

CIRCO M.R.T. Coop. Rios Rosas nº 11, esc. A, piso 6º, 28003 MADRID. Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón
CIRCO se encuentra hospedado dentro de Web Architecture Magazine, WAM. <http://web.arch-mag.com> e-mail: circo@arch-mag.com

1999. 65
EL CURSO DE LAS COSAS

CIRCO

MIDIENDO A PASEOS.

AMANDA SCHACHTER.

Imagen de la primera página: Richard Long. Clímbing Mt. Kilimanjaro. Africa 1969.



Esta investigación trata de establecer la relación existente entre la teoría (escribir, trazar mapas) y el objeto de arte, no simplemente como un análisis o materialización del otro, sino como una práctica única cuyos bordes están continuamente borrados y redibujados para reinventar el discurso.

Un repaso, hasta el presente, del trabajo de Richard Long revela que la teoría puede poseer su propia forma y composición, a la vez una práctica visual y parte de la producción del arte. Un ensamblaje de esculturas, fotografías, mapas, y poemas sobre paseos son, simultáneamente, recuerdos autónomos y fragmentarios de una serie de viajes. Long monta un juego entre ellos, provocando al espectador a discernir dónde termina uno y dónde empieza el otro. Detrás de esta ambigüedad, sin embargo, reside un método deliberado de producción, basado en los significados inherentes en cada medio. Los documentos y objetos se potencian unos a otros, desplazándose entre la teoría y la práctica. Long usa la cartografía para crear un discurso de la obra escultural.

Trazar mapas que redefinan un discurso es un tema que ha sido analizado profundamente en la teoría cultural reciente. En *Mille Plateaus*, (1980), Deleuze y Guattari argumentan que el concepto de mapa es crucial para evaluar las normas de una sociedad. "Rhizome" postula que mientras la huella se arraiga y se clona, el mapa es una red bulbosa que permite lecturas múltiples. La red no tiene ni principio ni fin, siempre reinterpreta la historia. A diferencia de la huella que impone el verbo ser (*est*), el mapa propone alianza (*et*), y se reinventa continuamente (1).

El mapa, entonces, se comporta como una historia, prestando nuevas lecturas a un lugar. Cada acontecimiento conlleva nuevos significados, a veces como adición a las historias previas, y



Richard Long. *A line in England*. Yorkshire 1977

NOTAS:

- (1) Deleuze y Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, 1987, "Introduction: Rhizome".
- (2) de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 1984, part. III.
- (3) Serres, Michel, "Language & Space: From Oedipus to Zola", en *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, Johns Hopkins University Press, 1982. p.48.
- (4) Serres, p.49.
- (5) Serres, p.49.
- (6) Overy, Paul, "Lions and Unicorns: The Britishness of Post-war British Sculpture", en *Art in America*, septiembre 1991. p.153.
- (7) Deleuze y Guattari, p.21.
- (8) Hall, James, "Landscape Art: Public Art or Public Convenience", en *Apollo*, marzo 1989. p.157.
- (9) Fuchs, R.H., *Richard Long*, Thames and Hudson, and Solomon Guggenheim Museum, New York, 1986. p.46.
- (10) Overy, p.154.
- (11) Overy, p.154.
- (12) Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", en Hal Foster ed., "The Anti-aesthetic: essays in postmodern culture", Bay Press, 1983.
- (13) Serres, p.52.
- (14) Johnston, Jill, "Walking into Art", en *Art in America*, abril 1987, p.161.
- (15) (Sin embargo, él ha caminado con Hamish Fulton en cierto número de ocasiones).
- (16) Overy, p.153.
- (17) Deleuze y Guattari, p.25.

El presente texto fue escrito para un seminario dirigido por Alessandra Ponte, en la *Princeton School of Architecture*, en enero de 1996. El título original es *Paced Together: The Map-Making-Art of Richard Long*. La traducción al castellano ha sido realizada por la propia Amanda Schachter.

casa al final de su viaje –la marca de su autenticación. Ulises llega a Itaca andrajoso y desconocido para Penélope. El no lleva ningún botín. Finalmente es reconocido por su perro (que conoce su olor) y luego por su niñera (por las marcas de sus rodillas). Long, de forma similar, vuelve a casa con piedras sueltas, y no con una obra de arte. En la galería, dispuestas en una forma concreta, son la autenticación de su posición como artista, no de sus viajes.

La obra de Long, a pesar de su condición objetual, presenta una idea más que un producto, es probablemente una reacción a la cultura consumista de los años sesenta. La obra de Caro representa Inglaterra en la situación de la posguerra (16). Su obra produce "comodidades calientes", (hot commodities), con más valor por su demanda de mercado que por el disfrute de contemplarlos. Long redefine el arte fuera de su valor monetario. Su obra cuestiona la primacía de la posesión. ¿A quién pertenece una pieza de galería de Long, que es probablemente almacenada como una caja de piedras o palos después de que la exposición termina?

¿Compiten los mapas-objetos con las esculturas-objetos? Los mapas se convierten en objetos, los objetos en mapas. Los mapas, como producciones de arte, son probablemente los elementos más cuantificables, (vendibles), de su obra. Recíprocamente, las fotografías de las esculturas indican que sus estrategias representacionales reflejan las de los mapas. *Walking a Line in Peru* es sólo un ejemplo de una imagen cuya perspectiva está sesgada por la línea del trayecto. La línea, cuya anchura no disminuye, de forma apreciable, con la distancia, presenta el paisaje como diagrama. Deleuze y Guattari escriben "haced mapas, y no fotos ni dibujos" (17), pero Long muestra que aún esto tiene sentidos múltiples.

Amanda Schachter, 1996.

alternativamente, como su negación. De Certeau habla de las ideas sobre los conceptos de *huella vs. mapa* de Deleuze y Guattari como la distinción entre *lugar* y *espacio*, en el cual, lugar define un dominio físico, y espacio presenta las historias infinitas posibles dentro de él. Si lugar es el *locus* de un trayecto, espacio es su itinerario. El mapa es la manifestación visual del itinerario (2).

La Odisea es el texto clásico de las implicaciones inherentes en la distinción entre lugar y espacio. El trenzado de narrativas alrededor, y por medio, de rodeos del trayecto del protagonista indica que el espacio puede trascender los límites de lugar físico. *La Odisea* envuelve dos lugares que comparten el mismo espacio –el primero, múltiple, según los *loci* de la peregrinación de Ulises, y el segundo, doméstico, donde Penélope espera su llegada. Como Michel Serres argumenta, es la discrepancia y caos de lugar (cada uno presentado como distinto dentro la historia) lo que los unifica ideológicamente. Penélope, como hilandera, está situada en la posición teórica de juntarlos, "entremezclando, infinitamente, hilos con matices variados" (4), y produciendo el itinerario del trayecto con sus manos. Su tapiz, completado al retorno de Ulises, es el mapa de su viaje al extranjero así como el de su propia espera en casa. El tapiz es el discurso, la "teoría terminada de sus propios mitos" (5), que conecta lugar y forma espacio. El trabajo manual de Penélope muestra la teoría como algo visual, una obra de arte en sí misma.

La cartografía de Long puede ser considerada, de forma similar, como el itinerario de un discurso. Un discurso destinado a redefinir la posición del objeto en la galería (de arte), los mapas teorizan su reinvenición. Long trabaja entre dos sitios –la galería y el trayecto. Él, simultáneamente, hace el papel de Penélope y Ulises, creando el itinerario y navegando sus caminos. Los viajes de Long son como un sólo viaje, en el cual él construye las materias de su discurso para hacer el arte.

De forma significativa, Long trabaja dentro de la tradición de la escultura británica, por la línea oficial. Sus resultados son, casi siempre, instalaciones físicas dentro galerías, indicando que todavía su interés prioritario está en hacer cosas. Sin embargo, trazando mapas, él reinventa el objeto, desafiando el trabajo de sus propios maestros.

Alumno de la *St. Martin School of Art* en Inglaterra, Long estudia con Anthony Caro, el cual aboga por la vuelta a los ideales primeros del modernismo. Rechazando la última obra de Henry Moore, que lleva la escultura moderna a la esfera pública, Caro resitúa el objeto en el dominio de la galería, como forma en sí misma. Él trata de instituir la escultura en el dominio de la necesidad interior (6). Las esculturas de Caro son objetos que pueden convivir junto a los cuadros de un museo.

Long desafía esta solidez del objeto museístico de una manera similar a la que Deleuze y Guattari argumentan la finalidad de la huella. Crear mapas permite a Long repensar la significación de la permanencia. Cada mapa cambia un lugar en el espacio de la mente, hasta que uno nuevo viene a restituirlo. Haciendo mapas, Long modifica un sitio multitud de veces e inventa sus destinos. Los paseos de Long lo vuelven a traer continuamente a las mismas localizaciones. En el curso de trece años, él visita Dartmoor, el campo de su infancia, al menos once veces, produciendo catorce mapas que incluyen Dartmoor de forma específica, y otros, innumerables, sin nombre que, probablemente, también lo incluyen. Su trabajo se desarrolla desde la utilización de mapas topográficos oficiales, hasta el invento de mapas nuevos en poemas geométricos que describen los aspectos auditivos y visuales del paisaje. Su camino es circular, testificando su rito del retorno.

En su primer intento, *A Walk and Four Circles*, (1972), Long usa un mapa topográfico oficial, británico, para marcar cuatro círculos, cada uno de una hora de camino. En *Eight Walks*, (1974), hecho dos años después, todavía usa el mapa oficial, pero ahora, cada paseo

que se refieren a un ritual general de caminar. La obra de Long sólo está completa a través del tiempo.

El discurso de Long promueve la posición del artista. Serres, analizando la historia de *La Odisea*, describe el ciclo de los mitos y la racionalidad, en donde uno continuamente se entrega al otro. Un puente está construido y lo racional está forjado; eventualmente, está destruido, y lo irracional prevalece, hasta el siguiente momento de su encuentro. Ulises es el vagabundo físico, que atravesando lugares distintos introduce en ellos lo racional y lo universal. Penélope, como hilandera, simbólicamente "enreda, entrelaza, tuerce, ensambla, pasa por arriba y por abajo, [y] junta lo irracional" (13). Ulysses y Penélope son los arquetipos de lo racional. *La Odisea* describe el rito de la creación del espacio universal.

Los Paseos de Long enlazan con los mitos así como con la historia de Los Cíclopes o de las Sirenas. Lo que Long presenta como mapa e imagen son ficciones. Él insiste que camina sólo; así, en cierto modo, nadie sabe de verdad si él va o a dónde va (14). Una fotografía, (autorretrato), subiendo al monte Kilimanjaro en 1969, con gafas de sol alrededor de su cuello y una mochila, es la evidencia más próxima de que él estuvo alguna vez en el sitio (15). Es el vehículo que lo presenta como protagonista. Aún sus destinos son míticos. La localización de sus huellas es tan ambigua como las fotografías en sus mapas. *A Line Made By Walking*, (¿hecho por quién?) está situada en "England 1967," pero su localización exacta es desconocida. Puede ser Dartmoor, Cornwall, e incluso su propio jardín. Como artista, Long es la hilandera, enlazando paisajes y forjando una conexión entre la galería y la naturaleza, por medio de la geometría.

Esto cuestiona si lo que hace Long para la galería es, en primer lugar, para su autenticación como artista. El hecho de que el público vea el arte en la galería, es un matiz necesario para su obra. Las esculturas fragmentadas de Long son lo que Ulises trae a

el arte, en el cual los objetos se refieren a algo más que a sí mismos. Long reinstala en el arte la idea y el rito. Si el modernismo creó la forma por su propio interés, Long redescubre el arte surgiendo de la práctica humana. Rosalind Krauss argumenta que después del siglo diecinueve, la escultura pierde su significado como representación conmemorativa. La escultura se convierte en algo sin sitio (*siteless*); el basamento es el generador o la razón de ser de su forma (12). Mientras que la escultura antes del siglo veinte tiene su significado en la cosmología, el rito, la historia, o la victoria militar, la obra de los modernistas está basada en consideraciones formales. Long refunda la escultura con su sentido original.

Es, entonces, necesario evaluar el significado del rito de Long como fuente de intención. Muchos críticos se preguntan si los paseos solitarios de Long cobran sentido por el hecho de que el ritual sólo es suyo. Él experimenta el paisaje que él mismo abstrae. Es su paseo personal lo que hace mapa su paso personal.

Relativo a esta pregunta es si alguien puede apreciar las instalaciones en la galería sin el conocimiento del paseo o el mapa. Long da título a cada obra para que la escultura siempre tenga alguna referencia de lugar y evento. Además, las piedras en la galería tienen algún significado porque testifican su ausencia en el sitio. Las esculturas están misteriosamente cerca de los eventos que documentan. A *Line the Length of a Straight Walk from the Bottom to the Top of Silbury Hill*, (1972), con forma de espiral, sin embargo, respira ambigüedad, porque lo que Long exhibe en la galería londinense está a medias de lo que, realmente, ha pasado en el sitio. Una línea caminada se convierte en una espiral mostrada. La forma de una instalación de un sitio, a menudo, refiere a un paseo dado en otro. A *Line the Length of a Straight Walk* se puede referir a la ausencia en *A Sculpture Left by the Tide*, (1970,) trazado un año antes en Cornwall. Esto significa que cada pieza en la galería tiene referencias múltiples

está indicado abstractamente por un gráfico de su duración. Los caminos pueden estar en cualquier parte. Long usa el mapa específicamente para utilizar la idea de paso. Después de 1978, Long cambia casi completamente a poemas, en los cuales la calidad visual de las palabras sugiere un mapa. Los poemas se refieren a la forma y duración del paseo, pero jugando con los recursos convencionales de cartografía. A *Seven Day Circle of Ground*, (1984), describe una programa de una semana andando en un círculo imaginario, en Dartmoor, de cinco millas y medio de ancho. El círculo dibujado, en el cual se marcan, interrelacionados entre sí, los nombres de los destinos y las paradas del mediodía, sugiere que el mapa topográfico original se ha retirado de debajo. Los nombres del sitio se pueden ver por sus sonidos y mirar por sus localizaciones relativas. Como en *Eight Walks*, las rutas no están especificadas, y se deben suponer.

One Hour, (1984), describe otro paseo circular en Dartmoor por medio de palabras asociativas. Palabras como "shadow/ grass/ ice/ scuff/ squelch" ordenadas en círculo describen las características de un paseo. El mapa juega con las cualidades auditivas de las palabras y su tamaño individual en el círculo, en el cual las palabras son alineadas por el borde exterior de la circunferencia, creando las palabras más largas un eje dentado en el borde interior. Los ojos siguen a las palabras, leyendo, como los pies y los sentidos harían el trayecto.

A menudo, Long incluye fotografías del sitio como parte del mapa. Su abstracción deliberada permite interpretaciones múltiples. Tiberghien describe como las imágenes de *Dartmoor Riverbeds*, (1978), podrían retratar Dartmoor, Los Países Montañosos de Escocia, o cualquier sitio en la imaginación del espectador. Son a la vez la historia nombrada del trayecto, y la historia de otro posible. Las fotografías se comparan a la narración en el tapiz de Penélope, que simbólicamente cuenta tanto su vida como el trayecto de Ulises. El mapa puede tener muchas permutaciones, igual en el

espacio de la mente; es "siempre movable, conectable, reversible, modificable, y tiene entradas y salidas múltiples, y sus propias líneas de fuga" (7)

Si al trazar mapas Long es Penélope, al hacer esculturas, es Ulises. Usando materiales encontrados *in situ*, Long es el vagabundo que literalmente construye puentes (*builds bridges*) con piedras (8). Long desempeña el papel de un aventurero activo. A *Line of 164 Stones/ A Walk of 164 Miles*, (1974) describe un paseo a través de Irlanda durante el cual él pone, a cada milla, una piedra cercana en el camino. Una imagen fotográfica muestra uno de estos momentos. El puente sucede sólo por su propio interés, y a veces Long vuelve deliberadamente al punto del inicio. *Throwing a Stone around Macgillycuddy's Reeks*, (1977), también describe un trayecto en Irlanda en el cual Long tira, continuamente, una misma piedra en una ruta circular, hasta que vuelve al punto donde la encontró. Un paseo de dos días y medio produce 3628 lanzamientos de piedra.

La actividad de Long varía desde crear marcas en la tierra hasta formar esculturas de piedras encontradas en el sitio. A *Line Made in England*, (1967), es literalmente una huella, en donde Long altera la altura de la hierba para producir el efecto de una línea que está en marcha. La claridad de *A Line in Peru*, (1972), va un poco más allá porque plantea si Long crea la línea enteramente por medio de la marca del zapato. ¿Cuántas veces camina él por la línea? Long comenta que no hay ninguna diferencia conceptual entre pasear una línea una vez y pasearla muchas veces; la diferencia sólo mide la permanencia de la línea (9). Esta teoría da una cierta ambigüedad de cómo el trabajo está hecho y adelanta el misterio existente detrás de la producción artística. ¿Usa Long una pala si no puede trasladar una pieza de tierra? A menudo él construye esculturas que son claramente un trabajo manual. A *Line in Ireland*, (1974), y *A Line in Australia*, (1977), representan una línea hecha, más bien que una línea caminada. En estos ejemplos

Long recoge piedras y las coloca para elevar su visibilidad como una forma unitaria. Las huellas de sus pasos retratan un vacío, sus rupturas, una presencia. En cada obra, el efecto es temporal y sometido a los elementos.

La obra de Long para la galería retrata las esculturas exteriores. Sus objetos fragmentados, y arreglados, presentan piedras, palos, o tierra de un lugar en un interior ajeno. La obra temporal en el exterior, está solo fijada en su geometría cuando esta en la galería, y concebiblemente puede ser transformada por cualquier pequeño movimiento. La permanencia de la instalación no es más larga que la duración de su exposición. Una instalación frecuentemente se refiere a un mapa, que, en un curioso reverso de su significado, se convierte en más permanente. El mapa es la síntesis objetual del paseo.

El análisis de Paul Overy ve los paseos de Long como una manera de recolonizar el territorio en una *Britania post-colonial*, por medio de la cultura más que por la fuerza. Overy compara a Long con el *flâneur* del siglo diecinueve, que gana posesión con el paseo y la mirada. Overy argumenta que la escultura contemporánea Británica presenta una visión multi-cultural del colonialismo, es el espíritu del unicornio (el artista intelectual) mas que el del león (el conquistador militar) (10). La conquista por la experiencia reemplaza a la conquista por la fuerza. Overy muestra, sin embargo, que los artistas recientes parodian a Long como contradictorio. Él cita a Rasheed Areen, un artista contemporáneo, que llama a Long "un héroe romántico", que se comporta ingenuamente como sus ancestros conquistadores. Areen dice: "Marcar el mundo es poseerlo" (11).

El análisis de Overy asume que los paseos de Long tienen un sentido que va más allá de la estética. Overy atribuye a Long una agenda política relacionada con los deseos de la industria del arte británico que lo ha promovido tan bien. Lo que es más plausible, es que Long está creando un discurso específico sobre