

RITMOS DE VIDA EN CHILE. UNA PERSPECTIVA SOCIO-EDUCATIVA DEL ARTE DE LA TIERRA

RHYTHMS OF LIFE IN CHILE. A LAND-ART SOCIO-EDUCATIONAL PERSPECTIVE

Ximena Jordan ¹

El objetivo de este artículo es analizar el componente socio-educativo en tres obras de Arte de la Tierra, construidas en 2004 en el Desierto de Atacama, Chile, por el escultor melbournense Andrew Rogers. Estas creaciones son parte del proyecto mundial de arte llamado Rhythms of Life. El componente a explorar consiste en la capacidad de estas obras para comunicar su contenido cultural a través de los símbolos que representan. Este artículo persigue distinguir las ventajas y carencias socio-educativas que presentan estas esculturas gigantes. Hallazgos adicionales a esta investigación se refieren a la función educativa de las artes visuales y, en particular, a la presencia de esta función en las obras de arte clasificadas como Land-art.

Palabras clave: Arte de la Tierra - Land-art - Desierto de Atacama – petroglifos – pictoglifos - íconografía precolombina - educación

The objective of this article is to analyze the socio-educational component in three Land-art works, built in 2004 in the Atacama Desert, Chile, by the Melbourne sculptor Andrew Rogers. These creations are part of the global art project called Rhythms of Life. The component to be explored consists in the capacity of these works to communicate their cultural content through the symbols they represent. This article seeks to distinguish the socio-educational advantages and deficiencies that these giant sculptures present. Additional findings of this research refer to the

¹ Curadora de Arte. Museos Frida Kahlo y Diego Rivera Anahuacalli. Chilena residente en México. Correo electrónico: ximejordan@gmail.com

educational function of the visual arts and, in particular, to the presence of this function in art works classified as Land-art.

Keywords: Land-art, Atacama Desert, petroglyphs, pictoglyphs, pre-Columbian iconography, education.

INTRODUCCIÓN

Rhythms of Life es la obra de Land-art² más extensa del mundo. Creada por el australiano Andrew Rogers, consiste en una cadena de cincuenta y un obras de Arte de la Tierra, distribuidas en 16 países y 7 continentes³. De estas, cuarenta y dos llevan el nombre de geoglifos; denominación elegida por Rogers debido a la similitud que tienen estas estructuras con el tipo de arte rupestre así denominado.

Dependiendo de la cultura que los creó, así como de su ubicación, los geoglifos rupestres se construyeron con tiza, grava, tierra o piedra. Las técnicas más frecuentes para su construcción fueron arrastre y aglomeración del material, mismo que usualmente se extraía del área donde se instalaba la obra. El geoglifo precolombino más monumental y merecidamente famoso en el Norte Grande de Chile, es aquel conocido como Gigante de Atacama, realizado por acumulación de piedra local. Los geoglifos construidos por Rogers en Chile, están hechos con la misma técnica.

Regresando a la obra contemporánea de Rogers, las obras de Arte de la Tierra que componen el proyecto de arte global *Rhythms of Life* están situadas a los largo de 16 locaciones, en los siguientes 16 países: Chile, Bolivia, China, Islandia, India, Israel, Kenia, Namibia, Nepal, Eslovaquia, Sirilanka, Turquía, Estados Unidos, Antártica, España y Australia. Por eso, cada una de estas locaciones de Land-art se distingue con el nombre de *Rhythms of Life in Chile, Bolivia, Islandia...etc.*

² De ahora en adelante se alternará el denominativo Land-art con el de Arte de la Tierra, para combinar el calificativo en inglés, con aquel en español.

³ Para una comprensión ágil y visual de esta obra de arte global, por favor visitar cada una de las pestañas del siguiente enlace, así como del sitio web: <https://www.andrewrogers.org/land-art/>

¿Cómo nace conceptualmente este proyecto de arte global? Justamente con la creación por parte de Andrew Rogers de una forma escultórica que el artista llamó *Rhythms of Life*. Fue presentada por el artista en una escultura de arte público en bronce emplazada en Melbourne en 1999, cuando el proyecto de arte global de Land-art no era aún ni siquiera una idea (figura 1). Actualmente, esta forma artística constituye el vínculo conceptual y estético que une los 16 sitios donde se emplaza la obra de arte global que lleva, como un todo, igualmente el nombre *Rhythms of Life*. El símbolo está magnificado en 15 obras de Arte de la Tierra⁴ de este proyecto. Los otros geoglifos emplazados en cada uno de los 16 sitios de la obra global *Rhythms of Life* describen un patrón distintivo y se titulan de acuerdo con sus representaciones. Estas obras magnifican símbolos tomados de sistemas de comunicación desarrollados por grupos culturales que originariamente poblaron las zonas donde se ubican. Para la construcción de los geoglifos de Rogers, se ocupó material y técnica local⁵. De esta manera, estas estructuras gigantes se asocian con el paisaje natural y con el contexto cultural en el cual se insertan.

En Chile, los tres geoglifos que componen Ritmos de Vida⁶ se encuentran en el Desierto de Atacama, II Región de Antofagasta. Abarcan una extensión de un kilómetro y medio cuadrado. Comienzan en el denominado Llano de la Paciencia, entre la ciudad minera de Calama y la turística comuna de San Pedro. Se extienden en dirección Este, subiendo la Cordillera de la Sal, en la cabecera del Valle de la Luna. Dentro de esta extensa área se encuentran Ancient Language (al cual llamaremos Lenguaje Ancestral), The Ancients (al cual llamaremos Los Ancestros) y Rhythms of Life. Para referirnos a este último, ocuparemos el apelativo en inglés, porque la creación de esta forma es en inglés.

⁴ De los 16 sitios de la obra global Rhythms of Life, solo el de Namibia, no incluye el geoglifo que magnifica este símbolo creado por Rogers. Por esto, son 15 geoglifos con este nombre, en 16 sitios de la obra global.

⁵ Las 9 obras que son parte del proyecto global y que no son geoglifos, comprenden con material importado. No obstante, las 42 obras que sí son geoglifos, están construidas con material y técnica local.

⁶ Para referirnos al conjunto de los tres geoglifos que componen la versión de la obra global Rhythms of Life en Chile, ocuparemos el apelativo en español "Ritmos de Vida" o "Ritmos de Vida en Chile".

El componente socio-educativo a analizar en el presente texto, consiste principalmente en la capacidad de estas tres obras para transmitir su contenido cultural, así como para comunicar las características esenciales del estilo artístico del cual son exponentes: el Arte de la Tierra. En cuanto a su contenido cultural, la pregunta es si los geoglifos que componen *Ritmos de Vida en Chile* educan al espectador respecto a la herencia visual indígena que en sus formas se representa. En relación al estilo de arte, intento develar si estas obras informan claramente de su pertenencia al estilo específico del Arte de la Tierra, mismo que tiene cualidades bastante específicas y no tan conocidas, en comparación con géneros más tradiciones dentro de las artes visuales.

I. RITMOS DE VIDA EN CHILE: UN PROPIO EXPONENTE DEL ARTE DE LA TIERRA

La figura *Rhythms of Life* es una forma anicónica compuesta por tres elementos: una pelota, una línea curva y una línea sinuosa (fig. 1). Su significado está evidentemente implícito en su nombre. La línea curva representa los movimientos del ser humano, cargados de propósito. Esta línea se cruza con una línea sinuosa, que simboliza los eventos impredecibles que se encuentran con el desarrollo de esos propósitos, alterándolos. La esfera, ilustra el punto inicial y final de estos ciclos de vida, que se suceden interminablemente. Así, esta figura nos cuenta que estar vivo es estar cambiando, tener ritmo; ritmos de vida. El concepto representado por Rogers en este símbolo abstracto es descrito por Eleanor Heartney (2009, p. 6) como la interrelación entre la pelota, la línea curva y la línea sinuosa: “juntos, estos elementos comprenden una expresión simbólica del camino de la vida, como una interacción entre los movimientos con un propósito y las fluctuaciones fortuitas”.

Rhythms of Life es el geoglifo en Chile, que vincula el sitio de Land-art creado en Atacama con toda la serie de arte global creada por Rogers, porque ilustra el símbolo del cual se origina este proyecto de Arte de la Tierra. Se encuentra a 2.603 metros de altura sobre la Cordillera de la Sal, que se eleva desde el Llano de la Paciencia (fig. 2). Esta

obra carece de fácil acceso; su ubicación en altura y en plena duna del Desierto, no facilita la llegada a ella, así como tampoco su observación. En lo personal, tuve la fortuna de visitarla. Para lograrlo, tuve que subir 134 metros de duna sin ningún tipo de camino, a todo sol. Fue hermoso el encontrarse con la obra después de un camino rudo, ciertamente no apto para nadie que no goce de un cierto grado de juventud y estado físico. Queda en evidencia que el geoglifo Rhythms of Life en Chile, a pesar de ser la obra de arte que mejor da testimonio de la serie de arte global que lleva este mismo nombre, está fuera de la experiencia del espectador masivo. En consecuencia, esta obra de arte no suele ser conocida por medio de un encuentro personal. Por ello, fotografías de la misma son el principal instrumento de exposición y difusión de este geoglifo (figura 2).

Figura 1 Escultura de bronce *Rhythms of Life* en Melbourne CBD. Victoria, Australia.



Crédito de la imagen: Andrew Rogers © Copyright Andrew Rogers 2010.

Figure 2 Geoglifo Rhythms of Life. Desierto de Atacama, II Región de Antofagasta, Chile.



Crédito de la imagen: Andrew Rogers © Copyright Andrew Rogers 2010.

Debido a su monumental tamaño y ubicación, muchas obras de Land-art se conocen a través de su documentación visual. Las más grandes se pueden apreciar en completitud únicamente desde el aire y por esto, la generalidad de los espectadores solo puede examinarlas mediante fotografías. Junto a su correspondiente texto teórico-conceptual, las imágenes son los vehículos informativos predominantes de las obras de Arte de la Tierra. David Bourdon reconoce este mecanismo comunicativo como un rasgo intrínseco, común a los trabajos de este estilo: “como arte conceptual, las obras de Land-art dependen de la documentación para formar parte de la escena artística y del mercado del arte” (Bourdon, 2005 p. 216). Esto se debe a que las actividades realizadas por los mismos artistas respecto a sus obras de Land-art, tales como exposiciones, ventas de arte y activaciones educativas, consisten principalmente en la distribución de fotografías de las obras. En consecuencia, al depender de la difusión de sus imágenes para su adecuada exposición dentro de la comunidad, el geoglifo *Rhythms of Life* hace honor a su pertenencia al estilo del Arte de la Tierra, dentro del género de arte conceptual.

Según Robin Marriner, la interpretación teórica de una obra de arte contemporáneo, juega un papel crucial en la comprensión de la misma. Aprender su conceptualización puede ser casi tan necesario como observarla, porque la teoría es un elemento constitutivo de una creación de arte contemporáneo. “La teoría está siempre en la obra como ‘obra de arte’ y en el objeto como ‘objeto de crítica’. No hay ‘obra de arte’ sin teoría en acción, y no hay objeto de crítica sin teoría” (Marriner, 2006, p. 128). En concordancia, si los espectadores se informan de la importancia social y cultural del geoglifo *Rhythms of Life* a través de su documentación visual y teórica, en estricto rigor se están familiarizando con una parte de la obra de arte *en sí* y no con una mera información accesoria respecto a ella. Sin perjuicio de lo recién expuesto, se hace necesario considerar que Marriner no se refiere a la teoría como un sustituto del objeto del arte contemporáneo, sino únicamente como un elemento operativo del mismo.

El geoglifo *Rhythms of Life* representa un símbolo que el observador no puede descifrar. Asimismo, su estilo artístico, Land-art, no es muy conocido por el público en general. Por lo tanto, la distancia entre el espectador y este geoglifo no es solo física, sino también intelectual. Interesantemente, a pesar de no ofrecer una experiencia estética inmediata, *Rhythms of Life* genera atracción a nivel de curiosidad en el espectador. Esta es una cualidad afortunadamente común en algunas obras de arte contemporáneo (Schaffner, 2006, p. 158). Una vez percibida por el observador ya sea por fotos o en directo, la forma bella aunque irreconocible de este geoglifo puede funcionar como herramienta visual de razonamiento, porque producirá intriga en el espectador.

Sin duda, el potencial socio-educativo en una obra de arte que no puede ser confrontada por el espectador común, es bajo. Cuando las imágenes reemplazan el encuentro directo con el arte, el observador se ve imposibilitado para aprehenderlo en toda su dimensión estética. La fotografía es solo una referencia del geoglifo, y, no está demás decirlo, no constituye una obra de arte *en sí misma*. No obstante, la experiencia de conocer el arte a través de fotos no es neutra ni estéril, porque puede de todos modos revelar al espectador aspectos cruciales. Además, generalmente se acompaña de una cantidad significativa de texto como complemento explicativo de las imágenes. Desde este punto de vista, existe una experiencia de aprendizaje que ofrece el geoglifo *Rhythms of Life*, la cual consiste en un acercamiento principalmente intelectual, que involucra un componente estético en la observación de sus fotografías.

I.2 La deficiencia comunicativa en Rhythms of Life

El problema básico de este geoglifo con respecto a sus facultades socio-educativas es la restricción de un encuentro personal con la obra misma, que altera la forma en que será reconocida por el observador. Por lo tanto, no es posible hacer una especulación precisa sobre el alcance socio-educativo de *Rhythms of Life* porque no ofrece las condiciones para que una experiencia de aprendizaje se lleve a cabo de manera regular. Algunos espectadores se acercarán a la documentación

de este geoglifo, que se encuentra en una variedad de formatos que generarán resultados cognitivos diferentes e impredecibles. Esto se debe al hecho de que el proceso de creación de significado está determinado por todas las circunstancias que rodean la obra de arte, no solo por el objeto de arte en sí. En consecuencia, cambiar el contexto en el que se reconocerá la obra de arte implica la modificación de cómo se hacen los significados (Sullivan, 2005, p.170); (Greene, 1995, pág. 139).

Asimismo, Marriner (2006 p. 128) indica que toda práctica de decodificación visual está determinada por la cualidad de la confrontación entre el signo visual y el sujeto "(...) el significado es relacional. Las teorías de que el significado puede ser inherente, inmanente o presente en el signo se consideran insostenibles, porque han malinterpretado las condiciones lógicas bajo las cuales puede ocurrir el significado". En concordancia, la capacidad comunicativa de *Rhythms of Life* no puede ser evaluada con independencia de las relaciones que los observadores sean capaces de establecer con este geoglifo. Considerando que tales conexiones son dificultadas por el complejo acceso a esta obra, es evidente que este geoglifo no promueve particularmente una experiencia de aprendizaje. Aunque la documentación visual y los análisis escritos existentes de este trabajo podrían considerarse como sus implementos educativos, esos son dispositivos distintos de la obra en sí misma y, por lo tanto, no deberían ser temas de este argumento escrito, sino de una discusión aparte.

La obra de Land-art *Rhythms of Life* no goza de la accesibilidad necesaria para ser contemplada directamente por cualquier tipo de observador, lo que implica una deficiencia de la misma, como dispositivo comunicacional y educativo. El hecho de que se pueda ver completa solo desde un pequeño avión, un helicóptero o un globo aerostático, constituye un obstáculo entre este objeto de arte y sus posibles observadores, que solo una pequeña cantidad de visitantes podrá superar.

Aún tratándose de un encuentro personal, esta obra carece de una fuerte capacidad comunicativa *in situ*, lo cual es un defecto común de la generalidad del Arte de la Tierra. Existen varias obras de este estilo que, solo mediante un

considerable esfuerzo físico y económico pueden ser encontradas por observadores muy interesados. Sin embargo, la magnitud de la escala, su ubicación y la ausencia de plataformas en altura o de cualquier otro mecanismo que facilite su observación como un todo, hace de este encuentro una experiencia estética incompleta (fig. 3 y fig. 4). Por ello, muchos seguidores del Arte de la Tierra prefieren conocerlo a través de su documentación, asumiendo las limitantes que esto conlleva y considerando que en muchos casos, es la única opción factible.

Figuras 3. *Geoglifo Rhythms of Life (fragmento). Vista desde el nivel del suelo.*



Crédito de la imagen: Ximena Jordán.

Figuras 4. Geoglifo *Rhythms of Life* (fragmento). Vista desde el nivel del suelo.



Crédito de la imagen: Ximena Jordán.

En el caso particular de *Rhythms of Life*, si el espectador no ha sido informado previamente sobre este geoglifo, la visita a esta obra de arte no le sería clarificante respecto a su significado. Como indica Greene (1995, p.125) la mera exposición a una obra de arte no es suficiente para ocasionar una experiencia estética. Debe de haber una participación consciente en la obra de arte, una posibilidad real de “observar lo que hay ahí para ser notado”. Cuando esta oportunidad no la brinda la creación misma, puede ser impartida por implementos educativos. Esto es lo que hacen los artistas de Arte de la Tierra cuando producen diversa documentación sobre sus obras. Por ejemplo, Robert Smithson fue un artista de Land-art prolífico en la publicación de dibujos, trabajos fotográficos, libros, películas y ensayos sobre sus creaciones, la mayoría de ellos disponibles para ser consultados a través del sitio web del artista: www.robertsmithson.com. Sin embargo, esta información intelectual no puede sustituir la multi-dimensionalidad y beneficios de la percepción sensorial. “Conocer”, en un sentido intelectual, es completamente diferente de crear imaginativamente un mundo irreal y entrar en él,

“perceptivamente, afectivamente y cognitivamente” (Greene, 1995, p. 125). El mundo irreal al que se refiere Greene es el que se genera en la mente del observador como producto de la contemplación *directa* del arte.

II. LOS ANCESTROS. TRANSMISOR DE LA CULTURA

El geoglifo Los Ancestros se ubica entre la ciudad de Calama y el poblado de San Pedro, en una zona conocida como el Llano de la Paciencia, situada a una altitud de 2.469 metros sobre el nivel del mar. Sus muros de piedra se extienden por 1.200 metros de largo y medio metro de alto. Están hechos de roca volcánica y arcilla. Los Ancestros es accesible para todo espectador, en auto o en bicicleta. Igualmente, presenta una estructura alta de piedra, que comprende una plataforma de observación que permite que el visitante la observe en completitud desde la elevación necesaria (fig. 5).

Los Ancestros representa a un jefe o señor indígena que sostiene un cetro en cada mano. Este personaje está basado en un pictoglifo atribuido a la cultura Tiawanaku (100 -1100 dC) conocido como Señor de los Cetros, encontrado en uno de los enormes muros de piedra de la quebrada generada por el Río Loa, cerca de la ciudad de Calama (fig. 6). Su tocado representa su supremacía, mientras que los cetros son indicadores de su estatus y función social. De acuerdo con sus conexiones históricas y arqueológicas, este personaje fue ilustrado para simbolizar tanto el poder sagrado, como el secular. El poder sagrado es la deidad precolombina llamada Viracocha⁷. El poder secular vinculado al Señor de los Cetros es la expansión del horizonte cultural Tiwanaku, que se extendió desde el altiplano boliviano al Norte de Chile desde el 200 al 1000 dC. Se especula que diversas representaciones del Señor de los Cetros, apreciables hasta la actualidad en

⁷ Viracocha es el gran dios creador de la mitología preincaica e incaica en la región andina de América del Sur. Se le representó llevando el sol por corona, con rayos en sus manos y lágrimas como lluvia cayendo de sus ojos.

Atacama, fueron utilizadas como señal visual de presencia cultural Tiawanaku en dicha zona.

Los Ancestros es una obra notablemente comunicativa. Sus formas casi no tienen secreto porque es figurativa y maximiza un ícono. A diferencia de *Rhythms of Life*, que presenta un alto nivel de subjetividad, Los Ancestros es muy explícita. Es evidente que está representando a un jefe ancestral ya que el personaje ilustrado lleva varios símbolos de poder reconocidos transculturalmente como tales.

Figura 5. Los Ancestros y su plataforma de observación.



Crédito de la imagen: Andrew Rogers © Copyright Andrew Rogers 2010.

Figura 6 Señor de los Cetros, pictoglifo. Sitio arqueológico La Bajada. Atacama, Chile.



Crédito de la imagen: Ximena Jordán.

Los Ancestros comprende una consistencia reconocible entre su significado cultural y sus propiedades estilísticas, ya que consiste en una estructura grande y duradera que representa una presencia trascendente y autorizada por los pueblos locales. Las culturas que crearon el símbolo representado en este geoglifo

pertenece a la historia pasada de Atacama. Sin embargo, grupos indígenas contemporáneos sucesores de estas sociedades, aún reproducen esta simbología tradicional para mantener la cohesión de sus señales de identidad.

Por la connotación del motivo representado, *Los Ancestros* es una obra contemporánea de Land-art que muestra al espectador el nivel de desarrollo político y social que alcanzaron las sociedades precolombinas andinas antes de la invasión europea. Las etapas de superioridad animal y divina habían ocurrido; los líderes humanos eran ya los que determinaban la vida económica y política de las estructuras sociales existentes. Al exponer estos asuntos, esta obra conecta al espectador con el pasado histórico-cultural del entorno donde se ubica. John Beardsley (2006, p. 59) atribuye este efecto a una cualidad propia de algunas obras de Land-art que tienen la capacidad de recordarnos que el pasado es constitutivo de nuestra cultura presente y ofrece una fuente de conocimiento para la creación e interpretación de lo que somos hoy.

Aunque la mayor parte de la información sobre el contenido de *Los Ancestros* no es reconocible por el visitante durante la primera contemplación, nociones de liderazgo y superioridad son reflejadas por sus formas artísticas. Esta “insinuación de significado” es lo que las obras de arte expresan en su calidad de tal, ya que una comunicación de contenido más precisa o descriptiva es propia de otras disciplinas. Según Greene (2001, p. 88) “puede ser que la intensidad del encuentro con el arte, se deba al reconocimiento de que el arte *expresa significados*, mientras que las ciencias exactas y las ciencias sociales, los enuncian”⁸. En concordancia con Greene, la función socio-educativa del arte consiste en revelar conceptos sin explicarlos en su totalidad; activando así la imaginación y dejando al intelecto curioso con indagaciones.

⁸ Énfasis añadido por la autora de este artículo.

III. LENGUAJE ANCESTRAL. CONECTANDO CON EL MEDIOAMBIENTE

Al igual que el geoglifo Los Ancestros, Lenguaje Ancestral obtiene su motivo del arte rupestre local: un petroglifo precolombino ubicado en un sitio conocido como Yerbas Buenas. Esta ilustración en grabado sobre roca, se le atribuye al horizonte cultural conocido como Aguada (600-900 dC), que se originó en el noreste de la actual Argentina (fig. 7).

Este geoglifo es más pequeño que Los Ancestros y más comprimido en su composición. Sus dimensiones son: 80 metros de largo y 1,6 metros de alto. Debido a la ausencia de un punto de observación incorporado (como el mirador de Los Ancestros), se requiere de interacción física con este geoglifo para percibir su forma completa, contacto que se ve facilitado por la moderada altura, así como por la textura de esta obra de Arte de la Tierra. Además, el diseño interior de este geoglifo permite al visitante recorrerlo e investigar sus formas (fig. 8).

El motivo representado en Lenguaje Ancestral corresponde a una llama⁹ ilustrada como bicéfala, además de 'felinizada'. Esto último, es un estilo figurativo común en las representaciones arqueológicas atribuidas al horizonte cultural Aguada. Esta llama tiene dos cabezas, una a cada extremo de su cuerpo. Entre ambas, hay una línea curva, asociada al agua en ilustraciones de dicha procedencia cultural. Esta llama parece estar bebiendo agua con una de sus cabezas, misma que conserva dentro de su cuerpo. Esta característica es un atributo físico real de las especies *Camelidae*, que los indígenas atacameños conocían muy bien.

La llama fue el animal más importante del mundo andino precolombino. Domesticada por los indígenas locales, proporcionaba carne y lana a los habitantes de esta zona. Era el único medio de transporte disponible para trasladar la diversidad de mercancías que se tranzaban en los mercados. El sistema económico del período precolombino andino dependía de la llama, pues posibilitaba el trueque

⁹ *Lama glama* en su calificación zoológica; mamífero artiodáctilo doméstico de la familia *Camelidae*.

entre grupos humanos que vivían alejados unos de otros. Hoy en día, la llama sigue siendo fundamental para la cultura y economía del Desierto de Atacama; siendo además el mamífero que mejor representa la peculiar fauna andina. Miles de lugareños todavía viven básicamente de los productos obtenidos de este animal (Gunderman, 1984: 105). La zona andina de Chile, Bolivia y Perú se caracteriza por el predominio de este camélido, que es exclusivo de esta área.

Lenguaje Ancestral entrega al espectador contemporáneo un testimonio inmediato del valor de la llama en el mundo andino actual y antiguo. Al hacerlo, no asume una perspectiva zoológica, sino que hace referencia a la connotación divina que los indígenas precolombinos otorgaron a la llama y, en general, a toda la Pachamama o Madre Naturaleza (Carrasco, 2009: 90-91). Esta valoración no-científica del entorno natural no está presente solo en este geoglifo, sino en varios trabajos del Arte de la Tierra. Beardsley señala que la proyección de cualidades sagradas en el paisaje es una característica que aumenta el valor estético de ciertas obras de Land-art: “Algunos de los más notables de estos trabajos, son posiblemente sagrados o al menos trascendentes en su intención, ya que afirman una visión no antropocéntrica del mundo: son intentos de reconciliar a los humanos con lo natural y su carácter implícitamente sacrosanto” (Beardsley, 2006: 9)¹⁰.

Según Heartney (2009: 10), la segunda generación de artistas de Land-art, que comenzó en la década de 1980, es la que mejor presenta la tendencia a infundir un contenido mitológico en sus obras. Desde entonces, las creaciones de Arte de la Tierra de Nancy Holt, Denis Oppenheim y Anna Mendietta, entre otras, transmiten una preocupación por la recuperación de la naturaleza como fuerza primordial, que en varios casos se expresa mediante la recreación de geometrías místicas y sistemas de símbolos prehistóricos. De esta manera, estos artistas importan la noción mística del mundo natural de las culturas antiguas, para revalidarla y trasladarla al mundo contemporáneo.

¹⁰ Traducción del inglés al español efectuada por la autora de este artículo.

La contemplación de Lenguaje Ancestral amplía el conocimiento del Desierto de Atacama como sistema cultural y ecológico. Nuevamente, recordemos que la conexión generada entre arte, cultura y paisaje natural parece ser una característica sumamente frecuente del Land-art como manifestación de arte contemporáneo. Como indica el curador Michael Auping, debido a que el Arte de la Tierra se entremezcla físicamente con el paisaje y en ocasiones incluso a través de sus materiales, no puede ser ecológicamente neutro (citado por Bourdon, 1995: 223). El impacto ambiental que las obras de Arte de la Tierra pueden tener en los sitios donde se instalan suele ser motivo de reflexión e indagación por parte del espectador. En el caso particular de Lenguaje Ancestral, un tema ecológico adicional está incluido este geoglifo: la representación de un animal que forma parte esencial de la historia ecológica y cultural del Desierto de Atacama; el cual constituye un valor que urge poner en vigencia. Esto, porque desafortunadamente la introducción de mamíferos no nativos a la zona ha ido erosionando la tierra y desequilibrando el ecosistema a tal punto, que el predominio de los camélidos andinos se pondrá en peligro si no se cuidan adecuadamente (Gunderman, 1984: 109).

En conclusión, Lenguaje Ancestral es una obra de Arte de la Tierra que presenta un fuerte potencial educativo constituido por su accesibilidad y la posibilidad de interactuar físicamente con ella, así como por su peculiar motivo de representación, que despierta la curiosidad de los visitantes hacia el significado de esta llama bicéfala y felinizada en el paisaje natural y cultural del Desierto de Atacama.

Figura 7 Llama Bicéfala, petroglifo. Sitio arqueológico Yervas Buenas. Atacama, Chile.



Crédito de la imagen: Ximena Jordán.

Figura 8 Geoglifo Lenguaje Ancestral. Desierto de Atacama, Chile.



Crédito de la imagen: Andrew Rogers © Copyright Andrew Rogers 2010.

IV. LENGUAJE ANCESTRAL Y LOS ANCESTROS. GEOGLIFOS CORRELACIONADOS

Lenguaje Ancestral y Los Ancestros son obras de Land-art que comparten ubicación (Llano de la Paciencia, Atacama, Chile), materialidad (piedra local) y técnica de construcción (pegado de piedras con unguento hecho de barro local mezclado con guano de ave nativa). Además, los motivos que representan están vinculados culturalmente. Por sus similitudes estilísticas, es evidente para el observador que forman parte de la misma composición. Las características socio-educativas que estos geoglifos tienen en común serán analizadas en la siguiente sección.

La experiencia estética de la que es capaz de disfrutar el espectador cuando visita Lenguaje Ancestral y Los Ancestros es especialmente completa en comparación con la que ofrecen la mayoría de las creaciones de Arte de la Tierra. Comúnmente, dos o más obras de Land-art que forman parte de una misma serie, no pueden ser contempladas en un encuentro personal, sino únicamente a través imágenes. En el caso de Lenguaje Ancestral y Los Ancestros, la proximidad entre ambas permite al espectador observarlas durante una misma visita. El observador puede percibir *in situ* el estilo artístico que manifiestan (Land-art), los motivos representados (Llama Bicéfala y Señor de los Cetros), así como percibir sensorialmente el desafiante entorno natural en el que se encuentran.

Lenguaje Ancestral y Los Ancestros informan claramente de las cualidades generales atribuidas a las obras de Arte de la Tierra. Según Beardsley (2006: 103), el Land-art se trata en gran medida del paisaje mismo, el cual implica “su escala, sus vistas, su carácter esencialmente horizontal, su topografía y su historia humana y natural. Con frecuencia está hecho de los materiales disponibles. Revela las características cambiantes que asume una obra en condiciones similares (...)”¹¹. Debido a que Lenguaje Ancestral y Los Ancestros son dos obras de Land-art que

¹¹ Traducción del inglés al español efectuada por la autora de este artículo.

pueden ser apreciadas por el visitante a pesar de su gran tamaño, sus características básicas se develan fácilmente al observador, quien puede así reconocer *cómo* es una obra de Arte de la Tierra.

Los motivos que representan estos geoglifos están basados en representaciones rupestres precolombinas. La región desértica del norte de Chile es rica en arte rupestre; un medio de expresión que configuró un sistema de representación indígena desde el segundo milenio a.C. (Gallardo, 1999: 225) y se extendió hasta finales del período colonial. Los motivos originales maximizados por Lenguaje Ancestral y Los Ancestros se encuentran en sitios arqueológicos asociados con lugares que sirvieron como ceremoniales y residenciales para indígenas precolombinos. Hoy en día, estas zonas arqueológicas son de difícil acceso para visitantes. Además, debido a que estas representaciones ancestrales fueron usualmente talladas o pintadas en paneles de roca que están ocultos a la luz del sol, suelen ser difíciles de encontrar incluso cuando se logra acceder los sitios donde fueron ilustradas hace cientos de años.

Al maximizar símbolos representados originalmente en arte rupestre, Lenguaje Ancestral y Los Ancestros convierten estas ilustraciones, que durante siglos no han estado disponibles para ser fácilmente vistas, en representaciones imponentes que llegan a los ojos del habitante y del visitante contemporáneo del Desierto de Atacama. Lenguaje Ancestral y Los Ancestros integran las imágenes prehispánicas que ilustran el paisaje cultural actual al que pertenecen. Actúan, por tanto, como un eficaz agente comunicativo de una tradición visual en peligro de perderse por completo, o de quedar restringida a la contemplación únicamente de privilegiados especialistas de estudios precolombinos.

En cuanto a la experiencia de aprendizaje del artista, para incorporar la iconografía indígena al Land-art, Rogers elaboró una investigación sobre la cultura, el ecosistema y la sociedad del desierto de Atacama. Esta investigación, documentada en el libro de Heartney y en fotografías cedidas por el artista, muestra que la opción representacional emprendida por Rogers en Lenguaje Ancestral y Los

Ancestros no fue una mera importación de iconografía indígena sino un proceso complejo de investigación de la imaginería tradicional, así como de renegociación de los significados que adquieren los símbolos seleccionados, una vez inmersos en una obra de arte contemporáneo (Heartney, 2009: 19 & 69) (fig. 9 y 10).

El trabajo de Rogers demuestra que la representación de íconos que son significativos para culturas extranjeras, abarca un acercamiento a las sociedades involucradas así como a sus formas de representación. Igualmente, requiere el logro de una adecuada relación con las personas que son los actuales propietarios tradicionales de estos signos visuales.

Figure 9. *Rhythms of Life. Proceso de construcción. Desierto de Atacama, Chile*



Crédito de la Imagen: Andrew Rogers © Copyright Andrew Rogers 2010.

Figura 10 Lenguaje Ancestral. Proceso de Construcción. Desierto de Atacama, Chile.



Crédito de la Imagen: Andrew Rogers © Copyright Andrew Rogers 2010.

La calidad simbólica de Lenguaje Ancestral y Los Ancestros implica que estas obras de arte pueden convertirse en una fuente de conocimiento cultural para sus espectadores. Rogers (citado por Heartney, 2009: 12) comenta que el poder de los símbolos es la base artística de la mayoría de los geoglifos incluidos en toda la serie global *Rhythms of Life*. Al explotar la eficacia simbólica de algunos íconos, el artista posibilita que su creación exprese cuestiones que parecen contradictorias (Gallardo, 1999: 235) y que están sujetas a modificaciones permanentes en relación con el contexto cultural en el que se presentan. Específicamente, a partir de la observación de Lenguaje Ancestral y Los Ancestros, se pueden discernir temas como 'Secularismo versus Divinidad' y 'Pasado versus Presente'. El primero es evidente particularmente en Los Ancestros, mientras que el segundo tema se puede encontrar tanto en Los Ancestros, como en Lenguaje Ancestral.

Podría creerse que la importación de íconos precolombinos que hace Rogers es culturalmente inapropiada, ya que aparentemente occidentaliza símbolos de origen indígena. Sin embargo, esta práctica no es nueva ni ajena para los indígenas

atacameños. Por el contrario, es culturalmente aceptada. La introducción intencional de iconografía extranjera fue una estrategia común entre las comunidades indígenas precolombinas, y continúa siéndolo entre los atacameños contemporáneos. En consecuencia, para los atacameños, la propuesta de Rogers de maximizar la iconografía indígena implicó la reposición cultural de estos símbolos, sin dañar su contenido cultural original.

En cuanto a la adopción de la simbología de la imaginería colonial española por parte de los grupos indígenas andinos, el arqueólogo Francisco Gallardo (1999: 236) indica que cada uno de estos íconos importados, debidamente ejecutados, debe ser estudiado como un nuevo fenómeno estético ya que “la especificidad del icono original se redefine constantemente a través de un proceso de significación donde la sustancia del significante y el contexto del icono se unen para establecer su significado”. Dado que *Lenguaje Ancestral* y *Los Ancestros* son obras de arte contemporáneas que importan iconografía indígena en sus formas, creo que los íconos indígenas representados por ellos pasan por el mismo proceso de resignificación descrito por Gallardo. Mi opinión se sustenta en el hecho de que indígenas atacameños contemporáneos fueron protagonistas en el proceso de creación de estos geoglifos: seleccionaron los íconos, autorizaron su representación, eligieron los sitios para levantar las obras, planificaron las técnicas de construcción a utilizar y proporcionaron la mano de obra para construir los geoglifos (Heartney, 2009: 69). De esa forma, *Lenguaje Ancestral* y *Los Ancestros* son, en parte, creación de indígenas atacameños.

Desplegados en estos geoglifos, los símbolos representados adquieren un significado alternativo al que se les atribuyó en el momento de su creación. Esto se debe a la naturaleza flexible de este tipo de manifestaciones estéticas, que les permite servir como vehículo de expresión para diversos temas durante distintos períodos históricos. Los símbolos no se limitan a significar solo lo específico, sino que están asociados con nociones atemporales de supervivencia y desarrollo social, que se repiten a lo largo de diferentes épocas y culturas. Al convertirse en parte de

una obra contemporánea de Land-art, los motivos representados por Rogers en los geoglifos no se ven privados de su significado original. Más bien, su significado pasado se entremezcla, complementa y actualiza con su interpretación contemporánea.

El entendimiento general es concebir las tradiciones indígenas de la zona andina como pertenecientes al pasado, sepultadas hace siglos por la invasión europea. La mayoría de los visitantes de Atacama no son conscientes del predominio indígena entre los habitantes actuales de este desierto hoy, ni de cómo las comunidades se esfuerzan por preservar su cohesión cultural, ya que los medios de comunicación evitan abordar ese tipo de cuestiones. Por el contrario, estas obras de Land-art proporcionan una introducción al espectro social y cultural *real* del lugar donde se ubican, transmitiendo al espectador promedio un conocimiento que inicialmente, no estaba buscando.

Al unir tres tradiciones culturales; horizonte cultural Tiwanaku, horizonte cultural Aguada y Arte de la Tierra como género de arte contemporáneo; en una sola manifestación artística; los geoglifos Lenguaje Ancestral y Los Ancestros pueden actuar como agentes sociales, promoviendo el reconocimiento de las minorías culturales afines a los personajes mitológicos que ilustran. Greene considera que este tipo de resultado social es esencial para “las artes”, indicando que promueven el descubrimiento de la diversidad cultural y el refuerzo de una actitud comunitaria entre los pueblos que las encuentran. “Para mí, como para otros, las artes brindan nuevas perspectivas sobre el mundo vivido” (Greene, 1995: 4). Creo que Lenguaje Ancestral y Los Ancestros ciertamente se ajustan a esta cualidad propuesta por Greene. Los encuentros con este tipo de obras de arte mueven frecuentemente al espectador a reflexionar sobre asuntos sociales e incluso a querer restaurar un orden preexistente (Greene, 1995: 150).

V. EL CUERPO COMO HERRAMIENTA DE APRENDIZAJE

Por lo general, las obras de arte visuales se perciben a través de la vista. La principal razón para evitar el contacto físico con una obra de arte es la adecuada conservación de la misma. La mayoría de las sociedades censuran el acto de tocar el arte, y rara vez se acepta, con independencia del material del que esté hecha la obra.

Según Chris McAuliffe, en su monografía sobre el trabajo de Rogers, el espectador y la obra de arte son dos entidades que ocupan terrenos separados y el límite entre ellos está estrictamente establecido. Desde una perspectiva educativa, existe el inconveniente de extender esta separación territorial a la contemplación de obras de arte que realmente no la requieren, ya que evita que el espectador disfrute de una experiencia estética más completa. “Cuanto más respetamos la prohibición de tocar y escalar, mayor es la distancia entre nuestros cuerpos y el arte que estamos mirando” (McAuliffe, 2005, n.p).

Distintamente, las artes visuales públicas fomentan la interacción física con el espectador. Las obras de arte clasificadas como arte público son aquellas que han sido planeadas y ejecutadas con la intención específica de ser ubicadas o escenificadas en el dominio público, generalmente al aire libre y accesible para todos. Por esta razón, con frecuencia el contacto corporal forma parte del encuentro entre el espectador y la obra de arte público. De hecho, los artistas que eligen espacios públicos como escenario para su arte, esperan que los espectadores usen sus manos y su cuerpo para conocer mejor sus obras.

Las obras de Land-art son arte público; por ende, presentan la opción de ser tocadas por sus espectadores. Sin embargo, muy pocas ofrecen la posibilidad *real* de hacerlo, porque la mayoría no son accesibles para sus visitantes. Las enormes dimensiones de este tipo de obras obligan a situarlas en terrenos vacíos y considerablemente alejados de las zonas pobladas. Por lo tanto, la interacción con los observadores es una posibilidad generalmente descartada por el artista de Land-art.

Algunas obras de arte construidas a gran escala son accesibles pero poseen un carácter efímero, como el “arte ambiental” de Christo y Jeanne-Claude. Esta

pareja de artistas de Land-art declaró que sus obras son "arte ambiental" precisamente porque no están ubicadas en áreas aisladas. La interacción con las obras de Christo y Jeanne Claude es generalmente posible ya que son creadas "en ciudades – en ambientes urbanos – y también en ambientes rurales pero NUNCA en lugares desiertos, y siempre en sitios ya preparados y usados por personas, manejados por seres humanos para seres humanos" (Christo y Jeanne-Claude, 2010). Sin embargo, esta interacción está restringida por la duración de cada una de estas obras de "arte ambiental", que suele ser de un mes o menos. Las obras de Rogers en Atacama son similares a las obras de arte de Christo y Jean Claude en cuanto a sus enormes dimensiones y accesibilidad, sin embargo, los geoglifos de Rogers no presentan el límite de tiempo de las obras de Christo y Jean Claude porque fueron construidas con calidad de permanentes.

En sus ensayos y libro sobre la serie *Rhythms of Life*, Rogers fomenta expresamente la conexión entre el cuerpo del observador y sus obras (Heartney, 2009: 20). En congruencia con su intención, los tres geoglifos que componen Ritmos de Vida en Chile pueden ser explorados físicamente por el visitante, ya que gozan de una materialidad y dimensiones que les permite trepados por el espectador. Chris McAuliffe (2005, n.p) atribuye esta cualidad interactiva principalmente al diseño horizontal de los geoglifos que hace que estas obras de Land-art se fusionen con las formas naturales circundantes; convirtiéndose en un elemento del paisaje en sí mismo donde el cuerpo humano puede ocuparse libre y expansivamente. De hecho, las grandes dimensiones y la horizontalidad intrínseca de una obra de Land-art fomentan el movimiento, ya que no se puede percibir en su totalidad desde una sola posición, lo que motiva su exploración.

La apreciación de McAuliffe de la tactilidad de los geoglifos se debe, en mi opinión, al hecho de que el Land-art de Rogers ofrece un equilibrio al no ser demasiado grande y tosco como para intimidar al observador, pero tampoco delicado ni sofisticado. Esto provoca que el visitante no se sienta incivilizado al querer pasearse por encima de estas obras.

Los geoglifos están pensados para que el espectador caminante siga las paredes elevadas de las esculturas, sintiendo su forma al moverse a través de ellas (Heartney, 2009: 7). Esta exploración física puede considerarse una forma de conocer estas obras de arte, que es alternativa a su observación. El contacto táctil revela al espectador otros aspectos de los geoglifos distintos a aquellos perceptibles por su contemplación. Según Rogers, “el sentido del tacto que todos poseemos nos ayuda a descubrir la relatividad de nuestro cuerpo hacia el espacio o los objetos que lo rodean. También nos ayuda a entender la forma y la escala (...). Las cualidades táctiles afirman nuestro sentido del mundo y de uno mismo tridimensionalmente” (Heartney, 2009: 20). El geoglifo así, se convierte en un espacio vivo para ser disfrutado por los visitantes mediante la implicación de su propio cuerpo, de la misma forma que lo hace una obra de arquitectura monumental.

Al permitir un contacto íntimo con la obra, la experiencia táctil produce en el visitante una sensación de familiaridad. De esta manera, la distancia entre el espectador y el geoglifo disminuye no solo física sino también conceptualmente, ya que la obra de arte se vuelve menos inescrutable. McAuliffe (2005, s. p.) señala que la experiencia perceptiva facilitada por el contacto corporal con los geoglifos puede ser especialmente compleja: “Cuando tocamos, introducimos un nuevo orden o relación, la percepción se amplifica y la visión pierde algo de su dominio sobre nuestra experiencia del mundo”.

Las características de la obra de arte que no son del todo detectables a simple vista, como sus dimensiones aproximadas, textura y técnica de construcción, dejan de ser un enigma para el visitante después de interactuar físicamente con el geoglifo. Por lo tanto, esta tactilidad constituye un atributo educativo distintivo de estas obras de arte, ya que permite a los espectadores mejorar la comprensión de su significado, así como de familiarizarse con su configuración material (figuras 11 y 12).

Figura 11. Los Ancestros y espectador. Desierto de Atacama, Chile



Crédito de la Imagen: Cortesía de Verónica Poblete.

Figura 12. Lenguaje Ancestral y espectador. Desierto de Atacama, Chile.



Crédito de la Imagen: Ximena Jordán.

CONCLUSIONES

Del análisis de los tres geoglifos que componen *Ritmos de Vida en Chile*, puede concluirse que el potencial socio-educativo de una obra de arte visual varía según el estilo de arte que se represente y las peculiaridades de la obra de arte como creación única.

Las obras de Land-art presentan con frecuencia importantes fallas comunicativas, que afectan su potencial socio-educativo. Estas carencias derivan de dos de sus características intrínsecas como obras de este estilo: su gran escala y su fusión física con el paisaje donde se asientan. La gran escala de las creaciones de Arte de la Tierra no permite al observador contemplar la forma completa de estas obras en una sola vista. Con el fin de fusionarse con el paisaje en el que se asientan, estas creaciones se instalan con frecuencia en lugares alejados de zonas pobladas o de otro modo inaccesibles, lo que impide un flujo regular de visitantes para descubrirlas en su entorno original. Estos dos problemas son obstáculos para el encuentro entre el Arte de la Tierra y el observador; por lo tanto, también son impedimentos para una experiencia de aprendizaje.

El geoglifo *Rhythms of Life* en Chile, es una obra de Land-art que presenta los dos impedimentos descritos anteriormente. Sin embargo, en la práctica, sus debilidades comunicativas pueden subsanarse, al menos parcialmente, mediante la difusión de literatura informativa que familiarice al visitante con el significado y cualidades estéticas que esta obra de arte posee.

Los Ancestros y Lenguaje Ancestral son geoglifos que no presentan los impedimentos educativos que presenta *Rhythms of Life*. Por el contrario, estas obras de Land-art son accesibles, y se encuentran a poca distancia de una zona urbana. Así, pueden ser contempladas por visitantes de diversas nacionalidades, edades y grupos culturales. Además, toda su forma se puede apreciar a simple vista, ya que Los Ancestros ofrece un punto de vista alto construido específicamente para este propósito y Lenguaje Ancestral posee un diseño que permite al

observador captar la mayoría de sus rasgos estilísticos al caminar alrededor y a través de ellos. Otra cualidad educativa presente en estas dos obras de Arte de la Tierra, es la opción que ofrecen de interactuar físicamente con ellas. Este es un atributo que es raro entre las obras de Land-art debido a las ubicaciones remotas que generalmente tienen. Al ser efectivamente accesibles, estos geoglifos permiten a sus espectadores aprender con sus cuerpos, apreciando su materialidad, forma y manufactura con el sentido kinestésico y del tacto.

En comparación con otras obras del mismo tipo, lo excepcional de Lenguaje Ancestral y Los Ancestros es que gozan de los atributos necesarios para calificar como Land-art, mas no presentan las deficiencias comunicativas propias de las obras de este estilo. Por ejemplo, las obras de Land-art de Christo y Jean Claude son accesibles pero efímeras, mientras que las creaciones de Smithson son permanentes, pero altamente conceptuales en sus formas.

En particular, el aporte socio-educativo que ofrece Los Ancestros es el contenido cultural implícito en su representación, que puede enseñar sobre la cultura visual indígena perteneciente al desierto de Atacama. En el caso de Lenguaje Ancestral, el motivo ilustrado puede sensibilizar al espectador sobre el valor ecológico y cultural de la llama en Atacama. Además, estas dos obras de Land-art están construidas a muy poca distancia entre sí, lo que ofrece la oportunidad de contemplarlas como parte de una misma serie. La posibilidad de observarlas juntas no solo refuerza la comprensión del contenido cultural involucrado en sus formas, sino que también puede llevar al espectador a tomar conciencia de las características inherentes al Land-art como estilo de arte contemporáneo.

Estas obras de Land-art brindan a la sociedad chilena la oportunidad de conocer este tipo de expresión artística, en su propio país. El hecho de que estén ubicadas en una de las zonas chilenas más visitadas, da la oportunidad a un número cada vez mayor de visitantes de encontrarse con ellas, lo que amplía sus posibilidades educativas.

BIBLIOGRAFÍA

BEARDSLEY, John

2006 "Earthworks and Beyond". Nueva York, Abbeville Press Publishers. Cuarta edición.

BOURDON, David

1995 "Designing the Earth: the Human Impulse to shape nature". Nueva York: Harry N. Abrams, Incorporated Publishers.

CARRASCO, Ana María

2009 "Representaciones del cuerpo, sexo y género en Comunidades Aymaras del Norte de Chile". *Revista Chungará* 41 (1): pp 83-100 Arica, Chile.

CHRISTO Y JEANNE CLAUDE

2009 "Errores más comunes: Christo y Jeanne Claude responden". Recuperado en junio 2023 de <http://www.christojeanneclaude.net>

GALLARDO, Francisco

1999 "Jinetes en la tormenta: arte rupestre en el desierto de Atacama". *Arqueología mundial*. 31(2): 225-242.

GREENE, Maxine

1995 "Releasing the Imagination: Essays on Education, the Arts and Social Change". San Francisco, California: Jossey-Bass Publishers.

1995 "Art and imagination: reclaiming the sense of possibility". *Phi Delta Kappaz* enero de 1995, 76(5), p.378.

2001 "Variations of a Blue Guitar". Nueva York: Teachers College, Universidad de Columbia.

GUNDERMAN, Hans

1984 "Ganadería Aymara, Ecología y Forrajes: Evaluación regional de una actividad productiva andina". *Revista Chungará*, N° 12: pp 99-123. Arica, Chile

MARRINER, Robin

1999 "On Sampling the pleasures of Visual Culture: Postmodernism and Art Education". In Hardy, Tom (2006). *Art education in a postmodern world: collected essays*. Bristol, UK: Intellect Editions.

HEARTNEY, Leonor

2009 "Rogers Geoglyphs, Rhythms of Life". Milán, Italia: Edizioni Charta Milano.

MCAULIFFE, Dr. Chris

2005 "Enfolding Form" (ensayo). En Rogers, Andrew (2005). *Forms*. Impreso y encuadernado en Hong Kong.

MARRINER, Robin

1999 "On Sampling the pleasures of Visual Culture: Postmodernism and Art Education". En Hardy, Tom (2006). *La educación artística en un mundo posmoderno: ensayos recopilados*. Bristol, Reino Unido: Intellect Editions.

ROGERS, Andrew

2010 "Land-art". Recabado en abril de 2023 de <http://www.andrewrogers.org/>

SCHAFFNER, I

2006 "What makes a Great Exhibition". *Centro de Arte y Patrimonio de Filadelfia*, págs. 154-156.

SULLIVAN, Graeme

2003 "Seeing Visual Culture". En *Studies in Art Education*, 44(3) págs. 195-196. National Art Education Association.

2005 "Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts". California, EE. UU. Sage Ediciones.

Créditos de imagen

Andrew Rogers © Copyright Andrew Rogers 2010

Ximena Jordán

Verónica Poblete

Recibido: Mayo de 2023

Aceptado: Julio de 2003