

TIERRAS Y HORIZONTES: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN UNA GEOGRAFÍA PERCEPTIVA Y SIMBÓLICA

Maria Antonia Zamorano Sánchez
Doctora en Bellas Artes. Docente e Investigadora

RESUMEN

El texto invita a una reflexión sobre la percepción del territorio desde una perspectiva artística y fenomenológica. Propone que el horizonte no es simplemente una línea lejana, sino un límite vivo, móvil, que se articula con nuestro cuerpo y nuestra experiencia consciente. Se plantea un punto de observación central desde el que el sujeto no solo mira, sino habita un espacio cargado de sentido: el horizonte se convierte en un umbral entre lo conocido y lo desconocido, entre lo real y lo posible.

En este contexto, el Arte como creador de “topografías afectivas”: no solo representa el mundo tal como es, sino como podría ser, construido a partir de la memoria, la emoción, la intuición y la imaginación. El paisaje deja de verse como un mero territorio físico y se transforma en una geografía existencial. A través del arte, la mirada se transforma en un espacio de creación donde habitamos los mundos posibles y configuramos territorios interiores tan reales y significativos como cualquier paisaje físico.

1. INTRODUCCIÓN

*En el centro del círculo se abre el mundo, como una rosa se despliega pétalo a pétalo. No hay camino, solo inicio.
Allí despiertan las formas, el tiempo se despliega, el horizonte se extiende, y todo lo que aún no es, comienza a ser.*

(Poema de mi autoría, inédito)

En el arte, el territorio se construye a través de la mirada, la memoria y la experiencia: no es solo un espacio físico, sino una interpretación vivida. Cada paisaje es una forma de habitar e imaginar. Cuando observamos y recorremos un lugar, la percepción se convierte en un acto transformador, capaz de reinventar cómo sentimos el espacio.

En esa relación entre cuerpo y entorno nace una sensación de pertenencia: el espacio nos envuelve. Así, el horizonte deja de ser una línea estática para volverse un punto de encuentro entre lo material y lo simbólico, entre lo que vemos y lo que significamos.

Tradicionalmente, el horizonte se concebía como la barrera lejana que delimita lo conocido. La visión clásica occidental, estructuraba el espacio desde un punto de vista único, señalando aquello que aún no ha sido revelado. Pero el arte contemporáneo lo replantea: ahora el horizonte es una estructura móvil, moldeada por el cuerpo, el movimiento y la experiencia perceptiva.

Esa forma de mirar, más sensorial, se detiene en las texturas, los pliegues y las vibraciones del terreno. El horizonte no se revela de golpe, sino que se construye desde lo inmediato, en capas que emergen con nuestra presencia.

Artistas actuales exploran esta dimensión perceptiva: incorporan el cuerpo, el desplazamiento y la circularidad para transformar el paisaje en un campo sensorial y simbólico. No es un fondo para contemplar, sino un territorio para habitar y repensar.

En mi proyecto, *Tierras y Horizontes*, trabajo precisamente con esa idea: genero imágenes simbólicas y emocionales donde la mirada, la memoria y la imaginación construyen microcosmos en mundos posibles.

2. LA PERCEPCIÓN DE UN ESPACIO CIRCULAR DESDE EL PUNTO DE OBSERVACIÓN

Cuando nos situamos en un punto abierto del paisaje, percibimos un espacio que se organiza como una forma circular que nos envuelve. A veces el horizonte dibuja ese círculo con nitidez; otras, son las construcciones o la propia geografía las que lo interrumpen. Desde esta perspectiva, el espacio no es un dato fijo, sino una construcción perceptiva que cambia con el movimiento, el tiempo y la mirada.

Los artistas del Land Art exploraron esta circularidad al trabajar directamente en paisajes abiertos. Entendieron que el horizonte funciona como una línea que rodea al observador y lo sitúa en el centro de una experiencia envolvente: un límite móvil que une el adentro con el afuera y sugiere nuevas posibilidades. El desierto se convirtió para muchos de ellos en un espacio de experimentación, un lugar donde investigar la relación entre el ser humano, la tierra y el cosmos. Allí, el horizonte aparece con mayor claridad: se muestra firme, pero revela que no es estático, sino que se desplaza con nuestro propio cuerpo. En esa inmensidad, el horizonte se manifiesta en su forma más esencial: un borde en movimiento que, lejos de cerrar el espacio, lo abre hacia lo ilimitado.

Como señala Merleau-Ponty,¹ el horizonte no es solamente un límite visible, sino aquello que posibilita y expande la experiencia.

3. TERRITORIO, CUERPO Y CIRCULARIDAD

El horizonte deja de percibirse como una línea distante para convertirse en un movimiento que envuelve al observador y lo sitúa dentro del mundo. Habitar un espacio es, en este sentido, habitar un círculo que cambia con cada desplazamiento y cada mirada.

La relación entre cuerpo, territorio y circularidad ha sido investigada por numerosos artistas del Land Art y de prácticas conceptuales y performativas. Obras como *Sun Tunnels* de Nancy Holt, *Spiral Jetty* de Robert Smithson, *City* de Michael Heizer, evidencian cómo la forma circular vincula al cuerpo con el paisaje y con una dimensión cósmica. En estas propuestas, el territorio se vuelve un soporte y el cuerpo se convierte en el punto desde el cual el horizonte adquiere significado.

En el arte contemporáneo, el paisaje deja de entenderse solo como un entorno físico para convertirse en un campo de experiencia, memoria y construcción simbólica. En esta línea, Agnes Denes propone en *A Forest for New York - A Peace Park for Mind and Soul* la creación de un bosque circular dentro de la ciudad, concebido como un espacio de contemplación y regeneración, donde naturaleza y vida urbana dialogan tanto ecológicamente como emocionalmente con quienes lo habitan.



Imagen 1. A Project for the Edgemere Landfill, Queens, New York . © 2014 Agnes Denes

4. LA REPRESENTACIÓN DEL HORIZONTE EN EL ARTE OCCIDENTAL TRADICIONAL

En la tradición occidental, la perspectiva lineal estableció una forma muy precisa de representar el espacio: todo se organiza desde un único punto de vista, y el horizonte funciona como una línea fija que estructura la imagen. Esta manera de mirar coloca al espectador fuera de la escena, observando desde la distancia, con un enfoque más racional que sensorial. El horizonte actúa como punto de fuga y eje compositivo, pero también aporta atmósferas, sentimientos y una carga estética que define el carácter del paisaje.

Un ejemplo claro es el cuadro *Vista de tierra adentro desde las dunas costeras* de Jacob van Ruisdael. En esta obra, el artista combina la exactitud técnica de la perspectiva con un fuerte componente emocional. El horizonte domina la composición y ordena la mirada, convirtiéndose en un umbral simbólico. El mar aparece insinuado en la distancia, mientras el relieve de las dunas guía la mirada hacia el interior del territorio. Ruisdael utiliza tanto la perspectiva lineal como la aérea; los caminos, la variación cromática y la pérdida progresiva de nitidez construyen una sensación de profundidad. Al situar el horizonte en un plano bajo, el cielo adquiere protagonismo y se expande.

La contemplación produce una sensación de inmensidad: el horizonte deja de ser solo un borde visual para convertirse en un lugar que lleva a la incertidumbre.



Imagen 2. Jacob van Ruisdael. Vista de tierra adentro desde las dunas costeras, hacia 1670. Óleo sobre lienzo. 52,7 x 66,7 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

5. EL HORIZONTE, COMO LÍMITE MÓVIL Y ENVOLVENTE

En el arte contemporáneo, la idea de horizonte se transforma: deja de ser una línea fija en la distancia para convertirse en algo que se desplaza con el cuerpo del espectador. El horizonte ya no es un punto estático, sino un límite flexible que cambia según la experiencia de quien lo observa. Esta concepción introduce una forma de entender el espacio y el tiempo desde una dimensión más corporal, donde mirar implica también habitar el entorno con el propio movimiento.

La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty ofrece una clave teórica interesante sobre la idea de que el horizonte "no se ve, se anticipa y está presente como promesa" reflejando su pensamiento sobre la naturaleza implícita y abierta de la experiencia perceptiva, que siempre se despliega en el tiempo y el espacio.

En este nuevo paradigma, ya no observamos el paisaje desde afuera: estamos dentro de él, envueltos por una esfera perceptiva que se transforma con cada movimiento que hacemos. El horizonte adquiere entonces una dimensión distinta: se vuelve una apertura hacia lo desconocido, una invitación a percibir, imaginar y habitar el mundo como un territorio siempre cambiante.

De este modo, el horizonte no solo marca un límite, sino que también conecta, anuncia y sugiere. Funciona como un umbral entre lo visible y lo que aún no vemos, entre el presente y lo que podría llegar a ser. Es un contorno flexible que organiza el espacio sin fijarlo definitivamente y que nos sitúa como participantes activos dentro de un mundo que se expande con nuestra propia conciencia.

Comprendido así, el horizonte no es solo un elemento del paisaje, sino una clave para pensar la forma en que lo percibimos, lo sentimos y lo imaginamos. Se convierte en una sensibilidad espacial, un principio que articula la relación entre cuerpo, tiempo y territorio.

6. EL PUNTO CENTRAL COMO ORIGEN DE LA CONTEMPLACIÓN Y LA EXPERIENCIA

El punto central no es solo una referencia geográfica: es el origen desde el cual el paisaje se abre y comienza a existir para quien lo mira. Cada elemento del entorno adquiere sentido en relación con la posición del observador y convoca a la contemplación. Estar en el centro es una experiencia íntima, un momento en el que el horizonte deja de imponerse como un límite rígido y se convierte en un espacio donde territorio y conciencia se revelan, se transforman y cobran significado. La idea de Merleau-Ponty es que estamos en el mundo, no frente a él.

El punto central se convierte en un lugar desde el que el mundo se revela. Contemplar deja de ser un acto pasivo y el espacio deja de ser solo físico, transformándose en territorio vivido y sentido. Es un lugar donde la geometría del espacio se entrelaza con la topología de la percepción, donde lo cercano y lo lejano dialogan, y donde cada horizonte se abre como posibilidad.

Así, el punto central deja de ser una referencia geográfica y se vuelve una manera de estar en el mundo, un punto donde mirada, cuerpo y conciencia se encuentran y generan sentido.

7. TOPOLOGÍA PERCEPTIVA: LA OBSERVACIÓN DEL ESPACIO INMEDIATO

Lo inmediato se despliega en círculos concéntricos que se expanden hacia el horizonte, mostrando cómo proximidad y lejanía se relacionan desde un punto central de observación. Lo cercano no solo se percibe como objeto, sino como presencia viva, definida por la manera en que nuestra mirada y nuestro cuerpo lo experimentan en relación con el espacio que habitamos.

Cada elemento del entorno se organiza en una topología perceptiva, un mapa subjetivo en el que lo cercano adquiere sentido a través de su relación con el cuerpo, con otros objetos y con el horizonte que lo rodea. Desde este punto central, la observación no solo guía la mirada, sino que reconfigura la experiencia del espacio, convirtiendo lo inmediato en algo significativo dentro de un sistema de relaciones dinámico. El cuerpo se convierte en eje y mediador: todo lo que percibimos gira a su alrededor, y cada círculo de proximidad amplía nuestra comprensión del territorio, conectando lo cercano con lo distante.

En *Desierto Irregular* (1973), Vija Celmins propone una experiencia del paisaje como topología pura advirtiendo una superficie densa, irregular y repetitiva en la que la imagen se convierte en materia y textura visual, mirada desde lo inmediato.



Imagen 3. Vija Celmins. *Desierto Irregular* 1973. Grafito sobre acrílico sobre papel, 305 x 381 mm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Donación de Edward R. Broida. © Vija Celmins

Esta aborda el paisaje con una mirada minuciosa, como si lo inspeccionara con lupa. En lugar de dirigir la atención hacia lo lejano, su obra se concentra en los detalles más pequeños, sin un punto central definido. Este espacio no es simplemente un suelo: nace del acto de mirar y de estar presente. Nos invita a permanecer en lo cercano, a fijar la vista sin buscar horizontes lejanos.

Georges Didi-Huberman señala la necesidad de “aprender a ver”: las imágenes no se agotan en lo que muestran, sino en lo que nos enseñan a percibir. Ver implica un gesto paciente, que combina demora, sensibilidad y pensamiento. Así, cada imagen se convierte en un espacio donde la mirada se despliega y se transforma en experiencia. Plantea que cuando miramos una imagen, no es un acto

unidireccional: la imagen también nos devuelve la mirada. Esta reciprocidad crea una experiencia visual dialéctica, en la que nuestra forma habitual de ver se ve desafiada y nos confronta con lo que la imagen “mira” de nosotros.

En este contexto, “aprender a ver” significa permanecer ante lo visible sin imponer sentido, aceptando la presencia enigmática de lo que se muestra.

8. EXPLORACIÓN SIMBÓLICA DEL TERRITORIO

La exploración simbólica y sensorial del territorio da lugar a imágenes de mundos posibles. No se trata de mapas objetivos, sino de espacios que surgen del encuentro entre experiencia, memoria, color y forma: territorios imaginados donde el paisaje se convierte en lenguaje y la superficie de la tierra en un dibujo vivo.

El horizonte deja de ser solo un límite visual o geográfico y se transforma en metáfora de los límites y posibilidades del conocimiento, la experiencia y la existencia desde la perspectiva del sujeto. Gaston Bachelard sostiene que los espacios se comprenden mejor a través de la imaginación y la experiencia íntima que mediante la geometría; los lugares habitados son, ante todo, espacios vividos, cargados de memoria, afecto y potencial poético.

“El espacio tomado por la imaginación no puede mantenerse indiferente a los valores humanos. Espacio vivido, no geometría.”

Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (1957), 171.

Hay propuestas que no conciben el territorio como algo fijo o cartográfico, sino como un espacio simbólico y sensible que se revela mediante la experiencia encarnada, la memoria afectiva y la imaginación visual. Aquí no exploramos mapas reales, sino un territorio interior: una geografía perceptiva construida entre el cuerpo, la mirada y el entorno.

Cada imagen nacida de esta exploración no representa un lugar concreto, sino un mundo posible: una atmósfera emocional, un paisaje íntimo. Son topografías imaginadas donde el territorio se vuelve lenguaje y la superficie de la Tierra se convierte en algo vivo, mutable, siempre en diálogo entre lo que hay dentro y fuera.

Estas imágenes pueden entenderse como cartografías simbólicas, donde el color, la forma, la textura y el trazo no informan de manera directa, sino que sugieren, evocan y abren mundos posibles. El mapa deja de ser una herramienta de medición o control para transformarse en un espacio poético, donde confluyen el recuerdo, el deseo, la intuición y lo desconocido.

Desde esta mirada, el paisaje se interioriza: Es una geografía vivida y proyectada, en la que cada trazo puede delinear una frontera emocional, cada mancha puede ser un rastro de memoria y cada horizonte se transforma en una metáfora de los límites y posibilidades de la experiencia.

9. ESPACIOS SIMBÓLICOS DE CONEXIÓN

Históricamente, la tierra y el horizonte han sido concebidos como polos opuestos: lo estable frente a lo incierto. Sin embargo, en las prácticas artísticas contemporáneas esta dicotomía se disuelve. Ya no hablamos de un territorio fijo o cerrado, sino de un espacio vivo, interconectado, que se redefine constantemente. El territorio se despliega como una red abierta, desafiando las ideas tradicionales de límites, fronteras y geografía.

No se trata de describir mapas geográficos, sino de crear cartografías simbólicas donde color, forma, textura y trazo no informan de manera directa, sino que sugieren, evocan y generan resonancias. En lugar de una herramienta de control, el mapa se convierte en un espacio poético, tejido con el recuerdo, el deseo, la intuición y lo desconocido. Desde esta mirada, el paisaje se interioriza y el territorio

se convierte en un campo de resonancias: cada línea puede marcar una frontera emocional, cada mancha un rastro de memoria, y cada horizonte una metáfora de posibilidades.

Así, el arte contemporáneo nos invita a ver el mundo no solo como un lugar que podemos medir, sino como un espacio que podemos habitar con el cuerpo, con la mirada y con la imaginación. Es una geografía proyectada e íntima, en la que lo que importa no es tanto lo que está fuera, sino lo que se revela desde dentro, en el diálogo entre nuestra conciencia y el mundo que nos rodea.

10. EL ARTE DE COMPOSER MUNDOS. TERRITORIOS IMAGINADOS- TERRITORIOS INTERPRETADOS

Lo que en un principio parecen fragmentos dispersos se organiza en torno a una forma: un horizonte que contiene una geometría viva, hecha de líneas, manchas, colores y texturas que dialogan entre sí para componer un mundo posible. *Edward Casey, nos dice que el lugar no es simplemente un espacio físico, sino un entorno habitado que se configura a través de la memoria, la experiencia y la identidad. Desde esta perspectiva, el territorio deja de ser una superficie neutral para convertirse en un espacio simbólico y vivo, donde lo personal, lo colectivo y lo sensorial confluyen en un acto de creación: el arte de componer el mundo.

11. CONSTELACIONES DE MUNDOS POSIBLES: TOPOGRAFÍAS AFECTIVAS Y SIMBÓLICAS

Edward S. Casey sostiene que el lugar no es simplemente un espacio físico, sino una realidad vivida: está cargado de historia, memoria e identidad. Para él, el arte tiene un poder especial en esa dimensión, porque puede componer “mundos posibles” a partir de esa experiencia profunda del lugar. En su filosofía, el territorio se vuelve algo más que una extensión concreta: se transforma en una red dinámica de relaciones, una topografía afectiva que surge de la memoria, la experiencia corporal y la imaginación. Así, el territorio se presenta como campos fenomenales: se revelan a través de nuestro cuerpo y de cómo nos relacionamos con nuestro entorno.

“*Tierras y Horizontes*” es mi proyecto artístico, nacido de una mirada íntima y delicada hacia el paisaje. Cada imagen actúa como un microcosmos simbólico donde se entrelazan cuerpo, memoria y mirada, dando lugar a cartografías afectivas. En lugar de representar el territorio con objetividad o como un documento, esta propuesta construye una *geografía existencial*, una constelación de mundos posibles que florecen solo en relación con quien los observa, los habita, los sueña o los nombra.

No pretendo definir el paisaje, sino que más bien busco evocarlo, dejar que aparezca como un espacio emocional y sensorial que se despliega en la experiencia. El paisaje no es simplemente lo que vemos, sino lo que nos sucede cuando estamos frente a él: una vibración, una memoria, un modo de estar.

Con “*Tierras y Horizontes*” invito a repensar nuestra manera de habitar el mundo a partir de una poética de lo vivido, una atención más lenta y profunda a aquello que nos rodea. En este enfoque, el paisaje no es un fondo estático, sino una dimensión con la que establecemos un diálogo. Se convierte en algo que sentimos con el cuerpo, que imaginamos desde nuestras historias, que proyectamos desde nuestros deseos y que transformamos con nuestra propia presencia.

Habitar un paisaje es también dejar que nos habite: permitir que sus formas y su horizonte sean apertura hacia lo posible. Las tierras ya no son solo territorio, sino memoria de pasos, cartografía afectiva, testimonio de lo que somos cuando nos dejamos tocar por el mundo.

*Edward Casey 1939, filósofo estadounidense, una figura prominente en la filosofía continental contemporánea, específicamente en la *fenomenología*. Es conocido por sus extensos trabajos sobre la naturaleza del espacio y el lugar, la memoria, la imaginación y la emoción.



Imagen 4: An Zamo. Lands And Horizons. Camouflaged Land. Digital Print. © An Zamo

En esta propuesta, cada imagen de *Tierras y Horizontes* se concibe como una microesfera, un “interior expandido” donde se proyectan imaginarios, deseos, conflictos y estados sensibles. Son atmósferas simbólicas: por ejemplo, *Interfered Land*, *Hostile Land* y *Camouflaged Land* evocan tensiones políticas y territoriales; *Dream Land*, *Night Land* y *Land of Roses* son espacios oníricos o poéticos; mientras que *Illustrated Earth* y *Narrated Land* reflexionan sobre cómo el territorio se construye a través de la imagen y el lenguaje.

En conjunto, estas imágenes no forman una serie convencional de paisajes, sino una propuesta para pensar el territorio como una experiencia viva, mutable y relacional. Es como un mandala terrestre que, al contemplarlo desde arriba, desde dentro o desde la memoria, nos revela cómo el espacio no solo se recorre, sino que también se interpreta y se siente.

12. CONCLUSIÓN

Aprender a ver significa recibir lo que la imagen revela. La imagen no nos exige comprenderlo todo, sino que despliega sus posibilidades. Al situarnos en ese punto contemplativo, abrimos la puerta a un territorio vivido: una superficie que nos invita a mirar de otra manera. El espacio que habitamos va más allá de la geometría: los lugares verdaderamente significativos están tejidos con memoria y evocación, un microcosmos donde la experiencia se convierte en algo físico o simbólico.

En definitiva, el acto de mirar se convierte en un acto de habitar. No caminamos simplemente sobre la tierra: la habitamos con la mirada, con el cuerpo y con la memoria. Y en ese habitar, no solo encontramos sentido, sino posibilidad: la posibilidad de reinventar el mundo, de imaginar nuevos territorios existenciales, de construir mundos posibles.

13. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (1994). La poética del espacio (J. Ortega & S. Sánchez-Migallón, Trad.). Ediciones Siglo XXI. (Obra original publicada en 1957)
- Casey, E. S. (1993). Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world [Volver al lugar: Hacia una nueva comprensión del mundo del lugar]. Indiana University Press.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira* (M. García, Trad.). Ediciones Manantial. (Obra original publicada en 1992)
- Merleau-Ponty, M. (1961). El ojo y el espíritu. En Merleau-Ponty, M., *La prosa del mundo*. Barcelona: Paidós.

- Merleau-Ponty, M. (2000). *La estructura del comportamiento* (J. Prades, Trad.). Ediciones Península.
(Obra original publicada en 1942)
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Fenomenología de la percepción* (J. Ortega y S. Sánchez-Migallón, Trads.).
Ediciones Península. (Obra original publicada en 1945)

IMÁGENES

Image 1. A Project for the Edgemere Landfill, Queens, New York © 2014 Agnes Denes

*Agnes Denes (nacida en 1931 en Budapest, Hungría /EE.UU.) ha trabajado con proyectos de geometrías simbólicas en los que atiende a la circularidad, siendo su visión del territorio holística, vinculando arte, ecología, ciencia y percepción. Su trabajo se caracteriza por la combinación de arte, ciencia, filosofía, ecología y crítica social.

Image 2. Jacob van Ruisdael. Vista de tierra adentro desde las dunas costeras, hacia 1670

Óleo sobre lienzo. 52,7 x 66,7 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

*Jacob Van Ruisdael, maestro del paisaje holandés del siglo XVII, trabajó los horizontes de una manera que va más allá de la simple aplicación de la perspectiva lineal. A menudo situaba el horizonte muy bajo, lo que abría el cielo como protagonista y dotaba a sus obras de una atmósfera dramática y emocional.

*Image 3. Vija Celmins, Desierto Irregular 1973, Grafito sobre acrílico sobre papel, 305 x 381 mm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York. Donación de Edward R. Broida. © Vija Celmins.*

Image 4. An Zamo. Lands And Horizons. Camouflaged Land. Digital Print. © An Zamo