

EL PAISAJE DEL PAÍS O LA EXPANSIÓN DE LO PICTÓRICO EN EL TRABAJO DE JUAN CASTILLO¹

THE LANDSCAPE OF THE LAND OR
THE PICTORIAL EXPANSION IN JUAN CASTILLO'S WORK

MARÍA ELENA MUÑOZ MÉNDEZ*

o
María Elena Muñoz Méndez²
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Resumen

El siguiente texto busca explorar los modos en que el género del paisaje puede ser repensado para abordar los trabajos realizados por el artista chileno Juan Castillo, particularmente, aquellos que él mismo define como *ocupaciones*. Desde fines de los años setenta y a lo largo de su carrera, Castillo ha insistido en realizar diferentes operaciones en geografías diversas y extremas que en cada versión reactivan, tanto la relación entre arte y naturaleza, así como la que se puede establecer entre arte y territorio. A partir de algunas experiencias, como sus proyectos *Tu rostro es el paisaje* o *Ritos de paso*, se intentará tensar, por un lado, problemas que tienen su origen en la emergencia del paisaje en tanto género pictórico de modo de plantear la vigencia de esta categoría y, por otro, proponer también una lectura de estas operaciones como una expansión del campo pictórico en general.

Palabras clave

naturaleza; paisaje; pintura; territorio

Abstract

*The following text seeks to explore the various ways in which the landscape, as a genre, can be rethought in order to approach the works of contemporary Chilean artist Juan Castillo, particularly, those called by the artist himself as occupations. Since the late seventies and through all his career, Castillo has insisted in realizing different operations in diverse and extreme geographies, which in each version reactivate the relationship between art and nature, as well as between art and territory. Based on some experiences, as the project titled *Your face is the landscape* or the one named, *Rites of passage*, this paper explores, on the one hand, problems which originate in the emergence of landscape as a pictorial discipline in order to raise the validity of this category, and also, on the other hand, to propose a reading of these operations as belonging to a broader field of painting.*

Keywords

landscape; nature; painting; territory

I

Juan Castillo Díaz (Antofagasta, 1952) es un artista chileno cuyo trabajo ha estado marcado por la relación con la naturaleza, el territorio y el paisaje. Estudió arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y grabado con el maestro Eduardo Vilches. Entre 1978 y 1983 formó junto con Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Fernando Balcells el colectivo de acciones de arte C.A.D.A, agente de la resistencia simbólica al régimen dictatorial y parte fundamental de lo que fue denominado en Chile “Escena de Avanzada”. Desde un comienzo, la obra y las operaciones artísticas de Castillo se han articulado a partir de su encuentro con la naturaleza: ya sea aquella que se despliega en el árido norte de Chile donde transcurrió su infancia, la del lluvioso sur austral, o la que conforma los fríos y húmedos parajes de Escandinavia, donde reside hace más de veinte años.

Desde su relación con la naturaleza, su obra se enmarca en el paisaje. No solo porque se desarrolla *en* el paisaje, sino porque es un trabajo que traduce la experiencia del artista con este. Naturaleza y paisaje, vale la pena precisar, no son la misma cosa. El término *paisaje* no designa simplemente a un escenario natural (sin perjuicio de que luego se expandiera también al escenario urbano), sino que encarna más bien a una relación entre una naturaleza desplegada y la mirada que la contempla y determina. Sin mirada no hay paisaje. La emergencia del paisaje, primero como concepto³ y más tarde como género autónomo de la pintura, necesitó la presencia de un sujeto (moderno) para constituirse como la relación de ese sujeto con la naturaleza. En los albores de la modernidad, la naturaleza devino eco de la subjetividad de quien, atenta e indeterminadamente, la miraba. El artista encontró entonces, gracias a los medios de la pintura, la posibilidad de construir una verdadera correspondencia entre su fuero interno y la escena natural⁴. El paisaje —expresión de la subjetividad— es, por lo mismo, un género esencialmente moderno, pero su modernidad también reside en que ofrece la posibilidad de desanclar el lenguaje artístico de las normas académicas y de la función narrativa propias de la pintura de historia, para explorar las posibilidades expresivas de la mancha, el color, las texturas y otros constitutivos de la visualidad pictórica. Su modernidad —y la condición crítica que ello implica— es acaso lo que le permite ampliar su rango más allá de los límites del cuadro en décadas más recientes. En otras palabras, su desapego a la norma y la amplitud de su campo de acción actúan como agentes que posibilitan aun hoy su desarrollo. En Chile, la emancipación de la Academia y el camino hacia la modernidad pictórica estuvo, como en Europa, señalado por el cultivo del paisaje. Los arrojados artistas que desde el siglo XIX lo practicaron, vieron en él la posibilidad de liberarse de las normas que la enseñanza formal buscaba imponer, dando pie a la expresión inmediata de la experiencia frente al natural, liberados de imperativos narrativos y de las fórmulas restrictivas del lenguaje⁵.

II

El país en tanto territorio con implicancias geográficas, políticas, económicas precede al paisaje; el paisaje es un artificio que depende precisamente de la omisión de esas implicancias. Si el país es algo dado, el paisaje, por el contrario, requiere de una mirada que lo configure y esa mirada proviene del arte. Es decir, el paisaje surge cuando una mirada estética se posa sobre el escenario de la naturaleza, al que reconoce como bello, cuando el desinterés artístico se sobrepone al interés económico, agrícola, geográfico o territorial. Así, el paisaje no es menos una construcción que cualquier objeto de la visualidad; el paisaje no es algo natural, antes bien, depende de una operación que el filósofo francés Alain Roger denomina *artealización*: “No hay belleza natural, o más exactamente la naturaleza solo se hace bella a nuestros ojos por mediación del arte nuestra percepción estética de la naturaleza siempre está mediatizada por una operación artística, una *artealización*” (Roger, 2007, p. 177). La *artealización*, en otras palabras, es la operación que da lugar al artificio que es el paisaje, lo que pone en marcha a su materialización.

En su *Breve tratado del paisaje*, Roger (2007) afirma que el paisaje nunca es natural, sino artificial; no es inmanente ni trascendente, sino humano y artístico. Para abordarlo propone una doble articulación que se corresponde con dos formas de *artealizar* la naturaleza: *in situ*, directa e *in visu*, indirecta. “La naturaleza es indeterminada y solo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo las condiciones de un paisaje, y esto de acuerdo con dos modalidades, móvil (*in visu*) y adherente (*in situ*)” (p. 23). La primera como intervención (resignificación), la segunda como representación. Se podría ejemplificar esto con un jardín o una operación de *land art* en el caso de la conversión *in situ* y una pintura o una fotografía en caso de la conversión *in visu*.

Si el paisaje no es lo dado sino un constructo configurado por la mirada estética, entonces, como operación artística no tendría por qué estar limitada al cuadro, aun cuando es desde la disciplina pictórica que surge como posibilidad. Las experiencias *con* y *en* el paisaje, desarrolladas desde los años sesenta, dan cuenta de la ductilidad que tiene el paisaje como categoría, lo cual sin embargo, estaba ya presente desde su propia emergencia como género, como antes se sugirió. La consideración de Roger en cuanto a que existen dos formas de *artealización*, la *in visu* y la *in situ*, es también pertinente al arte chileno, donde incluso se puede seguir hablando, junto con Antonio Romera (1969), de la persistencia del paisaje como una constante de nuestra producción⁶, la que lejos de extinguirse ha sido revitalizada en la contemporaneidad, cuando se comenzó a extender más allá del cuadro hacia la fotografía, la intervención en los lugares, o el video.

III

Ambas modalidades están presentes en la obra de Juan Castillo. Sus experiencias con el paisaje se remontan a 1980 en la época en que aún era parte de C.A.D.A, con el trabajo realizado en Valparaíso *Señalando nuestros márgenes: investigaciones sobre el eriazos*. Un año más tarde recorrió una ruta periférica de Santiago pegando serigrafías con una frase impresa en diversos sitios eriazos, en una primera etapa y luego la carretera Panamericana Norte, interviniendo animitas. En esa ocasión usó por primera vez la frase "Te devuelvo tu imagen", la cual se transformó en una suerte de *leiv motiv* de su trabajo. La misma poética frase fue reactivada en 1997 cuando, a partir de un recorrido por Pedro de Valdivia, salitre abandonada en la cual el artista vivió su infancia, realizó una serie de registros en video y fotos que luego presentó en la Galería Gabriela Mistral de Santiago. Mientras aún vivía en Chile, Castillo trabajó junto con Ximena Prieto en la intervención *Campos de luz: interacciones sobre el paisaje chileno*, la cual consistió en la colocación de planchas de acrílico transparente frente a paisajes locales diversos, que operaban como filtros apelando críticamente a la vieja definición *albertiana* de la pintura como ventana a través de la cual se observa la historia. La ventana operaba allí como un velo (otra alusión albertiana) que tamizaba la relación directa con lo visible⁷. Las planchas fueron sometidas a una quema, dejando así el paisaje descubierta, des-velado.

Radicado fuera de su país, Castillo ha seguido trabajando en relación con el territorio y el paisaje. Acaso las experiencias más significativas son las marcadas por el texto: "Tu rostro es el paisaje". Aquella frase, otro *leiv motiv* de Castillo, designó una operación que se inició en Suecia con la filmación de un video que registraba el incendio de la maqueta de una cabaña de madera



Figura 1. Juan Castillo, Tu rostro es el paisaje, 2003. Video-instalación. Galería Konsthall (Lund)/ MAC (Santiago). Fuente: Juan Castillo.



Figura 2. Juan Castillo, Minimal Barroco (2006-2011). Fuente: Juan Castillo.

situada en un paisaje desolado (Figura 1). En el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago el registro fue proyectado sobre unos azulejos en el suelo, interviniendo a su vez por la escritura caligráfica habitual en los trabajos de Castillo. Los muros acogían obras gráficas donde el artista combinaba escritura, manchas, fotografía y dibujo, citando nuevamente el crudo paisaje boreal y el rito incendiario conviviendo con siluetas de rostros no identificados. Y es que acaso con esta operación, que vincula rostros y paisajes, se alude a la cuestión de la mirada que construye el paisaje y por qué no, la de los paisajes que se imprimen en los rostros. Para Castillo, el paisaje no existe allá fuera, el paisaje está en el rostro del que ve: los rostros que configuran el paisaje. Rostros errantes que no protagonizan nada, que nada ofrecen, que conforman acaso un mapa, una geografía social. El paisaje está en aquellos rostros que han visto desiertos, sitios eriazos, bosques y ciudades, rostros viajeros proyectados desde el interior de camiones que circulan por el planeta, en territorios tan diversos como caminos y calles de Nueva Zelandia, de España o en el árido norte de Chile en otro de sus proyectos: uno cuyo nombre resulta sugerente, *Minimal Barroco* (Figura 2).

Como ya fue señalado, en el trabajo de Juan Castillo se pueden observar las dos modalidades de artealización propuestas por Roger. En primer lugar, la traducción de la experiencia con el paisaje toma la forma de intervenciones, *in situ*, o como prefiere llamarlas él mismo: ocupaciones. Su estrategia de trabajo contempla habitar temporalmente un sitio, al tiempo que se realiza la intervención. Se trata de un asentamiento estacional demandado por la obra y el cual puede tener lugar en esquinas opuestas del planeta. Desde su abandono del país en plena dictadura militar, Castillo ha practicado una suerte de trashumancia que lo ha llevado a cruzar una y otra vez el Atlántico encontrando diversas formas de

hacer carne su experiencia con el territorio, sea este una salitrera abandonada, un barrio de la periferia santiaguina, el desierto nortino, o un bosque boreal. Todas las ocupaciones emprendidas por Castillo son provisorias, precarias, incluso, propias de quien se desplaza como un errante por latitudes variadas y opuestas tramadas con el desarraigo, el extrañamiento o la pertenencia a determinados lugares, algunos más familiares que otros. Todas ellas provienen de la experiencia de haber vivido, de haber “ocupado” esos lugares. Mediante la intervención directa, sobre o en el territorio, Castillo consigue con su arte la metamorfosis de la que Roger habla: transformar el país en paisaje. Y esto especialmente ocurre cuando la mirada estética que allí se impone no es necesariamente la del bello panorama, es decir, aquella ya sancionada por la imagen turística, sino la de una que se propone desde una sensibilidad otra, que descubre el paisaje para resignificarlo.

En segunda instancia, los registros de aquellas experiencias en video o fotografías forman parte de montajes que tienen lugar en espacios de exhibición vinculados a su vez con los lugares que fueron ocupados. No se trata de trata solo de la exhibición de los registros, sino de una cuidada puesta en escena de los mismos junto a textos del mismo artista u otros autores, y a dibujos y otros materiales gráficos. Su trabajo constituye una suerte de intensificación de una experiencia la que luego, a modo de lo que Roger llamaba artealización *in visu*, se traslada al registro fotográfico y a la producción gráfica para existir como representación.

IV

En el año 2014, Castillo comenzó un proyecto al que llamó *Ritos de paso*, el cual aún está operativo bajo la forma de un *work in progress*. En dicho proyecto se volvió a repetir el rito incendiario que había formado parte de procesos anteriores (*Campos de luz*, *Tu rostro es el paisaje*) rito que, en todos los casos, apunta quemar una superficie opaca y que tiene por objeto develar finalmente algo que antes aparecía oculto a los ojos. Se repitió también una de las frases que él designa como ideas fuerza: “Te devuelvo tu imagen”⁸. Durante aquel año, Castillo ocupó el paisaje de dos zonas extremas y periféricas del territorio chileno. Extremas por lo distantes en kilómetros, por sus climas opuestos (desértico y lluvioso), por lo diverso de su geografía, su flora, su fauna y por las distintas costumbres de sus habitantes. Periféricas por cuanto corresponden históricamente a los márgenes territoriales: el desierto antes compartido con Bolivia y el archipiélago sureño, último bastión de la dominación española. Los territorios ocupados por Castillo exhiben una fisonomía del todo distinta a la del valle central, paraje preferido de los paisajistas chilenos que en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX estaban definiendo nuestra identidad nacional. Los paisajes que Castillo des-veló no son los de la ruralidad campesina: son los paisajes del descampado.

En total fueron diez locaciones: cinco en el desierto de Atacama, en el extremo norte y otras cinco en el



Figura 3 a. Juan Castillo, Ritos de paso, 2014. Desierto de Atacama/Francisco Vergara.
Fuente: Juan Castillo.



Figura 3 b. Juan Castillo, Ritos de paso, 2014. Desierto de Atacama/Francisco Vergara.
Fuente: Juan Castillo.



Figura 3 c. Juan Castillo, Ritos de paso, 2014. Desierto de Atacama/Francisco Vergara.
Fuente: Juan Castillo.

archipiélago de Chiloé, en el extremo sur. El proceso involucró un desplazamiento extenuante que condujo a la intervención *in situ* de esos lugares a través de la instalación de un dispositivo, la acción de prender fuego al mismo, la observación de consumo y, por cierto, el registro de cada una de las etapas del proceso.

Los dispositivos contruidos deliberadamente para ser quemados eran unos bastidores de madera de proporciones áureas, que sostenían una tela blanca —un soporte pictórico— donde la frase “Te devuelvo tu imagen”, estaba escrita con la característica caligrafía del artista. Una vez que el fuego era consumido, quedaba solo el bastidor enmarcando el paisaje llano y frontal. El paisaje era así la imagen que la acción del fuego purificador devolvía a la mirada (Figura 3). El rito incendiario elimina la opacidad del soporte de la tela y también la potencia encubridora de las palabras⁹. El bastidor desnudo quedaba expuesto, luego de la operación de incineración, como una ventana abierta en el más albertiano sentido, dando cuenta de la deuda que cualquier experiencia con el paisaje le debe al arte de la pintura, aun cuando la operación pueda ser leída como una operación crítica de la representación pictórica.

V

El arte de la tierra o *land art* que desde los años sesenta empezó a desarrollarse en distintas latitudes, se concentró en la experiencia con la naturaleza y en tanto esta se inscribe dentro del género, en principio pictórico, del paisaje: ese es su “tema”, el cual permite a su vez cristalizar categorías estéticas como la cuestión de lo sublime. Hay una “deuda” allí con la pintura, sin perjuicio de que esas experiencias también pueden ser leídas como desplazamientos espaciales en relación con la escultura, como es el caso de la visión propuesta por la crítica norteamericana Rosalind Krauss (1996)¹⁰. La mirada pictórica sí ha participado y participa aún de esas intervenciones, pero en el caso de Castillo su deuda con la pintura no solo estriba en su relación con el paisaje como género: no se limita a eso. Antes bien se puede afirmar que no todas las experiencias enmarcadas dentro del arte del paisaje acuden de manera tan directa como las de Juan Castillo al arte de la pintura. Al hablar de expansión de la pintura en su caso, lo que interesa remarcar es el uso de unas ciertas formas de acceder a lo real, unos ciertos procedimientos, la utilización de unos ciertos soportes, todos distintivos de la disciplina en cuestión.

Desde un inicio, como ya fue señalado, sus operaciones estuvieron articuladas según criterios establecidos por la pintura desde el momento en que se la concibe como una ventana abierta al mundo. Desde allí se instala el juego entre opacidad y transparencia: la superficie pictórica constituye una opacidad que al mismo tiempo entraña una transparencia que nos permite asomarnos “más allá”. En lo opaco de la superficie (tela, muro, etc.) y

en el arreglo de manchas, colores y texturas se articula la representación, esto es, aquello que se transparenta, que atraviesa la superficie para llegar a otra parte: una historia, un rostro, unos cuerpos, un paisaje, una idea, una visión sobre el mundo. La pintura, en otras palabras, es opaca y a la vez transparente. Su historia se ha movido entre los dos polos: el de la transparencia y el de la opacidad, privilegiando uno u otro; en un extremo el Neoclasicismo, por ejemplo, enfatizando la historia; en el otro la pintura moderna, particularmente la reconocida como abstracta, que tendió a concentrarse en la superficie. Esta tensión, propiamente dada por la constitución bidimensional de la pintura, fue puesta en escena en el rito que Castillo llevó a cabo en el desierto árido del norte y en el húmedo territorio sureño.

En *Ritos de paso* la opacidad está representada por los soportes de tela blanca sostenidos por bastidores de madera: una superficie pictórica en dos dimensiones que, sin embargo, no alberga pintura sino escritura. La transparencia en lugar de estar evocada por la imagen construida pictóricamente por formas, colores y manchas, se obtiene a través del proceso incendiario. En lugar de pintar, quemar. De esta forma la representación, lo que hay “más allá”, no se articula como una ilusión, sino como una realidad que queda literalmente expuesta. La opacidad se consume y de ese modo, también se consume la ilusión.

Las ocupaciones de Castillo, recogiendo de manera especial la metáfora de la ventana, cristalizan la tensión que la pintura propone entre transparencia y opacidad, entre superficie y representación. De este modo, el rito consume con el fuego la superficie y las palabras que la poblaban descorriendo el velo que no nos dejaba ver. El soporte de la ilusión se extingue, pero el paisaje queda enmarcado por los bastidores que se mantienen incombustibles. El paisaje queda definido por el marco que lo convierte en tal, por una ventana que se abre al descampado. El país se convierte así en paisaje, un paisaje que, sin embargo, nos devuelve la mirada sobre el propio país.

REFERENCIAS

- Alberti, L.B. (1999) *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos.
- Babarovic, N. (2003). El paisaje fuera del cuadro: Dittborn, Altamirano y Díaz. *Cuadernos de Arte UC*, 9, 97-108.
- Castillo, J. (2003). *Tu rostro es el paisaje* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.juancastillo.net/>
- Castillo, J. (2006-2011). *Minimal Barroco* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.juancastillo.net/>
- Castillo, J. (2010). *Catálogo Minimal Barroco*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Castillo, J. (2010). Conversación con Diego Spoerer [Video-entrevista]. Recuperado de <http://juancastillo.net/interviews.php>
- Castillo, J. (2014). *Ritos de paso* [Fotografías]. Recuperado de <http://www.juancastillo.net/>
- Castillo, J. (2015). *Catálogo Ritos de paso*. Santiago de Chile: D21 Editores.
- Ferrer, R. (2015). Quemar las naves. En J. Castillo, *Catálogo Ritos de Paso* (pp. 32-37). Santiago de Chile: Ediciones D21.
- Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En R. Krauss (Ed.), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 59-74). Madrid: Alianza.
- Marchán Fiz, S. (2010). *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rojas, S. (2015). Viaje hacia el horizonte de las imágenes. En J. Castillo, *Catálogo Ritos de paso* (pp. 9-11). Santiago de Chile: Ediciones D21.
- Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura chilena*. Santiago de Chile: Nascimento.

NOTAS

- 1 Recibido: 14 de octubre de 2017. Aceptado: 28 de marzo de 2018.
- 2 Académica Departamento de Teoría de las Artes. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Contacto: marimuno@uchile.cl
- 3 En neerlandés el término es *landshap*, que proviene de la raíz germana *land* de la cual también derivan *landscape* en inglés y *landschaft* en alemán. Paisaje en español comenzó a utilizarse a inicios del siglo XVII y deriva de la raíz latina *país* que, a su vez, deriva del pagus, de donde también derivan *paisaggio* en italiano y *paysage* en francés. En todos los casos se trata de algo que se le agrega al país (*land*), algo que lo transforma.
- 4 En pleno auge romántico el pintor alemán Caspar David Friedrich declaraba: "La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma lo que ha de reflejarse" (Marchán Fiz, 2010, p. 336). Un alma que en su caso debía también aspirar a fundirse con lo suprasensible. La tarea era la propia expresión como la estrategia articuladora del paisaje, por un lado, y de emancipación de las reglas académicas, por otro. Dos siglos después y en latitudes opuestas, Juan Castillo también percibe esta coexistencia del paisaje, a la vez afuera y dentro del artista. En la entrevista con Juan Diego Spoerer (2010), asegura: "El paisaje no existe; es una imagen en la cabeza porque uno se proyecta hacia afuera y desde afuera y desde afuera se construye lo que la mente y los sentidos estructuran"
- 5 La tradición del paisaje en Chile se había iniciado con el trabajo de los artistas extranjeros que viajaban por América como cuyo arte satisfacía las demandas tanto nacionales como europeas de dar a conocer, tanto a la peculiar geografía como a las costumbres de los territorios recientemente emancipados. Luego de la fundación de la Academia de Pintura (1849), los artistas nacionales se abocaron al desarrollo del género. No porque esto fuera lo que la Academia buscaba, que era más bien formalizar el aprendizaje de técnicas, valores y principios artísticos en función del progreso de la nación, sino por el rechazo que provocó la enseñanza formal en algunos jóvenes artistas que no solo se volcaron a hacia la naturaleza, en dirección opuesta a las normas que desde la institución privilegiaban la pintura de historia. El giro hacia el paisaje encabezado por Antonio Smith, seguido de cerca por Onofre Jarpa, constituyó el primer movimiento emancipador del arte chileno y el que allanó el camino hacia la modernidad artística, liderada por artistas tales como González, Valenzuela Llanos o Helsby, quienes lograron traducir a la tela su experiencia con la naturaleza y los escenarios rurales, transformando al lenguaje a su vez, liberándolo de constricciones descriptivas o narrativas. Este giro fue reconocido por Antonio Romera como una de las cuatro constantes del arte chileno y acaso, habría que reconocer, la más constante de todas.
- 6 En su libro *Asedio a la pintura chilena* (1969) establece cuatro constantes: paisaje, color, influjo francés y carácter. Respecto de la primera dice: "Cualquier estudio que intente penetrar profundamente en la esencia de la pintura chilena, deberá tener en cuenta uno de los aspectos: el de la representación figurativa que dirige sus miradas a la Naturaleza para tomar de ella los elementos plásticos. La pintura paisista (sic) es una constante en Chile" (Romera, p. 89). Y agrega: "Chile es primordialmente paisaje: Los Andes están frente al mar como una fortaleza. En medio una faja estrecha de tierra en la cual el hombre parece circular con embarazo. El escenario múltiple avasallador, entona su canto de sirena. El pintor si se deja llevar por ese estímulo acabará entregándose. Es decir, hará paisaje" (p. 90). Podría decirse que durante todo el siglo XX, incluso en aquellas opciones definidas como abstractas, el paisaje nunca fue abandonado, aunque sí transformado de diversas maneras respecto de sus referentes decimonónicos. En las últimas décadas no solo se ha observado su pervivencia no solo en la pintura, en la fotografía y el grabado, por nombrar primero la artealizaciones *in visu*, sino también en las operaciones de intervención en el paisaje, ya sea urbano o natural. Allí se pueden inscribir operaciones como las de Eugenio Dittborn en los ochenta, pasando por Altamirano y Díaz (referidas por Natalia Babarovic en su reflexión sobre *El paisaje fuera del cuadro*, 2003), hasta las de Fernando Prats en los 2000.
- 7 No está de más recordar la sentencia albertiana: "Contaré lo que hago cuando me ponga a pintar. Primero dibujo en la superficie a pintar un rectángulo, tan grande cuanto me place, que es para mí como una ventana abierta desde la cual se verá la 'historia' y determino cuán grande serán los hombres en la pintura" (Alberti, 1999, p. 84).
- 8 Al respecto Rita Ferrer (2015) ha subrayado la persistencia de la repetición en la obra de Juan Castillo, particularmente en su último trabajo, ya sea en términos materiales, como el uso de ciertos materiales o procedimientos, de ciertos textos o como reiteración performática del ritual, "la repetición es el principio organizativo de la propuesta de Juan Castillo" una repetición que como todos los ritos "sirven para clarificar lo real, para proponer un antes y un después, establecer procedimientos de pasaje de una situación a otra; para percibir la complejidad de lo real" (p. 34).
- 9 Sergio Rojas (2015) llama la atención sobre la cuestión de la escritura. "La imagen central, el incendio, reviste la gravedad del acontecimiento propiamente tal. En sentido estricto no asistimos en esta imagen a la quema de un letrado, pues el soporte de la frase permanece arruinado una vez extinto el fuego. Lo que acontece es pues la quema de la escritura como si el cuerpo significante fuese aquí abrasado por un significado que devora su propia referencialidad" (p. 10).
- 10 Rosalind Krauss (1996) analizó las intervenciones de *land art* como pertenecientes de una u otra manera al campo expandido de la escultura, lo que se explica en parte porque la mayor parte de ellas derivaba de la experiencia espacial propuesta por el minimalismo, como es el caso de las propuestas de Robert Morris, Robert Smithson o Nancy Holt. Después de proponer un mapa de oposiciones para entender el tipo de operaciones en el que caben diversas propuestas de artistas vinculados con el *land art*, Krauss dice "El campo expandido se genera de este modo problematizando el conjunto de oposiciones en que se encuentra suspendida la categoría de escultura [...] la escultura ya no es el privilegiado término medio entre dos términos ajenos (no paisaje y no arquitectura). La escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de diferentes maneras" (p. 297).