaje conlleva el deseo de un cambio existencial, extra-vagancia, extrañamiento, experimento, intento, tanteo, riesgo y movimiento. “Movimiento es atravesar un espacio, alcanzar un objetivo, ir hacia fuera”²

El viaje es búsqueda. El hombre en ese desplazamiento hacia lo desconocido busca el “objeto perdido” para intentar llenar un vacío que lo angustia. Esta falta nunca podrá suplirse, o bien se llenará pero aparecerá otra y el viaje seguirá hasta el día de nuestra muerte y quizás también después de ella.

Es por eso que no tiene tanta importancia la meta prefijada o el objetivo a cumplir (futuro) ni tampoco la melancolía de lo ya recorrido o vivido (pasado) sino el preciso instante que transcurre en el presente.

A veces pareciera que ese presente se escapa fugazmente hacia atrás para convertirse en pasado. Otras traiciona desplazándose hacia adelante. Esta ambigüedad que genera ese “instante indefinido” muchas veces confunde y como dijo el poeta Antonio Machado:

*“...Caminante son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se a de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.”³*

El camino es andadura, no solo ruta recorrida.

En la andadura no hay vuelta atrás, lo recorrido queda recorrido. Hacer camino significa tener diversas orientaciones: “desde”, “hacia” y “hasta”, cruzar otros caminos, originar encrucijadas, elegir opciones. El camino es pasaje y tránsito.

Etimológicamente la palabra camino proveniente del vocablo celta “cammin” que significa paso, senda, lugar por donde se transita para llegar a algún destino.

El desplazamiento hacia un lugar distinto y desconocido cuestiona la pertenencia y el arraigo al lugar de origen.

2 CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica artística*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002. p. 80.

3 MACHADO, Antonio. *Proverbios y Cantares*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1998. p. 210.

Esta idea comenzó a tomar forma en triángulos. La base de los mismos representaba el punto de partida y el vértice, la meta.

Estas figuras derivaron en una serie que denominé “Más allá: sin meta”. El más allá representa la lejanía, el objetivo, el punto de fuga o vértice del triángulo que había sido cortado, dando origen a una especie de trapecios o triángulos truncados, sin meta, sin objetivo.

*“En cualquier parte del triángulo hay artistas”
(W. Kandinsky)⁴*

Comencé a trabajar también con cuadrículas. Éstas tienen su origen en los horarios y calendarios que sirven para organizar los días y las horas, para controlar y estructurar el tiempo.

Partiendo de la base de rectángulos estrictamente ubicados en forma ortogonal, jugué a desordenarlos intentando lidiar contra la increíble fuerza de la estructura que éstos ya traían. Aquí también encontré una similitud con la vida.

Luchar contra la gran estructura que me precedía era el desafío. Picasso decía que sus cuadros eran una suma de destrucciones pero al fin y al cabo nada se perdía.⁵

Aprendí a desestructurar para volver a armar según los aspectos de una nueva identidad que empezaba a asomar.

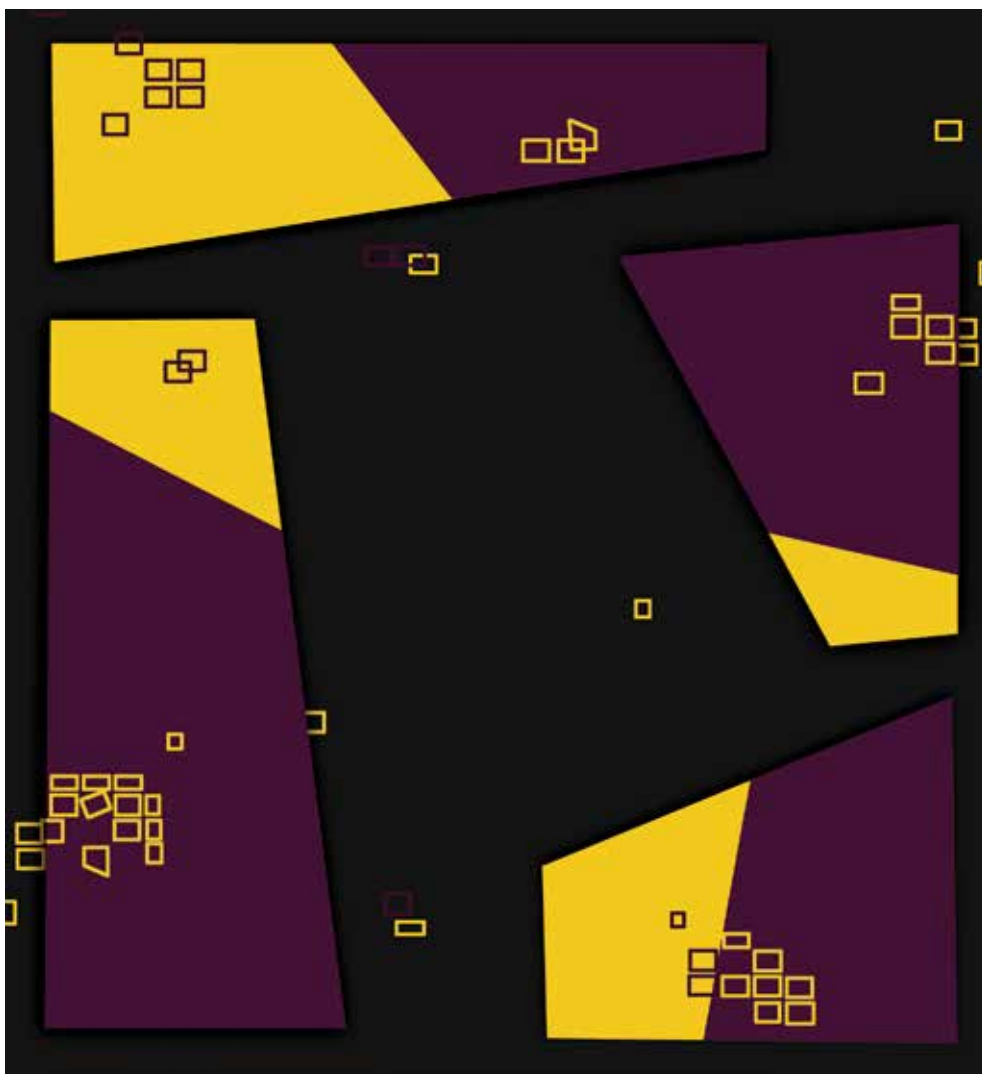
Descubrí que mi obra giraba principalmente sobre dos ejes: el espacio y el tiempo; y que ambos volvían a unirse en el camino.

4 KANDINSKY, Vassily. Sobre lo espiritual en el arte. Buenos Aires: Ed. Del Baco Centenera, 1998. p. 15.

5 HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2003. p. 92.



GUADALUPE FERNANDEZ
Más allá sin meta II
Pintura sobre fibrofácil
2001



GUADALUPE FERNANDEZ
Más allá sin meta V
Pintura sobre fibrofácil
2002

Capítulo 2: El pie

2.1 Representación y sostén del hombre

Según la Real Academia Española la palabra “pie” (Del lat. pes, pedis) es la extremidad de cualquiera de los dos miembros inferiores del hombre, que sirve para sostener el cuerpo y andar.

Por ser punto de apoyo del cuerpo en el andar, el pie es en principio símbolo de cimiento. También está en él la idea de origen: entre los bambara se dice que el pie es el primer brote del cuerpo del embrión y al mismo tiempo designa el fin, porque siempre al andar, el movimiento comienza y termina por el pie.

El pie del hombre deja huella en los senderos que eligió en función de su libre albedrío.

Inversamente el pie lleva la señal de la buena o mala andadura. Esto explica los ritos donde se lavan los pies a modo de rito de purificación.

Para el psicólogo Paul Diel⁶, el pie también sería símbolo de la fuerza del alma, en cuanto que es el soporte de la postura erguida. Durante la bipedestación simétrica de la marcha, el peso del cuerpo va a estar repartido por igual sobre ambos pies, por lo que para poder levantar un pie, es necesario llevar todo el peso del cuerpo sobre el pie contrario. El apoyo del pie va avanzando en dirección anterior, desde el momento en el que el talón apoya en el suelo hasta que los dedos se despegan del mismo.

Para Karen Machover⁷, estudiosa del significado de la figura humana, el pie también se refiere a la seguridad personal. Posee además implicaciones agresivas que parten de su función de impulsar y conducir el cuerpo hacia delante y como un instrumento de ataque en la posibilidad de patear.

De la misma manera en que los pies constituyen el principal sostén del cuerpo, también nos permiten desplazarnos provocando un vaivén que genera un andar con ritmo propio que nos distingue del resto. Por otro lado, los pies son vestidos, calzados, contribuyendo a la diversificación y reflejando en ellos nuestra personalidad.

⁶ DIEL, Paul. *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Ed. Labor, 1991. p. 29.

⁷ MACHOVER, Karen. *La figura humana: test proyectivo* (2da. Ed.) Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, 2007. pp.37-38.

2.2 Paso-tiempo, tiempo-paso

El espacio marcado por los pasos se convierten en un “minutero” de lo que transcurre.

En ese paso-tiempo, tiempo-paso, alcancé los pies.

Los pies unen esta relación espacio-temporal. Conectan al caminante que se aventura a nuevos rumbos con el territorio que habita. Relaciona al viajero con los demás actores del camino.

Comienza un nuevo paso en mi camino. Descubro que el arte no es solo un lenguaje de destrezas adquiridas.

El arte es mucho más. El arte es mi transcurrir cotidiano con una mirada y actitud diferente que me revela una fuente inagotable de pensamientos visuales.

Paso-tiempo, tiempo-paso comenzó a tomar protagonismo en mi obra. La huella pictórica pasó a un segundo plano hasta desaparecer.

Recordé las palabras con las que Dan Flavin reflexiona sobre la situación del artista como intelectual:

“Resulta para mí fundamental no ensuciarse las manos”⁸

Los artistas del *minimal art* prefirieron el trabajo conceptual y la reflexión intelectual al trabajo manual. Convencidos de no querer dejar la teoría en manos de los críticos, publicaron una gran cantidad de artículos con ideas novedosas sobre la escala, el espacio y la composición.

El minimalismo se caracterizó por la ausencia del color pictórico, el empleo de materiales industriales, composiciones modulares geométricas, siluetas de contornos rígidos y figuras prismáticas.

“El minimalismo es una marca de la elegancia, de lo sobrio, la belleza de lo austero, el alejamiento de la estridencia, la pureza de lo sencillo, la naturaleza de lo aparentemente no sofisticado”⁹

Las obras minimalistas se presentan como un fragmento referencial de un orden total, capaz de extenderse indefinidamente a través del pensamiento de quienes las contemplan.

Al principio, mi obra pedía desconcertadamente complementarios. Elegí violeta y amarillo. Aquel grito me aturdí. Con ansias de silencio apareció la encrucijada.

⁸ MADERUELO, Javier. *La idea de Espacio*. Madrid: Ed. Akal, 2008. p. 148.

⁹ PEREZ CARREÑO, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Boadilla del Monte: Ed. Antonio Machado Libros, 2003. p.70

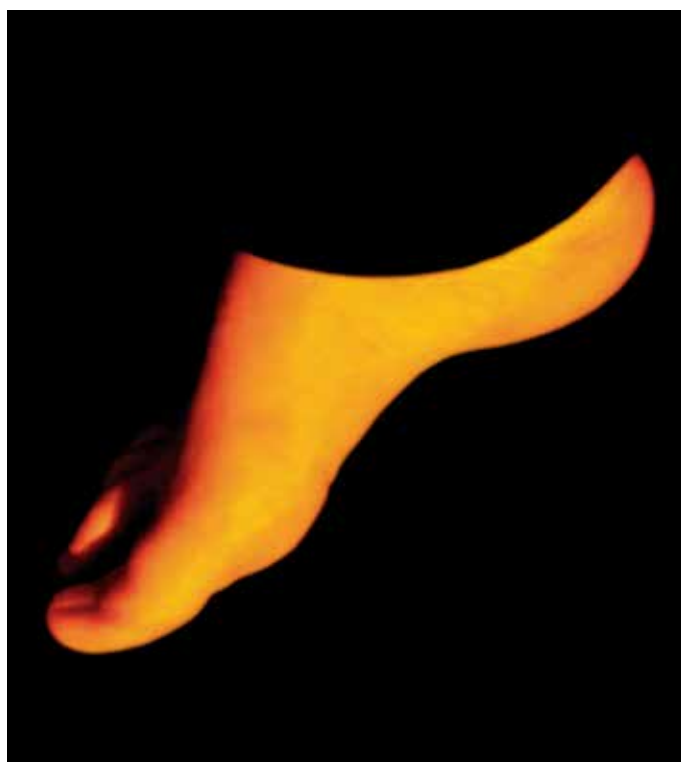
Aquel cruce de caminos hace de la encrucijada el centro del mundo para quien se encuentra allí situado. Es un lugar de paso por excelencia que provoca detenimiento y reflexión, atención y vigilancia.

La encrucijada¹⁰ es el encuentro con el destino.

En este enfrentamiento con lo desconocido la primer reacción es el miedo y la segunda, la inquietud. Esta inquietud es revelación. Una nueva orientación debe tomarse. Una decisión. Hay que elegir.

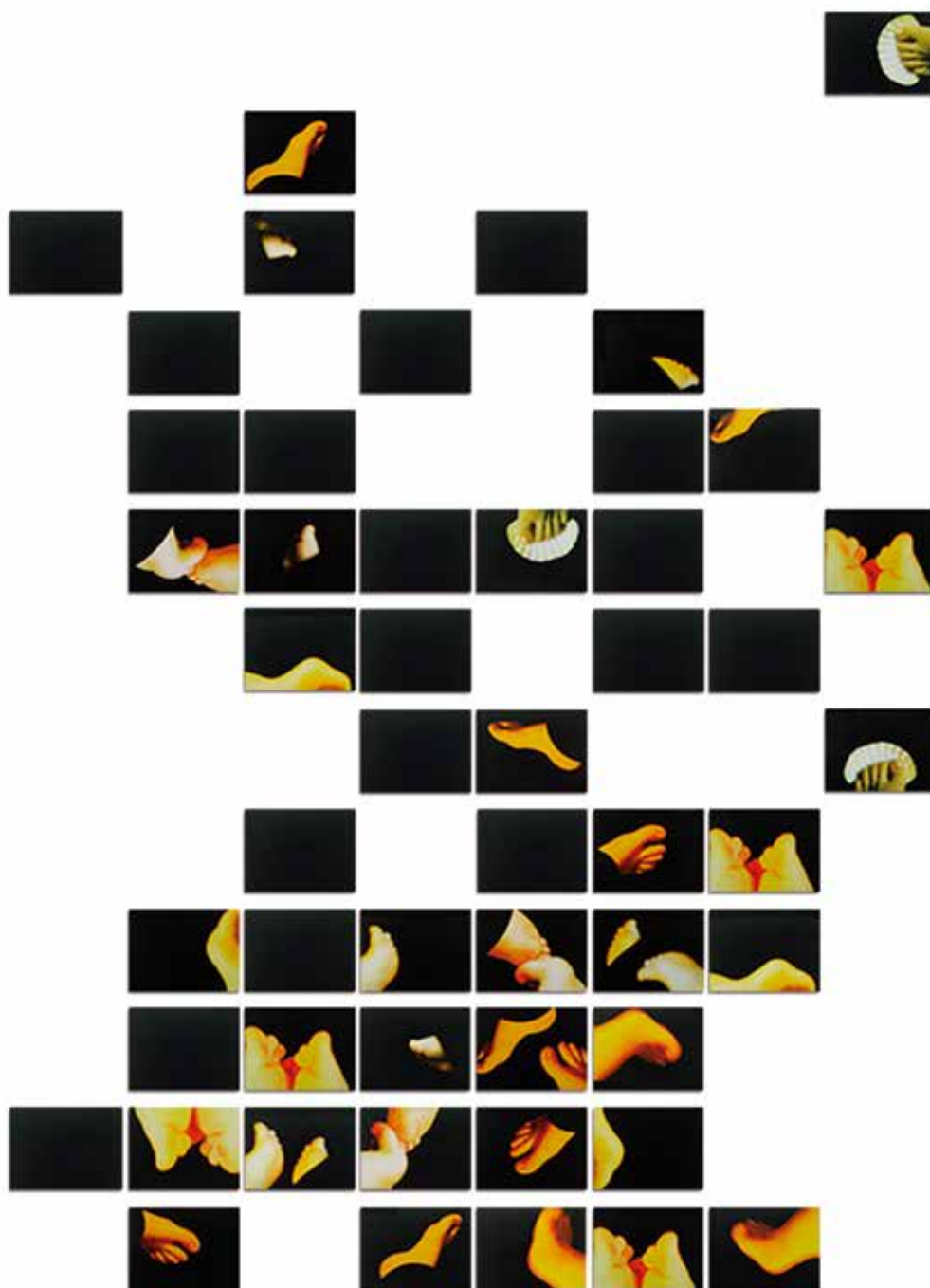
Busqué lo neutro para empezar a susurrar colores sutilmente desde la oscuridad.

Módulos negros como soportes comenzaron a sugerir cuadrículas. Fotografías de mis pies construían recorridos. Ambigua relación entre la parte y el todo.



GUADALUPE FERNANDEZ
Se hace camino al andar
Instalación de fotografías
2005

10 CHEVALLIER, Jean. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Ed. Herder, 1995. pp. 446-450.



GUADALUPE FERNANDEZ
Se hace camino al andar
Instalación de fotografías
2005

Capítulo 3: El territorio

3.1 Explorando mi territorio

El territorio es una construcción social y colectiva producto de la acción de distintos agentes, desde el estado al individuo, pasando por todas las organizaciones.

Esta porción de espacio perteneciente a una nación, región y/o provincia va mutando y modelándose con el habitar, transitar, percibir, crear y transformar.

Las relaciones de poder están siempre implicadas en las prácticas espaciales y temporales.

Estas relaciones de poder son tanto materiales como simbólicas, ya que son el resultado de la producción de un espacio que se construye diferencialmente según vivencias, percepciones y concepciones particulares de los individuos, de los grupos y clases sociales que lo conforman.

“El territorio envuelve siempre, al mismo tiempo..., una dimensión simbólica, cultural, a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales, como forma de “control simbólico” sobre el espacio donde viven (siendo también por tanto una forma de apropiación), y una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar: una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y disciplinamiento de los individuos”
(Haesbaert, 2004: 93-94)¹¹

El mapa no es el territorio.

Esta frase fue enunciada por el fundador de la semántica general Alfred Korzybski ¹² luego de su experiencia como oficial del ejército en la I Guerra Mundial donde los soldados que comandaba cayeron en una fosa que no figuraba en el mapa.

Korzybski explicaba que el significado de la palabra se origina en cada uno de los individuos de forma diferente. Por medio del lenguaje podemos elaborar pensamientos más complejos y comunicar, pero el significado de cada palabra es sólo fruto de nuestra percepción.

La relación con el territorio se fortalece a partir de procesos de interpretación, sensación y experiencias propias.

11 HAESBAERT, Rogério. (2004b). *El mito de la desterritorialización: del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p. 400.

12 KORZYBSKI, Alfred. *Science and Sanity: An Introduction to NonAristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville, CT: International NonAristotelian Library, 1958. p. 58.

A los mapas se les escapa la subjetividad de los procesos territoriales y los cambios constantes a los que están expuestos.

Las personas formamos parte del territorio, lo transformamos y no hay una mimesis entre la materialidad espacial de los mapas y la percepción imaginaria sobre el territorio.

Exploré mi territorio.

Miré hacia abajo.

Descubrí un mundo de imágenes en las calles y veredas que transitaba a diario. Comencé a indagar las zonas por las que me desplazaba.

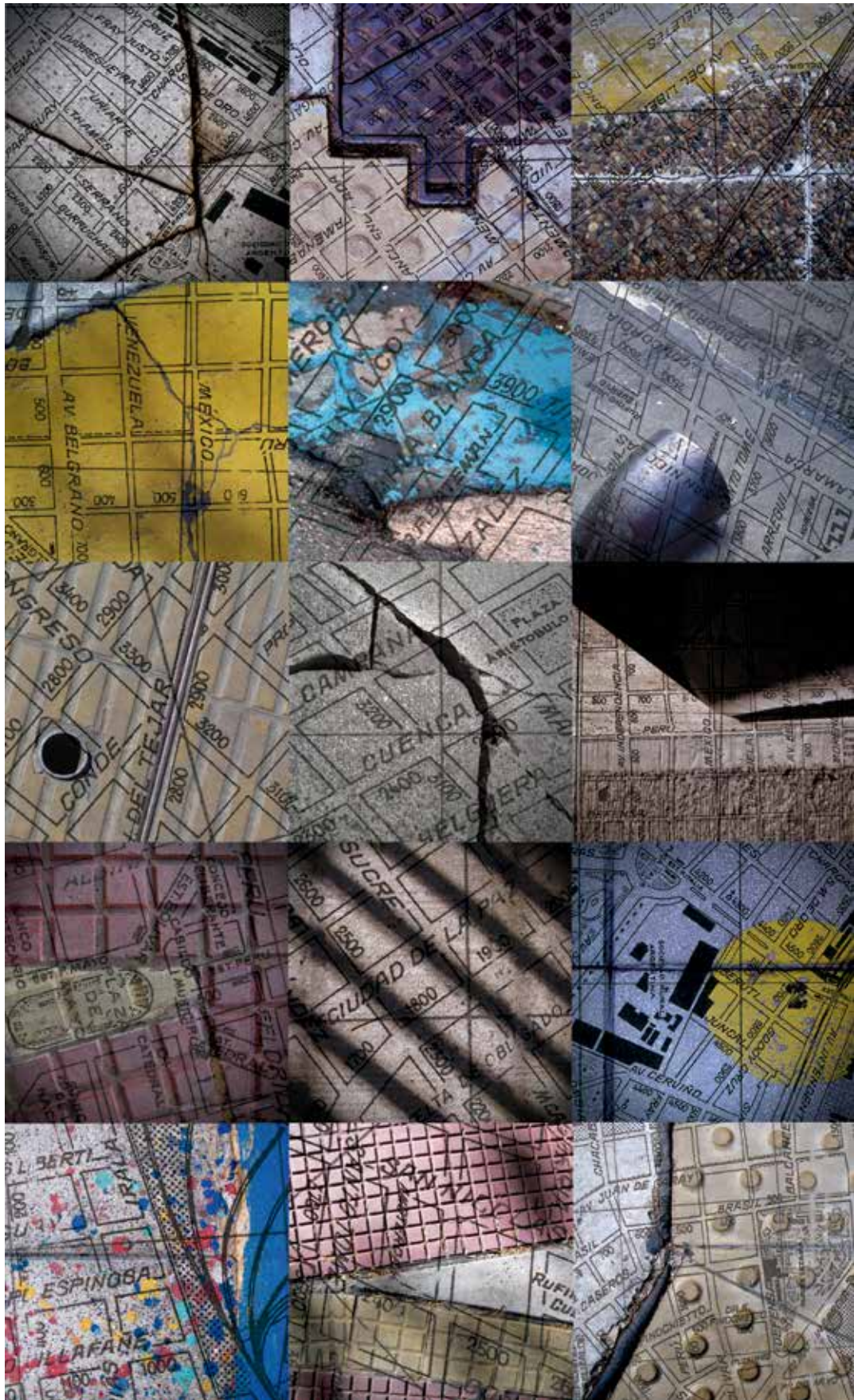
Realicé tomas fotográficas de las baldosas de los lugares por los que andaba.

Conocí mi territorio y al conocerlo pude apropiármelo.

Al apropiármelo, pude marcarlo.

Al marcarlo, transformé las fotografías en baldosas resignificadas integrando la ubicación mediante mapas.

Mis propias marcas. Mi territorio.



GUADALUPE FERNANDEZ, *Marcando territorios*
 Instalación de fotografías en resina polyester. 2006

3.2 Límites y fronteras

El término territorio hace también referencia a la noción de límite. Esta noción explica la relación que mantiene un grupo con una porción del espacio. La acción de este grupo genera inmediatamente la delimitación.

Continué explorando el territorio, sus límites y fronteras.

Según dice Ken Wilber ¹³nuestra identidad depende del lugar donde tracemos la línea limítrofe. Este trazo separa lo que somos de lo que no somos. Limitamos nuestro mundo, aunque lo más interesante es que esa línea se desplaza y puede rectificarse.

Trazar fronteras es fabricar opuestos.

Una línea no solo divide y separa sino que también une y aproxima.

Las fronteras son puras ilusiones, fingen separar lo que es inseparable.

El mero establecimiento de una frontera equivale a prepararse para el conflicto.

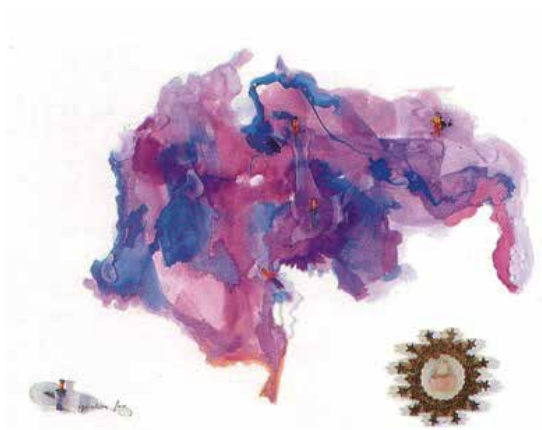
Todos los opuestos se originan simultánea y recíprocamente. La línea hace absolutamente imposible la existencia del uno sin el otro. En este sentido, el mundo real contiene líneas, pero no tiene fronteras.

Nuestras palabras, símbolos, signos, pensamientos e ideas son meros mapas de la realidad, no la realidad misma.

Una propuesta muy interesante relacionada con esta idea es la iniciativa de un grupo de artistas de Colombia y Venezuela que, a partir de la imagen cartográfica fusionada de ambos países, dejaron volar su imaginación y propusieron una nueva forma de entender este espacio sin fronteras. Se denominó "Proyecto mapa: arte sin límites geográficos."¹⁴

13 WILBER, Ken. *La conciencia sin fronteras*. Barcelona: Ed. Kairos, 1987. pp. 16-17,46-47.

14 PROYECTO MAPA. http://www.youtube.com/watch?gl=ES&hl=es&v=068ywl_8kPM



CRISTINA PIGNALOSA, ALVARO MORENO, ANA MARIA RUEDA, MILTON BECERRA
Proyecto Mapa
 1990

*"La frontera más común que trazan los individuos es la piel,
que envuelve la totalidad del organismo."
(K. Wilbert)*

El artista austríaco Friedensreich Hundertwasser introdujo la teoría de las pieles explicando las 5 formas de relacionarse con el universo.

1° La epidermis: Primera piel que nos separa del mundo, nos delimita corporalmente y nos hace asumir una entidad diferenciada del resto que nos ayuda a generar nuestra identidad.

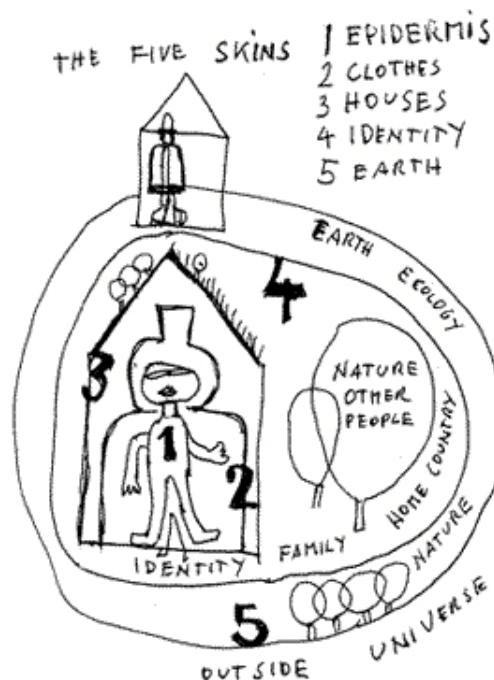
2° La ropa: Hundertwasser confeccionaba su propia ropa manifestándose en contra de la uniformidad, la simetría en la confección y la tiranía de la moda.

3° El hogar: Hundertwasser se negaba a vivir y a generar hogares que dañaran al mundo y a las personas. Por eso, en sus diseños arquitectónicos se observa la intención de respetar dos conceptos: la armonía con la naturaleza y la armonía con la creación humana individual.

4° La identidad: Nuestra identidad no es sólo consecuencia de nuestros pensamientos y acciones, sino también de nuestro entorno, de nuestra familia, amigos, ciudad, país y planeta. No podemos definirnos sin nuestro condimento interrelacional.

5° La tierra es nuestra última piel que nos hospeda y nos crea. Desde ella salimos y a ella regresamos. Estamos obligados a cuidarla porque en definitiva la tierra es la proyección de nosotros mismos hacia el infinito.

"Un piso ondulado es una melodía para los pies" (F. Hundertwasser)



FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER
Teoría de las 5 pieles

Capítulo 4: El andar como práctica artística

4.1 Desplazamiento-deambulaci3n

*“El andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar”.
(R. Smithson)*

Desde pequeños hemos aprendido con mucho esfuerzo esta acci3n que con el tiempo hemos llegado a automatizar hasta volver inconsciente: caminar.

La experiencia de la ciudad-recorrida se extiende desde las primeras formas dadaístas hasta las primeras experiencias de los años 70. A lo largo del siglo XX, la experiencia del “caminar” abandona la relaci3n con el ámbito religioso para acabar convirtiéndose en una forma de arte autónoma.

En un principio mi peregrinar se acercaba más a una experiencia religiosa y terminó transformándose en un sinfín de posibilidades referidas al andar como práctica artística.

Empecé a mirar diferentes mis recorridos por la ciudad. Descubrí que ir de mi casa al trabajo, o de allí a la facultad, podía ser también una aventura para los ojos, los pies y el alma.

Aunque mis viajes cotidianos tenían un destino específico, los fui transformando en paseos.

4.2 La deambulaci3n dadaísta: La ciudad banal.

El acto de andar ha sido experimentado como una forma de anti-arte durante las primeras décadas del siglo XX. En 1921 Dadá organiza en París una serie de excursiones con recorridos erráticos por los alrededores de la ciudad y definen dicha experiencia como “deambulaci3n”.

Descubren en el andar una especie de escritura automática en el espacio real como un componente onírico y surreal.

La primera cita dadaísta fue en París, el 14 de abril de 1921 en Église Saint-Julien-le-Pauvre. Esta visita es el inicio de una serie de incursiones urbanas en lugares banales de la ciudad donde se le atribuía un valor estético a un espacio en lugar de a un objeto. Por primera vez se trata de una operaci3n simbólica consciente basada en la acci3n. El objetivo era habitar la ciudad más que representarla.

Antes de estas incursiones, el espacio público era sólo materia de arquitectos y urbanistas. El arte sólo entraba a formar parte del espacio público mediante las ornamentaciones como las esculturas en las plazas. Con esta acci3n se brindó a los artistas la oportunidad de intervenir la ciudad desde un lugar diferente.

En esta imagen vemos al grupo Dadá posando en un terreno vacío. El tema de la fotografía es la simple presencia del grupo en la ciudad, siendo conscientes de lo que están haciendo: nada.



Dadá
Excursión en Saint Julien le Pauvre,
Visita, Excursión.
París, 14 de abril de 1921.

Este tipo de operaciones estéticas iban acompañadas de una gran cantidad de comunicados de prensa y documentación fotográfica que se repartían a los peatones.

**LA PROPRETÉ EST LE LUXE
DU PAUVRE
SOYEZ SALE**

Excursions & visites DADA

UN CULTE NOUVEAU

DADA

1^{ÈRE} VISITE:

*Eglise
Saint Julien le Pauvre*

PROCHAINES VISITES:
Musée du Louvre
Boulevard des Capucines
Gare Saint-Lazare
Mont du Petit Cénacle
Canal de l'Ourcq
etc.

JEUDI 14 AVRIL A 3 h.
RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE
Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Cité)

COURSES PÉDESTRES DANS LE JARDIN

ON DOIT
COUPER
SON NEZ
COMME
SES
CHEVEUX

LAVEZ VOS SEINS
COMME VOS GANTS

MERCI
POUR
LE FUSIL

et encore
une fois
BONJOUR

DISTRIBUTION DE BAS DE SOIE A 5,85

EN HAUT LE HAUT — EN BAS LE BAS

Sous la conduite de: Gabrielle BUFFET, Louis ARAGON, ARP, André BRETON, Paul ELUARD, Th. FRAENKEL, J. HUSSAR, Benjamin PÉRET, Francis PICABIA, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques RIGAUT, Carla BODONI, Philippe SOUFFAUT, Tristan TZARA.

(Le photo a été mis sous gentiment à notre disposition par la maison Géraud.)

“Los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de las guías y de los presuntos ciceroni, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares elegidos, en especial a aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco (Lycée Janson de Sailly), en el interés histórico (Mont Blanc) y en el valor sentimental (La Morgue). La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa darse cuenta del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros tendréis que alentar por todos los medios”.

En 1924 las manifestaciones de Dadá empiezan a despertar cada vez menos interés. Como paso definitivo de Dadá al Surrealismo, Louis Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac proponen un recorrido errático por un territorio natural y organizan una deambulación a campo abierto conversando y caminando durante varios días seguidos por el centro de Francia. Bretón recuerda este deambular “a cuatro bandas” como una “exploración hasta los límites entre la vida consciente y la vida soñada.” ¹⁵

“Así pues, todos estamos de acuerdo en que podemos vivir una gran aventura. ‘Dejadlo todo...Salid a las calles’: éste era el motivo de mis exhortaciones en aquél período [...]. Sin embargo, ¿de qué calles había que salir? De unas calles en el sentido material, eso era poco probable; de unas calles espirituales, eso no nos parecía bien. El hecho es que se nos ocurrió la idea de combinar ambos tipos de calles. De ahí surgió una deambulación entre cuatro: Louis Aragon, Max Morise, Roger Vitrac y yo mismo, emprendida en aquella época partiendo de Blois, una ciudad elegida al azar sobre el plano.” ¹⁶

Para los dadaístas la deambulación consistía en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Era un médium a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio.

Paradójicamente, las prácticas de Dadá, inmateriales y efímeras, permanecieron hasta nuestros días abriendo caminos. Desandando caminos.

4.3 El caminar surrealista: La ciudad inconsciente

Los surrealistas encaran esta concepción del arte y la ciudad que había comenzado con Dadá de una manera más positiva, intentando superar la negación dadaísta. Sostienen que, aparte de los territorios de la banalidad, existían los territorios del inconsciente.

Los surrealistas están convencidos de que el espacio urbano se puede atravesar igual que nuestra mente, que en la ciudad podía revelarse una realidad no visible.

“La calle, a la que creía capaz de comunicar a mi vida sus sorprendentes recodos, la calle con sus inquietudes y sus miradas, era mi auténtico elemento: tomaba en ella como en algún otro sitio, el aire de lo eventual.”
(A. Breton) ¹⁷

Dadá había hecho de la ciudad un espacio estético donde poder trabajar con acciones cotidianas o simbólicas. El surrealismo, en cambio, utiliza el caminar como un medio a través del cual indagar y descubrir las zonas inconscientes de la ciudad.

¹⁵ CARERI, Francesco. Walkscapes: el andar como práctica artística. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002

¹⁶ PARINAUD, André. Entretiens Breton. París: Ed. Gallimard, 1952.

¹⁷ BRETON, André. Los pasos perdidos. París, 1924.

4.4 La deriva situacionista: la ciudad psicogeográfica

Después de la deambulación dadaísta y el caminar inconsciente surrealista, los situacionistas proponen el concepto de “la *dérive*”.

En francés la palabra *dérive* significa tomar una caminata sin objetivo específico.

El filósofo situacionista Guy Debord hace una reflexión sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de un concepto más amplio denominado Psicogeografía. Esta propuesta investiga sobre los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos.

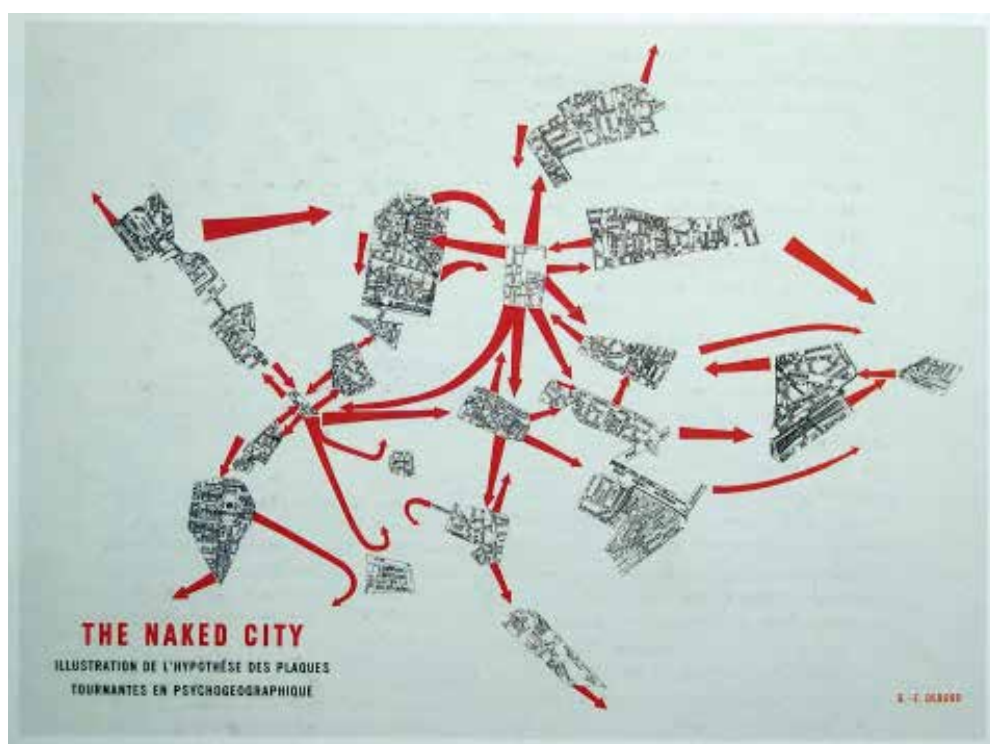
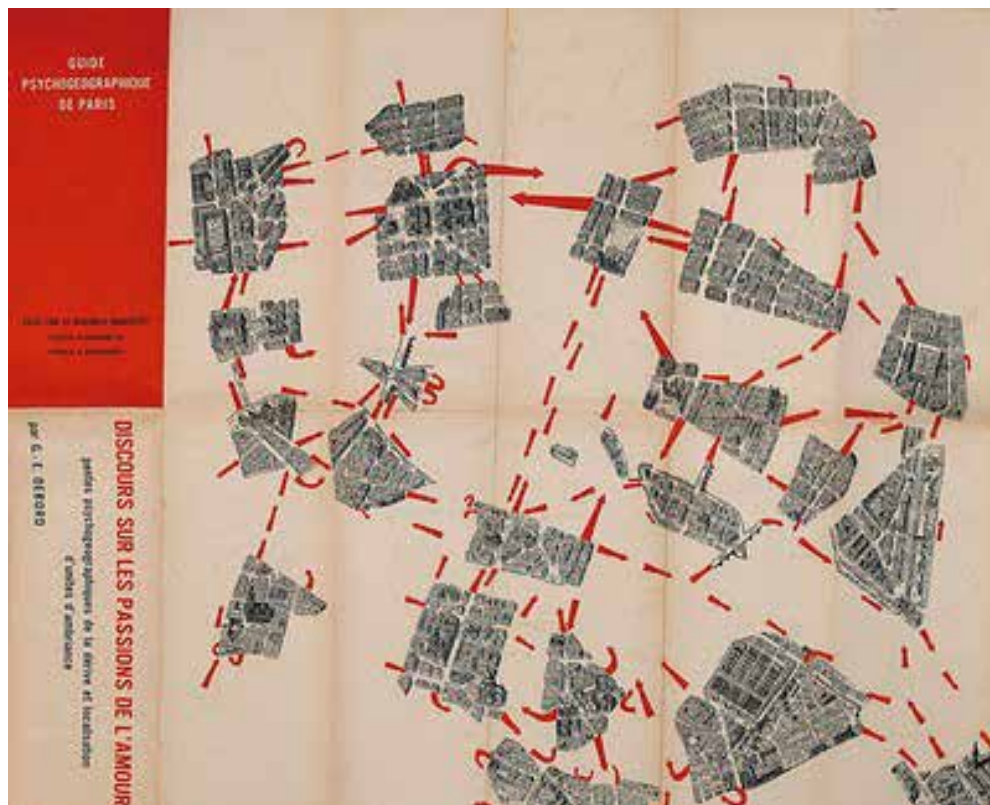
*“El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y paseo [...]. Una desconfianza insuficiente respecto al azar [...] condenó a un triste fracaso al famoso deambular sin meta intentado en 1923 por cuatro surrealistas partiendo de una ciudad elegida al azar: el vagar en el campo abierto es deprimente, evidentemente, y las interrupciones del azar son más pobres que nunca”.*¹⁸

La ciudad se concibe como un paisaje psíquico construido por huecos, hay partes que se olvidan para poder construir infinitas ciudades posibles en el vacío que queda.

Guy Debord muestra estas ideas en la *Guide Psycogéographique de Paris* (1957) y *The naked city* (1957). Es como si los barrios descontextualizados estuvieran a la deriva. No se señalan los recorridos interiores de los barrios y las flechas representan los fragmentos de todas las derivas posibles.



¹⁸ DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. Texto aparecido en el #2 de *Internationale Situationniste*, 1958. Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatura Gris, 1999.

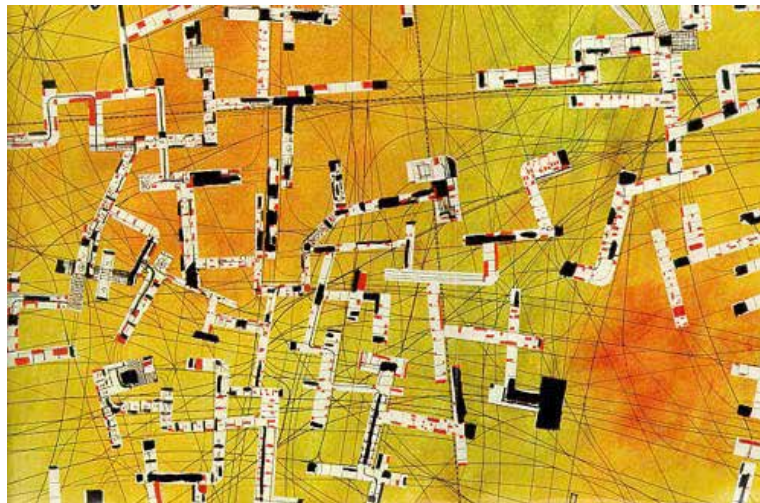


GUY DEBORD
Guide Psycogéographique de Paris
 The naked city
 1957

4.5 New Babylon de Constant: La ciudad nómada.

“Somos los símbolos vivos de un mundo sin fronteras, de un mundo de libertad, sin armas, donde cualquiera puede viajar desde las estepas de Asia Central hasta las costas atlánticas, desde los altiplanos de África del Sur hasta los bosques finlandeses”.¹⁹

Cuando la teoría de la deriva situacionista alcanza un fundamento histórico y una tridimensionalidad arquitectónica, Constant desarrolla un proyecto denominado New Babylon, construyendo una ciudad nómada sin límites donde la libertad del hombre es uno de los motivos fundamentales.



CONSTANT
Representación simbólica de New Babylon
Collage, 1969.

¹⁹ CONSTANT, *Vaida Void III. Dins: NEW BABYLON*. Haags Gemeentemuseum. La Haya, 1974.

4.6 Stalker: Transurbancia.

A partir de 1995 el grupo STALKER propone recuperar la dimensión del viaje y del descubrimiento en el interior de la ciudad con las llamadas “transurbancias”.

Las transformaciones, los desechos y la ausencia de control han producido un sistema de espacios vacíos que pueden ser recorridos caminando a la deriva. Entre los pliegues de la ciudad han crecido espacios de tránsito, territorios en constante transformación a lo largo del tiempo. En estos territorios es posible superar la separación milenaria entre los espacios nómadas y los espacios sedentarios.

La ciudad actual contiene en su interior tanto espacios nómadas (vacíos) como espacios sedentarios (llenos), que viven unos junto a los otros en un delicado equilibrio de intercambios recíprocos. La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria, y se alimenta de sus desechos y a cambio se ofrece su propia presencia como una nueva naturaleza que solo puede recorrerse habitándola.

4.7 Land Art: Expansión

En diciembre de 1966, la revista Art Forum publica el relato de un viaje de Tony Smith por una autopista en construcción en la periferia de Nueva York.

Una noche Smith decide ingresar sin permiso dentro de las obras de la autopista y recorrer en coche la cinta de asfalto negro que atraviesa los espacios marginales de la periferia americana.

Durante su viaje, Smith experimenta una especie de éxtasis inefable que define como “el fin del arte”. Esta vivencia lo lleva a preguntarse si es posible considerar el asfalto que ocupa gran parte del paisaje artificial como una obra de arte.

La ruta es vista por Tony Smith como dos posibilidades distintas. La primera es la ruta como signo y como objeto en el cual se realiza la travesía. La segunda es la propia travesía como experiencia, como actitud que se convierte en forma.

A partir de ese momento la práctica del andar empieza a convertirse en una auténtica forma de arte autónoma y va a ser aplicada en 1968 por un grupo de artistas americanos y europeos que abandonan los talleres de trabajo, las galerías, los museos, la relación con los coleccionistas y optan por trabajar directamente en la Naturaleza con el fin de reconquistar la experiencia del espacio vivido y de las grandes dimensiones del paisaje. Nace el *Land Art*.

En este movimiento las obras son intencionadamente efímeras, desechando el carácter eterno del arte.

El *Land Art* propone transformar mediante nuevas metodologías de trabajo el paisaje con imágenes diferentes a las generadas por los procesos naturales.

La dinámica de la Naturaleza se encargará luego de restituir cada elemento a su lugar original.

Estas intervenciones son realizadas con materiales que proceden del entorno local y utilizan procesos inspirados en factores de cambio natural: la temperatura, la erosión, la lluvia, etc.

Dado el carácter efímero de estas obras, el soporte documental se realiza mediante fotografía, o video modificando los medios de difusión tradicionales, tales como museos o galerías y motivando el rechazo al encierro de las obras en espacios cerrados, separados de la vida exterior.

Los artistas que trabajan en Land Art muestran su interés por las culturas arcaicas, a través de modelos y construcciones emblemáticas como laberintos, observatorios, pirámides, círculos.²⁰

El *Land Art* convierte el objeto escultórico en una construcción del territorio por medio de una expansión hacia el paisaje y la arquitectura.

La arquitectura podría expandirse hacia el campo del recorrer los espacios públicos metropolitanos, con el fin de investigarlos y hacerlos visibles.

Dos artistas que parecen haber prolongado la experiencia de Tony Smith en direcciones muy distintas son Carl Andre y Richard Long.

En su proceso de retorno a los inicios y reducción de la escultura, Carl Andre se propone realizar objetos que sean capaces de ocupar el espacio sin llenarlo.

Desea elaborar presencias cada vez más ausentes en el interior del espacio real. Lo que busca se parece mucho a la larga autopista negra de Smith: una especie de tapiz infinito; un espacio bidimensional para ser habitado; un suelo abstracto, artificial, dilatado, alargado y aplastado.

“En realidad, para mí la escultura ideal es una calle . La mayor parte de mis obras, o en cualquier caso las más logradas, son en cierto modo calles: nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a subirse a ellas” (C. Andre)

A diferencia de Andre que realiza objetos sobre los cuales es posible andar, la obra de Richard Long se materializa andando.

*“La diferencia entre su trabajo y el mío reside en que él realiza esculturas planas sobre las cuales es posible andar. Son espacios por los cuales andar, y que pueden desplazarse y reubicarse en otra parte. En cambio, mi arte es el propio acto de andar.”
(R. Long)*

20 GONZALEZ-MOHINO, J. Carlos. *Arte, Individuo y Sociedad. “De las Líneas de Nasca a la Espiral Jetty” Metodologías interculturales a través de la Educación Artística.* 2004, vol. 16 73-94 81 .

La duda de Smith parece resolverse pocos años después.

Para Andre, la calle vivida por Smith no solo es arte sino la escultura ideal. Long va más allá: para él, el arte consiste en el propio acto de andar, en vivir esa experiencia, en la ausencia de objeto.

“La naturaleza produce mucho más efecto sobre mí que yo sobre ella”.
(R. Long)

A *Line made by walking* produce una sensación de infinito. Es un largo segmento que se detiene en los árboles que encierran el campo visual pero podría seguir recorriendo todo el planeta.

Para ambos artistas, la naturaleza es una Tierra Madre inviolable por la cual es posible andar, dibujar figuras, mover piedras, pero no transformarla radicalmente.

En este punto se han distanciado una y otra vez de los artistas del *Land Art*.

Sus respectivas investigaciones echan raíces en la cultura del megalitismo celta y se alejan decididamente de las transformaciones masivas del paisaje americano.

Para Long el *Land Art* es una expresión americana.

El único medio utilizado es el propio cuerpo, sus posibilidades de movimiento, el esfuerzo de sus brazos y de sus piernas. El cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo.

Long mide mediante el cuerpo sus propias percepciones, así como las variaciones de los agentes atmosféricos.

Utiliza el andar para registrar los cambios de dirección de los vientos, de la temperatura, de los sonidos.



RICHARD LONG
A line made by walking
 1967



CARL ANDRE
Venus Forge
 acero y cobre
 1980

Otro artista que reelabora el tema del andar como un acto de celebración del paisaje no contaminado es Hamish Fulton. ²¹

Fulton realiza el Camino de Santiago en sentido inverso, proponiendo una peregrinación ritual a través de los restos de la naturaleza.

Su trabajo va acompañado por una preocupación ambiental, ecológica y sus viajes pueden leerse incluso como una forma de protesta:

“Mi trabajo puede ser inscrito obviamente en la historia del arte, pero jamás en el pasado hubo una época en la cual mis preocupaciones tuviesen tanto significado como ahora. Los espacios abiertos están desapareciendo cada vez más. Para mí, estar en la naturaleza es una forma de religiosidad inmediata.”

*“Soy un artista que camina, no un caminante que intenta crear arte.”
(Hamish Fulton)*

Uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia a una forma estética. Ni los dadaístas ni los surrealistas trasladaron sus acciones a bases cartográficas. Huyeron de las representaciones mediante las descripciones literarias.

Los situacionistas realizaron mapas psicogeográficos, pero nunca quisieron representar las trayectorias reales de sus derivas. Por el contrario, deseando confrontarse con el mundo del arte y por tanto con el problema de la representación, Fulton y Long recurren al uso de mapas como instrumentos expresivos.

Para Fulton el cuerpo es tan solo un instrumento perceptivo. Para Long es también una herramienta de diseño.

En la obra de Fulton, la representación de los lugares atravesados configura un mapa en un sentido abstracto.

La representación del recorrido se resuelve por medio de unas imágenes y unos textos gráficos que dan testimonio de la experiencia de andar, con una conciencia clara de que nunca será posible captarla por completo a través de la representación.

Fulton muestra sus recorridos en las galerías mediante una especie de poesía geográfica: frases y signos que pueden interpretarse como cartografías evocando las sensaciones de los lugares, las cotas altimétricas superadas, las toponimias y las millas recorridas.

²¹ <http://www.hamish-fulton.com/>

Del mismo modo que los poemas zen, sus breves frases fijan la inmediatez de la experiencia y de la percepción del espacio.

Al igual que Fulton, quise detener ese instante fugaz, convertir en poesía la inmediatez de mi experiencia.

Pedí ayuda a mi padre, poeta y peregrino, para que transcriba en forma de haikus mis imágenes.

UN HAIKU

Pie de camino:

huella en flor, luz de mapa
y sed de estrellas.

CINCO HAIKUS



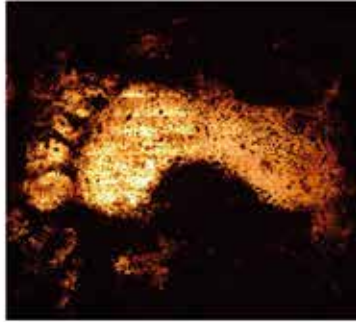
El pie que pisa:

o los siglos que encarna
o la ceniza.



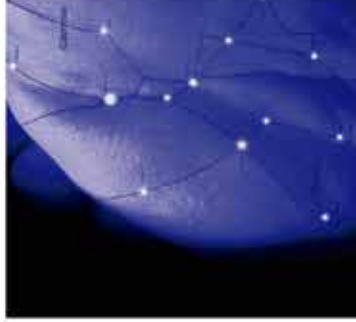
En cada mapa

Hay mil huellas y un hombre
que las atrapa.



Huella sencilla:

arco del pie tensado,
flecha amarilla.



Huellas más huellas

son las huellas que pasan
por las estrellas.



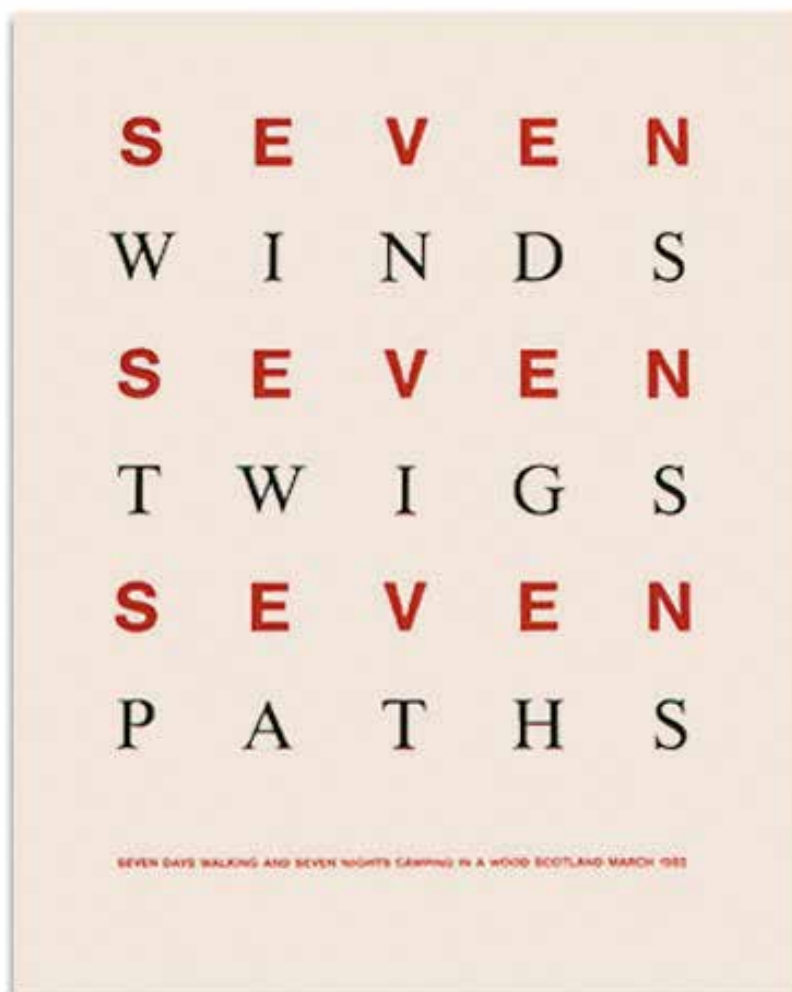
Hoy un camino:

es la tierra ofrecida
al peregrino.

En la obra de Fulton, encontramos fotografías de caminos vacíos, algo que muestra su afán por saborear cada paso de cada experiencia y de mantener constantemente la sensación de que queda mucho camino por realizar. Fulton no se obsesiona por llegar al final del trayecto, sino por no perder detalle de todo lo que acontece mientras lo realiza.

Otro elemento característico de la obra de Fulton lo protagonizan los senderos que se pierden en la infinitud del horizonte simulando la incógnita de lo que nos espera en un futuro próximo.

El artista no pierde la posibilidad de expresar su opinión a través de su obra y quiere que quien aprecie los retazos de sus caminatas no tenga duda de lo que buscó decir en cada momento. En las palabras se revela el verdadero Fulton crítico y consciente del mundo por el que camina.





HAMISH FULTON
Installation view
 Maureen Paley
 2005

Capítulo 5: La huella

5.1 Unión entre el hombre y el territorio

Como testigo de la unión entre el territorio y el hombre, surgió la huella.

Es a través de la huella que el hombre comprende el mundo que lo rodea y lo que acontece. En su intento de trascender, puede reconstruir el pasado para entender mejor su presente y mantener el deseo de persistir en el futuro. La huella es un presente modificado, la ruina o el resto que queda de algo, ya sea material o inmaterial.

La huella es una señal que da a conocer lo oculto, rastro, presencia de algo ausente, impronta, pervivencia y memoria, indicio y alusión, vestigio del tránsito.

“La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general”.(Jacques Derrida) ²²

La huella es fragmento del objeto que está pero no es. El concepto de huella conlleva implícita la desaparición del origen.

La artista cubana Ana Mendieta realizó una serie de trabajos agrupados bajo el título “Siluetas.” Dejó la huella de su propio cuerpo en el paisaje a través de surcos, volúmenes de hojas, huecos en el suelo, como enterrándose directamente en la tierra.

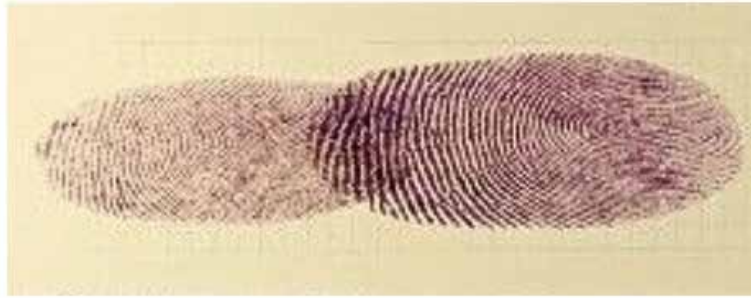
Mendieta genera huellas efímeras que nos hablan de la procedencia del cuerpo, de su pertenencia a un “todo” natural. De una manera simbólica y utilizando formas cercanas a los ritos primitivos, las siluetas nos hablan del ser humano cuando ya no está, es decir, son rastro de su anterior presencia. Un rastro de su alma. Signo de su existencia. Identidad.

²² DERRIDA, Jacques. De la gramatología, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, p. 86.



ANA MENDIETA
Serie Siluetas.
1973-1980

El artista Dennis Oppenheim realizó una acción que conjuga los conceptos de huella e identidad. Agrandó las huella de los dedos pulgares de él y su hijo Erick sobre una superficie cuadriculada. Luego transfirió esta planilla sobre un terreno con alquitrán derramado desde camiones formando así estrías dérmicas de las huellas digitales ²³



DENNIS OPPENHEIM
Identity Strecht
Lewiston, NY
1975

23 GUASH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Ed. Alianza Forma, 2000, p. 70-71.

5.2 Huella eterna – Huella etérea

Reflexionando sobre la idea de huella, llegué a la conclusión de que existen dos tipos de huella: la huella etérea y la huella eterna.

La primera es de carácter efímero y se diluye con el paso del tiempo. La segunda marca y permanece para siempre e implica una impresión contundente.

Un ejemplo de huella etérea sería la obra de Fulton.

*“Los paseos son como nubes. Vienen y se van.”
(H. Fulton)*

El andar de Fulton es como el movimiento de las nubes: no deja huellas ni en el suelo ni sobre el plano.

Por el contrario, en la obra de Long el andar es una acción que interviene en el lugar.

La imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: ausencia de la acción, ausencia del cuerpo, ausencia del objeto. Representa una huella eterna.

Es un acto que dibuja una figura sobre el terreno y que, por lo tanto, puede trasladarse a una representación cartográfica.

Pero el procedimiento puede ser utilizado de modo inverso: el plano puede funcionar como un soporte sobre el cual se dibujan unas figuras que se recorrerán posteriormente. Long utiliza la cartografía como una base sobre la que proyecta sus propios itinerarios y la elección del territorio por donde se andará mantiene una relación con la figura previamente elegida.

Al recorrer las figuras superpuestas en el plano-territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento.

Además de ser una acción, el andar es también un signo. El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente, se añade uno más.

Realicé la instalación de un damero alternando huellas eternas, representadas en tierra y resina poliéster, y huellas etéreas, realizadas sobre polvo de tiza.



GUADALUPE FERNANDEZ

Huella eterna- huella etérea. Instalación, 2007

Capítulo 6: Mapeo

6.1 Los mapas: visión del mundo

Un mapa es una representación gráfica de una porción de territorio.

Los mapas se iniciaron como un sistema de proyecciones que permitía transferir la forma geoide de la tierra a una superficie bidimensional con el propósito de conocer el mundo.

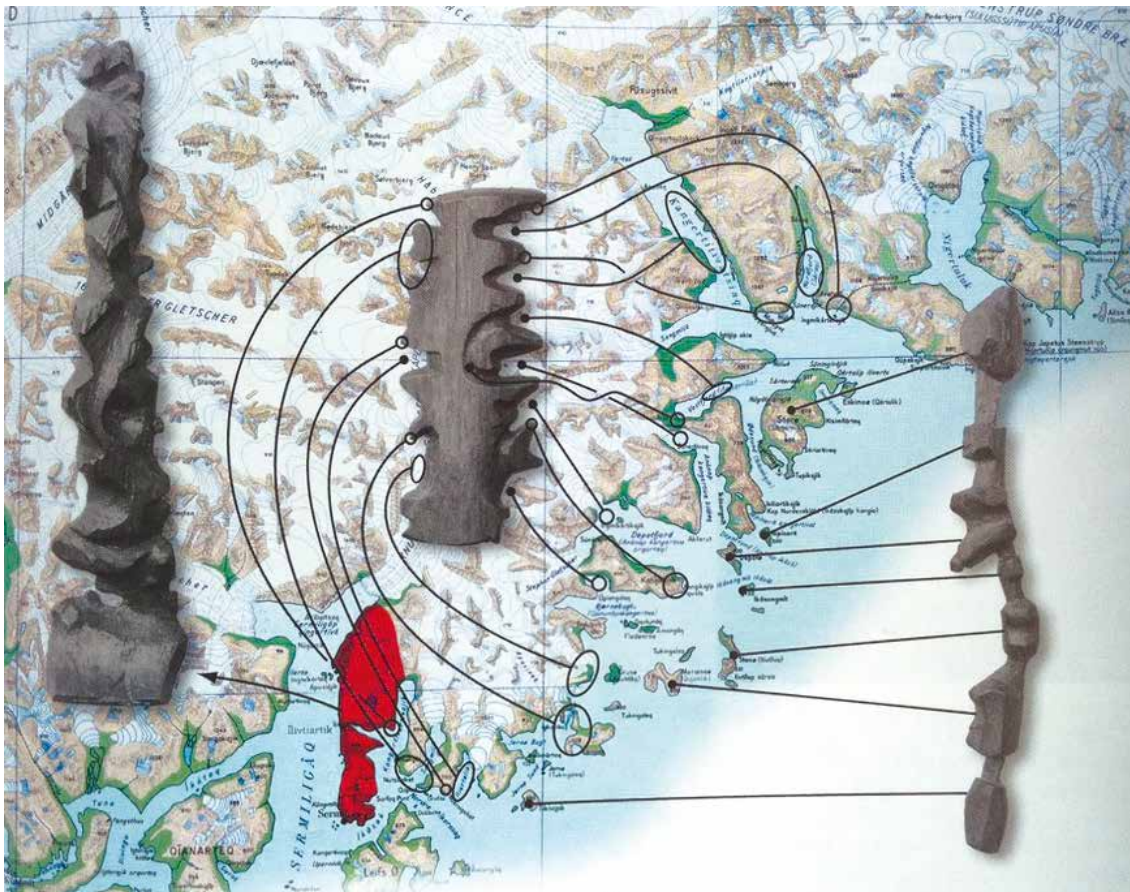
La ciencia que se encarga del estudio y de la elaboración de los mapas geográficos, territoriales y de diferentes dimensiones lineales es la cartografía (del griego χάρτις, chartis = mapa y γραφειν, graphein = escrito)

En la elaboración de un mapa, la expresión gráfica debe ser clara y precisa. Todo mapa tiene un orden jerárquico de valores. El cartógrafo puede crear planos de lectura y debe tener presente las técnicas de simplificación a base de colores y símbolos.

En un plano de lectura más profundo se pueden obtener elementos informativos más detallados. La cantidad de información está relacionada en forma proporcional a la escala. Cuanto mayor sea el espacio dedicado a una región, mayor será también el número de elementos informativos que se puedan aportar acerca de ella.

El origen de la cartografía se remonta a los pueblos primitivos que han marcado mapas rudimentarios de carácter efímero: trazos en la arena o en la tierra húmeda. Tal vez éstos no hayan pasado de una simple flecha indicadora de dirección entre dos puntos, pero aún así pueden ser considerados como un primer esbozo cartográfico.

También existe un antecedente cartográfico en las primitivas cartas elaboradas por los esquimales, quienes poseían grandes conocimientos de su entorno y plasmaban las formas de sus costas en esculturas de madera.

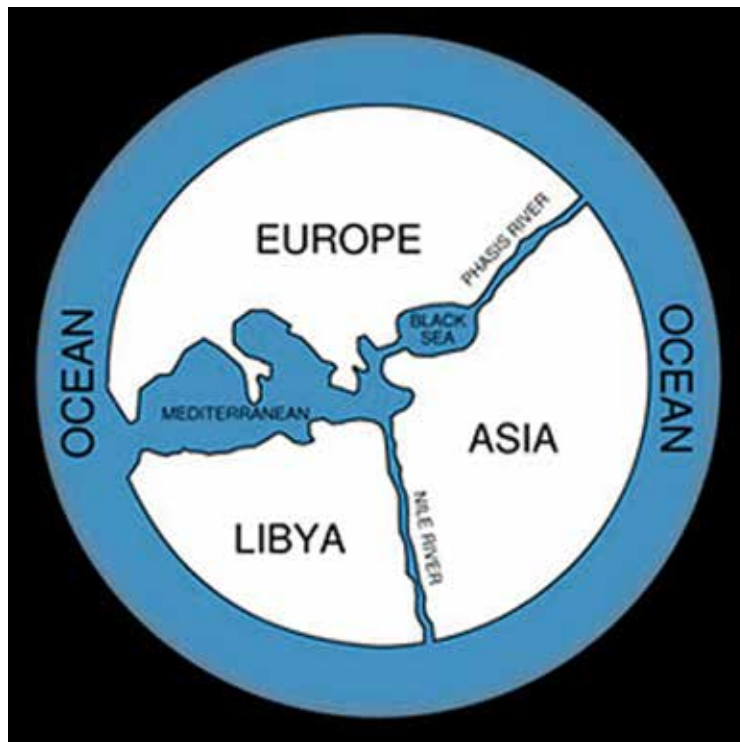


Part of Greenland Coast [and Islands] Kunit fra Umivik (Inuit, Greenland)

Madera tallada, Greenland National Museum

1884

No obstante, los primeros mapas con fundamento científico provienen de Grecia y se basan en tratar de reproducir con fidelidad diversas informaciones aportadas por los diferentes viajeros, intentando conjuarlas.



La tierra habitable según Anaximandro
(610 a 546 a. C.) 1884



Mapamundi de Claudio Ptolomeo en versión de Donnus Nicolaus Germanus

Estos mapas eran elaborados manualmente con plumas sobre pergaminos, variando por lo tanto en calidad, y su distribución era muy limitada. Con la llegada de la imprenta, la producción de mapas comenzó a realizarse en masa.

Posteriormente, la tecnología óptica, como el telescopio, permitió observar la tierra con mayor precisión y los navegantes podían encontrar su latitud midiendo ángulos con la Estrella Polar de noche o al mediodía.

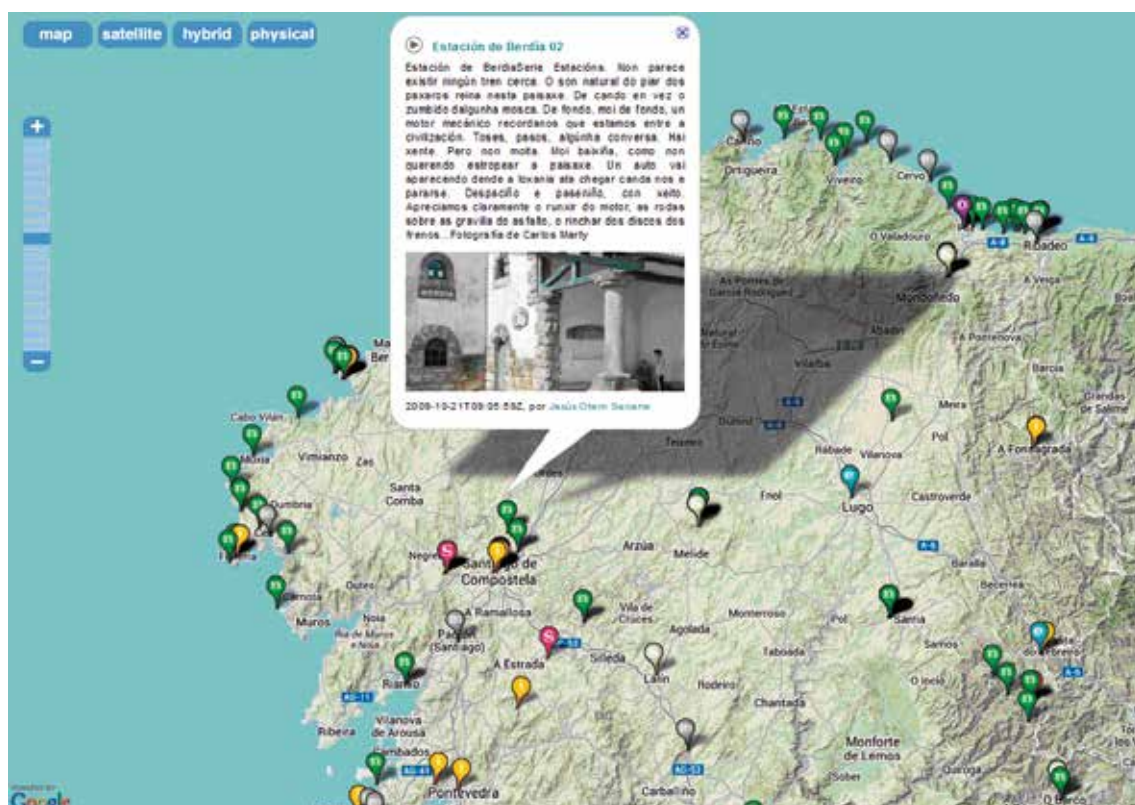
La introducción de dispositivos magnéticos como la brújula permitieron la creación de mapas de diferentes escalas más fáciles de almacenar y manipular.

En el Siglo XX los avances de la tecnología electrónica condujeron a otra revolución en la cartografía.

Por un lado, el uso de las técnicas basadas en la fotografía por satélite ha hecho posible no sólo conocer el contorno exacto de un país o de un continente, sino también aspectos etnológicos, históricos, hidrográficos, geológicos y económicos.

Por el otro, herramientas como monitores, impresoras, escáneres, bases de datos y softwares para la visualización y análisis espacial hicieron que los mapas sean más accesibles y que las reproducciones de datos sean cada vez más fieles a la realidad.

La cartografía en la época de la Web 2.0 se ha extendido hasta Internet, propiciando el surgimiento del contenido creado por el usuario. Esto significa que existen mapas más dinámicos e interactivos creados de la manera tradicional, mediante contribuciones de varios cartógrafos individuales, pero pueden ser enriquecidos con la información aportada por el público.

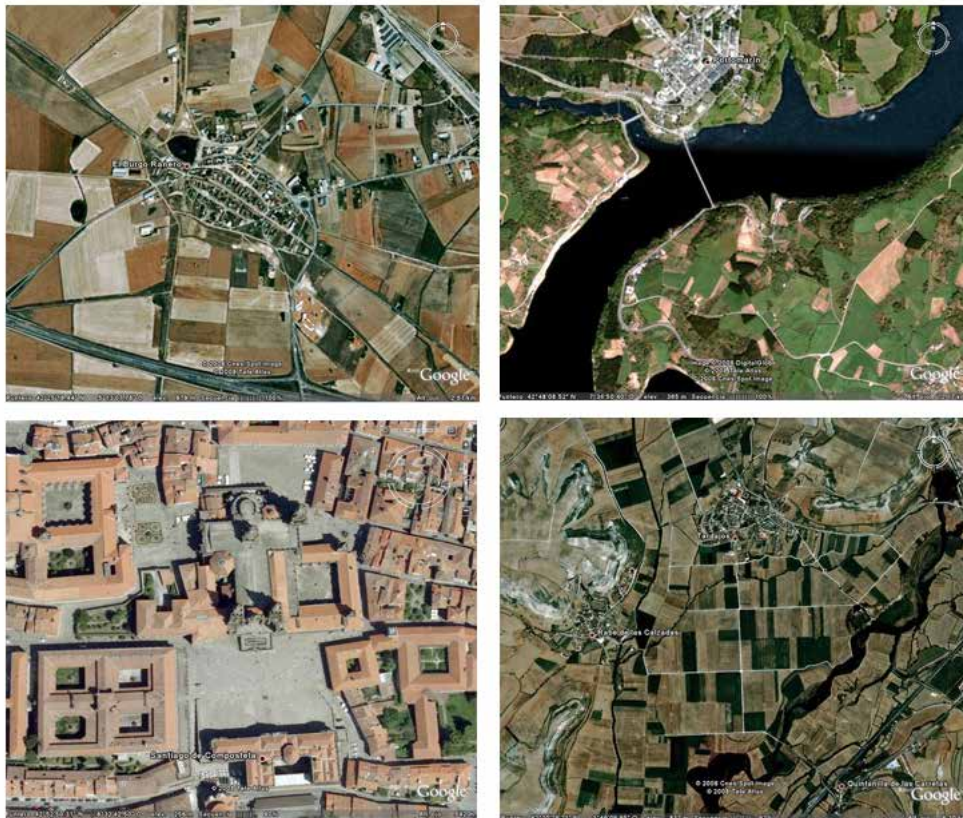


Escobar.org. Proyecto colectivo de mapeo sonoro. Cada usuario, desde cualquier parte del mundo, puede subir al mapa un sonido y una foto característico de su lugar de residencia.

6.2 Vuelo. Abajo, la tierra.

En la actualidad, son numerosos los portales que permiten visualizar y consultar mapas de casi todo el mundo. Así llegué al *Google Earth* y decidí realizar nuevamente el Camino de Santiago desde el sillón de mi casa. Navegué con mucha curiosidad.

Comencé a explorar esos mismos caminos que alguna vez había recorrido a pie. A la distancia. Desde arriba. Sentía volar sobre los ríos, los caminos y los campos que formaban infinidad de imágenes y formas que me atraparon.



El Camino de Santiago visto desde *Google Earth*

Al terminar este viaje virtual, comencé a jugar trazando mapas propios sobre mis pies.



GUADALUPE FERNANDEZ
Mapeando los pies
Pintura corporal
2008

En una segunda etapa, me propuse jugar con las palabras tomando como referencia las jeraquías de sentido que poseen los mapas. A mayor tamaño de tipografía, mayor importancia de concepto.

Elegí palabras-países, palabras-capitales, palabras-pueblos. Establecí relaciones de conceptos en la disposición y en el tamaño de esas palabras.

En una versión interactiva de mi mapa, propuse la palabra-país y dejaba que los espectadores aportaran el resto de los conceptos, según lo que la palabra inicial disparaba en sus mentes.

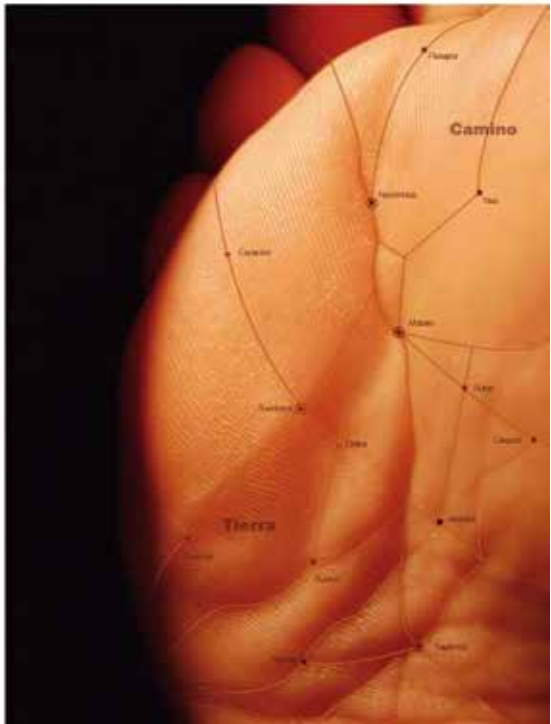
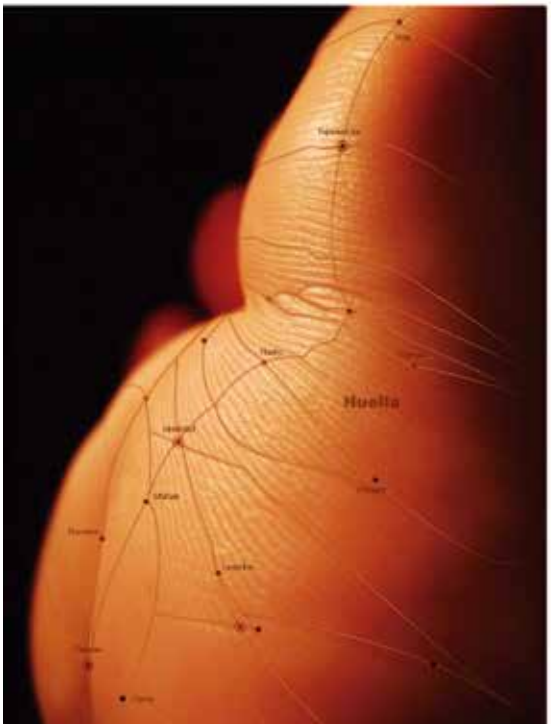
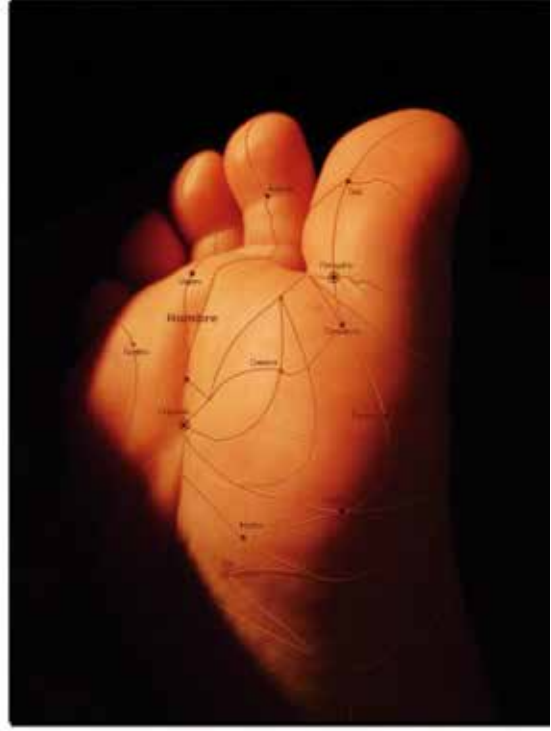
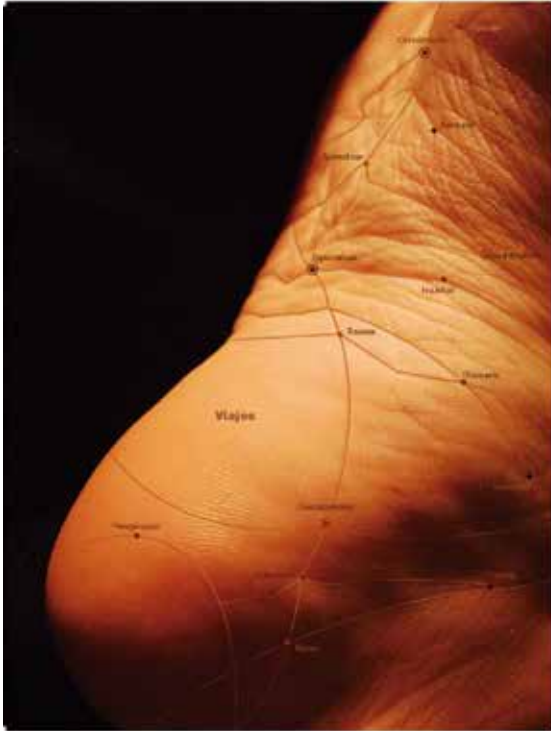
Los conceptos principales eran cuatro disparadores de palabras que indican puntos o etapas en esas rutas: hombre, tierra, huella y viaje.

Como estas experiencias son netamente subjetivas y hasta ahora venía transmitiendo mi forma personal de entender el viaje, me resultó interesante hacer participar a los espectadores conjugando distintos lenguajes discursivos con el fin de lograr que la totalidad de la obra posea un carácter interdisciplinario. Utilicé como soporte una presentación multimedia compuesta por un video interactivo dónde el usuario/espectador puede elegir uno de los cuatro caminos representados por mis pies caminando sobre cuatro superficies diferentes. (madera, asfalto, césped y arena).

Una vez elegido este camino se muestra un mapa donde el usuario/espectador se puede desplazar libremente. Este mapa le sugiere un concepto y puede escribir las palabras que surgen en base a esa idea. De esta forma se podrá completar un mapa colectivo compuesto por diferentes ideas y, por lo tanto, diversas formas de entender el significado del viaje.



GUADALUPE FERNANDEZ
Eligiendo caminos
Video interactivo
2008



GUADALUPE FERNANDEZ
Mapas terrestres
 Video interactivo
 2008

La apariencia de las fotos satelitales y los mapas sugieren tejidos orgánicos, filamentos con núcleos de mayor o menor densidad.

En las ciudades más importantes, la materia se concentra para ir menguando a medida que nos alejamos de los centros.

Van apareciendo paulatinamente porciones de territorio vacío. Se dibujan bordes irregulares y esta estructura se repite ramificándose a diferentes escalas. Estas masas de materia “sin forma” se caracterizan por su autosimilitud, una cualidad intrínseca de las estructuras fractales.

Observo una distribución irregular de los llenos, continuidad de los vacíos y vacíos que penetran en llenos.

Me sumerjo en el sistema de vacíos y al recorrerlo me doy cuenta de que aquello que hasta ahora hemos denominado vacío no es tan vacío como parece, sino que en realidad presenta distintas identidades.

La ciudad se presenta como un espacio del estar atravesado por todas partes por los territorios del andar.

El espacio-tiempo urbano tiene distintas velocidades: En los centros el tiempo se ha detenido y las transformaciones se han congelado. En los márgenes hay dinamismo, las transformaciones son más probables y más rápidas. En estos márgenes se encuentran aquellos paisajes que Robert Smithson definió como entrópicos.

En su artículo titulado “La entropía y los nuevos monumentos”²⁴ Smithson cita la segunda ley de la termodinámica que mide la parte no utilizable de la energía contenida en un sistema. Según esta ley, la entropía define un proceso de homogeneidad térmica que se incrementa con el aumento de energía que se produce al transformar un estado de la materia en otro a través de cambios térmicos. Cuanto más extremas son las temperaturas, más energía se produce, pero también más entropía. Este proceso de igualación ocurre de forma natural, es progresivo y gradual.

Smithson se interesa en el concepto de entropía relacionándolo con la idea de desgaste asociada al paso del tiempo y con la inevitabilidad que esta ley promueve en cuanto al desorden y la descomposición de las cosas, observando esta característica en las ciudades.

“...los suburbios, la expansión descontrolada de las ciudades y el número infinito de urbanizaciones del fin de la posguerra han contribuido a la arquitectura de la entropía.” (R. Smithson)

Su fijación por los paisajes industriales en ruinas está cerca del interés por los vacíos y los márgenes urbanos, espacios olvidados, termómetros del desorden y a la vez depósitos de la memoria.

24 SMITHSON, Robert. “Entropía y los nuevos monumentos” Selección de escritos. New Jersey: Ed. Alias, 1966. pp.15-30

Es ahora cuando la ruina romántica propia del paisaje pintoresco se sustituye por desechos industriales. Esos desechos industriales son los que constituyen el paisaje entrópico, que para Smithson tiene un valor estético. Según él, los desechos son lo opuesto al lujo y, por lo tanto, al igual que la entropía y la energía, ambos crecen de manera inversamente proporcional. Cuanto más lujo, más basura. Cuanto más se disfruta de una cosa, más desperdicios produce.

En ese sentido la idea de entropía es la que permite a Smithson desarrollar el concepto de *site/non-site*.

El *site* es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene para observar y trabajar, mientras que el *non-site* es la obra expuesta en la galería que suele consistir en cajones con formas heredadas del minimalismo, marcadamente geométricas, de fabricación industrial, que contienen muestras de materiales extraídos en el *site*.

Para Smithson, la continuidad del espacio ha dado paso a la dimensión discontinua del tiempo, esa región donde la mente del viajero se adentra y, en un progresivo estado de “cámara lenta”, percibe el polvo de la memoria en las fronteras vacías de la conciencia.

Smithson nos ofrece una visión del espacio construido-destruido-reconstruido-reinventado relacionado con el cambio, lo contingente, la historia y la memoria.

“Empecé de manera muy primitiva realizando viajes en 1965, ... ciertos sitios me interpelarían más, los sitios que habían sido de alguna forma afectados, pulverizados.... Realmente, estaba buscando una desnaturalización más que cualquier belleza escénica construida... cuando haces un viaje, necesitas datos precisos y yo, a menudo, usaría mapas cuadriculados, la cartografía frecuente del viajero ...”

Los *nonsites* de Smithson son radicales tanto en idea como en construcción. El no-lugar deviene en mapa, un *landmarker* (hacedor de hitos). Estas piezas fueron construidas primariamente a partir de materiales naturales que el artista escogió de remotas zonas despobladas o de las ruinas de los edificios colapsados. Los materiales del sitio fueron llevados a la galería y colocados en recipientes contruidos, con mapas o espejos situados dentro de las formaciones.

Los *nonsites*, crearon una dialéctica entre el adentro y el afuera, y son ejemplos de las exploraciones de Smithson acerca de lo visto, el sitio, el desplazamiento y la locación.

Literal y alegórico, el Nonsite confunde la ilusión de la materialidad y el orden. Los espejos funcionan para ordenar y desplazar, sumar y restar, mientras los sedimentos trasladados de su sitio original desdibujan la distinción entre el interior y el exterior, así como remiten al espectador al lugar en que los materiales fueron originalmente recogidos.



ROBERT SMITHSON
Nonsite (Essen Soil and Mirrors), 1969

6.3 Utopía del Sur. Nueva mirada

La historia de la representación cartográfica es también la historia de cómo Occidente ha conseguido su dominio global.

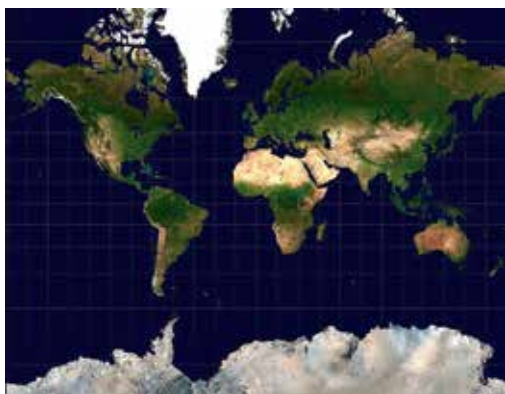
El planisferio más divulgado es la Proyección de Mercator del año 1569. Es una proyección cilíndrica originalmente diseñada como forma de carta de navegación y que tiene como principal virtud reflejar con exactitud la red de meridianos y paralelos, haciendo muy sencilla la tarea del navegante sobre el mapa.

Sin embargo, la forma de este mapa es una distorsión de la verdadera configuración de la superficie terrestre ya que va exagerando el tamaño de las tierras a medida que nos acercamos a los polos. El problema es que esas deformaciones responden a una mirada eurocéntrica del mundo.

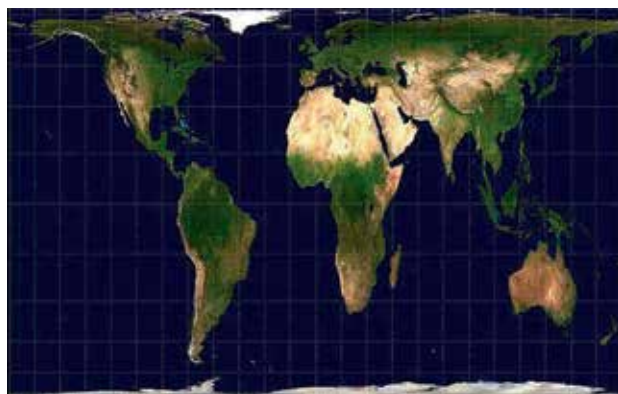
Esta representación fue muy criticada y se propusieron alternativas, como la del alemán Arno Peters (1974), que no era cartógrafo sino cineasta especialista en propaganda política, en una rueda de prensa que dio en 1976, tratando de denunciar las implicaciones políticas de la proyección de Mercator.

La proyección de Peters se trataba de una proyección casi idéntica a la elaborada en 1856 por James Gall, un religioso escocés.

La Unesco y muchas ONG la adoptaron y popularizaron desde entonces, convirtiéndose en la visión políticamente correcta del planisferio, aunque es muy controvertida ya que los cartógrafos por lo general no la han tomado en consideración y en los colegios se sigue enseñando con el planisferio de Mercator.



Proyección de Mercator (1569)



Proyección de Gall-Peters (1856-1974)

En base a esta controversia, se inicia una nueva visión geopolítica que propone invertir los puntos cardinales, para que el sur aparezca arriba y el norte abajo, dado que esas posiciones son totalmente convencionales y no significa que exista algún tipo de prioridad real en la disposición de los hemisferios ni algún punto de referencia más válido que otro.

“Los planos, los mapas y los planisferios han sido ideados en el Hemisferio Norte. Entonces el Hemisferio Norte está arriba y el Sur, abajo. En el infinito estelar que este planeta navega no hay arriba ni abajo; son los espectadores de la navegación los que resuelven qué es arriba y qué es abajo”.

(Arturo Jauretche, 1974)

Representando este concepto, el pintor uruguayo Joaquín Torres García dibuja en 1943 el mapa de América del Sur invertido, con el extremo sur apuntando hacia arriba, señalando un nuevo camino en contraposición a los modelos estéticos europeos.

Del mismo modo, el artista plástico Nicolás García Urriburu realiza su serie denominada “Utopía del sur”



NICOLÁS GARCÍA URIBURU
Utopía del Sur
1974



JOAQUÍN TORRES GARCÍA
América Invertida
1943

6.3 Arriba, el cielo. La ruta de las estrellas

Viaje

Recorro caminos.

Dejo huella.

Me elevo.

Pienso la tierra desde el cielo.

Cambio la mirada.

Observo el cielo desde la tierra.

(Guadalupe Fernández)

Empecé a mirar diferente. Observé el cielo y descubrí que allí también había mapas. En el Camino de Santiago, cuenta la leyenda que los peregrinos se guiaban siguiendo la Vía Láctea, siendo ese camino de estrellas paralelo al de la tierra.

Paul Klee hace una analogía comparando el ordenamiento de las cosas de la naturaleza con un árbol. El artista ocupa el lugar del tronco. Desde las raíces brotan las savias vitales que lo atraviesan. Impulsado por la potencia de aquel torrente, encauza lo contemplado hacia la obra que se extiende visiblemente en el tiempo y en el espacio.

“...A nadie se le ocurrirá pedirle al árbol que dé a su copa la misma forma que a sus raíces. Todos comprenderán que lo de arriba no puede ser un reflejo de lo de abajo. Está claro que las funciones diversas, en campos elementales diferentes, tienen que provocar energías divergentes. En el lugar que se le ha señalado, como tronco, el artista no hace nada más que reunir lo que viene de lo profundo y encauzarlo hacia adelante. Ni servir ni dominar, únicamente transmitir.” (Paul Klee, El símil del árbol)

Mi mirada

Conecto

el arriba y el abajo,

Mi mapa.

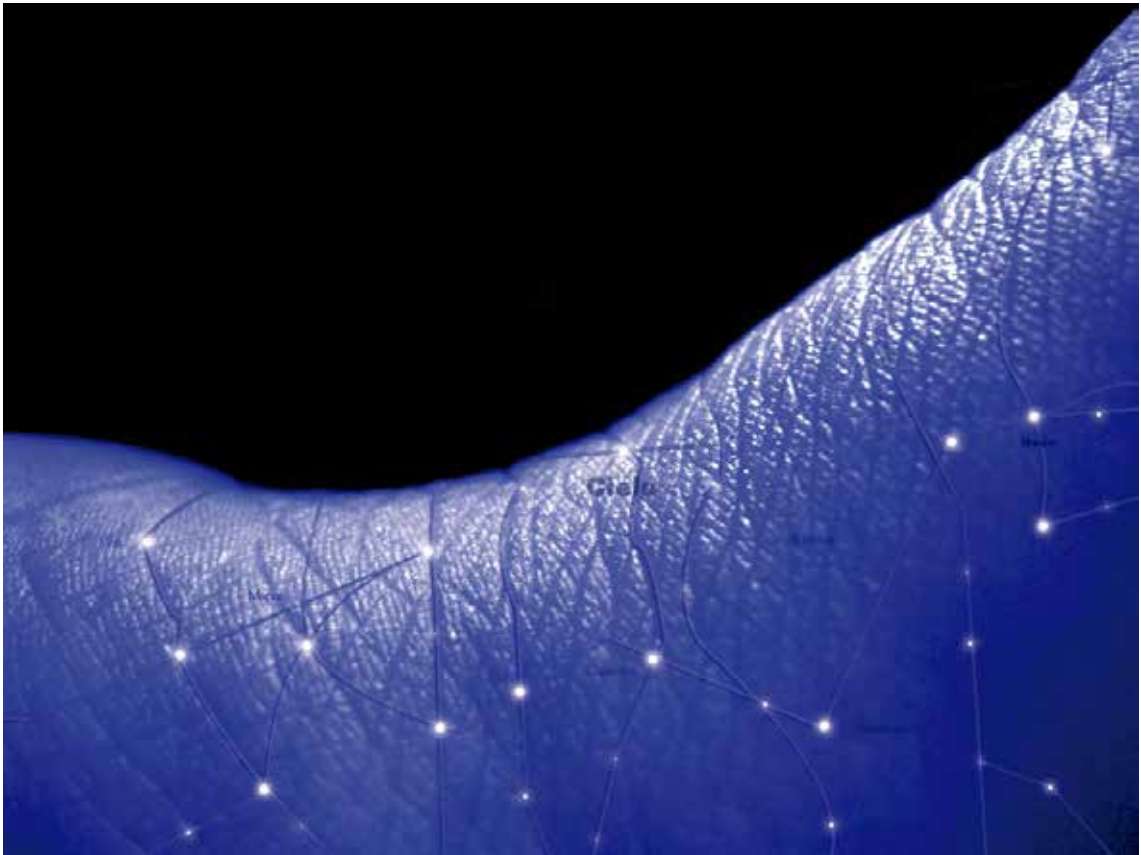
Auno

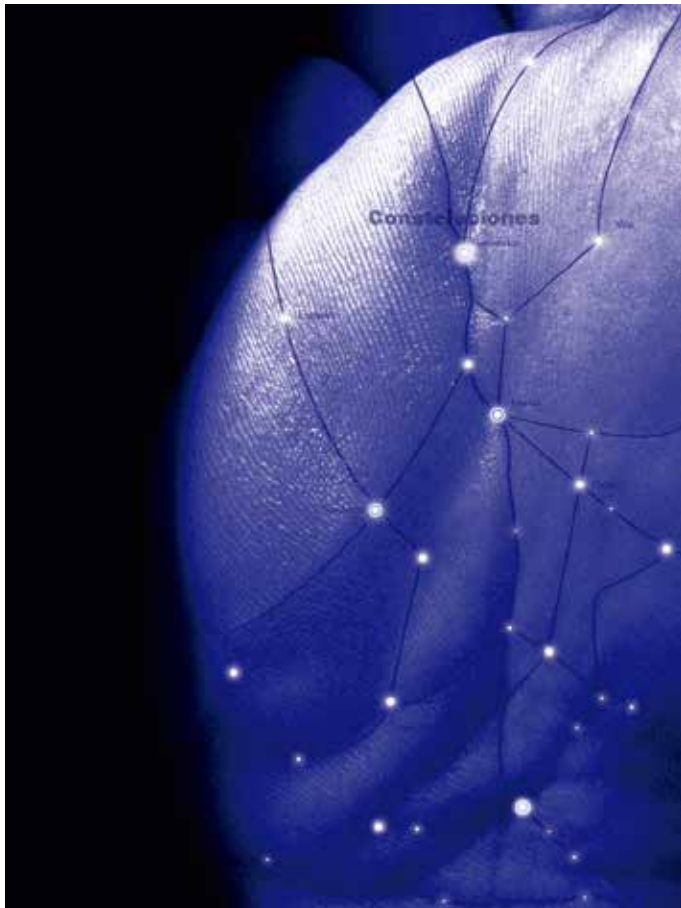
Cielo y Tierra

Ahora

soy horizonte.

(Guadalupe Fernández)





GUADALUPE FERNANDEZ
Mapas estelares
 2008

6.4 Cartografía corporal

Las prácticas donde el artista usa específicamente su cuerpo como soporte y material para la creación artística se denomina *Body Art*. El cuerpo se utiliza, se corta, se pinta, se cose en modernos rituales que remiten a los antiguos rituales de tribus primitivas.

El cuerpo delata sobre la piel la biografía de nuestra vida. La piel es una superficie de inscripción de las vivencias individuales. A través de ella, podemos ver lo que nos ha marcado y podemos descifrar las huellas que deja el tiempo. Sobre la piel leemos nuestra historia.

La piel es la primer frontera. Es envoltorio.

La artista mexicana Tatiana Parceró mezcla fotografías de su cuerpo con gráficos de anatomía y códigos antiguos, creando mapas que mezclan lo interior y lo exterior, lo real y lo lúdico. Son signos que narran historias y al ser transferidos sobre la piel adquieren nuevos significados.

No hay mapas que cuenten mejor una historia o que revivan mejor un camino que las arrugas de la piel.

La piel cubierta de marcas simbólicas representa una identidad colectiva y, a su vez, una indagación interior de autoconocimiento.

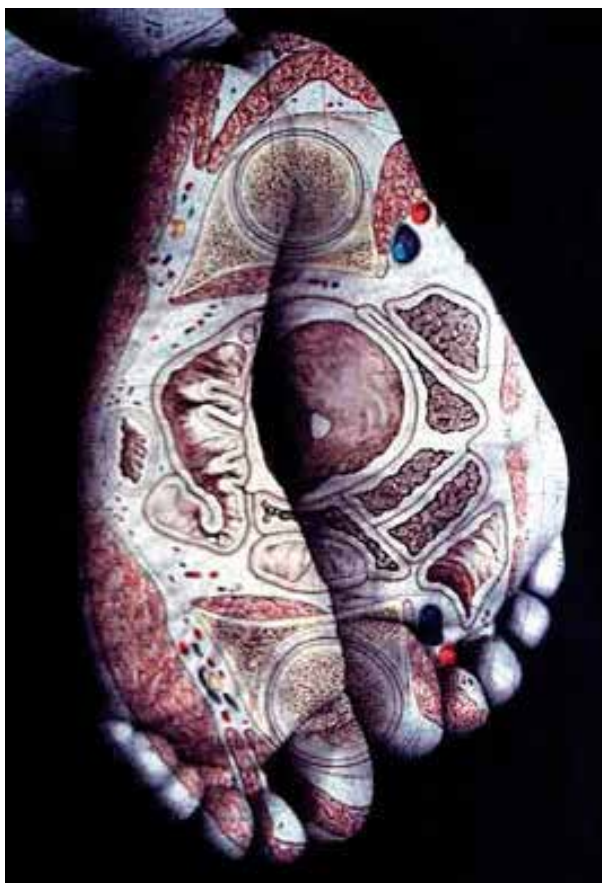
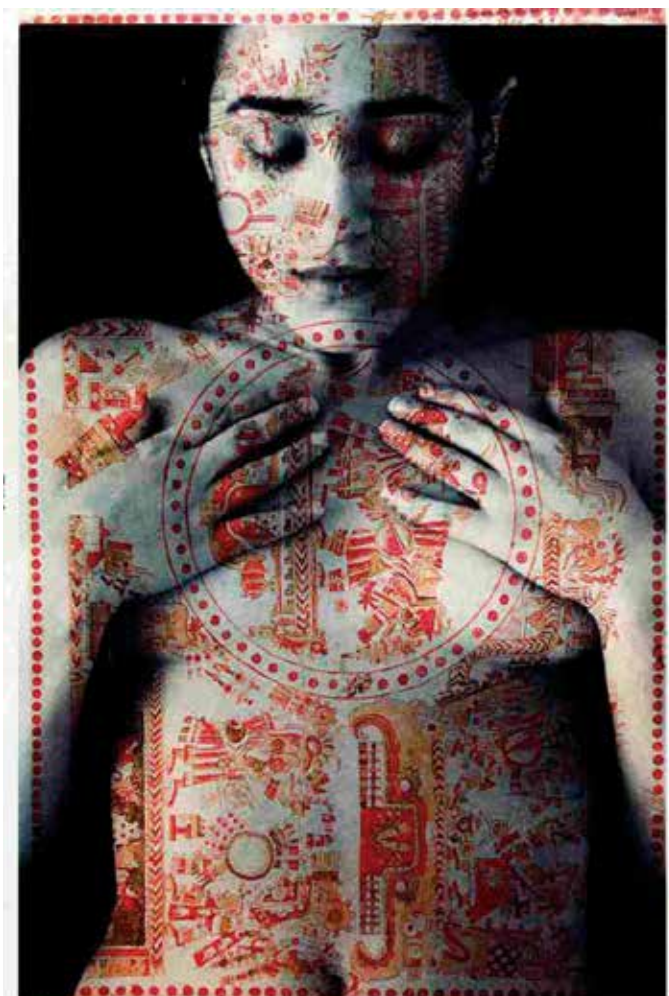
En la obra de Parceró, los volúmenes del cuerpo se aplanan y las imágenes van delimitando un único territorio. Signos, músculos y órganos diluyen la imagen corporal, desdibujan los márgenes y funden el cuerpo bajo una veladura mística, plasmación que remite al análisis de Gilles Deleuze en la representación de un “cuerpo sin órganos”, un cuerpo que deja de ser organismo biológico para transformarse en lugar mágico.

Los pliegues y las arrugas pierden corporalidad y se fusionan en un mapa de dibujos

cargados de una cierta extrañeza. Los símbolos alteran la textura de las manos y las líneas palmares simulando caminos por transitar o ya transitados, en definitiva, lapsos de la vida.

*“...El cuerpo como la tierra, los ríos como las
venas, los lagos como los órganos...”
(T. Parceró)*

En la serie “Cartografía interior” (1996) las imágenes de divinidades mayas, aztecas y mixtecas reaparecen impresas en la superficie del cuerpo como restos de la memoria cultural. Mediante estas cartas geográficas la artista guía al espectador por otros caminos y sugiere con estos signos la posibilidad de hallar nuevos significados sobre la vida individual.



TATIANA PARCERO
Cartografía interior #43 / #9
 1996

“Mi obra parte de mi biografía y de ritos personales basados en experiencias diarias. Exploro sensaciones y emociones que aún siendo íntimas o individuales se incluyen en un género más amplio: el femenino, el humano. Con esta idea me muevo de lo particular a lo general. Mi experiencia se transforma en una reflexión que otras mujeres o seres humanos pueden vivir.”
(Tatiana Parceró)

Los símbolos revelan un sinfín de interpretaciones sobre el cuerpo y su genealogía personal, corroborando la existencia simultánea de otras identidades, reflejadas en una especie de cartografía que delinea el mapa autobiográfico.

Recurrí a mi cuerpo como objeto de exploración. Indagué sobre mi propia identidad individual y como parte de un colectivo social e histórico.

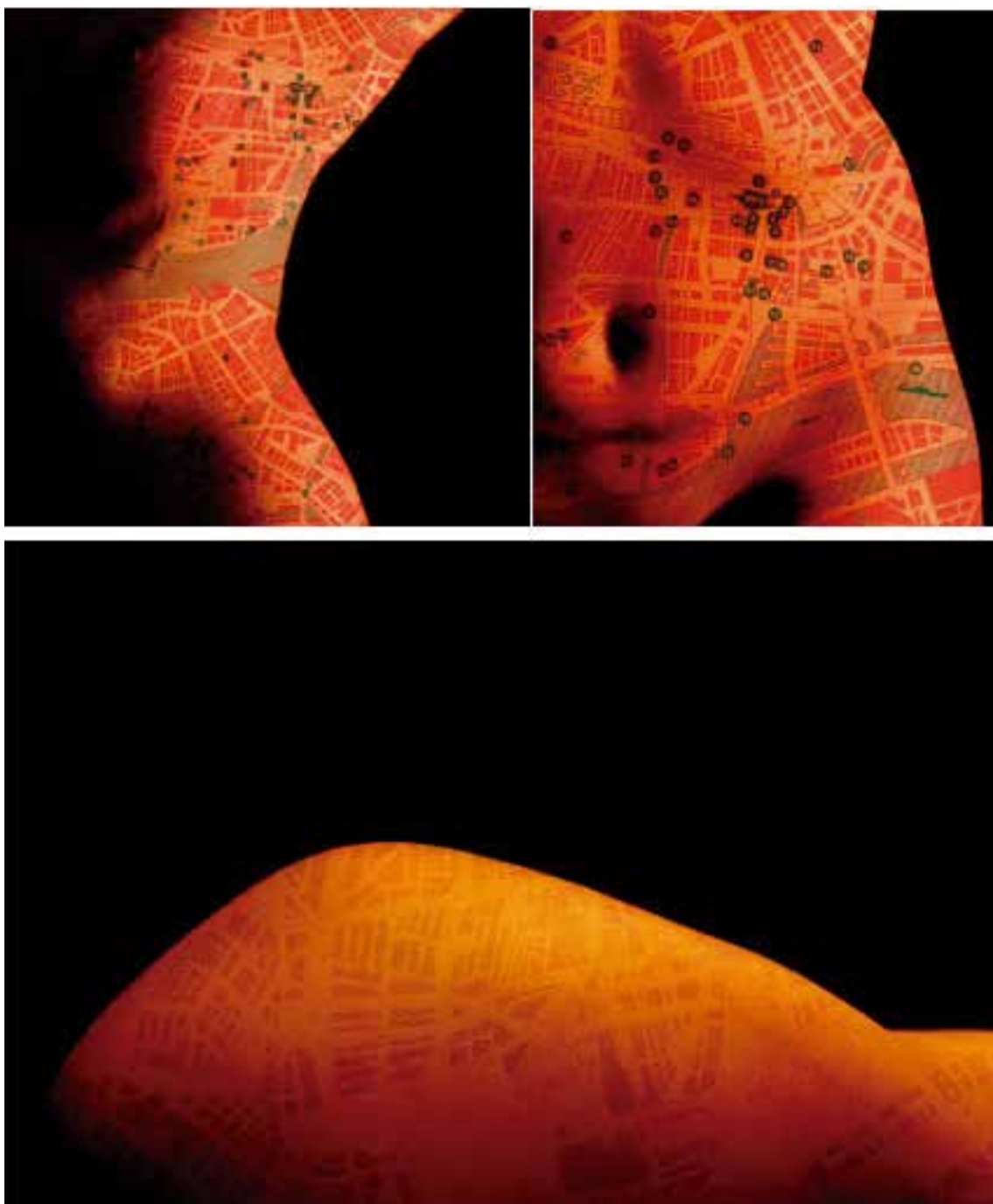
Materialicé el concepto de identidad, territorio, memoria y tiempo mediante la cartografía de mi cuerpo.

Reconstruí experiencias personales.

Mi cuerpo se apoya sobre estructuras preexistentes apropiándomelas y resignificándolas. No hay conclusiones en ese cuerpo escrito, sino simplemente territorios a recorrer, líneas que se entrecruzan o se superponen. Geografías propias que nacen de la yuxtaposición.



GUADALUPE FERNANDEZ
Cartografías corporales
2009



GUADALUPE FERNANDEZ
Cartografías corporales
2009

Conclusión

A raíz de esta investigación y del recorrido retrospectivo sobre mi proyecto de obra, reafirmé el viaje como analogía de la vida y más específicamente del camino de artista. Como tal construyo mi pensamiento desde lo visual.

Vivo desde la mirada. Observo, comprendo lo que observo. Interpreto lo que comprendo. Relaciono lo que interpreto. Transformo, vuelvo a observar lo nuevo.

Vislumbré y comprendí que el arte es un proceso, “un camino”, “pasos”.

Entendí que el andar es acción, también signo. Caminando dibujo sobre el lienzo del territorio y creo mis propios mapas desde mi visión.

Andando se viaja, el viaje es búsqueda, es encuentro y también re-encuentro con algo que se creía perdido. Viajar implica no solo un desplazamiento geográfico sino subjetivo: salir de lo que se considera lo propio (lugar de residencia, rumbos, familia, amigos, idiosincrasia, valores, lengua, etc.) e ir al encuentro con lo diverso.

En ese camino de artista aparecen sitios de encrucijada que acrecientan tanto la duda como el poder de decisión. Orientarse o perderse, detenerse y esperar. Aprender a soltar, dejar atrás, desprenderse, elegir para seguir avanzando. El camino se va forjando de la sucesión de continuas elecciones.

Estas decisiones que tomo hablan de mí, fortalecen mi identidad. Al conocerme, puedo establecer límites. Mediante la delimitación me relaciono y comprendo el espacio habitado y transitado.

Reflexionando sobre las fronteras comprendí que una línea divide y separa, pero también, une y aproxima. Me apropio del territorio recorrido, lo conozco y me permito cuestionarlo; confirmo que el mapa no es el territorio sino una representación subjetiva del mismo.

El mapa es una visión particular del espacio recorrido que permite establecer escalas de valores propias y jeraquías de sentido. El territorio es mucho más que eso porque se construye de todas esas individualidades conjugadas en un mismo plano. Al explorar el territorio, descubro en el andar una herramienta que sirve para comprender el espacio, intervenirlo, analizarlo y transformarlo. Dejo huella, intento trascender: presencia de una ausencia.

Viajar es una experiencia sacra. Es entregarse a la fuerza de lo desconocido, vivir y aceptar la incomodidad del desconcierto ante lo extraordinario de ver el mundo con ojos propios. Al regresar, desconocer mis ojos. Encrucijada. Ojos nuevos, transformados, un cambio, un caminar a oscuras, sin meta.

Entonces se expande el mundo, “mi” mundo,

más allá: sin meta.