

Invitación a la fiesta
Una interpretación de la obra de Richard Long
“Caminando en círculo en Ladakh”

Magui Lucero

“Yo contemplaba el jardín de maravillas del espacio con la sensación de mirar en lo más profundo, en lo más secreto de mí mismo; y sonreía, ¡porque nunca me había soñado tan puro, tan grande, tan hermoso!”

Milosz

I- La obra de Richard Long (Bristol, 1945) aparece casi siempre mencionada como parte de las manifestaciones del Land Art. Si bien el Land Art no es ni un movimiento ni un estilo y tanto Long como otros artistas rechazan esta denominación, el término designa una serie de intervenciones que tienen importantes puntos de coincidencia y un contexto de desarrollo común.

Más allá de situar la obra al aire libre, o de utilizar materiales naturales, cosa que hicieron algunos artistas antes de los años sesenta, el Land Art supone una reflexión acerca del espacio y el tiempo y de la relación del hombre con la naturaleza y el entorno. Las primeras intervenciones de este tipo se dieron a principios de los años sesenta pero fue recién en 1968 y 1969 que se consolidaron como tendencia con la realización de dos exposiciones de relevancia. La primera, “*Earthworks*” en la Dwan Gallery de Nueva York y la segunda titulada “*Tierra, aire, fuego, agua*” en el Museo de Bellas Artes de Boston, de la que participó Richard Long entre otros artistas americanos y europeos.

Se dieron en esta época una serie de acontecimientos que influyeron notablemente en el desarrollo del Land Art. La llegada del hombre a la luna y la conquista del espacio interplanetario generaron una nueva conciencia acerca de la tierra, de los territorios inexplorados y de la existencia de otros mundos habitados. La divulgación de la teoría de la relatividad

dad vivificó la reflexión sobre el tiempo y el espacio. Finalmente, la nueva antropología de los sesenta, con la publicación de "El pensamiento salvaje" en 1961 y "Mito y Significado"¹ en 1972, revolucionó el concepto de progreso cultural, llamando la atención sobre la idea de tiempo cíclico; intentó por otra parte una nueva interpretación de los signos abstractos en el arte prehistórico, y buscó establecer una relación entre la concepción espacial y el uso del lenguaje abstracto de formas primarias del hombre primitivo y los artistas contemporáneos². Todos estos tópicos se vieron reflejados de alguna manera en las obras y en la reflexión de los artistas³.

Un aspecto decisivo es el traslado de las obras a lugares difícilmente accesibles y el acento puesto en su carácter procesual y efímero. En esto se ha querido ver un rechazo del espacio de la galería y del valor de cambio de la obra, lo que es parcialmente cierto. El Land Art puede entenderse como una reacción al Pop Art visto como celebración de la sociedad de consumo y de hecho las obras por su mismo carácter quedan fuera del tráfico del arte. Pero la galería continúa siendo una pieza clave para el acceso del público a la obra. Las intervenciones son registradas en videos y fotografías que los artistas identifican muchas veces con la obra misma y que son expuestos en ocasiones junto a mapas del lugar, textos, etc. El carácter fragmentario de la documentación, el cambio de dimensiones y de contexto entre la obra y su exposición requieren del espectador un esfuerzo de reflexión, una implicación activa, que promueve el retorno a las experiencias propias con la naturaleza⁴.

Por otra parte, la utilización de la naturaleza como material y la transformación del paisaje en objeto artístico identificando arte y realidad, se inscribe en lo que Marchan Fiz declara como propuestas de extensión y ampliación del arte en un camino que confluye en lo conceptual⁵. En este sentido es clara la relación del Land Art con las propuestas del Minimal

¹ Ambas obras de Claude Lévi-Strauss.

² Véase Sigfried Giedeon, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza, Madrid, 1981.

³ Para un enfoque más completo sobre este tema ver Tonia Raquejo, *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998.

⁴ Cfr. Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1994, p. 220.

⁵ *Ibid.*

Art en el cual, la pérdida de interés en la conformación de la obra como un sistema cerrado de relaciones destaca su carácter instrumental: la obra remite a la realidad ambiental y activa al espectador⁶ requiriendo de éste la tarea de completar un orden parcial propuesto.

La producción de Richard Long, entendida como obra y como proceso de creación se distingue de la mayoría de las del Land Art en varios aspectos. Ante multitud de obras de gran tamaño, de intervenciones que implican grandes movimientos de tierra, el empleo de tecnología avanzada, la inclusión de elementos ajenos al lugar, el uso metafórico de la naturaleza, la postulación de los fenómenos naturales como acontecimiento artístico y una actitud crítica desde posturas ecológicas o claramente políticas, resalta su carácter íntimo, su sencillez.

Long utiliza los materiales del lugar con respeto y su propio cuerpo como herramienta. Con sus manos reúne, apila, acomoda, retira las piedras, y sus pasos, caminando de un lugar a otro o insistiendo sobre un mismo recorrido durante horas y días, hacen más o menos visible una huella. En ocasiones, una vez fotografiada la obra, Long vuelve las piedras a su posición original y continúa su camino. No planifica sus obras, camina y acampa donde lo encuentra la noche, sosteniendo una vida rudimentaria, casi idílica, según sus propias palabras, para después retornar al “caos del llamado mundo normal”⁷. Cada obra es fruto de un encuentro con el lugar, de su descubrimiento y su atenta escucha.

En lo que podría interpretarse como una voluntad de silencio, una tentación de cortar el diálogo, en palabras de S. Sontag, o como una negación de la obra a través de su reintegración a la existencia⁸, Long considera su obra como parte de “un continuo de huellas (...) que son intemporales y no pertenecen solamente al presente”⁹ y expresa la vacilante aspiración de que su obra sea anónima, confirmada por la satisfacción que le provoca el tener el control de la visibilidad de la obra a la que, por otra parte, muchas veces renuncia.

⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷ Tonia Raquejo, *Op. Cit.*, p. 114. De p. 113 a 115 pueden leerse declaraciones de Richard Long, transcritas del video *Stones and Flies: Richard Long en el Sahara*, realizado por Philips Haas, éditions á voir, Amsterdam, 1988.

⁸ Cfr. Gianni Vattimo, “Muerte o crepúsculo del arte”, en *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 53.

⁹ Tonia Raquejo, *Op. Cit.*, p.114.

Long no construye ni fabrica ningún objeto. No coloca pararrayos como De María, no construye un muelle como Smithson, no recubre una costa como Christo, no modela con tierra una mujer como Pierce. Long utiliza la tierra de un modo enteramente diferente. Su acción sólo hace visible un lugar.

En las páginas que siguen centraremos nuestra mirada y nuestra reflexión en una obra suya: *Caminando en círculo en Ladakh*, realizada en 1984, al norte de la India¹⁰. En el primer golpe de vista vemos alzarse las montañas en un paisaje magnífico que parece impregnado de silencio. La vista registrada por la fotografía podría estar seguida por una nueva toma, parte de una serie de altos en un camino de sorpresas. Pero la fotografía, sabemos, no es parte de un álbum de viaje. El círculo en el abra no parece obra del viento. La vista nos asalta como requiriendo una mirada más atenta. Al detenernos, lo magnífico se convierte en extraordinario y lo que parecía encontrarse suspendido ante nuestra mirada, se muestra ahora como un movimiento que comienza y nos inquieta.

Intentaremos acercarnos a la obra desde dos aspectos fundamentales de su experiencia; por un lado desde la vivencia que tenemos de ella como contempladores no desprevenidos, habiendo reflexionado sobre algunas particularidades del contexto cultural e histórico en que la obra vive y es producida, y conocedores de algunas declaraciones del propio Long acerca de su trabajo; por otro lado, desde lo desprevenidos que de todos modos nos encuentra su contemplación, intentando rescatar ese instante primero en que la imagen, como expresa Bachelard, roza las profundidades de nuestro ser.

II- Algo en la obra de Richard Long parece entroncar con la tradición del paisaje romántico inglés¹¹. Así puede entenderse el hecho de que las obras surjan de paseos en los que la mejor actitud es, según sus propias palabras, “no pensar en nada, estar (muy) relajado”¹², liberar la imaginación y agudizar los sentidos a través de actividades “que no implican el pensamiento, como contemplar el fluir de un río o descansar sobre una piedra”¹³.

¹⁰ En otras publicaciones la misma obra es referida como *Caminando en círculo en Pingdon*, norte de la India.

¹¹ Cfr. Tonia Raquejo, *Op. Cit.*, p. 15. Raquejo hace referencia a esta relación respecto del Land Art en general, remitiendo a un análisis de las conexiones de esta tendencia con el pintoresquismo inglés hecho por John Bearsley en su monografía *Earthworks and Beyond*, Abbeville Press, N. York, 1989.

¹² Tonia Raquejo, *Op. Cit.*, p. 114.

¹³ *Ibid.*, p. 115.

Pero la naturaleza ya no es, como para el artista romántico, un modelo de representación y el espíritu viajero no se resuelve en ningún objeto que intente reflejar lo reconfortante, lo exótico o lo excitante de una aventura campestre. La naturaleza se ha convertido para Long en material, en el escenario de la acción, y la obra se integra a ella. La relación de la obra con la naturaleza como paisaje es para Long la relación con el lugar, con un lugar en particular y con una experiencia del mismo. En un claro ejemplo de cuestionamiento de la escultura como categoría en su definición tradicional, Long considera su obra como escultura y declara: “Las esculturas son lugares de reposo a lo largo de un viaje. Son el encuentro del camino con el lugar”¹⁴.

Heidegger nos proporciona algunas claves para el acercamiento que intentamos. En *Construir, Habitar, Pensar*, comienza remontándose a los orígenes del construir atendiendo a la interpelación del lenguaje sobre el ser de las cosas, y encuentra que “Al habitar llegamos (...) a través del construir”¹⁵; pero el construir, señala, no es meramente un medio para el habitar sino que “el construir es ya en sí mismo habitar”¹⁶. Habitar aquí no significa solo tener un alojamiento, habitar es en su sentido original, quedarse, detenerse, permanecer; es “el modo en que nosotros los humanos *sind* (somos/estamos) en la tierra”¹⁷. Habitar es una estadía “cabe las cosas”, un modo en que nos conducimos frente a ellas. El construir como habitar se consume en la experiencia cotidiana del hombre como cuidar y atender, proteger el crecimiento de lo que produce sus frutos por sí mismo; y también como erigir, producir el construir por sí mismo una obra¹⁸. Entendemos que la acción de Long es un habitar.

Long *habita* sus lugares permaneciendo en ellos, transitándolos, asistiendo a la fluctuación de la luz y al movimiento de los astros. Celebrando aquella vida rudimentaria que supone un encuentro con las cosas del todo diferente de aquel que nos permite nuestro mundo tecnológico de la velocidad, la producción seriada y la cultura del consumo. El encuentro puede producirse en su particularidad por ese modo de estar que se cumple ple-

¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵ Martin Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, Alción, Córdoba, 1997, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p.13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17 y 19.

namemente como ser cuidadoso de las cosas, cuidadoso por atento a su ser. Y es esta atención lo que permite a las cosas revelarse. Long se detiene junto a ellas caminando y caminando produce su obra, consumando nuevamente y a la misma vez el habitar: "Solo cuando tenemos la capacidad de habitar, podemos construir"¹⁹. Pero lo producido no es ningún objeto. ¿Cómo es entonces este *habitar como construir* cuando no tenemos nada enfrente que parezca una construcción? Sólo encontramos una huella, un círculo grabado en la tierra.

Siguiendo el pensamiento de Heidegger, el habitar como construir produce lugares, obras que son, propiamente, lugares: Heidegger dilucida esta cuestión, poniéndonos ante el ejemplo de un puente como un caso de construcción, de obra producida por el construir. Antes de la existencia del puente sólo hay puntos susceptibles de ser ocupados por algo. Instalado el puente, éste "congrega la tierra como paisaje en el entorno del río"²⁰. En virtud de su presencia las orillas se destacan como tales, se manifiesta la vecindad del río y la tierra firme y hallan un curso los caminos vacilantes de los humanos. Gracias al puente, un punto entre muchos a lo largo del río resulta ser un lugar, el puente es en sí mismo lugar: nuestra obra es una construcción en cuanto es en sí misma lugar. El círculo en el abra instaura cercanía y lejanía: las montañas se sitúan a una distancia que es doble recorrer, la dirección de la mirada es un camino posible que pone en relación el aquí y lo lejano -y por esa mediación, uno al otro se definen, se particularizan-; la posibilidad de atravesar esos espacios, de escalar esas montañas, nos enlaza con la vastedad del paisaje. Pero la obra como fruto del habitar libera aún otras resonancias, despeja todavía otros senderos para nuestro acercamiento. Habitar es una estadía que no puede cumplirse en espacio ninguno, desde que el hombre habita hay espacio²¹; pero, señala Heidegger, el espacio a que el habitar se remite no es "el espacio" fruto de una abstracción sino el espacio particular. En *El Origen de la Obra de Arte* encontramos, por una parte, que lo propio de una obra es ser creada, es decir, fruto de un producir que es *téchne*: en el sentido original

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

²¹ *Ibid.*, p 39 a 43. En la p. 43 leemos "El espacio no es ningún 'enfrente de' para el hombre. [...] No hay hombres y además espacios" siendo un rasgo fundamental del ser humanos el habitar y estando siempre el habitar referido al espacio, éste es inseparable del hombre.

del término, percibir lo presente en cuanto tal, dejar aparecer²². A nuestra obra le corresponde el dejar aparecer ese espacio particular a que el habitar humano se remite, el espacio para esa estadía. La obra-lugar crea espacio en el sentido de que, estando éste ya ahí, lo libera, lo hace provenir a su presencia²³. El círculo en Ladakh, con su sorprendente simpleza y economía, actúa como el límite a partir del cual el espacio comienza. En *Ornamento y Monumento*, Vattimo aclara comentando a Heidegger: el morar poético como hacer espacio, dispone lugares (localidad) y los pone en relación con el entorno, la obra genera un nuevo orden espacial, apareciendo ella en primer plano actúa a la vez como punto de fuga hacia la libre vastedad de la comarca²⁴. Por otra parte, lo propio de la obra se expresa también como ser portadora del acontecer de la verdad²⁵, como desocultación, no otra cosa que este dejar aparecer que opera el producir como *tecné*. Siguiendo el comentario de G. Vattimo, podemos considerar nuestra obra como puesta por obra de la verdad: en las artes del espacio, la lucha de mundo y tierra toma la forma del juego entre localidad y comarca, y en este juego el espacio es traído a su presencia. La obra de Long es en sí misma lugar, crea espacio para una estadía y es, en la óptica de Heidegger, escultura, en su más propio sentido. Entonces, la apertura que es propia de la verdad se da no sólo como fundar, sino también como “dilatarse y extenderse, como dejar en libertad”²⁶. “La escultura es puesta por obra de la verdad en cuanto es acaecer de espacio auténtico (en lo que el espacio tiene de propio)”²⁷ que es, como hemos visto, ser liberado. El habitar de Long ha desocultado el espacio y el círculo, una vez agotada su contemplación, nos remite, más allá de sí mismo, a la contempla-

²² *Ibid.*, pp. 51 y 53, y “El Origen de la Obra de Arte” en *Arte y Poesía*, FCE, México, 1958, p. 94. En *Construir, Habitar, Pensar*, p. 51, encontramos que: el producir como construir “... presenta la cosa como un lugar en lo que ya está presente que recién ahora gracias a este lugar es un espacio”.

²³ El significado original de la palabra *Raum* (espacio) es plaza liberada para asentamiento y acampamiento; un espacio es algo creado, liberado, es decir, dentro de un límite, según la concepción griega de límite, no como aquello donde algo termina sino desde lo cual comienza su ser. Cfr. *Construir, Habitar, Pensar*, p. 37.

²⁴ Cfr. Gianni Vattimo, “Ornamento y Monumento”, en *Op. cit.*, pp. 76-77.

²⁵ Cfr. Martin Heidegger, “El Origen de la Obra de Arte”, *Op. cit.*, p. 92.

²⁶ Gianni Vattimo, *Op. cit.*, p. 77.

²⁷ *Ibid.*

ción del espacio del mundo. Tanto el artista a través de la creación, como nosotros en cuanto contempladores, estamos ineludiblemente (vitalmente) involucrados como moradores.

III- Accedemos a la obra a través de una fotografía y nos enfrentamos una y otra vez desprevenidos a su potencia. La obra, más allá de su hacedor, se presenta por sí misma como conformación²⁸, “está, existe así ahí, erguida de una vez por todas, susceptible de ser hallada”²⁹ distinguiéndose en su insustituibilidad y unicidad.

Nos interpela la evidencia de un ocultarse. La percepción de algo infranqueable nos detiene: es la misma obra como cosa ahí presente. Es la pura presencia, el reposar en sí de la obra que se funda en el movimiento concentrado de la lucha entre el mundo y la tierra, y que se da como el juego entre alumbramiento y ocultación en el que cada uno de los términos afirma su esencia. En *El Origen de la Obra de Arte*, Heidegger dice refiriéndose al ejemplo del templo, que la obra “abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra”³⁰ iluminándola; mantiene abierto lo abierto del mundo y (en esa apertura) hace patente la tierra como auto-ocultante³¹. Aquello infranqueable que se manifiesta es la tierra mostrándose como lo que ella es. Porque si bien es en la tierra, en lo que la obra tiene de tierra –su cosidad, su ser un ente particular- donde encuentra un lugar lo manifiesto es allí mismo donde la apertura de lo manifiesto encuentra su máxima resistencia y por lo mismo una permanencia. A través de la creación, la lucha –este acontecer que es el establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra, el acontecer de la verdad- ha sido fijada en la forma, ésta se retrae en la tierra y la restablece en lo abierto poniéndola en libertad. La materia no ha sido gastada ni abusada como materia sino que ha sido usada de modo que sobresalga en la claridad del mundo de la obra. A través de grabar sus pasos y usando la tierra como materia, Long ha hecho evidente la

²⁸ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991. pp. 87-88. Conformación en el sentido que Gadamer adscribe a *Gebilde* y cuya traducción literal sería formación, como formación cristalina: “Conformación no es nada de lo que se pueda pensar que alguien lo ha hecho deliberadamente”.

²⁹ *Ibid.*, p.88.

³⁰ Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, cit., p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 78.

tierra, no como aquel objeto frente al cual, desde la llegada del hombre a la luna, esgrimimos nuestra nueva conciencia situándonos como observadores y al que dirigimos nuestras apetencias de posesión y dominio. La tierra se revela en el mundo de la obra como aquello que sostiene nuestro habitar, y sosteniéndolo permanentemente cambia, muere y renace dando lugar a nuevos mundos posibles.

Encontramos que en la obra el círculo no representa nada en el sentido de remitirnos a algo que no está presente, sino que como obra colma su carácter simbólico³². Reposa en sí, como desocultación producto de *téchne* y como *mimesis*, lleva “algo a su representación, de suerte que [está] presente ahí en su plenitud sensible”³³. Podríamos decir con Gadamer que estando en ella aquello a que se remite, la obra aparece como “abrigo del sentido en lo seguro”³⁴ en la estructura de su conformación; podríamos decir también con Heidegger, en lo que se retrae, en lo que la obra tiene de tierra, en la forma como inscripción a través de la creación, de la lucha que es desocultación. La obra sin prodigar sentido a nuestro entendimiento, está ahí como un ser que nos reclama y nos promete.

El ser creado de la obra vibra en ella y la proyecta en torno³⁵: afirmada en la forma, reposando en sí, manifestándose esencialmente como pura presencia no sólo congrega el paisaje, nos congrega; así como usando la tierra la salva³⁶, expone un mundo en el sentido de “levantar algo para mostrarlo”³⁷, de fundar como traer a la luz lo oculto que él es y, manteniéndolo abierto, en permanencia, nos llama a asistir al acontecimiento de la verdad; nos congrega en su luz, en lo manifiesto, para que allí, impregnados del silencio que todo artista, como Sontag expresa, implanta en la obra, lo reconozcamos; nos llama a contemplarla que es permitirle hacerse presente, ser lo que es. La obra como nuevo ser, como símbolo, confluye Gadamer, “nos mueve a demorarnos [...] en un *re*-conocimiento”³⁸, exige

³² Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Op. cit.*, p. 95. La esencia de lo simbólico consiste en que detenta en sí su significado.

³³ *Ibid.*, p. 92.

³⁴ *Ibid.*, p. 89.

³⁵ Cfr. Martin Heidegger, *Op. cit.*, p. 102-103.

³⁶ En términos heideggerianos, salvar: dejar algo libre a su propio ser.

³⁷ M. Heidegger (citado por Gianni Vattimo, “Muerte o crepúsculo del arte”, en *El fin de la modernidad*, cit., p.58).

³⁸ Hans-Georg Gadamer, *Op. cit.*, p. 94.

un trabajo de construcción sin el cual no se consumará plenamente el sentido de la obra.

Habiendo llegado a reconocernos involucrados como moradores, nos vemos ahora congregados por la obra a cumplir una tarea de construcción. Participamos de la subversión de esa actitud cada vez más firmemente instalada de situarnos como sujetos frente a la naturaleza, celebrando el retorno a una relación de mutua pertenencia, a la vinculación a través de un lenguaje primordial, que a nuestro entender se apoya en este caso, desde la obra y su creador en la presencia de la forma primaria del círculo y en el modo de hacer la obra que hemos caracterizado como un habitar y desde nosotros en la participación activa en la construcción de sentido y de nuestro propio ser como parte del nuevo ser que acontece.

Nuestra mirada define y reconoce a la vez los lineamientos del mundo que la obra "levanta para mostrar" y resurgimos de nuestro trabajo de construcción atesorando este nuevo modo de relacionarnos con las cosas, este auténtico habitar que, como Heidegger señala, hemos olvidado tras lo habitual y tenemos que aprender siempre de nuevo. Retornamos de la experiencia del arte, crecidos, a nuestro mundo habitual del caos.

IV- Retrocediendo ahora a la primera apreciación que vertimos sobre *Caminando en círculo en Ladakh*, podemos preguntarnos dónde arraiga, qué desata esta primera impresión de silencio. A lo largo de estas páginas hemos vuelto ya a aquella primera mención aludiendo a la referencia hecha por Sontag al silencio implantado por el artista y que hemos dicho presente en la apertura, en la luz de la obra. Entendemos que el silencio campea en la obra manteniendo, como señala Sontag, las cosas abiertas, suministrándonos tiempo para el diálogo³⁹.

El círculo (más propiamente, la circunferencia) es lo que se define como la más simple de las estructuras: una línea curva cerrada cuyos puntos equidistan de un centro. Lo propuesto a nuestros sentidos es un estímulo "mínimo", y la economía de la forma, como declara M. Fiz, "provoca efectos de presencia, de evidencia"⁴⁰. En el tiempo detenido por el silencio, la tierra en la cosidad de la obra simula un ocultarse mientras de algún modo se mantiene en reserva y nos deja saber que es un movimiento, una

³⁹ Susan Sontag, "La estética del silencio" en *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985, p. 28.

⁴⁰ Simón Marchan Fiz, *Op. Cit.*, p. 104.

vacilación, nos mantiene expectantes: de algún modo conocemos aquello que J. Cage experimentó y expresó con claridad: “No existe eso que llamamos silencio, siempre ocurre algo que produce un sonido”. El silencio en la obra no es la inscripción de una negación; libre de excesos, la obra ofrece su silencio como una invitación al diálogo y nosotros aguardamos el sonido de nuestra propia voz. La contemplación del círculo se agota rápidamente, pero la simplicidad de la forma no tiene un correlato directo con la cualidad de la experiencia. Como quisiera el *Mínimal Art*, la pérdida de interés en el aspecto físico de la obra lleva la atención al entorno, aquella no se revela inmediatamente consintiendo el puro deleite de los sentidos. Como hemos visto, la obra tiene un carácter instrumental, activa al espectador remitiéndolo a la realidad ambiental. El círculo como lugar actúa como el límite impreso a partir del cual el espacio comienza, es una línea de dibujo, casi podríamos decir, el accidente necesario para la captación del ser sin límites del espacio. Si el círculo como lugar congrega el espacio en torno, nosotros estamos, por él remitidos, junto a las montañas, junto al horizonte a que alcanza nuestra vista; contactados, como manifiesta Heidegger, con “la libre vastedad de la comarca”, nos encontramos ante la inmensidad, involucrados como espectadores en el silencio, en la detención del tiempo, dando cuenta de la complejidad de la experiencia. Porque la inmensidad, como afirma Bachelard, no pertenece al mundo objetivo: “La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene...”⁴¹. El espacio acontece en virtud de la obra como una vastedad revelada, mientras acontece también en nosotros, a través de la contemplación, como la conquista de nuestra intimidad: contemplamos la vastedad y ésta nos remite a nuestra conciencia. Como bien entiende Rilke “por todos los seres se despliega el espacio único, el espacio íntimo en el mundo...”⁴², y en la soledad del hombre que contempla -soledad acrecentada por la conciencia de su propia finitud-, “las dos inmensidades [la del espacio del mundo y la del de la intimidad] se tocan, se confunden”⁴³. En esa intimidad conquistada, la inmensidad es la intensificación, la nueva instauración de nuestro ser, crecido y liberado: “Cuando vive verdaderamente la pala-

⁴¹ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1994, p. 221.

⁴² R. M. Rilke, citado por Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p. 240.

⁴³ *Ibid.*, p. 241.

bra inmenso, el soñador [...] ya no es prisionero de su propio ser⁴⁴. La interrupción de nuestro propio hábito, el quiebre de la continuidad de nuestra memoria (por el silencio y el acontecer), ha hecho posible este ser nuevo, y nuestras propias vivencias se hacen parte de la luz, viven en lo iluminado por la obra y allí las reconocemos -como parte del mundo que la obra funda.

El silencio es en la obra la escucha atenta del lugar, el movimiento ausente de los pasos, un llamado que fue inscripto en un tiempo y nos aguarda. Estamos ya ahí, e instalados en nuestro propio tiempo, en el que la obra nos ofrece, respondemos al silencio con silencio porque también nosotros somos el ser que acontece. Respondemos al silencio con su eco, un sonido acallado por el asombro frente a lo extraordinario.

El espacio ha sido desocultado por el habitar, por un silencio hecho para oír; el círculo nos llama a oír a nuestra vez, a completar el símbolo, a devenir humanos como es humano ser vasto y estar más allá de sí mismo. Mientras la obra deviene obra, nuestro propio ser se instaura en el silencio. Al demorarnos, la obra se vuelve elocuente y la promesa se cumple al tiempo que la reconocemos en su cualidad. Con nuestra actividad de contemplador que aceptó la invitación a la fiesta del arte, cerramos el círculo, al mismo tiempo con Long, en el tiempo mismo de la obra.

Conclusión

Para terminar, quisiéramos hacer una última ronda en torno a la cuestión del silencio, del “mundo” y de nuestra participación a través de la contemplación.

Frecuentemente se caracteriza la obra de arte contemporánea como requiriendo del espectador una actitud activa-especulativa contra otra (ya en la mayor parte de los casos inadecuada) pasiva-contemplativa. Después de nuestra mirada sobre *Caminando en círculo en Ladakh* nos vemos llevados a replicar con otros términos. Consideramos que la obra se revela ante lo que nosotros llamaríamos una actitud activa-contemplativa. Contemplación no se corresponde aquí con pasividad, contemplar es jugar un juego, es crear, es dejar ser a la obra, es construir sentido y comunidad de comunicación, es acontecer con, desde que decidimos aceptar la invitación. ¿Dónde está, cuál es la obra?, ¿es el círculo en Ladakh, es la foto en

⁴⁴ *Ibid.*, p. 233.

la galería, es el espacio desocultado en un lugar del mundo, es un único espacio que por él y por nosotros mismos se extiende y en él y en nosotros se revela? Nuestra propia mirada "hace" la obra, "hace" el espacio, el espacio fuera y dentro de nosotros. Nuestra mirada no es algo aparte de la obra, pertenece al propio mundo que ella expone.

Si ante el silencio aguardamos la ocurrencia de un sonido, si ante la apertura al diálogo pudimos creer que el sonido sería nuestra voz, la respuesta fue sólo más silencio, el eco de aquel que la obra ostenta. Mas esto no niega el hecho de que no hay silencio sin sonido que lo revele. Entre el farrago de estímulos que nos solicitan, el silencio de la obra es un verdadero intersticio en el que el arte nos instala como en un infinito, un claro en el que actualizamos un particular modo de habitar. Basta retornar a nuestro mundo del caos, para que este silencio que atesoramos dialogue con el sonido, con la agitación y el estruendo, con la languidez del asombro. La obra vive en nuestro propio mundo, desde él nos interpela y haciéndolo, lo reinstala, mostrando una faz si no nueva al menos ignorada, en nuestro caso, olvidada tras lo habitual. La obra nos habla de una historia de olvidos; y lo olvidado es nuestra trascendencia, nuestra vastedad y finitud, nuestra capacidad de comunión, nuestro humano talento para habitar y construir.

Nuestra mirada pertenece al mundo, el nuestro, el que la obra funda y como afirmando esta pertenencia, la mirada reconoce ante la vista una obra y en la conmoción, un llamado: nuestro ser íntegro se dispone en el instante previo, en la misma como vacilante suspensión que la obra instala, presto al acontecimiento de la verdad. Nuestro ser en la mirada, construye, trasciende las contingencias salvando el recorte dado por el encuadre de la fotografía, salvando la distancia que nos separa de Ladakh, librándose del marco de la galería o de la publicación, desligándose (al menos momentáneamente) de las preguntas que desata la obra.

Sin posesión, de algún modo nos apropiamos de la obra, confirmando la adecuación de una de las múltiples vías que el arte contemporáneo ensaya contra la obra como mercancía. Confirmamos y celebramos porque en esta apropiación nos hemos hecho, no ya de un ejemplar de colección, sino de nuestro propio ser y de un renovado modo de habitar nuestro mundo, de relacionarnos con la naturaleza, con los hombres, con las cosas; hemos dado con el olvidado sendero que conduce a la realización de una imagen de sí mismo que el hombre del mundo tecnológico no dudaría en admitir haber forjado para sí y anhelar.