

PROGRAMA DE DOCTORADO
HISTORIA Y ARTES

FACULTAD DE BELLAS ARTES
GRANADA 2021/2022



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

AUTORA
Laura Apollonio

DIRECTORAS
**Fernanda García Gil
Mar Garrido Román**

EL POTENCIAL CREATIVO DE ● **caminar**

UNA INVESTIGACIÓN TEÓRICA Y ARTÍSTICA PARA LA REVALORIZACIÓN DEL CAMINAR



PROGRAMA DE DOCTORADO
HISTORIA Y ARTES

FACULTAD DE BELLAS ARTES
GRANADA 2021/2022



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**



EL POTENCIAL CREATIVO DE ●

caminar

UNA INVESTIGACIÓN TEÓRICA Y ARTÍSTICA PARA LA REVALORIZACIÓN DEL CAMINAR

AUTORA

Laura Apollonio

DIRECTORAS

Fernanda García Gil

Mar Garrido Román



Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Laura Apollonio
ISBN: 978-84-1117-714-6
URI: <https://hdl.handle.net/10481/80565>

A mi madre,
que me ha transmitido
el gusto por el estudio

A Antonio,
que me ha enseñado
lo más importante
en la vida: la confianza

Agradecimientos

Recorrer los caminos de esta investigación no hubiera sido posible sin la ayuda de mis directoras de tesis, la Dra. Fernanda García-Gil y la Dra. Mar Garrido Román, que me han estado continuamente apoyando, inspirando, enseñado tanto el rigor en la investigación como la creatividad en la realización de obras artísticas y por las que siento una profunda admiración por su profesionalidad y un afecto que ha ido creciendo a lo largo de estos años convirtiéndose en algo más valioso que la misma investigación: una auténtica amistad.

Agradezco a Antonio, mi compañero de vida, su apoyo incondicional que ha sido como una estrella polar en los momentos en los que me sentía perdida en alta mar.

Al arquitecto profesor Francesco Careri el haber supervisado mi estancia de investigación en Roma con el que he compartido aventuras de “transurbancia” en las que he tomado consciencia de la ciudad nómada dentro de la sedentaria, del corazón revolucionario que late en ella y de cómo toma vida al recorrerla caminando.

Al profesor David Le Breton por su confianza por haberme recibido en la Universidad de Estrasburgo, mi segunda estancia de investigación en la que he podido profundizar en su pensamiento sobre la antropología del cuerpo y quien me ha revelado el aspecto existencial del caminar y su significativo efecto transformador.

Al Ministerio de Educación y Ciencia por las becas recibidas y por otorgarme estos intensos años de formación. Los mejores de mi vida.

Palabras Claves / <i>Keywords</i>	12
Resumen	13
<i>Overview</i>	18
Introducción	25
Hipótesis	38
Objetivos	44
Metodología	46

Primera parte > Investigación teórica sobre el caminar

Capítulo 1 > Caminar como nacimiento de la humanidad 57

1.1. Del inicio del universo a la evolución de la vida orgánica	60
1.2. La bipedestación y el desarrollo de la humanidad	62
1.2.1. Lucy y los otros	62
1.2.2. El género <i>Homo</i> : el perfeccionamiento de la bipedestación	64
1.2.3. Biomecánica y gran resistencia del caminar humano	66
1.3. El cerebro se ha desarrollado desde los pies	69
1.3.1. Todo empieza con la bipedestación	69
1.3.2. El hombre nace simbólico	70
1.3.3. Somos simios y venimos de la foresta	71
1.4. Atlas, la vértebra del nomadismo	74
1.5. El misterio de la bipedestación	76
1.5.1. Una pregunta sin respuesta	76
1.5.2. Caminar no es automático	77
1.5.3. Bipedestación y sociabilidad	79
1.6. De la bipedestación al desarrollo de la manualidad y del lenguaje	80
1.6.1. Dúos funcionales: manos/herramientas y cara/lenguaje	80
1.6.2. Los homúnculos de Penfield	83
1.6.3. Las manos en la prehistoria	84
1.6.4. El signo del <i>ka</i> y el eterno error, lo sagrado y lo relacional	86
1.6.5. Las manos en el arte contemporáneo	91

Capítulo 2 > Movimiento, espacio, cuerpo: la espacialidad constitutiva del cuerpo quiasmático 103

2.1. Espacio subjetivo y espacio abstracto	106
2.1.1. El espacio experimentado	106
2.1.2. Gassendi y Descartes	107
2.1.3. <i>Ambulo ergo sum</i>	109
2.1.4. Interior / exterior: la cinta de Moebius	112
2.1.5. Bollnow: la errónea traducción de <i>topos</i>	115
2.1.6. El espacio envolvente, el espacio activo	117
2.1.7. El espacio mágico, la “topo-análisis” de Bachelard	120
2.2. De la fenomenología a la lógica del devenir	123
2.2.1. La fenomenología: la filosofía que rescata la percepción	123
2.2.2. De la esencia espacial del <i>Dasein</i> al devenir rizomático	125



2.2.3. El cuerpo desde la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty	126
2.3. El espacio como alteridad	133
2.3.1. La apertura de la sensorialidad	133
2.3.2. El espacio como deseo	134
2.3.3. El espacio como movimiento	136
2.3.4. Deleuze: espacio liso y espacio estriado	139
2.3.5. El espacio como juego, diversión, deseo infantil	140
2.3.6. El espacio como invitación	141
2.3.7. Perec: reavivar la curiosidad por el espacio	142
2.3.8. Caminar para reavivar el espesor del espacio	143
2.4. La 'desaparición' del espacio	144
Capítulo 3 > Caminar para construir el 'lugar': una experiencia antropológica y poética	153
3.1. Paisajes culturales, paisajes invisibles y no-lugares	156
3.1.1. El concepto de paisaje	156
3.1.2. Paisajes invisibles	157
3.1.3. No-lugares	159
3.2. La ciencia del paseo: la Paseología	161
3.2.1. Un invento de Lucius Burckhardt	161
3.2.2. Caminar como acto perceptivo y representativo	164
3.2.3. Caminar como proceso de conocimiento	167
3.3. Michel de Certeau: la creatividad en lo cotidiano	168
3.3.1. la invención intrínseca en el hacer	168
3.3.2. Prácticas de espacio	170
3.3.3. Escribir en el espacio	173
3.3.4. El no-lugar del imaginario	174
3.3.5. Mapas y recorridos, ser y devenir	176
3.3.6. 'Delincuencias' de la imaginación	177
3.4. Lefebvre, la producción del espacio	178
3.5. La ciudad como poema	182
Capítulo 4 > Caminar como transformación de sí mismo: espiritualidad y bienestar	193
4.1. Caminar para reencontrar la plenitud de la vida	196
4.2. Caminar como programa de reinserción social	202
4.3. Caminar como sanación	207
4.3.1. Caminar como despojamiento de identidad	207
4.3.2. Libertad	208
4.3.3. Caminar como renacimiento	210
4.4. Conexión entre mundo exterior e interior	214
4.4.1. Poesía itinerante	214
4.4.2. Ensoñaciones	216
4.4.3. Caminos negros	217
4.5. Efectos neurológicos de caminar	219
4.5.1. GPS interior	219



4.5.2. Bienestar para cuerpo y mente	222
4.5.3. Baños de bosque	224
4.6. Caminar como práctica espiritual	226
4.7. Caminar para potenciar el pensamiento	231
4.8. El caminar como estímulo de la creatividad	233

Segunda parte > Artistas caminantes: estudio de casos

Capítulo 5 > El caminar revolucionario: dadaísmo, surrealismo, letrismo y situacionismo 243

5.1. El <i>flâneur</i> : el gozo del paseo	246
5.2. Dadá: la ciudad como espacio artístico	248
5.3. Surrealismo: la búsqueda del inconsciente en la ciudad	252
5.4. Los letristas: la deriva transformadora	261
5.5. Los situacionistas: la revolución de la vida cotidiana	265
5.6. Deriva, psicogeografía y unidades de ambiente: una metodología revolucionaria	269
5.7. Deriville: la ciudad nómada y lúdica	279

Capítulo 6 > El caminar arquitectónico: nomadismos, transurbancias y vacíos urbanos 291

6.1. Francesco Careri, el arquitecto poeta	294
6.2. Nomadismo y arquitectura: interpretación simbólica del territorio, poesía y <i>Songlines</i>	295
6.3. Transurbancia: la peculiar deriva de Careri	298
6.4. El poder creativo del vacío	304
6.5. El riesgo como metodología	309
6.6. Caminar para poner el mundo del revés	315
6.7. La ciudad-archipiélago en un mar inexplorado	317
6.8. El recorrido como construcción efímera y ciudad nómada	321
6.9. La ciudad de Zonzo	322
6.10. Pasear, detenerse: el nomadismo dentro del sedentarismo	324

Capítulo 7 > El caminar artístico: breve recorrido entre los walking artists 331

7.1. El caminar en el arte	334
7.2. Kinestesia, plasticidad y cinematografía del caminar	337
7.3. Fluxus: la creatividad intrínseca en el caminar cotidiano	343
7.4. Richard Long: caminar como arte y experiencia existencial	353
7.5. Hamish Fulton: caminar para entrar en simbiosis con la naturaleza	360
7.6. Herman de Vries: el caminante recolector	369
7.7. Francis Alÿs: el artista nómada	381

Capítulo 8 > El caminar confinado 399

8.1. Viaje alrededor de una habitación	402
8.2. El camino de Santiago en una habitación	404
8.3. Derivas en el estudio, una procrastinación productiva	406



8.4. La creatividad en cada paso	409
8.5. Caminar dentro de un copo de nieve	415
8.6. <i>Planisferoom</i> : el mundo entero en una habitación	417
8.7. El poder creativo de caminar	419

Tercera parte > Investigación artística: obras creadas

Capítulo 9 > Proyectos personales de obra artística sobre el tema del caminar	425
9.1. Proyecto 1: Guías de rutas a pie	428
9.1.1. Introducción: fundamentación y objetivos	428
9.1.2. Descripción del proyecto	430
9.1.2. Desarrollo gráfico del proyecto	432
9.2. Proyecto 2: Ruta de arte y naturaleza	439
9.2.1. El colectivo artístico En los Bordes	439
9.2.2. Señalética de la ruta	441
9.2.3. Esculturas en la ruta de arte y naturaleza	447
9.3. Proyecto 3: Cartografías sonoras de Granada	451
9.4. Proyecto 4: <i>Walkshops</i>	456
9.4.1. Derivas dialógicas: <i>The Virtual Guide Dog Walkshop</i>	457
9.4.2. El compositor itinerante: <i>The Walking Composer</i>	460
9.5. Proyecto 5: Juegos	462
9.5.1. <i>Dados Dadá</i>	462
9.5.2. <i>Solvitur Ambulando</i>	464
9.5.3. Meditar caminando	466
9.5.4. Juego de memoria	466
9.6. Proyecto 6: Obra plástica	468
9.6.1. Esculturas e instalaciones	468
9.6.2. Audiovisuales	480
9.6.3. Fotografía	481
9.6.4. Pintura y obra sobre papel	485
Conclusiones	495
<i>Conclusions</i>	502
Bibliografía	507



P

Palabras clave

Caminar

Walking

Creatividad

Creativity

Movimiento - Ritmo

Movement - Rhythm

Cuerpo - Espacio

Body - Space

Espacio - Contexto

Space - Context

Acción

Action

Performance

Performance

Land Art

Land Art

Arte vivo

Live Art

Arte público

Public Art

K

Key Concept



R

esumen

EL POTENCIAL CREATIVO DE CAMINAR

Una investigación teórica y artística
para la revalorización del caminar

La presente tesis es un estudio sobre el caminar desde un punto de vista teórico y artístico con el objetivo principal de mostrar su potencial creativo.

PRIMERA PARTE > Investigación teórica sobre el caminar

Empezamos desde la paleoantropología, buscando el origen del *Homo sapiens*, para seguir con la filosofía existencialista y fenomenológica, la sociología, la neurología y la espiritualidad del caminar. Se compone de los siguientes cuatro capítulos:

Capítulo 1

Caminar como nacimiento de la humanidad

1

Investigaremos aquí el inicio de la bipedestación su relación con el origen de la humanidad. Junto a paleoantropólogos, historiadores y ensayistas como André Leroi-Gourhan, Yves Coppens, Pascal Picq, Juan Luis Arsuaga y Rebecca Solnit, descubriremos que el ponernos de pie y empezar a caminar ha determinado el nacimiento de nuestra especie, el *Homo sapiens*. Veremos que los pies han sido determinantes para el desarrollo del cerebro y que, si queremos permanecer humanos, no debemos olvidar esta conexión con la tierra, con nuestros orígenes arborícolas y nómadas.

Capítulo 2

Movimiento, espacio, cuerpo:

la espacialidad constitutiva del cuerpo quiasmático

2

Analizaremos el caminar como experiencia existencial, como expresión de la espacialidad del ser, como puesta en marcha de la dialéctica entre identidad y alteridad. Partiendo del *Dasein* heideggeriano y su espacialidad constitucional,



revisaremos la relación del ser humano con el espacio y constataremos, junto a Bollnow y Le Breton, la situación actual de pérdida de la consciencia de nuestra espacialidad debido al aminoramiento del uso del cuerpo. Mostraremos la necesidad de recuperar la vivencia activa, espacial de la corporalidad considerando el cuerpo quiasmático de Merleau-Ponty que es pura consciencia encarnada. Junto a filósofos como Gasendi, Bachelard y Deleuze, recalcaremos la importancia del caminar para volver a percibir el espacio, estimular nuestra sensorialidad y así reavivar nuestra imaginación, ensoñación, emotividad, en definitiva, nuestro deseo vital.

Capítulo 3

Caminar para construir el 'lugar': una experiencia antropológica y poética

3

El caminar en la sociedad, su importancia en construir comunidad y en dotar a los lugares de cualidades antropológicas será el objeto de estudio de este capítulo. Junto con pensadores como Javier Maderuelo, Juan Nogué, Marc Augé, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Lucius Burckhardt, Roland Barthes, Jane Jacobs, entre otros, mostraremos la importancia del caminar como un proceso esencial de significación que nos permite recuperar nuestra creatividad anestesiada por la disminución del movimiento físico y del contacto corporal con el espacio. Presentaremos la prerrogativa humana de producir el espacio, crearlo con el cuerpo, el contacto, el juego, las conexiones, las interpretaciones, las simbolizaciones... Recalcaremos el riesgo implícito en la tecnología y en un concepto del espacio demasiado abstracto, racional, panóptico, el espacio del control, opuesto a un espacio experimentado y vivido desde lo cotidiano, lo corporal, lo emocional.

Capítulo 4

Caminar como transformación de sí mismo: espiritualidad y bienestar

4

Afrontaremos aquí el caminar desde un punto de vista antropológico, psicológico, neurológico y espiritual. Siguiendo a David Le Breton, indagaremos la capacidad curativa del caminar que nos proporciona un bienestar tanto físico como mental capaz de rescatarnos de graves crisis existenciales como demuestran



los ejemplos de caminantes solitarios así como las asociaciones para adolescentes conflictivos que utilizan programas de caminatas como estrategia de recuperación. El neurocientífico Shane O'Mara nos presentará la capacidad creativa intrínseca en la actividad del caminar que alterna concentración y ensoñación, una oxigenación natural del cerebro particularmente fértil para el surgimiento de ideas brillantes. Sylvain Tesson, Jean-Jacques Rousseau, Basho, Frédéric Gros y Alexis Lavis, entre otros, nos revelarán como el andar hace eclosionar en nosotros un mundo íntimo que puede dar lugar a una profunda experiencia espiritual.

SEGUNDA PARTE > Artistas caminantes: estudio de casos

Aquí analizaremos los artistas caminantes, desde el primero de ellos, el *flâneur* que expresa su libertad ociosa ante la incipiente industrialización y mecanización de la vida, hasta los artistas performativos del arte contemporáneo. Está conformada por los siguientes cuatro capítulos.

Capítulo 5

El camimnar revolucionario:

dadaísmo, surrealismo, letrismo y situacionismo

5

Mostraremos cómo el caminar, un actividad tan simple y cotidiana, tiene un gran potencial revolucionario. Desde el *flâneur* a los dadaístas, los surrealistas, los letristas y los situacionistas, veremos cómo con el caminar es posible transformar el mundo. Explicaremos por qué estos movimientos artísticos y revolucionarios al mismo tiempo, se basaban todos en el caminar y analizaremos la diferencia de sus metodologías. Presentaremos sus estrategias esenciales: el juego, la deriva y la psicogeografía. Mostraremos que sus objetivos se centraban en la importancia de mantener vivo el aspecto lúdico del vivir social, el *loisir* [ocio] y de reivindicar un uso libre del espacio y de la expresión creativa para combatir un sistema alienante de una producción continua de mercancías en una sociedad espectacularizada en la que el ciudadano es cada vez más pasivo. Terminaremos presentando el proyecto revolucionario de ciudad nómada de Constant.



Capítulo 6

El caminar arquitectónico:

nomadismos, transurbancias y vacíos urbanos



El arquitecto Francesco Careri será el protagonista de este capítulo en el que analizaremos sus ideas claves que han influenciado el mundo de la arquitectura, del urbanismo y del arte. Mostraremos la importancia que tiene para él el nomadismo que precede y fundamenta la arquitectura. Presentaremos sus principales estrategias, la del caminante poeta, la transurbancia, el saber perderse, el tomar la ciudad por sorpresa, el tropezar, el explorar los vacíos urbanos,... para mantener viva la consciencia del nomadismo siempre presente en el seno de la ciudad sedentaria. Mostraremos la eficacia del caminar como metodología educativa en arte público y presentaremos la concepción de una arquitectura del nomadismo que evoca el instinto creador de Constant.

Capítulo 7

El caminar artístico: breve recorrido entre los *walking artists*



Abordaremos el caminar artístico, es decir, como medio plástico para crear una obra de arte. El caminar irrumpe en la escena artística como una indispensable solución ante el deseo de expandir las fronteras del arte fuera de los lugares convencionales como las galerías o los museos. El caminar será una estrategia clave en el arte contemporáneo que crea nuevas expresiones artísticas como la performance o el land art. Tras una breve panorámica sobre los numerosos artistas que utilizan el caminar como medio expresivo, nos detendremos más en profundidad en los que han sido referentes para nuestra creación personal de obras, a saber: el colectivo Fluxus, Richard Long y Hamish Fulton, los artistas caminantes por antonomasia, el caminar espiritual en la naturaleza de Herman de Vries (*sic*) y las performances urbanas de Francis Alÿs.



Capítulo 8

El caminar confinado

8

Tras la pandemia que ha recientemente percutido el mundo entero, se ha tornado indispensable indagar la capacidad liberatoria del caminar mostrando su gran efectividad incluso en espacios confinados. Apoyándonos en los escritos de David Le Breton y recordando las dilucidaciones del neurocientífico Shane O'Mara mostraremos cómo el caminar tiene la capacidad de abrir en nosotros el mundo del imaginario y que esto representa una vía de escape siempre a nuestro alcance en cualquier situación crítica, incluso la reclusión forzada. Aportaremos ejemplos de artistas en situación de confinamiento, como Xavier de Maistre, Francesco Careri, Francis Alÿs, Bruce Nauman y nos detendremos en el original método creativo de William Kentridge consistente en caminar en círculos en su estudio, un confinamiento autoimpuesto para estimular su creatividad.

TERCERA PARTE > investigación artística: obras creadas

Aquí presentamos las obras plásticas y las poéticas de acciones que hemos desarrollado durante los años de investigación. Esta parte se compone de un solo capítulo en el que hemos reunido todos los proyectos artísticos.

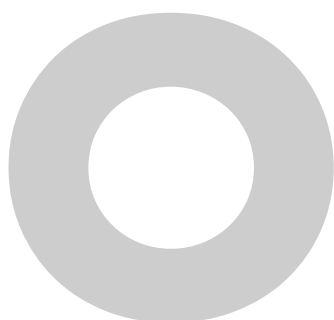
Capítulo 9

Proyectos personales de obra artística sobre el tema del caminar

9

Finalmente recopilamos todas las obras artísticas fruto de nuestro investigar sobre el tema de la tesis y cuyo objetivo es revalorizar el caminar y hacer manifiesto su potencial creativo. Los proyectos van desde el diseño de una línea de guías de rutas a pie en la zona periurbana de Granada, a la creación de una ruta de arte y naturaleza con obras de land art en La Zubia (Granada), junto al colectivo artístico En los Bordes, al desarrollo de un conjunto de rutas sonoras en los principales barrios de Granada, a la organización de talleres de caminar (walkshops) en distintos congresos, a la creación de esculturas, instalaciones, fotografías, vídeos, dibujos y pinturas sobre el tema del caminar. Algunas obras se han expuesto en exposiciones nacionales e internacionales, otras están todavía en fase de proyecto.





overview

THE CREATIVE POTENTIAL OF WALKING

A theoretical and artistic research for the revaluation of the creative potential of walking.

The present thesis is a study on walking from a theoretical and artistic point of view with the main objective of showing its creative potential.

PART ONE > Theoretical investigation of walking

This first part starts from paleoanthropology, searching for the origin of *Homo sapiens*, to continue with existentialist and phenomenological philosophy, sociology, neurology, and the spirituality of walking. It consists of the following four chapters:

Chapter 1

Walking as the birth of humanity

1

We investigate the beginning of bipedalism and the origin of humanity. Together with paleoanthropologists, historians and essayists such as André Leroi-Gourhan, Yves Coppens, Pascal Picq, Juan Luis Arsuaga and Rebecca Solnit, we will discover that standing and walking determined the birth of our species, *Homo sapiens*. We will see that feet have been determinant for the development of the brain and that it is precisely this connection to the earth, to our arboreal and nomadic origins what we must not forget if we want to remain human.

Chapter 2

Movement, space, body:

the constitutive spatiality of the chiasmatic body.

2

We will analyze walking as an existential experience, as an expression of the spatiality of being, as the setting in motion of the dialectic between identity and otherness. Starting from the Heideggerian *Dasein* and its constitutional spatiality,



we will review the relationship of the human being with space and we will note, together with Bollnow and Le Breton, the current situation of space loss due to the reduction of use of the body. We will show the need to recover the active, bodily experience of space by considering Merleau-Ponty's chiasmatic body, which is pure embodied consciousness. Together with philosophers such as Gasendi, Bachelard and Deleuze, we will emphasize the importance of walking to re-perceive space, to stimulate our sensoriality and thus revive our imagination, reverie, emotionality. In short, our vital desire.

Chapter 3

Walking to build 'place': An anthropological and poetic experience

3

Walking in society, its importance in building community and endowing places with anthropological qualities will be the object of study in this chapter. Together with thinkers such as Javier Maderuelo, Juan Nogué, Marc Augé, Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Lucius Burckhardt, Roland Barthes, Jane Jacobs, among others, we will show the importance of walking as an essential process of signification that allows us to recover our creativity anesthetized by the decrease of physical movement and bodily contact with space. We will present the human prerogative of producing space, creating it with body, contact, play, connections, interpretations, symbolizations... We will emphasize the risk implicit in technology and in a space concept that is too abstract, rational, panoptic, the space of control, as opposed to a space experienced and lived from the everyday, the bodily, the emotional.

Chapter 4

Walking as self-transformation: spirituality and well-being

4

We will approach walking from an anthropological, psychological, neurological and spiritual point of view. Following David Le Breton, we will investigate the healing capacity of walking that provides us with both physical and mental well-being capable of rescuing us from serious existential crises as demonstrated by the examples of solitary walkers as well as associations for troubled adolescents that use walking programs as a recovery strategy. Neuroscientist Shane O'Mara will introduce us to the creative capacity intrinsic to the activity of walking that alternates concentration and reverie, a natural oxygenation of the brain that is particularly fertile for the emergence of brilliant



ideas. Sylvain Tesson, Jean-Jacques Rousseau, Basho, Frédéric Gros and Alexis Lavis, among others, will reveal to us how walking brings to life an intimate world that can give rise to a profound spiritual experience.

PART TWO > Walking Artists: Case Studies

Here we will analyze walking artists, from the first of them, the *flâneur* who expresses his idle freedom in the face of the incipient industrialization and mechanization of life, to the performative artists of contemporary art. It consists of the following four chapters.

Chapter 5

The revolutionary movement:

Dadaism, Surrealism, Lettrism and Situationism

5

We will show how walking, such a simple, everyday activity, has great revolutionary potential. From the *flâneur* to the Dadaists, the Surrealists, the Lettrists and the Situationists, we will see how walking can transform the world. We will explain why these artistic and revolutionary movements were all based on walking and we will analyze the difference in their methodologies. We will present their essential strategies: play, drifting and psychogeography. We will show that their objectives were centered on the importance of keeping alive the playful aspect of social living, the *loisir* [leisure], and of claiming a free use of space and creative expression to combat an alienating system of continuous *commodity production* in a spectacularized society in which the citizen is increasingly passive. We will end by presenting Constant's revolutionary project of the nomadic city.

Chapter 6

The architectural walk:

nomadisms, transurbanities and urban voids.

6

The architect Francesco Careri will be the protagonist of this chapter in which we will analyze his key ideas that have influenced the world of architecture, urbanism and art. We will show the importance for him of the nomadism that precedes and underlies architecture. We will present his main strategies, that of



the poet walker, transurbance, knowing how to get lost, taking the city by surprise, stumbling, exploring urban voids,... to keep alive the awareness of nomadism always present in the heart of the sedentary city. We will show the effectiveness of walking as an educational methodology in public art and we will present the conception of an architecture of nomadism that evokes Constant's creative instinct.

Chapter 7

Artistic walking: a brief tour among the walking artists

7

In this chapter we will deal with artistic walking, that is, a plastic medium to create a work of art. Walking bursts onto the art scene as an indispensable solution to the desire to expand the boundaries of art outside conventional venues such as galleries or museums. Walking will be a key strategy in contemporary art creating new artistic expressions such as performance and land art. After a brief overview of the many artists who use walking as a means of expression, we will dwell in more depth on those who have been references for our personal creation of works, namely: the Fluxus collective, Richard Long and Hamish Fulton, the walking artists par excellence, the spiritual walking in nature of herman de vries (*sic*) and the urban performances of Francis Alÿs.

Chapter 8

Confined walking

8

After the pandemic that has recently struck the whole world, it has become essential to investigate the liberating capacity of walking, showing its great effectiveness even in confined spaces. Relying on the writings of David Le Breton and recalling the elucidations of the neuroscientist Shane O'Mara, we will show how walking has the capacity to open in us the world of the imaginary and that this represents an escape route always within our reach in any critical situation, including forced confinement. We will provide examples of artists in confinement, such as Xavier de Maistre, Francesco Careri, Francis Alÿs, Bruce Nauman, and we will dwell on William Kentridge's original creative method of walking in circles in his studio, a self-imposed confinement to stimulate his creativity.



Here we present the artistic works that we have developed during the years of research. This part consists of a single chapter in which we have gathered all the artistic projects.

Chapter 9

Personal projects of artistic work on the theme of walking



Finally we compile all the artistic works resulting from our research on the thesis subject of the thesis and whose objective is to revalue walking and make manifest its creative potential. The projects are as follows: the design of a line of walking route guides in the periurban area of Granada; the creation of an art and nature route with land art works in La Zubia (Granada), together with the artistic collective En los Bordes; the development of a set of sound routes in the main neighborhoods of Granada; the organization of walking workshops (walkshops) in different congresses; the creation of sculptures, installations, photographs, videos, drawings and paintings on the theme of walking. Some works have been exhibited in national and international exhibitions, others are still in the project phase.

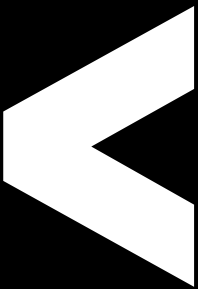




Introducción
Hipótesis
Objetivos
Metodología

Performance Still

Mona Hatoum



Esta fotografía es un fotograma del vídeo de la performance de Mona Hatoum *Performance Still* (1985) en la que la artista recorrió las calles de Brixton (barrio étnico de Londres) descalza con las botas Dr. Marteen (que son las que utiliza la policía inglesa) atadas al tobillo siguiendo sus pasos. Es una imagen que representa a la perfección nuestro nomadismo originario, símbolo de la libertad potencial del ser humano, perseguido por la represión de la estructura social que se ha desarrollado con la civilización sedentaria.

* Mona Hatoum, *Performance Still* [Performance inmóvil] fotografía sobre placa de aluminio, 76,5 x 180cm, 1995, Colección de la artista. Fuente: *Les figures de la marche*, 259



Introducción



Al pie desde su niño

El pie del niño aún no sabe que es pie,
y quiere ser mariposa o manzana.

Pero luego los vidrios y las piedras,
las calles, las escaleras,
y los caminos de la tierra dura
van enseñando al pie que no puede volar,
que no puede ser fruto redondo en una rama.
El pie del niño entonces
fue derrotado, cayó
en la batalla,
fue prisionero,
condenado a vivir en un zapato.

Poco a poco sin luz
fue conociendo el mundo a su manera,
sin conocer el otro pie, encerrado,
explorando la vida como un ciego.

Aquellas suaves uñas
de cuarzo, de racimo,
se endurecieron, se mudaron
en opaca substancia, en cuerno duro,
y los pequeños pétalos del niño
se aplastaron, se desequilibraron,
tomaron formas de reptil sin ojos,
cabezas triangulares de gusano.
Y luego encallecieron,
se cubrieron
con mínimos volcanes de la muerte,
inaceptables endurecimientos.

Pero este ciego anduvo
sin tregua, sin parar
hora tras hora,
el pie y el otro pie,
ahora de hombre
o de mujer,
arriba,
abajo,
por los campos, las minas,
los almacenes y los ministerios,
atrás,
afuera, adentro,
adelante,
este pie trabajó con su zapato,
apenas tuvo tiempo
de estar desnudo en el amor o el sueño,
caminó, caminaron
hasta que el hombre entero se detuvo.

Y entonces a la tierra
bajó y no supo nada,
porque allí todo y todo estaba oscuro,
no supo que había dejado de ser pie,
si lo enterraban para que volara
o para que pudiera
ser manzana.

Pablo Neruda¹

1 Pablo Neruda, *Estravagario*, (Buenos Aires: Losada, 1958), <https://www.neruda.uchile.cl/obra/obraestravagario4.html>

Estado de la cuestión: encerrados en un zapato

La sugerente poesía de Pablo Neruda que hemos citado en la página anterior nos parece un acertado comienzo para esta tesis doctoral dedicada al potencial creativo del acto de caminar. El pie encerrado en la oscuridad del zapato, ciego a su entorno, pasando su vida en realizar tareas mecánicamente, inconsciente de su capacidad de volar, de soñar, sin entender nada de sus acciones, sin contacto directo con el ambiente en el que vive, es una perfecta metáfora de nuestra creatividad aniquilada, inutilizada, constreñida en un mundo ya organizado, estructurado, alienado, donde el lenguaje, los prejuicios, la lógica, así como las carreteras, autopistas, raíles o túneles, forman una red de estructuras que, por un lado, nos permiten un incremento de la funcionalidad sin precedentes pero, por otro, nos alejan de nuestra innata capacidad humana de ‘crear significantes’ y expresar nuestra libertad.

El antropólogo Tim Ingold en su texto *Boots and shoes*¹ [Botas y zapatos] cita un dibujo de un libro de Edward Burnett Tylor (siglo XIX) en el que el autor muestra orgullosamente cuánto, en el humano, el pie difiere de la mano en comparación con los simios, recalcando cómo el zapato ha progresivamente ‘domesticado’ el *hallux* o dedo gordo (Fig. 1). En realidad, escribe Ingold, este proceso ha inhabilitado el pie humano, relegándolo a ser poco más que un pedestal para sujetar el cuerpo. El zapato se erige así a símbolo de la civilización, metáfora de la modernidad impuesta a la libertad del cuerpo, de la dominación de la inteligencia sobre el instinto, de la técnica sobre la naturaleza. Es un signo de la necesidad constante del ser humano de reforzar la superioridad de las manos (tecnología) sobre los pies (animalidad) para subrayar la superioridad de la razón sobre la naturaleza.

En la película *El botón de nácar* de Patricio Guzmán, la imagen del indio Jemmy Button, desarraigado de su paradisíaco hogar en la Patagonia y transformado en *gentleman* por los colonos ingleses, vendido a la “civilización” a cambio de un botón de nácar, nos aparece igualmente representativa de las consecuencias deplorables del progreso tecnológico de una cultura que ha ido paulatinamente perdiendo el

1 Tim Ingold, *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2011), 140

contacto con su entorno adoptando modos de vida cada vez más artificiosos a cambio de una mayor funcionalidad, comodidad, seguridad, “modernidad”. Hemos perdido la conexión con la naturaleza, con nuestro entorno, nuestro cuerpo, a cambio de un progreso de tecnologización cada vez más dominante y alienante. Por supuesto hemos adquirido un nivel tecnológico sin igual, pero el precio ha sido bien caro: hemos perdido la dimensión de lo sagrado y el sentido mágico de la vida, como lo definía Ernesto de Martino². La naturaleza para nuestra civilización ya sólo está ahí como recurso, para ser ocupada, explotada y expoliada, no para habitarla, respetarla, conectarnos con ella.

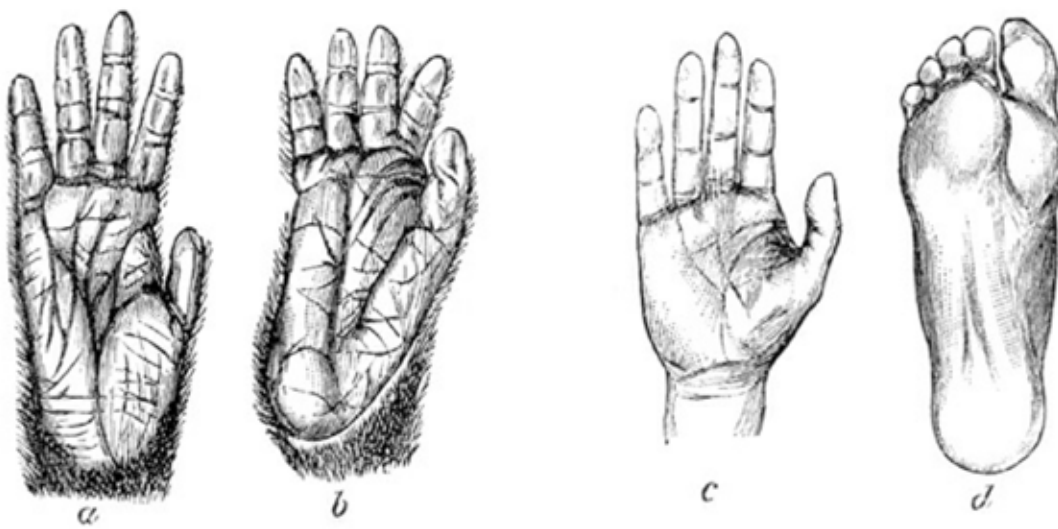


Fig.1. Mano (a) y pie (b) de chimpancé; mano (c) y pie (d) humano, (1881).

Fuente: Tylor³ citado por Ingold⁴.

El pie descrito por Neruda, que soñaba con ser una mariposa, termina metido en un molde oscuro que lo aleja de toda creatividad, ensoñación, ligereza, para estar encerrado en un zapato, metáfora de una sociedad tecnificada y funcional. En esta tesis nos proponemos liberar el pie, rescatar su poder prensil, táctil y sensible sobre la realidad.

2 Ernesto de Martino, *Il mondo magico*, (Turín: Bollati Boringhieri, 1973)

3 Edward Burnett Tylor, *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization*, (London: Macmillan, 1881), 42

4 Ingold, *Being Alive...*, 140



Fig. 2. Fotograma de la escena de la película “*La vita agra*” de Carlo Lizzani (1964) en la que el comisario acusa al protagonista de su grave delito: ¡Pasear! Fuente: Ufociclismo Canaleyt⁵.

También viene a colación aquí citar un fragmento de la película *La vita agra* (1964) de Carlo Lizzani en la que el protagonista es encarcelado por estar simplemente paseando (Fig.2). La acusación del comisario clama: “Vagaba sin rumbo, caminaba lentamente, se detenía repetidamente, no tenía coche.... En resumen, querido doctor, usted estaba ¡¡¡PASEANDO!!!”. Esta escena cómica es en realidad emblemática de la situación absurda a la que hemos llegado en la que la organización y estructuración social es tal que se considera sospechoso un acto tan natural como pasear. Aunque el fragmento mencionado sea sacado de una comedia, es una situación real y recurrente sobre todo en Estados Unidos, como demuestra un artículo reciente sobre el arresto de un hombre por estar caminando en una tormenta de nieve⁶ (Fig.3).

5 Carlo Lizzani, “*La vita agra*” (fragmento), Ufociclismo Canaleyt, vídeo, 0’:44”, publicado el 24 de junio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=NrvoBtkS4Yc>

6 “Police drop charge against black man arrested for walking home in Texas snowstorm”, *The Guardian*, 22 de febrero de 2021, https://www.theguardian.com/us-news/2021/feb/22/texas-police-drop-charge-black-man-arrested-walking-home-snowstorm?fbclid=IwAR0dJScwo4aUl_yFZolvEjTsXx7_m-E63oMDaaeMZBpe0uKKUHJGD7n-1hs



Fig.3. Un caminante en una calle nevada en Texas, 2021. Fuente: The Guardian⁷ © Smiley N Pool/AP

La coacción del sistema productivo y funcional se ha desarrollado de forma tan exagerada que ha llegado a producir la sociedad panóptica que describe Foucault⁸. La tecnología se ha transformado en un instrumento de dominación y control que permea nuestra vida cotidiana erradicando de ella todo lo irracional, improductivo, inútil, emocional... en una palabra, todo lo mágico o poético. Todo lo ‘extra-vagante’ es suprimido —el guion intencionado subraya lo extraño que está considerado ahora el vagar sin rumbo y, en general, la vagancia, el *dolce far niente*. Así como Nuccio Ordine vio la necesidad de escribir su manifiesto *L'utilità dell' inutile*⁹ [La utilidad de lo inútil] en defensa de todo aquello cuyo valor esencial es ajeno a cualquier finalidad utilitarista, Rebecca Solnit también denuncia el robo del “tiempo muerto” por parte de una progresiva industrialización del tiempo y del espacio que se apropia del “uso de lo inútil”, presionando para que cada minuto sea ocupado por objetivos funcionales y productivos. Al mismo tiempo, la aniquilación del cuerpo considerado cada vez más pasivo e inservible, y la necesidad de suplirlo con todo tipo de prótesis tecnológicas y máquinas para los desplazamientos, sin considerar legítima o válida “la capacidad de solo usar los pies para recorrer una

7 “Police”, *The Guardian*.

8 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, (Paris: Gallimard, 1975)

9 Nuccio Ordine, *L'utilità dell'inutile*, Milán: Bompiani, 2013)

distancia”¹⁰, como se ha hecho durante milenios, es otro signo de la degradación y la situación insensata a la que hemos llegado. En este panorama el caminar emerge como un acto revolucionario ante la creciente mercantilización del cuerpo y del espacio.

En este mundo tendente a la homogeneización donde todo lo que es diferente es automáticamente ‘expulsado’ —como anuncia el libro de Byung-Chul Han *La expulsión de lo distinto*¹¹—, donde, en un afán de medición y control todo es abstraído de su contexto y lo individual, lo particular, lo diverso no es considerado ni valorado. En este paisaje abstracto de “*non lieux*”¹²[no-lugares], como los denominó Marc Augé, donde todo fluye a una velocidad superior a nuestra capacidad perceptiva, el caminar se presenta como una estrategia para redescubrir el ir “d’espacio”¹³ —título de una serie de obras personales en la que el apóstrofo intencional subraya la doble posibilidad que ofrece el caminar de descubrir el espacio a nuestro alrededor junto con una temporalidad más lenta. Poner nuestros pies en el suelo nos permite conectar con la realidad concreta, actual, haciendo reales las utopías, transformándolas en “heterotopías”¹⁴, término con el que Foucault denomina los espacios ‘otros’ que existen como puntos de apertura hacia nuevos mundos posibles que, como veremos, son los espacios explorados por Francesco Careri y Stalker¹⁵.

Caminar es también un reencuentro con nuestra individualidad, nuestro cuerpo, nuestra pisada, aquí y ahora, en esta precisa confluencia espacio-temporal. Es tomar consciencia de que nuestro cuerpo tiene un peso, una fuerza que marca una huella, de que es un pincel con el que ‘trazamos’ nuestra existencia.

10 Rebecca Solnit, *Wanderlust, una historia del caminar*, Trad. Álvaro Matus, (Madrid: Capitán Swing, 2015), 14

11 Byung Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, Trad. Alberto Ciria (Barcelona: Herder, 2016)

12 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (París: Seuil, 1992)

13 Laura Apolonio, *D’espacio*, serie de obras sobre papel, 2021, ver capítulo 9

14 Michel Foucault, “Des espaces autres (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967)”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, (octubre 1984): 46-49, <https://cinedidac.hypotheses.org/files/2014/11/heterotopias.pdf>

15 Ver capítulo 6



Esto es lo que expresó Richard Long con su obra *A line made by walking*¹⁶ [Una línea hecha caminando], realizada en 1967, en la que creó una línea sólo con pisar la hierba con su cuerpo. Fue absolutamente revolucionaria en su simpleza y marcó el inicio del *land art*. Además de revelarnos la belleza estética del caminar y las posibilidades creativas inherentes a nuestro cuerpo, es el manifiesto de un acto de consciencia que nos llena de responsabilidad. Nos percatamos que nuestras acciones tienen una directa consecuencia. El antropólogo Tim Ingold afirma que caminar llena la brecha que nos separa de nuestro entorno e intensifica nuestro sentido ecológico¹⁷. El pensador Lucius Burckhardt también elogió el potencial del caminar como herramienta sociológica y urbanística, erigiéndola incluso al rango de ciencia, que denominó *Strollology*¹⁸ [Paseología], por su capacidad de ampliar nuestra consciencia cognitiva del mundo. Esta posibilidad inherente al andar de ensanchar las fronteras tanto físicas como mentales es lo que han puesto en práctica con sus acciones artísticas Smithson¹⁹ y Careri²⁰, entre otros numerosos artistas en cuyos procesos creativos entra también la performatividad.

Para el antropólogo David Le Breton el caminar es una actividad fundamental para hacernos redescubrir nuestra corporeidad y combatir el sentimiento de alienación y desasosiego generado por la paulatina inutilización del cuerpo. A pesar de la creciente movilidad global gracias a los avances tecnológicos en los transportes, nuestro cuerpo está cada vez más inmovilizado por un sedentarismo progresivo que puede hacernos perder las facultades más ‘humanas’, situación que ilustra a la perfección la obra *Silla Zaj* de Esther Ferrer (Fig.4) invitándonos a sentarnos y permanecer así hasta que la muerte nos separe.

16 Richard Long, *A Line made by Walking*, 1967, <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

17 Tim Ingold, “Vivimos en la era del Antropoceno”, *Acquae Fundación*, Vídeo de Youtube, 8:53, publicado el 15 de septiembre 2016, <https://www.fundacionaquae.org/entrevista-aquaetv-a-tim-ingold/>

18 Lucius Burckhardt, *Why Is Landscape Beautiful?: The Science of Strollology*. Ed. Markus Ritter y Martin Schmitz, Trad. Jill Denton, (Basel: Birkhauser: 2015), 11. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=1820359>

19 Robert Smithson, “A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)”, *The Collected Writings*, (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996), 68-74

20 Francesco Careri, *Arti Civiche* (blog), <http://articiviche.blogspot.com>.

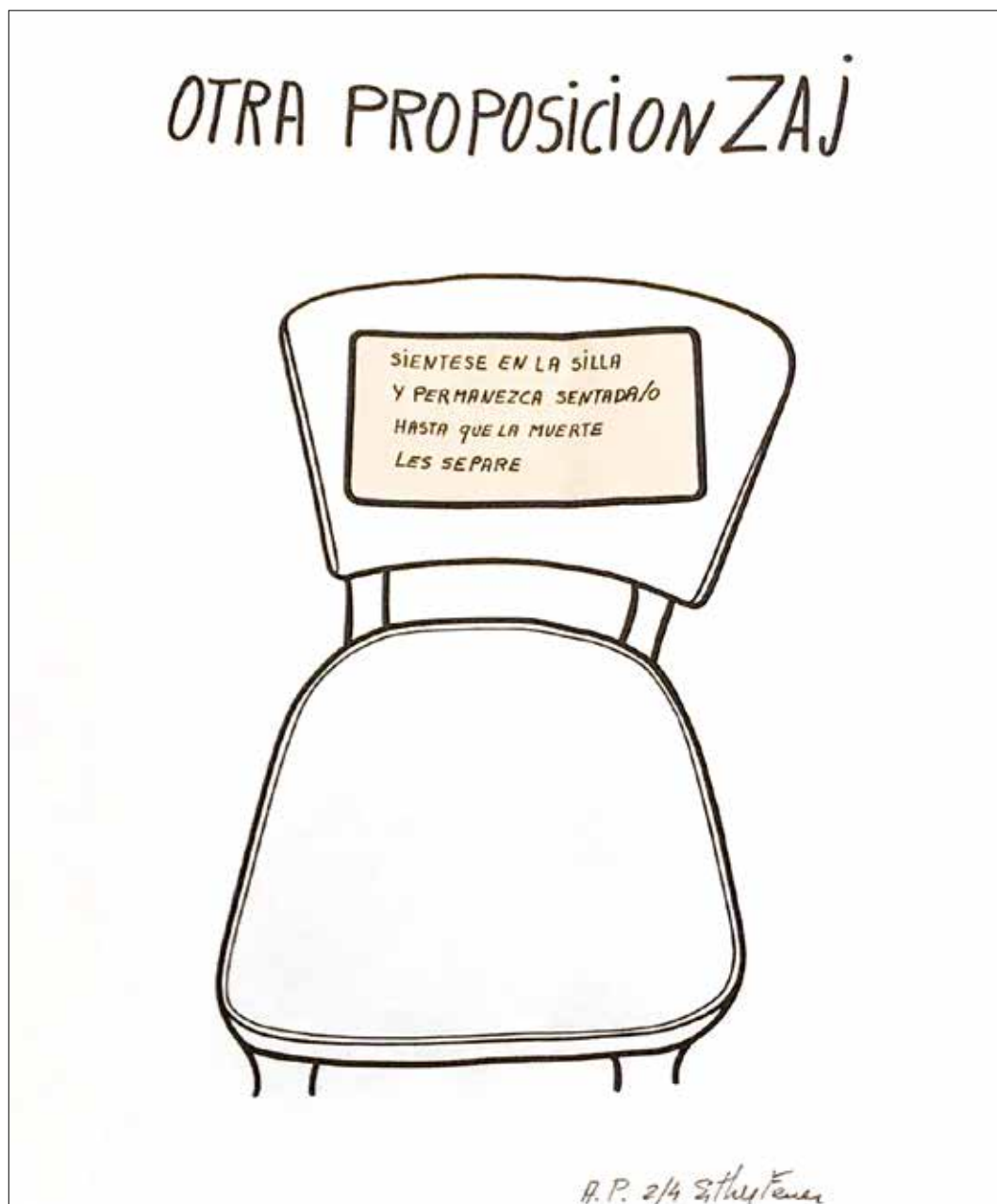


Fig.4. Esther Ferrer, *Silla Zaj*, serigrafía sobre tela, exposición *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*²¹, 2017. Fuente: fotografía de la autora.

21 Esther Ferrer, *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017), 96. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/esther-ferrer-todas-variaciones-son-validas-incluida-esta>

Le Breton recalca la importancia de la sensorialidad en nuestro acercamiento al mundo y, en su libro *L'adieu au corps*²², denuncia la creencia transhumanista de que podamos suplantar el cuerpo con la tecnología. Su enfoque sigue la línea fenomenológica de Merleau-Ponty, opuesto firmemente a la dualidad entre cuerpo y mente existente desde el cartesianismo. En lugar de afirmar “pienso luego existo”, es más acertado decir “siento, luego existo”. El pensamiento sin el cuerpo no existe porque somos seres encarnados²³. En los numerosos libros sobre el caminar de Le Breton, descubrimos toda la fuerza de esta actividad para enraizarnos en nuestro cuerpo y, a través de él, a la tierra que habitamos haciendo resurgir en nosotros un sentimiento íntimo de lo sagrado y el “réenchantement du monde”²⁴ [reencantamiento del mundo], el estupor agradecido por ser parte de un mundo que se nos revela prodigioso. El andar puede curarnos de numerosas enfermedades físicas y mentales, a cualquier edad, cómo nos demuestra en su último libro *Marcher la vie*²⁵ [Caminar la vida]. Este enfoque espiritual, contemplativo, casi religioso nos recuerda a Thoreau quien fue el primero en definir el caminar como un arte y una manera de redescubrir nuestra libertad como condición existencial originaria como muestran sus numerosos escritos, en particular, su famoso ensayo *Walking*²⁶ [Caminar], además de su propio ejemplo de vida en la que caminaba mínimo cuatro horas diarias²⁷. El caminar es también un potente motor para pensar y generar nuevas ideas, como nos muestra Frédéric Gros en su libro *Marcher, une philosophie*²⁸ [Caminar, una filosofía] donde, invirtiendo cabeza y pies, anuncia ya en el título que caminar es de por sí una filosofía. En él muestra cómo el caminar representa una imprescindible herramienta para pensar. Igualmente, Ramón del Castillo nos presenta a numerosos *Filósofos de paseo*²⁹ (título de su libro) que utilizan, cada uno de manera distinta, el pasear

22 David Le Breton, *L'adieu au corps*, (Paris, Métailié, 2013)

23 Laura Apolonio. «'El Cuerpo es El corazón Del mundo'. Entrevista a David Le Breton». *Arte, Individuo Y Sociedad* 323, (2020): 829-34. <https://doi.org/10.5209/aris.68988>

24 David Le Breton, *Éloge de la marche*, (Paris: Métailié, 2000), 19

25 David Le Breton, *Marcher la vie. Un art tranquile du bonheur*, (Paris: Métailié, 2020). Kindle

26 Henry David Thoreau, “Walking”, *The Atlantic Monthly, a magazine of literature, Art and Politics*, vol. IX, Junio 1862, nº LVI, consultado el 24 de marzo de 2021, <https://www.walden.org/wp-content/uploads/2016/03/Walking-1.pdf>

27 Thoreau, “Walking”, 658

28 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, (Paris: Champs essais, Flammarion, 2011)

29 Ramón del Castillo, *Filósofos de paseo*, (Madrid: Turner Noemia, 2020)

para pensar, manifestando así la estrecha relación entre caminar y lenguaje. La narratividad, inherente tanto al caminar como al lenguaje, es un aspecto derivado de nuestro ser espacio-temporal y de nuestra necesidad continua de crear significados y conexiones, es decir, de nuestro ser relacional. Caminar y pensar son dos actividades fundamentalmente relacionales. “Cada caminata se mueve a través del espacio como un hilo atravesando una tela, cosiéndose juntos en una experiencia continua”³⁰, afirma Rebecca Solnit. Nos conectamos en el tiempo — con caminantes pasados y futuros— y en el espacio —con nuestro entorno, con todos los seres vivos que nos rodean, con la vida orgánica e inorgánica. Respirando juntos, paso a paso, sentimos las pulsaciones de la vida. Establecemos una red de correspondencias rizomáticas en la que no existen entidades delimitadas sino que todo es “an unbounded entanglement of lines in fluid space”³¹ [un entrelazamiento ilimitado de líneas en el espacio fluido], como escribe Tim Ingold, siguiendo los pensamientos de Bruno Latour y Gilles Deleuze.

Retomando la metáfora del zapato, podemos afirmar que nuestra corporeidad tiene un asombroso potencial pero a menudo la mantenemos ‘encerrada’, sujeta a los valores de una civilización ‘moderna’ que prioriza el progreso tecnológico, el control, la dominación y explotación de la naturaleza junto a una búsqueda exasperada de la comodidad que nos lleva a la aniquilación corporal. No podemos olvidar que el zapato contiene un pie y que es precisamente este pie el que nos ha hecho humanos, es decir, el que nos ha llevado a explorar y expandirnos por todo el planeta, interactuando con ambientes diversos, desarrollando multitudes de estrategias creativas. Esta diversidad de comportamientos y de movimientos ha dado lugar a un proceso evolutivo que nos ha llevado a un estado cognitivo mayor, determinado por el nacimiento de la consciencia y el progresivo desarrollo del pensamiento crítico. Así como afirma el paleoantropólogo Pascal Picq, necesitamos “sauver le nomade qui est en nous”³² [rescatar el nómada que tenemos dentro], volver a pisar la tierra para no dejar de ser humanos o, mejor dicho, como puntualiza Ingold, para continuar el proceso de “hacernos humano” [“humanifying”], porque

30 Solnit, *Wanderlust*, 14.

31 Ingold, *Being alive*, 222

32 Pascal Picq, *La Marche. Sauver le nomade qui est en nous*. (París: Autrement, 2015), Kindle



ser humano no es un estado sino un devenir³³. Urge reencontrar nuestro espíritu nómada para que no perezca nuestro deseo de crear que, como escribe Constant³⁴, es innato en el ser humano, pero corre el riesgo de extinguirse por la represión de una sociedad volcada hacia lo funcional.

Motivación: partiendo de lo cotidiano

Durante los años de investigación de esta tesis doctoral, interlocutores ocasionales que se interesaban por saber cuál era su temática, manifestaban a menudo una cierta incredulidad al saber que se trataba de una tesis sobre el caminar. No se entendía cómo se puede hacer una investigación sobre algo tan sencillo, tan corriente, tan cotidiano y además tan alejado del 'Arte' considerado de forma tradicional como representación. En realidad, investigar el caminar es abordar una investigación de enorme profundidad y amplitud. Es indagar el ser humano desde su origen constitutivo ya que ha sido al empezar a caminar cuando hemos dejado de ser simios para progresivamente convertirnos en seres humanos. También es investigar la coordinación de nuestros movimientos, la relación entre mente y cuerpo y las consecuencias fisiológicas, neurológicas y psicológicas de este acto tan habitual. Caminar, aunque sea una actividad primordialmente corporal, está directamente conectada con nuestro lado espiritual y con nuestra innata creatividad. Por tanto, podemos afirmar junto al escritor y explorador Kerling Kagge que "poner un pie delante del otro es uno de los actos más importantes que realizamos"³⁵ como recalcan los tatuajes de un caminante transeúnte que hemos captado de pasada (Fig.5) cuya fotografía aportamos como el testimonio de una *living sculpture*³⁶ [escultura viviente] al estilo de Gilbert & George, para reforzar el concepto aquí expresado.

33 Tim Ingold, "The life of lines", Abu Talks, Vídeo de Youtube, 10:12, publicado el 19 de octubre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=Xfvnt_wExbk&t=147s

34 Constant Anton Nieuwenhuys, *La Nueva Babilonia*, Trad. Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2009)

35 Kerling Kagge, *Caminar. Las ventajas de descubrir el mundo a pie*, Trad. Lotte Katrine Tollefsen, (Barcelona: Penguin Random House, 2019), pos. 68

36 Lexi Lee Sullivan, *Walking Sculpture 1967-2015*, (Lincoln: deCordova Sculpture Park and Museum, 2015), 11, 24



Fig.5. Fotografía de un paseante con las palabras *Onward*, *Forward* [adelante, hacia adelante] tatuadas en las piernas, 2020, Trieste. Fuente: Fotografía de la autora.

Además, lo cotidiano ha sido siempre lo que ha ampliado las fronteras del arte, desde la famosa visita Dadá³⁷ en la que transforman un paseo en acontecimiento artístico a Marcel Duchamp que se consideraba un “respirador”³⁸, un artista sólo por el hecho de respirar, a Joseph Beuys y su concepción del arte expandido que

37 Lori Waxman, *Keep Walking Intently. The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus*, (Berlin: Sternberg Press, 2017), 9

38 Jean-Yves Jouannais, *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, Trad. Carlos Ollo Razquín, (Barcelona: Acantilado, 2014), 35

consideraba cualquier acción, cualquier ‘producto humano’ como digno de ser nombrado ‘Arte’³⁹ o a George Perec que interrogaba lo cotidiano para descubrir en ello lo más extraordinario⁴⁰. “The term pedestrian is derived from the Latin *pedester*, meaning ‘on foot’, but has come to be synonymous with the prosaic, commonplace, plain, and uninspired”⁴¹ [El término pedestre deriva del latín *pedester*, que significa ‘a pie’, pero ha pasado a ser sinónimo de lo prosaico, lo común, lo sencillo y lo poco inspirado], escribe Lexi Lee Sullivan. Utilizamos el término pedestre en forma peyorativa. Es una prueba de lo mucho que hemos olvidado lo que ha representado el caminar para la supervivencia y la evolución de la humanidad y lo que representa hoy en día para nuestra esencia humana y nuestro bienestar.

Queremos revalorizar el caminar y mostrar el potencial que esta actividad tan sencilla tiene sobre nuestra creatividad en cuanto que nos hace redescubrir una temporalidad más lenta y una dimensión del espacio más amplia. Recobramos así nuestra sensorialidad plena, nos ‘incorporamos’ y a partir de nuestra individualidad encarnada, nos ‘situamos’ y, desde aquí, inventamos ‘situaciones’, interpretamos el paisaje, definimos y creamos ‘lugares’, desarrollamos lazos relacionales, derrumbamos muros de prejuicios y tabús, conectamos con nuestro sagrado interior y nos reapropiamos del espacio del que hemos perdido la verdadera consciencia.

Redescubrir nuestra capacidad para crear los lugares y experimentar el espacio al andar es a la vez banal y revolucionario ya que, como veremos a lo largo de esta tesis, el verdadero germen revolucionario se encuentra en lo cotidiano.

Por otra parte, este proyecto tiene también su origen en la investigación plástica y creativa que se ha llevado a cabo durante los estudios de Grado en Bellas Artes, en particular en la asignatura de Arte, Espacio Público y Naturaleza, y que se ha derivado, durante el Máster en Producción e Investigación en Arte, hacia un proyecto, dirigido por la Dra. Fernanda García Gil, que involucraba el andar y la creación de rutas a pie.

39 Clara Bodemann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, Trad. José Luis Arántegui (Madrid: Antonio Machado libros, 2005), 92

40 Georges Perec, *L’infra-ordinaire*, (París: Éditions Seuil, 1989)

41 Lexi Lee Sullivan, *Walking Sculpture...*, 11



H

ipótesis

Queremos demostrar que tanto el caminar como la creatividad son constitutivos del ser humano y que están directamente relacionados. Nuestra pregunta principal es:

¿Puede el caminar potenciar la creatividad?

Lo que reformulamos de la siguiente manera:

¿Cuáles son las estrategias que activa el caminar y estimulan la creatividad?

Proponemos las respuestas siguientes que constituyen cada una hipótesis de investigación:

Hipótesis 1: El caminar instauro un habitar más poético

Sostenemos que con el andar las personas pueden recuperar una dimensión del tiempo más lúdica y una mayor sensación de bienestar. Nuestro vivir en las metrópolis modernas, conectados durante horas a una pantalla, alejados de la naturaleza, sin mover apenas el cuerpo, encapsulados en vehículos, encerrados en espacios artificiales, abrumados por una búsqueda paroxística de un confort excesivo, termina convirtiéndonos en fantasmas alienados de nuestra humanidad. Perdemos nuestra aptitud para pensar, reaccionar, interpretar y abandonamos nuestra capacidad de vivir “poéticamente”, prerrogativa humana según el poeta Hölderlin⁴². Al caminar reconectamos con el habitar poético porque, a través de la reactivación corporal, estimulamos

42 en Javier Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, (Madrid: Akal, 2008), pos. 4042. Kindle



nuestra sensorialidad que está directamente relacionada con la emotividad. La temporalidad más lenta, el ejercicio corporal descongestionante y relajante, la sensación de conexión con el lugar en el que paseamos, son factores que nos predisponen a un actitud más lúdica, poética y creativa.

Hipótesis 2: La corporalidad y la sensorialidad son fundamentales para el pensamiento y la imaginación

Revindicamos la necesidad de volver a sentir el cuerpo, nuestra realidad ontológica espacio-temporal, para darnos cuenta de la importancia que tiene en la formación de nuestro pensamiento. El cuerpo contiene nuestra animalidad refluida, nuestro instinto y orígenes arborícolas. A través de él, sentimos la conexión con la tierra y nos invade una sensación holística de pertenencia a una comunidad viviente orgánica y un todo inorgánico. La sensorialidad del cuerpo es de una importancia fundamental ya que está en la base de cualquier proceso cognitivos e imaginativo. Al interpretar las sensaciones empezamos a crear significados. El filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman explica que la sensorialidad es la que produce el placer estético y que el origen griego de la palabra ‘estética’ significa ‘sensación’⁴³. Para el filósofo Gaston Bachelard, antes de pensar imaginamos, somos “dormeurs éveillés” [durmientes despiertos] o “rêveurs lucides” [soñadores lúcidos] y tenemos en nosotros el “génie de l’image” [el genio de la imagen] y el “génie de l’idée”⁴⁴ [el genio de la idea]. Caminar pone en marcha plenamente la sensorialidad y despierta todos nuestros sentidos. Le Breton afirma que es un verdadero “art des sens” [arte de los sentidos] y Rebecca Solnit utiliza la expresión “laboratorio de la percepción”⁴⁵. Al activar la sensorialidad estimulamos nuestra capacidad imaginativa y por tanto la creatividad.

43 Georges Didi-Huberman, “La imaginación, nuestra Comuna”, *Theory Now, Journal of Literature, Critique and Thought*, Monográfico: *Pensar las imágenes. Con y en torno a Georges Didi-Huberman*, Vol. 3 nº. 2 (15 julio, 2020): 5-21, <https://doi.org/10.30827/tnj.v3i2.13931>

44 Gaston Bachelard, “Les dormeurs éveillés”, *France Culture*, Podcast, 40’, 1954, publicado el 5 de junio de 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/dormeurs-eveilles-gaston-bachelard-l-image-et-l-imagination>

45 Solnit, *Wanderlust*, 56

Hipótesis 3: Caminar es consciencia del espacio y de la alteridad

Al recuperar nuestra corporalidad y nuestra plena sensorialidad tomamos consciencia del ambiente que nos rodea, percibimos toda la riqueza de las sensaciones que nos proporciona, sonidos de todo tipo, pájaros, murmullo del agua, lluvia, risas, voces, nuestras pisadas, sensaciones táctiles de calor, frío, viento, colores, formas, olores... incluso el gusto no falta a la lista, escribe Le Breton, ya que a menudo nos encontramos frutos por el camino⁴⁶. Nos percatamos de las correspondencias entre nuestro cuerpo y el mundo a nuestro alrededor y nos sentimos parte de un todo. Esto no sólo amplía nuestra consciencia ecológica, porque nos damos cuenta de la necesidad de proteger la belleza que percibimos, sino que también genera en nosotros una sensación de pertenencia a un lugar que sentimos como nuestro hogar. Al movernos despacio —no a toda velocidad sin tener el tiempo de percibir nada, encerrados en un vehículo y mirando a través de una ventanilla— sino al ritmo de nuestro cuerpo, percibimos con todo lujo de detalles el espacio que estamos atravesando con el cuerpo. Esto genera una percepción nítida de una realidad externa a nosotros que, en respuesta, aumenta la consciencia de nuestro ser. Se activa una dialéctica identidad/alteridad en una fértil relación de retroalimentación. El espacio es el ‘fuera’ que nos hace descubrir el ‘dentro’. El recorrido es, por tanto, un acto creativo regenerado a cada paso en el que nuestro cuerpo se sumerge en el medio. Le Breton escribe que la marcha “prolonge le corps vers son environnement”⁴⁷ [prolonga el cuerpo en su entorno] y renueva nuestra curiosidad, prerrogativa indispensable para activar la imaginación. El ser humano es antes que todo *Homo geographicus*⁴⁸ y necesita vivir la relación corporal con el espacio para estimular su deseo de conocer. La consciencia del espacio es consciencia de lo Otro. Es lo que despierta la curiosidad, aviva el deseo y estimula la creatividad.

Hipótesis 4: El movimiento de caminar es orientación y significación

La orientación espacial es un acto creativo porque implica significación y simbolización de los lugares. Cuando caminamos por un lugar interpretamos el

46 Le Breton, *Éloge de la marche*, 32

47 David Le Breton, “La marche come renaissance”, *Études*, Le sens de la marche, nº 413 (2010-11): 520 <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-11-page-519.htm>

48 Juan Fernando de Laiglesia, “Cinco horizontes para una aventura esférica”, *XI Ruta cicloturística del Románico Internacional*, (Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, 1993), 143-144



paisaje, le damos un nombre, generamos su simbolización y lo dotamos así de calidad estética. Creamos imágenes y significados que activan el proceso cognitivo, la imaginación y la memoria. Caminar se presenta así como un instrumento necesario para dar significado a nuestro habitar, escapar del vacío imaginativo y proporcionar calidez emocional a los “no lugares” de Marc Augé, esos lugares anónimos, sin memoria, de los que se llenan nuestras ciudades orientadas a la funcionalidad y al consumo, el “no lugar” como “espace mondial de la consommation”⁴⁹ [espacio mundial del consumo]. El espacio es hoy en día cada vez más abstracto. La digitalización del espacio utilizada en todos los dispositivos móviles, aun siendo una herramienta muy funcional, tiene como consecuencia la abstracción y desaparición de la percepción real del espacio. Ya no lo percibimos, no lo vemos, sólo miramos a una pantalla. Además nos impide tener la experiencia iniciática de perdernos y aniquila nuestra facultad innata de orientación, lo que el antropólogo Franco La Cecla denomina “mente locale”⁵⁰ [mente local]. Para Francesco Careri caminar es el primer acto de transformación del mundo porque al caminar nombramos los lugares y así los transmutamos en símbolos. Es la primera arquitectura inmaterial.

Hipótesis 5: Caminar multiplica nuestras capacidades relacionales

El caminar es una actividad fundamentalmente relacional en el contexto geográfico, biológico y cultural. Al andar conectamos con otras personas que encontramos por el camino y, en el pensamiento, con todos los caminantes pasados o futuros. La red de los senderos es como un mapa de la memoria humana grabada sobre la tierra. Caminar nos despoja de nuestra identidad. El pisar el suelo con los pies tiene un efecto democratizador. Nos sentimos todos al mismo nivel. Nos deshacemos de condicionantes sociales y nos sentimos simplemente habitantes de la tierra, predispuestos a los encuentros. Estamos abiertos al mundo. Al mismo tiempo, al andar recorremos nuestra propia vida y avanzamos por los senderos de nuestra memoria personal, reconectando con momentos pasados o con expectativas futuras. Cada camino se une a otro, en un movimiento sin fin que aúna todas las rutas del mundo. “Un chemin est une ligne de vie, une veine de la

49 Augé, *Non-lieux*, 134

50 Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*. (Milán: Edizioni Laterza, 2011), 4



terre alimentant un réseau sans fin”⁵¹ [Un camino es una línea de vida, una vena de la tierra que alimenta una red interminable], escribe Le Breton. Nuestra capacidad relacional aumenta al caminar y, por consiguiente, impulsa nuestra aptitud creativa ya que la creatividad es esencialmente la habilidad de crear nuevas conexiones.

Francesco Careri, para quien el andar es un instrumento fundamental en arquitectura y urbanismo, habla de la importancia de tropezar, que ocurre de manera más fácil cuando nos desplazamos a pie, porque usamos nuestro cuerpo directamente a contacto con el terreno. Tropezar es encontrar algo inesperado, chocar con lo imprevisible, puede ser un accidente geográfico, una persona o una idea, lo que nos recuerda que la vida es algo mágico que se escapa a nuestro control y consigue sorprendernos, gracias a lo cual descubrimos nuevas realidades y ampliamos nuestro horizonte cognitivo⁵².

Nicolas Bourriaud ha puesto en evidencia la preeminencia de lo relacional en el arte contemporáneo definiendo el arte como “un estado de encuentro”⁵³ y mostrando cómo la contemporaneidad se genera precisamente en revolucionar la relación artista / espectador. Creemos que el caminar, por su performatividad y su capacidad relacional, constituye una estrategia clave en este sentido, lo que nos lleva a la siguiente hipótesis.

Hipótesis 6: Caminar es un language de performatividad artística

El caminar es una de las herramientas más innovadoras en el arte. Irrumpe en el panorama artístico de las vanguardias como un detonador que hace vislumbrar un nuevo tipo de arte alejado de los museos, de las subastas, más centrado en el aspecto relacional, performativo, experimental, apasionado por cuestionar la existencia más que producir objetos artísticos para un mercado saturado y embebido de una ideología capitalista a las antípodas de un arte verdadero. Es un arte que quiere reencontrar un espíritu creativo auténtico y para ello utiliza el caminar.

51 Le Breton, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, (Paris: Métailié, 2012), 41

52 Francesco Careri, “(Re)Parar, conversación con Francesco Careri”, *Territorio Tolosa*, Vídeo de Youtube, 2:13:30, Publicado el 2 de julio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=f53Q0QbFwLo&t=2692s>

53 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Trad. Cecilia Beceyroy y Sergio Delgado, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 17.



Paul Ardenne en su conocido libro sobre el arte contextual ha recalcado la importancia de lo relacional y contextual en el arte contemporáneo cuyo principal objetivo es superar la representación para reencontrar una mayor autenticidad y “anexionar la realidad”⁵⁴. Nace así el *Process Art*, un tipo de arte donde la acción, la experiencia, el proceso, son más importantes que el resultado. Nos parece por tanto pertinente investigar en qué sentido el caminar constituye una estrategia fundamental en este tipo de arte analizando los artistas más destacados que han utilizado el andar como su principal herramienta de trabajo.

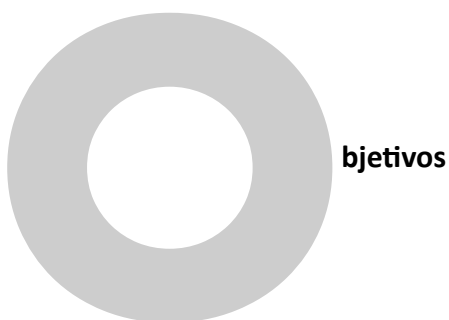
Hipótesis 7: Producir obra artística con y sobre el caminar

Nuestra investigación es teórica y artística al mismo tiempo y se basa en la firme convicción que producir obra artística representa un método de indagación indispensable que permite alcanzar ideas y conceptos inéditos, ‘desde el arte’, es decir, desde el cuerpo, la intuición, la imaginación, usando caminos intersticiales fuera de la rígida estructura racional, métodos inclusivos de serendipia. En el caso de esta tesis doctoral en concreto, además, la investigación práctica se revela particularmente pertinente ya que significa poner en acto la teoría y demostrar que al caminar, al mover el cuerpo, al experimentar el espacio, se activa la creatividad.

Por esta razón, nos hemos planteado desarrollar una serie de proyectos artísticos que pongan en valor el potencial creativo de caminar como por ejemplo: proyectos de rutas a pie, estudios de cartografías creativas, juegos de cartas para estimular la percepción del espacio, paseos sensoriales (sonoros, olfativos, cromáticos, climáticos, emocionales, etc.), talleres de caminar artístico, etc.

54 Paul Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Trad. Françoise Mallier (Murcia: Azarbe, 2006), 13.





Nuestro objetivo principal es investigar la actividad de caminar y su repercusión en los múltiples ámbitos antropológicos y en particular en la estimulación de la creatividad. El hilo conductor del trabajo será el caminar como actividad que aumenta nuestra percepción de la realidad y potencia nuestra conexión con la naturaleza, nuestro entorno, nuestros pensamientos y nuestros semejantes. Es un acto performativo con desarrollo estético/artístico y al mismo tiempo es un poderoso medio de transformación social. El recorrido de nuestra investigación partirá del campo conceptual y teórico para llegar a las aplicaciones prácticas en el ámbito artístico y concluir con propuestas específicas para intervenciones artísticas y sociales. Siguiendo la línea de investigación iniciada durante el Máster en Producción e Investigación en Arte⁵⁵, el trabajo persigue los mismos objetivos y se desarrolla en tres espacios principales: investigación, práctica artística y cambio social. Cada uno de ellos presenta unos objetivos específicos.

Objetivos en investigación

- Investigar los orígenes del caminar y su significado en el desarrollo de la humanidad.
- Analizar desde la investigación filosófica y antropológica el acto de caminar como experiencia existencial, estética y como reencuentro de la condición corporal del ser humano.
- Comprender la importancia del caminar en la vida social y urbana, en particular en la creación del espacio público.
- Investigar desde un punto de vista psicológico, neurológico y espiritual el potencial benefactor del caminar y su efecto terapéutico.

55 Laura Apolonio, *Revalorización del acto de caminar como actividad estética de transformación social. Elaboración de rutas secretas de arte y naturaleza en Granada*, Trabajo fin de Máster, Universidad de Granada, 2016.



- Explorar el trabajo de los artistas que han encontrado en el caminar su principal medio expresivo.

Objetivos artísticos

- Analizar cómo la práctica de caminar en el arte genera el pensamiento estético y construye el lugar.
- Investigar las posibilidades creativas del caminar como *performance*, dibujo (huella) y conversación (conexión).
- Plantear proyectos gráficos para revalorizar el acto de caminar en la sociedad: diseño de la línea editorial de guías de rutas a pie, diseño de rutas sonoras, cartografías sensoriales, juegos, etc.
- Crear obra artística inspirada en el caminar y en los artistas referentes investigados.

Objetivos sociales

- Revalorizar el acto de caminar en la sociedad mediante propuestas creativas de rutas, cartografías y juegos.
- Motivar a las áreas de cultura y turismo del Ayuntamiento de Granada y el Patronato de la Alhambra a revalorizar su zona periurbana elaborando rutas de arte y naturaleza que pueden aportar beneficios a los ciudadanos.
- Fomentar la consciencia ecológica promoviendo la sensación de pertenencia al lugar a través del caminar.
- Crear una ruta de arte y naturaleza en la zona periurbana de La Zubia para impulsar tanto el caminar como la creación de obras de *land art*.
- Crear rutas a pie enfocadas en la sensorialidad que aumenten la consciencia estética sobre la riqueza de la sensorialidad presente en la ciudad, su diversidad y belleza, incentivando la necesidad de apreciarla y conservarla.



M

etodología

Para elaborar el estudio tanto teórico-conceptual como artístico-práctico que caracteriza este trabajo, hemos utilizado distintas metodologías. Para desarrollar la parte de fundamentación teórica, hemos empleado una metodología analítica, comparativa y crítica ahondando en los aspectos filosóficos, antropológicos, psicológicos y sociopolíticos del acto de caminar, abordando distintos ámbitos académicos ya que la actividad de caminar, al ser tan primordialmente humana, implica todos los aspectos constitucionales de la humanidad. Para resumir la metodología utilizada hemos elaborado un mapa conceptual en el que se muestran los referentes principales según las áreas de la investigación (Fig. 6). Tras haber consultado a los autores clave en cada área nos hemos nutrido de las estrategias específicas de cada campo utilizando alternativamente la metodología antropológica, con su comparativa de formas de vida, la sociológica, con el trabajo de campo y las entrevistas, la psicológica, con la introspección crítica en aspectos invisibles de la realidad evidente, la política, utilizando el enfoque histórico crítico sobre la actualidad y, finalmente, la filosófica con una investigación en la esencia de los conceptos.

Para la investigación en el campo artístico hemos utilizado una metodología basada en el estudio de casos, recolectando y analizando información sobre los principales artistas que han usado el caminar como herramienta de expresión artística, caminantes urbanos, caminantes en la naturaleza y caminantes simbólicos. Entre ellos hemos indagado más en profundidad a los artistas que nos han influido mayormente a la hora de crear obras inspiradas en el caminar. Hemos investigado la estrategia de la performatividad en su especificidad analizando de qué manera es acción, lenguaje y presencia y por qué estos tres aspectos son los que constituyen su potencial transformador que le otorga la capacidad de producir nuevas realidades.



Para la parte de producción artística personal hemos empleado la estrategia performativa en una mezcla de acciones (caminar) y producción de arte plástico así como de objetos de diseño (lenguaje). Hemos utilizado estrategias procesuales de ‘deriva’ tomando ejemplo de los artistas caminantes estudiados. Para realizar las poéticas de acciones y las obras artísticas propuestas hemos empleado diversas metodologías multidisciplinares, utilizando técnicas digitales, audiovisuales, fotográficas y plásticas, según la necesidad del proyecto. En los siguientes mapas conceptuales exponemos una visión general de la investigación artística (Fig. 7). Hemos querido así expresar la esencia de la performatividad ya tanto que el lenguaje como el caminar son performativos en cuanto que son capaces de dar lugar a nuevos contextos y sus efectos se aúnan en un paralelismo conceptual que analizaremos a lo largo de la tesis.

Estancias de investigación

Nuestro trabajo de investigación se ha enriquecido notablemente por dos estancias de investigación, una con el profesor Francesco Careri⁵⁶ en la Università Roma Tre y la segunda con el profesor David Le Breton en la Universidad de Estrasburgo⁵⁷. Ambas han constituido aportaciones de inestimable valor por el contacto directo con ambos profesores, referentes clave para nuestra investigación. La frecuentación de sus clases y seminarios, las conversaciones e entrevistas que han surgido durante la estancia, los artículos publicados después, han abierto nuevas vías de investigación que van más allá de esta tesis doctoral y se extienden a proyectos futuros de colaboración.

56 Beca de Movilidad Internacional de estudiantes de doctorado Plan Propio de la Universidad de Granada 2018

57 Beca Estancias Breves FPU del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades 2019





Fig.6. Mapa conceptual de la investigación teórica. Fuente: gráfico de la autora.





Fig.7. Mapa conceptual de la investigación artística. Fuente: gráfico de la autora.

Recorrido y estructura de la investigación

Presentamos a continuación la estructura del trabajo en un índice visual en el que se muestran las zonas conceptuales del recorrido de la investigación (Fig. 8).



Fig. 8. Recorrido visual de la investigación. Fuente: gráfico de la autora.



Redacción, diseño y maquetación

Añadimos en este apartado algunas especificaciones sobre la redacción y el diseño de la tesis.

Sobre las citas

En la redacción de la tesis hemos optado por incluir en el texto las citas en los idiomas originales de las publicaciones consultadas, añadiendo a continuación entre corchetes nuestra propia traducción al español.

Sobre el diseño

El diseño de la tesis utiliza los siguientes elementos gráficos: los colores dominantes son el negro y el dorado, utilizado en las huellas de los pies para reivindicar la sacralidad del caminar. Las huellas utilizadas, las de nuestros pies izquierdo y derecho, subrayan el continuo ejercicio de equilibrio que es el caminar. Cada capítulo se abre con una imagen elegida como particularmente significativa para el contenido del mismo, lo que explicamos en la leyenda de la foto. Los programas utilizados para el diseño y la maquetación han sido Adobe Illustrator y Adobe Indesign.

Flipbook y marcapáginas

Hay dos elementos gráficos que se incluyen en el diseño y que queremos brevemente comentar. Uno es el pequeño icono de un caminante que, posicionado en la esquina inferior de las páginas, permite que, al deslizarlas con el pulgar, se forme el efecto de un *flipbook* dando lugar a una animación en la que el pequeño caminante cobra vida (sólo en la copia impresa).

Incluimos también como pieza gráfica un marcapáginas realizado con una frase de Georges Perec extraída de su ocurrente libro *Espèce d'espaces* [Especies

de espacios] que él mismo define como “journal d’un usager de l’espace”⁵⁸ [diario de un usuario del espacio]. Esta frase nos ha hecho reflexionar sobre la realidad ontológica, de la que no solemos estar conscientes, de que cada uno de nosotros, cada ser vivo, es un libre usuario del espacio. Por esta razón hemos querido crear el marcapáginas en el que hemos incluido las mismas secuencias del pequeño icono del caminante que, posicionadas en vertical, adquieren un aspecto de escritura oriental. Hemos añadido la expresión de Perec “usager de l’espace” (Fig. 9). Con esta pieza gráfica, además de rendir homenaje a este genial autor, queremos invitar al lector a mover el marcapáginas entre las páginas de la tesis tomando consciencia así de la libertad que tenemos en cada momento de ‘crear espacio’ y de la similitud entre espacio y pensamiento.

Para los no caminantes

Antes de abrir paso al texto de nuestro trabajo, queremos hacer una aclaración importante para todas aquellas personas que por diversas razones están físicamente imposibilitadas de andar sobre sus piernas. Precisamos que entendemos por ‘caminar’ el movernos por el espacio a una velocidad derivada del movimiento propulsado por el propio cuerpo, experimentando el contacto directo con el entorno y exponiendo el cuerpo a los estímulos sensoriales del ambiente. De esta forma incluimos en esta investigación a las personas discapacitadas que, aun no pudiendo caminar, sí pueden experimentar el espacio y, por tanto, participar de las conclusiones de esta indagación sobre la relación entre estimulación de la creatividad y recorrer el espacio con nuestro cuerpo. Como escribe Erling Kagge: “Todos los cuerpos sienten placer a su manera, ya sean niños que se disponen a dar unos pequeños pasos inseguros, usuarios de sillas de ruedas que se deslizan con libertad o peatones. Lo esencial es experimentar el mundo, sea cual sea la forma en que se adquiera”⁵⁹.

58 Georges Perec, *Espèces d’espaces*, (París: Galilée [1974] 2000), página no numerada suelta en el libro.

59 Kagge, *Caminar*, pos. 819





Fig. 9. Marcapáginas. Fuente: diseño de la autora.



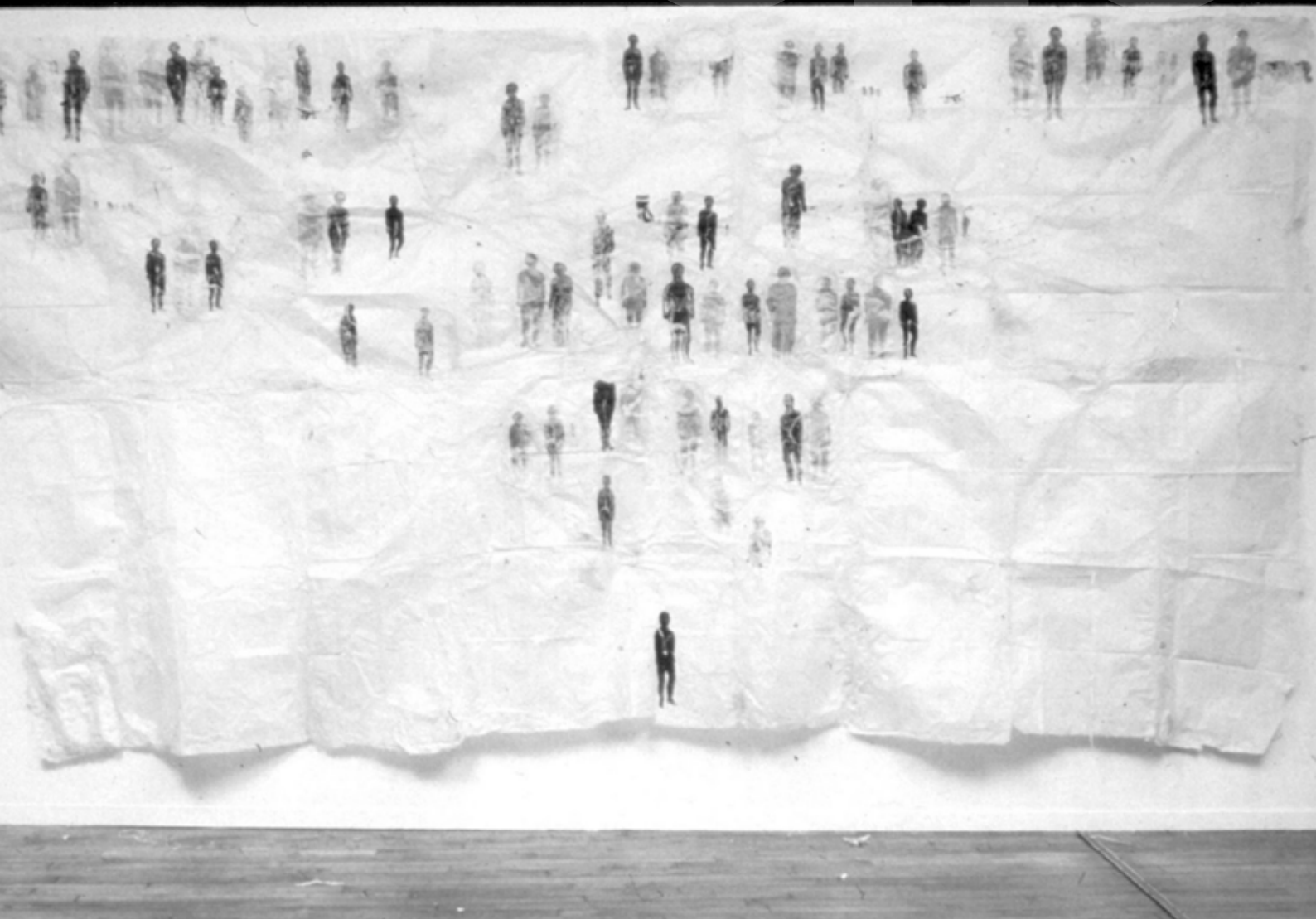
parte
1

Investigación teórica sobre el caminar

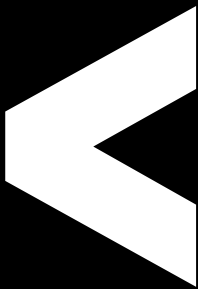


C A P Í T U L O

uno



**Caminar como
nacimiento de la
humanidad**



Lucy's Daughters

Kiki Smith

Esta obra titulada *Lucy's daughters* [Las hijas de Lucy] es una serigrafía sobre papel nepalí hecho a mano, una obra muy delicada de Kiki Smith en la que representa la evolución de manera muy similar a los bocetos encontrados en los apuntes de Charles Darwin, a saber, no de forma lineal sino como una progresión ramificada en la que distintas especies coexisten y se diversifican progresivamente, imagen que difiere totalmente del cliché androcéntrico de la evolución en el que se ve, en una progresión lineal, un mono cuadrúpedo que se va progresivamente irguiendo hasta transformarse en un hombre (no una mujer) y además blanco. Kiki Smith posiciona en el centro al Australopiteco Lucy del que salen las ramificaciones de las diferentes especies. La imagen en su conjunto evoca tanto al medio arborícola desde donde proviene el género *Homo* como al nomadismo que ha marcado su inicio y expansión.

- * Kiki Smith, *Lucy's Daughters*, serigrafía sobre papel nepalí hecho a mano, 127 x 160 cm, 1992, Rose Art Museum, Brandeis University, Boston. Fuente: Cultural productions (Mark Auslander, "Art and Evolution: Kiki Smith's Lucy's Daughters", Cultural Productions, publicado el 25 diciembre de 2008, <http://culturalproductions.blogspot.com/2008/12/art-and-evolution-kiki-smiths-lucys.html>)

1

Caminar como nacimiento de la humanidad



“Mesdames et messieurs, nous sommes des singes”¹
[Señoras y señores, somos unos simios]

Pascal Picq

Resumen

En este capítulo haremos un breve recorrido histórico del inicio de la bipedestación mostrando cómo el acto de caminar es un acto humano por antonomasia, es lo que define al ser humano. “L’humanisation commence par les pieds”² [La humanización empieza por los pies], afirma el paleontólogo Leroi-Gourhan, y no a partir del cerebro como podríamos pensar desde lo alto de la concepción racionalista de la humanidad. El *Homo sapiens* inicia su lenta conquista de la tierra no, como los racionalistas idealizan, desde el noble órgano del cerebro sino desde los humildes pies, desde el barro, el polvo. Pero este hecho, en lugar de rebajar el concepto de humanidad, lo llena de una portentosa fuerza ya que nos vuelve a unir a nuestros orígenes sintiendo en nosotros toda la potencia que procede de la materia, abrazando una perspectiva nietzscheana y deleuziana. En este capítulo mostraremos como el arrancar humano desde los pies es lo que puso en marcha el desarrollo de las manos, del cerebro y sobretodo de la imaginación y que es justamente esta última, la capacidad creativa, de imaginar, hipotetizar, soñar, lo que marca el inicio de todo deseo de conocer y de superar fronteras, físicas y mentales.

1 Pascal Picq, “Danser avec l’évolution – extraits”, Compagnie Hallet Eghayan, Vídeo de Youtube, 15’, Publicado el 10 de noviembre 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Adj5CqnRSvQ>

2 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, Technique et langage*. (Paris: Éditions Albin Michel, 1964), 211



1.1. Del inicio del universo a la evolución de la vida orgánica

En la serie documental *L'aventure humaine*³ [La aventura humana], el episodio *Le geste et la parole* [El gesto y la palabra] dedicado al eminente etnólogo e historiador André Leroi-Gourhan, empieza por la siguiente frase que nos pone inmediatamente en contexto: “Si l’on ramène la durée de temps géologique à une année, l’ère quaternaire pendant laquelle va se dérouler l’aventure humaine ne représente que l’unique dernière heure du 31 décembre” [Si reducimos la duración del tiempo geológico a un año, la era cuaternaria en la que tiene lugar la aventura humana representa sólo la última hora del 31 de diciembre]. Comparativamente, en un año de tiempo geológico, la vida humana representa sólo una hora, un periodo de tiempo bastante insignificante. Sin embargo, ha marcado el inicio de un cambio radical. ¿Cuándo y cómo empezó?

Como nos cuenta el paleoantropólogo Yves Coppens⁴, las primeras percepciones del universo —no el origen del universo, que permanece desconocido, sino las primeras captaciones de luz— datan de aproximadamente 14.000 millones de años cuando se percibe una luz extremadamente caliente, intensa y caótica, en movimiento constante. Grandes estructuras se dividen en galaxias que forman estrellas alrededor de las cuales la materia restante, sustancias volátiles, se organiza en cometas, asteroides y planetas. Las estrellas nacen, viven y mueren. Así el sol, nuestra estrella, nace hace 4.600 millones de años y morirá en 5.000 millones de años. Alrededor de él, la materia que no se ha integrado en la estrella se organiza en planetas giratorios entre los cuales se encuentra la tierra, un planeta particularmente afortunado por la protección de su escudo de ozono contra la radiación UV del sol y de su atmósfera contra las colisiones de otros cuerpos celestes, así como por su distancia del sol que le permite mantener un rango de temperatura en la cual se desarrollará la vida tal como la conocemos. Es justamente en el agua del planeta Tierra donde la materia

3 Paul Seban, “Le Geste et la parole, Entretien avec M. André Leroi-Gourhan”, Programa televisivo *L'aventure humaine*, 1970, City Lights Cinema, 43', Publicado el 16 de febrero de 2014, <https://citylightscinema.wordpress.com/2014/02/16/le-geste-et-la-parole-andre-leroi-gourhan-paul-seban/>

4 Yves Coppens, “De l’espèce à la personne: la naissance de la dignité”, Université de Strasbourg, Vídeo de Youtube, 1:23:24, Publicado el 3 de diciembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=bLHk7P320-c&t=1068s>



encontrará el medio adecuado para evolucionar o, como dice Yves Coppens, para “organizarse y complicarse”. Según él, la vida sigue una progresión paradójica: mayores niveles de organización conducen a niveles más elevados de complejidad. Así ocurren, por ejemplo, las primeras agrupaciones de moléculas que se recubren de membranas y dan lugar a células con posibilidad de reproducirse. “Sometimes more is different”⁵ [A veces más es diferente] explica Coppens, parafraseando una expresión inglesa que significa la esencia de la evolución: la repetición y acumulación de lo mismo de repente da lugar a un salto cualitativo. Esta capacidad de reproducción es inmediatamente utilizada por la naturaleza cuyo afán único y obsesivo será a partir de ahora reproducirse y conservar las especies que ha creado. Así es cómo aparece la vida orgánica en medio de la materia inerte hace 4.000 millones de años. Esta materia viva empieza a reproducirse y a diversificarse para adaptarse a los diferentes medios, ‘inventando’ continuamente nuevas estrategias para sobrevivir, mostrando para ello una increíble creatividad. La vida es primero unicelular durante 2.000 millones de años, después pluricelular y hace solamente 535 millones de años que aparecen los primeros vertebrados.

La evolución continúa en el medio acuático, así como en el terrestre, se diversifican las especies y entre los múltiples tipos aparecen hace 70 millones de años aproximadamente los árboles florales y, viviendo en ellos, los primates. Estas criaturas han evolucionado para adaptarse al medio arborícola: su mano tiene el pulgar oponible o prensil que les permite agarrarse con seguridad a las ramas y sus ojos se han ido desplazando de los laterales a una posición frontal que les otorga una visión tridimensional, indispensable para saltar de una rama a otra. Primero son insectívoros después se añade el consumo de frutos que adviene paralelamente a la evolución de una visión más sensible a los colores para saber reconocer el punto de madurez del fruto, fundamental para la digestión. Así prosigue la evolución y llegamos a hace diez millones de años, fecha de los primeros fósiles encontrados de posibles ancestros comunes a los chimpancés y humanos. Viven en la foresta de África tropical pero no sabemos mucho más, todavía tenemos pocos conocimientos.

5 Yves Coppens, “De l’espèce à la personne...”

1.2. La bipedestación y el desarrollo de la humanidad

1.2.1. Lucy y los otros

En 1974 Yves Coppens, Donald Johnson, John Kalb, Maurice Taieb y Tom Grey descubren, caminando temprano por la mañana en el desierto, el excepcional conjunto de 52 huesos que darán lugar a la famosa Lucy —científicamente denominada *Australopithecus afarensis* por su género y el lugar dónde ha sido encontrada, la depresión de Afar en el desierto de Hadar en Etiopía— pero rebautizada con un nombre más popular por la circunstancia de que sonaba la famosa canción de los Beatles *Lucy in the sky with diamonds* en el momento en el que clasificaban cada uno de sus huesos⁶ (Fig. 1.1).



Fig. 1.1. Esqueleto de Lucy (AL 288-1), *Australopithecus afarensis*, descubierto en 1974, datado de 3,2 millones de años. Fuente: Musée National d'Histoire Naturelle (París).

6 Pascal Picq, *La Marche. Sauver le nomade qui est en nous*. (París: Autrement, 2015), pos. 295, Kindle

Lucy no es en realidad ni el único ni el más antiguo *Australopithecus* encontrado, pero sí el más famoso debido al alto número de huesos descubiertos, lo que ha permitido reconstruir casi enteramente su silueta formando así un icono que, junto a su original apodo (también fortuito), ha creado un personaje famoso que forma parte de nuestro imaginario colectivo⁷. Fue datado en 3,2 millones de años y bautizado Lucy tras determinar que se trataba de una hembra. Medía poco más de un metro y pesaba menos de treinta kilos. Se trataba de un simio, pero su pelvis ancha y la forma de su rodilla constituyeron la prueba irrefutable de que caminaba. Se descubrió así que el bipedalismo había empezado mucho antes de lo que se creía, lo que confirmó algunos años más tarde, en 1977, el hallazgo de Mary Leakey de las huellas de tres caminantes incrustadas en las cenizas del volcán Sadiman en Tanzania y datadas de 3,7 millones de años⁸ (Fig. 1.2)



Fig. 1.2. Las huellas de Laetoli, descubiertas en 1977, datadas de 3,7 millones de años.
Fuente: Wikimedia Commons

Los australopitecos representan la especie que precede evolutivamente al *Homo*. Después de Lucy se han descubierto distintas especies de australopitecos. Todos viven en ambientes mixtos de forestas y sabanas arbóreas en África entre 2 y 4 millones de años y todos caminan, aunque también siguen trepando a los árboles, cada uno de manera diferente presentando así muchos bipedalismos distintos. Es importante remarcar que la imagen que representa a los *Australopithecus*

7 Yves Coppens, “De l’espèce à la personne...”

8 Rebecca Solnit, *Wanderlust, Una historia del caminar*, Trad. Álvaro Matus, (Madrid: Capitán Swing, 2015), 65

caminando con la espalda inclinada es errónea y se ha generado para reforzar la idea de que el único que camina erguido es el ser humano. No es así, todos los *Australopithecus* caminaban bien erectos⁹.

En 1992 el paleoantropólogo japonés Gen Suwa descubrió, siempre en la región de Afar en Etiopía, unos restos más antiguos, datados de unos 4,4 millones de años, de un homínido que denominaron *Ardipithecus ramidus*¹⁰ de *Ardi* [suelo, en la lengua local], *pithecus* [mono, en griego] y *ramid* [raíz, en idioma local]. En 2001, Brigitte Senut descubre en Tugen (Kenia) el primer homínido del Mioceno, denominado *Orrorin tugenensi*, datado de hace 6 millones de años y presentando un fémur que confirma su bipedestación¹¹. Más antiguo todavía será el hallazgo en 2001 del equipo de Michel Brunet¹² de un homínido llamado *Sahelanthropus tchadiensis* perteneciente al Mioceno final y cuya base craneal demuestra la posición erecta del cuerpo. Posiblemente se trate del ancestro de *Orrorin* siendo este último el predecesor del *Ardipithecus*. El origen de la bipedestación se hunde cada vez más en el tiempo y en la selva forestal.

1.2.2. El género *Homo*: el perfeccionamiento de la bipedestación

Entre dos y tres millones de años a.C. aparecen las primeras especies del género *Homo*. Como escribe Noah Harari el verdadero significado de la palabra ‘humano’ es “an animal belonging to the genus Homo”¹³ [un animal perteneciente al género Homo]. El Homo es por tanto un animal que evoluciona a partir del *Australopithecus* (término que significa ‘mono del Sur’) y se diversifica en numerosas especies. Gracias a su bipedestación cada vez más perfeccionada, se extendió hacia el norte de África y seguidamente hacia Europa, Asia y América, poblando todo el planeta. Las distintas especies desarrollaron diferentes características

9 Picq, *La Marche*, pos. 2292

10 Tim D. White, Gen Suwa et al.; “*Australopithecus ramidus*, a new species of early hominid from Aramis, Ethiopia”. *Nature*. 371, nº 6495, (1994): 306–12. <https://www.nature.com/articles/371306a0>

11 Brigitte Senut, Martin Pickford et al. “First hominid from the Miocene (Lukeino Formation, Kenya)”. *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences, Sciences de la Terre et des Planètes*, 332 (2001): 137-144, <https://n9.cl/xxzp>

12 Michel Brunet, “A new hominid from the Upper Miocene of Chad, Central Africa”, *Nature*, 418, nº6894, (2002): 145-151, <https://doi.org/10.1038/nature00879>

13 Yuval Noah Harari, *Sapiens, A Brief History of Humankind*, (London: Vintage, 2015), 5-6



según la diversidad de ecosistemas que encontraron desde los bosques nevados de Europa del norte a las junglas húmedas y cálidas de Asia. Así, entre las especies encontradas, podemos nombrar: *Homo habilis*, *Homo naledi*, *Homo rudolfensis*, *Homo ergaster*, *Homo erectus* (que se extendió por Asia donde sobrevivió durante dos millones de años dando lugar así a la especie humana más duradera de la historia), *Homo neanderthalis* (Hombre del Valle de Neander), *Homo floresiensis* (un espécimen enano que vivió en la isla indonesica Flores), *Homo desinova* (en Siberia), *Homo sapiens*, que apareció hace 100.000 años, nuestra flamante especie contemporánea que hemos nombrado de forma tan inmodesta ‘hombre sabio’¹⁴. Es un error muy común, escribe Harari, pensar la evolución de forma lineal, como si las distintas especies se hubieran sucedido en el tiempo una tras otra, mientras que, en realidad, desde hace dos millones de años hasta aproximadamente diez mil años, coexistieron muchas especies diferentes¹⁵.

La primera evidencia de construcción de herramientas data de aproximadamente 2,5 millones de años. La manufactura de utensilios es precisamente el criterio que usan los arqueólogos para detectar los restos de los primeros especímenes de *Homo*¹⁶. En 1987, Mary Leakey y su equipo descubren los restos del *Homo habilis* encontrado en Tanzania. Tiene un esqueleto más grande y es capaz de una bipedestación más evolucionada que los australopitecos. Se denomina ‘hábil’ porque es el primero en fabricar y utilizar herramientas que conserva. En 2013 unos espeleólogos aficionados descubren un importante yacimiento de huesos de unos quince individuos en una cueva en África del Sur, el más antiguo testimonio de la preocupación por los muertos. Esta especie fue denominada el *Homo naledi* (que significa ‘estrella’ en lengua local) y datada de entre 2,5 y 2 millones de años.

Le seguirá el *Homo erectus* cuyos restos se descubrieron ya en el lejano 1891 en Java, después en China y, un siglo más tarde, en África del Sur, la cuna de donde salió para conquistar el mundo. Es el más grande de todos sus predecesores y es un competente constructor (construye refugios, entradas de cavernas y herramientas talladas por las dos caras). Tiene un lenguaje desarrollado y utiliza el fuego. Es un

14 Harari, *Sapiens*, 7

15 *Ibíd.*, 8

16 *Ibíd.*, 10

bípido exclusivo que camina y corre. Las articulaciones del fémur y de la rodilla son mucho más grandes. Su cuerpo tiene una magnífica mecánica que le permite caminar decenas de kilómetros al día sin traumatismos músculo-esqueléticos y gastando muy poca energía. Es también el único mamífero capaz de correr con sus dos miembros inferiores durante largas distancias con una resistencia excepcional.

1.2.3. Biomecánica y gran resistencia del caminar humano

El caminar humano es uno de los métodos de desplazamiento más eficaces en todo el reino animal. La increíble expansión del género *Homo* sólo puede explicarse por la gran eficiencia de la marcha como medio de locomoción. Gracias al caminar los humanos se desplazaron por casi todo el globo terrestre y se adaptaron a una enorme variedad de ecosistemas diferentes, lo que ningún otro animal ha logrado. No es rápido comparado con otros cuadrúpedos, pero sí presenta una capacidad de resistencia única.

La biomecánica de la caminata humana, escribe Picq, es una verdadera obra de arte. Las piernas largas pisan el suelo en extensión minimizando los esfuerzos musculares. El balanceo talón/punta se realiza mediante una elevación reducida de todo el cuerpo. El movimiento es acompañado de una gran elasticidad debido a los potentes ligamentos del cuerpo humano. Por otro lado, la oscilación alternada de brazos y piernas limita las rotaciones del busto. Las curvas de la espina dorsal amortiguan, dan estabilidad y economizan energía. La cabeza alejada con su cerebro grande pero lejos del centro de gravedad aumenta la estabilidad. La caminata humana es la más eficaz del reino animal¹⁷. Es un movimiento muy simple que se llama ‘marcha’ (cuando uno de los pies está siempre en contacto con el suelo) y ‘carrera’ (cuando hay un momento en el que los dos pies están suspendidos en el aire). Un único tipo de movimiento, pero “quelle mécanique”¹⁸ [¡qué mecánica!], exclama Picq.

El paleoantropólogo Juan Luis Arsuaga, en conversación con el escritor Juan José Millás, también elogia “la maravilla que se produce en la bipedestación, don-

17 Picq, *La Marche*, pos. 2423

18 *Ibid.*, pos.2401



de la vertical o línea de gravedad [...] permanece siempre dentro de los límites en los que debe permanecer para evitar el colapso” y así caminamos en un continuo ejercicio de equilibrio. Más adelante Millás añade: “la locomoción humana es un prodigio de bioingeniería [...] consumimos muy poca energía en el desplazamiento. Somos una especie hecha para recorrer largas distancias”¹⁹. En una conferencia en la que presentaron este libro fruto de su mutua colaboración, Arsuaga explica la particularidad de nuestra bipedestación y su eficiente ahorro de energía que nos brinda una gran resistencia y la capacidad de recorrer largas distancias incluso en edades avanzadas. Por ejemplo, explica Arsuaga, al maratón de Nueva York se apuntan también personas de edad avanzada y terminan los 42 km. Otro famoso ejemplo es el del pueblo de los Tarahumara en México, capaces de recorrer más de doscientos kilómetros sin detenerse y además con sandalias o descalzos. El ser humano es el único cazador capaz de cazar sus presas por agotamiento, debido a la gran resistencia de su sistema de locomoción. Gran parte de esta capacidad de resistencia es debida a que en nuestra fisionomía el sistema respiratorio está separado del sistema de locomoción. En los demás animales los dos sistemas están acoplados. El guepardo, por ejemplo, explica Arsuaga, respira cada vez que termina un ciclo de locomoción sin embargo nosotros respiramos cada 3 o 4 zancadas²⁰. Otra ventaja es nuestro sistema de sudoración con glándulas sudoríparas repartidas por la piel y con pelo corto que nos asegura un poder de ventilación muy eficiente²¹.

Esta admirable biomecánica del cuerpo humano ha sido representada en toda su elegancia y eficacia por los fotógrafos e investigadores del movimiento Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey. En particular este último, al ser fisiólogo, quiso investigar cada fase del movimiento lo que lo llevó a inventar no sólo la cronofotografía (término que junta las palabras *chronos* [tiempo] y fotografía) sino también toda una serie de aparatos sensores muy ingeniosos para registrar las secuencias y oscilaciones de los movimientos humanos y animales como, por

19 Juan José Millás y Juan Luis Arsuaga. *La vida contada por un sapiens a un neandertal*, (Madrid: Alfaguara, 2020), pos. 734, Kindle

20 Juan José Millás y Juan Luis Arsuaga, “Arsuaga y Millás, sapiens y neandertal”, *Espacio Fundación Telefónica Madrid*, Vídeo de Youtube, 1:21:58, publicado el 15 de octubre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=x07ym86h49w&feature=emb_logo

21 Picq, *La Marche*, pos. 2448

ejemplo, el fusil fotográfico²² o el odógrafo²³, entre muchos otros. Las numerosas imágenes que ha capturado revelan fases invisibles del movimiento evidenciando toda su belleza y elegancia (Fig. 1.3 y 1.4). El caminar nos aparece como una danza. Si las personas pudieran ver la belleza intrínseca en los movimientos de su cuerpo caminando estarían orgullosas de ello y se darían cuenta de la gracia y perfección inherente al cuerpo moviéndose en el espacio. Es lo que también recalca la original filósofa (y coreógrafa) Maxine Sheets-Johnstone en su libro *Putting movement into your life*²⁴ [Pon movimiento en tu vida] en el que quiere despertar la consciencia sobre el flujo vital presente en nuestros movimientos cotidianos, del que no nos percatamos porque estamos demasiado centrados en los objetivos (la funcionalidad) de nuestros movimientos y no nos abstraemos para visualizar y apreciar el movimiento en sí.

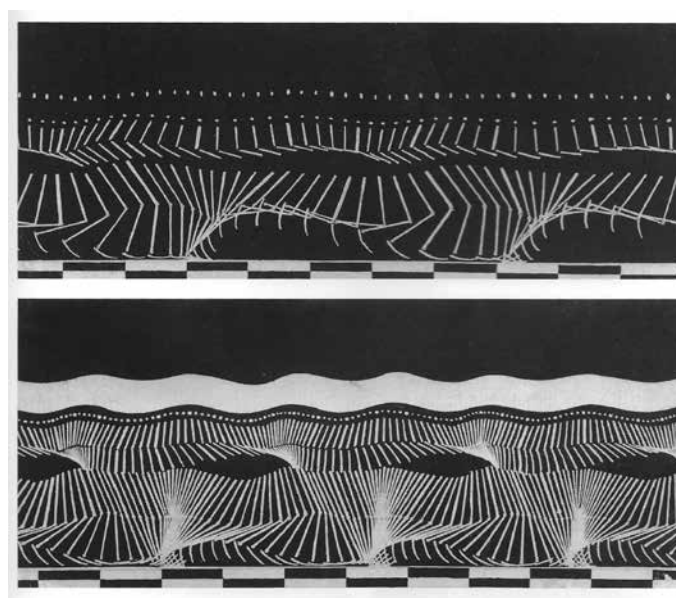


Fig. 1.3. Arriba: Étienne-Jules Marey, *Coureur revêtu d'un costume noir à repères blancs* [Corredor vestido de negro con marcas blancas]. Abajo: *Marche de l'homme revêtu d'un costume noir à repères blancs* [marcha humana con vestido negro con marcas blancas], cronografía sobre placa fija 24 x 18 cm, 1886, Musée Marey, Beaune. Fuente: *Les figures de la marche*²⁵

22 Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, (Paris: G. Masson, Éditeur, 1894), 108

23 Marey, *Le Mouvement*, 43

24 Maxine Sheets-Johnstone, *Putting movement into your life: A beyond fitness primer*, (Scotts Valley: Create Space Independent Publishing Platform, 2014), Kindle

25 Vv. Aa, *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*. Musée Picasso de Antibes, Paris: Réunion des musées nationaux, 2000), Catálogo de exposición, 71

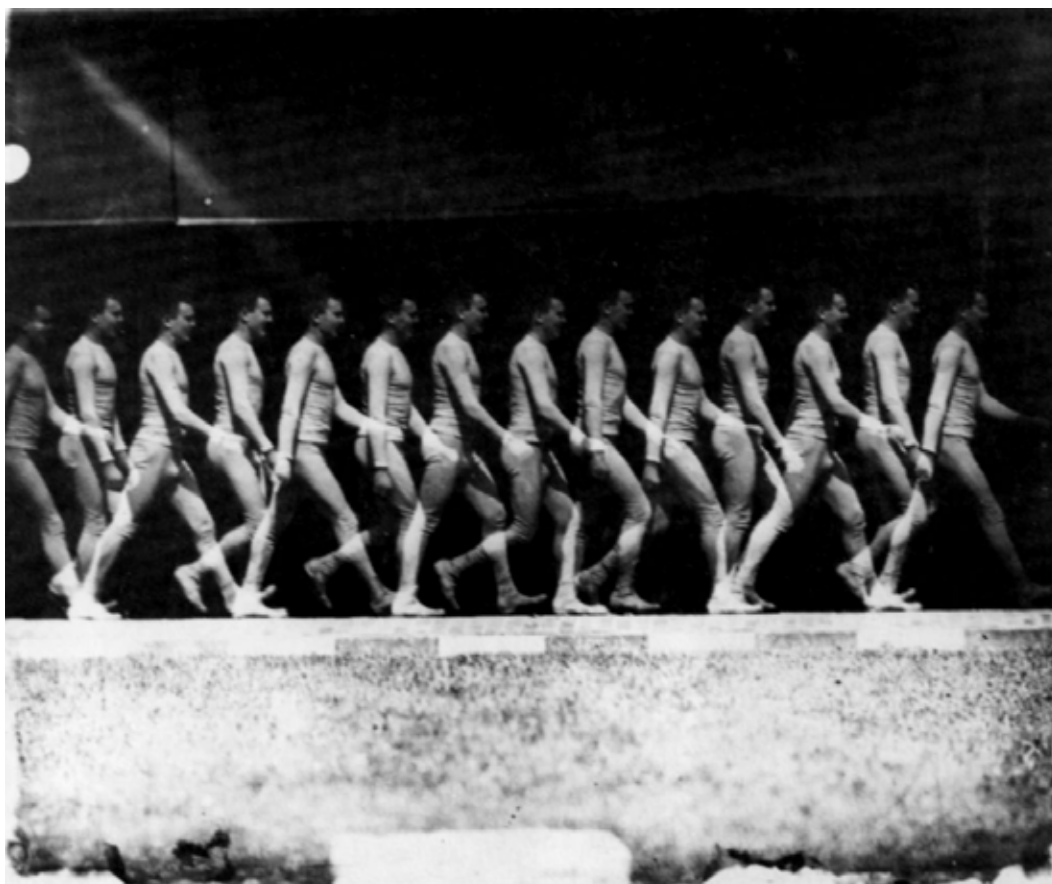


Fig. 1.4. Étienne-Jules Marey, *Un homme qui marche* [Un hombre que camina] 1883.
Fuente: Wiki Commons

1.3. El cerebro se ha desarrollado desde los pies

1.3.1. Todo empieza con la bipedestación

Leroi-Gourhan insiste en recalcar que la interpretación de la evolución ha querido siempre premiar la visión del cerebro humano como siendo el artífice de todo. No es así. El motor de todo ha sido la postura erecta. Así lo expresa el autor: “le cerveau a profité des progrès de l’adaptation locomotrice au lieu de les provoquer. C’est pourquoi la locomotion sera considérée comme le fait déterminant de l’évolution biologique”²⁶ [el cerebro se ha beneficiado de los avances en la adaptación locomotora en lugar de causarlos. Por esto la locomoción será considerada como el hecho determinante de la evolución biológica]. El hombre

²⁶ Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 42

no se ha puesto a caminar porque su cerebro se ha ampliado sino, al contrario, su cerebro ha aumentado de tamaño porque se ha vuelto bípedo permanentemente. Como escribe Leroi-Gourhan “Nous étions préparés à tout admettre sauf d’avoir débuté par les pieds”²⁷ [Estabamos dispuestos a admitir todo excepto que hubiésemos empezado por los pies].

La bipedestación tiene como consecuencia, como veremos en los próximos apartados, el aumento craneal, la liberación de las manos, que se volverán cada vez más habilidosas en la construcción de utensilios, y la transformación de la cara, especialmente de la boca, con el consecuente desarrollo del lenguaje articulado. Todos estos factores serán causas directas del aumento de nuestro cerebro, pero el factor primero y desencadenante de todo es la consecución de la posición erecta del cuerpo.

1.3.2. El hombre nace simbólico

La progresiva destreza de las manos cada vez más habilidosas en la construcción de herramientas impulsa el desarrollo del cerebro y empiezan también las primeras manifestaciones artísticas. Como dice Yves Coppens “L’homme est homme dès qu’il est homme”²⁸ [El hombre es hombre tan pronto como es hombre], es decir que, aunque haya una lenta evolución del simio al hombre, cuando hablamos de hombre hay una gran diferencia ya que se entra en una nueva dimensión: la dimensión simbólica. La humanidad nace contemporáneamente con lo simbólico (y al revés). El coger una piedra y en lugar de lanzarla, coger otra para golpear la primera y moldearla hasta conseguir un cuchillo, es decir, una nueva ‘forma’, una creación, este acto es, por sí solo, la creación de un símbolo y por tanto el nacimiento de la dimensión de lo sagrado. “Il n’y a pas d’homme sans symbole ni de symbole sans homme” [No hay hombre sin símbolo ni símbolo sin hombre] añade Yves Coppens. Con este salto cualitativo comienza la humanidad. Sin embargo, aunque se trate de un cambio sustancial, no ocurre de repente, sino que es fruto de una lenta

27 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 97

28 Yves Coppens, “Comment sommes-nous devenus humains”, *France Culture*, 58’, Publicado el 29 de agosto 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/comment-sommes-nous-devenus-humains>



transformación. La evolución de animal a humano comenzó hace diez millones de años, pero podemos decir que “el hombre es hombre” (según la expresión de Coppens) sólo desde hace aproximadamente tres millones de años. El lenguaje articulado y la dimensión simbólica se hacen posibles por el aumento del cerebro que, explica Coppens, es el órgano que más ha crecido en toda la historia de la evolución.

1.3.3. Somos simios y venimos de la foresta

Pascal Picq sostiene que preguntarse por qué se ha puesto el simio de pie es una pregunta retórica e inútil, es recaer en un tipo de problemática metafísica y moral cuyo único objetivo es en realidad desmarcar al hombre del simio. No hay ninguna respuesta satisfactoria. Más constructivo es preguntarse cómo adviene este cambio²⁹.

Según Picq se ha llegado al bipedalismo por la braquiación (la locomoción arbórea utilizada por algunos primates para desplazarse balanceándose entre las ramas de los árboles) y el *knuckle walking* (caminar sobre las falanges de los dedos) de los chimpacés. Es posible que fueran primero las hembras a caminar porque son menos corpulentas, pero no hay datos que lo demuestren, sólo la observación de la bipedestación en especies de monos más gráciles como los bonobos³⁰. Picq se opone a la famosa teoría según la cual el homínido se ha puesto de pie porque se ha alejado de la selva —es decir, de los simios— y ha llegado a la sabana. Es una teoría, dice Picq, que quiere demarcar la diferencia entre el humano y el simio y es errónea. Por el contrario, más convincente es la hipótesis de que el simio se hizo bípedo en el mismo seno de la foresta, primero porque ya tenía la posición vertical por estar suspendido a las ramas y desplazarse por braquiación, balanceándose con los brazos y, segundo, porque cuando estaba a tierra practicó el *knuckle walking* para poder moverse de forma más cómoda. Así que, como escribe Picq, el bipedalismo ha “caído” de los árboles en lugar de “levantarse” del suelo³¹.

29 Picq, *La Marche*, pos. 1362

30 *Ibid.*, pos. 1451

31 *Ibid.*, pos. 1342

Es más, la vida en la foresta ha requerido una adaptación acrobática por parte de sus habitantes y un gran desarrollo corporal para poder moverse en este espacio complejo en tres dimensiones a tal altura que cualquier caída es mortal. Este espectacular desenvolvimiento de habilidades corporales ha llevado a un mayor desarrollo mental y al nacimiento de la consciencia. Así lo expresa Picq: “Quand une adaptation cognitive de cette ampleur est acquise, elle touche d’autres caractères cognitifs”³² [Cuando se adquiere una adaptación cognitiva de esta magnitud, afecta a otros rasgos cognitivos]. La plasticidad postural y locomotora de los grandes simios es inédita en toda la historia de la evolución y requiere una representación del espacio y del cuerpo tan sofisticada y compleja que ha llevado al desarrollo de la consciencia. Es el preludio del cambio cualitativo que también describe Coppens cuando afirma que “tout d’un coup on a passé un seuil et on s’est mis à savoir que l’on savait, comme un miroir”³³ [de repente hemos pasado un umbral y hemos empezado a saber que sabemos, como en un espejo]. Así han iniciado a desarrollarse todos los aspectos intelectuales, estéticos, éticos, sagrados... Es el nacimiento de la humanidad.

Pero este cambio, como ya hemos subrayado, no es repentino, aunque Coppens utilice la expresión “de repente”, ésta no se refiere a que el cambio ocurrió bruscamente, sino que “de repente” nos hemos encontrado en otro nivel, pero el cambio ha sido tan progresivo que no sabemos cuándo ni cómo hemos llegado ahí. Buscar el DAC (“Dernier Ancêtre Commun”³⁴ [último ancestro común]) o “quel maillon de la chaîne”³⁵ [qué anillo de la cadena] se ha transformado por arte de magia en el primer hombre, es una búsqueda vana porque el cambio ha sido muy gradual. La adquisición de la posición erecta no ha ocurrido de golpe, no se trata de que el humano, al ser más ‘noble’ se ha erguido para alejarse de su ‘animalidad’ sino que, al contrario, la bipedestación, así como el lento aparecer de la consciencia, se han forjado lentamente en la vida arborícola.

32 Picq, *La Marche*, pos. 1505

33 Coppens, “De l’espèce à la personne...”

34 Picq, *La Marche*, pos. 1348

35 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 151



El querer asignar al hombre la exclusividad de la bipedestación es una idea errónea y capciosa cuya intención es principalmente la de reforzar el concepto de que el ser humano es especial, diferente a todas las otras criaturas y para resaltar la importancia del cerebro frente al cuerpo, como si fuera la cabeza pensante la que de repente decidió ponerse de pie y caminar. Pero nada más lejos de la realidad: todo vino del cuerpo y todo fue una lenta evolución que tuvo lugar en los bosques tropicales africanos como representa de manera muy sugerente el original espectáculo de danza contemporánea *Danser avec l'évolution*³⁶ [Bailar con la evolución] ideado por Pascal Picq junto a la compañía de danza de Michel Hallet Eghayan que recrea los orígenes de la humanidad desde el mundo de los simios, buscando despertar en los bailarines la memoria genética de los movimientos ancestrales que nos unen al mundo animal (Fig. 1.5). Es una conferencia/danza para recordarnos nuestros primeros pasos en la tierra, una lección de humildad para no olvidar nuestros orígenes arborícolas.



Fig. 1.5. Escenas del espectáculo *Danser avec l'évolution*. Fuente: Institut National de l'Audiovisuel³⁷

36 Pascal Picq, "Danser avec l'évolution – extraits", Compagnie Hallet Eghayan, Vidéo de Youtube , 15', Publicado el 10 de noviembre 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Adj5CqnRSvQ>

37 Michel Hallet Eghayan y Pascal Picq, "Danse évolution", INA, vídeo, 1:39, publicado el 2 de julio de 2006, <https://www.ina.fr/video/I13175590/danse-evolution-video.html>

1.4. Atlas, la vértebra del nomadismo

Aunque el *DAC*, el último ancestro común, no se pueda identificar dentro de un flujo evolutivo ininterrumpido, según Picq, el ejemplar más idóneo para ocupar la posición del origen del género humano es el *Sahelanthropus tchadensis* (ya mencionado anteriormente). Este homínido también llamado Toumaï —nombre que significa “esperanza de vivir” en el idioma Gorán— fue descubierto por el equipo de Michel Brunet en 2001 en el desierto de Djurab en el norte de Chad y pertenece al fin del Mioceno, hace entre 6 y 9 millones de años³⁸. Sólo encontraron restos craneales y postcraneales y en particular hallaron un cráneo completo. Pudieron deducir que se trataba de un bípedo por la posición hacia adelante de su *foramen magnum* (la apertura de la médula espinal en la base del cráneo) que se estima propia de la posición erecta. Esta base craneal es la que reposa sobre la primera vértebra de la columna vertebral, llamada tan acertadamente Atlas, que es la que nos permite mantener la cabeza recta cuando el cuerpo está erguido.

El artista contemporáneo Davide Dormino ha realizado en 2019 una escultura titulada *Atlante* [Atlas] en la que reproduce a tamaño gigante esta misma vértebra esculpida en mármol (Fig. 1.6). La obra ha sido posicionada en plena naturaleza en la Via Francigena, el antiguo camino medieval de peregrinación recientemente restaurado, formando parte del proyecto *Arte sui cammini*³⁹ [Arte en los caminos] promovido por la región Lacio para instalar obras de arte contemporáneo a lo largo de los senderos e impulsar así la cultura, el caminar y el descubrimiento de la naturaleza regional. En particular, la obra de Davide Dormino se incluye en el proyecto grupal *Three Gates of In-Perfection*⁴⁰ [Tres Puertas de In-Perfección] que reúne a tres artistas para la colocación de tres ‘puertas’ simbólicas en la Via Francigena más cercana a Roma.

38 Picq, *La Marche*, pos. 1722

39 “Arte sui cammini”, *Regione Lazio*, 2019, <https://www.regione.lazio.it/cittadini/cultura/progetti-in-corso-arte-cammini>

40 “Three Gates of In-Perfection”, *Regione Lazio*, 2019, <http://www.regione.lazio.it/rl/arte-sui-cammini/three-gates-of-in-perfection/>





Fig. 1.6. Davide Dormino, *Atlante*, mármol de Carrara, 3,5 x 2,00 x 0,70 m, 2019, Valle del Sorbo, Campagnano di Roma/Formello. Fuente: web del artista⁴¹

En una entrevista que realizamos⁴², durante nuestra estancia de investigación en Roma, pudimos hablar con el artista sobre su obra. *Atlante* [Atlas] tiene para él múltiples significados. Primeramente, es la vértebra que une la cabeza al cuerpo, prueba de nuestra posición erguida y por tanto símbolo de la humanidad. En segundo lugar, con la palabra 'Atlas' se denomina el libro que reúne los mapas geográficos, emblema del afán de exploración y del nomadismo humano. En tercer lugar, *Atlante* es el título de una famosa escultura de Miguel Ángel en la que retrata a un esclavo en el gesto teutónico de liberarse de su esclavitud, es así un himno a la libertad. Por último, tiene un significado inesperado que ha aparecido durante el proceso de creación. Cuenta Dormino que para realizar la escultura tuvo que des-

41 Davide Dormino, *Atlante*, mármol de Carrara, 3,5 x 2,00 x 0,70 m, 2019, Valle del Sorbo, Campagnano di Roma/Formello. <https://davedormino.com/2020/01/12/atlante/>

42 Laura Apolonio, "Entrevista a Davide Dormino", *Laura Apolonio Art&Design*, Publicado el 30 de noviembre de 2018, <http://www.lauraapolonio.com/entrevista-a-davide-dormino/>

plazarse a Carrara para elegir el bloque de mármol y, como su escultura excedía los tamaños estándares, lo llevaron a las entrañas de la cantera donde descubrió una impresionante bóveda de 30 m de altura sostenida por una estructura de columnas de 17 m de ancho, un verdadero templo de mármol. Pero lo más sorprendente fue descubrir que esta estructura de columnas marmóreas se llama *Atlante*. La coincidencia del nombre le hizo vivir uno de esos intensos e inesperados momentos en los que la realidad supera la ficción.

Posicionado en plena naturaleza este hueso gigante aparece como un fósil de dinosaurio y evoca tiempos arcaicos, despertando en nosotros un deseo de conectar con una naturaleza más primaria, misteriosa, originaria. Al ser la vértebra que une la cabeza al cuerpo y, al mismo tiempo, al ser nombrada *Gate* [Puerta], sugiere el pasar de la cabeza al cuerpo y del cuerpo a la cabeza en ese incesante fluir del uno al otro que nos aporta la actividad de caminar en la que mundo exterior e interior se funden en un dinámico flujo de sensaciones. Es una invitación a caminar y a reencontrar nuestro originario nomadismo.

1.5. El misterio de la bipedestación

1.5.1. Una pregunta sin respuesta

La pregunta de por qué hemos decidido adoptar la posición erecta sigue todavía sin respuesta. “Quelle drôle d’idée” [qué extraña idea] exclama Coppens⁴³. Rebecca Solnit nos cuenta que hay varias hipótesis: la “hipótesis del andar penosamente” según la cual hemos empezado a desplazarnos sólo con las piernas para poder transportar más fácilmente herramientas, niños y alimentos con las manos; la “hipótesis cucutrás” supone que hemos adoptado la posición erguida en la sabana para poder examinar, inquirir alrededor desde una posición más alta y poder avistar mejor los predadores; según la “hipótesis de la gabardina” el motivo de ponerse de pie ha sido para poder impresionar a las hembras y amenazar a los otros machos mostrando el órgano sexual; la “hipótesis calada” afirma que hemos llegado a la bipedestación porque hemos necesitado vadear ríos; la “hipó-

43 Coppens, “De l’espèce à la personne...”



tesis de andar a la zaga” supone que el motivo ha sido porque seguíamos manadas migratorias; según la “hipótesis caliente” ha sido para que el sol no caliente todo el cuerpo sino sólo la cabeza; la “hipótesis dos pies son mejor que cuatro” afirma que el bipedalismo fue adoptado por ser más eficiente que el cuadrupedalismo⁴⁴. Nadie puede afirmar con certeza cuál es la hipótesis más creíble o quizás ninguna lo sea. Lo que sí es seguro es que el bipedalismo ha sido lo que ha transformado lentamente los homínidos en humanos, liberando las manos, abriendo una miríada de posibilidades para la artesanía y la tecnología. Así lo escribe Rebecca Solnit: “esta nueva libertad de los miembros anteriores planteó un desafío. El cerebro se expandió para asumirlo. Y así apareció la humanidad”⁴⁵.

1.5.2. Caminar no es automático

Aunque el caminar marca el inicio de la humanidad no por esto es algo automático en los individuos de nuestra especie. Un ser humano no camina si no está criado entre otros humanos y sólo aprende a caminar por las neuronas espejo, imitando a sus semejantes. Hay casos documentados de niños salvajes criados entre animales, que nunca aprendieron a caminar, como por ejemplo la historia real del niño Víctor encontrado en la región del Aveyron (Francia) en 1978 cuando tenía 12 años que Truffaut retrató en la película *L'enfant sauvage* [El niño salvaje]. Esto demuestra que el bipedalismo no es intrínseco al ser humano, es un hábito social aprendido. El ser humano no caminaría ni hablaría si no tuviera relaciones sociales, no sería el “walking-talking ape” [el simio caminador-hablador] que es⁴⁶. Los niños están felices gateando y nada les haría tomar el riesgo de ponerse de pie para arriesgarse a caerse a cada paso, si no fuera sólo y únicamente el deseo de emular a los demás. El andar a cuatro patas sigue siendo una manera de desplazarse muy eficiente. La prueba de ello es el caso del atleta japonés Kenichi Ito que en 2015 consiguió superar el record de los 100 m corriendo a cuatro patas⁴⁷ en 15.71”, sólo poco más de 5” del record de los 100 m lisos normales (Fig. 1.7).

44 Solnit, *Wanderlust...*, 71-72

45 *Ibid.*, 72

46 Picq, “*La Marche*”, pos. 2212

47 Ito Kenichi, “Kenichi Ito, el Usain Bolt de las cuatro patas”, *Marca TV*, consultado el 12 de marzo de 2021, <https://n9.cl/7e1a5>



Fig. 1.7. Kenichi Ito, record de 100 metros obtenido corriendo a cuatro patas (2015).
Fuente: RT en español⁴⁸.

A este propósito, nos parece muy interesante hacer referencia al coreógrafo francés Xavier Le Roy que cuestiona en sus obras la posición de manos y pies haciéndonos percibir la tactilidad perdida y una espacialidad más plena que hemos dejado de experimentar desde que separamos radicalmente las tareas de miembros superiores e inferiores (Fig. 1.8).



Fig. 1.8. Xavier Le Roy, *Self Unfinished*, coreografía, 1998. Fuente: Sadler's Wells Theater⁴⁹.

48 "En cuatro patas: Un japonés rompe récord mundial al correr 100 metros como mono", *RT en Español*, Video de Youtube, 0:36, Publicado el 13 de noviembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=q5EGjBhszFQ>

49 Xavier Le Roy, *Self Unfinished*, *Sadler's Wells Theater*, video de Youtube, 2:03, publicado el 12 de enero 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=G3rv1TeVEPM>

1.5.3. Bipedestación y sociabilidad

Una de las consecuencias de la bipedestación es la transformación de la pelvis. Esto ha dado lugar a un parto más doloroso y además, como se ha restringido el orificio por el que debe salir el feto, la evolución ha elaborado la siguiente estrategia: parar el crecimiento del cerebro en el útero para que no aumente el tamaño craneal y proseguirlo después del nacimiento. Sólo crece hasta un cuarto de su capacidad y termina desarrollándose después de nacer. El feto humano accede así a la vida extrauterina inmaduro y sigue formándose después. Este ‘útero social’ es de fundamental importancia para el desarrollo del bebé y Lacan recalcará su importancia⁵⁰. Esta característica denominada neotenia hace que se mantengan características juveniles durante el estado adulto. No es exclusiva de los humanos, sino que se da también en otras especies. Nacemos prematuros, lo que es en realidad una gran desventaja para la supervivencia, pero se transforma en una ventaja porque refuerza los lazos sociales y aumenta la flexibilidad mental y la capacidad de aprender que se mantiene viva hasta avanzada la edad adulta, incluso toda la vida, como explica Eduardo Punset, gracias a la plasticidad de nuestro cerebro, porque “somos cerebros sociales, gracias a las neuronas espejo, situadas en el cortex premotor”⁵¹. A diferencia de casi todos los demás animales existentes que nacen y ya son capaces de vivir de forma autónoma, el bebé humano para sobrevivir necesita de los cuidados y protección de sus semejantes durante varios años. El historiador Noah Harari afirma, en su libro *Sapiens*, que esto ha contribuido a formar las extraordinarias habilidades sociales de los humanos⁵² y que es precisamente la capacidad social lo que ha hecho del *Homo sapiens* la especie dominante sobre todo cuando, reforzado por su lenguaje elaborado y su capacidad imaginativa, ha sabido crear mitos capaces de cohesionar a grandes grupos sociales⁵³.

La bipedestación es por tanto la causa de que nuestro cerebro nazca con una brecha abierta, algo incompleto que nos predispone a la vida social. El caminar

50 Luis Matallana, “Presentación del texto ‘El simbólico, el imaginario y el real’ de Jacques Lacan (1953)”, *Acheronta*, nº 24, (diciembre 2007), <https://www.acheronta.org/acheronta24/matallana.htm>

51 Eduardo Punset, “Entrena tu cerebro, cambia tu mente”, *Redes*, vídeo, 28:16, publicado el 1 de noviembre 2009, <https://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-entrena-tu-cerebro-cambia-tu-mente/618899/>

52 Harari, *Sapiens*, 11

53 Harari, *Sapiens*, 29

nos aporta una constitucional predisposición de apertura al mundo. Así lo expresa Picq: “Voilà comment la bipédie et la marche humaines ont accouché d’un cerveau ouvert sur le monde dès la naissance et bien avant d’y faire ses premiers pas”⁵⁴ [Así es como la bipedestación y la marcha humanas han dado lugar a un cerebro abierto al mundo desde su nacimiento y mucho antes de dar los primeros pasos].

1.6. De la bipedestación al desarrollo de la manualidad y del lenguaje

1.6.1. Dúos funcionales: manos/herramientas y cara/lenguaje

Al ponerse erguido y adoptar la bipedestación permanentemente el homínido pasó un umbral en la evolución. A partir de este acontecimiento comenzó todo un proceso evolutivo que dará lugar al *Homo sapiens*. Al desplazarse sólo con los pies se liberan las manos y empiezan a participar en la actividad alimenticia realizando la tarea que antes hacían los dientes (trocear, morder, separar...). Esto conlleva una progresiva transformación craneal consistente en la retracción del morro y a la gradual formación de la cara. Los labios se vuelven más finos, la lengua adquiere mayor movilidad, la laringe se retrae y se crean las condiciones fisiológicas para el desarrollo del lenguaje articulado.

Leroi-Gourhan recalca la importancia de la bipedestación y, en particular, el papel de la mano en la aparición del lenguaje. En su conocido texto *Le geste et la parole*⁵⁵ [El gesto y la palabra] antes mencionado, observa que las zonas cerebrales que controlan los movimientos conscientes de la mano y de la cara son contiguas. De aquí su hipótesis de que la actividad de la mano y del lenguaje están estrechamente vinculadas. Cuando examinamos la envoltura del cerebro humano hay, en las regiones medias temporales parietales, un área de actividad motora intencional en la que los centros de actividad de la mano y los de la cara son colindantes. Esta área se ha ido abriendo en abanico en el curso de la evolución humana desarrollándose ampliamente comparada con su respectiva contrapartida en los primates.

54 Picq, *La Marche*, pos. 2633

55 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 124-125



Leroi-Gourhan cita a Gregorio de Nisa que ya en el s. IV comprendió que la liberación de las manos supuso la emancipación de la boca y por tanto el desarrollo del lenguaje: “... les mains ont pris sur elles la charge pesante et pénible de la nourriture et ont libéré la bouche pour le service de la parole”⁵⁶ [Las manos se han hecho cargo de la pesante y agobiante tarea de la nutrición y han liberado así la boca al servicio de la palabra].

La adquisición de la verticalidad del cuerpo ha desplazado la posición del cráneo con respecto a la columna vertebral centrándolo encima de ella en vez de posicionarlo al final (Fig. 1.9).

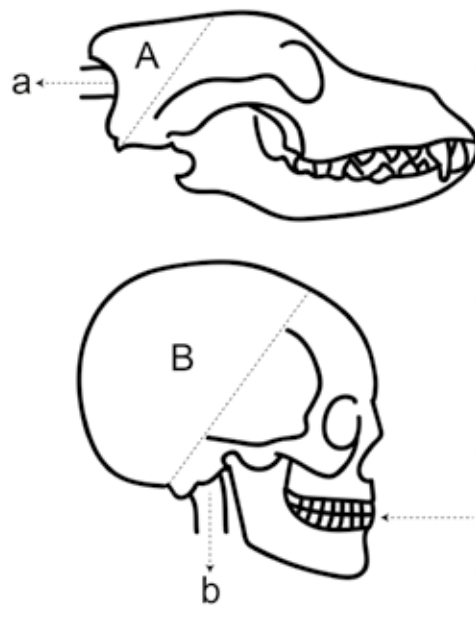


Fig. 1.9. Comparación de la proporción entre volumen craneal posterior y frontal entre un cráneo canino (A) y humano (B). El cráneo humano se posiciona encima de la columna vertebral (b) y no al final (a).
Fuente: dibujo de la autora.

Este proceso ha tenido por consecuencia el aumento del volumen craneal que se ha expandido por la parte trasera dejando más espacio para el cerebro que se ha ampliado dando lugar al desarrollo de dos parejas funcionales: mano/herramienta y cara/lenguaje. Se trata de características exclusivamente humanas porque, aunque existan ejemplos en los animales de desarrollo de herramientas, así

⁵⁶ Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 40

como de lenguaje de signos vocales, no es nada comparable con el nivel técnico y lingüístico humano. La postura vertical ha generado el aumento de la densidad de las células en las regiones motoras intencionales favoreciendo el desarrollo motor de la mano y de la cara. El resultado ha sido el lenguaje articulado que, tal como lo entendemos, no puede existir físicamente en un cerebro de mono. Leroi-Gourhan hace una interesante disquisición sobre la evolución de la morfología y la relación entre cráneo, miembro anterior y posición corporal en relación con el medio vital, mostrando el cambio en la progresiva liberación del cuerpo con respecto al agua —liberación de la cabeza, adquisición de la locomoción cuadrúpeda, de la posición sentada y finalmente de la bipedestación— que mostramos a continuación para reiterar la estrecha relación entre desarrollo del cerebro, habilidad manual (unida a la facial) y bipedalismo⁵⁷ (Fig. 1.10).

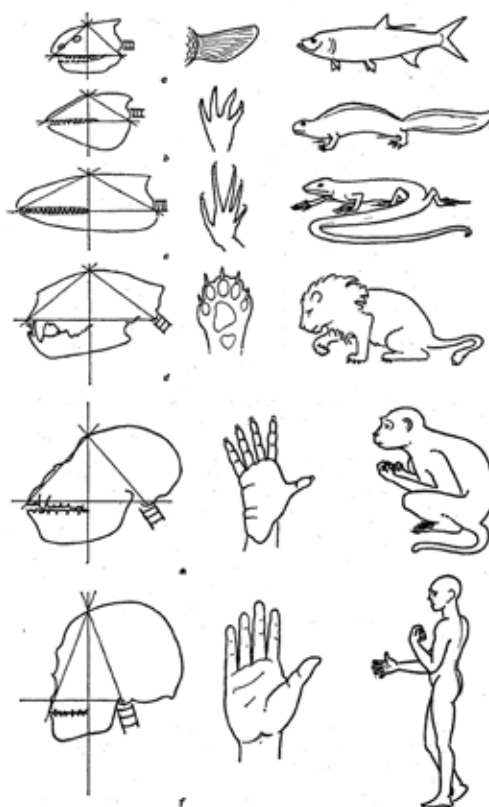


Fig. 1.10. Relación entre desarrollo de la mano, capacidad craneal y posición corporal.
Fuente: Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*⁵⁸.

57 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 40-89

58 *Ibid.*, 58-59

1.6.2. Los homúnculos de Penfield

El neurocirujano canadiense Wilder Penfield, conocido como el ‘cartógrafo’ del cerebro, quiso representar de manera visual la diferencia de la actividad de las distintas zonas cerebrales involucradas en el movimiento y sensorialidad de cada órgano del cuerpo. Creó así los famosos homúnculos (motor y sensorial) que aparecen con enormes manos y con boca y lengua gigante (Fig. 1.11). Esta disparidad muestra la cantidad de actividad cerebral correspondiente a las funciones de estos órganos en la actividad motora y sensorial. A partir de estas imágenes se crearon dos homúnculos tridimensionales que están expuestos en el Museo de Historia Natural de Londres. Ambos impresionan por el tamaño desproporcionado de las manos y boca, mucho más grandes que los otros órganos, lo que induce a reflexionar sobre la importancia de la actividad manual o lingüística para la estimulación del cerebro, así como la continua interconexión entre manos, lengua y cerebro.



Fig. 1.11. Reproducción tridimensional del Homúnculo motor de Penfield.
Fuente: Fine Art America⁵⁹, foto © Museo de Historia Natural de Londres.

59 Wilder Penfield, *Motor Homunculus Model*, Natural History Museum of London, *Fine Art America*, <https://fineartamerica.com/featured/motor-homunculus-model-natural-history-museum-londonscience-photo-library.html>

1.6.3. Las manos en la prehistoria

La omnipresencia de la representación de las manos en el arte prehistórico resulta emblemática del poder que adquieren al ser liberadas por la posición erguida del género *Homo*. En los lugares más alejados entre sí y en las culturas más diversas aparecen las manos como un potente símbolo mágico, realizadas de varias formas y con distintas técnicas, aunque la predominante y más conocida es la imagen de la mano en negativo silueteada con color (Fig. 1.12), típica del periodo auriñaciense (35.000–15.000 a.C.).



Fig. 1.12. *Mano en negativo*, periodo auriñaciense. Fuente: Cueva de Chauvet Pont d' Arc⁶⁰
© Carole Fritz y Gilles Tosello – CNRS – Équipe Chauvet – Ministère de la Culture et de la Communication

La mano representa tanto el poder de posesión simbólica sobre los animales como el poder de invocación mágica y sagrada. Es la presa sobre la realidad al mismo tiempo que “la súplica a los poderes invisibles”⁶¹. Muy interesante se revelan

60 *Mano en negativo*, Cueva Chauvet Pont d'Arc, Mediathèque, consultada el 19 de marzo de 2021, <https://archeologie.culture.fr/chaufvet/es/mediatheque/mano-negativo>

61 Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Trad. María Balseiro Fernández-Campoamor, (Madrid: Alianza editorial, 1981), 136

algunas estilizaciones de manos del periodo magdaleniense (15.000-8000 a.C.) en la que se hacen más abstractas, terminando en forma de estrella, o de flor, o con tres dedos, dos o ninguno, asemejándose a cuernos de ciervos, garras, pezuñas o *bumerangs* como por ejemplo las manos de la cueva de Santián (Santander)⁶² (Fig. 1.13).

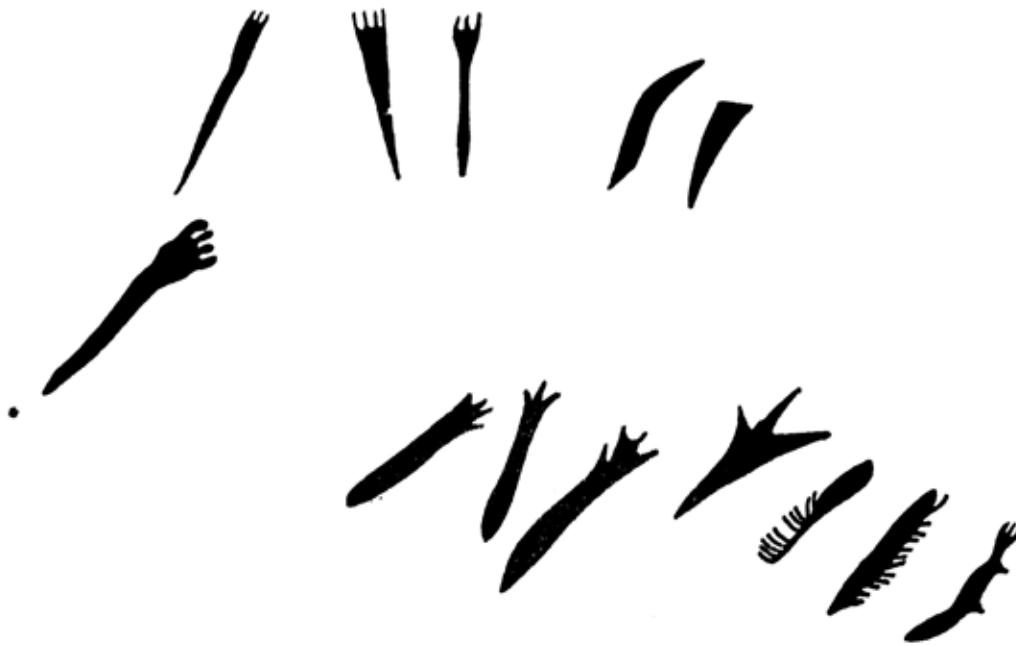


Fig. 1.13. Reproducción de las manos estilizadas con forma de cuernos o *bumerang* encontradas en la cueva Santián, Paleolítico superior. Fuente: Dibujo de Breuil citado por Giedion⁶³

Se han encontrado fuertes similitudes entre estas formas y los más antiguos signos del jeroglífico egipcio para mano, dedo y brazo, de la Primera Dinastía (3050 a. C.) mostrando cuánto se han prolongado las formas prehistóricas en el tiempo. La forma de la mano parece ser emblemática del ser humano simbolizando tanto su poder transformativo de la materia como su sacralidad, su capacidad de invocar poderes divinos y de ahuyentar el mal.

62 Giedion, *Los comienzos del arte*, 141

63 Giedion, *Los comienzos del arte*, 142

1.6.4. El signo del *ka* y el eterno error, lo sagrado y lo relacional

Entre las representaciones prehistóricas de la mano destaca el jeroglífico egipcio del *ka* (Fig. 1.14) siendo un signo recurrente que se ha encontrado pintado, grabado o esculpido desde el paleolítico hasta la edad media, en numerosos puntos del mundo desde África hasta Escandinavia. Es un símbolo de la dimensión de lo sagrado en el ser humano. Giedion explica que representa una abstracción espiritual, “el jeroglífico del *ka*, consistente en dos brazos extendidos en sentido vertical, con los dedos de las manos muy apretados o abiertos, y enlazados por una curva horizontal”⁶⁴ nace primordialmente de un gesto de adoración al sol y evoluciona progresivamente hasta representar la transmisión de la “fuerza vital” del dios solar al rey y de éste al pueblo. Más tarde, en el Imperio Medio de Egipto, volvemos a encontrar el jeroglífico del *ka* como una escultura en la corona del faraón, los dos brazos como dos cuernos, confiriéndole un poder cósmico⁶⁵.

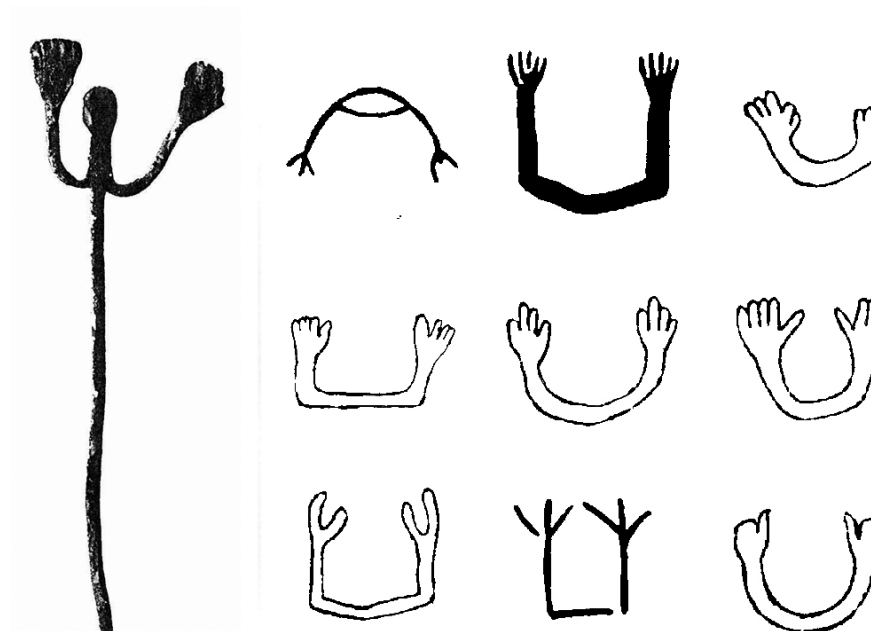


Fig. 1.14. Izquierda: Estatuilla Bandiagara (Mali). Derecha: Jeroglíficos del *ka*.
Fuente: H. U. Petrie citado por Giedion⁶⁶.

64 Giedion, *Los comienzos del arte*, 151

65 Giedion, *Los comienzos del arte*, 107

66 Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, Trad. Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós, (Madrid: Alianza Editorial, 1992), 104

Este gesto de las manos levantadas mostrando las palmas se repite en la iconografía desde el paleolítico, al neolítico, a los jeroglíficos tempranos egipcios, a los ritos primevos nórdicos, a los rituales budistas y a los rezos paleocristianos. Francesco Careri escribe en su libro *Walkscapes* que se trata de una confirmación del “eterno error” humano y una prueba de las migraciones del paleolítico y neolítico⁶⁷. Al haberse hallado en distintas partes del mundo, es para él un verdadero símbolo del nomadismo. Lo interpreta como un saludo, un signo de encuentro, la representación de un abrazo, una declaración de paz, de estar desarmado, una disposición abierta al encuentro con el Otro. No sólo muestra lo espiritual, simbólico, sagrado del *Homo* caminante, sino que es particularmente revelador de lo relacional inherente al nomadismo. Para Careri el andar está directamente unido a la apertura hacia la alteridad porque al caminar, exploramos, encontramos y aceptamos la diversidad. Es un signo todavía de gran actualidad que Careri ama incluir en sus cartografías para simbolizar los encuentros cuando realiza sus exploraciones urbanas caminando —como por ejemplo “A piedi nudi sul GRA”⁶⁸ [Descalzos por el GRA (la circunvalación de Roma)]—. Incluso lo dibujó sobre el muro de Trump en una deriva en Ciudad Juárez junto al colectivo de arquitectos y urbanistas Derive Lab⁶⁹ (Fig. 1.15), mostrando cuánto el nomadismo es opuesto a las políticas aislacionistas de construir muros y endurecer fronteras.



Fig. 1.15. Francesco Careri dibujando el signo del *ka* en el muro de Trump, 2019.
Fuente: Facebook @Piccio Careri⁷⁰.

-
- 67 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Trad. M. Pla, (Barcelona: Gustavo Gili, [2002]2017), 49
- 68 Francesco Careri y Lorenzo Romito, “A piedi nudi sul GRA”, *Ibidem, The Journal of Urbanism*, 2 (2014): 59-68
- 69 Francesco Careri, “Derivas por Ciudad Juárez”, *Derivas*, 25 de agosto de 2019, <https://derivas.derivelab.org>
- 70 <https://www.facebook.com/derivLAB/photos/t.100001808975695/1280746218765465/?type=3>

En una entrevista que tuvimos la oportunidad de hacerle durante nuestra estancia de investigación en Roma, en octubre 2018, sostuvimos una larga conversación sobre la fuerza simbólica de este signo que representa el afán religioso, mágico, sagrado, así como la necesidad relacional del ser humano. “Incluso el papa hoy en día, dice Careri, saluda a sus seguidores de esta forma”⁷¹. En su último libro *Pasear, detenerse* —donde hace más hincapié en lo relacional y constructivo del caminar, el “detenerse”, es decir, el encuentro con el Otro— vuelve a subrayar la universalidad del signo del *ka*:

[...] es el compañero de viaje de los primeros humanos del Paleolítico por los laberintos de una naturaleza todavía hostil, y está presente en todo el mundo, desde Escandinavia a Polinesia y México. [...]. Lo encontramos en las incisiones rupestres del Neolítico, donde los “orantes” parecen bailar de manera ritual con las piernas separadas y los brazos abiertos hacia el cielo. Y lo volvemos a encontrar grabado en los menhires que hay a lo largo de las cañadas por las que discurre la trashumancia de los pastores, un signo que parece saludar al caminante indicándole el buen camino, pero que también señala los puntos por los que se atraviesan las fronteras y el paso por tierras extranjeras⁷².

Más adelante extrapola el sentido de este símbolo hasta nuestros días, en particular, al drama de los migrantes que cruzan el mar o caminan durante meses, huyendo de guerras, desastres naturales o hambrunas, buscando una vida mejor. El signo del *ka* representa también una desesperada demanda de protección, una petición de hospitalidad, una “imagen que desde hace demasiados años llena las pantallas de nuestros televisores”⁷³. La urgencia del problema de los migrantes pone en evidencia lo crucial que es para nosotros recordar nuestros orígenes nómadas y lo enriquecedor que es siempre acoger la diversidad. Nuestra cultura, lenguaje, estructura mental, se ha tejido en este rizoma de interrelaciones y readaptaciones continuas a culturas y medios diversificados. Podemos aprender mu-

71 Laura Apolonio, “Entrevista a Francesco Careri”, *Laura Apolonio Art&Design*, Publicado el 18 de marzo de 2019, <http://www.lauraapolonio.com/entrevista-a-francesco-careri/>

72 Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, Trad. Maurici Pla, (Barcelona: Gustavo Gili. 2016), 39

73 Careri, *Pasear, detenerse*, 40



cho de nuestros orígenes nómadas y no debemos olvidarlo, como también reitera Pascal Picq, proclamando en la misma portada de su libro la necesidad de “sauver le nomade qui est en nous”⁷⁴ [salvar el nómada que tenemos dentro].

El antropólogo Tim Ingold, en una conferencia que impartió en la universidad de Glasgow (2016), arrancó con esta sugerente frase: “Let me take you by the hand”⁷⁵ [Dejadme llevaros de la mano] y, a raíz de la metáfora de las manos unidas, palma contra palma, dedos entrelazados, mostró cómo este gesto tan humano es el símbolo de la sociedad así como lo expresó Émile Durkheim en 1895: al unir nuestras manos, ambos alcanzamos una consciencia mutua de algo que supera nuestras individualidades y al que estamos fuertemente agradecidos: nuestra comunidad. Marcel Mauss extendió el pensamiento de Durkheim y en 1925 publicó su famoso *Ensayo sobre el don*⁷⁶ en el que elabora la teoría según la cual la base de la sociedad es dar y recibir. La sociedad revela así ser una red de relaciones, no algo rígido, sólido y constreñido en reglas, sino el fluido y continuo movimiento de lazos, pulsiones de dar y recibir, que “como tentáculos de pulpo” cada uno de nosotros lanza hacia los demás, creando así una trama en la que cada vida humana participa con su “línea vital” o, mejor dicho, su “haz de líneas” que se entrecruzan y entretejen continuamente. Todos estos “tentáculos” atados unos a otros es lo que crea la malla movediza a la que estamos todos agarrados y que nos permite resistir a la corriente que de otra forma nos barrería como granitos de arena. Este entramado formado por lazos emocionales, atenciones y cuidados hacia los demás es lo que Ingold individúa como un tipo de “sensibilidad religiosa”, entendida como participación, compromiso, atencionalidad hacia los demás, y — añade — “in this sense I would venture ‘religiosity’ is as fundamental to human as my taking you by the hand”⁷⁷ [en este sentido, me atrevería a aventurar que la ‘religiosidad’ es algo tan fundamental para el ser humano como el cogerlos de la mano].

74 Picq, “La Marche”, pos. 1

75 Tim Ingold, “Lines in Sand: Borders, Conflicts and Transitions”, University of Glasgow College of Arts Industry Engagement, Vídeo de Youtube, 1:07:55, Publicado el 13 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=D8sdT9cdgoU&t=131s>

76 Marcel Mauss, M, *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Trad. Julia Bucci, (Buenos Aires: Katz Editores, 2010)

77 Ingold, “Lines in Sand...”

En el libro *Anthropology, why it matters* [Antropología, por qué es importante], Tim Ingold escribe:

If most humans grow up walking and talking, it is not because the abilities to do both are undergirded by capacities given from the start, but because their improvisations in movement and communication —under a range of environmental conditions and with the support of companions— tend to converge. It is in these convergences, and not in what people have in common to begin with, that the answer to the question of human nature lies.⁷⁸ [Si la mayoría de los seres humanos crecen caminando y hablando, no es porque las habilidades para hacer ambas cosas estén cimentadas en capacidades dadas desde el principio, sino porque sus improvisaciones en el movimiento y la comunicación —bajo una serie de condiciones ambientales y con el apoyo de compañeros— tienden a converger. Es en estas convergencias, y no en lo que las personas tienen en común desde el principio, donde se encuentra la respuesta a la cuestión de la naturaleza humana]

Lo que recalca Ingold es que el caminar y el hablar son potencialidades con las que nacemos, pero no son habilidades que desarrollamos de manera automática. Sólo se desarrollan por la sociabilidad, por vivir en una comunidad y sobre todo por tender, “converger” hacia los demás. Por tanto, lo que nos hace humanos no es el lenguaje ni el bipedalismo sino la sociabilidad que desarrolla estas habilidades y esto es lo que no debemos olvidar. Un niño aislado de su comunidad no aprende a hablar ni a caminar como demuestra la historia real reconstruida por Truffault en la película antes mencionada. La típica imagen de la evolución en la que se ve un mono levantándose progresivamente hasta llegar al ser humano que camina nos induce a pensar que el caminar es algo tan intrínsecamente humano que es automático. Pero no es así: si caminamos es porque vivimos en sociedad. Tenemos que ser consciente que lo que de verdad nos hace humanos es la sociabilidad.

78 Tim Ingold, *Anthropology, Why it matters*, (Cambridge: Polity Press, 2018), 67-68



Volviendo al signo del *ka* tan apreciado por Careri, las manos levantadas hacia arriba se nos revelan ahora como un signo evidente de la intrínseca y primordial religiosidad humana, no sólo por su manifiesta evocación a los poderes divinos sino por representar una inequívoca invitación a unir lazos y crear comunidad. Las dos manos ampliadas unidas por una fina línea curva en U parecen eslabones abiertos de una cadena o, mejor dicho, “tentáculos de pulpo” según la metáfora citada por Ingold en su conferencia⁷⁹.

1.6.5. Las manos en el arte contemporáneo

Partiendo de la bipedestación hemos visto cómo libera las manos y cómo éstas adquieren una importancia primordial en el arte prehistórico, testimonio del poder que sentían los primeros homínidos al ejercitar la creciente habilidad de sus miembros superiores para cazar, transportar y construir herramientas. Con la creación de nuevas formas se abrió la dimensión simbólica. Creció así un espacio ritual y mitológico que reforzó la cohesión social. El venerar e invocar poderes mágicos estrechaba los lazos relacionales y hacía crecer una nascente espiritualidad. Es como si al levantarse el hombre hubiera sentido veneración por el cielo y hubiera germinado su sentido de lo sagrado. A este propósito nos parece interesante mostrar algunos ejemplos de artistas contemporáneos que expresan de manera significativa el aspecto espiritual y relacional inherente a la simbología de las manos. Aunque se trate de una temática muy frecuente en el arte, queremos aportar aquí algunos ejemplos estrechamente relacionados con el caminar, el movimiento y el consecuente aspecto relacional.

Empezando por las vanguardias, el artista de la Bauhaus Oscar Schlemmer, cuyas investigaciones se han centrado en la danza y en el movimiento del cuerpo en el espacio, ha creado una sugerente abstracción del cuerpo humano representando los brazos cruzados con el signo del infinito y las manos como estrellas⁸⁰,

79 Ingold, “Lines in Sand...”

80 Walter Gropius, “Introduction”. En *The Theater of the Bauhaus*, ed. Walter Gropius y Arthur S. Wesinger, Trad. Arthur S. Wesinger, (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), 8

indicando así la posibilidad del ser humano de “tocar” lo celestial, cósmico y sagrado, sobre todo cuando está en movimiento, caminando o danzando (Fig. 1.16).



Fig. 1.16: Oscar Schlemmer, *Sketch of figural movement for dance*, 1921. Fuente: Wikimedia Commons.

Otra obra muy evocadora es la escultura *La Mano* de Alberto Giacometti (Fig. 1.17), sorprendentemente parecida a las formas más antiguas de jeroglíficos egipcios. El creador de la que es posiblemente la más famosa escultura del siglo XX, *Homme qui marche* [hombre que camina] que representa, como escribe Franck Maubert, el “emblema del hombre universal”⁸¹, parece haber intuido la relación entre el caminar y la mano representándola aquí como una flecha que nos indica el camino, así como un símbolo del encuentro, tendida hacia el Otro.

81 Franck Maubert, *El hombre que camina*, Trad. Nuria Petit, (Barcelona: Acantilado, 2019), 9



Fig. 1.17: Arriba: Alberto Giacometti, *La mano*, Bronce, 57 x 72 x 3,5 cm, 1947 © Alberto Giacometti Estate, ACS/DACS, 2017. Fuente: Swinssinfo.ch⁸². Abajo: jeroglíficos egipcios. Fuente: Geidion, *Los comienzos del arte*⁸³.

Las manos entrelazadas de Louise Bourgeois (Fig. 1.18), manos frágiles pero fuertes en su unión, manos que se ofrecen, acogen, sostienen, agarran, protegen, es un monumento al entramado de afectos, emociones, atenciones y cuidados que es la sociedad humana, así como nos recuerda Ingold (y Mauss) en la ya citada conferencia⁸⁴.

82 Alberto Giacometti, "Giacometti en el Tate Modern", Swissinfo, Publicado el 10 de mayo del 2017, https://www.swissinfo.ch/spa/alberto-giacometti_giacometti-en-el-tate-modern/43171692

83 Giedion, *Los comienzos del arte*, 145

84 Ingold, "Lines in Sand..."



Fig. 1.18. Louise Bourgeois, *The Welcoming hands* [Las manos acogedoras], instalación con esculturas de bronce, 1996, instaladas en el 2000 en el Jardín de las Tullerías en París. Fuente: Alamy.

Eduardo Chillida también evoca el aspecto relacional de las manos, sobre todo las líneas entrelazadas y siempre abiertas al encuentro. Sus manos son como paisajes. Expresan perfectamente la experiencia espacial y prensil que nos ofrecen. En el catálogo de la exposición *Elogio de la mano*, Javier Maderuelo escribe: “Muy probablemente la primera experiencia de espacio que tiene un recién nacido se produce al extender la mano y sentir su profundidad y al intentar atraparlo cerrando los dedos”⁸⁵. En particular las manos de Chillida realizadas con recortes de papel nos parecen particularmente interesantes en este contexto porque evocan cartografías (Fig. 1.19) mostrando lo espacial y relacional intrínseco en las manos, como si lo que realizamos con nuestras manos (nuestro cuerpo) fuera en realidad el espacio de nuestra vida. Como concluye Maderuelo, “el espacio que acotan sus obras es el que cabe en su mano, aquel que fluye entre sus dedos”⁸⁶.

85 Javier Maderuelo, “De la mano al espacio”, en *Eduardo Chillida, Elogio de la mano*, catálogo de la exposición, Museo de arte abstracto español, (Madrid: Fundación Juan March, 2003), 19

86 Maderuelo, “De la mano al espacio”, 20

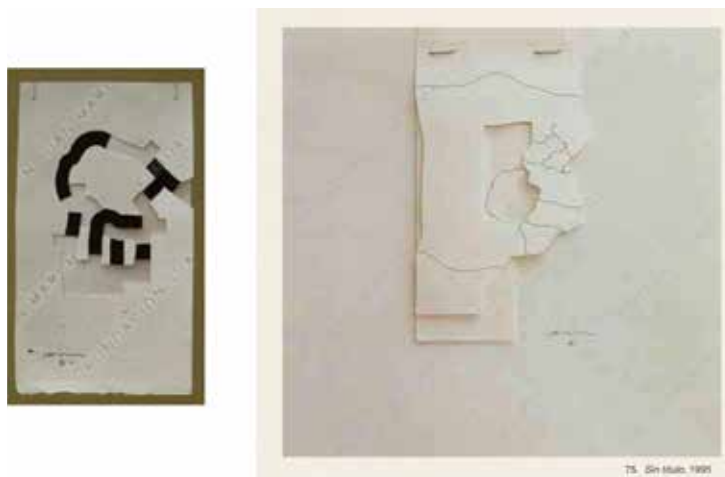


Fig. 1.19. Eduardo Chillida, obras de la exposición *Elogio de la mano*, 2003, Museo de arte abstracto español. Fuente: catálogo de la exposición⁸⁷.

Es interesante observar que Richard Long, el artista caminante por antonomasia cuyo arte, como él mismo afirma, “se materializa caminando”⁸⁸, tiene como obras emblemáticas (además de las fotos de sus caminatas), numerosos paneles, cuadros y dibujos creados con huellas de manos, utilizando a menudo tierra o arcilla, que evocan el arte rupestre y parecen creados como en un ritual o danza primitiva (Fig. 1.20). Una prueba más de la estrecha relación entre las manos y el caminar.



Fig. 1.20. Richard Long, (*Untitled*), caolín sobre cartón negro, 101 x 152 cm, 2010, Fuente: Musée d'Art Moderne et Contemporain de Nice, ©Adagp, foto Muriel Anssens.

87 Eduardo Chillida, *Eduardo Chillida, Elogio de la mano*, Museo de arte abstracto español, (Madrid: Fundación Juan March, 2003), Catálogo de exposición, 58 y 67, <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:221/datastreams/PDF/content>

88 Albert Forns, “Caminar, una práctica artística”, *The New Barcelona Post*, 7 agosto de 2018, <https://www.thenewbarcelonapost.com/caminar-una-practica-artistica/>

Otro ejemplo de simbolismo de la mano es la instalación de Giuseppe Penone en el Centro de Arte y Naturaleza Domaine de Chaumont-sur-Loire (Fig. 1.21) que consiste en la escultura de una mano en bronce agarrada a un árbol como si fuera su única salvación. El título, *Arbre-chemin* [Árbol-camino], nos indica que éste es el camino a seguir: volver a conectar con la naturaleza, agarrarnos fuertemente a ella, ‘tocar’ y sentir de cerca el ambiente en el que vivimos, recordar así nuestros orígenes arborícolas para no sucumbir a la extinción de lo humano suplantado por el transhumanismo.



Fig. 1.21. Giuseppe Penone, *Arbre-chemin* [Árbol-camino], instalación con mano de bronce, 2012, Domaine-Chaumont-sur Loire⁸⁹, foto © Éric Sander.

Igualmente sugestivo es el dibujo *Uniterra* de Rita Ponce de León (Fig. 1.22) que representa nuestra necesidad de crear lazos no sólo entre humanos sino también con los árboles y de participar como en una fiesta de la unión cósmica que impregna toda la naturaleza. Cuerpos que devienen como plantas, árboles, que tocan la tierra y ahí mismo buscan crear enlaces. En la sociedad del siglo XXI estamos hiperconectados, sumergidos en una densa red de conexiones, pero todas tan virtuales que se establecen sin contacto real, en una modalidad líquida, impalpable, en fracciones temporales demasiado veloces. Necesitamos crear conexiones tangibles entre nosotros y con la tierra, recuperando la intensidad de nuestra presencia a través de la vivencia corporal.

89 Giuseppe Penone, “Arbre-chemin”, Domaine de Chaumont-sur-Loire, 2012, <http://www.domaine-chaumont.fr/es/centro-de-arte-y-naturaleza/temporada-de-arte-2012/giuseppe-penone>

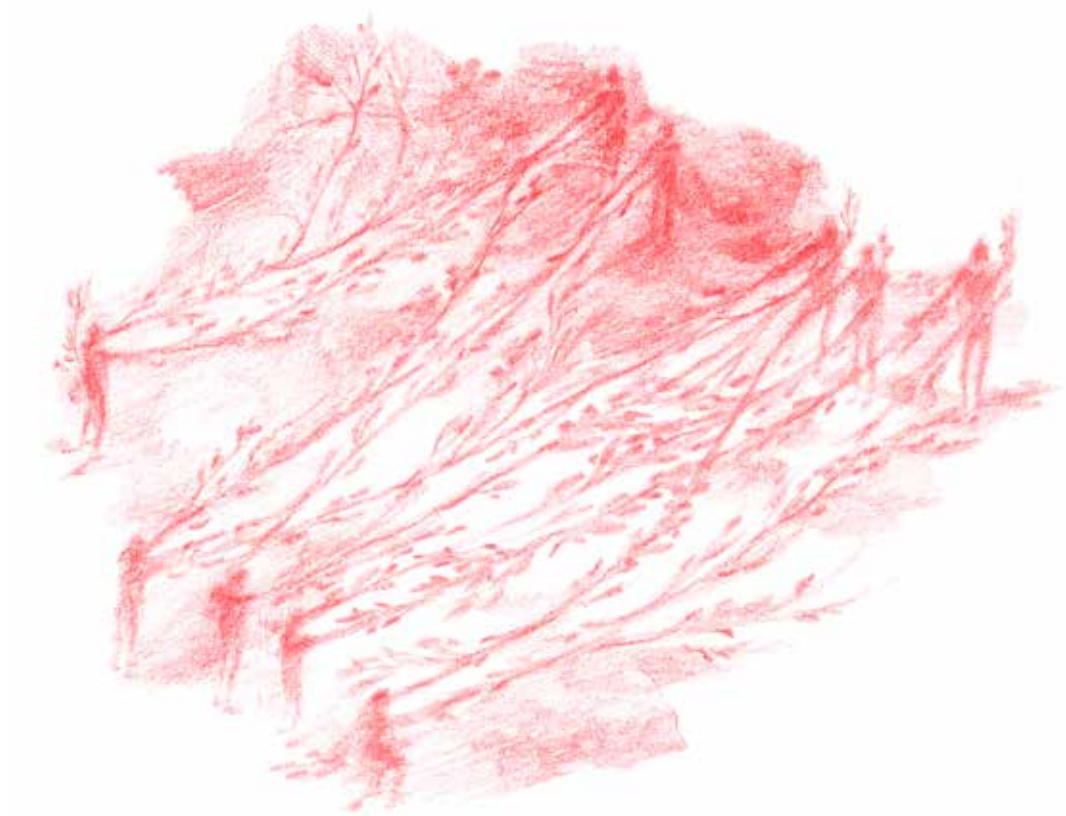


Fig. 1.22: Rita Ponce de León, *Unitierra*, Latin American Roaming Art, 2014, Oaxaca (México).
Fuente: web del artista⁹⁰.

Por último, queremos citar la curiosa obra de Arturo Comas que, con un toque humorístico y surrealista, utiliza artefactos de madera como divertidas e irónicas prótesis para poner de manifiesto la incapacidad física a la que nuestra sociedad hipertecnologizada nos ha llevado. En la exposición *Lo inútil* (2017) construye unas muletas demasiado cortas que simbolizan la discapacidad progresiva de nuestras manos y evocan nuestra pérdida de contacto con la realidad y la brecha que nos separa de ella en el incipiente transhumanismo del siglo XXI. En otra obra, realiza una performance en la que camina con una estructura de madera atada a sus pies que mantiene su cabeza dentro de un cubo. Con este ridículo artilugio consigue representar la rigidez mental en la que vivimos sin darnos cuenta, robotizados, incapaces de eludir la jaula de nuestras estructuras mentales, separados del ambiente que nos rodea por las construcciones artificiales que nos hemos fabricado (Fig. 1.23).

90 Rita Ponce de León, *Unitierra*, Latin American Roaming Art, 2014, Oaxaca (México), <https://ritaponcedeleon.com/project/unitierra/>



Fig. 1.23. Arturo Comas, *Lo inútil*, imágenes de la exposición, 2017. Fuente: web del artista⁹¹.

Conclusión

Así como Penone nos enseña el camino con el *Árbol-camino*, Schlemmer lo cósmico, Bourgeois y Ponce de León los lazos de unión, Giacometti y Long lo primordial todavía vivo en nosotros y Arturo Comas nuestro surreal mundo protésico, Picq insiste en que para salvarnos debemos volver a caminar, “redevenir nómade et penser à pied”⁹² [volver a ser nómada y a pensar con los pies]. Si el hombre deja de caminar, deja de pensar. Desde el final de la era glacial dos plagas afectan a la humanidad: el sedentarismo y el trabajo al servicio de la economía de producción. Desde hace 5.000 años hasta el día de hoy se observa que la evolución anatómica acusa una disminución de la masa muscular, de la estatura corporal y del tamaño del cerebro⁹³. Mientras que durante 2 millones de años hemos movilizad

91 Arturo Comas, *Lo inútil*, exposición, 2017, Galería Espacio Olvera, Sevilla, <http://www.arturocomas.com/lo-inutil-2017/>

92 Picq, *La Marche*, pos. 2969

93 *Ibid.*, pos.2986

po con la marcha, desde hace 5.000 años, las civilizaciones agrícolas y después las industriales han ido transformando el modo de vida hacia un creciente sedentarismo, reduciendo la diversidad, limitando los movimientos y volviéndolos cada vez más repetitivos y mecánicos en el trabajo, sobre todo después de la revolución industrial. El sedentarismo, la obesidad, la contaminación del aire de la vida urbana crean condiciones que ponen seriamente en peligro todo lo conseguido por la evolución. Hemos tomado el camino de la mal-evolución, afirma Picq⁹⁴. El cuerpo, que se ha enderezado, ahora se pasa horas encorvado delante de una pantalla. Casi todos los trabajos que realizamos hoy en día se realizan sentado y una enorme parte de los inventos tecnológicos están dedicados a la aniquilación del cuerpo, como denuncia David Le Breton:

D'innombrables prothèses techniques visent à réduire encore l'usage d'un corps transformé en vestige [...]. Cette restriction des activités physiques et sensorielles n'est pas sans incidence sur l'existence de l'individu. Elle entame sa vision du monde, limite son champ d'initiatives sur le réel, diminue le sentiment de constance du moi, affaiblit sa connaissance directe des choses, et elle est un mobile permanent de mal-être.⁹⁵ [Un sinfín de prótesis técnicas pretenden reducir aún más el uso de un cuerpo transformado en vestigio [...]. Esta restricción de las actividades físicas y sensoriales no deja de tener repercusiones en la existencia del individuo. Afecta a su visión del mundo, limita su campo de iniciativas sobre la realidad, disminuye el sentimiento de constancia del yo, debilita su conocimiento directo de las cosas y es un motivo permanente de malestar.

El transhumanismo nos da la ilusión de poder dominar la vida, la muerte, el dolor, prometiéndonos milagros sin percatarse de que el aniquilamiento del cuerpo anula nuestra creatividad y nos lleva a una sociedad de obesos sin autonomía ni voluntad. Picq contempla la desgracia de la vida moderna "qui a volé à nos enfants la liberté de courir à toutes jambes"⁹⁶ [que ha robado a nuestros niños la libertad

94 *Ibid.*, pos. 3047

95 David Le Breton, *L'adieu au corps*, (Paris: Métailié, 2013), 21

96 Picq, *La Marche*, pos. 349

de correr a pierna suelta]. Cita el libro de Peter Sloterdijk *La domesticación del ser*⁹⁷ y advierte que toda domesticación empieza por la del cuerpo como ha explicado también Foucault. ¿Qué futuro le espera a nuestra especie atrapada en atascos de tráfico, perennemente pegada a una pantalla, con un espacio cada vez más controlado y privatizado? Sin embargo, Picq cuenta que cuando después de las conferencias que imparte mostrando los peligros del inminente transhumanismo, le preguntan si no está preocupado por sus nietos, él contesta “je ne sais pas où on va, mais ils trouveront leur chemin car ils marchent”⁹⁸ [no sé a dónde vamos, pero encontrarán su camino porque caminan]. Entonces, lo importante es no dejar de caminar.

Hay dos cosas en la que nunca nos superarán los robots, la primera es la creatividad y la segunda es el caminar, coincidencia significativa. Los humanoides nos aventajan con creces en su velocidad de cálculo, su capacidad de almacenaje de datos y manejo de algoritmos, pero, aunque puedan conducir un coche, no consiguen todavía hacer con soltura operaciones que para nosotros son muy simples como subir una escalera, abrir una puerta o darse un paseo y, cuando lo intentan, son ridículos y patosos⁹⁹. Esto es indicativo del nivel de complicación que implica una operación aparentemente tan natural para nosotros como es la de caminar. Según Picq existe un principio que él denomina de “ingeniería inversa” según el cual cuanto más antiguo es un invento en la historia de la vida más difícil es reproducirlo artificialmente con máquinas¹⁰⁰. Caminar es sin duda el invento más antiguo de la humanidad.

El otro aspecto en el que superamos a los robots es la creatividad debido a su directa implicación con la parte emocional de nuestro cerebro, la derecha. En una entrevista publicada por el periódico *Le Monde*, Picq afirma que los robots nunca constituirán un peligro si la sociedad, en lugar de seguir un modelo panóptico de control, se dirige hacia un incremento de la creatividad. Entonces, como ya profetizó Constant en la utopía de su ciudad nómada, Nueva Babilonia, las máquinas

97 Picq, *La Marche*, pos. 356

98 Picqu, *La Marche*, pos. 391

99 Picq, *La Marche*, pos. 3164

100 Picq, *La Marche*, pos. 3151



podrán realizar las tareas automatizada y los humanos, aprovechando los avances tecnológicos para tener más tiempo, podremos dar libre curso a nuestra verdadera naturaleza, la creatividad¹⁰¹. “Donc utilisons nos pieds et utilisons notre cerveau droit”¹⁰² [Así que utilicemos nuestros pies y nuestro cerebro derecho] nos anima Picq, ya que caminar es una de las mejores maneras de estimular la creatividad como veremos a lo largo de esta investigación.

Terminamos este capítulo con un dibujo de Giacometti, titulado *Homme qui marche* (igual que su famosa escultura), en el que retrata a un hombre caminando, pero sólo se ven las manos, los pies y la cabeza (Fig. 1.24). El movimiento es muy dinámico, aunque no esté representado el cuerpo que es totalmente inexistente, está vacío, es pura intencionalidad. Resulta particularmente representativo de la estrecha conexión entre estos tres elementos constitutivos del ser humano: pies, manos y cerebro y de cómo el caminar los pone en relación y promueve su desarrollo. Un resumen perfecto de lo que hemos querido exponer aquí.

Fig. 1.24. Alberto Giacometti, *Homme qui marche*, Lápiz litográfico. 39,2 x 28,6 cm, 1951, Colección privada, Roma. Fuente: Giacometti, *À travers Paris*¹⁰³.

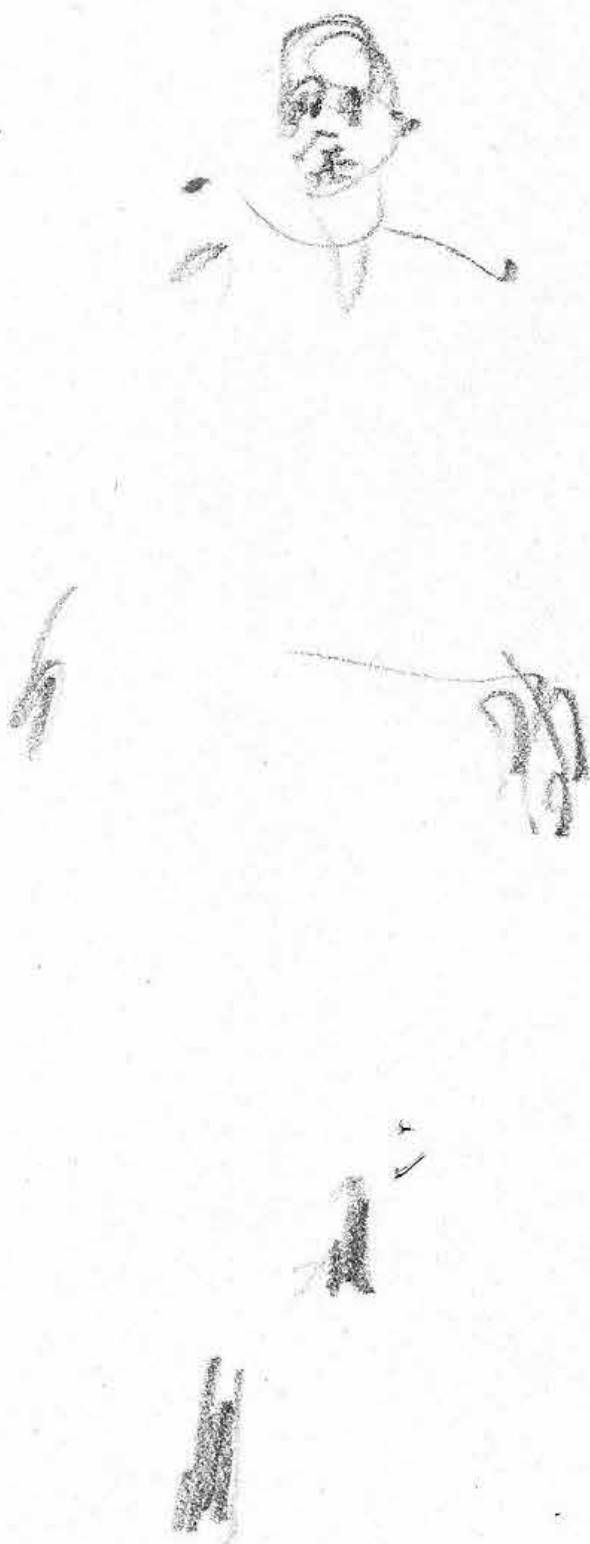


101 Constant, “Une autre ville pour une autre vie”, *Internationale Situationniste*, 3, 1959, https://stichtingconstant.nl/system/files/1959_une_autre_ville_pour_une_autre_vie.pdf

102 Pascal Picq, “Choisissez d’étudier ce que vous aimez”, *Le Monde*, 9 de febrero de 2017, https://www.lemonde.fr/o21/article/2017/02/09/pascal-picq-choisissez-d-etudier-ce-que-vous-aimez_5077105_5014018.html

103 Alberto Giacometti, *À travers Paris*, (Paris: Les Cahiers Dessinés, 2018), 85





Alberto S. racom # 1957,

C A P Í T U L O

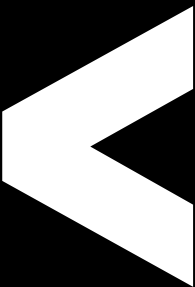
dos



**Movimiento,
espacio, cuerpo:
la espacialidad
constitutiva del
cuerpo quiasmático**

Mechanical Body Fan

Rebecca Horn



Hemos elegido esta obra de Rebecca Horn para representar la capacidad del ser humano de crear el espacio desplegándolo con el movimiento de su cuerpo. Este ‘vestido-espacial’ con el que la artista realiza su performance es también una metáfora de la posibilidad que tiene nuestro ser corporal de hacer eclosionar su mundo interior en contacto con el espacio exterior, en la dialéctica identidad/alteridad. El título de esta escultura portable es *Mechanical body fan* [Ventilador de cuerpo mecánico] indicando que se trata de un ‘ventilador’, es decir, algo capaz de propagar nuestro potencial. Es precisamente lo que hace el caminar, aumentando nuestra sensorialidad y difundiéndola por el espacio, como veremos en este capítulo.

* Rebecca Horn, *Mechanical Body Fan* [Ventilador de cuerpo mecánico], 1974-75, Impresión en gelatina de plata, 80 x 60 cm. Fuente: ART-TRIBUTE, <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=48191>

2

Movimiento, espacio, cuerpo: la espacialidad constitutiva del cuerpo quiasmático



Δομεῖ δέ μέγα τί εἶναι καὶ ἐχαλεπὸν ληφθῆναι ὁ τόπος
[El *topos* —es decir, el espacio-lugar— parece algo
importante y difícil de captar]¹

Aristóteles, Física IV

Resumen

En este capítulo queremos investigar el caminar desde un punto de vista existencial. Después de haber analizado cómo el caminar representa el inicio de la humanidad, nos preguntamos ¿Qué significa caminar como experiencia existencial? ¿Qué significa sentir nuestro cuerpo y experimentar el espacio exterior? Investigar el caminar es indagar el movimiento, lo que Heráclito identificó como principio de la vida, el cambio constante que llevamos intrínseco y que se manifiesta en nuestra necesidad de desplazarnos, el deseo de establecer lazos con el mundo exterior, desde dentro hacia fuera y viceversa. El ‘dentro’ es la consciencia, el ‘fuera’ los objetos y la relación entre ambos es la intencionalidad. Esto nos lleva a indagar el espacio que representa la alteridad. Como escribió Heidegger en *Ser y Tiempo*, el *Dasein* [el ser ahí] es un ser esencialmente espacial². Su carácter constitutivo es el de existir no como ‘ente’ sino como proyecto, “línea de fuga”³ como dirá Deleuze. No sólo el cuerpo del *Dasein* ocupa un espacio, sino que su propia vida se genera en relación con el espacio. En esta misma línea de pensamiento, para Merleau-Ponty el cuerpo no ‘está’ dentro del espacio, sino que ‘es’ el espacio. Este

1 Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, Trad. Jesús Adrián Escudero, (Barcelona: Herder, 2009), 9

2 Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, Trad. Jorge Eduardo Rivera, (Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1927), 63-64, Edición electrónica de www.philosophia.cl, <https://www.philosophia.cl/wp-content/uploads/2019/02/Ser20y20Tiempo.pdf>

3 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les éditions de minuit, 1980) 18-19.



ser que deviene está caracterizado por el cuerpo “quiasmático”⁴ de Merleau-Ponty que no es ni sólo materia ni sólo espíritu sino una continua interrelación entre los dos en un proceso vital de transformación. En nuestra sociedad hipertecnológica el espacio se ha tornado abstracto en el sentido de no experimentado, inerte, impersonal, uniforme. Necesitamos volver al espacio real, concreto, ‘situado’ a partir de la percepción de nuestra corporeidad. Indagaremos junto a artistas (desde herman de vries⁵ a Giacometti y numerosos otros) y pensadores (existencialistas, fenomenólogos y filósofos del devenir), cómo el caminar se revela una actividad tan simple como crucial para retomar consciencia de nuestro ser fenomenológico y del espacio como alteridad para reactivar nuestro deseo vital. Al mismo tiempo, el cuerpo sensitivo en movimiento conecta con el espacio emocional de Bachelard, un espacio más vivo, más personal —y, en este sentido, más real— que el espacio geométrico euclídeo. Mostraremos también, siguiendo el pensamiento de Bollnow, cómo la palabra griega *topos* significa lugar y espacio al mismo tiempo, recalcando la importancia de recuperar esta connotación física y emocional en nuestra concepción espacial y su relevancia para mantener viva la creatividad y el deseo, en término deleuziano.

2.1. Espacio subjetivo y espacio abstracto

2.1.1. El espacio experimentado

La disparidad entre subjetividad sensitiva y abstracción geométrica es evidente cuando experimentamos el espacio. Nuestra relación con el espacio es la de una inmersión total y contrasta con la idea de un espacio abstracto, inmutable, racional y geométrico. Es suficiente dar un paseo para darnos cuenta de que recibimos a través de nuestro cuerpo una serie de sensaciones (oímos sonidos, sentimos frío o calor, percibimos la brisa en nuestra piel, vemos formas, colores, movimientos, tocamos objetos, encontramos seres vivos...) que constituyen una experiencia totalmente envolvente. El espacio está todo alrededor, es nuestra propia piel moviéndose junto a nuestro cuerpo. No es algo abstracto, separado de nosotros. No

4 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, (Paris: Gallimard, 1964), 166

5 El artista pide expresamente que su nombre se escriba siempre en minúsculas



es un conjunto de coordenadas. Es lo que percibimos en el momento en el que lo experimentamos.

Javier Maderuelo en su libro *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneo* empieza precisamente presentando el dilema del espacio como un concepto difícil de definir, con teorías que oscilan entre el idealismo y el empirismo, desde Kant que define el espacio y el tiempo como categorías a priori con la que representamos (comprendemos) nuestras experiencias y Poincaré para quien el espacio se crea con la experiencia⁶. Para Maderuelo “aun concediendo que el hombre tenga ideas generales innatas, como los conceptos de espacio o de tiempo, es la experiencia quien define el carácter y las condiciones del espacio, configurando la capacidad perceptiva de él”, es decir, que el espacio es “algo que se construye”⁷. Este espacio donde “suceden cosas, crecen las plantas, llueve, corre un animal, cae la noche, calienta el sol, está oscuro, se oyen los grillos, hay mucha humedad, etcétera” es el espacio que considera Maderuelo desde el arte y que se opone a aquel “espacio continuo, isótropo, abstracto, inerte e isométrico, aquel que se visualiza como una trama cartesiana vacía”, el espacio geométrico, conceptual, no experimentado con el cuerpo, que “en su frialdad abstracta e idealizada no llega nunca a ser lo que podríamos llamar un “espacio significativo”⁸.

En la sociedad contemporánea los avances tecnológicos nos han llevado a una progresiva disminución del uso del cuerpo con la consecuente pérdida perceptiva del espacio que nos rodea. Estamos cada vez menos conscientes de él. Caminar nos permite recuperar esta consciencia y reencontrar plenamente el espacio experimentado.

6 Javier Maderuelo Raso, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: AKAL, 2008), pos. 117, Kindle

7 *Ibíd.*, pos. 205

8 *Ibíd.*, pos. 233



2.1.2. Gassendi y Descartes

La filósofa del arte Anne Moeglin-Delcroix menciona al filósofo empirista Pierre Gassendi, contemporáneo de René Descartes, que se oponía al famoso lema cartesiano *cogito ergo sum* [pienso luego existo], sosteniendo que la certeza de nuestra existencia no proviene del pensamiento, sino de la experiencia directa a través de los movimientos de nuestro cuerpo. Afirmaba que “La vérité de l’existence ne se conclut pas de l’acte de penser, mais est donnée par l’existence elle-même”⁹ [La verdad de la existencia no se deduce del acto de pensar, sino que es dada por la misma existencia]. Según Gassendi el origen de nuestras ideas no proviene del espíritu sino del cuerpo, más precisamente, de la interacción de nuestro cuerpo con el mundo a través de los sentidos, experiencia que es a posteriori conceptualizada y racionalizada. Gassendi reivindica la importancia de la experiencia sensible que, aunque sea refutada por la ciencia considerándola inexacta, es fundamental en nuestro vivir cotidiano. Aun sabiendo que la tierra gira alrededor del sol, por ejemplo, no podemos evitar percibir el sol como mucho más pequeño que la tierra y rotando alrededor de nosotros. La experiencia sensible ha sido despreciada desde los tiempos de Platón por ser inestable, relativa, cambiante según los individuos, los lugares, los momentos, en favor de una verdad perfecta, universal e inmutable. Contrariamente a Heráclito que sostenía con su famoso lema *panta rhei* [todo fluye] que la vida es un cambio continuo que ninguna palabra puede fijar, así como ningún concepto puede contener la multiplicidad de nuestras percepciones, Platón afirmará que la única verdad posible es la de las ideas eternas, inmutables e universales, expresadas a través del lenguaje racional. Esta posición, explica Anne Moeglin-Delcroix, marca la base de la filosofía occidental, más proclive a buscar la ‘verdad’ que la sabiduría, prefiriendo el lenguaje a la realidad, la ciencia a la percepción, las ideas a la experiencia, el espíritu al cuerpo, la eternidad al devenir. De esta forma se ha promovido un tipo de conocimiento que desprecia la experiencia sensible, es decir, la primera experiencia que hacemos con nuestro cuerpo, considerándola no sólo poco fiable, sino condenable por tramposa, para favorecer el conocimiento abstracto de esta experiencia trascendida a ideas universales. Se opone así el objeto pensado al objeto sentido. Es el origen de la

9 Anne Moeglin-Delcroix, “Proximité dans la distance”, *herman de vries*, Musée Gassendi Dignes, (Lyon: Éditions Fages, 2009), 16



abstracción de la ciencia. Al mismo tiempo, esta separación entre pensamiento y materia es lo que genera el proyecto moderno de dominación y explotación de la naturaleza por parte del hombre. La naturaleza será considerada a partir de ese momento como un objeto al servicio del hombre, para que, gracias a los inventos tecnológicos, consiga sacar cada vez más provecho de ella.

Contra esta posición dominante en la filosofía occidental, se opone una exigua línea de pensamiento que va desde Heráclito al empirismo, a la fenomenología y a la filosofía oriental, reivindicando la importancia de la experiencia sensible, buscando la superación de la dualidad entre cuerpo y espíritu y la consciencia de la interdependencia de todos los seres vivos en una unidad cósmica. La naturaleza no está en frente de nosotros, separada, para que podamos explotarla a nuestro antojo, sino que somos parte de una unidad en un mismo proceso vital. El alejamiento de la naturaleza deriva en alienación de nuestra propia existencia.

2.1.3. *Ambulo ergo sum*

Para el artista herman de vries el arte es un médium que nos permite llegar a otro tipo de conocimiento más intuitivo, capaz de hacernos sentir la unión con la naturaleza y recuperar la fusión primordial con el ecosistema¹⁰. El caminar es en este sentido una experiencia capaz de hacernos sentir una total unión con la naturaleza mediante un ensimismamiento en nuestro cuerpo en movimiento y, a través de él, experimentamos un sumergirnos en el medio. Sentimos la unión de cuerpo y mente y la simbiosis con la naturaleza. Es una experiencia casi mágica que, como escribe David Le Breton, nos hace reencontrar una sacralidad interior: “Le marcheur est aujourd’hui le pèlerin d’une spiritualité personnelle, son cheminement [...] est une forme déambulatoire de la prière, offert sans restriction au *genius loci*, à l’immensité du monde autour de soi”¹¹ [El caminante de hoy es el peregrino de una espiritualidad personal, su caminar [...] es una forma ambulante de oración, ofrecida sin restricción al *genius loci*, a la inmensidad del mundo alrededor de él]. Hay algo de espiritual en la experiencia de sentir nuestro cuerpo

10 herman de vries, *Les choses mêmes* (Lyon: Réunion des musées nationaux, reConnaître, 2001), 50

11 David Le Breton, *Éloge de la marche*, (París: Métailié, 2000), 153



en total inmersión en un espacio que nos trasciende, percibimos su inmensidad y al mismo tiempo nuestra unión con ella.

A este respecto, el artista herman de vries realizó una sugerente intervención en el centro de arte en la naturaleza CAIRN del Musée Gassendi en Digne-les-Bains (Francia) —que expondremos en detalle en el capítulo 7— de la que adelantamos aquí una breve descripción para fundamentar la importancia del caminar como activador de la unión consciencia / cuerpo y espacio. La obra de herman de vries consistió en grabar, desde 2001, frases o palabras poéticas, lo que denominó *traces* [huellas] en las rocas del paraje natural. Estos breves textos o fragmentos filosóficos, escritos en el idioma original de donde proceden, están grabados en la piedra en letras entre 2,5 y 4 cm de altura y dorados con pan de oro, situados en lugares elegidos por el artista en un territorio de 2000 km² en la reserva geológica natural de Haute-Provence, llena de senderos para recorrer a pie. Estas huellas, dice herman de vries, no se encuentran sin motivo en la naturaleza, en el bosque, en un lugar salvaje. La relación entre una *trace* y otra debe de ser completada por el caminante con su cuerpo en movimiento que es el que establece las relaciones necesarias a la comprensión plena. Moverse, *ambulo*, es buscar, explorar, encontrar y añade: “peut-être découvrez vous en chemin quelque chose de plus important de ce que vous cherchez”¹² [quizás descubrís por el camino algo más importante que lo que buscáis]. La frase *ambulo ergo sum* [camino luego soy] — frase atribuida a Gassendi, (aunque en realidad la escribió el mismo Descartes en una refutación a Gassendi pero irónicamente se le tornó en contra¹³)— se encuentra en una roca desprendida, señalando así el movimiento continuo de todos los elementos de la naturaleza. El caminante se topa con ella subiendo hacia el santuario de Roche-Rousse (otra obra del artista). El caminar revela ser una contemplación activa, una experiencia temporal y concreta que, a través nuestros pasos sobre la tierra, hace que los fragmentos filosóficos grabados por herman de vries germinen en nuestros pensamientos. Al andar los hacemos nuestros y experimentamos al mismo tiempo el verdadero camino filosófico, el pensar por uno mismo —como ya mostró Sócrates con su método de la mayéutica— vivido aquí con la totalidad

12 herman de vries, “Les traces”, *herman de vries*, Musée Gassendi Dignes, (Lyon: Éditions Fages, 2009), 80.

13 Fabien Faure, “Je déteste l’art dans la nature”, *herman de vries*, Musée Gassendi Dignes, (Lyon: Éditions Fages, 2009), 58



de nuestro ser, cuerpo y mente. Las letras doradas de herman de vries no son como las huellas personales de Richard Long, Dennis Oppenheim u otros artistas de *land art*. Se trata aquí más bien de prácticas rituales, sugerencias para nuestra experiencia contemplativa, que nosotros mismos debemos poner en relación para abrir nuevos senderos en nuestra consciencia. Así lo describe André Scala, profesor de filosofía: “ici les pas des promeneurs, et eux seuls, dans certaines conditions de lumière, révèlent ce qui est gravé”¹⁴ [aquí las pisadas de los caminantes, y sólo ellas, en ciertas condiciones de luz, revelan lo que está grabado]. Para entenderlas plenamente, tenemos que ‘caminarlas’.



Fig.2.1. El artista herman de vries y su obra *ambulo ergo sum* grabada en la roca, 2005, Steigerwald (Alemania). Fuente: web del artista¹⁵.

La frase *ambulo ergo sum* que el artista también grabó en el bosque de Steigerwald, cerca de su lugar de residencia (Fig. 2.1), nos parece en este sentido emblemática del poder espiritual intrínseco en el acto de caminar que se revela

14 André Scala, “Traces”, *herman de vries*, Musée Gassendi Dignes, (Lyon: Éditions Fages, 2009), 116

15 herman de vries, *ambulo ergo sum*, instalación, 2005, Steingerwald (Alemania), <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2005/2005-00-00-1110.php>

como un peregrinaje existencial. También evidencia que es la actividad perfecta para tomar consciencia que mente y cuerpo son inseparables. Es la concretización de la posición de Gassendi frente al idealismo de Descartes. Herman de Vries la posicionó en un lugar en el que el camino es difícil para que el esfuerzo corporal hiciera todavía más penetrante su comprensión. Como escribe Nadine Gómez, directora del centro de arte CAIRN: “Dans l’acte de marcher, il y a le déplacement d’un point à un autre, mais il y a surtout un effort, une intention, qui rendent la découverte de chaque œuvre plus intense et intime”¹⁶ [En el acto de caminar, está el movimiento de un punto a otro, pero sobre todo hay un esfuerzo, una intención, que hace más intenso e íntimo el descubrimiento de cada obra]. En este aspecto, caminar es mucho más que la toma de consciencia de nuestra existencia (lo que cualquier otra acción corporal puede darnos), porque es percepción de un movimiento hacia adelante, es esfuerzo, intención, dinamismo y lenta progresión y evoca así un camino espiritual, una posible iniciación.

2.1.4. Interior / exterior: la cinta de Moebius

Otra *trace* de Herman de Vries en el centro de arte CAIRN es el signo del infinito grabado en una roca y posteriormente dorado con pan de oro. Es un signo que expresa el movimiento continuo, sin principio ni final, y que tiene una cierta analogía formal con la cinta de Moebius que podría considerarse como su versión tridimensional. Esta simple cinta de papel cuyos extremos se han unido girándolos, tiene propiedades geométricas sorprendentes: es un objeto tridimensional obtenido con una superficie bidimensional y podemos recorrerla con un dedo en un movimiento sin fin pasando del exterior al interior y viceversa. Tonia Raquejo la utiliza como metáfora para expresar la conexión entre mundo interior y exterior que experimentamos al caminar. Caminar nos sumerge en el espacio al mismo tiempo que despierta en nosotros pensamientos, ideas, recuerdos... A tal punto es vivo el flujo de conexiones entre interior y exterior que nos parece, escribe Tonia Raquejo, “como si caminásemos por una cinta de Moebius”¹⁷.

16 “Les oeuvres sur le territoire Dignois”, CAIRN centre d’art, consultada el 4 de abril 2020, <https://www.cairncentredart.org/fr/oeuvres-en-pays-dignois/>

17 Tonia Raquejo, “El arte de andar por este y otros mundos: propuesta para una deriva psicofísica”, *Footnotes, notas al pie*, (León: Fundación Cerezales Antonino Cinia, 2017), 75



El famoso naturalista John Muir, promotor de los parques nacionales en Estados Unidos, expresa el mismo concepto con estas palabras: “I only went out for a walk and finally concluded to stay out till sundown, for going out, I found, was really going in”¹⁸ [Sólo salí a dar un paseo y finalmente concluí que me quedaría fuera hasta la puesta de sol, porque salir fuera, descubrí, era realmente entrar en mí]. El explorar el espacio nos lleva a emprender la misma actividad internamente, como si se abrieran en nosotros senderos de posibilidades interpretativas, recuerdos, ideas o imaginaciones. Así lo explica Tonia Raquejo: “el *homo viator* explora el mundo a medida que se explora a sí mismo”¹⁹. Vida y camino se funden así en una simbiosis que va más allá de lo simbólico ya que la existencia es un viaje en el que avanzamos a medida que vivimos en un presente continuo.

Este mismo concepto quiso expresar Lygia Clark con su performance *Caminhando* [Caminando] (Fig. 2.2.) en la que utiliza una cinta de Moebius y empieza a recortarla por la mitad, a lo largo, recorriéndola con las tijeras. La cinta se va dividiendo cada vez más, haciéndose más larga, fina, enredada y al final es una tira de papel interminable que se va estrechando y retorciendo acabando en una maraña de estrechas bandas unidas entre sí. Es una metáfora de la vida como un continuo avanzar en el filo de la dialéctica entre dentro y fuera. Un año antes, en 1962, Jacques Lacan ya había utilizado la imagen de la cinta de Moebius en un seminario para indicar que el sujeto es el corte que introduce la distinción entre interior y exterior²⁰. Esta distinción se genera por la fricción entre subjetividad y alteridad y es en este proceso vital que se constituye el yo, en un “territorializar”, “desterritorializar” y “reterritorializar”, en palabras de Deleuze²¹.

18 John Muir, *John of the Mountains: The Unpublished Journals of John Muir*, (Madison: University of Wisconsin Press, 2009)

19 Raquejo, “El arte de andar...”, 76

20 Tania Rivera, “L’espace le sujet, la psychanalyse, l’art contemporain et l’œuvre de Lygia Clark,” *Psychologie Clinique*, nº 34, (Febrero 2012): 81-94

21 Deleuze y Guattari, *Mille Plateaux*, 16-18

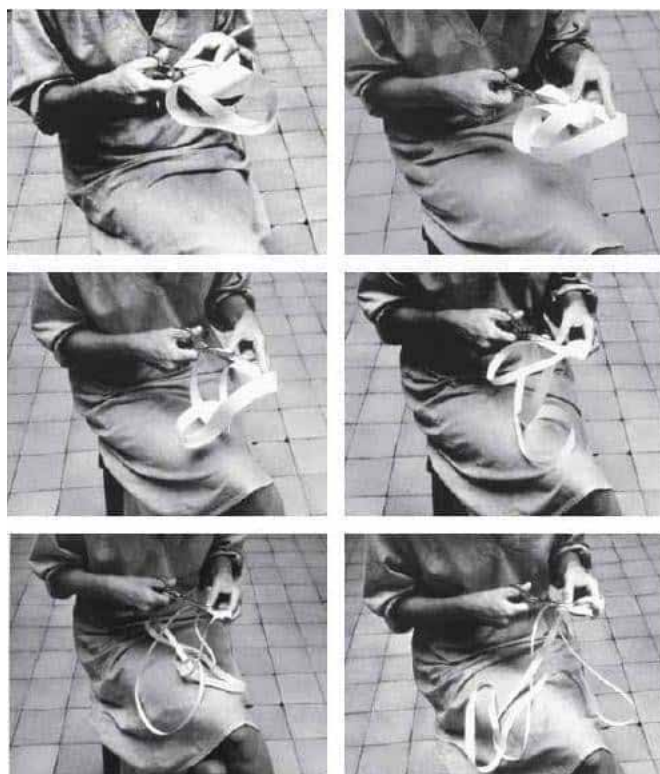


Fig.2.2. Lygia Clark, *Caminhando*, seis fotografías de la *performance* realizada con papel y tijeras, 1963-64.
Fuente: Moma²². Cortesía de “The World of Lygia Clark” Cultural Association, Rio de Janeiro.

En la portada en su último libro titulado *El arte de corporizar el entorno*, Tonia Raquejo vuelve a utilizar la imagen de la cinta de Moebius pero esta vez le añade una tirita, indicando que algo está herido en el flujo interior/exterior. El libro es una recopilación de prácticas inmersivas para estimular nuestra consciencia del espacio y del momento presente, el aquí y ahora que cada vez percibimos menos (de aquí la tirita) por vivir en una continua prisa hacia objetivos alienantes. En la introducción, Tonia Raquejo cita al discurso que el filósofo David Foster Wallace dio en 2005 en la ceremonia de graduación de la Universidad de Kenyon:

Había una vez dos peces jóvenes que iban nadando y se encontraron por casualidad con un pez mayor que nadaba en dirección contraria. El pez mayor los saludó con la cabeza y les dijo: «Buenos días chicos, ¿cómo está

22 Cristine Macel, “Part 1: Lygia Clark: At the Border of Art”, Post: Notes on art in a global context, Moma, publicado el 20 de junio de 2017, <https://post.moma.org/part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art/>

el agua?». Los dos peces jóvenes siguieron nadando un trecho; por fin, uno de ellos miró al otro y le dijo: «¿Qué demonios es el agua?»²³

Esta cita es una perfecta metáfora de nuestra falta de consciencia del entorno natural y del espacio en el que se mueve nuestro cuerpo. Las cosas más obvias son a menudo las más difíciles de ver. Así como los peces no ven el agua nosotros no percibimos el espacio en el que vivimos porque nuestro vivir actual se ha ido estructurando de manera funcional hacia el cumplimiento de objetivos laborales y, para aumentar la eficiencia productiva, la tecnología ha mecanizado y acelerado nuestros desplazamientos. La rutina laboral, los comportamientos repetitivos, los traslados motorizados transforman en automatismos nuestra relación con el espacio y terminan aniquilando nuestra sensibilidad y capacidad de asombro. Es fundamental para sanar esta situación que volvamos a percibir el espacio en el que nos movemos. En el habitar contemporáneo los desplazamientos se producen a menudo con nuestro cuerpo transportado pasivamente, metido dentro de un habitáculo, cortado fuera de las percepciones directas del entorno, a una velocidad demasiado alta para nuestra capacidad perceptiva. Así hemos dejado de percibir el espacio y éste se ha reducido a un concepto abstracto. Podemos afirmar de manera irónica que el único ‘contacto real’ que tenemos con él es el de nuestro dedo al deslizar la pantalla de Google Map. A menudo ninguno de nuestros sentidos recibe impulsos del espacio exterior que permanece excluido, o muy alejado, de la megaestructura tecnológica en la que nos movemos, en particular en las metrópolis.

2.1.5. Bollnow: la errónea traducción de *topos*

El filósofo Otto Friedrich Bollnow recalca en su libro *Hombre y espacio* la poca consideración que tiene en la era moderna y contemporánea el espacio experimentado, percibido, vivido con nuestro propio cuerpo, frente al espacio geométrico. Igual que Bergson fue el primero en formular la dicotomía entre el tiempo percibido y el tiempo objetivo, medido por un reloj, explica Bollnow, el psiquiatra Eugène Minkovsky —conocido por introducir la fenomenología en psiquiatría— mostrará que existe la misma brecha entre el espacio abstracto y el “espace vé-

23 Tonia Raquejo. *El arte de corporeizar el entorno* (España: Aula Magna Proyecto clave McGraw Hill), 11, Kindle



cu”²⁴ [espacio vivido]. Bollnow destaca la extraña situación en la que tiempo y espacio, que siempre han estado unidos desde las categorías kantianas, reciben en la actualidad tratamientos distintos, siendo la indagación sobre el tiempo considerada como principal en la filosofía actual mientras que el espacio subjetivo ha sido completamente olvidado. Citando a Heidegger, nos recuerda la condición espacial del ser humano que analizaremos más en profundidad en los próximos párrafos. “El hombre —escribe Bollnow— está determinado en su vida siempre y necesariamente por su actitud frente al espacio que le rodea”²⁵. El ser humano es un verdadero “creador y desplegador de espacio”²⁶, tanto que se puede decir que existe el espacio sólo en cuanto el hombre se mueve en él y lo habita. La expresión popular, dice Bollnow, que “el hombre se mueve *en* su espacio” es en realidad muy acertada porque significa que cada uno de nosotros interpreta su propio espacio, cada cual lo vive y lo crea desde su corporeidad individual.

Bollnow recuerda el concepto aristotélico del espacio cuyos seis puntos cardinales (delante, detrás, arriba, abajo, izquierda, derecha) no son puntos fijos en un espacio abstracto, sino que están relacionados con el sujeto y varían con la posición de éste. Sin embargo, el moderno espacio geométrico permanece abstracto sin ninguna concesión por el punto de vista de quien observa. Bollnow insiste en que esto es en parte debido la errónea interpretación de la palabra griega “*topos*” que a menudo ha sido traducida como lugar, cuando en realidad en griego esta palabra es lugar y al mismo tiempo espacio, es un lugar con espesor espacial, como una piel envolvente: “Aristóteles lo define más exactamente como ‘el límite del cuerpo envolvente’”²⁷.

Este ‘espacio-lugar’ es también investigado por Heidegger en el breve e interesante ensayo que escribió junto a Eduardo Chillida sobre la problemática del espacio en arte titulado precisamente *El arte y el espacio*²⁸. El filósofo y el escultor se conocieron en 1968 en una exposición en la galería Erker en Suiza y encontraron

24 O. Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*, Trad. Jaime López de Asiain y Martín, (Barcelona: Biblioteca universitaria labor, 1969), 21

25 Bollnow, *Hombre y espacio*, 29

26 *Ibid.*, 30

27 *Ibid.*, 35

28 Heidegger, *El arte y el espacio*



una inmediata afinidad intelectual. Un año después la misma galería les encargó una edición especial para bibliófilos que comprendía el texto de Heidegger manuscrito por él mismo sobre pizarra de Solnhofen y litografiado, un disco con la grabación del texto por parte de Heidegger y siete lito-collages de Chillida. Se editaron 150 ejemplares firmados. En este texto, Heidegger expresa sus ideas sobre el espacio mostrando cómo representa en sí un problema existencial al que la ciencia no puede contestar porque no se trata del espacio geométrico, homogéneo, medible sino del vivido. El espacio, escribe Heidegger, “espacia”²⁹, es decir, que se produce en el mismo instante en el que se experimenta. La relación con el espacio es un habitar, un percibir con toda la presencia de nuestro ser, relacionándolo con el medio. “Nosotros mismos somos espacio, estamos hechos de espacio, hacemos espacio, en definitiva, espaciamos”³⁰. Este “espaciar” es crear el lugar, el acontecimiento o, como dirán más tarde los situacionistas, construir “situaciones”. El caminar se revela como una perfecta herramienta, al alcance de todos, para “espaciar” o, como escribirá Marc Augé citando a Michel de Certeau, “pratiquer l’espace”³¹ [practicar el espacio] —como veremos más en profundidad en el próximo capítulo.

2.1.6. El espacio envolvente, el espacio activo

Este espacio-lugar que envuelve al cuerpo e interacciona con él como en una danza se refleja perfectamente en la obra del artista de la Bauhaus Oskar Schlemmer especialmente en los dibujos que realizó para sus coreografías. Schlemmer fue el artista de la Bauhaus que más investigó la relación del hombre con el espacio y por esta razón probablemente tuvo tanto interés artístico por los experimentos escénicos. Según él hay dos tipos de espacio que continuamente interactúan el uno con el otro: el espacio geométrico, abstracto, medido por leyes matemáticas, y el espacio orgánico interno que rige las funciones invisibles como la respiración, los latidos del corazón, etc. Para Schlemmer el hombre participa de una unidad cósmica con el mundo y en su cuerpo se refleja la interconexión de ambos espacios. El espacio geométrico es el “cubo” escenográfico que Schlemmer divide en una red lineal de relaciones

29 Heidegger, *El arte y el espacio*, 21.

30 *Ibíd.*, 42.

31 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992), 107.

planimétricas y estereométricas. Esta misma geometría es inherente al cuerpo humano y se manifiesta en la mecánica de sus movimientos y en su racionalidad. Schlemmer lo expresa claramente en el dibujo *Figure in Cubical Space* [Figura en espacio cúbico] (Fig. 2.3), mientras que el espacio orgánico está representado por el dibujo *Man as a Dancer (Tänzer Mensch)* [Hombre como bailarín] (Fig. 2.4.). El hombre participa plenamente de estos dos tipos de espacios, así como lo describe Schlemmer: “El bailarín está vinculado de forma invisible a todas estas leyes. Se somete tanto a las leyes del cuerpo como a las del espacio; se mueve con conciencia tanto de su ser como del espacio”³². En el texto original Schlemmer habla de *Tänzer Mensch* que literalmente significa “hombre como bailarín” lo que podría interpretarse que Schlemmer no se dirige sólo a los bailarines sino que para él cualquier hombre es potencialmente un bailarín ya que realiza una danza cada vez que se mueve en el espacio. La mecánica de sus movimientos participa de la geometría universal y sus impulsos vitales, así como su afectividad entran en simbiosis con la pulsación de la vida. Al movernos, creamos y desplegamos el espacio y damos inicio a una coreografía. Experimentar el espacio es, en este sentido, entrenar nuestra creatividad y cualquier paseo se transforma en una danza en la que el espacio orgánico del caminante-bailarín se propaga por el espacio externo. Al caminar, el hombre vuelve a sentirse el corazón del mundo. Sólo es necesario afinar nuestro sistema perceptivo para percatarnos de ello.

32 Oskar Schlemmer, *El teatro de la Bauhaus*, Trad. Wolfgang Erger, (Madrid: Casimiro libros, 2019), 36-37



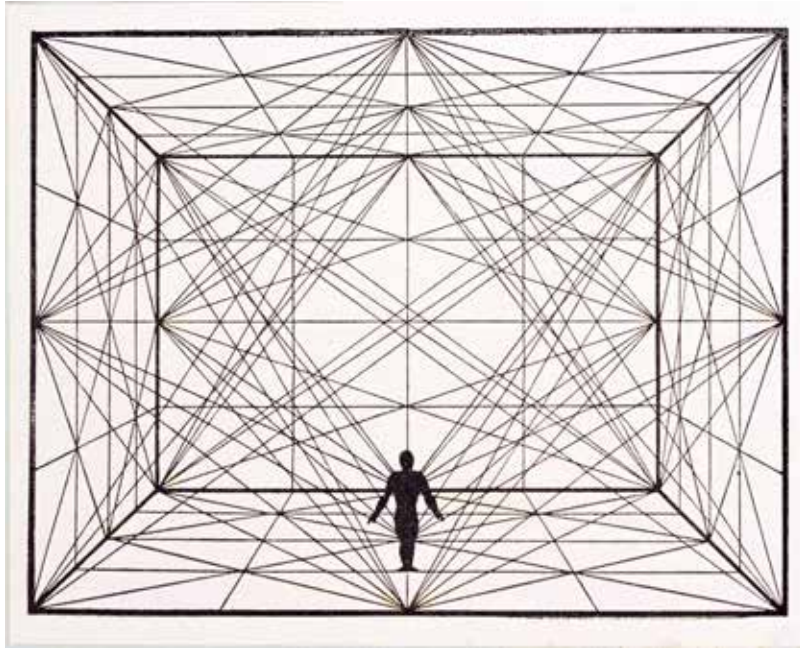


Fig. 2.3. Oskar Schlemmer, *Figure in Cubical Space* [Figura en el espacio cúbico], 1921.
Fuente: *The Theatre of the Bauhaus*³³.

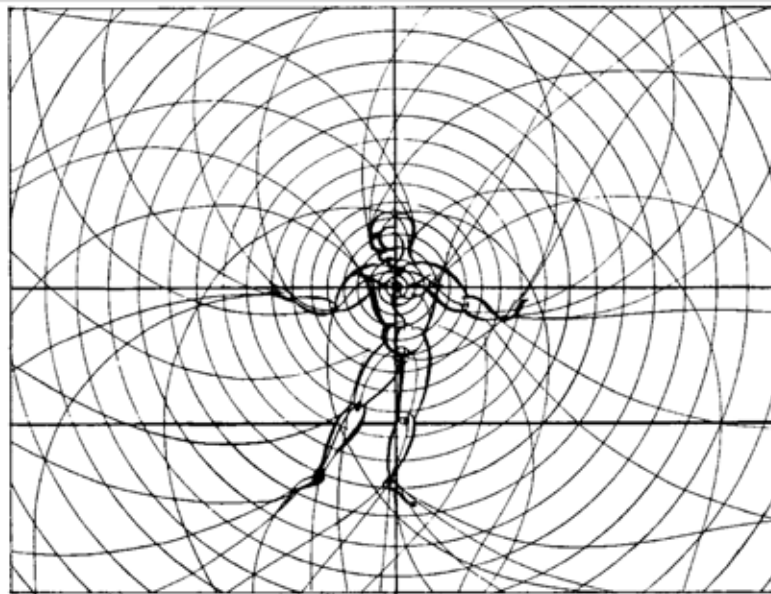


Fig. 2.4. Oskar Schlemmer, *Man as a dancer (Tänzer Mensch)* [Hombre como bailarín], 1921.
Fuente: *The Theatre of the Bauhaus*³⁴

33 Oskar Schlemmer, Lazlo Moholy-Nagy, Farkas Molnár, *The Theatre of the Bauhaus*, Ed. Walter Gropius y Arthur S. Wesinger, Trad. Arthur S. Wesinger (Middleton- Wesleyan University Press, 1961), 23

34 Oskar Schlemmer, Lazlo Moholy-Nagy, Farkas Molnár, *The Theatre of the Bauhaus*, 24

Que la marcha sea ya en sí una danza es lo que manifiesta también la coreógrafa Mathilde Monnier en su pieza *Déroutes*³⁵ [Derrotas], una danza que escenifica el caminar como elemento fundador y constitutivo del movimiento de trece bailarines. Asimismo, como vimos en el capítulo anterior, la filósofa y coreógrafa Maxine Sheets-Johnstone insiste en la importancia de tomar consciencia de la presencia del movimiento en nuestra vida cotidiana. Esta cantidad de actividad, de *aliveness* [vitalidad], pasa desapercibida porque sólo nos fijamos en los objetivos conseguidos y no en los movimientos en sí. Si tomásemos consciencia de los movimientos realizados en un simple paseo descubriríamos que se trata de una verdadera danza, cada vez diferente, de nuestro cuerpo y todos nuestros sentidos al compás con el ambiente que nos rodea³⁶.

2.1.7. El espacio mágico, la “topo-análisis” de Bachelard

Bachelard fue uno de los principales filósofos que se planteó crear un sistema filosófico basado en la subjetividad y quizás el primero que quiso construirlo a partir de la imaginación, que él considera “une puissance majeure de la nature humaine”³⁷ [una potencia mayor de la naturaleza humana]. El habitar está cargado de emocionalidad y según Bachelard nuestra relación con el espacio, a pesar de ser aminorada por la modernidad, sigue poética, emocional e imaginaria. En su libro *La poétique de l'espace* [La poética del espacio] se propone realizar una “topo-análisis”, es decir, un estudio psicológico sistemático de los lugares de nuestra vida íntima³⁸. Así señala cómo, en el habitar humano, el espacio y el tiempo interactúan, fluctúan y se entrelazan con ritmos, a veces, sincrónicos y otras, desiguales, como muestra la capacidad del espacio de contener tiempo comprimido, recuerdos. Todos los espacios vividos, recordados e imaginados son proyecciones del espacio del inconsciente que es siempre el de la felicidad deseada. Bachelard nos revela el lado emocional, soñado, amado y vivido del espacio, enfatizando toda su carga poética y distinguiéndolo del espacio aséptico geométrico. Escribe Bachelard:

35 Mathilde Monnier, *Déroutes*, Centre Choreographique National de Montpellier, Vídeo de Youtube, 3:10, Publicado el 14 de enero de 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=Fs2Q7kneEmw>

36 Maxine Sheets-Johnstone, *Putting Movement into your Life*, (EEUU: Create Space Independent Publishing Platform, 2014), Kindle

37 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, (Paris: Éditions Puf, 2013), 16.

38 Bachelard, *La poétique de l'espace*, 27.



“L’espace saisi par l’imagination, ne peut rester l’espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu”³⁹. [El espacio capturado por la imaginación no puede permanecer como espacio indiferente entregado a la medida y reflexión del geómetra. Es un espacio vivido].

En uno de los últimos capítulos del libro hace un análisis de la relación “dedans-dehors”⁴⁰ [dentro-fuera] que, según Bachelard, ha sido siempre considerada erróneamente como una oposición nítida y representada con metáforas geométricas. Tal oposición no existe, es en realidad una relación llena de matices y no hay límites definidos. Más adecuado es hablar de íntimo/extraño y, como metáfora, Bachelard prefiere usar la de la puerta entreabierta, que el yo abre más o menos, a veces del todo, otras veces nada⁴¹.

Más que nunca el espacio es presentado como algo que no existe a priori, sino que se constituye a partir de la vivencia individual y en particular de la vivencia poética, lo que sigue el peculiar enfoque de Bachelard de crear una filosofía de la poesía, “une étude du phénomène de l’image poétique”⁴² [un estudio del fenómeno de la imagen poética]. Esto nos introduce al movimiento filosófico que más ha investigado la relación del yo con el espacio: el movimiento fenomenológico. Antes de pasar a analizarlo en profundidad exponemos un resumen visual de los conceptos expuestos en este apartado (Fig. 2.5.).

39 Bachelard, *La poétique de l’espace*, 34.

40 *Ibid.*, 191.

41 *Ibid.*, 200.

42 *Ibid.*, 2.



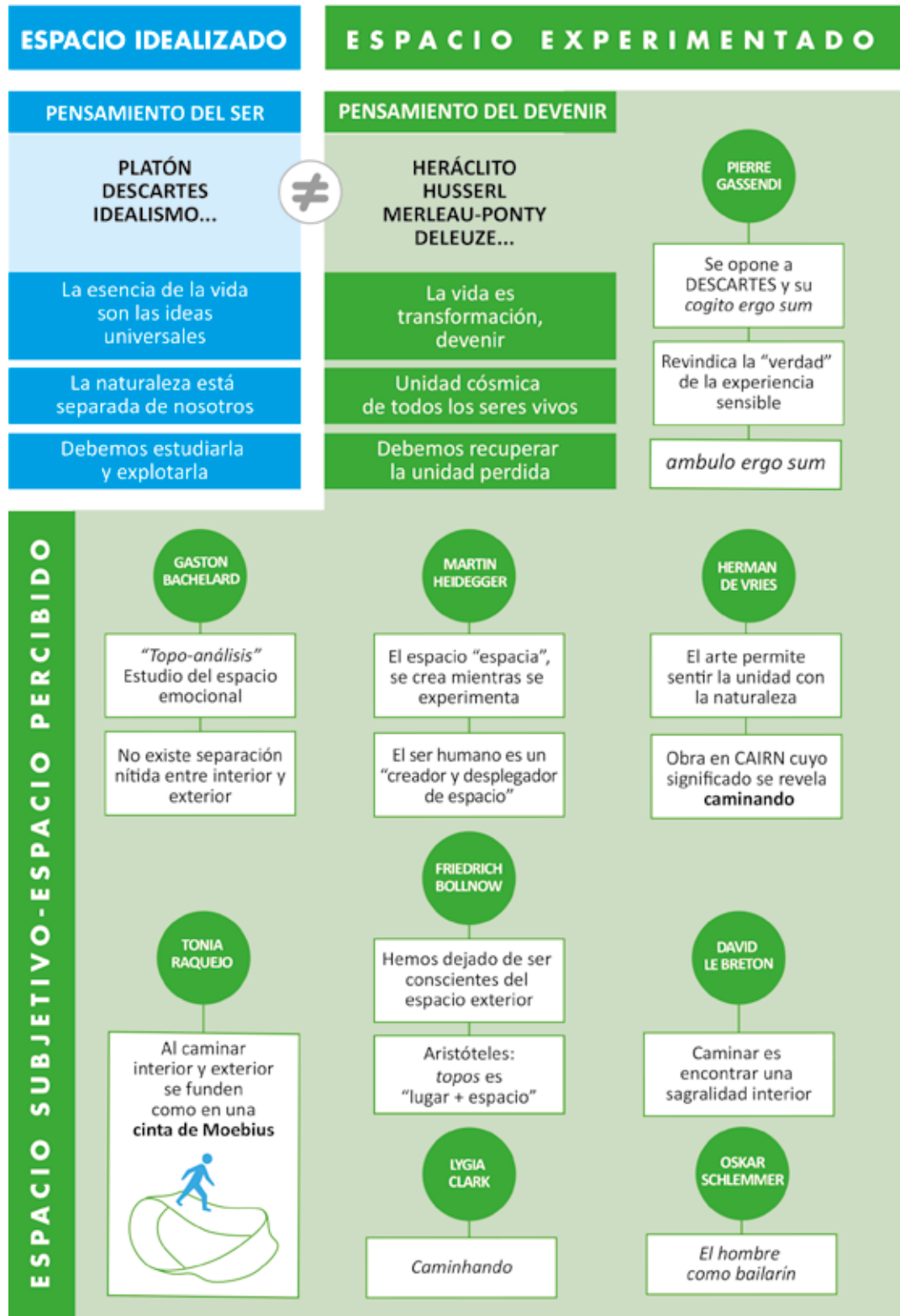


Fig. 2.5. Mapa conceptual "Espacio idealizado /espacio experimentado". Fuente: gráfico de la autora.

2.2. De la fenomenología a la lógica del devenir

2.2.1. La fenomenología: la filosofía que rescata la percepción

La cinta de Moebius mencionada anteriormente, utilizada como metáfora de la interconexión entre mundo interior y exterior, podría ser el emblema perfecto del movimiento filosófico fundado por Husserl: la fenomenología. En efecto, este pensamiento fluctúa entre el idealismo de la consciencia (dentro) y el realismo de las cosas (fuera) ambos unidos por la relación de la intencionalidad. Paul Ricoeur, en una conferencia sobre Husserl, explica que la fenomenología es un movimiento filosófico que se encuentra entre el idealismo y el empirismo, siendo la descripción de los fenómenos y la intencionalidad de la consciencia los ejes de su reflexión. Husserl, explica Ricoeur, quiso buscar la forma originaria de la intencionalidad de la consciencia y llegó a la conclusión de que el estadio más primitivo de la consciencia no se encuentra en el pensamiento sino en la percepción. Así lo explica Ricoeur:

C'est par la perception que je suis primordialement lié au monde. Je lui suis lié de telle façon que l'origine de cette relation se perd dans les ténèbres. Je suis toujours déjà lié au monde, par ma naissance j'ai été mis au monde⁴³ [Es a través de la percepción que estoy primordialmente unido al mundo. Estoy vinculado a él de tal manera que el origen de esta unión se pierde en la noche de los tiempos. Desde el principio estoy vinculado al mundo, por mi nacimiento he sido traído al mundo].

Husserl opera una verdadera revolución filosófica introduciendo la intencionalidad de la consciencia no en el pensamiento lógico sino en la percepción, creando así una nueva vía entre el idealismo y el realismo. La "conscience percevante" [consciencia percibiente] de Husserl es lo que le permite resolver la paradoja a la que se enfrentaba su pensamiento dividido entre dos principios: por un lado, sólo existe la consciencia, los objetos no existen fuera de ella y, por otro lado, la

43 France Culture, "La Phénoménologie par Paul Ricoeur", Les nuits de France Culture, publicado el 24 de noviembre de 2011, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/la-phenomenologie-par-paul-ricœur-0>



consciencia no es creadora del mundo, sino que existe a través del cuerpo. Esta es la paradoja de la fenomenología y, explica Ricoeur, su descubrimiento más valioso. Husserl resolvió esta paradoja afirmando que el estadio originario de la consciencia no es el pensamiento sino la percepción y percibimos a través de nuestro cuerpo. Todo es consciencia, pero la consciencia es encarnada, corporeizada⁴⁴. Lo que nos interesa recalcar aquí es la centralidad que Husserl asigna a la percepción rescatándola de la subestimación en la que la mantenía el racionalismo. La primera forma de pensamiento es ya, desde el principio, corporeizada. Esto implica una total revalorización de la corporeidad.

Otro importante aportación de la fenomenología es el haber destacado que el aspecto constitutivo de la consciencia es su intencionalidad. La consciencia es siempre consciencia 'de' algo. Así lo escribe también Jean-Paul Sartre en *L'être et le Néant*: "La conscience est conscience de quelque chose: cela signifie que la transcendance est structure constitutive de la conscience; c'est-à-dire que la conscience naît portée sur un être qui n'est pas elle"⁴⁵ [La consciencia es consciencia de algo: esto quiere decir que la trascendencia es la estructura constitutiva de la consciencia; es decir, la consciencia nace volcada a un ser que no es ella misma]. Al decir que la consciencia es siempre consciencia 'de' algo implica que es activa, no se impregna pasivamente por unos objetos exteriores a ella. Esto muestra su carácter esencialmente relacional. Su trascendencia, su 'ser para otro', la revela sustancialmente 'proyecto'. Nuestro estar en el mundo es un devenir continuo. Somos cuerpo pero al mismo tiempo nuestro propio cuerpo toma forma en su relación con el mundo a través de la consciencia. Este concepto evolucionará en el cuerpo sin órganos de Deleuze, un cuerpo que es pura intencionalidad, que vive el 'entre', que no es sujeto sino predicado, que se mueve como un nómada, quiere "hacer rizoma, no echar raíces en nuestra identidad, [...], moverse entre las cosas, estar siempre en el medio, no dejar de hacer mundo"⁴⁶.

44 *Ibíd.*

45 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard, 1976), Kindle

46 Maite Larrauri, *El deseo según Gilles Deleuze*, (Barcelona: Frontera Digital, 2017), 66-67



2.2.2. De la esencia espacial del *Dasein* al devenir rizomático

Según el enfoque fenomenológico existencialista de Heidegger, el *Dasein* [ser ahí] es un ser esencialmente espacial. Su carácter constitutivo es el de existir no como “ente” sino como proyecto. La espacialidad es una prerrogativa suya esencial como evidencia el capítulo segundo de la primera parte de *Ser y Tiempo* que se titula: “El estar-en-el-mundo como constitución fundamental del *Dasein*”⁴⁷. En el desarrollo de su análisis Heidegger se pregunta qué significa exactamente estar ‘en’ el mundo. ¿Es acaso igual que cuando decimos que el agua está ‘en’ el vaso o que el traje está ‘en’ el armario? ¿Se trata de un ente que está contenido por otro? Al demostrar que no, Heidegger hace una diferencia entre el estar ‘en’ de otros entes y el estar ‘en’ del *Dasein* donde el ‘en’ (‘in’ en alemán) proviene de ‘innan’ que significa ‘habitar’. El estar ‘en’ del *Dasein* es un habitar, es decir, un interactuar con su entorno, un relacionarse, un padecer, un devenir juntos. Su estar-en-el-mundo es constitucional de su ser, constituye la manera en la cual el *Dasein* expresa su ser. Así lo escribe Heidegger: “Estar-en es, por consiguiente, la expresión existencial formal del ser del *Dasein*, el cual tiene la constitución esencial de estar-en-el-mundo”⁴⁸. Heidegger sigue en su análisis y nos aporta datos reveladores para comprender la espacialidad del *Dasein*. La espacialidad del hombre deriva de su corporeidad. El cuerpo del *Dasein* tiene la particularidad de ser espiritual y corpóreo al mismo tiempo, encontramos en él, escribe Heidegger, “un estar-ahí-juntas de una cosa espiritual así constituida y de una cosa corpórea”. Es la paradoja que hemos mencionado anteriormente con Husserl, un cuerpo que es también conciencia (cabe señalar, a este propósito, que *Ser y Tiempo* está dedicado a “Edmund Husserl, en señal de veneración y amistad”⁴⁹). La espacialidad del *Dasein*, afirma Heidegger es “existencial”, es decir que su ser se expresa, se despliega, transcurre a través de su corporalidad. Su “estar-en” no es una propiedad que a veces tiene y otras no, es algo a través del cual él “es” y no puede ser de otra forma. “El *Dasein* no es jamás “primeramente” un ente, por así decirlo, desprovisto de estar-en, al que de vez en cuando le viniera en gana establecer una ‘relación’ con el mundo”,

47 Heidegger, *Ser y Tiempo*, 62

48 Heidegger, *Ser y Tiempo*, 64

49 *Ibíd.*, 2



precisa Heidegger. Su corporalidad, su espacialidad y su estar-en-el-mundo son tres aspectos de una misma y única manera de ser del *Dasein*.

Si el ser del *Dasein* se expresa a través de su corporeidad podemos decir que es esencialmente activo, es un “ser por/para”, es “intencionalidad”, es “puesta en relación”. “Puesto que al *Dasein* le pertenece por esencia el estar-en-el-mundo —escribe Heidegger— su estar vuelto al mundo es esencialmente ocupación”, es decir acción, lo que Heidegger llama *Besorgen* y que Jorge Eduardo Rivera traduce como “ocupación”. Es el concepto que retomará Deleuze transformándolo en su lógica del devenir, opuesta a la dura lógica del ser que pone fronteras, define y ahonda en las raíces. En contrapartida, Deleuze propone la lógica del devenir que es rizomática, establece relaciones y avanza horizontalmente, evita las jerarquías, abraza la diversidad de la vida y la multiplicidad del “yo”⁵⁰.

A partir de estas reflexiones de Heidegger, avanzamos la hipótesis que, en la multiplicidad de acciones posibles en la que el *Dasein* expresa su estar-en-el-mundo, caminar sea quizás la más existencial de todas por dos razones principales: primero, porque es constitutiva del *Homo sapiens*, como ya vimos en el capítulo anterior; segundo, porque nos hace tomar consciencia de nuestra corporeidad y de nuestra espacialidad, los dos aspectos que Heidegger señala como constitutivos del *Dasein*, debido a que su corporeidad tiene la particularidad de ser un entremezclamiento de mente y cuerpo. Quien más ha ahondado en este concepto es Merleau-Ponty como exponemos a continuación.

2.2.3. El cuerpo desde la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty

Merleau-Ponty retoma el concepto de ser-en-el-mundo de Heidegger y lo concretiza como ser-corporal-en-el-mundo. Según su perspectiva fenomenológica entendemos la realidad *gracias* a nuestra condición corporal. Nuestro cuerpo es el origen de nuestra relación con el mundo, es el punto desde el cual interactuamos con otros cuerpos y percibimos la realidad. Cuerpo y mente están en una relación envolvente recíproca. El espíritu no es una superación del cuerpo, al contrario, sólo está vivo a través del cuerpo. Son uno en el otro y el uno no existe sin el

50 Larrauri, *El deseo según Gilles Deleuze*, 27



otro. El pensamiento de Merleau-Ponty se opone totalmente al idealismo para quien, desde Platón, la esencia está separada de lo sensible y la tarea de la filosofía idealista es justamente decantar la idea de su parte sensible que la oscurece y degrada. Para Merleau-Ponty no es así, sino todo lo contrario, el espíritu vive a través de lo sensible, necesita de la apariencia para revelarse.

En el libro *L'Oeil et l'Esprit*⁵¹ [El Ojo y el Espíritu] Merleau-Ponty investiga la relación mente-cuerpo en el proceso de la visión y con este análisis evidencia que la percepción, lo corporal, lo subjetivo, lo individual, permiten alcanzar otra verdad a la que la ciencia racional no puede llegar. Lo que Husserl y Merleau-Ponty descubren es que hay una verdad que sólo se puede entender desde la fenomenología. Cuando miro el fondo de una piscina a través del agua, dice Merleau-Ponty, todas sus deformaciones, los reflejos de luz, etc., entiendo que el agua no está 'en' la piscina, sino que la 'habita', se materializa en ella, interactúa con todos los elementos que toca, incluso envía a los cipreses que se reflejan en ella su esencia viva y activa⁵². Se trata de una verdadera sinfonía de correspondencias. Nuestro cuerpo habita el espacio de la misma manera. El sujeto "está-en-el-mundo" (como decía Heidegger) pero Merleau-Ponty precisa todavía más y quiere marcar una diferencia con el existencialismo insistiendo en que no existe una subjetividad separada del mundo, el sujeto está enlazado con su cuerpo, la naturaleza, la sociedad, los otros, etc...⁵³. "Mon corps —escribe Merleau-Ponty— est pris dans le tissu du monde"⁵⁴ [Mi cuerpo está atrapado en el tejido del mundo]. La fisicidad, la corporeidad del mundo constituyen los fenómenos a través los cuáles se revela su sentido. El espíritu o sentido del mundo 'embruja' lo sensible, se manifiesta a través de él a quien sabe captarlo, pero se pierde, desaparece si se elimina lo corporal. El pensamiento es inmanente a la realidad, no hay, como en Descartes, una dualidad entre *res cogitans* [cosa pensante] y *res extensa* [materia extensa]. El pensamiento es un movimiento del ser entrelazado en la materia. Esta materia espiritual o este espíritu material es lo que Merleau-Ponty llama *chair* [carne] —que para él no es ni

51 Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, Folio / Essais, 1964).

52 Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, IV.

53 France Culture, "Visible et invisible de Merleau-Ponty avec Guy Petitdemange", emisión del 2 de octubre 2003, Résonances, publicado el 4 de mayo 2017, Vídeo de Youtube, 1:24:21, <https://www.youtube.com/watch?v=YXOLDiYdfoo>

54 Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, 10

materia, ni espíritu, ni substancia, es como un elemento, un principio encarnado, así como el *arkhé* [principio] de los presocráticos⁵⁵— es la unidad del ser como “vo-yant/visible” [vidente/visible], como ser sintiente/ser sensible, como consciencia/cuerpo.

Al reconocer la verdad implícita en la apariencia, en los fenómenos, Merleau-Ponty evidencia la “texture imaginaire du réel”⁵⁶ [textura imaginaria de lo real] y rescata el arte que, desde un enfoque perceptivo, sensitivo, intuitivo, inmanente y experimental puede comprender el “espesor oscuro del mundo”, mientras que la ciencia separa, abstrae, analiza, en palabras de Merleau-Ponty: “la science manipule les choses et renonce à les habiter”⁵⁷ [la ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas]. Los artistas quieren alcanzar otra dimensión e ir más lejos (“cette dimension selon laquelle Van Gogh veut aller plus loin”⁵⁸ [Esta dimensión según la cual Van Gogh quiere ir más lejos]). El trabajo del artista, del creador consiste en hacer visible lo invisible (la misma frase que dirá Paul Klee⁵⁹), siendo lo invisible el sentido que permea la realidad y que amplía nuestra consciencia.

Analizando la experiencia del artista percibiendo el mundo, Merleau-Ponty diferencia entre espacio geométrico y espacio vivido. El cuerpo es el punto cero de la espacialidad, es el lugar desde donde percibo a todo lo que está alrededor. El espacio no está delante sino alrededor, me envuelve completamente. No se trata de una red de relaciones entre objetos, así como podría verlo un geómetra que lo sobrevuela. No lo percibo como exterior a mí, lo vivo desde dentro, estoy englobado por él⁶⁰. Todas las referencias son con respecto a mi cuerpo. Cuando digo “aquí” me refiero a un lugar del cuerpo que considero mío, el lugar que “habito”, desde el cual derivan también todos los posibles “ahí”⁶¹. El espacio de Descartes, por el contrario, es un espacio perfecto, uniforme, sin punto de vista, ni espesor, ni profundidad. La orientación, la polaridad, el ser envolvente, el punto de vista, son

55 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, (Paris: Gallimard, 1964), p.181-182.

56 Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 24

57 *Ibid.*, 9

58 *Ibid.*, 15

59 Paul Klee, *Notebooks Volume 1. The Thinking Eye*, (Londres, Lund Humphries, 1961), 76

60 Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 59

61 *Ibid.*, 53



fenómenos derivados de mi presencia que transforma el espacio geométrico en espacio vivido⁶². Extrapolando estas reflexiones al tema de nuestra tesis, destacamos que cuando caminamos tenemos una viva experiencia de la diferencia entre estos dos tipos de espacios, uno abstracto (el del mapa o GPS), el otro padecido con nuestro cuerpo y todas las sensaciones derivadas de la vivencia real.

En su libro póstumo —un compendio de notas encontradas tras su muerte repentina, recopiladas por el filósofo Claude Lefort y publicadas con el título *Le visible et l'invisible*⁶³ [Lo visible y lo invisible]— Merleau-Ponty profundiza en la paradoja del cuerpo que es sujeto y objeto al mismo tiempo, “le corps senti et le corps sentant sont [...] comme deux segments d’un seul parcours circulaire qui, par en haut, va de gauche à droite, et, par en bas, de droite à gauche, mais qui n’est qu’un seul mouvement dans ses deux phases”⁶⁴ [el cuerpo sentido y el cuerpo sintiente son [...] como dos segmentos de un único camino circular que, desde arriba, va de izquierda a derecha, y, desde abajo, de derecha a izquierda, pero que es un único movimiento en sus dos fases]. Esto nos sugiere de nuevo la imagen de la cinta de Moebius que nos parece que expresa perfectamente la idea de la conexión entrecruzada entre cuerpo y espíritu.

Merleau-Ponty utiliza el concepto de “entrelac” [entrecruce] y el de “chiasme” [quiasma], ambos para expresar la misma unidad entrelazada entre cuerpo vivido (que percibe) y cuerpo percibido. La palabra quiasma proviene del griego *khiasmós* [cruce] que deriva de la letra griega *khi* [X] y se refiere a una figura de la retórica consistente en cruzar elementos antitéticos en una frase siguiendo el modelo AB/BA. Como explica Pascal Dupond en su *Vocabulaire de Merleau-Ponty* [Vocabulario de Merleau-Ponty], la utiliza para expresar la identidad dentro de la diferencia, la unión en los opuestos que son el uno en función del otro (interior/exterior, sujeto/objeto, etc.)⁶⁵. El cuerpo quiasmático de Merleau-Ponty no es ni sólo materia ni sólo espíritu sino una interrelación entre los dos, una dualidad

62 *Ibíd.*, 47

63 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, (Paris: Gallimard, 1964)

64 Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 179-180

65 Pascal Dupond, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, (Paris: Ellipses, 2001), 7



no excluyente sino entendida como “unidad en proceso, en devenir”⁶⁶. El ser fenomenológico es el ser vivencial, en transformación, en devenir. El cuerpo “quiasmático” pone fin a la dualidad sujeto/objeto e interior/exterior. Es a través de la corporeidad como podemos experimentar la espiritualización de la materia y la materialización del espíritu. El cuerpo encarna la relación entremezclada de materia y espíritu en el proceso vital de transformación. La significación del mundo es ‘encarnada’, ‘in-corporada’, es decir, asimilada y estructurada corporalmente. El cuerpo para Merleau-Ponty es el cuerpo presente, animado, en movimiento, que habita el espacio y el tiempo, no está ‘en’ el espacio ni ‘en’ el tiempo, sino que los experimenta activamente manifestando sus significados originales —que, por el contrario, se eluden en “la banalité des situations acquises”⁶⁷ [la banalidad de las situaciones adquiridas], es decir, el espacio y el tiempo revelan su sentido en el proceso activo, relacional, del cuerpo quiasmático no en los objetos o los hechos estáticos considerados por separado.

Continuando las ideas de la *Phénoménologie de la perception* [Fenomenología de la percepción], Merleau-Ponty recurre al concepto de quiasma para expresar con mayor claridad, según sus palabras, “ce qui fait que le sortir de soi est rentrer en soi et inversement”⁶⁸ [lo que hace que salir de uno mismo es entrar en uno mismo e inversamente]. Esta frase nos recuerda la cita anteriormente mencionada de John Muir sobre como al dar un paseo se daba cuenta de que entraba cada vez más en sí y nos permite recalcar cómo el caminar es una actividad que nos hace vivir de lleno la fenomenología de Merleau-Ponty con todo lo que conlleva de apertura al mundo y de revelación de su sentido profundo. Es en la relación con nuestro entorno que nuestro ser-corporal-en-el-mundo adquiere todo su significado. El ser humano es totalmente corpóreo, todo lo que hace, siente y percibe proviene de y pasa a través de su cuerpo. De aquí la importancia de revalorizar la actividad de caminar como acción en la que vivimos plenamente nuestra corporeidad y espacialidad congénitas, como muestra el siguiente gráfico (Fig. 2.6).

66 Mario Teodor Ramírez, *El Quiasmo. Ensayos sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*. (México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1994), 47

67 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, (Paris: Gallimard, 1945), 137, edición electrónica a cargo de Réjeanne Brunet-Toussaint, http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/phenomenologie_de_la_perception.html

68 Citado por Dupond, *Le vocabulaire...*, 7





Fig. 2.6. Paralelismo conceptual entre la fenomenología de Merleau-Ponty y la actividad de caminar.
Fuente: Gráfico de la autora.

Comprendemos así la fundamentación filosófica que subyace a lo que experimentamos al caminar, al poner nuestro cuerpo en movimiento y sumergirlo en la experiencia del espacio, la consciencia del aquí y ahora que percibimos, el conectar con nuestro lado espiritual, el sentirnos intensamente parte activa de un todo animado, el deleite estético que despierta en nosotros miles de interpretaciones, pensamientos, sugerencias de la imaginación, despertando nuestro yo creador. El cuerpo, lejos de estar opuesto a la mente, es justamente lo que nos hace conectar con el espíritu, el sentido de la vida que se revela a través de los fenómenos. Cuando caminamos algo mágico ocurre y es como si el cuerpo quiasmático tomara consciencia de su capacidad de conexión con todo lo que está alrededor y dentro de él, abandona las “duras líneas del ser”⁶⁹ repudiadas por Deleuze, fluye con el movimiento de la vida, siente una multiplicidad de correspondencias, penetra la profundidad del misterio revelado por el mundo fenoménico cuya propiedad es, en palabras de Merleau-Ponty, “d’être superfi-

69 Larrauri, *El deseo...*, 59.

cie d'une profondeur inépuisable"⁷⁰ [de ser una superficie de profundidad inagotable]. Resumimos todos estos conceptos en el siguiente mapa conceptual (Fig. 2.7).

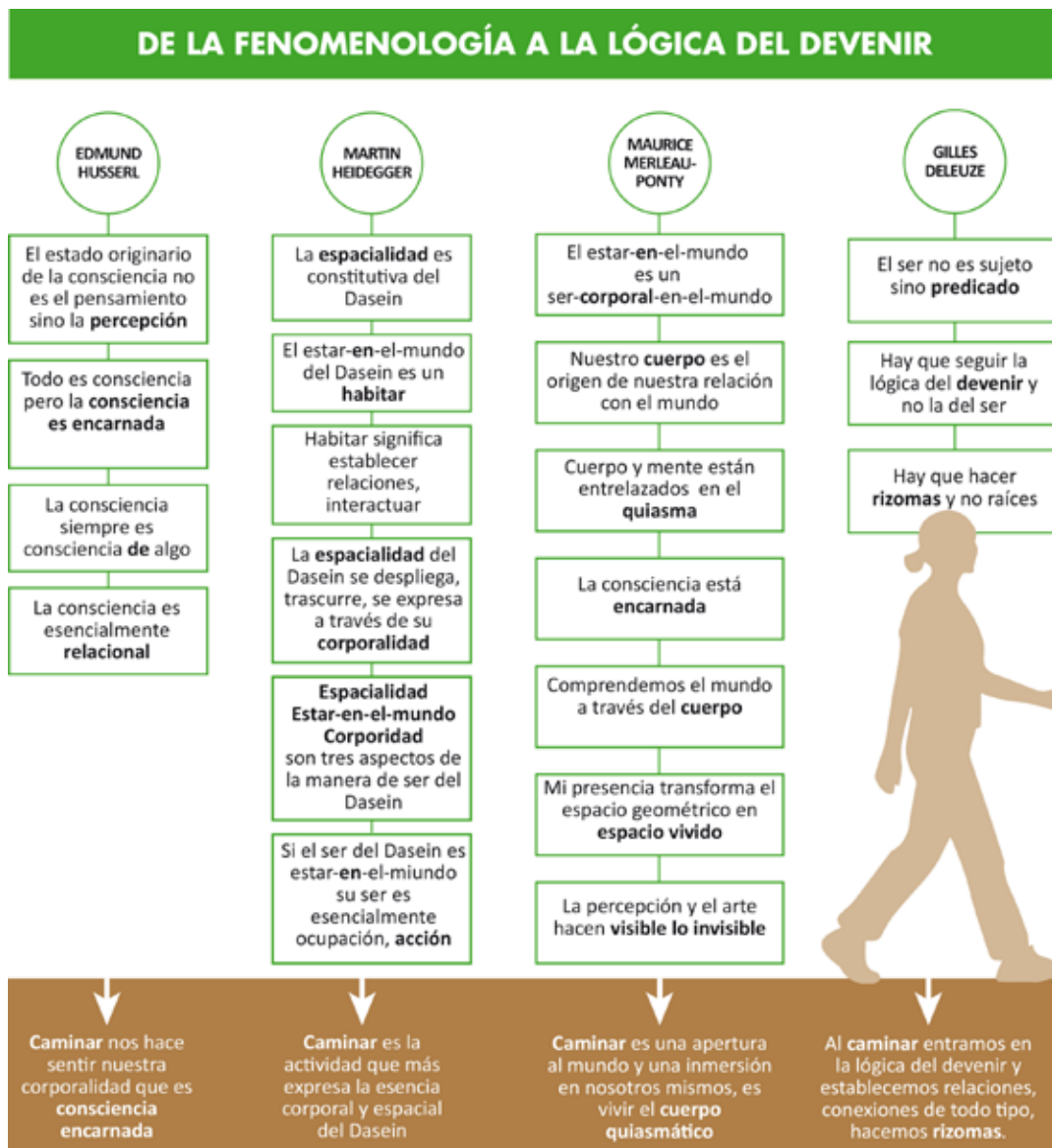


Fig. 2.7. Mapa conceptual "De la fenomenología a la lógica del devenir". Fuente: gráfico de la autora.

70 Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 186.



2.3. El espacio como alteridad

2.3.1. La apertura de la sensorialidad

Al caminar nos abrimos al espacio y tomamos consciencia tanto de nuestro cuerpo como de lo está fuera de él, lo desconocido, la alteridad y vivimos esta apertura en todo su despliegue y progresión. Así lo escribe el arquitecto y ensayista Jérémy Gaubert en su libro *Philosophie du marcheur* [Filosofía del caminante]: “chaque pas incite à une ouverture [...] à l’espace, c’est à dire l’inconnu [...] chaque pas est potentiellement le déploiement d’un monde.”⁷¹ [cada paso favorece una apertura [...] al espacio, es decir, a lo desconocido [...] cada paso es potencialmente el despliegue de un mundo]. Al caminar ponemos en marcha nuestro cuerpo sensorial, nos sumergimos en el medio, dejándonos invadir por las percepciones que activan en nuestra mente todo un proceso creativo de interpretación. “La marche est un art des sens”⁷² [Caminar es un arte de los sentidos], escribe David Le Breton. La sensorialidad activada con el caminar es particularmente intensa. Nuestros sentidos no sólo estimulan percepciones sino también afectividades. Ponemos en relación nuestro mundo afectivo con el mundo exterior que experimentamos a cada paso con nuestro cuerpo/consciencia.

En este sentido y como hemos visto en el apartado precedente, caminar es una actividad emblemática de la fenomenología porque pone de manifiesto nuestro cuerpo como territorio del “entrelac” [entrecruce] o quiasma en el que se produce el intercambio entre identidad/alteridad, interior/exterior. Es una acción que nos hace sentir de manera muy intensa que se trata de dos aspectos distintos de una misma unidad que se está continuamente haciendo y deshaciendo. Para David Le Breton el cuerpo, nuestra condición de estar en el mundo, es el lugar donde ocurre la metamorfosis del mundo exterior en significaciones interiores: “Le corps est la condition humaine du monde, ce lieu où le mouvement incessant des choses s’arrête en significations précises [...], se métamorphose en images, en sons, en saveurs, en odeurs, en textures, en couleurs, en paysages, etc.”.⁷³ [El cuerpo es la

71 Jérémy Gaubert, *Philosophie du marcheur*, (Paris: Terre Urbaine, 2021), 13.

72 David Le Breton, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, (Paris, Métailié, 2012), 51.

73 Le Breton, *Marcher*, 49.



condición humana del mundo, el lugar donde el movimiento incesante de las cosas se detiene en significados precisos [...], se metamorfosea en imágenes, sonidos, sabores, olores, texturas, colores, paisajes, etc.”]. Tomamos consciencia de nuestro cuerpo en el mismo instante en el que lo experimentamos como exterioridad. Salir afuera es encontrarse con la alteridad, así como lo expresa también Miguel Belloch en este verso sucinto: “Allá fuera, donde no está el cuerpo”⁷⁴.

2.3.2. El espacio como deseo

El espacio como alteridad, deseo vital y libertad es también evocado en el sugerente libro que escribió Herman Hesse cuando, tras sufrir una profunda depresión, se retiró en 1919 en el pueblo de la Montagnola (una pequeña villa cerca de Lugano en la Suiza italiana) y ahí se dedicó sólo a caminar y a pintar acuarelas (Fig. 2.8). Esto le hizo renacer, reencontrando en el profundo de sí mismo el deseo de crear. “Soy nómada [...], escribió, un hombre que busca y no custodia [...] el puro caminante”. En sus textos manifiesta cuánto el caminar es un despliegue de libertad, una apertura al mundo de los posibles —“este buen sendero que conduce a otros valles, otras casas, otras lenguas y otros hombres”⁷⁵— y, al mismo tiempo, un reencuentro consigo mismo —“para nosotros, los caminantes, todos los caminos conducen a casa”⁷⁶. Realza la esencia del nomadismo, el valor de dejarse fluir con el devenir de la vida para resurgir el deseo vital. “Todos los vagabundos estamos hechos así. Nuestra ansia de errar y vagabundear es en gran parte amor, erotismo”⁷⁷, escribe Hesse. El espacio es así revelado con el magnetismo del deseo erótico.

74 Miguel Belloch, *Cuerpo conjugado*, (Jaén: Fundación Huerta de San Antonio, 2018), 44

75 Herman Hesse, *El caminante*, (Barcelona: Bruguera, 1978), 17

76 *Ibid.*, 18

77 *Ibid.*, 24





Fig. 2.8. Herman Hesse en la Montagnola (1919). Fuente: Lugano Region⁷⁸, foto © Martin Hesse Erben.

El deseo es, en este sentido, también deseo de viaje. La extensa literatura de libros de viajes responde a esta llamada de libertad. A este propósito Le Breton cita, entre otros, los largos viajes por la América salvaje de John Muir y su amor apasionado por la *wilderness* y la belleza de los paisajes⁷⁹. Muir, uno de los grandes naturalistas del siglo XIX, fue uno de los mayores impulsores para la creación de los parques nacionales en EEUU. Gracias a él en 1864 se estableció como primera área protegida del mundo el Parque Nacional de Yosemite y, pocos años después, en 1872, fue el turno del Parque Nacional de Yellowstone. Para convencer al presidente Roosevelt de la importancia de preservar las maravillas de la naturaleza no utilizó estadísticas, gráficos o argumentos sino el paseo. Emprendieron juntos una larga caminata de cuatro días por la Sierra californiana, durmiendo en carpa. Roosevelt se convenció plenamente. La asombrosa belleza de los paisajes lo conquistaron y emprendió seguidamente una persistente campaña de protección de áreas naturales.

Nicolas Bouvier, gran viajero apasionado, es autor de numerosos libros en los que cuenta sus travesías, siendo el primero el clásico *L'Usage du monde*⁸⁰ [el uso

78 Lugano Region, "Sentieri tematici: sulle orme di Herman Hesse", consultado el 21 de abril de 2021, <https://www.luganoregion.com/it/cosa-fare/lago-e-natura/natura-outdoor/sentieri-tematici/detail/id/12792/sulle-orme-di-hermann-hesse>

79 David le Breton, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, (París: Éditions Métailié, 2012), 130-133

80 Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, (París, La Découverte, 1985), Kindle

del mundo]. Aunque el libro en español se titule *Los caminos del mundo*⁸¹, el título original hace hincapié precisamente en el viaje como ‘uso’ del espacio, experimentación con el propio cuerpo, apertura al otro, activación y plena expresión del deseo vital. El libro se abre con una cita de *Romeo y Julieta* de Shakespeare: “I shall be gone and live, Or stay and die” [Si me voy viviré, si me quedo moriré]. Una manera de evidenciar cuánto hay de pasión en el deseo por explorar el espacio.

Frédéric Gros, en su libro sobre el caminar, dedica un capítulo a Arthur Rimbaud, viajero apasionado que sigue su deseo vital, como un fuego que lo consume sin tregua, una “rage de fuir” [rabia de huir]. Verlaine dijo de él que era “l’homme aux semelles de vent” [el hombre con suelas de viento]. Rimbaud caminó durante toda su vida. En el registro del hospital, el aviso de su muerte apunta: “Nacido en Charleville y muerto, de paso, en Marsella”. Hasta la muerte ha estado “de paso”⁸², en un flujo continuo de movimiento, siempre caminando. “Je suis un piéton, rien de plus” [Soy un peatón, nada más], dijo de sí mismo⁸³.

2.3.3. El espacio como movimiento

El movimiento modifica nuestra percepción del espacio porque nos permite ver el mismo paisaje desde diferentes diferentes puntos de vista. Numerosos artistas han utilizado esta capacidad ‘escultórica’ del movimiento creando obras que fueran caminables, como por ejemplo, la conocida *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Sin ahondar en esta interesante prerrogativa de la escultura contemporánea, queremos destacar en este contexto a un artista que ha utilizado de manera peculiar el movimiento corporal para potenciar la capacidad sensorial del espectador: Olafur Eliasson. Toda su obra es una persistente investigación sobre nuestra percepción del mundo, una exploración de los límites de nuestra capacidad sensorial que, según él, son mucho más amplios de lo que creemos y sospechamos. Muchas de sus obras son esculturas o instalaciones que involucran al espectador caminando. En la obra *Your Rainbow Panorama* [Tu panorama de arcoíris] (Fig.

81 Nicolas Bouvier, *Los caminos del mundo: viaje desde Yugoslavia hasta la frontera con la India*, (Barcelona:Ediciones Península, 2019)

82 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, (París, Flammarion, 2011), 57-75

83 Citado por Gros, *Ibíd.*, 68



2.9), instalada en el techo del ARoS Aarhus Kunstmuseum de Dinamarca, creó un pasillo acristalado circular, de 150 m de largo y 52 m de diámetro, que invita al espectador a pasear y disfrutar de una vista panorámica sobre la ciudad a través de cristales que reflejan la gama de colores del arcoíris.



Fig. 2.9. Olafur Eliasson, *Your Rainbow Panorama* [Tu panorama de arcoíris], escultura circular de 52m de diámetro y 150m de largo, 2011, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dinamarca. Fuente: web del artista⁸⁴.

Lo que nos interesa aquí resaltar es el uso que hace el artista del caminar para aumentar la sensorialidad. “Caminar—afirma Eliasson en una entrevista— es una máquina de expectativas. Permite que el tiempo deje espacio a las sensaciones; se convierte en una herramienta para que un espacio, un paisaje, un edificio o un escenario urbano te emocionen”⁸⁵. Según el artista, necesitamos estimular nuestro sistema perceptivo que se encuentra adormilado en este mundo excesivamente regulado. “Me interesa demostrar —explica Eliasson— que esa frontera se encuentra más lejos de lo que creemos, que nuestros sentidos son más fuertes de lo que sospechamos”⁸⁶. Caminar para él es una manera de poner nuestro cuerpo en movimiento, recuperar una temporalidad más lenta y, de esta manera, amplificar nuestras sensaciones, lo que nos otorga una mayor comprensión del mundo y de nuestra relación con él.

84 Olafur Eliasson, *Your Rainbow Panorama*, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100551/your-rainbow-panorama>

85 Bea Espejo, “Olafur Eliasson”, *El Cultural*, 6 de septiembre, 2013, <https://elcultural.com/Olafur-Eliasson>

86 *Ibíd.*

Para Eliasson, la naturaleza, el espacio no existen de forma objetiva. Son construcciones personales desde la percepción de cada uno. Si caminamos y nos movemos, percibimos cómo creamos el espacio, nuestro espacio subjetivo, desde nuestro propio punto de vista. La obra *Umschreibung*, [Paráfrasis] (Fig. 2.10), instalada en Múnaco en 2004 en el patio de la empresa KPMG, consiste en dos escaleras de caracol entrelazadas que forman una doble hélice, que sube y baja de manera abrupta y ofrece la experiencia de percatarnos de cómo cambia nuestra percepción del mundo al recorrerla, cómo el movimiento de nuestro cuerpo modifica nuestra construcción del espacio. Es la creación de un espacio de continuo movimiento, una escalera continua que no lleva a ningún lugar, sólo a la consciencia del movimiento mismo.



Fig. 2.10. Olafur Eliasson, *Umschreibung* [Paráfrasis], Escultura de acero y madera, 2004, Múnaco.
Fuente: web del artista⁸⁷.

Eliasson ha titulado la serie de fotograbados dedicados a esta escultura *I can only see things when I move*⁸⁸ [sólo puedo ver las cosas cuando me muevo], poniendo en evidencia de esta manera la importancia que tiene para él el movimiento en la percepción del mundo. Si no nos movemos, no percibimos nuestro cuerpo ni el espacio que nos rodea, perdemos la consciencia de nuestra relación con el

⁸⁷ Olafur Eliasson, *Umschreibung*, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100857/umschreibung>

⁸⁸ Olafur Eliasson, *I can only see things when I move*, serie de tres fotograbados, 130 x 131 cm, <https://borcheditions.com/product/i-can-only-see-things-when-i-move-ole-04-001-1/>

mundo, de nuestra identidad y de la alteridad. Cuanto más lento es nuestro movimiento, más intensa será nuestra percepción.

2.3.4. Deleuze: espacio liso y espacio estriado

Deleuze también elogia al movimiento y al nomadismo que abre el espacio para transformarlo en lo que él llama “espace lisse” [espacio liso] contrapuesto al “espace strié”⁸⁹ [espacio estriado] del sedentarismo, lleno de muros y fronteras. Por el contrario, el espacio liso del nómada sólo está marcado por “traits”⁹⁰ [trazos] que son los caminos, los trayectos entendidos, en sentido literal o figurado, como relaciones. Todo es movimiento, no hay separaciones duras, rígidas, todo fluye. Deleuze pone el acento en el devenir y la importancia de considerar a las líneas y no a los puntos, es decir, a la relación entre las cosas. “Faites rhizome et pas racine [...]. Faites la ligne et jamais le point”⁹¹ [Haced rizoma y no raíz [...]. Haced la línea y nunca el punto], escribe Deleuze. Sólo así mantenemos vivo el deseo vital. Si no, al estancarnos en un punto, nos dejamos invadir por la dura lógica del ser y empezamos a estructurar nuestro mundo por rígidas fronteras que asfixian y paralizan el devenir. “Le rizhome n’est fait que de lignes”⁹² [el rizoma está hecho sólo de líneas], afirma Deleuze, es relación, conexión y luego línea de fuga que inicia la desterritorialización. Deleuze insiste en la importancia de deslizarnos entre las cosas, ser como la hierba que crece “entre”⁹³, en los lugares no cultivados (Fig.2.11). “Mi territorio, escribe Larrauri explicando a Deleuze, queda así fuera del alcance del lenguaje del ser, no porque sea imaginario, sino porque estoy continuamente trazándolo, como el nómada”⁹⁴. Para Deleuze el deseo es siempre un concepto espacial, territorial, en el sentido que tiene ‘territorializar’ para él que es ‘crear mundos’, conexiones, poner las cosas en relación, en una dimensión horizontal y no vertical, según la lógica rizomática del devenir y nunca la lógica vertical del ser entendido como echar raíces y buscar trascendencia.

89 Deleuze y Guattari, *Mille Plateaux*, 472

90 *Ibid.*

91 *Ibid.*, 36

92 *Ibid.*, 32

93 *Ibid.*, 29

94 Larrauri, *El deseo...*, 50





Fig.2.11. Hierba creciendo en el “entre-dos”, metáfora de las nuevas conexiones siempre posibles, de la vida que continuamente brota, no puede estar encarcelada en estructuras fijas. Fuente: Foto de la autora.

2.3.5. El espacio como juego, diversión, deseo infantil

El espacio como alteridad es lo que estimula nuestro deseo de explorar, conocer, tocar, inspeccionar, etc. Volvemos a sentir la excitación de aventura e intensa curiosidad de cuando éramos niños. En la segunda parte de este trabajo de investigación, dedicada al estudio de casos de artistas que utilizan el caminar como estrategia creativa, veremos cómo dadaístas, surrealistas, letristas y sobre todo los situacionistas utilizarán el caminar para despertar en nosotros el *Homo ludens* y reactivar así nuestra imaginación y espíritu creativo. Francesco Careri en su libro *Walkscapes* también escribe: “el espacio es una invención fantástica con la que se puede jugar, como cuando éramos niños”⁹⁵. Michel de Certeau habla de “l’expérience jubilatoire et silencieuse de l’enfance; c’est, dans le lieu, être autre et passer à l’autre”⁹⁶ [la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser

95 Francesco Careri, *Walkscapes, el andar como práctica estética*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 164

96 De Certeau, *L’invention du quotidien*, 164

otro y pasar al otro], explicando cómo los juegos espaciales infantiles derivan de la experiencia originaria de la percepción yo/otro vivida primariamente por el niño en su relación con la madre y posteriormente transferida en la experimentación del espacio con el ‘aquí’ (identidad) y ‘ahí’ (alteridad).

Frédéric Gros en su libro *Marcher, une philosophie* [Caminar, una filosofía] también señala que la palabra “dehors” [fuera] tiene una connotación de libertad, diversión, juego, un cambio radical con respecto a “dedans” [dentro] que aprisiona, comprime, agobia. “Aller dehors” [ir fuera], escribe Gros, se les dice a los niños para animarlos a ir a correr, jugar, reír. Luego cuando son mayores, “sortir” [salir] significa ir a encontrarse con los amigos, estar lejos de los padres, divertirse⁹⁷. Igualmente, Robert Walser en su libro *El paseo*, expresa muy bien esta sensación de liberación cuando, intentando escribir sin encontrar inspiración encerrado en un cuarto, decide darse un paseo y el mundo de fuera lo envuelve como una bocanada de frescura. “El mundo matinal que se extendía ante mis ojos me parecía tan bello como si lo viera por primera vez. [...]. Toda la tristeza, todo el dolor y todos los graves pensamientos se habían esfumado⁹⁸”.

2.3.6. El espacio como invitación

La obra *Il panorama con mano che lo indica* [Panorama con mano que lo señala] (Fig. 2.12) del artista de Arte Povera Giovanni Anselmo, expresa a la perfección los conceptos aquí expuestos. Una hoja grande de papel vacía está situada delante de una roca, como si se tratara de la vista de un paisaje y en ella sólo se vislumbra una pequeña mano tendida hacia nosotros. Es el espacio que nos tiende la mano, nos estimula a salir de nosotros, acercarnos a él, tocarlo, acariciarlo, explorarlo, poseerlo. Es el misterio de la vida que reaviva nuestra curiosidad, enciende nuestro deseo vital, nos incita a buscar y penetrar la profundidad oculta tras la apariencia de los fenómenos, y a emprender la exploración con nuestro cuerpo espiritual y/o nuestra mente corporal.

97 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, (Paris: Flammarion, 2011), 48

98 Robert Walser. *El paseo*, Trad. Carlos Fortea (Madrid: Siruela, 2014), pos. 19, Kindle



Fig.2.12. Giovanni Anselmo, *Il panorama con la mano che lo indica*, lápiz sobre papel, piedra, dimensiones: 305.1 x 203.2 cm (papel), 30 x 82.1 x 64 cm (piedra), 1982-84, Moma. Fuente: Moma.org.

2.3.7. Perek: reavivar la curiosidad por el espacio

Como escribe Georges Perek en *Espèces d'espaces*⁹⁹ [Especies de espacios], el problema no es el de inventar el espacio o de reinventarlo sino de interrogarlo o, más simple todavía, de leerlo porque a menudo no lo vemos, vivimos anestesiados en una cotidianidad de hábitos que no nos hace percibir lo que nos rodea. Perek

99 Georges Perek, *Espèces d'espaces*, (Paris: Gallimard, 2000)

nos invita a todos a ser usuarios activos del espacio, a reaprender a interrogarlo con la frescura de un niño. “L’espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n’est jamais à moi, il ne m’est jamais donné, il faut que j’en fasse la conquête”¹⁰⁰ [El espacio es una duda: debo marcarlo, designarlo constantemente; nunca es mío, nunca me es dado, debo conquistarlo], escribe Perec. Si mantene- mos viva la curiosidad por el espacio, si nunca damos nada por hecho, si seguimos sintiendo el deseo de explorar, si el espacio no está constituido por una estruc- tura impuesta externamente, sino que lo creamos nosotros, lo conquistamos, lo habitamos, lo relacionamos y trazamos conexiones activamente, entonces man- tendremos viva su intensidad, su diversidad, su capacidad de avivar la dialéctica identidad/alteridad, la esencia de la vida. Entonces seremos capaces de dejarnos maravilliar por lo “infra-ordinario”¹⁰¹, lo extraordinario en lo cotidiano, y sentire- mos plenamente potenciada toda nuestra capacidad imaginativa.

2.3.8. Caminar para reavivar el espesor del espacio

El caminar es una actividad propicia para experimentar esta sorpresa del sentir, este encuentro con la alteridad, por su lentitud que estimula la percepción, por ac- tivar nuestro cuerpo e intensificar su sensorialidad, por ser una inmersión total y sin intermediarios en el ambiente. Nos revela así un espacio más denso, profundo, lleno de insospechados descubrimientos. Así lo escribe Jérémy Gaubert: “la marche active l’épaisseur temporelle des lieux traversés”¹⁰² [la marcha activa el espesor temporal de los lugares atravesados]. Cuando caminamos, el efecto simultáneo del aumento de las percepciones percibidas, la lentitud del ritmo y la consciencia de nuestra corporei- dad que sentimos más pesada, nos transmiten un aumento de la densidad del medio, como si se volviera más espeso. Es lo que Le Breton describe como “la redécouverte de l’épaisseur sensible du monde”¹⁰³ [el redescubrimiento del espesor sensible del mun- do]. El caminar nos permite penetrar la profundidad que, como decía Merleau-Ponty, permea los fenómenos. Resumimos los principales conceptos expuestos en este apar- tado en el siguiente mapa conceptual (Fig. 2.13).

100 Perec, *Espèces d’espaces*, 179

101 Georges Perec, *L’infra-ordinaire*, (Paris: Éditions du Seuil, 1989), pos. 113. Kindle.

102 Gaubert, *Philosophie du marcheur*, 77

103 Le Breton, *Éloge de la marche*, 34

EL ESPACIO COMO ALTERIDAD

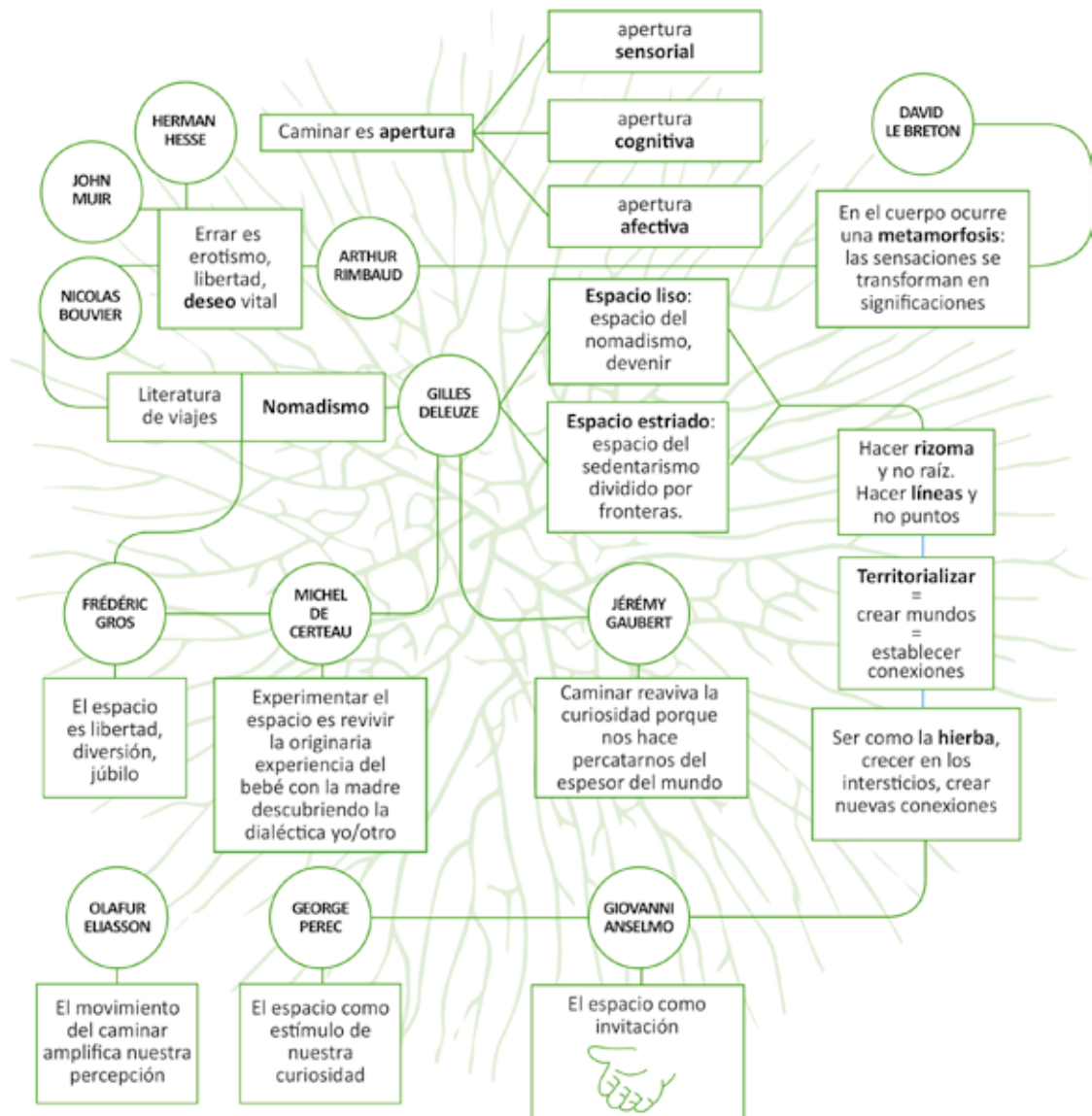


Fig.2.13. Mapa conceptual "El espacio como alteridad". Fuente: gráfico de la autora.

2.4. La 'desaparición' del espacio

Frente a la necesidad vital para el ser humano de vivir la espacialidad que es parte constitucional de su ser corporal, expresión de su ser relacional y polo dialéctico de su identidad, la sociedad contemporánea se dirige por el contrario hacia una abstracción cada vez mayor del espacio que ya no es experimentado, percibido,



vivido. Asistimos a su progresiva desaparición que va de la mano con la paulatina inutilización de nuestra corporalidad.

Esta relación esencial del ser humano con el espacio es algo a menudo olvidado en nuestra era tecnológica donde el espacio parece reducido a una pequeña pantalla gobernada por un software del que sólo somos usuarios profanos. En nuestros desplazamientos utilizamos continuamente los GPS, algo práctico, aparentemente gratuito y a nuestro servicio, pero que en realidad pagamos con el borrado progresivo de nuestra capacidad innata de relacionarnos con el espacio y, sobretodo, con la pérdida de confianza en nuestra facultad congénita de orientación espacial¹⁰⁴.

El antropólogo Franco La Cecla reivindica la importancia de esta capacidad connatural de orientación del ser humano, existente en cualquier cultura, tan congénita como la del lenguaje y que, en realidad, no podemos perder nunca, aunque hoy en día se encuentre totalmente anestesiada por la excesiva tecnologización y organización del espacio. Ya no la utilizamos. Lo que él llama “mente local”, es decir, la capacidad de entender el territorio y orientarnos en él, es una facultad natural del ser humano que se desarrolla cuando habitamos el espacio de forma activa y buscamos en él las señales que nos permiten orientarnos (piedras, montañas, árboles...). Se desarrolla de forma natural como consecuencia del habitar humano. Cuando este habitar no puede desarrollarse con libertad, cuando el espacio está excesivamente organizado, rígido, estanco y no se permite modelarlo, personalizarlo, entonces la “mente local” se “lobotomiza” dando lugar, afirma La Cecla, a un “genocidio cultural”¹⁰⁵. Habitar es percibir el mundo, prestar atención a sus señales y ordenarlas, una actividad muy parecida al lenguaje. Por esta razón, escribe La Cecla “la “mente locale”, al pari della parola, può essere ridotta ma difficilmente estinguersi”¹⁰⁶ [“la “mente local” al igual que la palabra puede ser reducida pero difícilmente extinguirse”]. Cuando la “mente local” está adormecida, el espacio ya no es percibido como propio sino como un espacio abstracto e impersonal que no nos pertenece. Y así son nuestras ciudades modernas: impersonales, con calles,

104 Este párrafo y el que sigue son parte del artículo: Laura Apolonio, Mar Garrido-Román, Fernanda Gracia-Gil, “Walking is the primal camera traveling” in *Walking practices, Walking Art, Walking bodies*, ed. Geert Vermeire, Yannis Ziogas (Grecia: University of Western Macedonia, 2020), 304-312

105 Franco La Cecla, *Perdersi*, (Roma: Edizioni Laterza, 2011), 4

106 La Cecla, *Perdersi*, 5

canales, redes y divisiones espaciales estáticas y predeterminadas donde nuestro habitar ya no construye ni modela nada, sólo se limita a la formalidad institucional de la residencia (nº de apartamento, calle, código postal...)¹⁰⁷.

Emblemática de esta desaparición del espacio experimentado nos parece la obra *La disparition* [La desaparición] de Paola Di Bello consistente en un collage de fotografías del mapa del metro de París en el que ha desaparecido el punto indicando ‘Usted está aquí’ por las veces que ha sido tocado por la gente. La artista reconstruye todo el mapa del metro utilizando estos puntos borrados. De esta forma evidencia la desaparición del lugar ‘real’, del espacio experimentado, que se ha cancelado del mapa debido justamente a su excesiva realidad, es decir, a la fricción del dedo sobre el mapa. Es una obra muy irónica que reivindica la existencia de la corporeidad y la fuerza del espacio vivido frente al espacio geométrico abstracto. No vivimos en un espacio homogéneo (el mapa) sino que el espacio en el que nos movemos es siempre un espacio vivido por nuestro cuerpo. Nuestro ser es siempre un ser ‘situado’ que, desde su situación establece relaciones espaciales, perceptivas, afectivas, interpretativas, simbólicas, etc. Como lo explica Jean-Paul Sartre en *L’être et le Néant* [El ser y la nada]: ‘être pour la réalité humaine, c’est être-là; c’est à dire “là sur cette chaise”, ‘là, à cette table’, ‘là, au sommet de cette montagne, avec ces dimensions, cette orientation’, etc.’. [Ser para la realidad humana es estar ahí; es decir, ‘ahí en esa silla’, ‘ahí en esa mesa’, ‘ahí en la cima de esa montaña, con esas dimensiones, esa orientación’, etc.]. Como muestra Paola de Bello, estamos ‘aquí’, un ‘aquí’ que ningún mapa puede contener ni representar.



Fig. 2.14. Paola Di Bello, *La disparition*, Collage de fotografías, 1994.
Fuente: web del artista¹⁰⁸.

107 Franco La Cecla, *Mente locale*, (Milano: Elèuthera, 2011), 17

108 Paola Di Bello, *La disparition*, <http://www.paoladibello.com/work/la-disparition>

Conclusión

Esta prerrogativa que tiene el caminar de hacernos tomar consciencia de nuestra corporeidad, de nuestra presencia, de que somos una unidad de dos opuestos, cuerpo y consciencia, identidad volcada hacia la exterioridad, se manifiesta también si analizamos el movimiento corporal durante la acción de andar, un continuo caer y volver a incorporarse. “Chaque pas est une chute rattrappée”¹⁰⁹ [cada paso es una caída recuperada], esta frase atribuida a Merleau-Ponty expresa esta particularidad del caminar humano metáfora de nuestra condición existencial de estar siempre tendiendo hacia algo que está fuera de nosotros. Según el filósofo Eric Fiat, en una conferencia donde explica la diferencia entre vivir y existir¹¹⁰, la palabra existir proviene del latín “sistere” [tomar posición, estar] y “ex” [fuera] así que su significado etimológico es “estar fuera”, es decir, que para existir no es suficiente estar simplemente ahí, sino que hay que estar abiertos a lo que está “fuera”, hay que tender hacia el exterior, agarrar esa mano tendida que nos presenta Giovanni Anselmo, dejarnos llevar por el movimiento, explorar lo desconocido. Es lo que llevará Heidegger a decir que el hombre vive para la muerte. Rebecca Solnit también subraya la peculiaridad del caminar humano, único en el mundo animal, como un continuo ejercicio de equilibrio. “Los niños aprenden a caminar jugando con el caer”, explica Solnit, “comienzan a caminar para perseguir [...] el deseo por aquello que está fuera, por la libertad, por la independencia de los confines seguros del Edén maternal”¹¹¹. Caminar es lo que nos lleva a ampliar las fronteras de nuestro mundo conocido, a expandir nuestro territorio (como diría Deleuze), afrontando para ello el riesgo de caída. El libro del explorador Erling Kagge sobre el caminar también empieza citando la conocida canción de Laurie Anderson: “You’re walking. And you don’t always realize it, but you’re always falling, with each step, you fall forward slightly, and then catch yourself from falling”¹¹² [Caminas. No siempre te das cuenta, pero caes, a cada paso caes un poco hacia delante, y te reincorpo-

109 Citado por Gaubert, *Philosophie du marcheur*, 18

110 Forum Européen de Bioéthique, “Cesser d’exister pour rester en vie”, Vídeo de Youtube, 1:43:14, Publicado el 30 de enero 2021, <https://www.forumeuropeendebioethique.eu/Tables%20Rondes/cesser-dexister-pour-rester-en-vie/>

111 Rebecca Solnit, *Wanderlust. Una historia del caminar*, Trad. Álvaro Matus, (Madrid: Capitán Swing, 2015), 60.

112 Laurie Anderson, “Walking and Falling” citada en Erling Kagge, *Camminare, un gesto sovversivo*. (Torino: Gedi, 2019), 3



ras]. Jérémy Gaubert profundiza el análisis de este mismo concepto mostrando cómo el caminar reúne dos estímulos contradictorios, desequilibrio y equilibrio: “L’élán source de déséquilibre et l’appui source d’équilibre forment une relation¹¹³” [El impulso fuente de desequilibrio y el apoyo fuente de equilibrio forman una relación]. Caminar es un alternarse de impulso y apoyo, caída y equilibrio, una dialéctica continua, una actividad emblemática no sólo de la fenomenología sino del existir en general, como demuestran las cantidades de obras plásticas dedicadas al caminar, empezando por la más representativa de todas, *Homme qui marche* [El hombre que camina] (Fig. 2.15) de Giacometti que, como escribe Franck Maubert en el libro que ha dedicado a esta obra, “es el hombre que se enfrenta a su dificultad de ser, y también el artista que afronta sus limitaciones, sus dudas, sus desgarramientos, el fracaso, pero que persigue su apasionado deseo de comprender”¹¹⁴.



Fig. 2.15. Alberto Giacometti, *Homme qui marche I*, bronce, 180,5 x 27 x 97 cm., creada en 1960, fundida en 1982, Fundación Giacometti, París. Fuente: Fundación Giacometti¹¹⁵.

113 Gaubert, *Philosophie du marcheur*, 18

114 Franck Maubert, *El hombre que camina*, Trad. Núria Petit, (Barcelona: Acantilado, 2019), 58

115 Alberto Giacometti, *Homme qui marche I*, Fondation Giacometti, Consultada el 19 de noviembre 2021, <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/database/161058/homme-qui-marche-i>

La figura esbelta y vulnerable que avanza con determinación, a pesar de transmitir incertidumbre hacia a dónde va, sus pies están sólidamente anclados en la tierra y su zancada parece predispuesta a explorar el espacio, como un destino humano ineludible, como si no pudiera hacer nada más que seguir su camino, la ventura de vivir su incompletud. Franck Maubert cuenta que Jean Genet estaba fascinado por los pies de esta escultura, los encontraba “fabulosos” y añade que son tan “extraños como pesados”, “deformes y zambos [...] son turbadores e inquietantes [...]. Hechizan”¹¹⁶. Lo que cautiva es la fuerza de gravedad, el magnetismo de nuestro vínculo con la tierra, nuestra mortalidad. Y por otro lado el impulso hacia adelante, el movimiento, el buscar frágil y valiente, la soledad. La escultura expresa plenamente la condición humana. Es una figura icónica universal que no parece nunca ya que seguimos caminando de la misma manera desde siempre. Mostramos a continuación otra versión de un artista contemporáneo, César Fernández Arias, donde se refleja igualmente la fuerza de gravedad de los pies y el impulso dinámico de caminar —aquí los pies están incluso en llamas mostrando claramente la potente energía que pueden transmitirnos— (Fig. 2.16).



Fig.2.16. César Fernández Arias, Pie-Pie, Esmalte sobre papel, 29,7 x 21 cm, 2013.
Fuente: *Al pie de la letra*¹¹⁷.

116 Maubert, *El hombre que camina*, 58-59

117 Palacio de los Condes de Gábia, *Al pie de la letra*. (Granada: Diputación de Granada, 2016), Catálogo de exposición, 62

Frédéric Gros también resalta en un capítulo titulado “Gravité”¹¹⁸ [Gravedad] la extraña característica que tiene el caminar de hacernos percibir nuestra pesadez. Algo totalmente anacrónico hoy en día cuando todos los deportes y todos los medios de transporte intentan hacernos sentir lo más livianos posible. Al caminar reencontramos la fuerza de gravedad. Además, con el ritmo lento de la marcha nos invade una inusual sensación de inmovilidad en movimiento. Así lo describe Gros: “En marchant, rien ne se déplace vraiment: c’est plutôt que la présence s’installe lentement dans le corps”¹¹⁹ [Al caminar, nada se mueve realmente: es más bien que la presencia se instala lentamente en el cuerpo]. Al penetrar cada vez más nuestra corporeidad, al percibir el magnetismo que nos ata a la tierra, entramos lentamente en nosotros mismos y recuperamos la presencia de nuestro ser, nos sentimos llenos, conectados con nosotros mismos y con el mundo. Entonces el tiempo también se ralentiza y entramos en una dimensión de eterno presente. Gros cita a un sabio taoísta que indica que nuestros pies sobre el suelo ocupan muy poco espacio dejando libre todo el espacio alrededor en el que podemos caminar. Lo que quiere decir Tchuang-Tseu, escribe Gros, es que los pies casi no ocupan lugar, pero su vocación (caminar) es articular el espacio del mundo. Tomar consciencia de nuestro cuerpo es al mismo tiempo darnos cuenta del abanico de posibilidades que nos brinda la vida. Es sentir nuestra presencia y al mismo tiempo abrirnos al universo de los posibles, como expresa la obra de Carmen Sigler titulada precisamente *Presencia* (Fig. 2.20).

Al sentir la presencia en nuestro cuerpo en la tierra, tomamos consciencia de nuestra finitud, nuestra insignificancia y al mismo tiempo de la inmensidad que nos rodea y nos invita al descubrimiento. La siguiente fotografía de Manuel Sonseca (Fig. 2.21), consecutiva a la precedente, representa el impulso de dar un paso con el que nos lanzamos a la aventura de vivir y explorar el mundo. Se titula *La enfermedad del viaje* y se refiere al deseo irrefrenable de explorar, conocer, relacionar, conectar, salir de nuestra identidad, “ex-istir”, como dijo el anteriormente mencionado Eric Fiat, y dar libre expresión al “estar-en-el-mundo” constitucional del *Dasein* que subrayó Heidegger. Ahora entendemos la profundidad filosófica que subyace a cada una de las zancadas que damos al día de forma automática y les restituimos la dignidad existencial que poseen.

118 Gros, *Marcher, une philosophie*, 245-250

119 *Ibid.*, 55





Fig. 2.20. Carmen Sigler, *Presencia*, huella sobre polvo de humo, 32 x 24 cm, 1996.
Fuente: *Al pie de la letra*¹²⁰.



Fig.2.21. Manuel Sonseca, *La enfermedad del viaje*, Madrid, 1999. Fuente: *Heraldo de Aragón*¹²¹.

120 Palacio de los Condes de Gambia, *Al pie de la letra*, 154

121 Alejandro Ratia, "La enfermedad del viaje", *Heraldo de Aragón*, 23 de marzo, 2011, <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2011/03/24/la-enfermedad-del-viaje-132574-1361024.html>

C A P Í T U L O

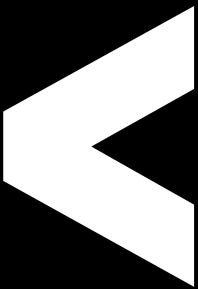
tres



**Caminar para
construir el 'lugar':
una experiencia
antropológica
y poética**

El ser y la nada

Pedro Tzontémoc



Esta foto de Pedro Tzontémoc representa cómo al caminar rompemos el espacio geométrico abstracto, este espacio que desde la edad moderna ha ido creciendo hasta transformarse en el instrumento de control del sistema dominante y que cada vez se impone más en nuestra vida contemporánea caracterizada por una desaparición del espacio real. Al caminar despertamos nuestra capacidad de interpretar, nombrar, conectar, comunicar, relacionar y creamos, ‘producimos’ una nueva espacialidad, antropológica y poética, que representa una vía de escape, una liberación y sutil subversión al sistema alienante de producción del mercantilismo.

* Pedro Tzontémoc, *El ser y la nada*, Impresión en gelatina de plata, 2006. Fuente: “Destellos de Luz Portátil”, *Artes de México*, 20 enero, 2021, https://issuu.com/artesdemexico/docs/destellos_de_luz_porta_til_d2020

3

Caminar para construir el 'lugar': una experiencia antropológica y poética



C'est la puissance des gens qui décide les chemins¹.
[Es la potencia de la gente lo que decide los caminos]

Christian Bobin

Resumen

Después de haber analizado en el capítulo anterior el caminar desde un punto de vista filosófico, como actividad primordial del ser humano en cuanto que expresa su espacialidad constitutiva, indagaremos ahora su repercusión sociológica y urbanística, es decir, su capacidad para crear el lugar, construir el paisaje y simbolizar nuestro habitar. Mostraremos en este capítulo, junto a Maderuelo, Nogué, Augé, Burckhardt, Certeau y Lefebvre, cómo el paisaje es un concepto abstracto, fruto de una construcción cultural y cómo el espacio social se construye con la experiencia comunitaria y activa. El espacio social no existe fuera de nosotros, igual que el concepto de espacio analizado en el anterior capítulo, lo creamos con nuestra vivencia. Demostraremos aquí cómo, al creciente proceso de abstracción del espacio —derivado de la racionalidad de la edad moderna, el aumento de la tecnologización y la consecuente aminoración del uso de nuestra corporalidad— corresponde la paulatina transformación de los lugares en no lugares. Frente a esta situación surge la necesidad de activar de nuevo una relación activa y directa con el espacio. El caminar, la más elemental 'práctica del espacio', revela ser una potente herramienta para volver a vincularnos al lugar que habitamos. Caminar implica el reencuentro con nuestra corporalidad y con una temporalidad más lenta y ambos factores permiten la reapropiación del espacio cercano, percibido, subjetivo e imaginario. Lucius Burckhardt, inventor de la Paseología, nos enseña cómo el caminar nos hace recuperar nuestra innata capacidad de crear significados.

1 Christian Bobin, "À quoi ça rime?", *France Culture*, Podcast, 28:58; publicado el 9 de septiembre 2011, <https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/christian-bobin-12>



Analizaremos el concepto de Michel de Certeau de invención de lo cotidiano y nos llevará a poner de manifiesto cuánto caminar y lenguaje están intrínsecamente unidos y, por consiguiente, cuánto puede el caminar cambiar nuestra vida cotidiana y el espacio habitado. Mostraremos junto a Lefebvre la importancia de liberar la vida cotidiana de la colonización sistémica del poder para recuperar la libertad creativa del caminante poeta que, como dice Barthes, es capaz de encontrar infinitas nuevas lecturas de la ciudad.

3.1. Paisajes culturales, paisajes invisibles y no-lugares²

3.1.1. El concepto de paisaje

El paisaje, es decir, el espacio que nos rodea, lo que vemos cada día y que podría parecer lo más banal de nuestra existencia, es en realidad un enigma. ¿Es concreto o abstracto? ¿Está fuera de nosotros o en nuestra mente? ¿Lo vemos de verdad o lo imaginamos? ¿Es una experiencia estética? ¿Es natural o artificial? ¿Es una representación individual o más bien colectiva? ¿Cómo y dónde se experimenta mejor, en el espacio abierto o a través de una representación, viendo un cuadro o una fotografía? Numerosos pensadores han intentado dar respuestas a estas preguntas. Siguiendo el hilo de los pensamientos de Javier Maderuelo, Joan Nogué, Marc Augé, Michel de Certeau y Lucius Burckhardt, mostraremos a continuación cómo el concepto de paisaje es fruto de una construcción cultural que es la que determina nuestra apreciación estética del mundo. Al mismo tiempo es un concepto abstracto que nos impide ver la realidad que habitamos tal como es, con el consecuente sentimiento de alienación y de irresponsabilidad ecológica. Cada vez tenemos menos contacto directo con el ambiente en el que vivimos. El espacio se torna abstracto, no lo vivimos con nuestro cuerpo, no lo experimentamos activamente sino de forma pasiva, como si no nos perteneciera. Asistimos por consiguiente a la desaparición de los lugares que, como veremos, se van transformando en los no-lugares señalados por Marc Augé.

2 El texto de los dos primeros apartados de este capítulo (3.1 y 3.2) se ha publicado en el siguiente artículo: Laura Apolonio, "La 'Paseología', El paseo como ciencia para conocer y transformar el mundo", *International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, Vol. 7, No. 2, (mayo 2020): 109-116, <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2484>



¿Cómo nace el concepto de paisaje? Maderuelo, en su libro *Paisaje y arte*³ explica que el término ‘paisaje’ no ha surgido de la naturaleza sino del arte. Se empezó a utilizar para designar un género de pintura. Esto recalca el hecho, escribe Maderuelo, de que “el paisaje no es una realidad física, (...) no es un sinónimo de naturaleza, ni tampoco lo es del medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos, sino que se trata de una construcción, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura”⁴. La misma ambigüedad del término, que sirve tanto para designar el territorio delante de nosotros como su imagen, es signo de que ambos significados se han generado al mismo tiempo. Es sólo cuando el ser humano ha empezado a representar el paisaje que lo ha visto como tal. Primero ha nacido como representación, en una pintura o en un mapa geográfico. Maderuelo explica que “no hubiéramos llegado a tener conciencia paisajista sin la existencia de los mapas y los cuadros”⁵. Esto ha transformado nuestra relación con el territorio. El ver un territorio como un paisaje presupone una actitud estética contemplativa que se diferencia de la postura pragmática utilitarista hacia la tierra. Cuando decimos que un segmento de territorio es un paisaje, lo estamos mirando con unas gafas contemplativas. La mirada estética que nos hace ver un fragmento de naturaleza como un paisaje es fruto de la cultura, es decir, escribe Maderuelo, “está sometida a las convenciones propias de la época, el lugar, la clase social y el nivel de formación de quien contempla”⁶.

3.1.2. Paisajes invisibles

Juan Nogué también afirma que el paisaje es ante todo cultura, que se construye a partir de las representaciones que nos hacemos de la realidad y, en cuanto tal, es algo vivo que se transforma continuamente. Es el resultado de un continuo proceso de interrelación entre el ser humano y el territorio que habita. El problema es que, hoy en día, la excesiva velocidad a la que se transforma el territorio y la imperante globalización que impone representaciones abstractas que anulan las locales, nos llevan a la pérdida de los valores simbólicos que constituyen el paisaje

3 Javier Maderuelo et al. *Paisaje y arte*, (Madrid: Abada editores, 2007)

4 Maderuelo, *Paisaje y arte*, 12

5 *Ibíd.*, 13

6 *Ibíd.*, 14

con el consecuente extravío de nuestra relación con el espacio en el que vivimos. Nogué habla de “paisajes sin imaginario”⁷, es decir, paisajes que han cambiado tan rápidamente por razones industriales, de turismo de masa o de crecimiento urbano fulgurante, que se ha deteriorado su correspondiente imaginario cultural y se han vuelto invisibles. El territorio se ha transformado de manera tan rápida que no ha dado tiempo a que se forme su correspondiente representación, no se ha asimilado culturalmente dando lugar a un vacío en el imaginario. Antiguamente había una conexión inmediata entre paisaje - cultura - territorio, pero esta unión hoy en día se ha desintegrado, ha sido borrada por la niebla homogeneizadora de la globalización acelerada. “Cuando no entendemos un paisaje, no lo vemos: lo miramos, pero no lo vemos —escribe Nogué— y nos hemos acostumbrado a movernos por paisajes invisibles”⁸.

El problema que plantea Nogué es “el abismo entre el paisaje representado y el paisaje real y la incapacidad de generar nuevos paisajes con los que la gente se pueda identificar”⁹. Para ser real y por tanto visible, el paisaje debe ser representado, es decir, encuadrado en una “imagen típica”. Lo representado es más real que lo vivido y solo entendemos o damos sentido a lo experimentado si le corresponde una imagen. La realidad está sustituida por la imagen y es su representación la que constituye nuestra realidad. Para poder codificar nuestras percepciones sensoriales necesitamos asignarles una imagen mental.

¿Cómo podemos volver a hacer visible aquello que miramos sin ver? Para ganar la “batalla de la visibilidad”, escribe Nogué, para combatir esta ausencia de significados, tenemos que “conseguir penetrar en lo invisible a través de lo visible”¹⁰, es decir, construir una representación a partir de los fragmentos desconectados de realidad que tenemos ante nuestros ojos. La interpretación de un paisaje se basa en las imágenes arquetípicas que se han ido formando en el proceso histórico, social y cultural de los habitantes de un lugar y constituyen la referencia de lo ‘bello’. Pero el problema es que estos paisajes contemporáneos se han formado tan rá-

7 Juan Nogué, “Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas”. *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 73-74 (junio 2007): 373-382, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2585408>

8 *Ibid.*, 377

9 *Ibid.*, 380

10 *Ibid.*, 378



pidamente que no tienen estratificación histórica ni vivencias sociales. ¿Cómo podemos formar una imagen ideal de estos lugares? Veremos a lo largo del capítulo la importancia que significa el caminar, es decir, la vivencia corporal con el espacio que nos rodea para construir el imaginario del territorio.

3.1.3. No-lugares

Estos paisajes sin discurso, sin representación y sin imaginario son los espacios del anonimato, los no-lugares investigados por Marc Augé en su famoso libro *Non-lieux* [No-lugares] publicado en 1992. Así describe Augé el no-lugar: “Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu”¹¹ [Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como lugar de identidad, ni como relacional, ni como histórico se definirá como un no-lugar]. Un no-lugar es un lugar que carece de significaciones antropológicas, es decir, de significados creados por el habitar humano y se define por consiguiente en oposición a lo que Augé denomina “lieu anthropologique” [lugar antropológico] que es el lugar de la significación, “le lieu du sens inscrit et symbolisé”¹² [el lugar del sentido inscripto y simbolizado]. Según Augé, los no-lugares son los productos de la “sobremodernité”¹³ [sobremodernidad], término con el que define la problemática de la sociedad contemporánea estructurada por tres tipos de excesos: el exceso de acontecimientos (exceso de tiempo, de velocidad), el exceso de movilidad (exceso de espacio) y el exceso de fragmentación social (exceso de individualización). La sobremodernidad es por tanto el resultado de tres tipos de sobreabundancias: la sobreabundancia de eventos que acontecen a una velocidad siempre mayor; la sobreabundancia de movilidad que nos lleva a una excesiva abstracción del espacio; la sobreabundancia de individualización de la sociedad cada vez más fragmentada en la que cada individuo busca sus propias referencias culturales dando lugar a la desintegración de las referencias colectivas.

La sobremodernidad se genera por consiguiente en la relación ontológica humana tiempo/espacio/individuo creando una tensión que amenaza con

11 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992), 100

12 *Ibid.*, 104

13 *Ibid.*, 42



desintegrarla. Para escapar de esta huida hacia el vacío de sentido necesitamos volver a crear significados. Así como Nogué afirma la necesidad de visibilizar los espacios invisibles, Augé también sostiene que “Il nous faut réapprendre à penser l’espace”¹⁴ [es necesario reaprender a pensar el espacio]. Los no-lugares devienen lugares cuando son vividos o “practicados”, para usar el término de Michel de Certeau (citado por Augé) y se considera “la marche comme première pratique de l’espace”¹⁵ [el caminar como primera práctica del espacio].

La división del espacio en segmentos rígidos (carreteras, autopistas, líneas ferroviarias) o intangibles (líneas aéreas, rutas marítimas) y el desplazamiento en los modernos medios de transportes que son habitáculos móviles en los que viajamos separados del ambiente, han creado una relación con el espacio cada vez más acelerada y más abstracta. El gran desarrollo de los medios de transporte y de las redes comunicativas ha dado lugar, paradójicamente, a una comunicación excesivamente rápida y abstracta que tardamos en asimilar quedándose en superficial. Un desplazamiento más lento y más directo, desde el cuerpo, nos permite comprender el proceso y dotar el espacio de significaciones. Necesitamos volver a ‘practicar’ el espacio directamente desde el cuerpo. “Ce sont les marcheurs qui transforment en espace la rue géométriquement définie comme lieu par l’urbanisme”¹⁶ [Son los caminantes que transforman en espacio la calle, geoméricamente definida como lugar por el urbanismo], escribe Augé citando a De Certeau. La marcha se presenta así como una herramienta para la reapropiación del espacio pero, no tanto del espacio físico (más que conquistado con los modernos medios de transportes), sino, y sobretodo, del espacio mental, imaginario. Necesitamos volver al cuerpo para poder generar nuevas representaciones mentales y para no perder nuestra innata capacidad creativa de interpretación y simbolización.

14 *Ibid.*, 49

15 *Ibid.*, 107

16 *Ibid.*, 102



3.2. La ciencia del paseo: la Paseología

3.2.1. Un invento de Lucius Burckhardt

Lucius Burckhardt fue un teórico suizo, sociólogo, urbanista, diseñador y profesor de estética del paisaje en la universidad de Kassel, cuyas teorías han influenciado fuertemente el urbanismo, el paisajismo y la concepción del diseño contemporáneo. Desgraciadamente, sus textos no han sido todavía traducidos al castellano. Los editores Markus Ritter y Martin Schmitz han recopilado sus escritos traducidos al inglés en tres volúmenes de fundamental importancia: *Lucius Burckhardt Writings. Rethinking Man-Made Environments: Politics, Landscape and Design*¹⁷ (2012) [Escritos de Lucius Burckhardt. Repensar los entornos artificiales: Política, paisaje y diseño], *¿Why Is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*¹⁸ (2015) [¿Por qué es bello el paisaje? La ciencia de la paseología], *Design is Invisible: Planning, Education and Society*¹⁹ (2017) [El diseño es invisible: Planificación, educación y sociedad]. Recientemente se ha publicado también en Italia una recopilación de sus textos con el sugerente título: *Il falso è l'autentico*²⁰ (2019) [Lo falso es lo auténtico], que resume fundamentalmente el pensamiento de Burckhardt centrado en desvelarnos las trampas de nuestra mente en la construcción de la realidad.

Burckhardt es conocido sobre todo por ser el fundador de un nuevo tipo de ciencia que llamó *Spaziergangswissenschaft*, término que se tradujo al inglés por *Strollology*, al francés por *Promenadologie* y que se podría traducir al castellano por Paseología. Se trata de la ciencia del caminar. En una entrevista con el famoso curador Hans Ulrich Obrist, Burckhardt explica, junto a su mujer Annemarie, cómo nacieron las primeras caminatas experimentales que le llevaron a inventar la

17 Lucius Burckhardt, *Lucius Burckhardt Writings. Rethinking Man-Made Environments: Politics, Landscape and Design*, Ed. Jesko Fezer y Martin Schmitz, Trad. Jill Denton, (Viena, Nueva York: Springer, 2012), ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=5117625>

18 Lucius Burckhardt, *Why Is Landscape Beautiful?: The Science of Strollology*. Ed. Markus Ritter y Martin Schmitz, Trad. Jill Denton, (Basel: Birkhäuser, 2015). ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=1820359>

19 Lucius Burckhardt, *Design is Invisible: Planning, Education and Society*. Ed. Markus Ritter y Martin Schmitz, Trad. Jill Denton, (Basel: Birkhäuser, 2017). ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=4843234>

20 Lucius Burckhardt, *Il falso è l'autentico*, Trad. Carla Buttazzi, (Macerata: Quodlibet, 2019)



Paseología²¹. En 1987, durante la Documenta 8, en un seminario de investigación sobre el lenguaje como condicionante de nuestra percepción del paisaje, tuvieron la idea de realizar junto con sus alumnos una peculiar caminata que llamaron *Voyage to Tahiti* [Viaje a Tahití] por una zona militar abandonada de Kassel (Fig. 3.1.). Mientras caminaban leían en alto, como banda sonora de la experiencia, los textos de George Foster sobre el descubrimiento de Tahití que protagonizó junto al Capitán Cook en 1773. Averiguaron que las descripciones de la isla paradisíaca coincidían perfectamente con la percepción que tenían del parque natural de Kassel. Se encontraban en la fría Alemania, pero se sentían plenamente en el ambiente tropical del Pacífico Sur. El lenguaje era más determinante y condicionante que la percepción directa de la naturaleza, el imaginario más fuerte que la realidad.



Fig. 3.1. Lucius Burckhardt, *The Voyage to Tahiti* [Viaje a Tahití], caminata realizada en Kassel, 1987.
Fuente: Burckhardt, *Why is Landscape Beautiful?*²². Foto: @Bertram Weisshaar.

21 Burckhardt, *Why is Landscape Beautiful?*, 7

22 *Ibid.*, 217

La segunda caminata experimental se realizó en 1993 para investigar la diferencia perceptiva del espacio entre caminantes y automovilistas. El *Motorists' Walk* [paseo del automovilista] consistía en caminar en el tráfico sujetando con las manos un parabrisas (Fig. 3.2.). Descubrieron lo condicionante que es para la percepción del espacio el marco creado por el parabrisas que fuerza nuestra vista hacia adelante y limita la sensación tri-dimensional más envolvente que percibimos sin él. “We are no longer really conscious of how windshields limit our perception”²³ [Ya no somos conscientes de cuánto el parabrisas limita nuestra percepción], afirma Burckhardt. También se percataron de lo aislante que es el habitáculo del coche y de lo frágil que se notaban sin la protección de la hoja metálica en medio del tráfico. Al no estar en un habitáculo, se sentían mucho más envueltos por el ambiente y percibían un mayor sentido de presencia en el lugar. Así lo explica Burchardt: “The lack of the protective shell of a car prompted a peculiar perception of ‘place’”²⁴ [La falta de la coraza protectora del coche provocó una peculiar percepción de ‘lugar’].



Fig. 3.2. Lucius Burckhardt, *Motorists' Walk* [Paseo del automovilista], caminata realizada en Kassel, 1993.
Fuente: Burckhardt, *Why is Landscape Beautiful?*²⁵. Foto: @Bertram Weisshaar.

23 *Ibid.*, 8

24 Burckhardt, *Lucius Burckhardt Writings*, 243

25 Burckhardt, *Why is Landscape Beautiful?*, 220

Cuenta Burckhardt en la entrevista que la palabra *Spaziergangswissenschaft* [Ciencia del caminar] se le ocurrió al rellenar un formulario oficial para la Fundación Alemana para la Investigación Científica donde tenía que especificar su prioridad de investigación²⁶. Desde entonces ha utilizado este término para caracterizar su enfoque frente a cualquier problema, no sólo en el sentido que utiliza el caminar como herramienta de investigación sino también por priorizar constantemente una óptica procesual, relacional, abierta a la duda y capaz de tener en cuenta puntos de vista diferentes. Sus paseos son siempre lúdicos, irónicos e investigativos, de clara inspiración dadaísta, siguiendo asimismo el desapego de la realidad del *flâneur* pero sin su aspecto nostálgico²⁷. Para Burckhardt sólo con el arte se puede conseguir que las personas abran los ojos y sean capaces de sorprenderse, sin ofenderse ni sentirse sermoneadas. Sólo el arte consigue ir más allá de una realidad automatizada. Hoy en día la mirada es tan limitada que la gente no tiene ya la distancia necesaria para darse cuenta de ello. Con sus caminatas experimentales Burckhardt consigue ampliar la percepción de la realidad abriendo una brecha en un mundo encapsulado en certezas racionales que ya no quiere dudar de nada. “With our walks we switch off people’s fear of the unknown. And we have fun too”²⁸ [Con nuestras caminatas desactivamos el miedo a lo desconocido. Y además nos divertimos], escribe Burckhardt. Realizó también otro paseo con su entrevistador Hans Ulrich Obrist en el que llevaban cada uno un bastón con las palabras “*It’s beautiful here*” [Qué bonito es esto] y se dieron cuenta de su poder mágico porque bastaba clavarlo en un sitio para transformarlo en un lugar potencialmente bello²⁹. Lo que confirma una vez más que el lenguaje, la cultura y la intencionalidad estética son determinantes en nuestra percepción del lugar.

3.2.2. Caminar como acto perceptivo y representativo

En el texto “Why is landscape Beautiful?”³⁰, fruto de un seminario que condujo en 1979, Burckhardt explica que resulta evidente que el paisaje es un “cons-

26 *Ibid.*, 9

27 *Ibid.*, 11

28 Burckhardt, *Why is Landscape Beautiful?*, 9

29 Stephan Becker, “Welcome to the house of fun... Hans Ulrich Obrist on the Swiss Pavillon”, *Uncube Magazine*, 3 de junio de 2014, <http://www.uncubemagazine.com/blog/13212377>

30 Burckhardt, *Lucius Burckhardt Writings*, 133



tructo cultural” si sólo pensamos en el hecho paradójico de que, para nosotros, los excrementos de las vacas forman parte del paisaje de montaña pero la basura dejada por los turistas no. Esto demuestra que ver un paisaje es un “acto creativo”³¹ de nuestro cerebro en el que filtramos las percepciones recibidas y sólo seleccionamos algunas. El paisaje no es lo que vemos sino lo que elegimos ver, descartando todos los elementos que no corresponden a la representación mental que tenemos de un lugar bello, la imagen ideal del ‘lugar ameno’. Esta imagen ideal se ha ido construyendo en nuestra cultura a lo largo de los siglos, desde Homero, pasando por el Renacimiento y el Romanticismo, hasta llegar al día de hoy a las imágenes publicitarias de las agencias de viaje. Según Burckhardt, reconocemos como bello un paisaje cuando se establece una relación entre lo que percibimos y la imagen mental del “ideal of the locus amenus”³² [lugar ameno ideal].

En el texto “A Walk in Second Nature”³³ [Un paseo por la segunda naturaleza], explica cómo el histórico paseo en el jardín paisajístico inglés derivó luego en el recorrido panorámico en tren y finalmente en la ruta turística en coche. Estos paseos estéticos tenían como objetivo crear una experiencia placentera que reconstruía mentalmente la imagen ideal de la belleza culturalmente establecida. En la construcción de lo que llamamos paisaje estamos muy condicionados por las imágenes impuestas culturalmente, tanto que terminamos percibiendo como auténtico lo que Burckhardt llama “segunda naturaleza”, es decir, una falsa naturaleza conformada culturalmente. Según él, es al caminar cuando nos damos cuenta de cómo construimos el paisaje: recibimos infinitos estímulos perceptivos, de los que sólo algunos son seleccionados, en un continuo proceso comparativo con imágenes mentales codificadas. Al final del paseo, hemos construido una imagen sintetizada del paisaje, creada por el compendio de los momentos que más nos han impactado. Burckhardt dice estar perennemente intrigado por cómo lo que percibimos de la naturaleza se transforma en esta imagen mental que llamamos paisaje. Se trata de un verdadero milagro: “a chain of insights punctuated by distances ultimately merges in a single impression”³⁴ [una cadena de impresiones puntuales, distanciadas entre ellas, terminan fusionándose en una única

31 *Ibid.*, 133

32 *Ibid.*, 134.

33 Burckhardt, *Design is invisible*, 205

34 *Ibid.*



imagen]. Caminamos por una carretera, cruzamos un bosque, subimos una colina, vemos un panorama y cuando volvemos a casa tenemos en nuestra mente una imagen que es la representación típica de ese paisaje.

Sin embargo, Burckhardt precisa que no le interesa el paseo como medio de representación sino como modo de percepción. Aunque las percepciones humanas siempre son culturales, mediadas por la educación y la sociedad, el caminar representa una manera de despertar nuestro sistema perceptivo anestesiado. Estamos en un círculo vicioso: percibimos algo y etiquetamos esta percepción nombrándola con una palabra. Luego el lenguaje nos condiciona: si se llama ‘así’ es que debería ser ‘así’ y entonces la percibimos ‘así’. La Paseología quiere desmontar las percepciones convencionales reactivando la experiencia perceptiva y el proceso cognitivo, contrarrestando el predominio de la “imagen única”³⁵.

En una caminata experimental junto con sus alumnos, *The primal walk*³⁶ [el paseo primordial], pide a varios participantes realizar el mismo paseo y marcar en un mapa los lugares que les han encantado. Todos señalan los mismos lugares, lo que demuestra que sus percepciones están determinadas por la misma cultura y que todos están fuertemente influenciados por los mismos clichés culturales (literarios o pictóricos). En la construcción de la imagen del paisaje, durante el paseo, hay un continuo trabajo comparativo entre lo percibido y la representación mental preconcebida. En la brecha entre estas dos imágenes se encuentra el germen de la creatividad representativa. Cuanto más encajen, menos aprendemos ya que efectuamos un menor trabajo constructivo y creativo. Cuanto más alejadas, más pondremos a funcionar nuestra facultad de representación, imaginación y asociación. Todo este proceso está destruido cuando nos desplazamos en avión, tren o metro ya que llegamos directamente al destino, saltando el proceso, y es justamente en el proceso donde se encuentra el trabajo constructivo de la imagen del paisaje. Este trabajo procesual de construcción de significado se activa particularmente al caminar porque es una actividad que intensifica nuestra capacidad sensorial y su ritmo lento favorece la elaboración de nuestro sistema cognitivo.

35 *Ibíd.*, 291

36 Burckhardt, *Why is Landscape Beautiful?*, 233



3.2.3. Caminar como proceso de conocimiento

El paseo nos hace percibir el proceso de nuestra relación con el mundo, el trabajo constructivo de representación del paisaje, el desarrollo mental provocado por los estímulos que recibimos. La caminata para Burckhardt representa un proceso de humanización de los lugares, es el “practicar” el espacio del que habla Michel de Certeau³⁷. Cada caminata debe ser concebida como una experiencia, la conquista nunca exhaustiva de un segmento de la realidad. Con cada paseo recibimos más estímulos y percepciones de la realidad, no sólo desde la vista. Se despiertan olores, sonidos, tacto... sentimos el peso de nuestro cuerpo, el esfuerzo... Conseguimos nuevas representaciones del mundo estimulando el juego entre las percepciones corporales y las imágenes mentales, levantamos el velo de los estereotipos, porque activamos el proceso en el que los comparamos con lo que percibimos. Recuperamos la lentitud, la corporalidad y la relación consciente con el espacio. De esta forma la realidad recobra su profundidad. Salimos del mundo plano de las pantallas y del espacio anónimo del consumo y de la globalización. El espacio deja de ser abstracto: vemos, construimos, creamos, somos el paisaje. Cuerpo, mente y paisaje están alineados y forman una unidad. Con los pies en el suelo sentimos nuestra presencia aquí y ahora. Somos activos, conscientes del momento presente y ponemos en marcha la producción creativa de significados. Por consiguiente, la *Paseología* se revela como una potente herramienta para transformar el mundo.

La ciencia del caminar de Burckhardt es fundamentalmente un elogio del proceso. Más que Paseología, podríamos llamarla Procesología, porque pone el acento en la importancia de recuperar el enfoque procesual en cualquier ámbito. Burckhardt afirma que “we are the first generation to have to construct a new aesthetic, a strollological aesthetic. Strollological, for the simple reason that the way or route to a place can no longer be taken for granted, but must be reproduced in, or represented by, the object itself”³⁸ [“Somos la primera generación que debe construir una nueva estética, una estética paseológica. Paseológica porque el recorrido de acercamiento a un lugar hoy en día ya no es obvio, sino que debe ser representado-reproducido en el objeto mismo”]. Es decir, necesitamos no sólo

37 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. (Paris: Gallimard, Folio Essais, 1990), 173

38 Burckhardt, *Why is landscape beautiful?*, 229



considerar el objeto sino todo el contexto que lo envuelve, tomar conciencia de las relaciones entre las cosas, darnos cuenta de la realidad que nos rodea y de todos los elementos que la conforman. El paseo nos hace revivir el proceso relacional con el espacio. Si los lugares no están vividos de forma procesual, gradual, cercana, desde el cuerpo, no son comprendidos, permanecen abstractos, son los no-lugares antes mencionados. La estética de la Paseología de Burckhardt, nos acerca a lo que Certeau llama la “invención de lo cotidiano”, es decir, la manera en la que fabricamos nuestro habitar cotidiano, y evidencia la importancia de retomar un papel activo en esta sociedad globalizada en la que el sistema nos encauza cada vez más hacia un rol de autómatas. En este sentido, caminar demuestra ser una imprescindible herramienta.

3.3. Michel de Certeau: la creatividad en lo cotidiano

3.3.1. la invención intrínseca en el hacer

Michel de Certeau —historiador, filósofo, etnólogo, teólogo y jesuita, “de une intelligence étincelante et sans conformisme” [de una inteligencia brillante y sin conformismo], como afirma Luce Giard en el prólogo del libro³⁹— escribió, entre otros muchos textos, *L'invention du quotidien* [La invención de lo cotidiano] que, a pesar de ser del año 1980, sigue siendo un texto clave para el pensamiento contemporáneo, un clásico de la teoría cultural, fuente de inspiración para historiadores, filósofos y sociólogos. El objetivo del libro fue una investigación sobre los consumidores comisionada por la DGRST (Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique) del Ministerio de la Cultura de Francia, a raíz de los acontecimientos de mayo 68 y del fuerte impacto que ejercían los escritos de Certeau en la cultura. Le pidieron un informe sobre las orientaciones a seguir, una previsión sobre el futuro. Certeau formó rápidamente un equipo en el que integró a Luce Giard y a Pierre Mayol. El resultado se publicó en dos volúmenes: *L'invention du quotidien I, Arts de faire* [La invención de lo cotidiano I, Artes de hacer] redactado exclusivamente por Certeau y *L'invention du quotidien II, Habiter, Cuisiner* [La invención de lo cotidiano II, Habitar, Cocinar], consistente principalmente en una recopilación de entrevistas a cargo de Mayol y Giard. Lo novedoso del estudio de Certeau fue que, en lugar de

39 Certeau, *L'invention du quotidien*, 1



escribir sobre la supuesta pasividad de los consumidores, descubrió que hay una “*créativité des gens ordinaires*”⁴⁰ [creatividad de la gente corriente] que se expresa en una multitud de pequeñas astucias a través de las que cada uno de nosotros se inventa una particular manera de habitar el mundo.

El punto de partida de Certeau es la inversión de la habitual hipótesis usada en sociología del atomismo social, es decir, en lugar de pensar en el individuo como una entidad separada lo consideró como lo que en realidad es, un cruce de relaciones. Según Certeau, es la relación que determina sus términos y no lo contrario y cada individuo está constituido por la pluralidad de sus determinaciones relacionales —“chaque individualité est le lieu où joue une pluralité incohérente (et souvent contradictoire) de ses déterminations relationnelles”⁴¹ [cada individualidad es el lugar donde emerge una pluralidad incoherente (y a menudo contradictoria) de sus determinaciones relacionales]—. Según el autor, los humanos creamos estrategias de supervivencia exactamente como cualquier otro animal o insecto en su ecosistema sólo que nuestras estrategias están ocultas por la racionalidad dominante en la sociedad occidental. El objetivo de su trabajo es por tanto desvelar los modos de actuar de los individuos que componen la sociedad, que Certeau insiste en llamar “*usagers*” [usuarios] más que “*consommateurs*” [consumidores] ya que este último término implica una pasividad que no es tal. Quiere desvelar la creatividad connatural que subyace a la estructura racional impuesta socialmente. “*Le quotidien s’invente avec mille manères de braconner*”⁴² [Lo cotidiano se inventa con mil maneras de *cazar furtivamente*], escribe Certeau. En el término “consumidores” está implícita una voluntad de relegarnos al mero papel de engullidores pasivos anulando completamente nuestro potencial activo. Certeau entiende la necesidad de desvelar el uso activo de los objetos sociales por parte de los individuos, analizando qué es lo que el individuo “fabrica” con los elementos sociales y culturales entre los que se mueve, las imágenes televisivas, el espacio urbano, los productos de consumo, etc. Esta “fabricación” individual, escribe Certeau, contiene una “*poiesis*” —del griego “*poiein*” [crear, inventar, generar]— que no viene revelada, que se esconde y diluye en la megaestructura de los sistemas de producción (te-

40 *Ibid.*

41 Certeau, *L’invention du quotidien*, “Introduction générale”, XXXVI

42 *Ibid.*

levisiva, comercial, urbanística ...), cada vez más globales y totalitarios. Escondida en la gigantesca estructura centralizada, expansionista y espectacular del sistema de producción capitalista, se abre camino otro tipo de producción denominada 'consumo'. Es invisible porque no produce productos propios sino sólo maneras de usarlos. Pero es precisamente en el 'uso' que se encuentra una creatividad intrínseca e imborrable de la misma manera que, en el ámbito de la lingüística, existe una creatividad en el lenguaje hablado comparado con la lengua oficial, en la *performance* de hablar frente a la competencia lingüística. Cada vez que hablamos 'usamos' la lengua. Se trata de una estructura racional, social, aprendida, pero la usamos a nuestra manera, con nuestro cuerpo, en un momento determinado, en un espacio concreto, con determinado(s) interlocutor(es), estableciendo una red de relaciones. Es una 'apropiación' nuestra de la lengua, un 'operar' nuestro, que activa un 'presente' (de tiempo y lugar) y una relación (un 'contrato' con el otro). Estas características que observamos en el uso de la lengua, escribe Certeau, se encuentran en innumerables otros campos del vivir social entre los cuales, y es lo que aquí nos interesa, el caminar y el uso del espacio⁴³.

3.3.2. Prácticas de espacio

La tercera parte del libro de Certeau está dedicada a las prácticas del espacio, es decir, a la manera cómo nos relacionamos con el espacio de la ciudad. Empieza describiendo la experiencia de ver la ciudad desde el 110º piso de la torre del World Trade Center, una vista panorámica desde la altura que es emblemática de un sistema que insiste en tener (y dar) la ilusión del control global. Un sistema basado en la hegemonía visual. "La ville-panorama est un simulacre 'théorique' (c'est-à dire visuel), en somme, un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques"⁴⁴ [La ciudad panorámica es un simulacro 'teórico' (es decir, visual), esto es, una pintura, cuya condición de posibilidad es el olvido y la ignorancia de las prácticas], escribe Certeau. La construcción de la "Ville-Panorama" [ciudad-panorámica] tiene por condición hacernos olvidar las "prácticas", es decir, hacernos olvidar que la ciudad nos pertenece. La ciudad se ofrece a nosotros como un espectáculo. La cultura del simulacro (que Guy Debord

43 *Ibid.*, XXXVIII

44 *Ibid.*, 141



denunció como *Sociedad del espectáculo*⁴⁵) está centrada en producir representaciones que ocultan, eluden o disimulan la realidad y que son portavoz de un poder que se autoproclama constantemente. Este proceso empezó con la industrialización. No hay que olvidar que la Torre Eiffel, primer ejemplo de torre dominante la ciudad, construida en 1889 para la exposición universal de París, es uno de los símbolos de poder de una naciente sociedad industrial y que su principal atractivo fue precisamente su altura, que ofrecía la sorprendentemente novedosa vista panorámica. Sin embargo, esta vista tan embriagadora, es precisamente la que no deja ver lo particular. Como escribe Certeau “c’est ‘en bas’ [...] à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville”⁴⁶ [es ‘abajo’[...] a partir de los umbrales donde cesa la visibilidad, que viven los practicantes ordinarios de la ciudad]. Es “abajo”, en el suelo, fuera del espectáculo del poder, que actúan los “practicantes ordinarios” de la ciudad. Estos actores invisibles son los “marcheurs” [caminantes] que escriben el ‘texto’ urbano con sus cuerpos.

Nos parece emblemático resaltar, a este propósito, el libro de Maupassant *La vie errante*⁴⁷ [La vida errante], escrito en esa época, en el que el autor decide abandonarse a la errancia para vencer “*la lassitude*” [el cansancio] que le provocaba la Tour Eiffel que se veía desde todos los lugares. Esta omnipresencia totalitaria, expresión reiterativa de un mono-poder, es lo que se puede combatir con un arma muy corriente y muy desestimada —como ya nos ha enseñado Lucius Burchardt—: nuestros pies.

Volviendo al texto de Certeau, encontramos un pasaje muy poético en el que el autor resalta el conocimiento intuitivo, ciego e invisible, de los desplazamientos a pie de los habitantes urbanos, en su cuerpo a cuerpo con el espacio. “Ces praticiens jouent des espaces qui ne se voient pas; ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux”⁴⁸ [Estos practicantes manejan espacios que no se ven, de los que tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso]. Diariamente en las ciudades se crea este entrelazamiento de trayectos, poesías invisibles escritas por cuerpos que son confluencias de relacio-

45 Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris: Editions Champ Libre, 1971)

46 *Ibid.*

47 Guy de Maupassant, *La vie errante*, (Lunel: Éditions Ararauna, 2021), 6

48 Certeau, *L'invention du quotidien*, 141



nes. Así de sugerente lo escribe Certeau: “Les chemins qui se répondent dans cet entrelacement, poésies issues dont chaque corps est un élément signé par beaucoup d’autres, échappent à la lisibilité”⁴⁹ [Los caminos que se responden en este entrelazamiento, poesías inconscientes de las que cada cuerpo es un elemento firmado por muchos otros, escapan a la legibilidad]. Al “escapar a la legibilidad”, al permanecer invisibles, estas prácticas constituyen precisamente una alternativa importante, una realidad otra, con respecto a la visibilidad del sistema dominante de producción que diariamente nos ciega con su espectacularidad opresiva, reiterativa y manipulativa. Es en estas prácticas espaciales transversales al espacio geométrico de la planificación urbanística que Certeau descubre otra espacialidad antropológica, poética y mítica, una ciudad otra que restituye opacidad, es decir, profundidad humana, a la fría transparencia del control y de la tecnología. En palabras de Certeau: “Une ville *transhumante*, ou métaphorique, s’insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et visible”⁵⁰ [Una ciudad *trashumante*, o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible]. Veremos más adelante, en los capítulos 5 y 6, cómo es precisamente esta poesía invisible que querrán resucitar los situacionistas (y posteriormente Francesco Careri y su laboratorio artístico Stalker), encontrando en ella un potencial revolucionario.

Frente a la ciudad aséptica de la planificación urbanística, la ciudad-concepto de los políticos y de la administración pública que clasifica, incluye y excluye, Certeau reivindica la existencia de una ciudad vivida, emocional cuya historia se forja “au ras du sol, avec des pas”⁵¹ [a ras del suelo, con los pasos]. En el capítulo, titulado de manera muy sugerente “Le parler des pas perdus”⁵² [El hablar de los pasos perdidos], quiere revalorizar el lenguaje invisible de los miles de millones de pasos que pisan las calles de las metrópolis diariamente, creando trayectos, escribiendo “textos” que nadie puede leer porque desaparecen en el mismo momento en el que se realizan. Aunque quisiéramos marcarlos en un mapa, el mismo hecho de darles esta visibilidad abstracta (el mapa) anularía su verdadero poder de “fabricadores” de espacio invisibilizándolos. Las cartografías, escribe Certeau,

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*, 142

51 *Ibid.*, 147

52 *Ibid.*



manifiestan la voracidad del sistema geográfico que transforma la acción en signo visible y hace que se olvide “una manera de estar en el mundo”⁵³. Al trasladarse a un sistema codificado, la acción pierde su fuerza que viene totalmente absorbida por el signo abstracto. Olvidamos así que la esencia del ser humano es el hacer —como ya vimos en el capítulo anterior con Heidegger, la constitución originaria del *Dasein* es “estar-en-el-mundo”, habitar el mundo, interactuar con él— y sobre todo olvidamos que este hacer nace primariamente del cuerpo en acción.

3.3.3. Escribir en el espacio

Cada vez que caminamos es como si compusiéramos una ‘frase espacial’ en el espacio urbano. Así lo escribe Certeau: “L’acte de marcher est au système urbain ce que l’énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés”⁵⁴ [El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados]. Y precisa: igual que una frase es una apropiación de la lengua, un paseo lo es del espacio topográfico; así como pronunciar una frase es una realización sonora de la lengua, caminar es una concretización espacial de un lugar; por último, de la misma manera que una frase establece relaciones, asimismo el andar pone en relación diferentes puntos espaciales. Frente al espacio geométrico y planificado, el acto de caminar presenta las siguientes características distintivas: es presente, discontinuo y fáctico. El caminante no sólo hace reales las posibilidades que ofrece el sistema espacial de una ciudad (elige ir a la izquierda o a la derecha o recto...) sino que además inventa otras posibilidades, improvisa, recorta, salta, se desvía, selecciona, esquivo... Se realizan a cada paso una infinidad de variaciones y de diversidad de “operaciones enunciativas del espacio” que no es posible en absoluto reducirlas a una transcripción gráfica. Certeau habla de “errance sémantique” [errancia semántica] para referirse a el movimiento de las masas que cancelan la ciudad en algunas zonas, la intensifican en otras, la distorsionan y representan un “détournement” [desvío] de su orden inmóvil. Es interesante notar que este término “détournement” será clave en las prácticas letristas y situacionistas que, como veremos en el capítulo 5, resaltan su potencial creativo.

53 *Ibid.*, 147-148

54 *Ibid.*, 148.



3.3.4. El no-lugar del imaginario

Certeau hace un interesante paralelismo entre los binomios discurso/sueño y lugar/no-lugar. Para él, contrariamente a Augé, el no-lugar no es el lugar antropológicamente vacío sino, todo lo contrario, es el lugar creado por las pulsiones emocionales que no tienen un receptáculo físico que las haga visibles. Es por tanto un lugar inexistente, así como en el sueño visitamos lugares que no existen y sin embargo son más reales que la realidad misma ya que son fruto de nuestro inconsciente. Es el lugar creado por los movimientos de los caminantes. El “non-lieu” es “une manière de passer”⁵⁵ [una manera de pasar], es el producto de nuestros trayectos en el “lieu”, las relaciones efímeras, volátiles, invisibles que establecemos con él. “Marcher, c’est manquer le lieu” [andar es no tener un lugar], escribe Certeau. El lugar para él es el lugar topográfico que tiene una realidad simbólica (su nombre) y vacía, mientras que el no-lugar es lo lleno en el sentido de vivido, real, presente, corporal, aunque no simbolizado. En su movimiento es la expresión de una perenne búsqueda, un continuo deseo, una intencionalidad, un ‘ir hacia’ lo desconocido, y es lo que mueve el caminar, el pisoteo incesable de millones de ciudadanos en esta “immense expérience sociale de privation de lieu”⁵⁶ [inmensa experiencia social de privación de lugar]. El concepto que nos parece aquí muy interesante —que volveremos a encontrar en los situacionistas—, es que estamos tan dominados por lo simbólico (el nombre de la ciudad, la planificación urbana, el mapa, la estructura administrativa, el sistema productivo, etc.) que no prestamos atención a nuestros deseos, a lo que nos anima a caminar, a lo que no tenemos, al no-lugar. Aquí se encuentra lo emocional, personal, individual, inconsciente, profundo, lo que Certeau denomina “opacidad” frente a la transparencia geométrica y ordenada de la superestructura racional del “lieu”.

El uso de los términos “lieu”, “non-lieu” y “espace” son diferentes entre Augé y Certeau y esto crea un poco de confusión. El lugar para Augé es el lugar simbolizado, antropológico, frente al no-lugar que es un espacio de tránsito veloz y de transacciones comerciales, sin corporalidades ni identidades. Por otro lado, para Certeau el lugar es también el lugar simbolizado, pero en el sentido que es un pun-

55 *Ibid.*, 155

56 *Ibid.*



to topográfico, un símbolo abstracto. Para ser vivido y transformado en “espacio” (que para Certeau es el lugar animado por relaciones) debe ser practicado corporalmente y atravesado por “récits” [relatos] (que es lo que Augé llama “simbolización”). En realidad, los dos pensadores coinciden fundamentalmente, aunque usen los mismos términos con connotaciones diferentes. Sin embargo, Certeau añade una importante especificación, para que un lugar sea lugar antropológico, la simbolización no es suficiente ya que el nombre de una ciudad o un mapa de urbanismo son también simbolizaciones. Para que el lugar esté significado antropológicamente es necesario que haya “relatos”, es decir, relaciones, historias emocionales y empatía con el lugar. Para que todo esto ocurra es necesario “practicar el espacio” y la primera práctica de espacio es caminar.

Marc Augé hace referencia a la interpretación del no-lugar de Certeau indicando que nos ayuda a superar la dicotomía entre espacio simbolizado (lugar) y espacio no simbolizado (no-lugar), demasiado reductiva y negativa. Según él, la definición de espacio de Certeau nos permite profundizar el análisis del espacio vivido. Augé menciona esta frase de Certeau (que ya citamos en el capítulo anterior): “Practiquer l’espace c’est répéter l’expérience jubilatoire et silencieuse de l’enfance: c’est, dans le lieu, être autre et passer à l’autre”⁵⁷ [Practicar el espacio es repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia: es, en el lugar, ser otro y pasar al otro]. Se trata, explica Augé, de la primera experiencia de diferenciación, el reconocimiento de sí mismo y del otro. Es el inicio de la diferencia entre ‘aquí’ y ‘allí’, ‘familiar’ y ‘extraño’ y es, por tanto, el inicio del viaje o “récit d’espace” [relato de espacio], como lo denomina Certeau. “Tout récit est un récit de voyage”⁵⁸ [todo relato es un relato de viaje], escribe Augé, citando a Certeau. El no-lugar se revela en este sentido estar cargado de magnetismo, de atracción por lo ‘otro’, lo que está ‘fuera’. El no-lugar como negación de, falta de, deseo de, es el polo de atracción que anima los movimientos transeúntes en el espacio.

57 Augé, *Non-lieux*, 107

58 *Ibid.*

3.3.5. Mapas y recorridos, ser y devenir

En el párrafo titulado “Parcours et cartes”⁵⁹ [Recorridos y mapas], dentro del capítulo “Récits d’espace” [Relatos de espacios], Certeau hace un sugerente análisis de la cartografía que divide entre “cartes” [mapas] y “parcours” [recorridos]. Los mapas antiguos estaban repletos de dibujos que resaltaban los recorridos, las acciones, los movimientos e interrelaciones que acontecían en el territorio. Estos dibujos han ido progresivamente desapareciendo dando lugar a mapas constituidos únicamente por puntos fijos. Fruto de la geografía de Ptolemeo y de los datos aportados por los navegantes (datos ‘producidos’ por el movimiento, la exploración), la cartografía termina, sin embargo, por ser cada vez más abstracta y simbólica, absorbida por la geometría euclidiana, y acaba eludiendo los itinerarios para representar, más que un movimiento, un ‘estado’ de cosas. Termina así denegando y cancelando precisamente las operaciones de las que es a la vez el resultado (el mapa nace de las exploraciones) y la posibilidad (su función es sugerir nuevas exploraciones)⁶⁰. Los recorridos son en realidad la parte más importante ya que constituyen, ‘fabrican’ el mapa y, sin embargo, desaparecen. El proceso es el siguiente: los itinerarios determinan unos puntos, éstos se simbolizan y, una vez marcados, la relación entre ellos es cancelada y los puntos fijos forman una estructura rígida que determina un estado de ser que rápidamente se convierte en estado de control y estado de poder. El mapa se convierte en una imagen, una vista desde lo alto de un territorio. La vista, el conocimiento abstracto, toma el predominio sobre la acción. Esto nos remite a la crítica de Deleuze a la lógica del ser frente a la lógica del devenir (que ya mencionamos en el capítulo anterior).

Frente a los mapas que exponen los “produits du savoir” [productos del conocimiento], explica Certeau, los relatos de espacio —desde la simple descripción de un apartamento, a los cuentos populares, los relatos ambientados en el cosmos antiguo o en una periferia contemporánea— todos narran recorridos y muestran nuevas formas de relacionar una estructura fija mostrando cómo estamos continuamente ‘fabricando’ el espacio⁶¹. Nuestras acciones, gestos, movimientos, así

59 Certeau, *L’invention du quotidien*, 175

60 *Ibid.*, 179

61 *Ibid.*, 179



como los relatos espaciales que surgen simultáneamente o posteriormente, no cesan de componer espacios, revertir el orden establecido y desplazar fronteras. Al practicar el espacio, al ‘espaciar’ (según el término heideggeriano), interpretamos, describimos, ‘creamos’ el espacio, generamos “relatos espaciales”, como los define Certeau. Inversamente, ahí donde desaparecen los relatos, desaparece también el espacio⁶². Volvemos al no-lugar de Marc Augé, el lugar sin relaciones, lo que para Certeau es “lugar”, punto abstracto del mapa que se transforma en “espacio” sólo cuando está dinamizado por los fabricantes de espacio y de “relatos espaciales”.

3.3.6. ‘Delincuencias’ de la imaginación

Cualquier práctica de espacio es un relato y cualquier relato establece una espacialidad. Los relatos atraviesan los lugares, traspasan las delimitaciones marcadas en el mapa. Todo relato, escribe Certeau, es “delincuente”, en el sentido que se salta las reglas, inventa espacialidades, encuentra nuevas conexiones, intenta ir más allá de una realidad establecida. “Là où la carte découpe, le récit traverse”⁶³ [Ahí donde el mapa delimita, el relato atraviesa]. Narrar viene del griego “Diegesis”, explica Certeau, que es camino, guía que pasa a través. Tiene un carácter transgresivo porque atraviesa los límites marcados. Esta imagen del guía que transgrede nos evoca la figura del “Stalker” en la película de Tarkovski⁶⁴, que es el que guía al científico y al filósofo a la “Zona”, el lugar misterioso donde todos los deseos se hacen realidad. Entendemos así porque “Stalker” es el nombre elegido por el laboratorio artístico de Francesco Careri cuyas prácticas artísticas consisten principalmente en trasgredir el espacio urbano establecido para generar nuevas narrativas sociales (como veremos más en profundidad en el capítulo 6). Igualmente, Francesco Careri, en sus lecciones de Arte Cívica en la Università Roma Tre, utiliza la transgresión y el riesgo como elementos fundamentales de sus clases en las que sus alumnos deben aprender a traspasar vallas para comprender que el espacio les pertenece y que son muchos más libres de lo que creen.

62 *Ibid.*, 182

63 *Ibid.*, 189

64 Andrei Tarkovsky, “Stalker”, película, 2h.35min, 1979, *Filmin*, <https://www.filmin.es/pelicula/stalker>

Esta “delincuencia”, esta construcción de relatos y de espacios empieza, escribe Certeau, con la “opacité du corps en mouvement”⁶⁵ [Opacidad del cuerpo en movimiento] que establece un ‘aquí’ y un ‘ahí’, construye una familiaridad y una extraneidad que continuamente habrá que descomponer y recomponer, el mismo proceso que Deleuze nombra “territorializar” y “desterritorializar” (como mencionamos en el capítulo anterior). El trasgresor vive escondido en los intersticios (tan caros a Careri), donde se encuentran nuevas conexiones posibles, lugares donde crece la hierba (como señala Deleuze⁶⁶) y que se descubren tocándolos con los pies y poniendo en acto la Paseología de Burckhardt.

3.4. Lefebvre, la producción del espacio

El filósofo y sociólogo Henri Lefebvre fue uno de los autores clave del pensamiento filosófico marxista francés. Inspiró el movimiento de mayo 68 y tuvo gran influencia sobre el pensamiento de Certeau así como en las ideas situacionistas (movimiento con el que tuvo una “historia de amor” que empezó muy bien y terminó muy mal, como él mismo cuenta en una entrevista⁶⁷). Lefebvre estaba también en estrecho contacto con el grupo CoBrA y con el arquitecto Constant quien había sido fuertemente impactado por sus libros, en particular *Critique de la vie quotidienne*⁶⁸ [Crítica de la vida cotidiana], que le llevó a comprender que la arquitectura podía cambiar radicalmente la sociedad creando “situaciones” más que edificios.

Lefebvre centró sus reflexiones en el espacio social de la ciudad y sobre la importancia de liberar la vida cotidiana de las influencias alienantes del poder capitalista. Fue el primer pensador en acuñar el brillante concepto de “producción de espacio”, título de uno de sus libros más conocidos⁶⁹, un clásico internacional que hizo pivotar el interés de las ciencias sociales hacia el espacio. En él muestra cómo el espacio abstracto está intrínsecamente unido al capitalismo contemporáneo,

65 Certeau, *L'invention du quotidien*, 191

66 Ver capítulo 2.

67 Kristin Ross, “Henri Lefebvre on the Situationist International”, entrevista realizada y traducida en 1983 por Kristin Ross, *October*, nº. 79, (Invierno 1997), <http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>, versión en español <http://www.dosytresdorm.org/blog/wp-content/uploads/2016/08/Lefebvre-y-los-situacionistas.pdf>

68 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne. Introduction, Tome I*, (París: L'Arche, 1977)

69 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, (París: Anthropos, 2000)



favoreciendo precisamente la acumulación de capitales. En la sociedad occidental, el concepto de espacio de Newton y Descartes es el espacio geométrico euclídeo, vacío, uniforme, universal. Es un espacio mental que existe independientemente de lo que lo ocupa. Es por tanto un espacio que está desconectado de los hechos sociales y que se transforma en ideología. En oposición a este espacio mental, Lefebvre propone lo que llama el “espacio real”⁷⁰, es decir, un espacio que no preexiste a sus habitantes, sino que está formado por ellos. Siguiendo la concepción del espacio de Leibniz frente a la de Descartes, Lefebvre afirma que son los fenómenos que determinan el espacio y no al revés. El espacio es por tanto esencialmente social y está creado por los individuos que forman la sociedad⁷¹. El espacio abstracto no es un espacio real sino sólo un espacio ideal y normativo que se transforma en instrumento de control y de poder del sistema capitalista. Este espacio abstracto del capitalismo es global y compartimentado al mismo tiempo, homogéneo y “brisé”⁷² [fragmentado], porque es, por un lado, un espacio abstracto, uniforme y pasivo, pero, por otro lado, su geometrización favorece la medición, división y parcelación. En la sociedad capitalista la vida cotidiana está fragmentada en compartimentos separados (espacios de producción, de residencia, de consumo, ...). Existe una jerarquización del espacio al servicio de una clase privilegiada hegemónica⁷³. El desmembramiento del espacio social tiene como efecto (y objetivo) acentuar el individualismo y ocultar la esencia conflictiva de la sociedad capitalista basada en la competitividad. El espacio abstracto sirve así a la vez de vigilancia y de ocultamiento de la realidad. Tras una apariencia inocua, imparcial y pacífica el espacio abstracto es un terrible instrumento de control y represión. Para Lefebvre, la subversión del orden capitalista debe empezar por el espacio. Ninguna idea revolucionaria puede tener efecto si no supone un efectivo cambio de la espacialidad. La transformación de la sociedad sólo puede ocurrir con la reapropiación y gestión colectiva del espacio mediante una intervención continua de los participantes⁷⁴.

70 *Ibíd.*, 21

71 *Ibíd.*, 82

72 *Ibíd.*, 369

73 *Ibíd.*, 432

74 *Ibíd.*, 484



Estas ideas nos parecen relevantes porque fundamentan el poder creativo y transformativo del caminar que es capaz, incluso con un simple paseo, de reinventar el espacio, creando nuevas conexiones, interpretaciones y simbolizaciones. Esta es la razón por la que tanto Certeau como Augé veían en el caminar la actividad primordial para transformar un lugar en antropológico, un “non-lieu” en “lieu”, y convertir un espacio de abstracto a vivido.

Lefebvre reivindica la vivencia poética de la ciudad y destaca la importancia que ha tenido la literatura en la comprensión de la vida cotidiana por parte de las ciencias sociales, en particular la corriente literaria conocida como los “Décadents” [Decadentes], poetas y escritores de finales del siglo XIX como Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, (reconocidos caminantes, por lo menos los últimos dos), que describen la vida urbana de la época y la importancia de la ciudad como inspiradora de sentimientos y emociones poéticas. Igualmente importantes para Lefebvre fueron los surrealistas, movimiento con el que simpatizó de joven, que descubrieron el lado mágico e inconsciente de la ciudad⁷⁵ que exploraban caminando (como analizaremos más en profundidad en el capítulo 5).

Estos enfoques literarios y poéticos sugieren una vivencia transformadora de la ciudad más allá de su objetivo funcional y productivo que, según Lefebvre y los situacionistas, constituye potencialmente el germen de la liberación del orden alienante del sistema neoliberal. Lo importante para Lefebvre es revalorizar el talento creativo del ser humano, su capacidad innata de emoción y de simbolización, que se revela principalmente a través de su lado irracional. El hombre es tanto racional como irracional y ambas partes deben ser vividas en la cotidianidad. Si la parte irracional es cancelada y reprimida, surgen patologías graves⁷⁶ y el hombre no puede desarrollar su pleno potencial creador.

75 Ulises Bernardino Márquez Pulido, “La crítica de la vida cotidiana de Henri Lefebvre: importancia y vigencia para la sociología contemporánea”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, nº 241 (enero-abril 2021): 74-76. <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.241.71963>

76 *Ibid.*, 76



En uno de sus últimos libros, *La présence et l'absence*⁷⁷ [La presencia y la ausencia]—un título que recuerda el libro póstumo de Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*⁷⁸—Lefebvre ahonda en el análisis de la representación y en la importancia de rescatar el papel creativo del hombre en el acto interpretativo, representativo, en la creación del sentido, frente al papel pasivo de mero espectador, engullido por representaciones prefabricadas y de mercancías, al que esta sociedad del espectáculo lo ha relegado.

En el prefacio del libro, en una carta (nunca enviada) a Octavio Paz, Lefebvre cita a Hölderlin: “Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst... als einem absolut freien Wesen. Mit dem freien, selbstbewußten Wesen, tritt zugleich eine ganze Welt, ausdem Nichts hervor...” [La primera idea es, por supuesto, la de mí mismo.... como un ser absolutamente libre. Con el ser libre, consciente de sí mismo, emerge al mismo tiempo, todo un mundo, de la nada ...]. Y prosigue Lefebvre: “Ainsi le monde-objet se déploie immensément, infiniment, devant le sujet-poète. Pour lui. Par lui?”⁷⁹ [Así, el mundo-objeto se despliega inmensamente, infinitamente, ante el sujeto-poeta. Para él. ¿Por él?]. Lo que intuye Lefebvre en el verso de Hölderlin es la relación entre libertad y creatividad. Cuando el ‘yo’ es libre entonces el mundo se despliega ante él en infinitas posibilidades poéticas. Si revalorizamos la capacidad interpretativa del ser humano, entonces el mundo se presenta como una continua fuente de sugerencias poéticas. Pero para ello es necesario que el “sujet-poète” recobre su presencia. La presencia es lo que une forma y contenido y que se da en el acto poietico. Así lo expresa Lefebvre: “La Présence, *moment* et non substance ou forme pure, récompense un acte qui prend des risques”⁸⁰ [La Presencia, *momento* y no sustancia o forma pura, premia un acto de riesgo]. La presencia es momento vivido y no concepto, es un acto experimentado por la plenitud de cuerpo y alma. Es la aparición de lo poético, la creación de sí mismo del sujeto que toma el ‘riesgo’ de vivir plenamente su vida. En la aventura, prosigue Lefebvre, sales para adelante sin guía, “Tu pars sans appui solide [...]. Tu vas de l’avant. Tu marches le long des abîmes sans garde-fou ou sans guide le long des frontières”⁸¹

77 Henri Lefebvre, *La présence et l'absence, contribution à la théorie des représentations*, (Paris: Casterman, 1980), Kindle

78 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, (Paris: Gallimard, 1964)

79 *Ibid.*, Pos. 53

80 *Ibid.*, Pos. 4282

81 *Ibid.*, Pos. 4419



[Te vas sin apoyo seguro (...). Avanzas. Caminas por los abismos sin barandilla ni guía en las fronteras]. Es decir, cuando nos abrimos a las posibilidades, al descubrimiento de lo ignoto, cuando tomamos el riesgo de experimentar lo desconocido, entonces sentimos plenamente la ‘presencia’. A continuación, mostraremos con Roland Barthes cómo caminar en la ciudad amplía nuestra capacidad sensorial, perceptiva, interpretativa, en una palabra: nuestra presencia. Presencia es sentir el cuerpo, sentirnos vivos y en plena conexión con el ambiente que nos rodea. Caminar es dar el primer paso hacia la transformación del espacio y la liberación del ser.

3.5. La ciudad como poema⁸²

Roland Barthes, en la publicación póstuma titulada *La Aventura semiológica*, que recopila los textos de sus clases y conferencias, afirma, en el capítulo “Semiólogía y urbanismo”, el carácter siempre significativo del espacio habitado humano (cualquier tipo de espacio, no sólo el urbano) porque el hombre habita su entorno transformándolo y esta transformación es siempre causa y consecuencia de una actividad significativa. “La ciudad —escribe— es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, *nosotros* hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla”⁸³. Toda ciudad es una escritura, porque todos sus elementos tienen significado y todos los movimientos de sus habitantes responden a intenciones significativas. Existe un verdadero diálogo semántico entre la ciudad y sus habitantes.

Barthes se sorprende de que, siendo la organización del espacio esencialmente semántica, este aspecto haya sido tan poco considerado por los urbanistas. El único que ha enfocado sus investigaciones en términos semánticos es, según Barthes, Kevin Lynch que ha intentado definir la imagen de la ciudad, es decir, comprender cómo sus habitantes la perciben. En su libro *La imagen de la ciudad*⁸⁴, Lynch ofrece una lectura estructural de la ciudad dividiéndola en las categorías semánticas básicas a partir de las cuales todo habitante ‘escribe’ o representa su ciudad. Estas

82 Este apartado es parte del artículo: Laura Apolonio, Mar Garrido-Román, “La Estética de la Escucha: Diálogos Sensoriales, Lúdicos y Poéticos con la Ciudad”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 43, nº 119, (Septiembre 2021): 11-48. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2021.119.2753>

83 Roland Barthes, *La aventura semiológica*, trad. Ramón Alcalde (Barcelona: Ediciones Paidós 1993 [1985]), 260

84 Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, trad. Enrique Luis Revol (Barcelona: Gustavo Gili, 2008 [1960])



unidades son: las sendas (los trayectos o caminos que sigue el ciudadano normalmente), los bordes (los límites entre dos zonas bien definidas), los hitos (los puntos de referencias como pueden ser un monumento, un edificio emblemático, etc.), los nodos (los puntos de convergencia como plazas, redondas, cruces, etc.) y los barrios (las distintas zonas de la ciudad). Según Lynch se puede definir el grado de representación o “imageability” de una ciudad, es decir, la facilidad con la que una ciudad pueda dar lugar a imágenes. Cuanto más fácilmente la ciudad penetra en el imaginario de sus habitantes, más semántica será la relación entre ambos. Cuanto más alto sea el intercambio de significantes/significados, más beneficiosa la escritura/lectura de la ciudad por sus habitantes y más enriquecedora su relación de habitabilidad. Barthes subraya también la “función imaginaria del paseo, que —escribe— en toda ciudad es vivido como un río”⁸⁵. Las ciudades sin paseo marítimo, río, lago o curso de agua, presentan una mayor dificultad de adaptación de sus habitantes. La presencia del elemento acuático hace vibrar el imaginario además de invitar al paseo y favorecer así la relación poética con la ciudad.

El urbanismo sensorial rescata la creatividad humana y su capacidad inherente de generar significado, cualidad censurada y anestesiada en la ciudad funcionalista en la que los ciudadanos sólo se mueven siguiendo un orden que responde al dictamen de la eficiencia productiva. La creación de sentido es lo que tiene para Barthes el máximo valor. Para él la investigación semiológica responde a esta ‘pasión del sentido’, comprender el misterio de la construcción del sentido, más allá del lenguaje, no dar nada por supuesto, no perder nunca “*le frisson du sens*”⁸⁶ [el estremecimiento del sentido]. Para él todo objeto tiene significado porque todo objeto es social. Partiendo del concepto de ‘bricolaje’ de Levi-Strauss, muestra cómo la invención y construcción de un objeto es siempre una creación de sentido. De la misma manera, la ciudad es un escenario lleno de significados y al pasear en ella nos convertimos en lectores-poetas. Así es como lo describe Barthes:

La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para

85 Barthes, *La aventura semiológica*, 265.

86 Roland Barthes, *Barthes, par Roland Barthes* (París: Editions Seuil, 1975), 163

actualizarlos secretamente. Cuando nos desplazamos por una ciudad, estamos todos en la situación de los *100.000 millones de poemas* de Queneau, donde puede encontrarse un poema diferente cambiando un solo verso; sin saberlo, cuando estamos en una ciudad, somos un poco ese lector de vanguardia⁸⁷.

Más adelante añade: “la ciudad es un poema. [...]. Es un poema que despliega el significante, y este despliegue es lo que la semiología de la ciudad debería tratar de aprehender y hacer cantar”⁸⁸. La ciudad nos lleva a crear continuamente nuevos significados, nuevas combinaciones e interpretaciones de signos y esta interrelación es infinitivamente valiosa para estimular nuestro lado más creativo.

Josep Cerdà, director del Máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona, también afirma que “la ciudad es un texto con infinitas posibilidades de lectura”⁸⁹, una realidad donde lo inmaterial y emocional impregnan lo físico confiriéndole significado. Escribe Cerdà: “una de las funciones del artista es mostrar esta visión diferencial de la realidad”. El artista es así el paseante-poeta por antonomasia.

Italo Calvino con su sugerente libro *Las Ciudades Invisibles*⁹⁰ aporta un magnífico ejemplo de cómo la percepción afectiva de una ciudad inspira el imaginario. En el prólogo, el autor escribe:

Che cosa è oggi la città, per noi? Penso d’aver scritto qualcosa come un ultimo poema d’amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e *Le città invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili. [...]. Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d’un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell’economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono

87 Barthes, *La aventura semiológica*, 264

88 *Ibid.*, 266

89 Josep Cerdà, “Observatorio de la transformación urbana del sonido: La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora”, *Arte y Políticas de Identidad*, 7, (2012): 143-162. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/174011> (consultado el 9 de febrero de 2021)

90 Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*. (Madrid: Siruela, 2021)



scambi di parole, di desideri, di ricordi. Il mio libro s'apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono nascoste nelle città infelici.⁹¹ [¿Qué es hoy la ciudad para nosotros? Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades. Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y *Las ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades invivibles. [...] Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos. Mi libro se abre y se cierra con las imágenes de ciudades felices que cobran forma y se desvanecen continuamente, escondidas en las ciudades infelices.]

El libro de Italo Calvino es un elogio de las “ciudades felices” escondidas en las “ciudades infelices”, las ciudades de seres humanos que se relacionan entre ellos, que se mueven libremente por el espacio, que buscan y crean significados, que imaginan, desean, sueñan. Son las ciudades vivas, llenas de “sujetos-poetas”, paseantes libres y creativos que tanto Certeau como Lefebvre quieren rescatar.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar a Georges Perec quien nos deleita con sus textos dedicados a la percepción de lo urbano, como por ejemplo *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*⁹² [Tentativa de agotamiento de un lugar parisino] en el que intenta anotar todos los infinitos estímulos perceptivos de un lugar urbano para revelar todo lo que normalmente no percibimos de forma consciente pero que sí compone la atmosfera emocional de los espacios. El artista Eric La Casa realizó para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona una obra sonora inspirada en este libro⁹³. Perec, Calvino, Barthes, Lefebvre, Certeau y muchos otros caminantes urbanos nos enseñan que la capacidad poética de una ciudad es inagotable, pero para ser permeados por ella tenemos que acercarnos y ‘tocarla’, abriéndonos a nuestra capacidad sensitiva y abandonando el automatismo funcional.

91 Italo Calvino, *Le città invisibili*, (Milán: Mondadori 2016). Ebook Kobo

92 Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Paris: Christian Bourgois éditeur, 2020)

93 Eric La Casa, *Tentative d'épuisement (sonore) d'un lieu parisien*, (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Macba, 23 de abril, 2016) <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/tentative-depuisement-sonore-dun-lieu-parisien> (consultado el 9 de febrero, 2021)

A continuación, exponemos el itinerario conceptual (Fig. 3.3.) de las principales ideas que hemos recorrido en este capítulo antes de pasar el umbral de la conclusión que nos abrirá nuevos horizontes.

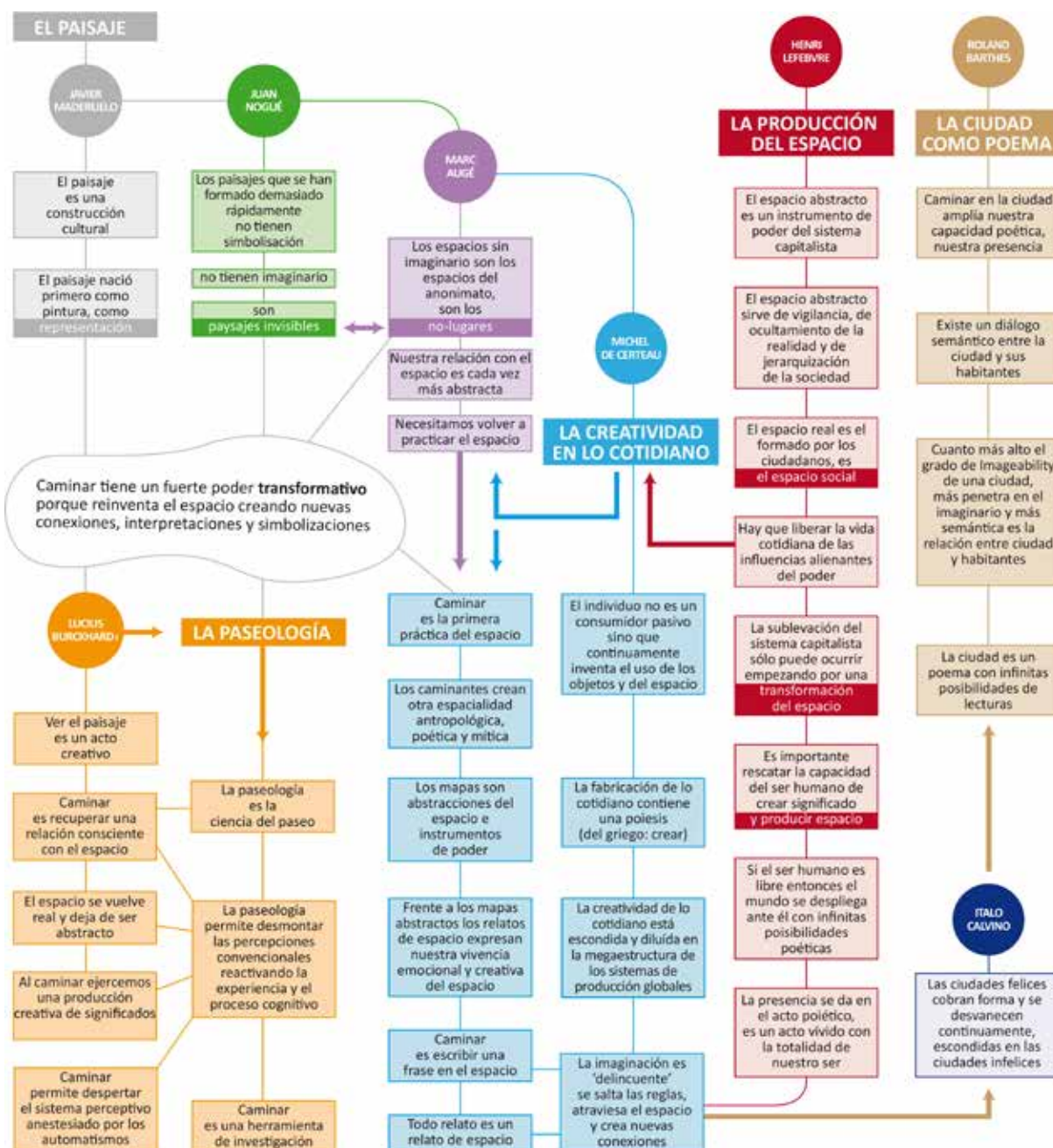


Fig. 3.3. Mapa conceptual del poder transformativo del espacio del caminar. Fuente: gráfico de la autora.



Conclusión

Partiendo del concepto de paisaje como construcción cultural analizado por Maderuelo, de los paisajes invisibles señalados por Nogué y de los no-lugares denunciados por Augé, hemos mostrado cómo el caminar permite volver a generar el imaginario perdido. Burckhardt, inventor de la Paseología, nos revela cómo el andar tiene la capacidad de hacernos comprender el mundo y de darle sentido desde nuestra experiencia corporal. El contacto perceptivo, el movimiento corporal lento y la presencia sensorial, reactivan el proceso interpretativo atrofiado por nuestro vivir artificial y tecnologizado. La Paseología es una herramienta para desmontar las percepciones convencionales y recuperar el proceso de creación de significado. Cuando caminamos, intensificamos nuestra percepción de todo lo que nos rodea —sonidos, formas, colores, tacto (pies, manos, piel), activamos la vista enfocada y la desenfocada, la “visión periférica” de la que habla el arquitecto fenomenológico Juhani Pallasmaa⁹⁴, una visión envolvente que difiere de la visión limitante a través del cuadro del parabrisas. Además, volvemos a unir espacio y tiempo y recuperamos así el sentido de la narrativa con el que creamos historias, escribimos “relatos espaciales”⁹⁵, conectamos objetos, lugares, personas, vivencias, presentes, futuras y pasadas, navegando por la “vía Láctea de los recuerdos”⁹⁶, como escribe Santiago Muiño. Andar activa nuestra capacidad mental de construir la realidad, tocándola, enfocándonos en lo que está a medida de nuestro cuerpo, lo pequeño, lo banal, lo inobservado, lo cotidiano. Éstas son las cosas que realmente influyen en nuestra vida real y no la opinión de los expertos urbanistas o tecnócratas impuesta desde lo alto de su especialización. Como resaltan Michel de Certeau y Henri Lefebvre, es necesario rescatar la creatividad que se expresa en el vivir cotidiano, oculta y diluida bajo el espacio abstracto, la racionalidad, la tecnología y la funcionalidad. A pesar de la megaestructura tecnológica, administrativa, urbanística y arquitectónica, la creatividad de los ciudadanos emerge inevitablemente en su manera de hacer, en el uso cotidiano de las cosas y del espacio, se sustrae en silencio a esta

94 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006), 12-13

95 Certeau, *L'Invention du quotidien*, 170

96 Emilio Santiago Muiño, *Sentir Madrid como si existiera un todo. Geografía poética y etnografía reencantada de una ciudad*, (Madrid, La Torre Magnética 2017), 53



“colonización”⁹⁷ e inventa trucos sutiles, tácticas de resistencia mediante las cuales desvía objetos y códigos, recupera el espacio usándolo a su guisa.

El caminar es la manera más simple, accesible a cualquier persona, de salir de la pasividad, escapar de los movimientos automatizados, recuperar el uso del espacio y reconquistar la capacidad de dotar la realidad de significación. Es un modo para volver a dar visibilidad a los paisajes invisibles de Juan Nogué, asignar cualidades antropológicas a los no-lugares de Marc Augé, ir más allá de un mundo impuesto por políticos, empresarios y tecnócratas para recuperar nuestra propia manera de percibir, en la nimiedad de nuestra vida cotidiana en la que experimentamos “lo maravilloso”⁹⁸ y lo “infra-ordinario”⁹⁹.

Los pensamientos de Certeau y Lefebvre reiteran el paralelismo entre vivencia del espacio y formación del imaginario. Señalan la importancia de volver al espacio real, es decir, el espacio vivido corporalmente y compartido socialmente. El espacio es nuestro, pero hemos dejado de percibirlo como tal porque se ha tornado cada vez más abstracto. El *Dasein* tiene en su constitución el “espaciar”, el “fabricar el espacio” (en palabras respectivamente de Heidegger y de Lefebvre) y esta capacidad está intrínsecamente unida a la de crear significado (interpretar, simbolizar, conectar, relacionar). El espacio abstracto es un instrumento de poder que controla y oculta la realidad. Para atravesar su abstracción, romper su capa helada, transparente y uniforme, caminar es una herramienta muy eficaz, como expresa a la perfección la foto de Yasuhiro Ishimoto (Fig. 3.4.) en la que una pisada quebranta el hielo con toda la fuerza de su individualidad, su “presencia” plena (como diría Lefebvre¹⁰⁰), dejando emerger la realidad del suelo y la contingencia del momento. Esta fuerte pisada refleja el potencial creador de los pasos de los habitantes de la ciudad. Como hemos visto anteriormente, Certeau subraya el aspecto semántico del caminar afirmando que cuando caminamos es como si formulásemos una frase en el espacio. Creamos ‘relatos espaciales’ que forman y dan vida a la ciudad a través del imaginario y de la afectividad. Todos los caminantes de la ciudad son los

97 *Ibíd.*, 27

98 Santiago Muiño, *Sentir Madrid...*, 27

99 Georges Perec, *L'infra-ordinaire* (Paris: Éditions du Seuil, 1989), Kindle

100 Lefebvre, *La présence et l'absence*



que crean el verdadero “espacio social” formando “l’un de ces systèmes réels dont l’existence fait effectivement la cité”¹⁰¹ [uno de esos sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad]. Esta pisada tan poderosa recuerda el mito de la Creación de los aborígenes australianos que relata Bruce Chatwin en el sugerente libro *Songlines*¹⁰² (que veremos más en detalle en el capítulo 6) según la cual el mundo se ha creado con los pasos de los antepasados que, caminando sobre la tierra, han ido nombrado y cantando lo que veían a cada pisada (árboles, piedras, plantas, pájaros, animales, ...)¹⁰³.



Fig. 3.4. Yasuhiro Ishimoto, *Tokyo*, Impresión en gelatina de plata, 15,24 x 21,33 cm., 1994.
Fuente: Art Space¹⁰⁴.

A propósito de cómo los caminantes crean la ciudad, no podemos olvidar a la importante urbanista Jane Jacobs quién formuló ideas revolucionarias en urbanis-

101 Certeau, *L'invention du quotidien*, 147.

102 Bruce Chatwin, *The Songlines* (Londres: Vintage Books, 1987), Kindle

103 *Ibíd.*, pos. 66

104 Yasuhiro Ishimoto, *Tokyo*, <https://www.artspace.com/yasuhiro-ishimoto/tokyo-c-1994>

mo todavía muy actuales e inspiradoras. Sin ningún título académico, pero sí unas ideas muy claras sobre qué tenía que ser una ciudad, defendió la vivencia peatonal urbana, la inclusión de la diversidad de actividades (oficinas, viviendas, comercios, ocio, etc.), la mezcla como enriquecimiento de la vida de los barrios y la densidad de la población porque, cuando se reduce, aumenta la inseguridad, se empobrecen los comercios locales y la vida del barrio en general. Desde su fallecimiento (2006), se celebran en todo el mundo, los Janes' Walks¹⁰⁵, los paseos rememorativos de su legado que tienen lugar el primer fin de semana de mayo. Son recorridos urbanos a pie para observar, conocer de cerca y conectar con el propio barrio y sus problemas. Jane Jacobs era una fervorosa defensora del urbanismo hecho por los habitantes locales, únicos conocedores de los problemas reales y de cómo solucionarlos. Hoy en día, su directo seguidor es el urbanista Jan Gehl, autor del libro *Ciudades para la gente*¹⁰⁶, en el que aboga por la peatonalización de las ciudades y denuncia el daño ocasionado por el auge del automóvil que ha destruido los centros históricos, expandido las ciudades hacia los suburbios, ensanchado las calles, eliminado las aceras y aumentado la velocidad de la vida a 60-80km/h. El hombre es un ser bípedo que avanza a 4km/h y a esta velocidad es capaz de percibir infinitos detalles sensoriales, de encontrarse y comunicar con sus semejantes y de sentirse parte de su barrio. Se crea así el espacio social del que hablaba Lefebvre, el espacio vivido de Certeau, el lugar antropológico de Augé. Todo empieza caminando, pisando la tierra.

Es necesario liberarnos del traje que nos tiene encorsetados, como representa el cuadro de la artista californiana Tracy Grubbs: un señor inmóvil con los zapatos atados entre sí con un pequeño nudo que, a pesar de su finura, le impide moverse (Fig. 3.5.). Debajo, la palabra “spiders” [arañas] evoca a la red de internet (*web* en inglés es la telaraña que inmoviliza a sus presas) indicando que es el exceso de virtualidad, de abstracción, lo que nos aleja de la realidad, lo que nos mantiene anquilosados, ajenos a nuestra presencia real. Tiremos del pequeño lazo y libere-

105 Jane's Walks, consultado el 15 de mayo 2021, <https://janeswalk.org>

106 Jan Gehl, *Ciudades para la gente*, Trad. Juan Décima, (Buenos Aires: Infinito, 2014), <https://issuu.com/majesbian/docs/344953224-ciudades-para-la-gente-ja>



mos nuestro cuerpo para que sea capaz de crear una nueva vida. Demos un paso y empecemos a “pensar con los pies”¹⁰⁷, según la expresión de Burckhardt.



Fig. 3.5. Tracy Grubbs, *Spiders*, Óleo sobre tabla, 50 x 50 cm., 2021, Fuente: web de la artista¹⁰⁸.

El ser humano ha tenido desde siempre (y sigue teniendo) la capacidad de crear el ‘lugar’, una capacidad sobre todo poética, imaginativa, simbólica que está

107 Jean-François Berthier, “Capitre 3. Pourquoi la pratique devant-ce-t-elle autant la théorie?”, *Dérives urbaines*, Consultado el 2 de mayo 2021, http://derivesurbaines.com/chapters.php?chap_id=3&part_id=2

108 Tracy Grubbs, *Spiders*, consultado el 15 de mayo 2021, <http://www.tracygrubbs.com/parables>

siendo anestesiada por un sistema obsesionado por la funcionalidad y la acumulación de bienes. Emilio Santiago Muiño propone una geografía poética como “realización de la poesía” frente al “delirio capitalista”, que se constituye por “prácticas de enorme poder significativo y bajo impacto material y ecológico”¹⁰⁹. Para él el paseo es un ejercicio de “desalienación concreta”¹¹⁰, de esencia erótica y lúdica¹¹¹. Insiste en la importancia de recobrar la subjetividad que el sistema global y la imposición de la objetividad aplanan. El paseo, “incondicionalmente inútil”, escribe Muiño, nos abre el camino a “una ética de lo maravilloso en la vida cotidiana”¹¹². Despierta nuestro lado poético y nos abre a una “etnografía reencantada” de nuestro medio. Esta intensidad poética es una nueva dimensión en la que entramos cada vez que realizamos un paseo y que todos experimentamos. Así lo escribe Santiago Muiño: “Sin excepción, hasta en los ambientes sociales más miserables, todos poseemos experiencias abundantes de lo maravilloso”¹¹³. En el siguiente capítulo ahondaremos en esta posibilidad de alcanzar un nuevo estadio de conciencia abordando la capacidad espiritual, regenerativa y curativa del caminar.

109 Santiago Muiño, *Sentir Madrid...*, 30

110 *Ibíd.*, 33

111 *Ibíd.*, 32

112 *Ibíd.*, 30

113 *Ibíd.*, 27



cuatro

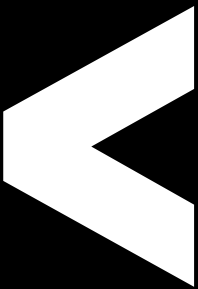
C A P Í T U L O



**Caminar como
transformación
de sí mismo:
espiritualidad y
bienestar**

Las huellas de Buda

Anónimo



Esta imagen de los pies de Buda es uno de los símbolos más primitivos del budismo, corresponde al periodo anacónico cuando no se representaba a Buda con la figura humana sino sólo con símbolos. La huella de Buda simboliza su presencia en la tierra. Es también un símbolo del camino, que Buda era un ser humano que caminaba. Esto nos recuerda también que todos los profetas de todas las religiones eran caminantes. Los círculos irradiantes en el centro de las plantas de los pies evocan el contacto con la tierra como base de toda trascendencia. Metáfora visual para abrir este capítulo en el que exponemos la capacidad espiritual y transformativa del caminar.

* *Las huellas de Buda: relieve con el Buddhapada, piedra, siglo I a.C., Amaravati (Sudeste de la India). Fuente: exposición La imagen humana, arte, identidades y simbolismos, Caixa Forum, Madrid, 28 de abril 2021 9 de enero 2022. Foto de la autora.*

4

Caminar como transformación de sí mismo: espiritualidad y bienestar



When I finally walk, something transformative happens. The walker is the true me¹.

[Cuando finalmente camino, ocurre algo transformador. El caminante es el verdadero yo]

Ernesto Pujol

Resumen

Después de haber analizado en el capítulo anterior cómo el andar tiene la capacidad de crear el lugar aportándole sentido, transformándolo en “lieu anthropologique”² [lugar antropológico], ahora indagaremos su potencial transformativo en nuestro ser desde un punto de vista individual y psicológico. Partiendo del pensamiento antropológico de David Le Breton que elogia la importancia de nuestra condición corporal y sensorial, mostraremos cómo el caminar es instrumento fundamental para reencontrar el contacto perdido con la realidad y, por esta razón, capaz de sanar el malestar de nuestra civilización contemporánea. Veremos cómo el emprender un largo recorrido a pie puede constituir una estrategia para afrontar una situación de grave dificultad y dar lugar a un renacimiento vital que nos aporta nuevos proyectos e insospechadas ganas de vivir. Junto con David Le Breton y siguiendo las experiencias de Sarah Marquis, Sylvain Tesson, Bernard Ollivier, entre otros, analizaremos cómo el caminar representa un medio de curación y abre la vía a una metamorfosis personal. Analizaremos a continuación el interesante proyecto de la asociación Seuil para rescatar a adolescentes marginales promoviendo su reinserción en la sociedad mediante el caminar. Seguiremos mostrando la capacidad curativa del caminar con los baños de bosque, terapia que desde Japón se ha exportado con éxito al resto del mundo. Revisaremos posteriormente el lado

1 Ernesto Pujol, *Walking Art Practice, Reflections on Socially Engaged Paths* (Axminster: Triarchy Press, 2018), pos. 129, Kindle

2 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992), 42



espiritual del caminar presente en todas las religiones como vía de ascesis. Finalizaremos con el aspecto creativo del andar siguiendo las investigaciones recientes del neurocientífico Shane O'Mara y los escritos de Ramón del Castillo y Frédéric Gros que han indagado en particular este aspecto del caminar, trayendo ejemplos de artistas, escritores, filósofos y pensadores de todos los tiempos que han utilizado el paseo como herramienta para abrir nuevas fronteras conceptuales.

4.1. Caminar para reencontrar la plenitud de la vida

Para David Le Breton, antropólogo y profesor de sociología en la Universidad de Estrasburgo —con quién tuvimos la oportunidad de hacer una estancia de investigación³— el cuerpo es la materia prima de la construcción de sí mismo. Su posición es radicalmente opuesta al transhumanismo que aboga por la superación del cuerpo. La condición humana es inexorablemente corporal. Nuestro cuerpo de hoy es el mismo del hombre del neolítico. Durante milenios, escribe Le Breton, los seres humanos han tenido una relación de cuerpo a cuerpo con el mundo, caminando, nadando, luchando para sobrevivir al entorno que habitan. Sin embargo, hoy en día, tal es el desarrollo de la tecnología que ya no necesitamos utilizar el cuerpo. “Sous-employé, encombrant, inutile, le corps devient un souci”⁴ [Subempleado, engorroso, inútil, el cuerpo se convierte en un problema]. El cuerpo se ha vuelto anacrónico y esta situación ha generado un cansancio psíquico que ha suplantado el cansancio físico. Estamos rodeados de lo que Le Breton llama “prothèses techniques”⁵ [prótesis técnicas], máquinas que aniquilan el cuerpo y nos invitan a no usarlo como, por ejemplo, ascensores, escaleras móviles, alfombras mecánicas y, por supuesto, el automóvil que es omnipresente y transforma el ser humano en una especie de ciborg hibridado con su vehículo. Esta pasividad a la que el ser humano ha relegado su cuerpo tiene graves consecuencias sobre su existencia: reduce la capacidad sensorial, el conocimiento directo de las cosas y el campo de acción sobre la realidad. Esto produce un malestar psicológico permanente, una sensación continua de alienación. “Cet oubli du corps dans la vie quotidienne —escribe Le Breton— [...] marque une profonde rupture de l'unité

3 Beca de Estancias breves FPU septiembre-diciembre 2019

4 David Le Breton, *L'adieu au corps*, (Paris: Métailié, 2013), 20

5 *Ibid.*, 23



de l'homme dont le rapport au monde est nécessairement physique et sensoriel"⁶ [Este olvido del cuerpo en la vida cotidiana [...] marca una profunda ruptura de la unidad del hombre cuya relación con el mundo es necesariamente física y sensorial]. El cuerpo es inutilizado y aparte algunos pasos de la casa al garaje o a la parada del autobús, la mayoría de los seres humanos pasan el día sentados. Esta "humanidad sentada"⁷ ha perdido toda conexión con el ambiente que le rodea, con el espacio que habita, olvidando los placeres que le brinda su capacidad sensorial y se encuentra en manos de una tecnología que no produce, no domina, no comprende. Se halla así en una situación de alienación de sí misma. Ha perdido lo que Le Breton llama "la saveur du monde"⁸ [el sabor del mundo]. Al extraviar la conexión con nuestro cuerpo hemos perdido nuestro centro de gravedad. Ya no nos sentimos en el centro del mundo, según el ideal renacentista reproducido en la icónica imagen de Leonardo da Vinci. Hemos pasado a sentirnos esclavos de la revolución tecnológica que nos obliga a consumir y depender de ella. Hemos perdido la confianza en nuestras facultades innatas. "Le corps n'est plus à la hauteur des capacités requises à l'ère de l'information, il est lent, fragile, incapable de mémoire, etc."⁹ [El cuerpo ya no está a la altura de las capacidades requeridas en la era de la información, es lento, frágil, incapaz de recordar, etc.], escribe Le Breton. Nace así la ideología transhumanista que confía en la tecnología para construir un cuerpo biónico de ciborg en el que insertar el *chip* de nuestro espíritu. De esta forma cree superar definitivamente todas las debilidades del cuerpo.

Le Breton menciona a los artistas Orlan y Stelarc como representantes de un *body art* radicalmente diferente del de los años 60¹⁰. En lugar de expresar la plenitud de la presencia del cuerpo, consideran el cuerpo como un artefacto que debe ser diseñado por la cirugía plástica, la ingeniería genética o la informática. Los artistas *posthumans*, escribe Le Breton, no soportan la idea de tener el mismo cuerpo que el hombre de la Edad de Piedra, quieren elevarlo al mismo nivel de perfección tecnológica que la máquina¹¹. Citamos a este respecto la primera exposición

6 *Ibid.*, 21

7 David Le Breton, *Marcher la vie. Un art tranquille du bonheur*, (París: Métailié, 2020), pos. 78, Kindle

8 Le Breton, *L'adieu....*, 229

9 *Ibid.*, 25

10 *Ibid.*, 46

11 *Ibid.*, 48

que abordó el tema del cuerpo posthumano y que se tituló precisamente *Post Human*¹² en el Musée d'Art Contemporain de Pully/Lausanne en 1992 (y posteriormente en Turín, Atenas y Hamburgo), curada por Jeffrey Deitch, con artistas como Cindy Sherman, Kiki Smith, Félix González-Torres, Damien Hirst, Mathew Barney, entre otros, llamados a reflexionar sobre la transformación de lo 'humano'. En la sinopsis del catálogo, leemos la pregunta: "Are we creating a new kind of 'person' that will replace the previous construction of self? And when the self goes, what will remain?"¹³ [¿Estamos creando un nuevo tipo de 'persona' que sustituirá a la anterior construcción del yo? Y cuando el yo se vaya, ¿qué quedará?].

El transhumanismo y el posthumanismo representan el sueño de alcanzar la inmortalidad. Sin embargo, afirma Le Breton (y afortunadamente) "nous demeurons de chair" [permanecemos de carne]. Su libro *L'adieu au corps* [Adiós al cuerpo] es un elogio sin reservas de la corporeidad humana y de su sensorialidad que va de par a la preocupación por la tendencia actual hacia el transhumanismo. La eliminación del cuerpo, la transformación de sus capacidades y la violación de sus límites amenaza con trastornar toda la simbología que da coherencia al universo humano. "L'homme virtuel est un homme abstrait à qui l'existence fait encore défaut"¹⁴ [El hombre virtual es un hombre abstracto que aún carece de existencia], escribe Le Breton. Este hombre inmortal y todopoderoso, este "*Homo silicium*"¹⁵ es vacío, ha perdido el contacto con el mundo, la intensidad, profundidad e infinita variedad de la sensorialidad. Al perder su cuerpo, el 'yo' se ha disgregado. El hombre ha perdido la noción de sí mismo. Frente a este mundo tecnológico y alienante, Le Breton reivindica el poder terapéutico de la marcha que nos devuelve la vivencia de nuestra corporeidad. Así lo escribe: "Un marcheur est un homme ou une femme qui se sent passionnément vivant et n'oublie jamais que la condition humaine est d'abord une condition corporelle"¹⁶ [El caminante es un hombre o una mujer que se siente apasionadamente vivo y que no olvida nunca que la condición humana es ante todo una condición corporal].

12 Jeffrey Deitch, ed., *Post Human*, (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 1992)

13 "Post-Human", *Deste Foundation for Contemporary Art*, <https://deste.gr/publication/post-human/>

14 Le Breton, *L'Adieu au corps*, 25

15 *Ibid.*, 207

16 David Le Breton, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. (París: Métailié, 2012), 51



El autor ha escrito numerosos libros sobre el caminar. El primero, *Éloge de la marche* [Elogio del caminar] arranca con esta sugerente frase: “La marche est ouverture au monde. Elle rétablit l’homme dans le sentiment heureux de son existence.”¹⁷ [Caminar es una apertura al mundo. Devuelve al hombre el sentimiento feliz de su existencia]. Esta felicidad reconquistada proviene principalmente del reencuentro con su condición carnal y, a través de ella, sentirse plenamente conectado al mundo. El caminante se funde con las pulsaciones del mundo, reencuentra la unidad perdida con la naturaleza, se siente parte de un todo. A este propósito, Rebecca Solnit usa la sugerente expresión “laboratorio de percepción”¹⁸. Al caminar se despiertan todos nuestros sentidos, rompiendo la hegemonía de la vista, sentido dominante y exclusivo en nuestro vivir contemporáneo como recalca Giovanni Sartori en su libro *Homo videns*¹⁹. El oído, el gusto, el olfato, son sentidos que nos sumergen en el ambiente, contrariamente a la vista que separa y pone distancia. El arquitecto de enfoque fenomenológico Juhani Pallasmaa afirma que el *ocularcentrismo* contemporáneo es lo que nos ha llevado a una relación más abstracta con nuestro entorno. Necesitamos volver a una manera más háptica de vivir para recuperar un habitar poético y para superar la “dolorosa privación de experiencia sensorial que hemos sufrido en nuestro mundo tecnológico”²⁰, como explica Pallasmaa citando al antropólogo Montagu. El caminar nos devuelve a una experiencia corporal y por tanto háptica del mundo: tocamos el suelo con nuestros pies —primer contacto real— y nos sumergimos en un baño sensorial en el que nuestros sentidos están intensificados —experiencia háptica completa ya que, como especifica Pallasmaa, siguiendo la filosofía de Epicuro, Aristóteles y Merleau-Ponty, todos los sentidos (incluida la vista) provienen del tacto²¹, todos expresan un ‘contacto’ con el mundo.

Para Le Breton, al caminar redescubrimos “l’épaisseur sensible du monde”²² [el espesor sensible del mundo]. El mundo deja de ser plano, previsible, controlado, abstracto. Se llena de sonidos, formas, colores, sensaciones táctiles, sorpresas,

17 David Le Breton, *Éloge de la marche*, (París: Métailié, 2000), 11

18 Rebecca Solnit, *Wanderlust. Una historia del caminar*. (Madrid: Capitan Swing, 2015), 56

19 Giovanni Sartori, *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. (Buenos Aires: Taurus, 1998)

20 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 35-36

21 *Ibid.*, 10

22 Le Breton, *Éloge de la marche*, 33

correspondencias, sugerencias, ideas, recuerdos... Es un renacer a cada paso. Nos sentimos vivos en un *Animate planet*²³ [Planeta animado] como clama el título del libro de la antropóloga Kath Weston, un ensayo sobre un incipiente animismo que funde los seres humanos con su ambiente y abre la vía a nuevas formas de vida.

Le Breton menciona el poder del caminar de conectarnos con el *Genius Loci*. Así lo escribe: “Le marcheur est aujourd’hui le pèlerin d’une spiritualité personnelle [...] il est une forme déambulatoire de la prière, offert sans restriction au genius loci, à l’immensité du monde autour de soi”²⁴ [El caminante es hoy el peregrino de una espiritualidad personal [...] en una forma de oración errante, ofrecida sin restricción al genius loci, a la inmensidad del mundo que nos rodea]. En una entrevista que tuvimos la ocasión de realizar durante nuestra estancia de investigación, afirma:

Caminar es politeísta. No puede ser monoteísta porque, cuando nos enfrentamos con el paisaje, las colinas, las montañas, el mar, nos decimos a nosotros mismos “¡pero, maldita sea, el mundo es mucho más grande de lo que imaginaba!”. Y tenemos la impresión de que los dioses nos están esperando por fin, que los espíritus de los lugares nos abren los brazos [...]. Caminar tiene una especie de espiritualidad que despierta lo que los japoneses llaman “*Kamis*”, los dioses o espíritus del lugar. En Japón existe la idea de que hay dioses de las fuentes, dioses de las rocas, dioses en todas partes... Hay muchas formas de politeísmo. El caminante, por lo tanto, reinventa un politeísmo personal, se podría decir, el sentimiento de que, efectivamente, los dioses lo acompañan, caminan con él. Es la idea de que el paisaje también está vivo, una idea que encontramos en las poblaciones amerindias de América del Norte, que el paisaje nos acompaña, nos da la bienvenida, se despierta cuando llegamos²⁵.

23 Kath Weston, *Animate planet. Making Visceral Sense of Living in a High-Tech Ecologically Damaged World*, (Durham y Londres: Duke University Press, 2017)

24 Le Breton, *Éloge de la marche*, 153

25 Laura Apolonio. ‘El cuerpo es el corazón del mundo’. Entrevista a David Le Breton. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 32(3), (abril 2020): 832. <https://doi.org/10.5209/aris.68988>



En su último libro *Marcher la vie. Un art tranquile du bonheur*²⁶ [Caminar la vida, un arte tranquilo de la felicidad], investiga la capacidad terapéutica del caminar, su potencial regenerativo. El andar nos devuelve al contacto con la realidad, nos sustrae al mundo virtual, sedentario, de sensorialidad reducida, donde todo se desliza a una velocidad excesiva. “La marche restitue l’épaisseur de la présence”²⁷ [la marcha restituye el espesor de la presencia] reitera Le Breton. Es nuestra presencia plena que es al mismo tiempo plena consciencia de todo lo que nos rodea. Un redescubrimiento de la multidimensionalidad de la vida que no puede reducirse a la bidimensionalidad de una pantalla.

Caminar es también una reivindicación de la lentitud. Un día caminando equivale a media hora en coche, escribe Le Breton. En esta comparación podemos ver cuánto perdemos con el pretexto de ganar tiempo. “La lenteur est une clé pour comprendre combien le monde est vaste et inépuisable notre curiosité”²⁸ [La lentitud es la clave para comprender lo vasto que es el mundo y lo inagotable que es nuestra curiosidad], afirma Le Breton. A cambio de obtener más eficiencia y más rapidez, sacrificamos la inmensidad del mundo, los infinitos estímulos perceptivos, la profusión de la diversidad y reducimos drásticamente nuestra curiosidad, el ingrediente fundamental del deseo de conocer y del deseo vital en general. El escritor y aventurero Sylvain Tesson también recalca la experiencia de la densidad de percepciones que se adquiere al explorar el mundo con la fuerza de nuestro cuerpo. El tiempo se densifica y dilata al mismo tiempo, los minutos son horas y las horas días²⁹.

Frente a la rentabilidad, la eficacia y la utilidad, el andar asevera “la passion de l’inutile”³⁰ [la pasión de lo inútil], según la expresión de Le Breton. Redescubrimos el vivir poético elogiado por Hölderlin en sus famosos versos citados por Heidegger: “Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita el hombre en esta

26 David Le Breton, *Marcher la vie. Un art tranquile du bonheur*, (París: Métailié, 2020)

27 *Ibid.*, pos. 117

28 *Ibid.*, pos. 309

29 Sylvain Tesson, *Petit traité sur l’immensité du monde*, (París: Pocket, 2018), 19

30 Le Breton, *Marcher la vie*, pos. 146

tierra”³¹. Un paseo se mantiene fuera de la actividad económica producida por el consumo y nos sumerge de lleno en la dimensión del habitar poético. No gasta ni aporta beneficios económicos y sin embargo es una actividad prodigiosamente rica en experiencias, descubrimientos, encuentros y sensaciones. Hay una sencillez en el acto de caminar que refuerza su sacralidad. La indumentaria es reducida a lo elemental. “La marche est un dépouillement de soi, elle révèle l’homme dans un face-à-face avec le monde.”³² [Caminar es un despojo de sí mismo, revela al hombre en un encuentro cara a cara con el mundo], escribe Le Breton. Cualquier caminata puede empezar como una excursión pero se transforma rápidamente en una especie de peregrinación, explica Le Breton³³, por el mismo carácter de la marcha: la reducción a lo esencial, el contacto con la tierra, el despertar de los sentidos, la percepción del aspecto sagrado de la naturaleza, el ritmo lento, meditativo de los pasos, el salir de sí para confrontarse a un mundo otro, todos estos aspectos del caminar hacen que sea una actividad propicia al surgir de la espiritualidad. “Le marcheur est aujourd’hui le pèlerin d’une spiritualité personnelle”³⁴ [El caminante de hoy es el peregrino de una espiritualidad personal], escribe Le Breton. El caminar tiene un fuerte poder regenerativo capaz de sanación como demuestra el éxito del programa educativo para jóvenes marginales basado en la marcha, del cual Le Breton es consejero científico, y que exponemos en el siguiente apartado.

4.2. Caminar como programa de reinserción social

La asociación Seuil creada por Bernard Ollivier tiene como objetivo la reintegración de los adolescentes a través de la marcha. Su programa consiste en ofrecer a los menores con problemas judiciales una alternativa al encierro carcelario: realizar una caminata de 2.000 km durante tres meses, en un país extranjero, acompañados por un adulto (educador social o psicólogo) y en pleno contacto con la naturaleza. El proyecto nació en 2003, siguiendo el modelo de la asociación belga

31 Javier Maderuelo. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, (Madrid: Akal, 2008). pos. 4042, Kindle

32 Le Breton, *Éloge de la marche...*, 162

33 *Ibid.*, pos. 897

34 David Le Breton, Daniel Marcelli, Bernard Ollivier, *Marcher pour s’en sortir. La vie devant eux*, (Toulouse: Eres, 2012), pos. 698, Kindle



Oikoten³⁵ —palabra que significa en griego a la vez “lejos del hogar” y “por sus propios medios”—. “Trabajamos sobre la desorientación”³⁶, explica Dimitri Dumortier, uno de los coordinadores de la asociación belga que desde 1982 ha hecho caminar a centenares de jóvenes con graves problemas, consiguiendo reinsertarlos exitosamente en la sociedad. Bernard Ollivier entró en contacto con esta asociación por casualidad cuando estaba realizando el Camino de Santiago. Quedó fascinado por el proyecto y decidió crear la misma asociación en Francia. En su web³⁷ explica: “La marche, je l’ai expérimenté sur moi-même, a un effet thérapeutique : la marche vous grandit, la marche vous libère, elle vous fait découvrir des qualités et des ressources insoupçonnées” [Caminar, lo he experimentado en mí mismo, tiene un efecto terapéutico: caminar te hace crecer, caminar te libera, te hace descubrir cualidades y recursos insospechados.]. Parte de la premisa que los jóvenes en grandes dificultades sociales y psicológicas desconocen sus propios recursos intelectuales, relacionales y físicos. El objetivo es por tanto simple: darles la posibilidad de tomar consciencia de sus propias fuerzas. Esto es lo que abre la vía a su reinserción social. Caminar es el instrumento que hace posible esta mutación.

Bernard Ollivier cuenta que él mismo con 60 años, bajo una fuerte depresión, decidió emprender el Camino de Santiago. Ya después de pocos días, a pesar de la lluvia y el frío (era abril), sintió renacer en él una insospechada fuerza vital. “À ma totale surprise, la marche me reconstituit physiquement comme moralement”³⁸ [Para mi total sorpresa, la caminata me restauró física y moralmente]. Por el camino, además, encontró casualmente a los de la asociación Oikoten (un educador social y dos delincuentes adolescentes) que recorrían el camino y así empezó a interesarse por este novedoso método educativo y decidió fundar la misma asociación en Francia. Es una prueba más de la apertura mental, de la disposición al encuentro y a acoger nuevas ideas que nos infunde el caminar. “Si la marche reconstruit un retraité désespéré, pourquoi ne ferait-elle pas de même avec un jeune que quelques avatars ont poussé hors de la société?”³⁹ [Si la marcha recons-

35 Oikoten, consultada el 9 de junio 2021, <https://xacopedia.com/Oikoten>

36 “Oikoten, les randonnées de l’espoir”, *Terraeco*, (13 mayo 2004), <https://www.terraeco.net/Oikoten-les-randonnees-de-l-espoir.html>

37 Association Seuil, consultada el 9 de junio 2021, <https://www.assoseuil.org>

38 Le Breton, Marcelli y Ollivier, *Marcher pour s’en sortir...*, pos. 207

39 *Ibid.*, pos. 213

truye a un jubilado desesperado, ¿por qué no iba a hacer lo mismo con un joven expulsado de la sociedad por unos altibajos], observa Ollivier. Después del Camino de Santiago, Ollivier decidió recorrer la ruta de la Seda de Estambul a Xian en China, 12.000 kms., en cuatro veranos, y publicó su aventura en tres libros titulados *Longue Marche*⁴⁰ [Larga marcha]. El éxito de los libros le proporcionó los fondos necesarios para poder financiar su asociación que inauguró con el nombre de Seuil que significa “umbral” y al mismo tiempo proviene del latín “solea” que significa “suela”. El significado es por tanto muy simbólico: es el pasaje, la entrada a una nueva dimensión, a la consciencia, a la libertad, a la construcción de su propia vida, empezando por la suela, es decir, el caminar con sus propias fuerzas.

Es un proyecto educativo que apuesta por hacer frente a la delincuencia juvenil con métodos diferentes a los sistemas represivos del encierro en reformatorios, eligiendo la vía alternativa de la educación y la confianza. Su génesis no fue fácil. Tuvieron que luchar contra numerosos prejuicios sociales como, por ejemplo, la idea que con los jóvenes delincuentes es necesario tener mano dura y no ‘regalarles’ unas vacaciones, o también que los adolescentes no iban a poder caminar tanto. Se enfrentaron a escarnios, burlas, advertencias. Pero consiguieron superar la resistencia social y administrativa y el proyecto germinó. Según los datos expuestos en la web de la asociación, desde el año de su nacimiento hasta el 2019 han rescatado a 275 jóvenes que han retomado las riendas de su vida, el porcentaje de éxito de reinserción social es de casi 80% (frente al notorio fracaso de la vía carcelaria) y los kilómetros recorridos por la suma de todos los jóvenes es 400.000 km, la distancia de la tierra a la luna, precisan, para subrayar la envergadura idealista del proyecto. La web se abre con la sugerente frase de “Marche et invente ta vie” [Camina e inventa tu vida] que subraya la capacidad transformativa y creativa de caminar (Fig. 4.1.).

40 Bernard Ollivier, *Longue Marche*, (París: Éditions Phébus, 2013), traducción al español: *La ruta de la seda, viaje en solitario* (Barcelona: Óscar Luis Molina, 2005)





Fig.4.1. Imagen de un adolescente caminando con la Asociación Seuil. Fuente: web de la asociación⁴¹.

La estrategia educativa se basa en los siguientes pilares: el reencuentro del joven con su propio cuerpo a través del esfuerzo físico moderado pero continuo; la desorientación total mediante el recorrido en un país extranjero; la completa ruptura con las costumbres y los vínculos sociales del joven al que se prohíbe el uso de teléfono móvil, ordenador, auriculares, música, así como también el consumo de alcohol y cannabis. De esta manera el adolescente se encuentra en “disponibilité de métamorphose, de réinvention de soi”⁴² [disponibilidad de metamorfosis, de reinención de sí mismo], como explica Le Breton. Al cortar todos los lazos con la vida anterior del menor, al ponerlo en una situación de desorientación unida con una activación física y un continuo contacto con la naturaleza, se crean las condiciones para su transformación. El largo camino itinerante permite la ruptura con las rutinas personales, el desmantelamiento total de las construcciones mentales del joven y crea una situación propicia a la redefinición de sí. Además, conseguir recorrer 2.000 km les llena de orgullo. Para ellos, al principio es un reto y se sienten atraídos por superarlo. Mientras caminan, empiezan a percibir su entorno y redescubren la sorpresa, la curiosidad, el asombro. Se sienten sorprendidos de ellos mismos, de su fuerza, de su resistencia y de la belleza de los paisajes, reencontran la sensorialidad, las emociones, la confianza en el otro, la solidaridad, la autoestima. Esta marcha les devuelve la confianza en sí mismos. Se sienten como

41 Asociación Seuil, <https://www.assoseuil.org>

42 Le Breton, *Marcher la vie*, pos. 1667

héroes. Esto les da la energía de querer emprender nuevos proyectos y facilita su reinserción en la sociedad. Además, recuperan su plena forma física, aprenden la lengua del país que atraviesan y redescubren el placer de la lectura. Como escribe Le Breton la marcha es un “laboratoire pour la réinvention de soi”⁴³ [laboratorio para la reinención de sí mismo].

Después del éxito de las asociaciones Oikoten y Seuil, en Italia nace en 2016 la asociación Lunghi Cammini [Largos caminos] con el mismo proyecto de reinserción social de jóvenes marginados mediante la marcha, siguiendo idéntico programa educativo basado en la recuperación de la dimensión corpórea (caminar durante horas cada día en plena naturaleza), la decontextualización (cambio de rutinas y de país y ruptura radical con las conexiones sociales del joven), el desarrollo del pensamiento positivo y de la autonarración (la narratividad es estimulada naturalmente por el ritmo del caminar y la itinerancia del recorrido)⁴⁴. El filósofo italiano Duccio Demetrio, autor de numerosos textos sobre el caminar y sobre la escritura como autoayuda⁴⁵, contribuye con el sugerente capítulo “Cammino dunque sono. La valenza formativa del camminare” [Camino luego soy. El valor formativo del caminar] en el libro *Camminare cambia* [Caminar cambia] editado por la asociación⁴⁶. En él, destaca la necesidad de escribir, de narración íntima, que surge al caminar como si los pies nos quisieron contar historias íntimas a la vez que atávicas porque reconectamos con toda la humanidad caminante. Así lo expresa el autor:

Camminare ti invoglia a raccontarti in prima persona, con un taccuino in tasca; ad abbinare la scrittura ai luoghi visitati e alle peripezie dei propri passi. Ti scopri intento a guardare diversamente ambienti cittadini, anfratti boscosi, strade secondarie, viottoli, che non susciterebbero mai la tua curiosità. I piedi divengono così i protagonisti di storie vissute in silenzio,

43 Le Breton, *Marcher la vie*, pos. 1823

44 Matteo Vercesi, “Destruire per ricostruire. La cultura pedagogica del camino”, en *Camminare cambia, il lungo camino come strumento educativo per giovani in difficoltà*, ed. Associazione Lunghi Cammini (Venecia: Ediciclo editore, 2019), 38

45 Duccio Demetrio, *Foliage. Vagabondare in autunno*, (Milano: Cortina Raffaello Editore, 2018); *Raccontarsi : L'autobiografia come cura di sé* (Milano: Cortina Raffaello Editore, 2003); *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea* (Milano: Cortina Raffaello Editore, 2005)

46 Duccio Demetrio, “Cammino dunque sono. La valenza formativa del camminare”, en *Camminare cambia, il lungo camino come strumento educativo per giovani in difficoltà*, ed. Associazione Lunghi Cammini (Venecia: Ediciclo editore, 2019), 21-33



in sordina, del tutto intime. I piedi sui quali pogliamo si trasformano in altre mani, nel puro piacere di affidarci ad essi. Per un benessere generale consigliatoci sempre dai medici, per qualcosa però di ancestrale che urge dentro di noi, ereditato dai nostri antenati costretti a camminare perchè ne andava della vita⁴⁷. [Caminar te anima a contar tu historia en primera persona, con un cuaderno en el bolsillo; a unir tu escritura a los lugares que visitas y a las vicisitudes de tus pasos. Te descubres atento a mirar diversamente los entornos urbanos, escondites boscosos, rutas secundarias, senderos, que nunca despertarían tu curiosidad. Los pies se convierten en protagonistas de historias vividas en silencio, en la intimidad. Los pies en los que nos apoyamos se convierten en otras manos, en el puro placer de confiarnos a ellos. Por un bienestar general que siempre recomiendan los médicos, pero también por algo ancestral que surge por dentro, heredado de nuestros antepasados obligados a caminar porque la vida dependía de ello.

4.3. Caminar como sanación

4.3.1. Caminar como despojamiento de identidad

En su libro *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*⁴⁸ [Desaparecer de sí, una tentación contemporánea], David Le Breton hace un análisis de la sociedad actual que vive en una total opulencia material y tecnológica, pero con una creciente carencia de valores, significados y vínculos sociales. Esto nos impulsa a un individualismo cada vez mayor que nos llena de un sentimiento de vacío, al mismo tiempo que crece la presión competitiva. Nace así un deseo de desaparición de nuestra identidad, de escapar de una vida a menudo estresante para buscar algo más allá del bienestar material. Esta tendencia puede canalizarse de forma positiva (superación de sí, entrega a una misión, pasión cultural o artística...) o negativa (alcoholismo, drogas, suicidio...). En la entrevista a Le Breton anteriormente mencionada⁴⁹, el antropólogo afirma que la ambivalencia de la condición humana

47 *Ibid.*, 33

48 David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, (París: Métailié, 2015)

49 Apolonio, *Entrevista a David Le Breton*, 833

siempre tiene dos lados, el “diurno”, solar, positivo, y el “nocturno”, oscuro, negativo. El caminar ofrece una forma positiva de desaparecer de sí. “On ne sort pas seulement de chez soi, on sort surtout de soi”⁵⁰ [No sólo salimos de nuestra casa, salimos sobre todo de nosotros mismos], escribe Le Breton. El caminante rompe con sus rutinas, se despoja de su identidad social, retorna a la sencillez de su condición humana, vuelve a ser sólo un cuerpo sobre la tierra y nada más. En esta condición está abierto al mundo y al encuentro con los demás y con cualquier sorpresa que le reserve el camino. Descubre que la vida no está detrás, en el pasado, sino delante y que le brinda infinitas nuevas posibilidades. “La marche est une forme heureuse de disparition de soi”⁵¹ [El caminar es una forma feliz de desaparición de sí], recalca Le Breton. Al salir fuera a caminar, abandonamos el cuarto en el que cavilamos sobre un problema sin encontrar solución y de repente el horizonte se ensancha, la diversidad de la vida nos asombra, nos ponemos en disposición de renovar nuestros puntos de referencia. Estamos disponibles para nuevos encuentros, nuevos pensamientos y nos dejamos sorprender. Descubrimos la perenne renovación y autocreación de la vida. “Caminar es otra forma positiva de desaparecer. No intercambiamos tarjetas de visita cuando caminamos, vivimos en un estado de anonimato que es eminentemente propicio para el encuentro y para la auto-reinvención”⁵², afirma Le Breton.

4.3.2. Libertad

Frédéric Gros en su libro *Marcher, une philosophie*⁵³ [Caminar una filosofía] también recalca el estado de despojo completo, de total simplicidad, de humildad al que accedemos al caminar, que representa el máximo grado de libertad física y espiritual. En el primer capítulo de su libro —no casualmente titulado “Libertés” [Libertades] en plural— describe las múltiples capacidades de liberación del caminar. Hace un análisis muy interesante en la que observa lo contradictoria que es la condición de libertad que nos otorga el caminar porque en realidad la marcha, sobre todo una excursión de varios días, implica cansancio, constricciones físicas,

50 Le Breton, *Marcher la vie*, pos. 1841

51 *Ibid.*, pos.1863

52 Apolonio, *Entrevista a David Le Breton*, 833

53 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, (París: Flammarion, 2011)



pesadez del cuerpo, restricciones de comida y bebida, dolores musculares, etc., sin embargo, escribe Gros, “le miracle n’est pas que l’on soit heureux malgré, mais grâce à cela”⁵⁴ [el milagro no es que uno sea feliz a pesar de, sino gracias a ello]. Es precisamente esta reducción a lo esencial que nos produce bienestar. No tener una elección infinita de posibilidades, poder contar sólo sobre la medida de nuestro paso, con el ritmo regular de un pie delante del otro, esta reducción drástica de la profusión de mercancías, comunicaciones, transportes, a la que el sistema de consumo nos ha acostumbrado, nos trasmite una gran paz. Entonces toda esa abundancia excesiva se nos revela como una red de dependencias que nos aprisiona en un ritmo de vida alienante. Hasta que no hagamos la experiencia con nuestro propio cuerpo, tendemos a creer que emprender una marcha a pie, afrontar el cansancio corporal, es una aberración, una especie de esclavitud voluntaria. Todo lo que el caminante experimenta como liberación está visto a priori como una terrible privación. Sin embargo, en cuanto empezamos a caminar, crece en nosotros la sensación de libertad. La inmensa red de consumo en la que estamos atrapados en nuestra cotidianidad, reducidos a ser meros nodos que reciben y redistribuyen informaciones, imágenes, mercancías, nos aparece de repente como pesada y asfixiante. Frente a ella, descubrimos la libertad de los elementos naturales, simples, como escribe Gros, “une bouchée de pain, une gorgée d’eau fraîche, un paysage ouvert”⁵⁵ [un bocado de pan, un sorbo de agua fresca, un paisaje abierto]. Aunque esta libertad es sólo provisional, explica Gros, porque después de una escapada de unas horas o unos días nos sumergimos de nuevo en el frenesí, aun así, nos produce un gran bienestar.

Sin embargo, hay otra libertad más profunda, radical, rebelde, que surge al caminar: es el llamamiento de lo salvaje, la búsqueda de los límites de nuestro ser. El andar despierta esta parte más arcaica en nosotros. Es lo que expresa Thoreau en su famoso ensayo “Walking”⁵⁶ cuando escribe que caminar no es dar un paseo circular en el que volvemos a pisar nuestros propios pasos. Caminar de verdad es estar preparados para abandonarlo todo y abrirse a la vida salvaje. Así lo escribe: “If you are ready to leave fa-

54 *Ibid.*, 12

55 *Ibid.*, 13

56 Henry David Thoreau, “Walking”, *The Atlantic Monthly*, Vol. IX, nº LVI, (Junio 1862), <https://commons.digitalthoreau.org/walking/>

ther and mother, and brother and sister, and wife and child and friends, and never see them again, [...] then you are ready for a walk”⁵⁷ [Si estás dispuesto a dejar a tu padre y a tu madre, a tu hermano y a tu hermana, a tu mujer y a tu hijo y a tus amigos, y a no volver a verlos nunca más, [...] entonces estás listo para caminar].

Esta libertad total que nace de despojarse de todo, renunciar a cualquier identidad, es la que nos inspira la autenticidad de nuestro cuerpo anclado a la tierra en plena sintonía con los ritmos de la naturaleza. Abandonamos la veleidad de ser alguien y felizmente sentimos que no somos nadie. Así lo expresa Gros: “La liberté en marchant, c’est de n’être personne, [...] une bête à deux pattes qui avance, juste une forcé au milieu des grands arbres, juste un cri”⁵⁸ [La libertad de caminar es no ser nadie, [...] una bestia de dos patas que avanza, apenas una fuerza entre los grandes árboles, justo un grito]. Fluimos en plena sintonía con el devenir de la vida. Es un estado que infunde una gran paz, como escribe Herman Hesse: “quien ha aprendido a escuchar a los árboles, ya no desea ser un árbol. No deseas ser más que lo que es. Esto es la patria. Esto es la felicidad”⁵⁹. Frédéric Gros cita al sabio indio Swami Ramdas, monje errante que vivió en India a finales del siglo XIX y principio del XX. Eligió la errancia como máximo grado de espiritualidad y escribió los diarios de su peregrinaje⁶⁰ en los que muestra cómo es precisamente en el momento en el que renunciamos a todo, no tenemos ninguna expectativa, que todo no es ofrecido, en abundancia. “Tout, c’est-à dire l’intensité même de la présence”⁶¹ [Todo, es decir, la propia intensidad de la presencia], explica Gros. Este sentido pleno de presencia es el que nos otorga el caminar, empezando por el simple contacto de los pies en el suelo.

4.3.3. Caminar como renacimiento

“Brève ou longue, une marche est un chemin de guérison, de réconciliation avec le monde”⁶² [Corto o largo, un paseo es un camino de curación, de reconciliación con

57 Thoreau, “Walking”, párrafo 3, <https://commons.digitalthoreau.org/walking/walking/walking-1-15/>

58 Gros, *Marcher...*, 16

59 Hermann Hesse, *El caminante*, (Barcelona: Bruguera, 1978), 58

60 Swami Ramdas, *Peregrinaje de un yogui*, Trad. Francesc Gutiérrez, (Barcelona: Ediciones Advaitavidya, 2020)

61 Gros, *Marcher...*, 18

62 Le Breton, *Marcher la vie...*, pos. 1894



el mundo] escribe Le Breton. En el capítulo “Marcher pour guérir” [Caminar para curarse], cita numerosos ejemplos de personas que han resurgido de graves problemas (físicos, psicológicos, existenciales) tras una larga marcha. Incluso personas con cáncer o esclerosis han encontrado un alivio en lanzarse en una errancia de larga duración. El caminar les ha abierto el horizonte, alejado de sus problemas, reseteado la mente. Han dejado de anclarse al pasado para mirar al futuro, a lo que les aporta el camino, viviendo el día a día con una autenticidad reencontrada. Le Breton cuenta (entre otras) la historia de Cheryl Strayed (Fig. 4.2.) que, tras una grave crisis existencial en la que tenía la impresión, cada mañana, de mirar al cielo desde el fondo de un pozo, decidió recorrer el Pacific Crest Trail, el sendero que cruza Estados Unidos desde la frontera con México hasta Canadá. Recorrió 1.700 km en 94 días desde California hasta el estado de Washington. En el libro en el que relata su aventura, *Wild*⁶³ [Salvaje] (éxito de ventas llevado también al cine), cuenta que desde el primer paso tuvo la sensación de abrir una puerta y entrar en la luz⁶⁴. Después de tres meses, afrontando numerosas dificultades (agotamiento, frío, calor, soledad, sed, hambre, animales salvajes, etc.) así como momentos sublimes (encuentros, descubrimientos, vistas deslumbrantes, etc.), llega a destino y siente que está a punto de llorar por la emoción del logro entremezclada por la tristeza del fin de la aventura.



Fig.4.2. Cheryl Strayed llegando al final del Pacific Crest Trail, (septiembre 1995).
Fuente: Instagram de Cheryl Strayed⁶⁵.

63 Cheryl Strayed, *Wild: From Lost to Found on the Pacific Crest Trail* (New York: Alfred A. Knopf, 2013)

64 Le Breton, *Marcher la vie...*, pos. 1945

65 Cheryl Strayed, “Hike on the Pacific Crest Trail”, Foto de Instagram, 15 de septiembre, 2020, <https://www.instagram.com/p/CFKg235j2PG/>

Otro ejemplo de exploradora extrema es Sarah Marquis (Fig. 4.3.) que ha emprendido numerosas aventuras caminando —de Siberia a Mongolia, por los desiertos de Australia, Tasmania, el Pacific Crest Trail, la cordillera de los Andes— recorriendo en total el equivalente a la circunferencia de la tierra (40.000 km). Para ella, caminar es la velocidad perfecta para el ser humano. Al inventar maneras de desplazamiento más rápidas, hemos perdido la conexión con nuestro entorno. Suiza de nacimiento, reside en los Alpes y cuando tiene que ir a ver a sus padres que viven un poco más al norte, anuncia su llegada una semana antes ya que se desplaza siempre a pie. Al caminar a todas partes, explica en una entrevista⁶⁶, los sentidos se intensifican y se sintonizan con placeres inesperados. Para ella en nuestra vida cotidiana es importante salir de la zona de confort, aunque sea sólo un poco, decidiendo por ejemplo ir a pie en lugar de coger el metro para dejar que acontezcan eventos inesperados que son los que nos hacen crecer. Si todo está controlado nunca nada nos va a sorprender, tendremos una vida muy segura pero insoportablemente aburrida. Lo interesante de su enfoque es que para ella las exploraciones a pie por lugares desconocidos son estrategias para volver a una especie de estadio animal o ‘primitivo’ en el que toda su capacidad sensorial se encuentra intensificada. El horizonte de las cosas perceptibles se amplía. Al mismo tiempo se refuerza su centro de gravedad y se siente segura y fuerte y desaparecen los miedos. Según ella el sufrimiento es sobre todo ‘miedo’ al dolor. En realidad, dice, cuando llega el dolor no es para tanto y el cuerpo encuentra siempre una estrategia para hacerle frente. Nuestra sociedad nos educa en el miedo. No nos damos cuenta de cuánto nos condicionan los códigos de la sociedad y de cuánto limitan nuestra libertad. Cuando lleva días y semanas viviendo en pleno contacto con la naturaleza, siente como se funde con ella. “À chaque pas, un peu de moi se mêle à la Terre. À chaque pas, la Terre me donne un peu d’elle”⁶⁷ [Con cada paso, un poco de mí se mezcla con la Tierra. Con cada paso, la Tierra me da un poco de sí misma], escribe. Es en esta fusión con la naturaleza donde que encuentra su verdadera razón de existir y su más auténtica libertad.

66 Sarah Marquis, “L’aventurière de l’extrême”, *Figaro live*, Vídeo de Youtube, Publicado el 10 de Noviembre 2017, 24’:49”, <https://www.youtube.com/watch?v=ORSdy2yIM9Ls>

67 Sarah Marquis, *Sauvage par nature. De Sibérie en Australie, trois ans de marche en solitaire*, (Neully-sur-Seine: Michel Lafon, 2014), pos.158, Kindle





Fig.4.3. Sarah Marquis caminando en Australia con un perro que rescató y que la acompañó durante todo el viaje, 14.000 km en 17 meses, 2002-2003. Fuente: web de Sarah Marquis⁶⁸.

Le Breton también cuenta su propia experiencia extrema cuando de joven emprendió un largo viaje a pie por Brasil buscando dar sentido a su existencia. Decidió escapar de un angustiante sentimiento de vacío con una aventura en tierras desconocidas. Descubrió así que todo viaje nos lleva siempre al centro de nosotros mismos y que “l’Amazonie est toujours intérieure” [la Amazonia es siempre interior]. El viaje abre nuestros horizontes íntimos et “le don de l’imagination ne cesse jamais d’ouvrir les portes du Grand Large”⁶⁹ [el don de la imaginación no cesa nunca de abrir las puertas de la aventura]. Es precisamente en esta apertura interior, más que en los paisajes recorridos, donde encontramos la sanación y el germen que nos hace renacer. Como afirma Bachelard, “l’immensité est en nous”⁷⁰ [la inmensidad está en nosotros].

68 Sarah Marquis, “Sarah spent 510 days wandering through the Australian continent alone”, <https://www.sarahmarquis.com/australian-outback>

69 *Ibid.*, pos. 2035

70 Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, 11ª ed., (París: Presses Universitaire de France, 2012), 169

4.4. Conexión entre mundo exterior e interior⁷¹

La capacidad de sanación del caminar consiste principalmente en conectarnos intensamente al mundo que nos rodea y, al mismo tiempo, en abrir nuestro mundo interior. Al andar, experimentamos la fisicidad de nuestro cuerpo. Mediante una inmersión háptica en nuestro entorno, unida a una dimensión temporal más lenta, nuestra capacidad sensorial y perceptiva se intensifica. A través de la conciencia corporal ocurre una situación tan paradójica como milagrosa: volvemos a entrar en los límites del cuerpo, pero en lugar de sentirnos confinados, nos abrimos a un universo infinito que es la dimensión de la fluidez entre mundo exterior y mundo interior. El cuerpo que la modernidad se obstina en querer superar es precisamente el que nos lleva al mundo sin fronteras de nuestra intimidad. En vez de coger un avión para volar lejos o un cohete para alcanzar otros planetas, volvemos a nuestros confines humanos, nuestras frágiles fuerzas, nuestros pasos de poco menos de un metro y, a pesar de las obvias limitaciones físicas, descubrimos un universo inagotable. Es el espacio de la poesía, de las ensoñaciones. Es nuestro mundo interior que, paradoja invertida, eclosiona cuando nuestro cuerpo se abre al mundo exterior.

4.4.1. Poesía itinerante

El ejemplo más conocido de la total sintonía entre mundo interior y exterior es el del poeta itinerante japonés Matsuo Basho, uno de los grandes maestros del haiku (breve poema formado por sólo tres versos, con una disposición silábica 5-7-5). Llegado a la madurez de su vida, Basho renuncia a riquezas y honores para iniciar un camino espiritual. En 1689, emprende un largo viaje de 1.985 km a pie, desde Edo (la antigua Tokio) hacia el Norte y a la costa occidental de Japón (Fig. 4.4.). Lo recoge en su relato de viaje más extenso y famoso, las *Sendas de Oku*⁷² (en japonés 奥の細道 *Oku-No-Hosomichi*) traducido por primera vez al castellano por Octavio Paz en 1957. El libro está escrito en Haibun, una mezcla de prosa y Haiku, un estilo inventado por Basho. La contemplación de todo cuanto le rodea le lleva a crear versos sintéticos, en sintonía con la meditación Zen. Camino y poesía se

71 El texto de este apartado es parte del artículo Laura Apolonio "El Viaje a Pie. La Lentitud Como Profundidad Perceptiva", *Tsantsa. Revista De Investigaciones artísticas*, n.º 8 (enero 2020):19-24. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3076>

72 Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Trad. de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, (Barcelona: Seix Barral, 1981)



funden en un tiempo dilatado en el que se sumerge el poeta caminante, permanentemente abierto a la fulguración del instante inspirador. A cada paso existe la posibilidad de la iluminación. Vida, viaje, camino son la misma expresión de una existencia que es en sí misma una obra de arte. Octavio Paz escribe en la introducción: “*Oku-No-Hosomichi* es un diario de viaje que es asimismo una lección de desprendimiento. El proverbio europeo es falso; viajar no es ‘morir un poco’ sino ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir”⁷³. Más adelante, explica que la palabra del título “Oku” significa “fondo” o “interior” y alude tanto a la lejana región del norte de Japón hacia la que se dirige Basho, como también a su mundo interior ya que se trata de una peregrinación iniciática⁷⁴. Es un elogio de la vida como itinerancia y búsqueda espiritual, en una total simbiosis con el fluir del tiempo. “Los meses y los días son viajeros de la eternidad”⁷⁵, escribe Basho, y el viaje mismo es nuestro hogar.

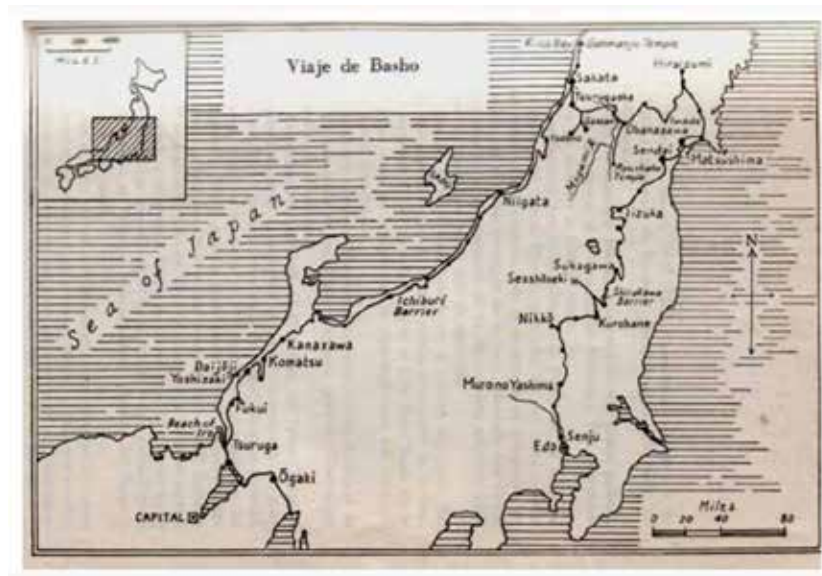


Fig. 4.4. Mapa del viaje de Basho. Fuente: *Sendas de Oku* (1981, p.96).

4.4.2. Ensoñaciones

A partir del siglo XVIII el viajar a pie se empieza a considerar como un acto cultural y poco a poco deviene el icono del romanticismo. Rousseau será el precursor de esta actitud. Le Breton escribe a este propósito: “Chez Rousseau, la marche est solitaire, elle est une expérience de la liberté, une source inépuisable d’observations et de rêveries”⁷⁶ [En Rousseau la caminata es solitaria, es una experiencia de la libertad, una fuente inagotable de observaciones y ensoñaciones]. En las *Confesiones*, Rousseau alaba las virtudes del caminar, actividad para él absolutamente imprescindible para la inspiración de sus ideas. Escribe: “je ne puis méditer qu’en marchant ; sitôt que je m’arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu’avec mes pieds”⁷⁷ [sólo puedo meditar cuando camino. En cuanto me paro, dejo de pensar y mi cabeza sólo funciona junto a mis pies].

En la última fase de su vida, a pesar de su creciente notoriedad, se encuentra criticado, perseguido, rodeado de enemigos. Se refugia en el castillo de Ermenonville y ahí se dedica a pasear descubriendo así una fusión con la naturaleza que lo inicia a la contemplación. Movido por la sola razón de comprenderse mejor, apunta sus pensamientos en lo que será su último libro, *Ensoñaciones del paseante solitario*, obra inacabada y publicada póstumamente en 1817. “Me voici donc seul sur la terre, n’ayant plus de frère, de prochain, d’ami, de société que moi-même”⁷⁸ [Aquí me encuentro, solo en la tierra, no tengo ya ni hermano, ni prójimo, ni amigo, ni otra compañía que yo mismo], escribe al principio del libro. Su objetivo es encontrar en sí mismo la felicidad que no halla en el mundo y, poco a poco, dejándose llevar por sus paseos contemplativos, descubre en su interior un verdadero tesoro, tanto que termina sintiendo un sincero agradecimiento para sus enemigos, puesto que sin ellos nunca hubiera llegado a conocer tanta dicha. “Ces ravissements, ces extases que j’éprouvois quelquefois en me promenant ainsi seul, étoient des jouissances que je devois à mes persécuteurs: sans eux, je n’aurois jamais trouvé ni connu les trésors que je portois en moi-même”⁷⁹

76 Le Breton, *Éloge de la marche*, 19

77 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, (Édition du groupe Ebooks libres et gratuits, 2004), https://www.ebooksgratuits.com/pdf/rousseau_les_confessions.pdf, 413

78 Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, (Édition du groupe Ebooks libres et gratuits, 2003), https://www.ebooksgratuits.com/pdf/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf, 2

79 *Ibid.*, 8.



[Estos gozos, estos éxtasis que a veces sentía cuando caminaba eran disfrutes que le debía a mis perseguidores: sin ellos, nunca habría encontrado ni conocido los tesoros que llevaba dentro de mí], escribe. Inmerso en un tiempo más lento, paseando pacíficamente en el campo, en plena armonía con la belleza de la naturaleza que lo envuelve, Rousseau encuentra así al final de su vida una paz interior que lo abre a un mundo de infinita felicidad y gozo.

4.4.3. Caminos negros

La historia del escritor, geógrafo y escalador Sylvain Tesson es muy sugerente. Después de múltiples aventuras en distintos países (Tibet, Bután, Siberia, Mongolia...), sufre un grave accidente, cayendo de una altura de ocho metros, en el que se fractura vértebras, costillas y cráneo. Milagrosamente salvado tras una complicada operación y meses de hospital, opta por hacer la rehabilitación en contacto directo con la naturaleza, en los caminos rurales en vez de las asépticas cintas de caminar y, en lugar de acudir a un centro especializado, decide recorrer Francia en diagonal desde el extremo Sudeste al Noroeste (Fig. 4.5.). Su aventura se recoge en el libro *Sur les chemins noirs*⁸⁰ [Sobre los caminos negros]. En una entrevista⁸¹, Sylvain Tesson, explica que los caminos negros tienen tres definiciones. Se trata en primer lugar de una representación cartográfica: son las líneas finas como cabellos de los mapas de escala 1/25:000 que representan el territorio con todos sus detalles, pliegues y recovecos, donde se vislumbran pequeñas casas aisladas que nos hacen soñar como si se tratara de un cuento. Es el espacio real, concreto, vivido en el encuentro en primera persona, fuera del mundo abstracto, globalizado que fluye a toda velocidad por autopistas y canales de comunicación y nos deja sin agarre sobre el mundo. Los caminos negros son también los caminos de una ruralidad abandonada: son las sendas que poco a poco vuelven a ennegrecerse por la falta de uso, cubiertas por la frondosidad de la naturaleza, que recorreremos con la secreta esperanza de luchar contra el progreso y el vertiginoso curso de la historia. Finalmente, como última definición, es el camino existencial donde, “en recourant aux armes de la solitude, du silence, d’une certaine forme de lenteur [...]” [recurriendo a las armas de la soledad, del silencio, de una cierta lentitud], conseguimos “échapper

80 Sylvain Tesson, *Sur les chemins noirs*. (Paris: Folio, 2019)

81 Sylvain Tesson, “En marche”, entrevista de Alain Finkielkraut, *France Culture*, 3 de diciembre de 2016, audio, 52’, <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/en-marche>

aux injonctions, aux impératifs de l'époque, à cette espèce d'obligation de se soumettre toujours au brouhaha, au commentaire de toute chose et à la rupture avec le souvenir, le rêve et le passé"⁸² [escapar a los imperativos, a los mandatos de nuestra época, a esta especie de obligación de estar siempre sometidos al alboroto, al comentario de todo y a la ruptura con el recuerdo, el sueño y el pasado]. Son los pasajes secretos que nos llevan a nuestra íntima relación con el mundo y que recorremos para refugiarnos lejos de una modernidad alienante. Son las sendas de la poesía.



Fig. 4.5. Itinerario de Sylvain Tesson. Fuente: *Sur les chemins noirs*⁸³.

No es necesario viajar lejos para encontrar el encantamiento, la sorpresa y la magia. Todos los caminos, escribe Le Breton "sont à la mesure du corps et du frémissement d'exister"⁸⁴ [están a la medida del cuerpo y del estremecimiento de existir]. Caminar nos hace sentir en sintonía con el mundo. El tiempo también se detiene, salimos de la huida hacia delante. Como escribe Tesson: "grâce à la

82 *Ibid.*

83 Tesson, *Sur les chemins...*, 13

84 Le Breton, *Éloge de la Marche*, 168



marche, je me maintiens en mouvement et, paradoxalement, c'est quand j'avance, devant moi, que tout s'arrête: le temps et l'obscur inquiétude de ne pas le maîtriser"⁸⁵ [gracias a la marcha, me mantengo en movimiento y, paradójicamente, es avanzando hacia adelante que todo se para: el tiempo y la oscura inquietud de no controlarlo]. Al caminar el lento movimiento en el espacio nos sintoniza con la cadencia del tiempo y consigue sumergirnos en una dimensión espacio-temporal dilatada, infinitamente más amplia, donde reencontramos el mundo sin confines de nuestra interioridad y recuperamos nuestra dignidad de ser vivo.

4.5. Efectos neurológicos de caminar

4.5.1. GPS interior

Caminar es una operación que realizamos sin pensar en ella pero que es en realidad muy sofisticada e involucra a la vez los sistemas neurológico, muscular y esquelético, como explica el neurocientífico Shane O'Mara en su reciente libro *In Praise of Walking*⁸⁶ [Elogio del caminar]. El cerebro no sólo coordina una serie de músculos y tendones que se contraen y relajan rítmicamente, sino que, además, mantiene en todo momento el cuerpo en equilibrio e interviene en la visualización de obstáculos, recorridos, atajos, así como en la memorización de lugares y rutas. Según una investigación citada por O'Mara, la actividad cerebral dedicada a la locomoción está igualmente activa cuando pensamos, recordamos o soñamos un movimiento corporal⁸⁷. Los movimientos imaginados son también actos neurológicos y accionan las mismas áreas cerebrales.

¿Pero cómo puede el cerebro desde la altura de la cabeza, tan alejada de los pies, coordinar todo el cuerpo mientras caminamos? Se trata de un proceso muy complejo que necesita ser continuamente supervisado para mantener el equilibrio mientras el cuerpo se mueve y su línea de gravedad se balancea hacia adelante y hacia atrás. Lo más importante es mantener la cabeza estable en el espacio. La

85 Sylvain Tesson, *Petit traité sur l'immensité du monde*, (París: Pocket, 2018)

86 Shane O'Mara, *In Praise of Walking. The new science of how we walk and why it's good for us* (Londres: Vintage, 2019), Kindle

87 La Fougere et al. (2010), 'Real versus imagined locomotion: a [18F]-FDG PET-fMRI comparison', *Neuroimage*, 50(4): 1589–98, Citado por O'Mara, *Ibid.*, pos. 941

cabeza actúa como una plataforma estabilizadora capaz de mantener una posición más o menos paralela al suelo a pesar de las irregularidades del terreno. Es un sistema usado también en aviones y automóviles. Imaginad trazar una línea desde el ángulo externo del ojo hasta el canal auricular, escribe O'Mara, el cerebro intentará mantener esta línea imaginaria lo más posible paralela al suelo. Caminar será así como conducir un coche con el control de crucero activado⁸⁸. Para mantener esta estabilidad no son necesarias señales desde fuera (de la vista u oído), ni se precisa pensar a cada paso. Toda la información necesaria nos es dada por la velocidad, la dirección del movimiento y la respuesta del cuerpo. Por esta razón las personas invidentes pueden caminar sin problemas. El mecanismo encargado de mantener la estabilidad de la posición de la cabeza es el aparato vestibular del oído interno que, escribe O'Mara, es un milagro de microingeniería⁸⁹ que traduce los movimientos en señales neurológicas para el cerebro que así controla la posición de la cabeza en el espacio y asegura su estabilidad. Otros factores importantes son el fenómeno conocido como flujo óptico que nos hace percibir el movimiento aparente del entorno en relación con el movimiento real de nuestro cuerpo y el fenómeno de la propiocepción que es el sexto sentido del cerebro que nos permite saber la posición exacta de todas las partes de nuestro cuerpo en cada momento (gracias al cual podemos, por ejemplo, movernos en la oscuridad). Empezar a caminar supone enormes conquistas cognitivas y sociales para el niño y desarrolla ampliamente su cerebro. El niño aprende poco a poco a moverse con autonomía y a decidir a dónde quiere ir. La siguiente pregunta es: ¿Cómo aprende a orientarse?

Según las investigaciones de Tolman y O'Keefe citadas por O'Mara, el cerebro tiene un sistema neuronal especialmente dedicado a la orientación en el espacio, una especie de GPS interior. Cuando nos movemos en el espacio, el cerebro crea un mapa cognitivo en el que participan una serie de células y de actividad de neurotransmisión. Según O'Mara se trata de un proceso en el que intervienen todos los sentidos además de otras facultades como la memoria y la retroalimentación del aparato motor. O'Mara denomina "sense of space" [sentido del espacio] a este conjunto de actividad neurológica y afirma que como mejor se

88 *Ibíd.*, pos. 984

89 *Ibíd.*, pos. 994



activa y funciona es a la velocidad lenta del caminar⁹⁰. Es un poco como el sistema operativo de los otros sentidos, explica O'Mara. El sentido de orientación y el sentido del equilibrio confían en el aparato vestibular, encargado de mantenernos rectos, y en la propiocepción que constituye y actualiza el mapa espacial a medida que nos movemos. La memoria también interviene para recordar puntos clave.

El concepto de mapa cognitivo ha sido acuñado por Edward Chace Tolman, psicólogo de la Universidad de Berkeley en California. Se trata de un mapa de imágenes del entorno que el cerebro crea para poder orientarse en el mundo tridimensional. Los experimentos realizados por Tolman muestran que percibimos el entorno en el que nos movemos como un todo, una Gestalt, que representamos interiormente con un mapa espacial⁹¹. Por otro lado, el neurocientífico John O'Keefe del University College de Londres realizó una serie de experimentos con ratones en un laberinto y descubrió que la actividad de algunas células del hipocampo se modificaban según la posición y el movimiento. Mientras el ratón se movía una célula se apagaba y se encendía otra, registrando continuamente la posición del ratón. Esta actividad neuronal era netamente inferior si el ratón en vez de caminar era transportado por un carrito. Posteriormente los mismos experimentos realizados con humanos confirmaron la existencia de las células de posicionamiento también en nuestro cerebro. Son células que nos informan sobre dónde nos encontramos con respecto al entorno en el que nos movemos. En la construcción del mapa cognitivo también intervienen las células de dirección que nos informan sobre cómo estamos orientados. Edvard y May-Britt Moser descubrieron más adelante las "células rejilla" que nos permiten detectar la dimensión del espacio⁹². Junto con O'Keefe, recibieron el premio Nobel de medicina en 2014 por estos descubrimientos. Hay otras células que intervienen en la construcción del mapa cognitivo, las células fronterizas que informan sobre los márgenes del lugar en el que nos movemos generando representaciones de su perímetro. Son células que se activan sólo en presencia de obstáculos como un muro o un barranco.

90 *Ibid.*, pos. 1197

91 *Ibid.*

92 *Ibid.*, pos. 1362



Quedan seguramente más células por descubrir en el futuro, pero de momento las investigaciones aseveran que el cerebro humano posee un sistema GPS que analiza y genera una representación tridimensional del entorno. Este mapa cognitivo es crucial para la supervivencia porque permite detectar los lugares que ofrecen comida, cobijo, los que presentan peligros, los recorridos más eficientes y más seguros, etc. y facilita la orientación espacial, así como la memorización de los trayectos. Se activa en el momento en el que nos ponemos en movimiento (caminando o corriendo) y también cuando imaginamos o soñamos recorridos.

Esta capacidad congénita para orientarnos que O'Mara llama "sense of space" recuerda el concepto de "mente locale" mencionado por Franco La Cecla (que citamos en el capítulo 2) una prerrogativa humana que el antropólogo señala como peligrosamente adormilada en nuestras sociedades contemporáneas donde ya no exploramos el espacio con nuestros medios sino que nos dejamos transportar y guiar por la tecnología.

4.5.2. Bienestar para cuerpo y mente

Hipócrates, el padre de la medicina, ya afirmaba en el siglo V que "caminar es la mejor medicina". O'Mara expone en el libro anteriormente citado las investigaciones que aportan pruebas sobre los beneficios del caminar. Tales efectos saludables se aplican al físico —mejorando ostensiblemente la salud, tonifican los músculos, aumentan el riego sanguíneo, el ritmo cardíaco, la capacidad pulmonar, etc.— y también a la mente, siendo un remedio seguro contra depresión, estrés, insomnio, ansia, etc.⁹³ El ejercicio aeróbico del caminar estimula la aparición de nuevas neuronas en el cerebro, en el hipocampo, fenómeno conocido como neurogénesis. Un estudio de la Universidad de San Diego, citado por O'Mara, ha descubierto que como consecuencia de la actividad muscular se produce una molécula denominada smVEGf (*skeletal myofiber Vascular Endothelial Growth Factor*) que es transportada por la corriente sanguínea hasta el cerebro donde da lugar a nueva vascularización que a su vez engendra nuevas neuronas. Si no movemos nuestro cuerpo, estas facultades se pierden. "Úsalo o piérdelo" es la ley fundamental tanto para los músculos como para el cerebro. Los músculos de las personas sedentarias

93 O'Mara, *In Praise of Walking*, pos. 1751



pierden rápidamente tono. Por consecuencia directa, dejan de producir moléculas importantes para la creación de nuevas neuronas y no aprovechan por tanto la capacidad regenerativa del cerebro. Se deteriora la propia estructura del cerebro. Afortunadamente, escribe O'Mara, tenemos siempre a nuestra disposición un maravilloso sistema de corrección integrado, una especie de automedicación sin efectos colaterales: el movimiento. Ya sólo ponernos de pie tiene efectos inmediatos sobre la presión sanguínea, la circulación y la tasa metabólica. Dar un paso pone en marcha nuestro GPS interior y estimula el cerebro creando nuevas conexiones neuronales. Todo este proceso tiene efectos positivos no sólo sobre el cuerpo y el cerebro sino también sobre el carácter: aumenta la apertura mental, la conciencia, la amigabilidad y la estabilidad emotiva⁹⁴.

Caminar es también un potente antidepresivo, como afirma el doctor Gregory Simon⁹⁵ citando el Estudio de Salud de Trøndelag (Estudio HUNT) —uno de los mayores estudios de salud jamás realizados— que analiza la relación entre la actividad física y depresión concluyendo que los médicos deberían de prescribir el ejercicio como ayuda eficaz para el tratamiento de la depresión. Otra investigación citada por O'Mara muestra que caminar al aire libre, en lugar de caminar en lugares cerrados, tiene efectos más positivos sobre el humor⁹⁶. Caminar en la naturaleza nos hace sentir mejor, probablemente porque conectamos con aspectos de nuestra humanidad ancestral. Según el antropólogo fisiológico Miyazaki —vicedirector del Center for Environment Health and Field Sciences de la Chiba University en Japón— hemos estado a contacto con la naturaleza durante el 99,9% de nuestra vida evolutiva y nuestras funciones fisiológicas están todavía adaptadas al entorno natural y por esta razón nos transmite inmediata sensación de bienestar y felicidad⁹⁷.

94 O'Mara, *In Praise of Walking*, pos. 2014.

95 Gregory Simon, 'Should psychiatrists write the exercise prescription for depression?', *American Journal of Psychiatry*, vol. 175, nº1, (5 enero 2018): 2–3, <https://doi.org/10.1176/appi.ajp.2017.17090990>

96 Elizabeth K. Nisbet, John M. Zelenski, "Underestimating nearby nature: Affective forecasting errors obscure the happy path to sustainability", *Psychological Science*, 22, nº 9, (Agosto 2011): 1101–6, <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0956797611418527>

97 Rita Abundancia, "Un baño de bosque." *El País*, 14 de julio, 2014, <http://smoda.elpais.com/belleza/un-bano-de-bosque-la-tecnica-japonesa-que-aniquila-el-estres/>

4.5.3. Baños de bosque

En Japón utilizan una técnica llamada *Shinrin-Yoku*, que podemos traducir como “baño de bosque”, que consiste en sumergirse en la atmósfera de un bosque, paseando en él, dejando que la naturaleza entre por los cinco sentidos, focalizando la atención en nuestras sensaciones (ruidos, colores, texturas, etc.), sin teléfono móvil ni ninguna otra distracción. Es una técnica de medicina preventiva que está adquiriendo cada vez más adeptos y que se está exportando a otros países como Corea, Finlandia, Estados Unidos y España donde podemos citar, entre otros, al proyecto de la asociación Selvans —que ha creado una red de itinerarios forestales terapéuticos en el ámbito de un programa de conservación de bosques maduros en Cataluña⁹⁸— y al Instituto de Baños de Bosque⁹⁹ que organiza talleres y formación de guías-terapeutas.

El investigador Juyoung Lee, de la Chiba University anteriormente citada, ha realizado una serie de investigaciones que han demostrado que pasear en un bosque desciende la hormona cortisol, la actividad del nervio simpático y la presión sanguínea, lo que reduce de un 5,8% la tasa de infartos en las personas que practican el *Shinrin-Yoku*. Los ‘bañantes de bosque’ tienen además un menor nivel de ansiedad y se encuentran en general con mejor ánimo para afrontar la vida¹⁰⁰. Otra investigación del inmunólogo Qing Li, de la escuela de Medicina de Tokio, evidencia el aumento significativo, tras un ‘baño forestal’, de la concentración de las células NK (*Natural Killer*) —un tipo de glóbulo blanco particularmente potente en la lucha contra las infecciones y el cáncer¹⁰¹. Según el Dr. Qing Li, un simple baño de bosque de entre dos y cuatro horas durante dos días seguidos consigue aumentar de un 49% la actividad de los glóbulos blancos durante un mes. El baño de bosque tiene la capacidad de reducir el estrés, mejorar la salud mental, la concentración, la memoria, la salud cardiovascular, el metabolismo y la inmunidad¹⁰². Sin

98 Asociación Selvans, consultada el 30 de junio 2021, <https://selvans.org/?lang=es>

99 Instituto de Baños de Bosque, consultada el 30 de junio de 2021, <https://www.institutodebañosdebosque.com>

100 Abundancia, “Un baño de bosque...”

101 Marta Rodríguez Bosch, “Baños de bosque”, *La Vanguardia*, (Agosto 2014) <http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20140808/54412779142/banos-de-bosque.html>

102 Dr. Qing Li, *El poder del bosque. Shinrin-Yoku*, Trad. Jorge Rizzo, (Barcelona, Roca Editorial, 2018)



embargo, en nuestra sociedad contemporánea asociamos el relax al inmovilismo, creemos combatir el estrés reduciendo el movimiento, quedándonos tumbados en el sofá con la mirada fija en una pantalla, pésima costumbre que tiene como efecto volvernó más superficiales, narcisistas, agresivos, distraídos y depresivos, según escribe Nicholas Carr en su famoso libro *The Shallows. What the Internet is doing to our Brains*¹⁰³. [*Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet en nuestras mentes*], ganador del premio Pulitzer 2011 y recientemente reeditado. En España, uno de los mayores expertos europeos en baños de bosque, Alex Gesse, fundador del Instituto de Baños de Bosque y del Forest Therapy Institute, ha publicado recientemente junto a Gorka Altuna, la primera guía española de senderos de baños de bosque¹⁰⁴ inspirada en las investigaciones del inmunólogo Qing Li. Convencido de los beneficios saludables del caminar en los bosques, Gesse promueve lo que denomina la “prescripción verde”, la inmersión en los bosques como tratamiento contra la ansiedad, la depresión, el estrés, el desasosiego y también para fortalecer la creatividad y redescubrir el gusto por la vida. Es un reencuentro con nuestros orígenes ancestrales, un volver al hogar, saliendo del mundo artificial y tecnológico en el que vivimos atrapados. Gesse nos invita a observarnos cuando caminamos en la ciudad:

Nota tus pies apoyados sobre el suelo. Balancea tu cuerpo. Mira al suelo. Casi con total seguridad tus pies están posados sobre alquitrán, cemento, madera muerta tratada, arcillas cocidas mezcladas con materiales sintéticos, material plástico o cualquier otro material artificial. Das unos pasos, te mueves sobre naturaleza tratada. Minerales, piedras, arenas y árboles que estaban aquí mucho antes de que el primer homínido se irguiera sobre dos piernas. Andas sobre un pedazo de vida descontextualizada¹⁰⁵.

Necesitamos restablecer una conexión más cercana con la naturaleza, volver a sentir el animal que llevamos dentro, atender a nuestra inclinación por los espacios

103 Nicholas Carr, *The Shallows. What the Internet is doing to our Brains*, (Nueva York: WW Norton & Company, 2010). En español: *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet en nuestras mentes?*, Trad. Pedro Cifuentes, (Barcelona: Taurus, 2020)

104 Alex Gesse, Gorka Altuna, *Baños de bosque. 50 rutas para sentir la naturaleza* (París: Petit Futé, Country Guide, 2020)

105 Álex Gesse, *Sentir el bosque*, (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2018) , pos. 34, Kindle

naturales, lo que Wilson denominó “biofilia”¹⁰⁶, es decir, la atracción genética por reconectar con el medio natural de los orígenes de la evolución, ese lugar boscoso del que proviene el *Homo sapiens*. “Es el ADN que llama a los miembros de esta especie al lugar de dónde vinieron y evolucionaron por milenios”, escribe Gese y añade, “en términos coloquiales, es la llamada de la selva”¹⁰⁷. Cuando conectamos con el bosque, todos nuestros sentidos se avivan, las emociones se despiertan y encontramos un nuevo equilibrio interior¹⁰⁸.

El beneficio de la presencia de la naturaleza es un mensaje reiterado también por Stefano Mancuso, autor de los sugerentes libros *El futuro es vegetal*¹⁰⁹ y *La nación de las plantas*¹¹⁰, que revelan cuánto tenemos que aprender del mundo vegetal. En una reciente conferencia en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona¹¹¹, Mancuso explicó la importancia de las plantas y de los árboles para nuestro bienestar, citando sorprendentes casos de pacientes que mejoran su recuperación postoperatoria gracias a una habitación hospitalaria con vistas al bosque o de niños que superan con mejor rendimiento un test de inteligencia simplemente por la presencia de plantas en el aula. Según el profesor Mancuso las ciudades del futuro deberían estar rebosantes de plantas, todo lo contrario del ideal renacentista de ciudad en el que prevalece el orden y el sueño de dominación racional humana sobre la naturaleza.

4.6. Caminar como práctica espiritual

El camino es un concepto intrínseco a todas las religiones. Casi todos los profetas han sido caminantes: Buda, Cristo, Mahoma, han difundido su palabra caminando y hablando con las personas que encontraban. El Tao, explica Le Breton, significa “camino” y se escribe en chino con un ideograma compuesto de dos signos: uno representa

106 Edward O., Wilson. *Biophilia* (Cambridge MA: Harvard University, 1984)

107 Gese, *Sentir el bosque*, pos. 143

108 *Ibid.*, pos. 606

109 Stefano Mancuso, *El futuro es Vegetal*, (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017)

110 Stefano Mancuso, *La nación de las plantas*, (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020)

111 Stefano Mancuso, “Phytopolis. La ciudad de mañana”, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Vídeo, 1:36:03, publicado el 7 de julio 2021, <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/stefano-mancuso/236798>



la cabeza y el otro una figura caminando¹¹². Todas las religiones incluyen la peregrinación como una práctica fundamental, una vía ascética y espiritual.

Al principio de su famoso texto sobre el caminar¹¹³, Thoreau hace un análisis etimológico del término inglés *saunter* [deambular]. Según él, proviene de *Sainte Terre* (Tierra Santa). Se nombraban a los peregrinos como “los que van a la *Sainte Terre*” y se terminó por llamarlos *saunterers*. Otro posible significado podría ser que el término se refería a los “sans terre” [sin tierra], los que no tienen casa y por esta razón acogen a toda la tierra como su hogar. “This is the secret of successful sauntering” [éste es el significado de un deambular logrado], escribe Thoreau, sentir que la tierra es nuestra demora. Ambos significados son verdaderos, aunque Thoreau prefiera el primero porque expresa plenamente lo sagrado inherente a la naturaleza. Para él “every walk is a sort of crusade”¹¹⁴ [cada caminata es una especie de cruzada] para reconquistar la conexión perdida con la naturaleza. Al caminar nos sentimos unidos a la tierra y a todo organismo vivo, conectamos con el cosmos, somos creaturas de la creación.

Uno de los caminos de peregrinación más antiguo es el Camino de Santiago, nacido en el siglo IX, goza en la actualidad de una renovada popularidad. Es la prueba, escribe Le Breton, de que existe una cierta resistencia al materialismo en nuestra sociedad contemporánea, que hay una búsqueda de valores, de sentido, más allá de la mercancía, la velocidad, la competencia¹¹⁵. En el Camino de Santiago surge también otro tipo de sociabilidad basada en la solidaridad, en pequeños gestos de amistad y de ayuda, en la sencillez, en una multitud de encuentros y separaciones de una etapa a la otra. Decenas de miles de peregrinos de todas las edades y de todos los países lo recorren cada año impulsados por motivos religiosos, filosóficos, existenciales o simplemente por el deseo de romper con los ritmos acelerados y la tecnología excesiva del vivir contemporáneo, reencontrar una temporalidad más lenta, más intensa, y una relación más auténtica consigo mismos. Por ejemplo, Bernard Ollivier, fundador de la asociación Seuil que hemos

112 Le Breton, *Marcher la vie*, pos. 447

113 Henry David Thoreau, “Walking”, *The Atlantic Monthly*, Vol. IX, nº LVI, (Junio 1862), <https://commons.digitalthoreau.org/walking/>

114 *Ibid.*, 2º párrafo

115 Le Breton, *Marcher la vie*, pos. 903

mencionado anteriormente, decidió recorrer el Camino de Santiago cuando su reciente jubilación lo había hundido en una profunda depresión. El caminar lo puso en disposición de plena apertura hacia nuevos encuentros y terminó el Camino con una renacida ilusión por vivir: el proyecto de fundar la asociación Seuil dedicada a rescatar a los adolescentes en dificultad social que hemos presentado en el apartado 4.2.

El caminar es una actividad que tiene en sí una simpleza, una humildad intrínseca, una desnudez constitutiva, que fácilmente abre las puertas de la espiritualidad. “Marcher est d’une simplicité déconcertante. Il s’agit de mettre un pied devant l’autre” [Caminar es de una sencillez desconcertante. Se trata de poner un pie delante del otro], afirma Gros¹¹⁶. Al mismo tiempo, el contacto con el suelo nos hace tomar consciencia de la fisicidad de nuestra condición corporal y nos predispone a la fusión con la naturaleza y al encuentro con el otro. Por esta razón todas las tradiciones religiosas incluyen en sus prácticas el caminar hasta un lugar sagrado para purificarse y conectarse con el Dios que veneran.

El filósofo y sociólogo Frédéric Lenoir ha realizado una investigación sobre *Les chemins du sacré* [los caminos de la espiritualidad] con encuentros en distintas partes del mundo de personas que buscan la espiritualidad tanto de forma religiosa como profana. El resultado de esta investigación se ha publicado en la cadena televisiva franco-alemana Arte en cinco documentales¹¹⁷. El capítulo dedicado al caminar, *La expérience de la marche*¹¹⁸ [La experiencia del caminar], Lenoir muestra distintas prácticas de peregrinación en el mundo como, además del Camino de Santiago, los siguientes ejemplos: la peregrinación que se realiza en Etiopía con peregrinos caminando desde todo el continente de África hacia el mausoleo de Sheik Hussein (un santo sufí del siglo XIII); la peregrinación en Japón por las tres montañas sagradas que simbolizan el pasado, el presente y el futuro, un caminar

116 Inés Aït-Mokhtar y Sven Ortoli, “Entretien avec Frédéric Gros. Un intensificateur de présence.”, *Marcher avec les Philosophes, Philosophie Magazine, Hors série* n°34, (verano 2017): 28

117 Frédéric Lenoir, “Les chemins du sacré”, realizado en 2020, Arte, consultado en agosto 2021, <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-020766/les-chemins-du-sacre/>

118 Frédéric Lenoir, “L’expérience de la marche”, realizado en 2020, Arte, vídeo 53’, consultado en agosto 2021, <https://www.arte.tv/fr/videos/088393-003-F/les-chemins-du-sacre-3-5/>



para renacer; la marcha para desprenderse de todo bien material de los practicantes del Jainismo (una religión sin Dios que busca alcanzar la liberación de la conciencia del ciclo de las reencarnaciones); el lento andar sobre los laberintos medievales, como el de la catedral de Chartres, siguiendo los recovecos trazados en el suelo, símbolo del recorrido de la existencia, para alcanzar la transformación de sí. Son todos ejemplos que evidencian la capacidad del caminar de conectarnos con el momento presente al mismo tiempo que con el movimiento continuo, el devenir de la vida. El movimiento rítmico del cuerpo tiene una cadencia hipnótica, el contacto con el suelo invita a la conexión con la naturaleza, el esfuerzo físico favorece la ascesis.

El filósofo especializado en religiones orientales Alexis Lavis explica en una entrevista publicada en el *Philosophie Magazine*¹¹⁹ que la marcha es constitutiva del budismo. Los mismos monjes se llaman *Bhikshu* que en sanscrito significa “ir descalzo”. Deben ir siempre caminando, el código monástico prohíbe el uso de cualquier otro medio de transporte. La marcha es considerada una de las formas de meditación que permite alcanzar el estado de ánimo llamado “samadhi” en el que el espíritu está alerta, pero sin expectativas. Aunque la meditación budista clásica se realiza en posición sentada, la meditación caminando tiene la ventaja de evitar el peligro de dormirse. El caminar, al ser un continuo proceso de pérdida y recuperación del equilibrio, mantiene siempre activa la atención. El monje budista debe caminar entre cuatro y cinco horas al día, pero no para fines de bienestar ya que la meditación no es una terapia (aunque cure muchos males), es sobre todo una vía para alcanzar el conocimiento último.

El maestro Zen Tich Nhat Hanh, fundador del movimiento Budismo Comprometido y de una universidad del budismo, practica la meditación caminando que describe de la siguiente forma: “La meditación caminando es como comer. Con cada paso alimentamos nuestro cuerpo y nuestro espíritu. Cuando caminamos con pesar y ansiedad, es como una especie de comida basura. [...] Se trata solo de caminar despacio y disfrutar de un banquete de paz”¹²⁰. Esta práctica puede rea-

119 Inès Aïkt-Mokhtar, “La méditation, un chemin vers la connaissance. Entretien avec Alexis Lavis”, *Marcher avec les Philosophes, Philosophie Magazine, Hors série* n°34, (verano 2017): 100-105

120 Tich Nhat Hanh, “Meditación caminando”, consultada el 9 de julio 2021, <https://tnhspain.com/practicas/meditacion/caminando>

lizarse siempre, en cada una de las caminatas que tengamos que dar a diario, por muy corta que sea. Se trata de caminar poniendo atención a cada paso que damos. Caminamos lentamente, sin prisas, y procuramos ser conscientes del número de pasos que damos con cada respiración. Inspiramos y contamos los pasos, expiramos y contamos los pasos, sin esforzarnos, disfrutando de cada paso que damos porque cada paso nos trae al aquí y ahora, nuestro verdadero hogar.



Fig. 4.6. El maestro Zen Tich Nhat Hanh durante una meditación caminando. Fuente: web del maestro¹²¹.

Caminar es particularmente interesante para el budismo, explica Lavis, porque mantiene viva la consciencia corporal y permite ‘comprender’ el cuerpo en un sentido fisiológico, como un todo. La meditación ocurre siempre con una comprensión sensible de sí a través del cuerpo, con operaciones simples como la respiración o el caminar. Buda habla también de la brecha que existe cuando damos un paso y una pierna se aventura en el vacío antes de tocar tierra de nuevo. Este instante en el que estamos suspendidos sobre una sola pierna es un tiempo/espacio en el que no estamos en ningún lugar, somos pura energía, dirección. Lavis sostiene que para nuestra cultura racional las sensaciones son únicamente físicas, denegamos al cuerpo la posibilidad de pensar. Sin embargo, para el budismo, el cuerpo pensante es el que se comprende a sí mismo. En la meditación en posición sentada el cuerpo inmóvil puede ocasionar un excesivo movimiento de la mente y desencadenar un flujo de pensamientos que nos impide llegar a la liberación de la consciencia. En la meditación caminando es al contrario, el cuerpo está en movimiento y es por tanto un espacio de inestabilidad que disuelve el torbellino de pensamientos. El

121 <https://tnhspain.com/practicas/meditacion/caminando>

cuerpo en movimiento permite alcanzar la vigilancia más fácilmente. “La marche c’est habiter un déséquilibre”¹²² [Caminar es habitar un desequilibrio], afirma Lavis. El cuerpo bípedo caminante está constantemente en desequilibrio. El hombre percibe a cada paso el peligro inherente del existir y la meditación no tiene como objetivo superar este peligro sino habitarlo, llegar a habitar lo que se es.

4.7. Caminar para potenciar el pensamiento

Al caminar conectamos con nuestro mundo interior, descubrimos su inmensidad lo que nos infunde un enorme bienestar, paz, tranquilidad y nos repone las fuerzas, despierta en nosotros nuestra creatividad, reencontramos nuestro centro de gravedad y volvemos a tener ganas de vivir. “Je marche donc je pense” [camino luego pienso] afirma el filósofo Michel Serres y añade “On écrit avec les pieds” [escribimos con los pies]. Hay un ritmo en el caminar que nos ayuda a formular pensamientos, es un ritmo musical, inscrito en lo más profundo de nuestra corporalidad. La palabra “cadencia” es tanto musical como corporal, explica Serres y la marcha es como un “metrónomo corporal”¹²³.

Desde el origen del ser humano el caminar y el lenguaje se han desarrollado juntos, conservando sorprendentes similitudes. Ambos proceden de la necesidad humana de dar significado y conectar los signos aislados. Esta necesidad significativa se traduce en el recorrido (caminar) y en la frase (escribir). “Un pas ou un son isolé ne portent aucune signification [...]. C’est leur alignement - un parcours accompli ou une phrase énoncée - qui fait sens” [Un paso o sonido aislado no tiene ningún sentido [...]. Es su alineación - un recorrido o una frase enunciada - lo que crea sentido], escribe Picq¹²⁴. El antropólogo Tim Ingold, por otra parte, evidencia la analogía en el ritmo: así como en la caminata los pasos están separados por un espacio, de la misma manera lo están las palabras en un texto escrito y al escribir levantamos la mano intermitentemente, así como los pies al caminar¹²⁵.

122 Aïkt-Mokhtar, “Entretien avec Alexis Lavis”, 105

123 Michel Serres, “Je marche donc je pense”, *Marcher avec les Philosophes, Philosophie Magazine, Hors série* n°34, verano 2017, 53

124 Pascal Picq, *La Marche. Sauver le nomade qui est en nous*, (París: Éditions Autrement, 2015), pos. 3359, Kindle

125 Tim Ingold & Jo Lee Vergunst, *Ways of walking. Ethnography and practice on foot*, (Reino Unido: Ashgate, 2008), 19



Asimismo, Michel de Certeau define la actividad de escribir como “una práctica itinerante, progresiva y regulada - un andar-” que crea un mundo imaginario en el “espacio” constituido por la hoja en blanco¹²⁶. Para la filósofa (y coreógrafa) Sheets-Johnstone, caminar es “thinking in movement”¹²⁷ [pensar en movimiento]. Numerosos narradores, pensadores, escritores, artistas, utilizan el caminar para desarrollar su creatividad. “Le bipède humain a besoin de marcher et de parler pour penser, pour créer”¹²⁸ [El bípedo humano necesita caminar y hablar para pensar, para crear] escribe Picq y titula el preámbulo de su libro con la misma frase de Michel Serres: “Je marche donc je pense”¹²⁹ [Camino luego pienso]. Rebecca Solnit también afirma que “volverse caminantes erguidos [...] hizo posible, la aparición de la inteligencia”¹³⁰ y pone de manifiesto la conexión entre caminar y pensar. En el capítulo titulado de manera muy sugerente “La mente a cuatro kilómetros por hora”¹³¹ hace una relación de todos los pensadores que han usado el caminar para estimular el pensamiento — desde los sofistas, filósofos errantes, pasando por Aristóteles y su escuela peripatética, los estoicos que caminaban por la *stoa* (pórtico), Hegel, Kant, Kierkegaard, Hobbes, Nietzsche, Wittgenstein, ... — mostrando como la lentitud de la marcha es la velocidad más adecuada para acompañar y fomentar los pensamientos.

Frédéric Gros presenta el lado filosófico de caminar en el libro anteriormente citado *Marcher une philosophie* [Andar, una filosofía] y explora mil maneras de caminar —deriva, ensoñación, peregrinaje...— que estimulan el pensamiento y la espiritualidad. En la misma línea, Ramón del Castillo sigue la pista de célebres pensadores caminantes, como Heidegger, Adorno, Sartre y otros, en *Filósofos de paseo*¹³², mostrando la continua correspondencia entre paseo interior (pensar, imaginar...) y exterior (caminar, deambular...).

126 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Trad. A. Pescador, (México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000), 148

127 Maxine Sheets-Johnstone, *Putting movement in your life: A beyond fitness primer* (Scotts Valley: Create Space Independent Publishing Platform, 2014), Kindle, pos. 1776

128 Picq, *La Marche*, pos. 3360

129 *Ibid.*, pos 49

130 Solnit, *Wanderlust...*, 73

131 *Ibid.*, 34

132 Ramón del Castillo, *Filósofos de paseo*, (Madrid: Turner, 2020)



4.8. El caminar como estímulo de la creatividad

El neurocientífico Shane O'Mara explica que nuestro cerebro posee dos modalidades opuestas y complementarias: la concentración y la distracción. O'Mara precisa que el “mind-wandering” [vagar con la mente] es un “default mode” [un modo por defecto] de nuestro cerebro al que recurrimos con gran frecuencia, en media 10 o 15 minutos cada hora. No es tiempo perdido, precisa O'Mara, sino todo lo contrario, es una operación necesaria de salud mental, que nos permite integrar nuestro pasado, presente y futuro y construir una narrativa personal¹³³. Se trata de una verdadera oxigenación del cerebro que es fundamental para realizar la actividad opuesta de concentración y de atención. Concentrarse y distraerse, escribe O'Mara, son los dos lados de una misma moneda¹³⁴. Generaciones de profesores se han equivocado al regañar a los niños por dejar vagar su mente mirando fuera de la ventana. O'Mara cita investigaciones psicológicas y neurocientíficas que confirman que la ensoñación es esencial para potenciar la creatividad porque aporta ideas y soluciones más originales y crea conexiones conceptuales inusitadas e inesperadas. La capacidad de vagar con la mente es identificada como “potentially critical source of inspiration”¹³⁵ [fuente de inspiración potencialmente crítica].

Esta forma de pensamiento divergente resulta altamente productiva en ideas creativas. El cerebro tiene dos modalidades opuestas y complementarias: una convergente, de concentración, que es la que empleamos para fijarnos en los detalles, hacer cálculos precisos, enfocar un problema, y otra divergente que es la que usamos en la abstracción, la ensoñación y en general para ampliar el horizonte de una cuestión. Nuestra capacidad de investigación, de comprensión y de creación se nutre de estas dos modalidades y más todavía, de su uso alternado que aumenta su potencial.

En esta sociedad utilitaria-productiva basada en la eficiencia y en el logro de objetivos estamos atrapados en un sistema que aspira al crecimiento continuo y nos bombardea con reclamos publicitarios que intentan incesantemente captar

133 O'Mara, *In Praise of Walking*, Pos. 2065

134 *Ibíd.*, pos. 2076

135 Benjamin Baird, Jonathan Samlwood et al., 'Inspired by distraction: mind wandering facilitates creative incubation', *Psychological Science*, vol.23, nº10 (Agosto 2012): 1117–22, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0956797612446024>

nuestra atención y nos impiden abandonarnos al libre divagar de nuestra mente. Este sistema consumista-capitalista en el que vivimos bajo el lema de ‘sí puedes’, que nos ofrece continuamente estímulos de diversión y productos para comprar, nos produce la angustia de no hacer todo lo que se puede, nos sentimos constantemente en el deber de producir o consumir llegando así al máximo nivel de explotación, la autoexplotación, como explica el filósofo surcoreano Byung Chul Han¹³⁶.

Caminar fomenta el “mind-wandering” [vagar de la mente]. Al ser en sí mismo un vagar del cuerpo, la misma cadencia lenta de los pasos, la actividad física continua, constante pero suave, sin grandes esfuerzos, hace que todo nuestro cuerpo se mueva sin necesitar atención sobre los movimientos que realizamos, dejando así a nuestra mente libre para vagar. Al mismo tiempo el seguir un camino, con sus pautas temporales de inicio, continuación y fin, nos introduce en una modalidad narrativa que nos incita a contarnos historias y a repensar en nuestra vida pasada, presente y futura. Enlazamos mentalmente los hechos, los conceptos, las ideas y creamos nuevas conexiones. El caminar ayuda y favorece el pensamiento divergente y ha sido utilizado como método creativo por numerosos escritores, filósofos y pensadores de todas las áreas cognitivas, como hemos expuesto en el apartado anterior. Esta capacidad de ensoñación nos hace vagar por territorios mentales desconocidos y nos permite tener ideas geniales. Cuanta más alejadas estén las áreas cerebrales involucradas en las conexiones neuronales, más original y creativo será el pensamiento, afirma O’Mara¹³⁷. Caminar resulta particularmente prolífico cuando ocurre después de un periodo de incubación de un problema. Entonces, al salir a dar un paseo es como si saliéramos al encuentro de la solución. O’Mara cita la historia del reconocido matemático Sir William Rowan Hamilton del Trinity College de Dublín que el 16 de octubre de 1843, tuvo una iluminación que le hizo descubrir los números de cuarta dimensión (cuaterniones) durante uno de sus habituales paseos cotidianos. La solución que buscaba le apareció como una revelación en forma de ecuación y la grabó con su navaja en una piedra del puente Broom Bridge. Hoy en día se celebra este descubrimiento entre los matemáticos con un paseo conmemorativo que tiene lugar todos los 16 de octubre¹³⁸.

136 Byung Chul Han, “Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose”, *El País*, 7 de febrero, 2018

137 O’Mara, *In Praise of Walking*, pos. 2150

138 *Ibid.*, pos. 2118



Los psicólogos Marily Oppezzo y Daniel Schwarz de la Universidad de Stanford han realizado una serie de experimentos (citados por O'Mara¹³⁹ y por Le Breton¹⁴⁰) que demuestran que caminar estimula la creatividad favoreciendo la concepción de ideas originales, incluso cuando es sobre una cinta de correr aunque el efecto es mayor cuando la actividad se realiza al aire libre y sobre todo a contacto con la naturaleza¹⁴¹. Lo que descubrieron fue sobre todo que caminar estimula la memoria asociativa y relaja la inhibición de recuerdos, permitiendo a las ideas en segundo plano de emerger. Por esta razón, caminar se muestra particularmente indicado para desbloquear las ideas fijas y repetitivas y combatir el llamado efecto *Einstellung* (hábito de usar soluciones ya conocidas sin buscar alternativas)¹⁴². Caminar fomenta nuestro pensamiento divergente, ampliando los horizontes de la reflexión, desenfocando el problema para acoger las ideas periféricas que 'flotan' en los bordes.

O'Mara concluye que los experimentos citados demuestran cuánto la creatividad es afectada por la manera en la que realizamos una actividad. Probablemente el efecto del movimiento sobre nuestra capacidad creativa haya sido subestimado hasta ahora y su verdadero potencial esté todavía por descubrir. "If we want to encourage freer forms of creative cognition, we need to get people up from their desks, away from their screens, and get them moving"¹⁴³ [Si queremos fomentar formas más libres de cognición creativa, tenemos que hacer que la gente se levante de sus escritorios, se aleje de sus pantallas y se ponga en movimiento]. No podemos esperar a que tanto los trabajadores como los estudiantes tengan ideas geniales si no mueven el cuerpo. Es necesario promover la creación de espacios para pasear en los lugares de trabajos y en las escuelas e impulsar el movimiento corporal como estrategia creativa.

Citamos a este respecto las estrategias para fomentar la creatividad de Steve Jobs quien gustaba de realizar las reuniones caminando y estableció de esta manera un *mo-*

139 *Ibíd.*, pos. 2160

140 Le Breton, *Marcher la vie*, pos. 1925

141 Marily Oppezzo y Daniel L. Schwartz, "Give Your Ideas Some Legs: The Positive Effect of Walking on Creative Thinking", *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, Vol. 40, No. 4, (2014): 1142–1152, <https://www.apa.org/pubs/journals/releases/xlm-a0036577.pdf>

142 O'Mara, *In Praise of Walking*, pos. 1149

143 *Ibíd.*, pos. 2202

dus operandi que empieza recientemente a difundirse bajo el nombre de *co-walking* o *walk the talk*¹⁴⁴. Numerosos empresarios se han dado cuenta de que tener reuniones caminando produce mejores ideas y fortalece la conexión del grupo¹⁴⁵. Un estudio experimental de la Universidad de Hong Kong¹⁴⁶ señala que caminar con otra persona refuerza la recíproca sensación de vínculo social, aunque los paseantes no se conozcan previamente ni tengan conversación alguna durante el paseo.

Muy significativo nos parece también el método utilizado por el artista William Kentridge que él mismo denomina “a creative procrastination” [una procrastinación creativa] que consiste en caminar en círculos en su propio estudio antes de empezar un proyecto. Según el artista este paseo *in situ* rodeado de todos los bocetos, ideas y proyectos gestándose en el atelier, produce un “peripheral thinking”¹⁴⁷ [pensamiento periférico] particularmente fértil, potenciado por el ritmo lento y circular de la caminata. Las ideas “periféricas” van tomando forma, surgen del inconsciente y terminan germinando en una genialidad que nunca hubiera aparecido sin este ritual. Al caminar lentamente en círculo, todas las imágenes presentes en el estudio generan una visión periférica que va desenfocando progresivamente cualquier idea preconcebida. Baja la intensidad del pensamiento centralizado y se activa un pensamiento secundario. Entran en juego lo que Kentridge llama las “less good ideas”¹⁴⁸ [las ideas menos buenas] y liberamos la imaginación. En el capítulo 8 explicamos con más detalle este original método creativo.

Caminar, por tanto, ayuda a que nuestra mente se abandone a su “default mode”, la ensoñación, liberando su capacidad de relacionar y conectar para generar pensamientos inéditos. Como escribió Montaigne “Mes pensées dorment, si je

144 María Paula Botero, “The Power of Walking meetings”, 27 de enero, 2017, *Thrive Global*, <https://medium.com/thrive-global/the-power-of-walking-meetings-952a99032909>

145 Cristina Fernández Esteban, “La nueva y revolucionaria fórmula para tener reuniones más efectivas: hacerlo al aire libre y mientras se camina”, *Business Insider*, 27 de febrero, 2020, <https://www.businessinsider.es/nueva-revolucionaria-formula-tener-reuniones-efectivas-588775>

146 Miao Cheng, Masaharu Kato, Jeffrey Allen Saunders, Chia-hei Tseng, “Paired walkers with better first impression synchronize better”, *PLoS ONE* 15(2), (Febrero 2020): e0227880, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0227880>

147 William Kentridge, “Peripheral Thinking”, *Yale University Artt Gallery*, Vídeo de Youtube, 1:00:23, Publicado el 13 de noviembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=79FuROwzRvs>

148 William Kentridge, “A Defence of the Less Good Idea”, *Sigmund Freud Museum*, Vídeo de Youtube, 1:09:55, publicado el 30 de mayo de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=1YUqg1MOS5w&t=1517s>



les assis. Mon esprit ne va, si les jambes ne l'agitent"¹⁴⁹ [Mis pensamientos duermen cuando los mantengo sentados. Mi espíritu no va si las piernas no lo agitan]. Raquel y Stephen Kaplan de la Universidad de Michigan observaron que la mayor parte de las actividades que realizamos en el día requieren una atención directa y focalizada y que la única manera de que nuestras mentes descansen de esta función es generando una "soft fascination" [una fascinación suave] que describen como "lo que pasa en tu mente cuando ves una mariposa, la puesta de sol o la lluvia". En pocas palabras, cuando conectas con la poesía. Los Kaplan demostraron que, tras pequeños paseos por zonas verdes, los sujetos de sus experimentos respondieron de manera más adecuada a los tests cognitivos, sintiéndose más felices y menos egoístas que cuando están mirando la pantalla de un móvil, televisión u ordenador, actividades desgraciadamente elegidas con gran frecuencia supuestamente para relajarse. La solución es cambiar la pantalla por la vida real y salir a dar un paseo¹⁵⁰. En otro artículo, Stephen Kaplan junto con sus colaboradores presentan experimentos que demuestran que caminar en la naturaleza o ver imágenes de la misma puede mejorar las capacidades de atención dirigida y de memoria¹⁵¹.

Según O'Mara la creatividad surge del conmutar mental entre el modo por defecto, la distracción, y el modo enfocado, la concentración, dos funciones interrelacionadas que activan la región cerebral del hipocampo. Las redes neuronales del hipocampo, escribe O'Mara, regulan (entre otras) dos funciones: la memoria y la orientación espacial. Caminar también estimula el hipocampo¹⁵². Existe una conexión entre la exploración espacial y la memoria. Orientarse en el espacio conecta lugares, la memoria enlaza hechos y se activa la narratividad. Ya hemos mencionado en el capítulo anterior el paralelismo que hace Michel de Certeau, en su párrafo "Enunciaciones peatonales" de *la Invención de lo cotidiano*, entre el uso de la palabra y el del espacio. Cada vez que caminamos en un espacio público hacemos uso de nuestra creatividad individual al apropiarnos con nuestro cuerpo y mente del espacio, tomando decisiones e improvisando movimientos con atajos, rodeos,

149 Michel de Montaigne, *Les Essais, Livre III* (París: Abel L'Angelier, 1595), 29, <https://TheVirtualLibrary.org>

150 Abundancia, "Un baño de bosque"...

151 Marc G. Berman, John Jonides, and Stephen Kaplan. "The Cognitive Benefits of Interacting With Nature", *Psychological Science* 19, no. 12, (Diciembre 2008): 1207–12, <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02225.x>.

152 O'Mara, *In Praise of Walking*, pos. 2080

etc., de la misma manera que al hablar una lengua dada, nos apropiamos de ella con nuestra voz, acento, entonación, énfasis y elección de las palabras. Cada paseo, así como cada frase es un acto de creatividad de la que no somos conscientes, al que no prestamos atención. Como escribe Roland Barthes “nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l’habitant, en la parcourant, en la regardant”¹⁵³ [hablamos nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, simplemente viviendo en ella, caminando por ella, mirándola]. Así la ciudad consta de una multitud de ‘lectores’ diferentes, desde el sedentario al turista. Cada uno de nosotros ‘lee’ y ‘habla’ la ciudad con su propio cuerpo desde su trayectoria vital personal. La ciudad es un poema particular que se despliega en el espacio, concluye Barthes¹⁵⁴. Cuando paseamos creamos un poema con nuestro cuerpo. Cada paseante se transforma en un poeta ocasional como reitera a menudo Francesco Careri en sus conferencias¹⁵⁵ siguiendo la estela de dadaístas, surrealistas, letristas, situacionistas y el sinnúmero de artistas caminantes, de los que presentaremos los más destacados en los siguientes capítulos, entrando en la segunda parte de este trabajo de investigación.

Conclusión

En este capítulo hemos reiterado que nuestra situación corporal es fundamental para nuestro bienestar. La sociedad contemporánea tecnologizada y consumista tiende a anular el cuerpo en una búsqueda paroxística de la comodidad y lo único que consigue es despojarnos de nuestra humanidad, reducir drásticamente nuestra sensorialidad, sumiéndonos en una crisis psicológica. Caminar nos permite reencontrar el contacto perdido con nuestro cuerpo y reavivar nuestra sensorialidad anestesiada. El mundo que nos rodea recupera un espesor olvidado, rico en formas, sonidos, gustos, olores y sensaciones táctiles que despiertan nuestra atención y curiosidad, base de la creatividad. Salimos del aséptico mundo virtual reducido a la bidimensionalidad de la pantalla y redescubrimos la multidi-

153 Roland Barthes, “Sémiologie et urbanisme”, *Architecture d’aujourd’hui*, nº153, (diciembre1970-enero 1971): 12, <https://www.larchitecturedaujourd’hui.fr/wp-content/uploads/2017/04/sémiourbanisme.compressed.pdf>

154 *Ibid.*, 13

155 Francesco Careri, “Walkscapes, Lecture by Francesco Careri”, *AA School of Architecture, Laboratory for Sensitive Observers*, Vídeo de Youtube, 2:03:03, Publicado el 28 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Z8rdI20LrOk&t=21s>



mensionalidad de la vida real que se abre ante nosotros, fuera de nuestro control y, al mismo tiempo, llena de sorpresas potenciales. Con el caminar reencontramos también la lentitud y su capacidad de dilatar el mundo revelando su inagotable fuente de estímulos para nuestra curiosidad. Comprendemos con la experiencia vivida lo mucho que sacrificamos bajo el absurdo pretexto de ganar tiempo. Nos sumergimos en una dimensión poética, en un habitar háptico, en contacto más cercano con el entorno, que nos hace sentir parte de un todo y despierta en nosotros el sentimiento de la sacralidad de la vida, una sacralidad interior, íntima, corporal, no religiosa ni dualista. Sentimos crecer un profundo sentimiento de gratitud que aumenta nuestro bienestar.

Los efectos benéficos del caminar tienen una resonancia directa en la educación y en la corrección disciplinaria, como muestran los proyectos de las asociaciones Oikoten, Seuil y Lunghi Camini analizadas en este capítulo, que se dedican a la reinserción social de jóvenes marginados con serios problemas psicosociales. A través de un programa de largas caminatas consiguen recuperar la confianza en sí mismos y las ganas de vivir.

Aun sin llegar al extremo de los problemas legales o de la marginación social, caminar representa de todos modos y siempre una vía de escape para cualquier situación de crisis existencial, leve o grave, pasajera o reiterante. Como nos muestran numerosos ejemplos citados en el último libro de Le Breton, el andar tiene un efecto transformativo que nos cura de problemas psicológicos y físicos. Permite una desaparición de sí positiva, un tomarse un descanso de la propia identidad a menudo agobiante. Cualquier camino abre un nuevo mundo de libertad. La simpleza intrínseca en la actividad del andar, la reducción a lo esencial, el contacto directo con la naturaleza, los pies que tocan la tierra sin intermediarios, son aspectos tranquilizadores, que llenan de paz, aceptación y gratitud y abren a una dimensión espiritual. Nos es sin razón que todas las religiones incluyen la peregrinación en sus prácticas espirituales. La cadencia rítmica del caminar, su lentitud, su sencillez que la convierte en una actividad apta para todas las edades y casi todas las condiciones físicas. A través de la conciencia corporal llegamos a abrir la inmensidad que constituye nuestro mundo interior, como nos muestran numerosos pensadores, filósofos, escritores, poetas, desde Thoreau, a Rousseau, Basho, Bachelard, Tesson, y muchos otros citados por Gros, Le Breton y del Castillo

en sus respectivos libros dedicados a investigar la fértil relación entre caminar y el pensamiento, citados anteriormente. En las prácticas espirituales, el caminar es considerado una vía para alcanzar el conocimiento último porque nos permite experimentar la esencia de la vida, el devenir, al mismo tiempo que nos conecta con la eternidad del momento presente. A cada paso, tomamos consciencia de la paradoja de vivir en un constante desequilibrio y que la sabiduría espiritual consiste precisamente en habitar este desequilibrio.

Siguiendo al neurocientífico Shane O'Mara hemos analizado los beneficios del caminar para la estimulación de las neuronas cerebrales y para la constitución del "sense of space" [sentido del espacio], nuestro GPS interior, que el antropólogo Franco La Cecla denomina "mente locale", nuestra capacidad constitutiva de crear un mapa cognitivo del espacio que nos orienta en todo momento. Es fundamental mantener estas facultades en uso, estimularlas con el uso activo del espacio, no sólo porque si no, las perdemos, sino también porque tienen sorprendentes capacidades regenerativas en las neuronas del hipocampo, la denominada neurogénesis. Hoy en día, la excesiva tecnologización, el sedentarismo difuso, la pérdida de contacto directo con el entorno, nos llevan a tener una relación abstracta con el espacio que amenaza con extinguir estas facultades congénitas. El movimiento de nuestro cuerpo tiene efectos curativos, es una automedicación siempre a nuestra disposición y, además, sin efectos colaterales. Caminar es un potente antidepresivo y ansiolítico utilizado con fines terapéuticos como demuestra la técnica japonesa de los baños de bosque para combatir el estrés y reforzar nuestro sistema inmune. O'Mara explica cómo, desde un punto de vista neurocientífico, la actividad del caminar representa una especie de oxigenación cerebral, alternando momentos de atención y de distracción o ensoñación, siendo un potente estímulo para la creatividad y la asociación libre de ideas. Concluye que la implicación del movimiento en el desarrollo de nuestro pensamiento creativo ha sido hasta ahora subestimada y que urge promoverla en los ambientes educativos y profesionales para obtener mejores resultados. Existe una conexión entre la exploración espacial y la narratividad. Como dicen Barthes y Certeau, cada paseante es un lector y un poeta que 'escribe' la ciudad con su cuerpo. William Kentridge ha estipulado un personal método creativo basado en caminar en círculo en su estudio. Como veremos a continuación, otros numerosos artistas utilizan el pasear para fomentar nuevas ideas y para descubrir nuevos mundos conceptuales y artísticos. Entramos ahora en la segunda parte de la tesis: la investigación de los artistas caminantes. El camino continúa...





2

parte

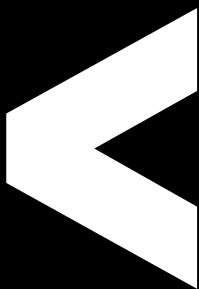
Artistas caminantes: estudio de casos



C A P Í T U L O cinco



**El caminar
revolucionario:
dadaísmo,
surrealismo, letrismo
y situacionismo**



Traverser

Rogelio López Cuenca

En apertura a este capítulo sobre el caminar urbano hemos elegido esta obra de Rogelio López Cuenca en la que el artista crea uno de sus poemas visuales con una frase de Francis Picabia: “Traverser les idées comme on traverse les villes et les frontières” [Atravesar las ideas como se atraviesan las ciudades y las fronteras], escrita simulando señales de tráfico. Aquí están contenidos todos los conceptos que vamos a desarrollar en el capítulo: la ciudad como lugar mágico capaz de despertar en nosotros ideas dormidas, nuevas inspiraciones, sobre todo si se exploran sus zonas más desconocidas o marginales (como la de esta imagen), las señales de tráfico pueden de repente vestirse de nuevos significados, despertar nuestra creatividad, siempre que las atravesemos con nuestro cuerpo, paso a paso, como un detective buscando indicios de nuevas transformaciones. Si sabemos despertar la poesía presente en cada esquina, en cada momento de nuestra cotidianeidad, conseguiremos superar la aburrida grisalla del paisaje urbano contemporáneo y activaremos el germen de la verdadera revolución.

* Rogelio López Cuenca *Traverser*, instalación, pintura sobre metal, 130 x 95 cm, 1989, en: *Yendo, leyendo, dando lugar* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019), catálogo de exposición, 42, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/rogerio_lopez_cuenca.castellano._imprenta.pdf . Foto © Rogelio López Cuenca.

5

El caminar revolucionario: dadaísmo, surrealismo, letrismo y situacionismo



La formule pour renverser le monde, nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant¹.

[La fórmula para poner el mundo patas arriba no la hemos buscado en los libros, sino en el deambular]

Guy Debord

Resumen

Después de haber analizado el caminar de un punto de vista fundamentalmente teórico (filosófico, sociológico y antropológico), investigaremos en este capítulo el andar como acción capaz de transformar el entorno, es decir, su potencial revolucionario. Empezaremos con el primer personaje a expresar el gozo del caminar en la ciudad: el *flâneur*. En una sociedad recientemente sacudida por una incipiente revolución industrial, el *flâneur* camina buscando recuperar un tiempo lento e 'inútil', intentando escapar al afán de producción y eficiencia del naciente mecanicismo. Le seguirán los dadaístas que, con su actitud despectiva y burlona, protestan contra el burguesismo del arte y su reducción a mercancía. Revindican un arte anti-objeto, fuera de los museos. Para salir del fetichismo de la mercancía, apuestan por un arte como acción del cuerpo, empezando por un simple paseo en un lugar anodino, revelando así la cantidad de creatividad contenida en una acción tan sencilla y cotidiana. Los surrealistas seguirán esta búsqueda de lo mágico en lo banal, pero centrando su investigación en el poder del subconsciente, mostrando como caminar nos ayuda a conectar con el misterio, lo surreal, una fuente infinita de creatividad siempre presente en nuestras mentes, así como en las calles. Descubren que las ciudades, como las personas, tienen un subconsciente. A continuación, los letristas y los situacionistas encontrarán en el caminar un auténtico método revolucionario capaz de transformar la ciudad evidenciando la influencia que tiene el entorno urbano sobre nuestras mentes, llegando a imaginar, con Constant

1 Guy Debord, *Oeuvres cinématographiques complètes*, (París: Gallimard, 1994), 184

Nieuwenhuys, un mundo utópico de ciudadanos en deriva perpetua expresando libremente su instinto creador. Todas estas investigaciones abrirán el camino a numerosos movimientos de activismo político y artístico, que siguen luchando al día de hoy por la supremacía de la imaginación y el uso libre del espacio.

Mostraremos por tanto como la búsqueda del gozo, del *loisir*, que nace en las urbes industriales, se transforma poco a poco en el anhelo por mantener viva la llama del deseo creativo, precisamente lo que el desarrollo industrial amenaza con ahogar con su producción masiva de mercancía que invade hasta los últimos resquicios de libertad de nuestra vida cotidiana. Frente a esta monstruosa máquina industrial que nos tiene a todos atrapados en una labor productiva sin descanso, que genera una red de simbolización y abstracción que nos aleja de la realidad, el caminar se revela como una potente herramienta revolucionaria que reivindica nuestra frágil humanidad y atesora nuestro centro emocional, el punto en el que conectamos con la verdadera felicidad. El revitalizar el deseo creativo se revela como la auténtica actitud revolucionaria frente a la amenaza de la alienación mercantilista y tecnológica.

Después de la primera parte teórica, pasamos al acto, damos un primer paso y abrimos, con este capítulo, la segunda parte de este trabajo de investigación entrando en el análisis de los que, caminando, han transformado el mundo del arte (dadaístas y surrealistas), la sociedad (letristas, situacionistas) y la arquitectura (Constant).

5.1. El *flâneur*: el gozo del paseo²

El primer ejemplo de un acercamiento sensorial y estético a la ciudad, considerada como fuente de gozos perceptivos, se puede establecer en el siglo XIX con la figura, hoy en día más que conocida, del *flâneur*. Abundantemente descrito en las obras del poeta Charles Baudelaire, del escritor Edgar Allan Poe y del filósofo Walter Benjamín, el *flâneur* es un personaje que se abandona contemporáneamente

2 Parte del texto que sigue ha sido publicado en: Laura Apolonio, Mar Garrido Román, "Ver con los oídos: derivas en el espacio sonoro urbano" (comunicación presentada en Visiones urbanas. IX jornadas internacionales arte y ciudad, Madrid 21-23 de octubre 2020), <https://es.calameo.com/read/00441965924c516ab15cf>

al flujo de sus pensamientos y de sus movimientos, estableciendo entre ambos una corriente continua de comunicación. *Flâneur* viene del verbo *flâner* que en francés significa vagar en un paseo lento a pie. El *flâneur* deambula en la ciudad, sin rumbo determinado, abriendo todos sus canales perceptivos, dejándose llevar por los estímulos que le llegan. Esta primera aproximación sensorial del *flâneur* a la ciudad es de suma importancia porque aúna los dos conceptos que queremos aquí recalcar: la revalorización del cuerpo como centro sensorial y la revalorización de la ciudad como espacio de estímulos perceptivos y estéticos.

Esta concepción de la estética que revaloriza las percepciones corporales era totalmente novedosa en el siglo XIX, ya que en esa época el campo de la estética, entendida como ‘amor a la belleza’, estaba circunscrito a los museos, las Academias de arte y reservado al disfrute de la élite burguesa bien pensante. Por primera vez con el *flâneur*, la estética sale a la calle, presta atención a las percepciones del cuerpo, escucha lo cotidiano, rompe el marco dorado de los muros y lo extiende a la ciudad entera. Es una forma nueva y diferente de experimentar el contexto urbano, apreciando la miríada de detalles, matices y sutiles contrastes que ofrece. Esta atención a lo cotidiano y esta voluntad de salir del contexto oficial artístico se revela como un acto profundamente democrático y anti elitista. Por otro lado, el *flâneur* es también ejemplo de una persona que goza del privilegio aristocrático de poder disfrutar de su tiempo libre, de no ser esclavo del trabajo. Es el *dandy* que puede permitirse el lujo de pasear sin rumbo porque posee el bien máspreciado: el tiempo a su disposición. Es justamente esta figura poética que Walter Benjamin rescata para contrarrestarla con el ciudadano trabajador en el incipiente capitalismo y que después, como veremos, retomarán los situacionistas. Refiriéndose a Baudelaire y a su mirada poética, escribe:

Esta poesía [...] es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del *flâneur*, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está aún en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía³.

3 Walter Benjamin, *Libros de los Pasajes*, Trad. Luís Fernández Castañeda, (Madrid: Ediciones Akal, [1982]2005), 44

Benjamin reivindica en el *flâneur* el arte de perderse que revela la capacidad de saber aventurarse a lo desconocido y, sobre todo, de saber ver cuánto hay de misterioso en lo aparentemente conocido. Así lo expresa: “Perderse por una ciudad puede ser banal y nada interesante. Requiere ignorancia, nada más. Pero perderse a sí mismo en una ciudad —como uno se pierde a sí mismo en un bosque— es necesario un conocimiento bien diferente.” Se trata de un sutil “arte del extravío”⁴. El *flâneur* es un ser libre, poético y estético que pronto será totalmente engullido por el auge del fascismo seguido por una industrialización vertiginosa que intensificará el mercantilismo y acabará en el capitalismo desenfrenado de hoy en día.

5.2. Dadá: la ciudad como espacio artístico

La búsqueda del rescate de la poesía y la intención de convertir lo cotidiano en una obra de arte, se difunde con las vanguardias del siglo XX. El 14 de abril de 1921 a las 15.00 horas de la tarde, bajo una inesperada lluvia torrencial, el grupo Dadá convocó la primera visita a la ciudad, partiendo del jardín de la iglesia St Julien le Pauvre, en París. Se trataba del primer acontecimiento de un amplio programa de acciones artísticas de la *Grande Saison Dada* [Gran Temporada Dadá] que desgraciadamente no pudo realizarse ya que el grupo entró en la “phase de malaise”⁵ [fase de malestar], extenuado por tensiones internas y discusiones que lo llevaron a la disolución en 1922. En esta primera (y última) visita la elección del lugar de la cita es emblemática, siendo un lugar completamente desconocido, que pasa desapercibido, al lado de la catedral de Nôtre Dame que es, por contraste, el hito turístico por excelencia. Esta visita Dadá marcó un antes y un después en la historia del arte, de la arquitectura y del urbanismo. Este hecho sorprendentemente banal, aparentemente sin pretensiones, tuvo en realidad unas profundas consecuencias no sólo en la historia del arte sino en nuestra concepción de la estética. Por primera vez, no sólo se producía un acontecimiento artístico fuera de los circuitos oficialmente indicados para tal uso, los museos o las Academias, sino que, además, se revolucionaban por completo las herramientas artísticas convencionales de lo que

4 Walter Benjamin, *A Berlin Chronicle*, citado por Merlin Coverley, *Psicogeografía*, (Madrid: Pancrítica y Carpe Noctem, 2014), pos. 841, Kindle

5 Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres: Verso, 2012), 66



entonces eran consideradas las Bellas Artes. Por primera vez el cuerpo es utilizado como un pincel y la ciudad es un lienzo. Es la primera *performance* de la historia del arte. Pero hay más: por primera vez una acción artística es considerada ‘banal’, es decir, por primera vez se considera lo trivial, lo cotidiano, como digno de interés estético y por primera vez el cuerpo del artista tiene un significado sólo por estar ahí. La sola presencia del cuerpo es suficiente para crear una acción artística. Este descubrimiento absolutamente revolucionario dará lugar posteriormente a las innumerables *performances* que se han realizado y se siguen realizando en el arte contemporáneo, como, por ejemplo, *The artist is present* de Marina Abramovic, sólo por citar una acción cuyo título hace precisamente alusión a la importancia de la presencia corporal. Fue un cambio radical de paradigma estético y quizás podríamos marcar este acontecimiento como el inicio del arte contemporáneo.

La octavilla distribuida a los transeúntes anunciaba:

Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l’incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d’entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n’ont vraiment pas de raison d’exister. —C’est à tort qu’on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l’interêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n’est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c’est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens⁶. [Los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de los guías y de los presuntos cicerones, han decidido emprender una serie de visitas a lugares elegidos, en especial a aquellos que realmente no poseen ninguna razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco, en el interés histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa rendir cuentas del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros deberíais intentar apoyar por todos los medios] (Fig. 5.1.) .

6 Citado por Francesco Careri, *Walkscapes, El andar como práctica estética*, (Barcelona: Gustavo Gili 2017), 60



Fig. 5.1. Octavilla de la primera visita Dadá, impresión sobre papel con tinta negra y azul, 21,9 x 27,4 cm, 1921, MoMA, Nueva York. Fuente: MoMA⁷.

Esta primera visita quedará inmortalizada en una conocida foto ya histórica (Fig. 5.2.) donde aparece el grupo dadaísta en un descampado con la iglesia de fondo. De no existir este documento, el evento efímero hubiera desaparecido en el olvido. La foto testimonia que asistieron con seguridad: Jean Crotti, Asté D'Esparbès, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault. La visita fue anunciada por un comunicado de prensa donde hacen explícito que el evento es dedicado “no al arte sino a la vida”⁸. Esta acción revolucionaria transporta de un golpetazo el arte a la calle y la atención estética hacia la gente y lo cotidiano.

⁷ Dadá, *Octavilla de la primera visita*, <https://www.moma.org/collection/works/184056>

⁸ Careri, *Walkscapes...*, 64

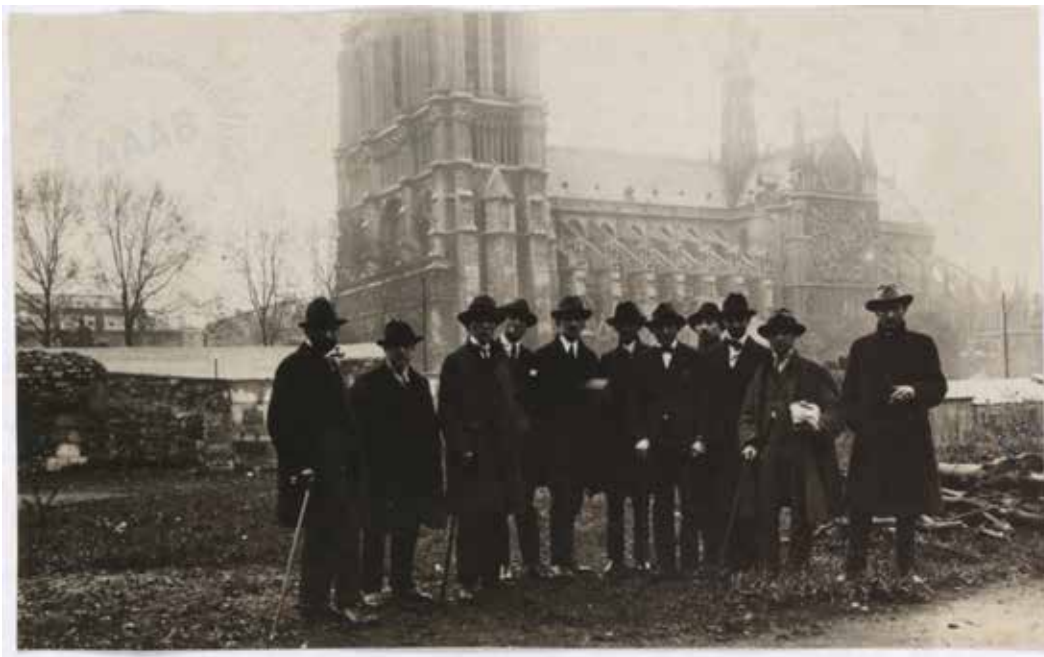


Fig. 5.2. *Manifestación Dadá a Saint-Julien Le Pauvre*, fotografía sobre placa de aluminio, 10 x 16 cm., 14 de abril 1921, autor anónimo, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, París. Fuente: web André Breton⁹.

En este acto manifiesto de burla de la sacralidad del arte, los dadaístas vuelven a asignar a la práctica de andar su carga ritual y estética. Reiteran la capacidad del ser humano caminante, es decir, del ser humano que mueve su cuerpo y abre sus canales perceptivos, de descubrir el mundo que le rodea y de maravillarse y, a través de esta acción de *émerveillement* [asombro], de transformarlo en Arte.

Careri subraya la importancia de la predilección dadaísta por la ciudad ‘ba-nal’, habitada por la realidad cotidiana, frente a la ciudad futurista que permanece como una utopía abstracta y tecnológica. En la investigación futurista, “la exploración y la percepción acústica, visual y táctil de los espacios urbanos en procesos de transformación no se consideraban por sí mismos como hechos estéticos”¹⁰. Tristan Tzara afirmaba que “estaba decididamente contra el futuro”¹¹. Es la acción

9 André Breton, *Manifestación Dadá a Saint-Julien Le Pauvre*, La Collection, fotografía sobre placa de aluminio, 10 x 16 cm., 14 de abril 1921, autor anónimo, <https://www.andrebretton.fr/work/56600100999956>

10 Careri, *Walkscapes...*, 62

11 Citado por Careri, *Ibid.*

artística dadaísta que abre paso al urbanismo sensorial, a la apreciación de la cotidianidad, es el inicio de la “unión del arte con la vida”¹².

Sin embargo, esta primera visita que tuvo tanta importancia en el arte contemporáneo, este primer reconocimiento del caminar como herramienta estética, fue en realidad un fracaso, probablemente por la lluvia, por la escasa participación del público o simplemente porque el grupo estaba ya internamente minado por los conflictos que darán lugar a su disolución y al nacimiento del movimiento surrealista. Pero en ella se encuentra el germen de lo que constituirá el programa surrealista, a saber: encontrar lo extraordinario en lo ordinario, lo maravilloso en lo cotidiano, en los lugares despreciados, los descampados, las ruinas, lo *démodé*... y en expresar la resistencia hacia el sistema dominante, lo burgués, la tecnología, el consumismo, lo funcional y productivo. Los dadaístas fueron los primeros en poner en evidencia la capacidad transformativa del caminar, en demostrar que caminando es posible reencantar un lugar anodino. Esto fue la chispa que desencadenó la revolución que iba a seguir.

5.3. Surrealismo: la búsqueda del inconsciente en la ciudad

Los surrealistas que sucedieron a la disgregación del grupo dadaísta continuaron la investigación en la deambulación, pero la llevaron a un nivel de viaje iniciático. Pusieron el acento sobre la importancia de perderse y vieron en la experiencia de la desorientación un método para ir más allá del velo racional de la realidad. En 1924, Louis Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac escogieron al azar un punto en el mapa, que resultó ser la ciudad de Blois, y desde ahí emprendieron una deambulación campestre, en un territorio desconocido, hasta llegar a Romorantin, caminando y conversando, como una especie de escritura automática realizada con los pies, que Breton recuerda como una “exploración hasta los límites entre la vida consciente y la vida soñada”¹³.

Después de su primera deambulación campestre, siguieron realizando incursiones a pie por las zonas periurbanas de París, buscando territorios marginales, poco

12 *Ibíd.*

13 Citado por Careri, *Ibíd.*, 66



definidos, fuera de los cánones burgueses, rechazando la zona monumental e histórica de la ciudad. Con los surrealistas el espacio se revela como un ser vivo capaz de dialogar con nosotros y suscitarnos nuevos estadios de consciencia. Fueron los primeros en descubrir que el espacio real puede ser visto como un reflejo del espacio psicológico y viceversa. Para ellos la ciudad era verdaderamente un espacio de inspiración. Les encantaba dar largos paseos nocturnos para sumergirse en lo fantasmagórico, esa atmósfera de vértigo, de ensoñación, cuando uno se encuentra “pris au piège des étoiles” [atrapado en las estrellas], como escribe Soupault¹⁴.

Para los surrealistas las calles de la ciudad tenían la capacidad de contener lo fantástico y los caminantes, al recorrerlas, podían experimentar la fabulosa experiencia de sentir cómo la acción de sus pasos era capaz de desplegar esta magia. Un perfecto ejemplo del hechizo de la ciudad de noche son las fotografías de Brassai, especialmente en el monográfico *París de nuit*¹⁵, donde las imágenes muestran una ciudad iluminada por las farolas, sumergida en la niebla, habitada por una atmósfera fantasmal y mágica (Fig. 5.3.). Brassai se inició a la fotografía impulsado por el deseo de reproducir la belleza de la ciudad que descubría en sus paseos nocturnos. Así lo expresó: “Durante mucho tiempo tuve aversión a la fotografía. Hasta los 30 años no supe utilizar una cámara. En París vivía de noche, recorriendo la ciudad desde Montparnasse hasta Montmartre, acostándome al amanecer y despertándome al anochecer. Una profusión de imágenes de mi vida nocturna no dejaba de seducirme, perseguirme y obsesionarme; no veía otro medio de captarlas que la fotografía”¹⁶. Es el vagabundear nocturno lo que llevó a Brassai a la fotografía y no al revés. En 1932 mostró sus fotografías a Charles Peignod, editor de *Arts et Métiers Graphiques*, que decidió publicarlas utilizando las técnicas más modernas de reproducción en heliogravado, obteniendo una calidad de impresión memorable, con fotos de gran formato, encuadradas con espiral. El resultado fue uno de los foto-libros más bonitos de la historia de la fotografía, según los Martin Parr y Gerry Badger¹⁷. En la introducción Paul Morand escribió un texto elogiando la noche que, dice, no es simplemente “le négatif du jour” [el negativo del día], sino “une création [...] qui surprend et trouble pour son étrangeté” [una creación [...] que

14 Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris*, (París: Gallimard, 1997), pos. 1719, Kindle

15 Brassai, *Paris de nuit*, (París: Arts et métiers graphiques, 1933)

16 Vittorio Scanferla, “Brassai, *Paris de nuit*”, blog *Il fotografo*, 21 de octubre, 2019, <https://ilfotografo.it/il-fotografo/brassai-paris-de-nuit/>

17 *Ibid.*

sorprende y perturba por su extrañeza], que libera un subconsciente que es tanto más rico por haber estado reprimido bajo el equilibrio aparente de la inteligencia diurna¹⁸.



Fig. 5.3. Brassai, *Paris de nuit*, Fuente: web *Fotografía artística*¹⁹.

Los surrealistas querían liberar la experiencia de la ‘jaula’ de la racionalidad y de la funcionalidad. Como escribe Breton en el primer manifiesto surrealista: “[l’expérience] tourne dans une cage d’où il est de plus en plus difficile de la faire sortir”²⁰ [(la experiencia) da vueltas en una jaula de donde es cada vez más difícil sacarla]. Fueron revolucionarios desde el principio, como muestran sus revistas tituladas primero *La Révolution surréaliste* y después *Le Surréalisme au service de la révolution*. Su revolución no era política sino psicológica. No se dirigían a las masas sino a cada individuo para despertar en él el hombre libre, acabar con la represión de la imaginación y del deseo. Quería liberar la mente de la rigidez del

18 Brassai, *Paris de nuit*, 2

19 Giuseppe Santagata, “Brassai, maestri della fotografia”, *Fotografia artistica*, <https://fotografiaartistica.it/brassai-maestri-della-fotografia/>

20 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, (París: Éditions du Sagittaire, 1924), 4

racionalismo, de la dictadura del sentido común y de la moral. No querían hacer la revolución para obtener mejores condiciones laborales sino para no trabajar nunca más. Su revolución consistía en caminar, pero no en marchar en manifestaciones masivas, sino en caminar en una imaginativa soledad, descubriendo todo el potencial anárquico de la más común de las acciones: andar. Para André Breton y para la mayoría de los surrealistas, caminar era una herramienta de inspiración, sobre todo vagabundear de noche en la ciudad. Para ellos caminar era revolucionario en la medida en que les permitía entrar en contacto con la dimensión surreal. Por esto sus paseos predilectos eran los nocturnos porque de noche la ciudad tomaba otro aspecto distinto al funcional. La luz tenue de las farolas transformaba calles y edificios revistiéndolos de un velo mágico y fantasmagórico. Sentían que tenían que liberar a los paseantes del yugo de la funcionalidad y del utilitarismo. Así escribe Breton en *Nadja*, a propósito de los paseantes que caminan patéticamente con la cabeza agachada “Ce n’est pas encore ceux-là qu’on trouverait prêts à faire la révolution”²¹ [no son estos los que estarían dispuestos a hacer la revolución]. Su revolución tenía como objetivo reencantar la realidad, liberarla de la monotonía del trabajo dictado por un deber racional, productivo y moralista, poner a vivo la poesía de la vida humana que late bajo la gris mecánica funcional.

Caminar entraba en la línea del automatismo que era para Breton la definición misma del surrealismo. La escritura automática era un método que practicaban para estimular la creación literaria y liberarse de la estrechez del pensamiento regido por la razón. André Breton formalizó esta técnica de creación literaria tras investigar la naturaleza de la inspiración poética. Consistía en escribir lo más rápido posible, sin ningún control de la razón, sin preocupaciones estéticas, morales, gramaticales o de vocabulario. Para conseguir este estado el mejor momento era cuando se estaba entre el sueño y el despertar (cercano a un estado hipnótico). Los surrealistas utilizaron el caminar con los mismos fines, para encontrar un estado más espontáneo de creación. Caminaban sin meta prefijada, dejando que el cuerpo siguiera los movimientos más naturales o instintivos posibles, siguiendo los campos magnéticos de atracción o repulsión que los lugares emanaban. Se trataba pues de una “écriture automatique” realizada con los pies, un automatismo del movimiento del cuerpo en el espacio, una manera de abrir la interioridad

21 André Breton, *Nadja*, (París: Folio, [1964] 1978), 71-72

y de escuchar los deseos, pulsiones, conexiones con el pasado, presente, futuro y con el entorno. Cuando el cuerpo se mueve libremente sin estar dirigido por una tarea funcional, se revela el potencial ‘magnético’ de los lugares y de los objetos y su efecto de atracción o repulsión. Es como un psicoanálisis en movimiento que revela el inconsciente tanto del caminante como de la ciudad.

Los surrealistas estaban interesados en los cambios emocionales provocados por el espacio e intentaron reflejarlos en unas cartografías particulares que denominaron *mapas influencias* que pueden considerarse los predecesores de los mapas psicogeográficos creados posteriormente por los situacionistas. Breton, en su relato *Pont-Neuf*, propuso crear para cada paseante “une carte sans doute très significative [...] faisant apparaître en blanc les lieux qu’il hante et en noir ceux qu’il évite, le reste en fonction de l’attraction ou de la répulsion se répartissant la gamme des gris”²² [un mapa sin duda muy significativo [...] que muestra en blanco los lugares que le atraen y en negro los que evita, usando la gama de grises para el resto según el nivel de atracción o repulsión]. Esta es la primera definición de un mapa psicogeográfico, como señala Careri²³, porque trata de evidenciar las variaciones perceptivas del espacio y las emociones provocadas en los transeúntes. Es el primer intento de recalcar la relación sensible y afectiva entre, por un lado, la arquitectura, el urbanismo, la organización de un barrio y, por otro, el comportamiento, los deseos y las pasiones de los peatones.

A Breton, Soupault, Aragon, Brassai, les fascinaba caminar de noche. Las caminatas nocturnas eran para ellos como rituales de sonambulismo para dejar aflorar el subconsciente. La noche vivida con el cuerpo activo, caminando, les hacía entrar en un estado en el que se mezcla realidad y sueño, particularmente propicio a la creatividad. La sensorialidad es alterada, las formas de las calles y edificios se transforman. Toda percepción es potenciada, enriquecida por una magia particular. El entorno se transforma en una “forêt d’indices” [bosque de indicios] escribe Breton²⁴, todo se llena de señales para el caminante, todo le habla, todo le sugiere ideas y nuevas conexiones. En la novela *Nadja* en la que mezcla

22 André Breton, *La Clé des champs*, (París: Livre de Poche, [1953]1979), p.281

23 Careri, *Walkscapes*, 70-71

24 André Breton, *L’Amour fou*, (París: Gallimard, 1976), 22



texto y fotos, vemos una escena urbana de París en la que destaca en grande el letrero “ON SIGNE ICI” [firmar aquí] (Fig. 5.4.), indicando un lugar donde afiliarse al partido comunista. El autor juega con el doble sentido de la palabra “signer” que en francés indica “hacer signo” y “firmar”, sugiriendo que el pasear es una manera de ‘firmar’ y hacer suya la ciudad leyendo sus señales secretas²⁵.



Fig. 5.4. *Librairie de l'Humanité*, foto de J. A. Boiffard, en la novela *Nadja*.²⁶

Otra novela arquetípica del surrealismo es *Le paysan de Paris* [El campesino de París] en la que Aragon combina autobiografía, narrativa, poesía y filosofía en la forma de un largo paseo, a veces fantástico, por los lugares más oscuros e insalubres de París²⁷. Es un libro-paseo emblemático del vagabundear surrealista. Estos relatos revelan que existe una secunda geografía, la geografía del imaginario, que está siempre latente y que aflora a nuestra consciencia cuando caminamos sin rumbo dejándonos llevar por el magnetismo de los lugares. Es el caminante que despierta esta segunda capa geográfica, la poesía de los lugares. El espacio se revela entonces por lo que es realmente: el resultado de nuestra interacción con él. Es

25 André Breton, *Nadja*, (París: Folio, [1964] 1978), 70

26 Breton, *Nadja*, 70

27 Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, (París: Gallimard, 2016), Kindle

entonces cuando sentimos que ‘producimos’ el espacio (concepto de Lefebvre que hemos explicado en el capítulo 3 y que, como veremos más adelante, será retomado por los situacionistas). El principal factor desencadenante de este proceso es la estimulación de la sensorialidad. De noche, por ejemplo, el cambio de luz hace que veamos las cosas de forma diferente. Esto despierta nuestra sensorialidad y pone en marcha nuestro sistema interpretativo que activa la imaginación. Como explica el filósofo Gernot Böhme, el sentido original de la palabra ‘estética’ deriva de dos términos griegos: *aísthêsis* que significa ‘sensación’ y *aisthánesthai* que significa ‘percibir’. La experiencia estética nace así de una percepción sensorial. A partir de este concepto, Böhme desarrolla una peculiar teoría de la estética de la atmósfera, es decir, que pone el acento en que nuestra percepción es siempre la de un todo, una unión entre lo objetivo y lo subjetivo. La atmósfera es algo que está fuera del sujeto, pero al mismo tiempo, no puede existir sin él²⁸. Este concepto de atmósfera nos remite a lo que buscaban los surrealistas: una intensa unión entre subjetividad y objetividad en la que ambas estuvieran exaltadas. Se trata de la experiencia estética en su máxima expresión.

Otro aspecto importante puesto en valor por la búsqueda surrealista es el caminar como expresión del deseo, idea que será retomada posteriormente por los situacionistas. Los personajes de las novelas surrealistas deambulan por la ciudad siguiendo figuras femeninas que simbolizan el amor, la poesía, el deseo —como por ejemplo *Nadja* en la novela de Breton²⁹ o Georgette que, escribe Philippe Soupault, “avait compris que, pour être belle et désirée, il fallait qu’elle s’identifiât à la nuit, au mystère quotidien.”³⁰ [había entendido que para ser bella y deseada tenía que identificarse con la noche, con el misterio cotidiano]. Noche, misterio, ciudad y mujer constituyen los elementos de la atmósfera surrealista. La ciudad entera se transforma en un personaje femenino cuyo cuerpo se recorre a pie en un caminar poético que se vuelve casi erótico. Como escribe Rebecca Solnit hablando del caminar surrealista:

28 Gernot Böhme, “Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics”, Trad. Norbert Ruebsaat, *The Soundscape Journal* 1, núm. 1 (2000): 14-18

29 Breton, *Nadja*

30 Soupault, *Les dernières nuits de Paris*



El amor de un ciudadano por su ciudad y el deseo de un hombre por una transeúnte se han vuelto una sola pasión. Y la consumación de esa pasión se logra en las calles yendo a pie. Caminar se ha vuelto sexo³¹.

Esto demuestra cómo es de importante la relación con el espacio en la estimulación de nuestro imaginario y cuán fundamental es el uso ‘activo’ del espacio, es decir, con el cuerpo en movimiento y en plena sensorialidad, para que se ponga en marcha nuestra capacidad de ‘producción’ del espacio, según la expresión de Lefebvre³², es decir, nuestra interpretación, invención, modificación y adecuación del espacio a nuestro cuerpo, memoria, deseos, afectividad... Los surrealistas caminaban para descubrir, estimular y ampliar su imaginario y transformar el entorno en un “dreamscape” [paisaje onírico], como escribe Lori Waxman³³. Pero, aunque fueron revolucionarios en revelar por primera vez el potencial creativo del espacio, no supieron (o no quisieron) abandonar la dimensión de lo subjetivo. Esto fue lo que abortó el alcance revolucionario de sus ideas e hizo que otros grupos, como los letristas y sobre todo los situacionistas, las retomasen con un enfoque mucho más social y masivo, buscando transformar el mundo real, la organización política de la sociedad, y no sólo la interioridad de cada uno. Llevaron la revolución surrealista a un nivel verdaderamente revolucionario, como veremos a continuación.

París es una ciudad emblemática de la revolución ya que fue escenario de las revoluciones de 1789, 1830, 1848 y 1968. Caminar es en realidad la actividad menos revolucionaria que se pueda imaginar ya que es esencialmente ‘banal’, cotidiana, convencional, anodina, monótona, un pie delante del otro, repitiendo este mismo movimiento sin apenas variaciones. Sin embargo, como ya demostraron los dadaístas, es en la banalidad de los gestos cotidianos donde se halla el mayor potencial revolucionario porque es ahí donde conectamos con lo más íntimo del individuo. Ahí se encuentra el deseo, entendido según el concepto de Spinoza que

31 Rebecca Solnit, *Wanderlust. Una historia del caminar*, Trad. Álvaro Matus (Madrid: Capitan Swing, 2015), 308

32 Henri Lefebvre, *La Production de l'Espace* (París: Anthropos, 1974) disponible también en *L'Homme et la Société, Sociologie de la Connaissance Marxisme et Anthropologie*, nº. 31-32 (1974): 15-32, <https://doi.org/10.3406/homso.1974.1855> (consultado el 12 de agosto 2020)

33 Lori Waxman, *Keep Walking Intently. The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International and Fluxus*, (Berlin: Sternberg Press, 2017), 77

luego retomará Deleuze, es decir, la esencia humana, la fuerza vital por excelencia. Es lo que expresa también la imagen de Joseph Beuys titulada *La rivoluzione siamo noi* [Nosotros somos la revolución] (Fig. 5.5.) en la que se representa a sí mismo caminando. Con este gesto Beuys representa el despliegue de la esencia libre y creativa del ser humano. La libertad y creatividad se expresan moviendo libremente nuestro cuerpo por el espacio.



Fig. 5.5. Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo noi*, diazotipo, 191.5 × 100.7 cm, 1972, MoMA (Nueva York).
Fuente: MoMA³⁴.

34 Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo noi*, <https://www.moma.org/collection/works/59598>

5.4. Los letristas: la deriva transformadora

En los años 50 algunos seguidores de los surrealistas habían empezado a notar la decadencia del movimiento. Querían renovar su original espíritu revolucionario que había degenerado hacia un formalismo doctrinal y excesivamente espiritualista. Entre ellos se encontraban Jean-Louis Brau, Jean-Michel Mension, Pierre-Joël Berlé, Gil J Wolman (que escribe deliberadamente su nombre con la inicial sin el punto) y Guy Debord. Se planteaban reactivar la revolución desde la vida cotidiana, pero sin limitarse al inconsciente y lo maravilloso. Criticaban a los surrealistas por su búsqueda obsesiva de lo surreal, fantasmagórico que les alejaba de la realidad. Querían volver a focalizarse en el presente, lo cotidiano y ocuparse no del individuo en su ensoñación sino de su vida real en la ciudad. Querían acabar con este elogio sin límites del sueño que les parecía la prueba del fracaso de la revolución surrealista. “Quand elle s’exerce dans un circuit fermé, la liberté se transforme en rêve, devient simple représentation d’elle-même”³⁵ [Cuando se ejerce en un circuito cerrado, la libertad se convierte en un sueño, en una mera representación de sí misma] afirma Debord en una de sus películas experimentales en la que muestra imágenes de paseantes entremezcladas con escenas de revolución, mientras una voz en *off* expone la posición de los letristas y sus objetivos. Para ellos el vagabundeo por las calles durante horas y horas, incluso días y semanas, se transformó en una parte estratégica de su vida, un juego que les permitía al mismo tiempo establecer un contacto apasionado con el paisaje urbano. Querían despertar a los ciudadanos de su vida monótona y gris, hacerlos conscientes del condicionamiento del espacio, del entorno urbano y de la arquitectura que, en palabras de Debord, imponen los gustos de la sociedad dominante con una violencia igual a las de los medios de comunicación³⁶. Debord observa que los paseantes siguen de forma automática los caminos de casa al trabajo y vuelta, hacia un futuro previsible, en una total resignación del deber y de una vida insatisfactoria que han interiorizado³⁷. Los letristas quieren salir de esta vida condicionada, monótona, sin pasiones y empezar una “révolution de la vie quotidienne” [revolución de la vida cotidiana].

35 Guy Debord, “Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps”, 1959, Vídeo de Youtube, 18’:46”, publicado el 26 de mayo 2013 en el canal Tomás Quiroga, <https://www.youtube.com/watch?v=s0sfc20aACA>

36 *Ibíd.*

37 *Ibíd.*

na] que tendrá lugar con “la tranformation de nos propres désirs en événements” [la transformación de nuestros propios deseos en acontecimientos]. Su objetivo es hacer resurgir el deseo auténtico de los ciudadanos y transfigurarlos en acción transformativa del entorno. Es el principio de una revolución que se desarrollará y perfeccionará con los situacionistas.

Los letristas proclamaban el fin del arte como máxima representación de una cultura burguesa. Debord encontró a Isidore Isou en el Festival de Cannes de 1951 donde le llamó la atención su película *Traité de babe et d'éternité* [Tratado de baba y eternidad] una extraña película sin imágenes, con una banda sonora hecha de monólogos y poemas onomatopéyicos. Isou era el fundador del letrismo, un movimiento poético de vanguardia que quería destruir la poesía moderna reduciéndola a su último elemento, la letra. Su objetivo era evidenciar la expresividad de la letra como sonido y como grafía, es decir, poner de relieve la sensorialidad del lenguaje oculta tras la abstracción de su estructura. Habían entendido que el lenguaje es una estructura que da forma a nuestros pensamientos y emprendieron la revolucionaria tarea de descubrir un lenguaje que no fuera lenguaje. Aquí empieza la importante intuición de acercar el lenguaje al mapa de una ciudad y de entender que vivimos condicionados por estructuras predeterminadas que tenemos que demoler o desafiar continuamente para mantener viva nuestra creatividad y nuestra plasticidad neuronal (concepto que retomará posteriormente Careri como veremos en el próximo capítulo).

Debord tomará de Isou muchas de sus estrategias revolucionarias como por ejemplo el *détournement* [desvío] que consiste en crear *collages* con elementos ya existentes para construir nuevas imágenes o poesías. Esta metodología expresa la convicción de que la transformación del mundo empieza por desmontar sus piezas por completo para re-ensamblarlas y dar lugar a una nueva realidad bajo el signo de una renovada creatividad. El *détournement* es heredero del planteamiento dadaísta de sacar los elementos de contexto para que generen nuevos significados (como el conocido ejemplo del urinario de Duchamp). La estrategia del *détournement* será utilizada por Debord no sólo en los collages sino también en los paseos sin rumbo donde el cuerpo se deja llevar a lugares a donde no pensaba ir, es decir, ejerciendo un desvío [*détournement*] de las intenciones racionales y funcionales.





Fig. 5.6. Gil J Wolman, *Mode d'emploi du détournement*. Fuente: *Ersilias*³⁸.

En 1952, se formó la Internacional Letrista (I.L.) escindiéndose de los letristas de Isou. Debord quería romper totalmente con cualquier tipo de estética y enfocar su acción hacia una crítica social de inspiración marxista. La I.L. estará formada en sus inicios por Guy Debord, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon y Gil J Wolman, todos muy jóvenes (la edad media era de 21 años). Editaron dos revistas: la *Internationale Letriste* (de 1952 a 1954) y *Potlach* (del 54 al 57), aunque con escasos textos. Como escribe el filósofo Anselm Jappe: “nadie recordaría probablemente hoy la internacional Letrista de no haber constituido ésta el primer paso de Debord”³⁹. Tanto la Internacional Letrista como la Internacional Situacionista que le seguirá serán muy exigentes con sus miembros, expulsándolos al mínimo comportamiento considerado divergente. En esto también podemos decir que siguen la tradición surrealista.

Debord tuvo claro desde el principio que los hombres debían ‘crear’ su propio destino y que esto sólo podía ser posible saliendo de la pasividad de lo que llamará el ‘espectáculo’, es decir, la representación de la vida, y reactivando la experimentación en primera persona. Quería por un lado conseguir la superación total del

38 Gil J Wolman, “Poesía visual”, *Ersilia*, <https://www.ersilias.com/gil-j-wolman-poesia-visual/>

39 Anselm Jappe, *Guy Debord*, Trad. Luis A. Bredlow, (Barcelona: Editorial Anagrama, 1998), 71

arte y, al mismo tiempo, la unión del arte con la vida, es decir, que la vida sea tan intensa y creativa como el arte y que el arte no sea simple representación sino experiencia vivida. La poesía por ejemplo, no debe existir ya en los libros sino en las calles o en los rostros. La belleza no se encuentra representada, sino que se construye. “La beauté nouvelle será DE SITUATION, c’est-à dire, provisoire et vé-cue”⁴⁰ [la nueva belleza será DE SITUACIÓN, es decir, provisional y vivida], escriben los lettristas. En su afán por la revalorización de un arte integral, la unión arte-vida, se interesaron por el urbanismo, siendo la ciudad el perfecto escenario para la creación de “situaciones”. Entendieron la importancia de observar los efectos de los ambientes urbanos sobre la afectividad de los ciudadanos. Llamaron tal observación ‘psicogeografía’ y el método para realizarla, ‘deriva’ que definen como “une technique du déplacement sans but”⁴¹ [una técnica de desplazamiento sin objetivo] (ambos términos fueron acuñados por ellos). Querían realizar un programa de “urbanismo unitario”, es decir, la construcción de ambientes donde las personas no fueran pasivas sino dieran libre expresión a sus deseos. “Nous rappelons qu’il s’agit d’inventer des jeux nouveaux”⁴² [recordamos que se trata de realizar juegos nuevos], escriben. El tema del juego era para ellos de gran importancia (que desarrollan sobre todo en la fase de la Internacional Situacionista, como veremos en el siguiente párrafo) porque representaba la revalorización de la creatividad, el salir de lo funcional y útil, de la productividad del trabajo, de una vida rutinaria de *boulot-metro-dodo* [trabajo-metro-dormir]. Influenciados por el libro de Huizinga, *Homo ludens*⁴³ que resalta la importancia del juego en la cultura, identificaban en el juego el deseo de libertad y felicidad, así como la capacidad humana de divertirse y de compartir. En este tiempo libre, tiempo de *loisir*, se encontraba toda la creatividad humana en su estadio más auténtico. Era fundamental salvarla de la alienación creciente de la industrialización. Ahí podía surgir la chispa que desencadenaría la verdadera revolución.

40 Internationale Lettriste (1954-1957): *Potlatch*, edición electrónica elaborada a partir de Éditions Allia (1996) y Éditions Gallimard (2006), 25, http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/Potlatch.html

41 *Ibid.*, 56

42 *Ibid.*

43 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Trad. Eugenio Imaz (Madrid: Alianza editorial, [1954] 2007)



Debord quedó fascinado por el encuentro con Ivan Chtcheglov, un ruso afincado en Francia que adoptó el pseudónimo de Gilles Ivain, con el que estableció una profunda amistad marcada por largas derivas nocturnas que duraban varias noches o incluso semanas en las que vagabundeaban, bebían y hablaban de literatura, cine, urbanismo, política... Chtcheglov perteneció a la I.L. por poco tiempo y nunca fue miembro oficial, debido principalmente a sus largas estancias en hospitales psiquiátricos, aunque Debord siempre lo ha considerado como un miembro 'de lejos'. Es el verdadero padre de la deriva. En 1978 Debord le dedicará la película *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*⁴⁴, cuyo título es un palíndromo (puede leerse en las dos direcciones) y significa "Damos vuelta toda la noche y el fuego nos consume".

5.5. Los situacionistas: la revolución de la vida cotidiana

Siguiendo su voluntad de ampliar los contactos de la I.L., Debord une lazos con el pintor danés Asger Jorn que, junto al arquitecto holandés Constant, formaba parte del grupo CoBrA (iniciales de Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam) que querían encontrar una nueva autenticidad en el arte reivindicando el arte de los enfermos mentales, de los niños, de los colectivos populares, del gesto... un arte más 'real' frente a la hegemonía del arte elitista burgués. Al disolverse el grupo CoBrA, Asger Jorn fundó el Mouvement International pour une Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.) que, como su nombre indica, tenía como objetivo hacer resurgir el espíritu Bauhaus de unir arte y vida. A este movimiento se adhieren numerosos artistas, artesanos, diseñadores, entre los cuales se cuentan los pintores Pinot Gallizio, Piero Simondo y el arquitecto Constant, y forman el Laboratoire Experimental du M.I.B.I. en la ciudad de Alba en el norte de Italia que será la componente italiana del movimiento situacionista. En 1956 organizan en Alba el Primer Congreso Mundial de los Artistas Libres (Fig. 5.7) en el que Constant da una conferencia intitulada "Demain la poésie logera la vie"⁴⁵ [Mañana la poesía habitará la vida] en la que expone sus ideas de síntesis entre arte y técnica, que impactan a los letrados que ven en sus palabras el reflejo de su concepto de urbanismo unitario.

44 *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*, dirigida por Guy Debord, 1978, 95', <https://vimeo.com/199438695>

45 Constant, "Demain la poésie logera la vie", comunicación escrita en París el 19 de agosto 1956 para el Primer Congreso Mundial de Artistas Libres, organizado por el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (M.I.B.I.) celebrado en Alba (Italia), 2-8 septiembre 1956, https://stichtingconstant.nl/system/files/pdf/1956%20Demain%20la%20poesie%20logera%20la%20vie_0.pdf



Fig. 5.7. Folleto del Primer Congreso Mundial de los Artistas Libres (1956), Alba (Italia).
Fuente: *Minerva Auctions*⁴⁶.

El 28 de julio 1957, en el pequeño pueblo de los Alpes lígures, Cosío di Arroscia, donde se encuentran reunidos por el matrimonio de Piero Simondo, se forma la Internacional Situacionista (I.S.). Sus fundadores son: Asger Jorn, Guy Debord, Michèle Bernstein, Walter Olmo, Ralph Rumney, Piero Simondo, Pinot Gallizio, Elena Verrone (Fig. 5.8).



Fig. 5.8. Fundadores de la Internacional Situacionista, 1957, Cosío di Arroscia (Italia). De izquierda a derecha: Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn y Walter Olmo.
Fuente: blog de Laura Guglielmi⁴⁷.

⁴⁶ Primer Congreso delgi Artisti Liberi, *Minerva Auctions*, <http://www.minervaauctions.com/aste/asta-141/5045-internazionale-situazionista-primo-congresso-mondiale-degli-artisti-liberi/>

⁴⁷ Laura Guglielmi, "Cosío d'Arroscia: qui è stata fondata l'Internazionale Situazionista", blog de *Laura Guglielmi*, <https://www.lauraguglielmi.it/persone-e-territori/cosio-darroscia-dove-e-nata-linternazionale-situazionista/>

Rápidamente el movimiento se expande por varios países de Europa e incluso en Argelia. Emprenden una lucha por revalorizar la creatividad, el tiempo libre y por difundir su “ciencia de las situaciones”⁴⁸ como respuesta a la sociedad del espectáculo. El arte debe ser superado y reemplazado por “situaciones”, lo que definen como “unidad de ambiente material y de comportamiento”, es decir, el artista debe fusionarse con el ambiente mediante la presencia activa de la experimentación. Ya no habrá artistas sino “creadores de situaciones”. Revindican el abandono de toda obra de arte que aspire a durar y conservarse como mercancía de intercambio. El arte tradicional según ellos tiende a “fijar la emoción” y aspira erróneamente a durar en el tiempo, cuando el arte debe conectar con el fluir continuo que es la vida. Su objetivo es superar cualquier dicotomía entre momentos artísticos y momentos corrientes reafirmando la unión arte/vida. Aspiraban a una verdadera revolución antropológica, que transformara todos los ámbitos de la vida, social, urbano, político, cultural, artístico⁴⁹. Como explica Lori Waxman, los situacionistas se consideran los verdaderos herederos de las vanguardias, los únicos que hacen sobrevivir el arte en el arte de vivir. Todos los demás “falsos” sucesores de las vanguardias como el Neo-Dadá, el Nouveau Réalisme y los Happenings no hacen más que mantenerse en el “espectáculo artístico” repitiendo con un siglo de retraso lo que ya han hechos los dadaístas⁵⁰.

La temática principal para los situacionistas es la transformación de la vida cotidiana. Debord había leído con gran interés la *Critique de la vie quotidienne*⁵¹ [Crítica de la vida cotidiana] de Henri Lefebvre. A finales de los años 50 Lefebvre y Debord se encuentran y descubren que tienen muchas afinidades, sobre todo en focalizar el centro de la transformación creativa en la vida cotidiana. Es una idea que tuvo su origen con los dadaístas, se desarrolló con los surrealistas, pero es con Debord y Lefebvre cuando se nutre de ideas marxistas y significados revolucionarios. Sin embargo, tanto Lefebvre como Debord entendieron, modificando las ideas marxistas, que la revolución no tenía que limitarse al trabajo, sino alcanzar

48 Jappe, *Guy Debord*, 80

49 *Ibid.*, 81

50 Waxman, *Keep Walking...*, 97

51 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*. Tome I: *Introduction*, París: L'Arche ([1947]1977), edición electrónica de Monoskop, https://monoskop.org/images/9/92/LEFEBVRE_Henri_-_Critique_de_la_vie_quotidienne_I.pdf

todos los ámbitos de la vida cotidiana hasta despertar la consciencia de que la verdadera realidad se encuentra ahí, y no en esa ‘irrealidad’ producida por la alienación. Su objetivo era evidenciar cuánto el sistema capitalista se había infiltrado en la cotidianidad de la vida ciudadana y que sólo transformando ésta, se podía realizar una verdadera revolución. El interés surrealista por el inconsciente les parecía muy interesante, pero era necesario volver a lo real. No se trataba de huir de una realidad aburrida, buscando la verdad en los sueños, sino de rescatar cuanto de sueño, creatividad, locura existía oculto en la realidad misma y de sacarlo a la luz para transformar la sociedad. Las ideas de Lefebvre y Debord coincidían en múltiples puntos, pero al cabo de los años entraron en antagonismo acusándose mutuamente de plagio. En 1967 se publica el texto clave del situacionismo, *La société du spectacle*⁵², que ejerció una gran influencia en el movimiento estudiantil de mayo 68. La frase más famosa de los situacionistas fue el grafiti que escribió el joven Debord con tiza, en 1953, cuando tenía 22 años, en plena época letrista, sobre un muro en la calle Rue de Seine: “Ne travaillez jamais” [No trabajéis nunca] (Fig. 5-9). Fue retomada en la revolución del 68 como un eslogan para afirmar el rechazo al trabajo en la forma alienante de la sociedad capitalista, no el repudio al valor de la acción humana, todo lo contrario, sino el aborrecimiento del trabajo considerado como mercancía que está en la base de la concepción fetichista de acumulación del neoliberalismo.



Fig. 5.9. Foto del grafiti realizado por Guy Debord en la Rue de Seine (París) en 1953.
Fuente: *Marxists Internet Archive*⁵³.

52 Guy Debord, *La société du spectacle*, (París: Éditions Gallimard ([1967]1992), versión electrónica descargable en http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf

53 Guy Debord, *Marxists Internet Archive*, <https://www.marxists.org/reference/archive/debord/1963/never-work.htm>

Los situacionistas quisieron hacer de las intuiciones letristas una metodología revolucionaria. Llevaron sus hallazgos experimentales —la deambulaci3n [*dérive*], la psicogeografía, la construcci3n de “situaciones” y las “unidades de ambiente”— a la elaboraci3n de un método para transformar la vida cotidiana y salir de la jaula del funcionalismo, para resaltar lo emocional que subyace a la rigidez estructurada de la arquitectura urbana. Quisieron mostrar cómo un enfoque objetivo y metodol3gico podía encauzar el potencial ‘pasional’ de la ciudad hacia fines revolucionarios y transformadores. “Ya no era momento de celebrar el inconsciente de la ciudad. —escribe Careri a propósito de los situacionistas— Era necesario experimentar unas formas de vida superiores mediante la construcci3n de unas situaciones en la realidad cotidiana: era necesario actuar en vez de soñar”⁵⁴.

5.6. Deriva, psicogeografía y unidades de ambiente: una metodología revolucionaria

Así es como Debord define la deriva en su texto “Théorie de la dérivation” [Teoría de la deriva]

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérivation renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d’agir qu’elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l’aléatoire est ici moins déterminante qu’on ne croit : du point de vue de la dérivation, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l’accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés⁵⁵. [Una o varias personas que se dedican a la deriva renuncian, durante un periodo más o menos largo, a las razones de movimiento y actuaci3n que generalmente conocen, a sus propias relaciones, a su trabajo y a sus actividades de ocio, para entregarse a las exigencias del terreno y a los encuentros que le corresponden. Desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen muy difícil entrar o salir de ciertas zonas.]

54 Careri, *Walkscapes*, 74

55 Guy Debord, “Théorie de la dérivation”, *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 y *Internationale Situationniste* n° 2, diciembre 1958, <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>

La deriva es renunciar a los normales objetivos que rigen nuestros desplazamientos urbanos y abandonarse a las sollicitaciones mismas del terreno, ‘escuchar’ el entorno, seguir los flujos emocionales de la ciudad, es decir, su psicogeografía. Sin embargo, Debord añade en el mismo texto que el componente aleatorio no es total. Hay una cierta contradicción en la deriva que es una unión entre el control de la zona donde realizarla, es decir, el conocimiento de las posibilidades psicogeográficas que ofrece, y el aventurarse aleatorio. Francesco Careri explica de manera muy pertinente esta contradicción (como veremos en el capítulo siguiente) señalando que la palabra francesa “*dérive*” proviene de un término náutico de doble significado: por un lado significa dejarse llevar por la corriente marina encontrada y, por otro, saber aprovecharla manteniendo la embarcación estable. Es una mezcla de azar y control. Careri añade: “Lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente han hallado en la palabra ‘deriva’ un territorio de encuentro”⁵⁶. La deriva letrista y situacionista era un “errabundeo construido”, no sólo porque era precedido por un estudio concreto del entorno urbano sino también porque era parte de una metodología rigurosa que quería transformar el mundo real y no limitarse a vivir ensoñaciones. Usaba la desorientación emocional como una herramienta de estudio del terreno. Se trataba de un instrumento de ‘reificación’, es decir, una manera de salir de la abstracción de una vida alienada por un trabajo-mercancía, un funcionalismo omnipresente que invade nuestras vidas privándonos de todo momento de *loisir* [ocio/placer]. ‘Reificar’ significa volver a la realidad de nuestro cuerpo percibiendo el entorno que atraviesa, en plena sensorialidad y presencia consciente.

En la novela de Michèle Bernstein que retrata, con personajes de ficción, su vida errante junto a Debord, un diálogo expresa perfectamente la importancia de un simple paseo como base para reconstruir el mundo —diálogo que será posteriormente retomado en una tira de cómic titulada *Le retour de la colonne Durutti*⁵⁷ [El retorno de la columna Durutti] durante una manifestación estudiantil en Estrasburgo en 1966—. Carol, la protagonista, le pregunta a Gilles a qué se dedica y él contesta “a la reificación”, a lo que ella rebate que debe ser algo

56 Careri, *Walkscapes*, 86.

57 André Bertrand, *Le retour de la colonne Durutti*, (Estrasburgo: Association fédérative générale des “étudiants” de Strasbourg, 26 octubre 1966) – doble hoja de 37x24,5 cm impresa en blanco y negro, <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/228/andre-bertrand/la-retour-de-la-colonne-durutti>



muy serio, difícil, con muchos libros que estudiar, pero él explica: “Non, je me promène. Principalement, je me promène”⁵⁸ [No, yo paseo. Principalmente paseo]. El programa situacionista queda así muy claro, expresado en dos palabras: reificación y caminar. Reificación significa ‘tocar’ la realidad, salir de la abstracción del academicismo, experimentar con nuestro cuerpo para cumplir un objetivo de des-espectacularización. En el texto⁵⁹ que Debord escribió para presentarlo a los miembros de la I.L, del M.I.B.I y del Comitato Psicogeográfico de Londres, explica cómo el espectáculo, la primera causa de alienación, se basa en la no-intervención. “La construction de situations commence au-delà de l’écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non intervention.”⁶⁰ [La construcción de situaciones comienza más allá del colapso moderno de la noción de espectáculo. Es fácil ver hasta qué punto el propio principio del espectáculo está unido a la alienación del viejo mundo: la no intervención.]

Para de-construir el espectáculo entonces, lo primero es inducir a los ciudadanos a actuar, sacarlos de la pasividad, convertirlos de espectadores pasivos a personajes activos, a ‘constructores de situaciones’. En esta construcción de situaciones, el juego será un elemento clave. Escribe Debord: “Il faut multiplier les objets et les sujets poétiques, [...] et organiser les jeux de ces sujets poétiques parmi ces objets poétiques.”⁶¹ [Hay que multiplicar los objetos y sujetos poéticos, [...] y organizar los juegos de estos sujetos poéticos entre estos objetos poéticos]. El objetivo de los situacionistas es revolucionar las costumbres, ampliar la parte afectiva, emocional, divertida y reducir los momentos vacíos, sin pasión vital. Así lo expresa: “Le but le plus général doit être d’élargir la part non-médiocre de la vie, d’en diminuer, autant qu’il est possible, les moments nuls” [El objetivo más general debe ser ampliar la parte no mediocre de la vida, reducir, en la medida de lo posible, los momentos nulos]. Para ellos su estrategia es principalmente lúdica,

58 Michèle Bernstein, *Tous les chevaux du roi*, (París: Editions Allia, 2014), pos. 179, Kindle

59 Guy Debord, “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situacionniste internationale”, *Inter*, (44), (verano 1989): 1-11, <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1989-n44-inter1102296/46876ac.pdf>

60 Debord, “Rapport...”, X

61 *Ibid.*

basándose en la “invention de jeux d’une essence nouvelle”⁶² [invención de juegos de una esencia nueva].

La noción de “deriva continua” fue planteada por Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain) en su texto *Formulaire pour un urbanisme nouveau* [Formulario por un nuevo urbanismo] que se publicó en 1958 en el primer número de la revista *Internationale Situationniste*. “L’activité principale des habitants sera la dérive continue. Le changement de paysage d’heure en heure sera responsable du dépaysement complet.”⁶³ [La actividad principal de los habitantes será la deriva continua. El cambio de paisaje de hora en hora será el responsable de la completa desorientación]. La deriva permite la desorientación que aumenta la percepción del lugar, despertando todos los sentidos, un sumergir en el “domaine du vécu” frente al de la “représentation”⁶⁴ [lo vivido frente a lo representado]. Sólo se podía rehacer el mundo desde una posición activa y la deriva era el método más directo de empezar a actuar. No los libros sino la deriva.

Un aspecto determinante de la deriva situacionista es su carácter lúdico. Como escribe Debord: “Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d’effets de nature psychogéographique, et à l’affirmation d’un comportement ludique-constructif”⁶⁵ [El concepto de deriva está indisolublemente ligado al reconocimiento de efectos de carácter psicogeográfico y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo]. Su ámbito de actuación sigue por tanto siendo, como para los dadaístas y los surrealistas, lo creativo, lúdico, emocional y psíquico, pero ya no se trata sólo de un juego vano, desacralizante o soñador, sino que tiene un objetivo concreto: cambiar la sociedad. Los situacionistas (precedidos por los letristas) llevan a la extrema consecuencia la actitud lúdica de sus predecesores dadaístas y surrealistas: siguen jugando, pero ahora se lo toman muy en serio. Es un juego que tiene como objetivo sublevar la realidad existente. Provocan situaciones en las que inducen a los ciudadanos a escuchar su imaginario, sus deseos, sus pulsiones, a tomar conciencia de lo emocional que

62 Debord, “Rapport...”, IX.

63 Ivain, “Formulaire...”, 10.

64 *Ibid.*, 11.

65 Guy Debord, “Théorie de la dérive”, *Les Lèvres nues*, nº 8/9. París: Allia, ([1956]1998), <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>



subyace a la ciudad, para conseguir que se subleven contra un mundo funcional, mercantilista y rutinario. La experiencia subjetiva está revalorizada frente a la objetiva, impuesta por el sistema que controla y reprime bajo la excusa de la seguridad. Se trata de “proyectar acciones estéticas y revolucionarias dirigidas contra el control social”, escribe Careri⁶⁶. Inventaban juegos como, por ejemplo, el de “rendez-vous possible”⁶⁷ que consistía en citar a una persona en un lugar desconocido de la ciudad, sin saber a quién iba a encontrar, provocando así una “situación” en la que tenía que estar atento a sus alrededores y eventualmente empezar a hablar con desconocidos. Ralph Rumney, miembro fundador de la I.S. (expulsado en 1957), fundador del London Psychogeographical Committee, quiso crear una guía psicogeográfica de Venecia, una tentativa de des-espectacularizar la mítica ciudad, sugiriendo recorridos por lugares desconocidos. Creó una foto novela (*The leaning tower of Venice*) con un protagonista que recorría Venecia y jugaba con su entorno creando situaciones excéntricas. Iba a ser publicada en el último número de la revista letrista *Potlatch*, con un prefacio de Debord, lo que no ocurrió debido a la expulsión de Ralph Rumney⁶⁸.

El norteafricano Abdelhafid Khatib escribió el “Essai de description psychogéographique des Halles”⁶⁹ [Tentativa de descripción psicogeográfica de las Halles] en el que se puede apreciar el grado de seriedad con la que los situacionistas utilizaban la metodología de la deriva en su aspecto más lúdico que era al mismo tiempo un estudio del territorio. Por un lado, el autor, perteneciente al grupo marginado de los emigrados, denuncia la estrechez progresiva de este mundo cada vez más excluyente y por otro muestra cómo los situacionistas pretenden transformarlo en un espacio liberatorio y lúdico. Les Halles, antiguo mercado de abasto (hoy convertido en centro comercial), era uno de los lugares privilegiados por los letristas, situacionistas y también surrealistas por la gran diversidad humana que ofrecía. El estudio no pudo terminarse por las restricciones sociales que en esos años impedían a los norteafricanos circular después de las 21.30h. Esto pone en

66 Careri, *Walkscapes*, 89.

67 Debord, “Théorie de la dérive”.

68 Ralph Rumney, “Psicogeografia di Venezia”, *Museo del camminare*, 2019, http://www.museodelcamminare.org/progetti/re_iter/rumney/rumney.html

69 Abdelhafid Khatib, “Essai de description psychogéographique des Halles”, *Internationale Situationniste*, nº 2 (diciembre 1958), <http://debordiana.chez.com/francais/is2.htm#essai>

evidencia el aspecto revolucionario de la deriva como reivindicación del uso libre de un espacio que pertenece de derecho a cualquier habitante frente a la continua usurpación de tal espacio por el sistema dominante. La deriva se revela aquí como un potencial movimiento de liberación de los marginados. En este sentido, como explica Waxman⁷⁰, los situacionistas fueron precursores en reivindicar la libertad del movimiento de las mujeres en la ciudad, lo que fue posteriormente retomado por movimientos feministas como Take Back the Night (1970) o Reclaim The Streets (1991), (por citar sólo algunos). El libro *La revolución de las flâneuses*⁷¹ de Anna M^a Iglesia, muestra la importante connotación de libertad implícita en el poder moverse libremente por las calles y cuánto su tácita interdicción revela la represión social de las mujeres todavía vigente al día de hoy. Iglesia cita por ejemplo la anécdota en la que, en los años veinte, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Margarita Manso y Maruja Mallo, caminando por la Puerta del Sol en Madrid, decidieron quitarse el sombrero (entonces impuesto por la moda) suscitando la ira de los paseantes que les tiraron piedras⁷², lo que dará lugar posteriormente a la denominación de Las Sinsombrero a las mujeres de la generación del 27, título del documental de Tania Balló y Serrana Torres⁷³. Lo que nos interesa subrayar aquí es cómo el simple acto de pasear por las calles puede transformarse en una potente acción de insubordinación.

Otro aspecto del poder de transformación de la deriva es el *détournement* [desvío]. El texto *Mode d'emploi du détournement*⁷⁴ [Modo de empleo del desvío] escrito conjuntamente por Guy Debord y Gil J Wolman y publicado por la revista belga *Les lèvres nues* en 1956, expone las bases de los objetivos letristas y situacionistas, explicando la metodología del *détournement*. En la misma portada de la revista se muestra un mapa de Francia donde los nombres de las ciudades se han reemplazado (*détourné*) con ciudades argelinas y, en el índice, el texto de De-

70 Waxman, *Keep Walking...*, 134

71 Anna M^a Iglesia, *La revolución de las flâneuses*, (Gerona: WunderKammer, 2019)

72 *Ibid.*, 139-140

73 Tania Balló y Serrana Torres, *Las Sinsombrero*, 2015, 57:28, <https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/imprescindibles-sin-sombrero/3318136/>

74 Guy Ernest Debord y Gil J Wolman, "Mode d'emploi du détournement", *Les lèvres nues*, nº 8 (mayo 1956) disponible en *Inter*, nº 117, (2014): 23-26, <https://id.erudit.org/iderudit/72291ac>



bord y Wolman está anunciado como escrito por Aragon y Breton. Como hemos mencionado anteriormente, es una técnica heredada de los dadaístas consistente en sacar un objeto de contexto para que, con esta única acción, adquiriera un nuevo significado. Es una eficaz metodología creativa utilizada tanto en escultura como en las artes plásticas con el *collage*. Aplicada al urbanismo, consiste en sacar nuestro cuerpo del contexto (es decir, del paradigma funcional o rutinario) y dejarnos desorientar por un lugar desconocido para que surjan nuevos significados en nuestra mente. Pero no sólo. *Detournement* significa también desviar el significado de la arquitectura y entender que puede consistir, más que en construir edificios, en construir situaciones —es lo que hace Francesco Careri, actual legatario de los conceptos situacionistas, como veremos en detalle en el próximo capítulo. Los lugares se transfiguran caminando en ellos, comprendiéndolos desde el cuerpo que los atraviesa, lo que implica la toma de consciencia al mismo tiempo de que el espacio nos pertenece y de que tenemos en nosotros el potencial de transformarlo. Hay incluso un tercer significado de *détournement* en la deriva situacionista. Es el *détournement* del mismo caminar, el desviar una simple actividad de desplazamiento en un acto cultural. Es lo que hicieron los dadaístas con su primera visita, los surrealistas o, incluso antes que ellos, Rousseau cuando paseaba para alimentar sus ensoñaciones. Pero lo que distingue a los letristas y los situacionistas es que fueron los primeros en señalar la posibilidad revolucionaria implícita en un acto tan simple. Entendieron que el libre pasear por la ciudad, el inventar situaciones lúdicas, era una manera de que todo ciudadano, cualquiera sea su condición social o económica, caminando libremente, disfrutando lúdicamente del entorno urbano, podía realizar un acto cultural, activar su imaginario y romper la cárcel existencial del *métro-boulot-dodo*⁷⁵ [metro-trabajo-dormir], abriendo una brecha de creatividad y juego, reencontrando la vida en su esencia placentera. A partir de ahí el deseo de transformar el entorno y revolucionar la vida se encendería. Sólo era necesario provocar la chispa.

La deriva, como hemos señalado, era lúdica y seria al mismo tiempo, servía para despertar el imaginario a la vez que realizaba una investigación psicogeográfica del territorio. Para ello, los situacionistas se sirvieron de un objeto común sobre el que ejercitaron su habitual *détournement*: el mapa. El conocido mapa realizado

75 Citado por Waxman, *Keep Walking...*, 91.

por Debord, titulado *The Naked City* muestra una ciudad creada con un *collage* de recortes de mapas. El resultado final es una ciudad presentada como un archipiélago de islas. Los edificios flotan sobre un fondo vacío en el que aparecen grandes flechas rojas que revelan las corrientes emocionales de la ciudad, precisamente lo que los situacionistas buscan poner en evidencia. Debord nombró esta obra *The Naked City* por una película americana del mismo título que relataba la historia de dos detectives que recorrían la ciudad de Nueva York en busca de indicios para una serie de asesinatos y robos. Con esto, explica Lori Waxman, se indica que el *dériveur* es como un detective en búsqueda de indicios emocionales y pasionales que laten bajo la rígida estructura funcionalista de la ciudad⁷⁶.

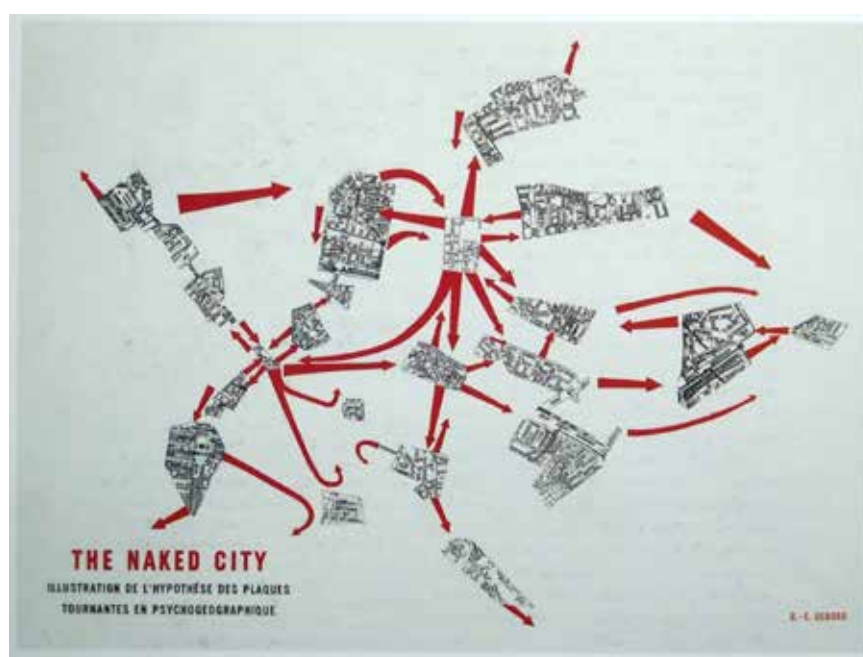


Fig. 5.10. Guy Debord, *The Naked City*, “Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique”, litografía, tinta sobre papel, 33,3 x 48,3cm, 1957. Fuente: Frac-Centre⁷⁷.

También avanzamos la hipótesis de que el significado de *The Naked City* [La ciudad desnuda] es una invitación a ‘desnudar’ la ciudad de su apariencia funcional, cancelar la rigidez de avenidas, edificios y estructuras de hormigón para que se manifiesten las motivaciones emocionales, las verdaderas corrientes de pulsiones

⁷⁶ Waxman, *Keep Walking...*, 143

⁷⁷ Guy Debord, *The Naked City*, https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/debord-guy/the-naked-city-317.html?authID=53&ensembleID=705

creativas que recorren las calles. El imaginar la ciudad reposando sobre un fondo inexistente ayuda a visualizarla como una enorme estructura cuya esencia es profundamente dinámica y no estática (como tendemos a creer). Es un concepto que retomará Careri centrando sus proyectos en revalorizar el nomadismo dentro del sedentarismo, como explica en la entrevista que nos concedió recientemente⁷⁸ (y como veremos en el próximo capítulo), empezando por su mapa de Roma que representa la ciudad como un archipiélago flotando sobre un mar desconocido, el espacio vacío para investigar.

Volviendo al mapa de Debord, el subtítulo es: “Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie” [Ilustración de la hipótesis de las plataformas giratorias en psicogeografía]. “Plaque tournante” indica en francés, en sentido literal, la plataforma giratoria utilizada en el ferrocarril para hacer girar las locomotoras y, en sentido figurado, centro de convergencia de numerosos ejes de comunicación. El mapa representa por tanto la hipótesis psicogeográfica de que la ciudad es un conjunto de plataformas giratorias en las que convergen los ejes afectivos, pasionales, decisionales de los ciudadanos que determinan las corrientes del flujo emocional (representadas por las flechas rojas) que constituyen el relieve psicogeográfico de la ciudad. Las islas de edificios representadas en el mapa son lo que los situacionistas definían como “unités d’ambiance”, es decir, zonas de una misma atmósfera, entendiendo atmósfera como una totalidad perceptiva, según el significado utilizado por el filósofo Gernot Böhme⁷⁹, anteriormente mencionado a propósito de los surrealistas.

Los letristas y los situacionistas crearon numerosos mapas, como por ejemplo la *métagraphie* (término letrista que designaba un *collage* de letras e imágenes) de Gilles Ivain en la que superpuso al mapa de París fragmentos de mapas de países exóticos para expresar la aventura que supone vagabundear por algunos barrios de la ciudad⁸⁰ (Fig. 5.11) o las páginas de las *Mémoires, Structures portantes d’As-*

78 Laura Apolonio, “El nomadismo latente de la ciudad sedentaria. Entrevista a Francesco Careri”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 33, nº 4 (12 de julio, 2021): 1473-79, <https://doi.org/10.5209/aris.76225>

79 Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Trad. A.-Chr. Engels-Schwarzpaul (Londres: Bloomsbury, 2020)

80 Waxman, *Keep Walking Intently*, 150

ger Jorn⁸¹, libro de artista que Debord y Jorn realizaron juntos, en el que las salpicaduras de pintura de Jorn actúan de estructuras cartográficas (Fig. 5.12). El mapa es el objeto artístico más pertinente a los situacionistas en cuanto expresa precisamente la esencia de su teoría: el arte entendido como construcción de espacio. Incluso para los situacionistas contemporáneo, el mapa no deja de ser un instrumento clave para otorgar nuevos significados a la ciudad y establecer recorridos, juegos o experimentos lúdicos y psicogeográficos, como veremos a continuación, empezando por los mapas de Constant.

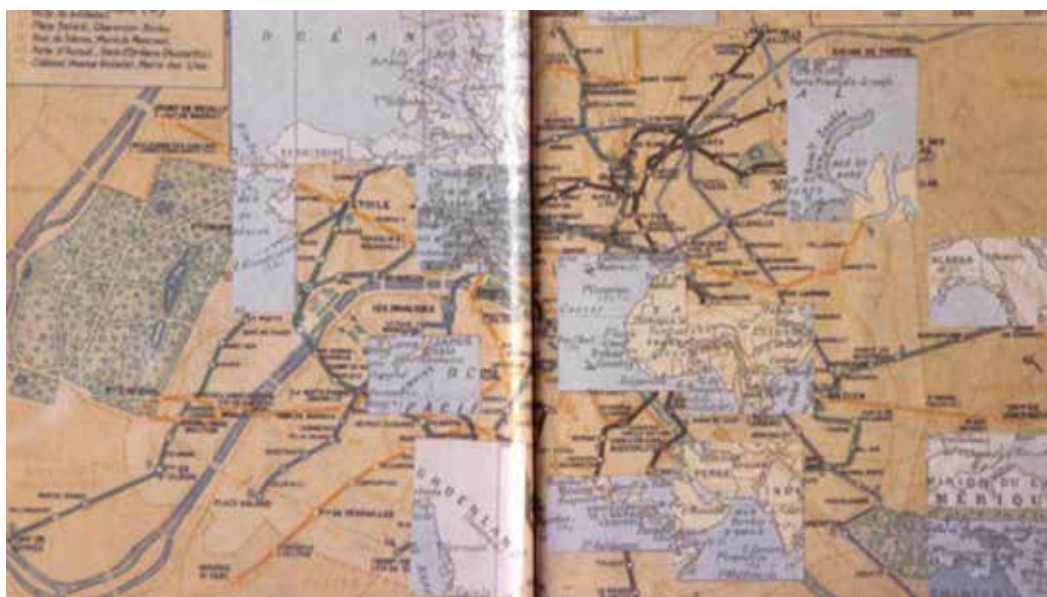


Fig. 5.11. Gilles Ivain, *Métagraphie, carte de Paris*. Fuente: Luoghi Singolari⁸².

81 Guy Debord y Asger Jorn, *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn*, (Copenhague: Permild & Rosengreen, 1958)

82 Gilles Ivain, *Métagraphie, carte de Paris*, <http://www.luoghisingolari.net/thumbfix/565x315/public/immaginario/23/gilles-ivain.jpg>

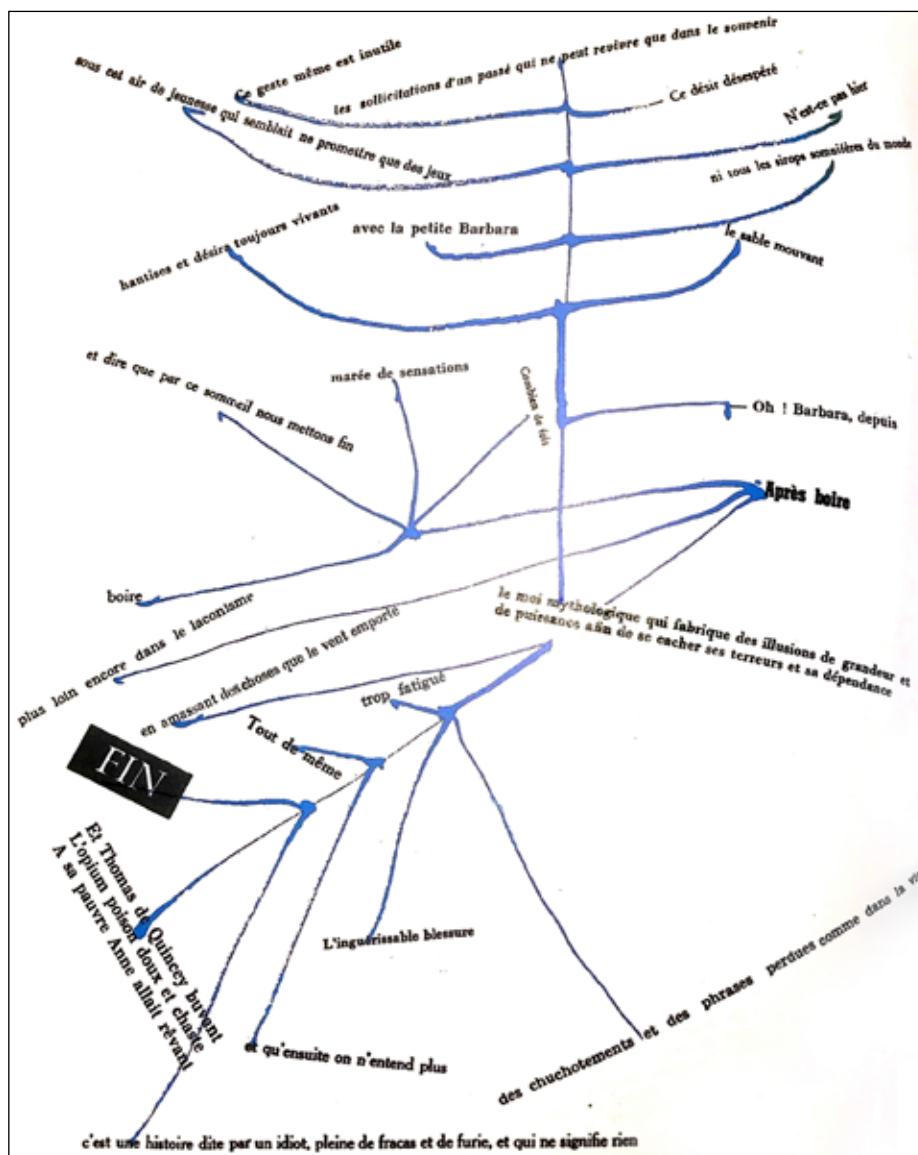


Fig. 5.12. Imagen de una página del libro de artista de Guy Debord y Asger Jorn, *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn*⁸³.

5.7. Deriville: la ciudad nómada y lúdica

Constant Nieuwenhuys, más conocido simplemente como Constant, fue un miembro fundador del grupo CoBrA, de la Bauhaus Imaginista y de la Internacional Situacionista. Empezó como pintor, pero en 1956 abandonó la pintura, llegando a

83 Guy Debord, *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn*, (París: Éditions Allia, 2004), 7

autodefinirse como “ex-artista”⁸⁴, para desarrollar durante el resto de su vida el proyecto arquitectónico de una ciudad utópica en la que pudieran tomar realidad los principios situacionistas y su enfoque lúdico-constructivo. Aunque salió del grupo en 1960, fue considerado siempre como el arquitecto de los situacionistas. Su proyecto de diseñar la utópica ciudad Nueva Babilonia, una gigantesca urbe nómada, sin fronteras, donde los ciudadanos, liberados finalmente de la constricción del trabajo gracias a los avances tecnológicos, recuperarían totalmente su tiempo libre y de ocio y podrían expresar plenamente su verdadera esencia lúdica y creativa. Muchos de los principios contenidos en el proyecto de Constant ya habían sido anticipados por Gilles Ivain en 1953 en su entonces inédito “Formulaire pour un urbanisme nouveau” que, como ya mencionamos, era un elogio de la deriva continua de los habitantes así como de la importancia del juego. Escribe Ivain: “On sait que plus un lieu est réservé à la liberté de jeu, plus il influe sur le comportement et plus sa force d’attraction est grande”⁸⁵ [Sabemos que cuanto más se reserva un lugar para el juego libre, más influye en el comportamiento y mayor es su poder de atracción]. La idea de una ciudad móvil donde los ciudadanos pudieran estar en una deriva constante, sin necesidad de permanecer anclados a un domicilio fijo ya que se suprimiría el trabajo asalariado, fue el concepto central que Constant quiso desarrollar en arquitectura durante toda su vida. Empezó con idear una estructura móvil para los gitanos que acampaban en Alba, en el terreno puesto a disposición por Pinot Gallizio⁸⁶ (que era, además de artista, concejal del ayuntamiento). Su proyecto evolucionó en el proyecto visionario de “un campo nómada a escala planetaria”⁸⁷ que quiso llamar primero Dériville, ciudad de la deriva, nombre que posteriormente sustituyó por el sugerido por Debord: New Babylon. En el texto que describe su proyecto, Constant afirma (citando una frase del presidente de la Comunidad Mundial de los Gitanos): “Somos los símbolos vivos de un mundo sin fronteras, de un mundo de libertad, sin armas, en el que todo el mundo puede viajar sin limitaciones desde las estepas de Asia Central hasta las costas atlánticas, desde las altas mesetas de Sudáfrica hasta los bosques finlandeses”⁸⁸. Constant

84 Waxman, *Keep Walking Intently*, 164

85 Ivain, “Formulaire...”, 11

86 Pedro G. Romero, “Los nuevos babilonios”, *Constant. Nueva Babilonia*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), Catálogo de exposición, 89

87 Careri, *Walkscapes*, 92

88 Romero, “Los nuevos babilonios”..., p. 77



proyecta una gigantesca estructura móvil, separada de la superficie de la tierra, que los habitantes mismos construyen y modifican dando libre expresión a su instinto creador y donde se desplazarían caminando pasando de un “sector” a otro, construyendo y de-construyendo situaciones, sin ataduras ni fronteras. Es un elogio de la movilidad, una arquitectura en sintonía con el fluir de la vida, un rechazo de las estructuras estáticas, los muros, los compartimentos estancos. “Cada metro cuadrado de la superficie de Nueva Babilonia representa un campo inagotable de situaciones nuevas y desconocidas, porque nada permanece y todo cambia constantemente”, escribe Constant⁸⁹.

En la conferencia que leyó en el ICA (Institute of Contemporary Arts) de Londres, en 1963, Constant mostró que su proyecto excedía el área de la arquitectura y del urbanismo para alcanzar una total transformación de la vida. Según él, la concepción del artista como un ser diferente y del arte como separado de la vida pertenece ya al pasado, cuando la mayoría de los hombres tenían que trabajar y sólo una élite podía dedicarse a la cultura y a la creatividad. Con los progresos tecnológicos, afirma Constant, en el futuro nadie será obligado a trabajar y todos podrán invertir sus energías en desarrollar sus facultades creativas. Será la ciudad dónde podrá finalmente realizarse el dictamen del grafiti de Debord, antes mencionado, “Ne travaillez jamais”. Las actividades repetitivas estarán a cargo de las máquinas y de los robots. “La única actividad que siempre escapará a la automatización es el acto singular de la imaginación que es lo que distingue al ser humano [...] la increíble creatividad que permite al hombre cambiar el mundo”⁹⁰. El hombre ya no tendrá que vender su energía a un trabajo alienante y podrá vivir “una existencia verdaderamente humana”⁹¹. Para Constant el verdadero instinto del hombre no es el instinto de supervivencia sino el instinto creador. Influenciado por las teorías antes mencionadas de Huizinga, precisa que ya no se trata de jugar para evadir una realidad alienante sino de utilizar el juego para construir una nueva vida. Está naciendo un nuevo tipo de hombre, preanuncia Constant: es el *Homo ludens*, un hombre libre y creativo⁹².

89 *Ibíd.*, 201

90 *Ibíd.*, 197

91 *Ibíd.*

92 *Ibíd.*, 198

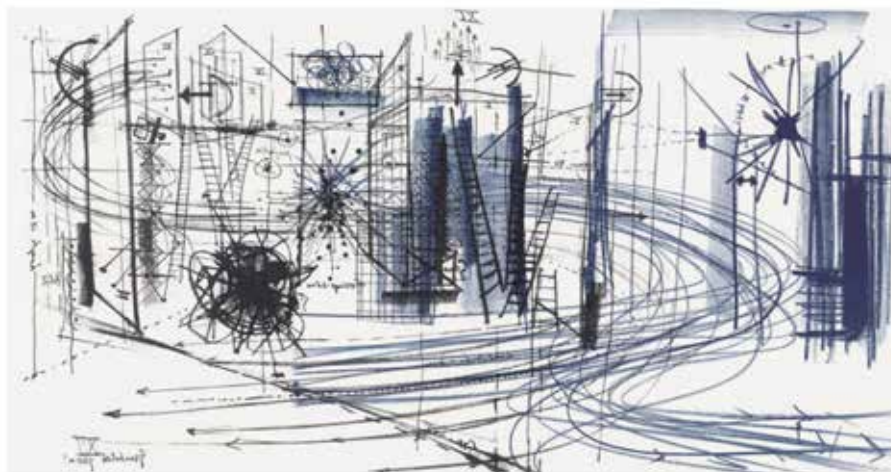


Fig. 5.13. Constant, *Litho no. 9 uit de map New Babylon* [Mapa de Nueva Babilonia, litografía nº 9], 1963, Fuente: Catálogo de exposición *Constant, Nueva Babilonia*⁹³.

Constant realizó numerosos dibujos dedicados a su proyecto de ciudad nómada. En el ejemplo de la figura 5.13 podemos ver plenamente reflejadas las teorías situacionistas. Las curvas dinámicas que fluyen velozmente entre las estructuras laberínticas no son automóviles o trenes de altas velocidades sino ciudadanos caminando. No expresan la velocidad de los movimientos sino más bien la intensidad de la afectividad, del deseo creador. Podría ser el alzado tridimensional del mapa de Debord *The Naked City* en la que estos movimientos estaban representados por flechas rojas. Es una concepción de la arquitectura absolutamente revolucionaria porque se fundamenta en la movilidad. “Nueva Babilonia no se detiene en ninguna parte, puesto que la tierra es redonda. No conoce fronteras [...]. Cualquier lugar es accesible a todos y cada uno de los individuos. Toda la tierra se convierte en la morada de los terrestres” escribe Constant⁹⁴. Por primera vez, señala Careri, el acto de andar es materializado en una forma arquitectónica y la misma arquitectura es concebida como un “espacio del andar”⁹⁵, una ciudad nómada, lúdica, abierta e intrínsecamente democrática. Es la realización del “urbanismo unitario”, es decir, el urbanismo que une y no separa.

93 *Ibid.*, 126.

94 Citado por Careri, *Walkscapes*, 95.

95 *Ibid.*, 95.

La ciudad imaginada por Constant, Nueva Babilonia, está elevada sobre el suelo, construida sobre pilares, para facilitar la continua movilidad de su estructura (Fig. 5.14). En ella se fomenta constantemente la interacción entre sus residentes que son los habitantes del globo entero porque la ciudad se extiende por todo el planeta, dejando grandes espacios abiertos para deportes y contactos con la vegetación. El espacio no está organizado, como sucede ahora, en función de la productividad sino en función de la creatividad. El trabajo asalariado tal y como se concibe ahora estaría ya superado y suprimido, de tal forma que nadie tendría ataduras a un lugar concreto y podría así moverse libremente en un renovado nomadismo lúdico. Toda la ciudad está pensada para los juegos y la satisfacción de los sentidos en una estructura planetaria nómada y fluctuante donde los ciudadanos se mueven en una deriva constante. Es el urbanismo sensorial llevado al nivel de máxima utopía como condición necesaria para el desarrollo de la esencia creativa del ser humano.



Fig. 5.14. Constant, *Gezicht op New Babylonische sectoren* [Vista de los sectores de Nueva babilonia], lápiz, foto montaje y acuarela, 135 x 223 cm, 1971, Collection Kunstmuseum Den Haag.
Fuente: Foundation Constant⁹⁶.

⁹⁶ Constant, *Gezicht op New Babylonische sectoren*, <https://stichtingconstant.nl/work/gezicht-op-new-babylonische-sectoren>



Fig. 5.15. Constant, *New Babylon over Amsterdam* [Nueva Babilonia sobre Amsterdam], mapa, tinta y acuarela, 200 x 300 cm, 1968, Colección Amsterdam Museum. Foto: Tome Haartsen. Fuente: Foundation Constant⁹⁷.

Constant materializa con innumerables maquetas, dibujos, pinturas, planos arquitectónicos y mapas (Fig. 5.15.) el fundamento del situacionismo, es decir, lo determinante que es la relación entre el espacio y sus habitantes. El ser humano necesita recuperar su manera constitutiva de habitar el espacio que no es pasiva y consumista, como en la actualidad, sino esencialmente activa, integrada en un proceso interactivo de construcción. Como ya expusimos en el capítulo 2, citando a Heidegger, el espacio forma parte de la esencia del ser humano. ‘Espaciar’, interactuar con el espacio, habitarlo, es la manera en la que el *Dasein* [ser ahí] despliega su ser⁹⁸. La revolución industrial y el exponencial desarrollo tecnológico que le ha seguido, han invadido el espacio de nuestra vida cotidiana, reduciendo nuestro papel de agentes activos en el habitar el espacio, así como nuestra sensorialidad. Hoy en día el neocapitalismo impone a nivel global una determinada organización del espacio y una movilidad en función exclusivamente de la producción de mercancías, del beneficio económico y de la acumulación de bienes, sin tener en cuenta el desarrollo pleno de los ciudadanos, en un proceso de explotación cada vez mayor a nivel planetario. Como escribió Lefebvre: “Chaque société produit un espace, le

97 Constant, *New Babylon over Amsterdam*, <https://stichtingconstant.nl/work/new-babylon-over-amsterdam-atlas-van-new-babylon>

98 Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, Trad. Jesús Adrián Escudero, (Barcelona: Herder, 2009), 42

sien. La nôtre, forme du neo-capitalisme, a produit l'espace abstrait, qui contient 'le monde de la marchandise'"⁹⁹ [Cada sociedad produce un espacio, el suyo propio. La nuestra, la forma del neocapitalismo, ha producido el espacio abstracto, que contiene 'el mundo de la mercancía']. El espacio no es algo inerte que está ahí fuera de nosotros, sino que es algo que producimos en la acción de habitarlo, de 'practicarlo', de desplazarnos en él. Al modificar nuestra manera de usar el espacio podemos transformarlo y a partir de ahí, cambiar la sociedad. En otras palabras: para transformar la sociedad tenemos que transformar el espacio que esta misma sociedad ha producido. Constant nos muestra cuánto puede llegar a ser revolucionario el planteamiento de transformación del espacio y, al mismo tiempo, cuánto es fundamental la relación activa con el espacio para el fomento de la creatividad. Revolución y creatividad son sinónimos. En palabras de Constant: "Creation and revolutionary struggle have the same objective: the realization of life"¹⁰⁰ [La creación y la lucha revolucionaria tienen el mismo objetivo: la realización de la vida].

Conclusión

En este capítulo hemos analizado los potentes efectos psicológicos de la exploración a pie del entorno urbano sobre el imaginario y cómo, al activarlo, llega a ser una actividad revolucionaria. Partiendo del *flâneur* que descubre el gozo estético del caminar, siguiendo por Dadá que reivindica la presencia corporal como gesto artístico, continuando con los surrealistas que revelan el potencial creativo del subconsciente de la ciudad y utilizan el andar como una especie de psicoanálisis en movimiento, con los letristas y los situacionistas, la exploración del andar urbano toma un importante giro revolucionario poniendo en evidencia la potencia transformativa de la creatividad humana. Los descubrimientos dadaístas y surrealistas se encauzan hacia una batalla revolucionaria por transformar la vida y luchar contra la alienación y miseria de la *Sociedad del espectáculo*¹⁰¹. Los situacionistas entendieron que el neocapitalismo, como un pulpo, había penetrado todos los ámbitos de la vida cotidiana. La revolución debía empezar por ahí. De aquí la importancia del caminar para reactivar la capacidad humana de 'producción del

99 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, (París: Anthropos, 2000)

100 Fondation Constant, <https://stichtingconstant.nl>

101 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, (París: Éditions Champ Libre, 1971)

espacio' y hacer revivir su innata cualidad interpretativa e imaginativa. Comprendieron que la interacción cotidiana y lúdica con el espacio, el 'construir situaciones', podía hacernos reencontrar la prerrogativa humana de crear significados y que podía constituir un método eficaz para transformar la vida gris, monótona, pasiva y alienada en la que nos había relegado el sistema mercantil tecnológico del neocapitalismo. Urge pasar al acto, experimentar, 'reificar' la vida, es decir, hacer 'real', en cada individuo, su capacidad creativa de construcción del espacio frente a la abstracción del sistema hegemónico. Sólo recuperando la plena consciencia de nuestro cuerpo en el espacio, de nuestro potencial activo, podemos salir de la pasividad del 'espectáculo', primera causa de la alienación. Caminar es en este sentido una actividad fácil, simple, accesible a todos (ya que el paseo en silla de rueda es igualmente efectivo). La deriva, la psicogeografía, el uso creativo de los mapas, las prácticas lúdicas del espacio, son instrumentos que ayudan al caminar estético y revolucionan el uso del espacio. Las teorías letristas y situacionistas se materializaron en el proyecto arquitectónico de la ciudad nómada de Constant. Se revela así plenamente la capacidad constructiva del acto de andar.

El situacionismo ha tenido un fuerte impacto en la historia política y social que no se limita sólo a su influencia en el movimiento estudiantil de 1968 sino que se propaga hasta la actualidad. El legado situacionista consiste principalmente en haber resaltado lo inherentemente revolucionario presente en la simple actividad de caminar o, lo que equivale a decir, lo inherentemente revolucionario presente en cualquier ser humano que nace para luchar por expresar su libertad.

La psicogeografía no ha dejado de tener éxito desde su invento, tanto en el arte visual como en el urbanismo, la arquitectura, la literatura, el cine, así como también en la política y la sociología donde pone en evidencia la vulgarización creciente de las ciudades contemporáneas, vastos no-lugares, espacios del control panóptico y escenarios de miseria. Frente a este panorama distópico, la investigación psicogeográfica llevada a cabo por artistas, urbanistas o sociólogos reivindica el derecho al espacio público, a su construcción y autogestión.

Aunque haya pasado casi un siglo desde su inicio con los letristas, la psicogeografía sigue siendo muy actual hoy en día, en numerosos países, con movimientos como: London Psychogeographical Association, Manchester Area Psychogeogra-



phic, Luther Blissett Project (Italia), New York Psychogeographical Association, Psychogeography en Prague, Urban Adventure en Rotterdam, Not Bored, KISS Kunan International Situationist Society (China), etc..., por citar sólo algunos.

Caminar siempre ha sido unido a las revoluciones como testimonian las históricas marchas de Gandhi, de Mao, de Luther King, del movimiento estudiantil de 1968, de las madres de la Plaza de Mayo o de los campesinos Sin Tierra en Brasil, así como las manifestaciones por los derechos de la mujer, el orgullo LGTBQ, el reciente movimiento Black Lives Matter, etc. Incluso al día de hoy numerosas reivindicaciones individuales empiezan por una marcha a pie, como por ejemplo el naturalista Nacho Dean que emprendió la vuelta al mundo caminando entre 2013 y 2016 como protesta contra el cambio climático¹⁰². O la abuela Granny D que atravesó a pie Estados Unidos, con 89 años, para exigir una reforma financiera cuya historia abre el libro de Rebecca Solnit¹⁰³ en el que la autora dedica un capítulo al caminar revolucionario¹⁰⁴, afirmando que la efectividad misma de una protesta, sea grande o pequeña, se encuentra precisamente en los cuerpos que marchan porque la presencia corporal crea instantáneamente una comunidad entre los manifestantes y esto es lo que les otorga una gran fuerza. “Buena parte de la historia ha sido escrita con los pies de sus ciudadanos caminando por sus ciudades”¹⁰⁵.

El escritor Enrico Brizzo afirmó en una entrevista que “caminando ti conquisti il diritto di stare nei posti”¹⁰⁶ [caminando uno se gana el derecho de estar en los lugares], una frase que nos ha hecho reflexionar. Efectivamente, cuando llegamos a un lugar caminando nos sentimos con pleno derecho a estar ahí. ¿Por qué? Nuestra hipótesis es porque hemos ‘creado’ la situación, hemos vivido una experiencia que ha involucrado todo nuestro cuerpo, nos ha hecho sentir parte del ambiente, fusionados con él, en un mismo espacio-tiempo. Al contrario, si llegamos en coche

102 Nacho Dean, *World Wide Walk*, <https://nachodean.com>

103 Solnit, *Wanderlust...*, 11.

104 *Ibid.*, 315-339

105 *Ibid.*, 319

106 “Enrico Brizzi. Uno scrittore in cammino sull’Appennino Tosco-Emiliano”, *Greennews*, 5 de julio, 2013, <http://www.greennews.info/rubriche/enrico-brizzi-uno-scrittore-in-cammino-sullappennino-tosco-emiliano-20130705/>



o en tren hemos estado separados del ambiente y no hemos tenido el tiempo de acostumbrarnos a él, llegamos y nos sentimos ‘fuera de lugar’. La razón es que al caminar recuperamos nuestra plena corporalidad y sensorialidad y percibimos plenamente que tenemos el derecho a vivir, experimentar y ‘practicar’ el espacio que rodea nuestro cuerpo, a ‘espaciar’ como dijo Heidegger¹⁰⁷. Este derecho nos está siendo usurpado por un sistema que invade nuestra vida cotidiana imponiendo la funcionalidad en nuestras mentes, nos atiborra de mercancías y tecnologías que nos mantienen sedentarios y nos alejan así de la naturaleza, de nuestra afectividad y de nuestros íntimos deseos.

David Le Breton afirma que los caminantes constituyen en el mundo una nueva comunidad que comparte valores antagónicos a los del sistema hegemónico obsesionado por el beneficio y la competitividad. Así lo expresa: “La marcha es la globalización de los seres humanos a través de la benevolencia, del compartir, del placer de estar juntos. Es un movimiento enormemente poderoso en todo el mundo, ningún país está excluido”¹⁰⁸. Los caminantes de hoy en día constituyen una comunidad ‘revolucionaria’ en cuanto que son personas que simplemente quieren compartir el disfrute de vivir, de reencontrar la plena sensorialidad del cuerpo en movimiento y de estar enteramente presentes y conectados entre ellos y con la naturaleza. Creen en valores que son opuestos a los destructivos del sistema dominante de globalización económica. Creen en la humanidad.

El propietario de un refugio del Camino de Santiago francés, Jean-Michel Danard, decidió fotografiar a los peregrinos que llegan a su refugio, pasan la noche y se van al día siguiente. Quería conservar un recuerdo de sus sonrisas, de sus rostros rebosantes de alegría, de su felicidad. Una selección de esas imágenes forma ahora una exposición al aire libre que se encuentra por el camino GR65, *Portraits sur le chemin* [Retratos por el camino]¹⁰⁹ (Fig. 5.16). “Todos parecen

107 Heidegger, *El arte y el espacio*, 42

108 Laura Apolonio, “Entrevista a David Le Breton. ‘La pandemia nos fuerza a ser antropólogos de nosotros mismos’”, *Aibr*, (en fase de revisión)

109 Odile Morin, “Il photographie les visages des pèlerins du chemin de Compostelle et les expose en plein air”, *Franceinfo*, 8 de septiembre, 2019, https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/compostelle/il-photographie-les-visages-des-pelerins-du-chemin-de-compostelle-et-les-expose-en-plein-air_3608419.html



transfigurados por la felicidad” ... observa una peregrina¹¹⁰. Otra: “me siento parte de una tribu muy especial”¹¹¹. Una prueba más de la revolución de lo cotidiano obtenida simplemente caminando.



Fig. 5.16. Fotos de la exposición de Jean-Michel Danard en Sainte-Christie d'Armagnac en el Camino de Santiago en la región de Gers (Francia), agosto 2021. Fuente: @ Carla Stanley¹¹².

Todos los grupos artísticos de vanguardia aquí analizados han tenido una gran importancia en la historia del arte porque han sabido ver en el caminar no sólo

110 *Ibíd.*

111 Carla Stanley, “Feeling very much the part of a special tribe”, Facebook, 28 de agosto, 2021, https://www.facebook.com/photo/?fbid=5011571085525494&set=a.1047533281929314&comment_id=5012286412120628&reply_comment_id=5012338635448739&notif_id=1630229461639600&notif_t=comment_mention&ref=notif.

112 *Ibíd.*

la manera de fomentar la imaginación sino una verdadera expresión artística. Dadaístas, surrealistas, letristas y situacionistas han liberado el arte de la estructura burguesa en la que se encontraba. Lo han sacado a la calle. Así haciendo, no lo han suprimido sino todo lo contrario. Gracias a ellos el arte ha resurgido en lo cotidiano y sobre todo en cualquier ser humano que se revela creador en su esencia, como dijo Constant y reafirmará Beuys con su conocida frase “cada hombre es un artista”¹¹³. Dadaístas, surrealistas, letristas y situacionistas introdujeron en el arte el interés por la calle y la acción artística experimentada dentro de la ciudad, mezclándose con los paseantes del momento, disfrutando tanto del espacio como del momento presente, un tiempo efímero, en un arte que quiere reavivar una emoción estética en acción, antagónica a una concepción artística centrada en la representación y en el objeto fetichista con la absurda pretensión de detener el tiempo. A partir de estas acciones de vanguardia han derivado todas las formas de arte callejero (grafiteros, afichistas, etc.) así como otra importante expresión artística contemporánea: la *performance*. “Per-for-mance significa que una persona se per-fo-ra a sí misma y hace lo propio con su entorno (lo analiza, lo destruye y lo respeta al mismo tiempo)”, afirma Jan Fabre¹¹⁴. Esta interesante conexión entre ‘perforar’ y ‘performance’ sugiere que para realizar una *performance* tenemos que ‘perforar’ el entorno, es decir, romper la capa de significados impuestos para llegar a crear nosotros mismos nuevos significados. Caminar, poner nuestro cuerpo en contacto directo con el entorno, es el primer paso. Un paso revolucionario. El arte en este sentido es “la única fuerza revolucionaria”, como dijo Beuys¹¹⁵.

En los siguientes capítulos analizaremos los artistas que han creado su obra a partir de este primer paso, empezando por Francesco Careri que, siendo arquitecto, además de artista con su colectivo Stalker, constituye una perfecta transición desde el situacionismo hacia los artistas del *walking art* o arte del caminar.

113 Clara Bodemann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Trad. José Luis Arántegui (Madrid: Antonio Machado libros, 2005)

114 Pascal Gielen, “La representación de la ciudad del común”, *Constant. Nueva Babilonia*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), Catálogo de exposición, 224

115 Bodemann-Ritter, *Joseph Beuys...*, 116



C A P Í T U L O

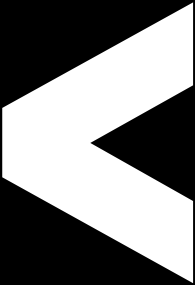
seis



**El caminar
arquitectónico:
nomadismos,
transurbancias y
vacíos urbanos**

Selva

Francesco Careri y Lorenzo Romito



En esta foto vemos a Francesco Careri y Lorenzo Romito (ambos son los fundadores del laboratorio de arte urbano Stalker), realizando una deriva en una zona suburbana de Roma con un grupo de estudiantes y colaboradores. En concreto están escribiendo con los pies la palabra “selva”, una performance improvisada que ilustra a la perfección el enfoque de sus investigaciones en los territorios salvajes, abandonados y marginales, así como su planteamiento siempre lúdico. La foto es muy representativa de las prácticas de Careri que utiliza el caminar como una herramienta imprescindible de conocimiento, social, político y estético, así como un indispensable instrumento arquitectónico de deconstrucción y reconstrucción de la ciudad.

* Francesco Careri, Lorenzo Romito y otros miembros del Laboratorio de arte urbano Stalker, en una deriva en Roma el 5 de octubre de 2018 con un grupo de estudiantes y colaboradores. Foto de la autora.



El caminar arquitectónico: nomadismos, transurbancias y vacíos urbanos



*La città nasce nomade, come reti di percorsi e di tane, non nasce sedentaria, come reti di recinzione e di case¹.
[La ciudad nace nómada, como red de recorridos y de guaridas, no nace sedentaria, como red de vallas y de casas.]*

Stalker

Resumen

En el presente capítulo analizaremos la labor de Francesco Careri y su fundamental contribución en la revalorización del caminar como herramienta para explorar el espacio. Partiendo de su conocido (y ya citado) libro *Walkscapes, el andar como práctica estética*² y a raíz de la experiencia de estancia de investigación que tuvimos la oportunidad de realizar junto con él³, mostraremos la importancia del caminar como herramienta de comprensión, valoración estética y construcción de espacios arquitectónicos, sociales y políticos. Como ya hemos reflexionado en el anterior capítulo, sorprende la capacidad transformativa de una actividad tan aparentemente sencilla como es la de caminar y nos lleva a considerar ulteriormente su capacidad para potenciar la vivencia del espacio, el vínculo con el territorio y el encuentro con el otro, tres aspectos de la vida social en peligro de extinción.

Careri nos enseña que nuestra esencia es nómada y resurge en los intersticios de las ciudades sedentarias cuando nos atrevemos a atravesarlas caminando. En estas zonas invisibles, marginales, salvajes, se encuentra el germen del futuro, lo que reaviva nuestra pasión por descubrir, ampliar las fronteras de nuestra conciencia, así como nuestra vocación comunitaria e inclusiva, contrapuesta a la intole-

-
- 1 Francesco Careri, "Nuraghe", blog *Arti civiche*, 10 de septiembre 2021, <http://articiviche.blogspot.com/p/link.html>
 - 2 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Trad. Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2017)
 - 3 Estancia de investigación, agosto-diciembre 2018, financiada por la Beca Plan Propio Universidad de Granada.



rancia y segregación. El impulso al movimiento, a derribar tabúes, a crear nuevas interpretaciones, a establecer nuevas conexiones es la verdadera esencia del ser humano, como también afirma la filósofa Catherine Malabou cuando reivindica la intrínseca plasticidad del cerebro⁴. El movimiento prevalece sobre la fijeza. Incluso sedentario, el *Homo sapiens* es nómada en su esencia. Para no olvidarlo, es necesario volver a caminar, rescatar el nomadismo de nuestros orígenes y redescubrir nuestra capacidad de producir espacio expresando nuestra creatividad, “el acto singular de la imaginación”, como señaló Constant⁵.

6.1. Francesco Careri, el arquitecto poeta

Francesco Careri es una personalidad polifacética: arquitecto, profesor de Proyectos Arquitectónicos y de Artes Cívicas en la Università Roma Tre en la que dirige también dos másteres —Estudios del territorio/Environmental Humanities y Artes Performativas/Espacios Comunitarios—. Es además escritor y cofundador del laboratorio de arte urbano Stalker/Osservatorio Nomade. Pero, a pesar de estas múltiples actividades, a él le gusta presentarse simplemente como poeta porque, como explica en la entrevista que le hicimos (ya mencionada en el capítulo anterior), “el poeta es visto como alguien que es incapaz de hacerte daño”⁶. El poeta inspira confianza, facilita el encuentro y permite penetrar los entresijos de la realidad. Careri sigue así una larga tradición de poetas revolucionarios que han visto en el *Homo ludens*⁷ la esencia de la libertad, como Debord, Constant, o Franco “Bifo” Berardi cuyo último ensayo *Respirare, Caos y poesía*⁸, señala la poesía como única salida en tiempos de asfixia sofocante de la hipertecnología y de la abstracción numérica y financiera. A través de los juegos del lenguaje, la poesía establece nuevas conexiones y renueva las estructuras mentales. Hace

4 Adèle Van Reeth, “Catherine Malabou, Philosophe de la plasticité”, *France Culture*, 5 de junio 2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-1574-catherine-malabou-philosophe-de-la-plasticite>

5 Constant, “Another City for Another Life”, conferencia leída en el ICA de Londres el 7 de noviembre 1963, *Constant. Nueva Babilonia.*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), Catálogo de exposición, 197

6 Laura Apolonio, “El nomadismo latente de la ciudad sedentaria. Entrevista a Francesco Careri”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 33, nº 4 (12 de julio, 2021): 1473-79, <https://doi.org/10.5209/aris.76225>

7 Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Trad. Eugenio Imaz, (Madrid: Alianza Editorial, 2007)

8 Franco “Bifo” Berardi, *Respirare, Caos y poesía*, (Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2020)



tambalean certezas y abre la vía a nuevas representaciones. Es el mismo camino que emprende Careri aunque su poesía se escribe caminando y las estructuras que derrumba son mentales aun cuando tienen su inmediato reflejo simbólico (y real) en calles, muros, fronteras. Con él aprendemos la importancia cívica, política y cognitiva del espacio.

6.2. Nomadismo y arquitectura:

interpretación simbólica del territorio, poesía y *Songlines*

Desde el principio de su investigación Careri se ha preguntado si existe o no una diferencia entre nomadismo y arquitectura, si la arquitectura nace como sedentaria o si al contrario su origen es nómada. Su tesis doctoral se titula *Il Percorso* [El recorrido], una palabra que refleja perfectamente esta dialéctica porque expresa tanto una acción —el recorrer un trayecto— como un objeto —el trayecto recorrido. Es como si en la acción subjetiva del recorrer estuviera ya implícita una construcción objetiva. Y es precisamente lo que Careri afirma y reitera en sus textos, clases y proyectos: el caminar es la primera transformación del mundo porque con nuestro cuerpo, con nuestra mera presencia en un territorio ya lo llenamos de significados simbólicos y por tanto lo transformamos. Al atravesar un espacio, nos orientamos en él, lo interpretamos, nombramos lo que vemos y así le otorgamos significado. La primera arquitectura es por tanto simbólica. Es una construcción conceptual. Así lo expresa Careri:

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Solo la presencia física de un hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo⁹.

El estrecho vínculo entre territorio y significado está perfectamente encarnado en los mapas cantados de los aborígenes australianos. Careri manifiesta cla-

9 Careri, *Walkscapes...*, 40.

ramente su admiración por el libro *The Songlines*¹⁰ de Bruce Chatwin, (traducido al español como *Trazos de la canción*¹¹), que relata el viaje del escritor buscando comprender el fascinante sistema cartográfico de los aborígenes australianos conformado por un entramado de canciones. Se trata de la más evidente expresión de la unión entre la acción de caminar y la de nombrar y es, al mismo tiempo, la revelación de la esencia poética del habitar humano.

El cineasta Werner Herzog, gran caminante, amigo y admirador de Chatwin, le ha dedicado su reciente película *Nomad. In the Footsteps of Bruce Chatwin*¹² [Nómada. Tras los pasos de Bruce Chatwin], un elogio a su vida y al nomadismo. “*I myself beleive in the power of walking*”¹³ [Yo mismo creo en el poder de caminar], afirma Herzog y rememora su aventura en 1974 cuando emprendió una larga caminata, de Munich a París como una peregrinación para salvar su amiga Lotte Eisner, hospitalizada por una grave enfermedad, odisea que relata en el libro *Of Walking in Ice*¹⁴ [Caminando sobre hielo]. Herzog explica que a Chatwin siempre le gustó su máxima: “*The world reveals itself to those who travel by foot*”¹⁵ [El mundo se revela a los que viajan a pie]. Ambos compartían la fe en la sacralidad del caminar.

“Poéticamente habita el hombre...”, clama el conocido verso de Hölderlin citado por Heidegger y título de la conferencia que impartió en Darmstadt (1951)¹⁶ en la que expuso que el habitar humano es en sí un poetizar, son dos actividades intrínsecamente unidas: el construir humano es un construir poético, simbólico. La mitología aborígen es un perfecto ejemplo de esta declaración, como ilustra el libro de Chatwin. Las tribus aborígenes comparten la creencia de que el territorio por el que se mueven ha sido creado durante el sueño de sus antepasados. Durante el “Tiempo del Ensueño”, los

10 Bruce Chatwin, *The Songlines*, (Londres: Penguin Random House, 1987), Kindle

11 Bruce Chatwin, *Los trazos de la canción*, Trad. Eduardo Goligorsky (Barcelona: Ediciones Península, 2015), Kindle.

12 Werner Herzog, *Nomad. In the footsteps of Bruce Chatwin*. (Scotland: BBC, 28 de abril 2019), Film 89', <https://www.wernerherzog.com/films-by.html>

13 Herzog, *Nomad...*, 1:07:49.

14 Werner Herzog, *Of Walking in Ice. Munich-Paris, 23 November-14 December 1974*, Trad. Marje Herzog y Allan Greenberg, (London: Vintage Books, 2014)

15 Herzog, *Nomad...*, 1:08:18.

16 Martin Heidegger, “... Poéticamente habita el hombre...” [“...Dichterisch wohnet der mensch..”]. *Revista de Filosofía*, vol. 7, nº 1-2, (octubre 2017): 77-91, <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44871/46941>



seres totémicos legendarios deambularon por el continente y a cada pisada cantaban una palabra. Se ha creado así un “laberinto de senderos invisibles que discurren por toda Australia”¹⁷ y que las tribus reconocen y cantan para orientarse. Es una cartografía de canciones formada por *Songlines* o “trazos de la canción” (Fig. 6.1). Al caminar el hombre ha empezado a nombrar las cosas que veía y así las ha creado, caminando y cantando por el camino. Las palabras han brotado de cada pisada. El mundo se ha creado en un acto poético en “el sentido original de *poiesis* que significa ‘creación’”¹⁸. Así es como los “Patriarcas” han creado el mundo según la mitología aborígen. “Cantaron los ríos y las cordilleras, las salinas y las dunas de arena [...], fueran donde fueren, sus pisadas dejaban un reguero de música. Envolvieron el mundo íntegro en una malla de música...”, explica Chatwin¹⁹.

Los aborígenes parecen haber precedido con siglos de anterioridad a la psicogeografía de los situacionistas que, como vimos en el capítulo anterior, querían recuperar la relación emocional con el espacio. Hay una afinidad entre este mapa de la cartografía musical aborígen y el mapa de Debord *The Naked City* (que vimos en el capítulo 5), ambos están estructurados sólo por flechas. Resaltan la movilidad, el dinamismo y la intencionalidad. Caminar se revela así como un método de exploración que es al mismo tiempo expresión artística: es música, trazado, acción, interpretación. Para Francesco Careri, el recorrido es “una forma de arte que permite subrayar un lugar por medio del trazado físico de una línea, un sendero que desaparecerá tras nuestro paso”²⁰, pero que construye nuestra relación con el espacio en una experiencia imborrable. El rito de iniciación de los aborígenes consistente en caminar por el desierto siguiendo las huellas de los antepasados recorriendo los “Trazos de la canción” se denomina *Walkabout*²¹. Será la metodología que Careri utilizará en sus proyectos con Stalker²² y con sus estudiantes, rebautizándola con un término acuñado por él: transurbancia. “Se trata de una forma de arte nómada

17 Chatwin, *Los trazos de la canción*, pos. 64.

18 *Ibid.*, pos. 284.

19 *Ibid.*, pos. 1323-1333.

20 Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, Trad. Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 24

21 Chatwin, *The Songlines*, pos.241

22 Colectivo artístico y laboratorio de arte urbano del que Careri es cofundador junto a Lorenzo Romito desde 1990, como explica en la sección “Stalker” de su blog www.articiviche.blogspot.com, <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>

6.3. Transurbancia: la peculiar deriva de Careri

Transurbancia es el término inventado por Careri, compuesto por *trans* (atravesar) y *urbis* (ciudad)²⁵ con el que quiere indicar la acción de atravesar a pie la ciudad por lugares desconocidos, excluidos, invisibles. Así titula también el último capítulo de *Walkscapes*²⁶. Es un término particularmente apropiado ya que evoca al mismo tiempo la trashumancia de ovejas, recordando así nuestros orígenes nómadas, la travesía o viaje de aventura y la urbanidad. Intuimos que la ciudad ofrece descubrimientos insospechados si la exploramos transversalmente, es decir, cogiendo los caminos campo a través, explorando los espacios entre las calles, entre las avenidas y las autopistas ya trazadas, los espacios vacíos que se han creado de forma espontánea. En estos lugares la naturaleza abandonada a sí misma vuelve a su estado salvaje en una extraña mezcla con la urbanidad.

Transurbancia también expresa nuestro continuo anhelo por reconectar con lo natural, por volver a sentir una conexión originaria perdida, una percepción más directa de la realidad. Al caminar por los territorios inexplorados, los que se han quedado fuera de la planificación urbanística de la ciudad, volvemos a sentir la emoción de la exploración, con una percepción directa, no filtrada por el lenguaje o la domesticación de la sociedad.

El explorar un territorio desconocido significa aventurarse en un espacio del que no tenemos todavía una representación mental, por tanto, todos nuestros sentidos están en estado de alerta y esta condición nos hace particularmente receptivos al *hic et nunc* [aquí y ahora]. Para que esta experiencia alcance el nivel de intensidad necesario, es fundamental realizarla caminando ya que sólo el andar nos proporciona una inmersión en el ambiente a 360º, dejando que el espacio nos envuelva y permee completamente nuestro cuerpo. Caminar es la única actividad que ofrece una velocidad idónea para que nuestro sistema perceptivo alcance la máxima receptividad. Rebecca Solnit afirma que la velocidad del pensamiento es cuatro kilómetros por hora²⁷, la temporalidad perfecta para el funcionamiento de

25 Francesco Careri, "Transurbanza", blog *Arti Civiche*, 2004, <http://artiviciche.blogspot.com/p/link.html>

26 Careri, *Walkscapes...*, 147

27 Rebecca Solnit, *Wanderlust. Una historia del caminar*. (Madrid: Capitan Swing, 2015), 34

la mente. Caminar pone nuestro cuerpo en acción a una velocidad lo suficientemente lenta para estimular la interpretación del espacio y la producción de nuevas representaciones mentales. Cualquier otro medio de transporte supera la lentitud del caminar y además, a menudo, presupone el encerrarnos en algún tipo de hábitáculo que elimina el contacto directo con el ambiente cancelando así, o disminuyendo fuertemente, la recepción de sonidos, olores, tacto, etc.

Como digno heredero de los situacionistas, la principal herramienta de trabajo de Careri es la deriva. Como explicamos en el capítulo anterior, Careri señala la ambigüedad contenida en el término ‘deriva’ —utilizado por primera vez por Gilles Ivain (alias de Ivan Chtcheglov), el compañero de las deambulaciones nocturnas de Guy Debord. Es una palabra particularmente idónea para expresar el doble aspecto de vagar sin meta, pero hacia una dirección concreta, es decir, no de forma totalmente aleatoria. La palabra “dérive”, escribe Careri, procede de una terminología náutica y tiene dos significados:

En el sentido de “ir a la deriva”, es decir, sin dirección alguna a merced del agua, y también en el significado náutico que se refiere al elemento constructivo de las embarcaciones, la parte agruesada y alargada de la quilla que permite hacer frente a las corrientes con el fin de aprovechar su energía y fijar su dirección²⁸.

Se trata por tanto de deambular libremente, pero al mismo tiempo Careri hace hincapié en la importancia de dejarse llevar por la energía encontrada, el saber ‘aprovecharla’. Es una puntualización muy importante que marca la diferencia entre la deambulación surrealista y la situacionista. La primera tiene una finalidad subjetiva, subconsciente y poética, mientras que la segunda, aun manteniendo vivo lo emocional de la poesía, tiene una más clara influencia del materialismo marxista, y su objetivo es ver la realidad tal y como es para poder transformarla o, siendo más exactos, para deslumbrar el germen de su autotransformación desde abajo y simplemente acompañarla sin imponerla desde arriba. Careri aplica esta duplicidad de significados de la deriva a su método de caminar, la transurbancia, y

28 Careri, *Walkscapes...*, 86.



precisa que hay que caminar de manera ‘estrábica’, ir hacia una dirección manteniendo un ojo siempre atento a la posibilidad de desviarse²⁹.

Otro término utilizado en el léxico de Careri es el de ‘errancia’. En su blog *Arti Civiche* podemos leer una entrada del 2004 titulada “Erranza”³⁰ [errancia], un texto que permaneció inédito, acompañado de imágenes de una caminata campo a través (Fig. 6.2).



Fig. 6.2. Errancia y transurbancia de Francesco Careri, 2004. Fuente: blog de Careri³¹.

En él, Careri describe la capacidad transformativa del errar en un territorio como un acto cartográfico primordial, y lo expresa con las siguientes palabras: “Errare mappando è atto primario di costruzione dello spazio, un azione che solca la natura con il movimento del proprio corpo, come le tracce lasciate dagli animali.” [Errar cartografiando es un acto primario de construcción del espacio, una acción que surca la naturaleza con el movimiento del propio cuerpo, como las huellas

29 Francesco Careri, “El andar como práctica estética”, *Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*, Vídeo de Youtube, 1:37:06, Publicado el 5 de junio de 2013, https://www.youtube.com/watch?v=_J-h92kODzc

30 Francesco Careri, “Erranza”, blog *Arti Civiche*, 2004, <http://artiviche.blogspot.com/p/link.html>

31 *Ibíd.*

de los animales]. Durante la época en la que la humanidad era nómada, erraba por la tierra y construía sus mapas a partir de su experiencia directa con el territorio, nombrando los lugares en base a una vivencia perceptiva y afectiva, lo que los aborígenes australianos siguen haciendo todavía con los *Songlines*, como hemos mencionado anteriormente. El territorio no era considerado como algo dado, sino que se creaba y construía con nuestra vivencia en él. Había por tanto toda una relación afectiva con el espacio habitado que suscitaba respuestas inmediatas y creativas por parte de los habitantes. Es precisamente esta experiencia la que Careri intenta revivir con las transurbancias, errando en territorios desconocidos, sin mapas, sin preconceptos culturales, dejándose llevar sin constreñir la realidad. Se trata de dejarse permear por los acontecimientos tomando acto de ellos sin influir con prejuicios. Es, escribe Careri, “una tattica di archiviazione dell’attuale [...] una ricerca che non intende determinare, ma vuole essere degna di ciò che accade”³² [un proceso de archivo de lo actual [...] una investigación que no pretende determinar, sino que quiere ser digna de lo que sucede].

Se trata de estimular nuestro sentido de la orientación que, según el antropólogo Franco La Cecla (como vimos en el capítulo 2), es innato, igual que la capacidad de lenguaje y directamente relacionada con ella. Orientarse para La Cecla se entiende en el sentido amplio de conocimiento de los lugares, percepción, interpretación, simbolización y organización de una red de referencias. Es una interacción plena con el entorno, un arte del habitar, un construir el espacio. Esta capacidad, que La Cecla llama “mente locale”, es congénita al ser humano³³. Es justamente en la acción de orientarse que se pone en evidencia el acto creativo, artístico, inherente al atravesamiento corporal del espacio. Nuestras ciudades hiper-estructuradas con calles, bloques, avenidas, etc., han dado lugar a un espacio rígido, no maleable, ajeno a nuestras acciones, en el que nos movemos como simples espectadores pasivos. Tenemos la idea de que el espacio es algo que se encuentra ahí ya constituido y nosotros nos paseamos por él sin mutarlo. Hemos olvidado nuestra inherente capacidad de construirlo.

Es precisamente para reactivar nuestra “mente locale” que Careri utiliza como método el caminar en territorios sin nombres, sin calles, sin estructuras, espacios

32 *Ibíd.*

33 Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente* (Bari: Editori Laterza, 2011), 5



olvidados, los *terrains vagues* [terrenos baldíos] que fascinaban también a dos artistas muy admirados por él: Robert Smithson —quien escribió el conocido texto “A Tour of the Monuments of Passaic”³⁴— y Constant —quien realizó una serie de cuadros sobre este tema³⁵. Cuando Robert Smithson emprendió su “Odisea suburbana”³⁶ en Passaic caminando por el descampado periférico, los desechos industriales se le revelaron como “monumentos” de un futuro sin pasado, de un paisaje distópico, fuera de la historia (Fig. 6.3).



Fig. 6.3. Robert Smithson, de arriba abajo y de izquierda a derecha: *The Great Pipe Monument* [El monumento de la Gran Pipa], *The fountain Monument: Bird's Eye View* [El monumento de la Fontana, vista de pájaro], *The fountain Monument —Side View* [El monumento de la fontana, vista lateral], *The Sand-Box Monument (also called The Desert)* [El monumento de la Caja de Arena (también llamado el Desierto)].

Fuente: Smithson, *The Collected Writings*³⁷. Foto: ©Robert Smithson.

34 Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic”, *Artforum*, (diciembre 1967): 52-57, http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf, disponible en español en <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2015/11/ii-16-un-recorrido-por-los-monumentos-de-passaic-nueva-jersey.pdf>

35 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Constant. Nueva Babilonia*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), Catálogo de exposición, 289

36 Smithson, “A Tour...”, 4

37 Robert Smithson, *The Collected Writings*, Ed. Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1996), 70-71

Experimentó una sensación de total desorientación y, al mismo tiempo, de aguda presencia de mente. Era como despertar de la abstracción y chocar con una realidad cuya pregnancia invadía su consciencia. Smithson encontró en este “panorama cero”³⁸ un espacio desprovisto de representación codificada. Así es que renombró todo lo que veía como “monumentos” en una experiencia creativa de simbolización parecida a la de los aborígenes. Una nueva realidad surgía antes sus ojos a cada paso y la interpretaba con una renovada intensidad perceptiva y creativa, atraído por la energía magnética del vacío.

6.4. El poder creativo del vacío

La experiencia de Smithson caminando por la periferia suburbana es reveladora de un nuevo terreno insospechadamente fértil. “Passaic aparece lleno de ‘agujeros’ en comparación con la ciudad de Nueva York, que parece esencialmente empaquetada y sólida”, escribe Smithson³⁹. Por lo tanto, el lugar de experimentación más inspirador se encuentra en el vacío, en la negación de la afirmación. Smithson lo simboliza con su conocido mapa al negativo (Fig. 6.4), metáfora de un mapa que quiere negar lo que es para afirmar su contrario, es decir, la experiencia directa y no su representación. El mapa fue presentado en la exposición en la Virginia Dwan Gallery en Nueva York junto con las imágenes de los “Monumentos de Passaic” y una invitación a los visitantes a recorrer ellos mismos, en persona, *in situ*, la obra de arte. Es un elogio de la experiencia real que empieza por la negación de lo representado, codificado, estructurado, la negación de lo lleno, un salto al vacío, un paso en el ‘agujero’.

Careri se hará portavoz de esta revelación smithsoniana trasportándola al terreno del proyecto arquitectónico, del urbanismo y del arte público, reconociendo en ella una fundamental herramienta para el desarrollo creativo y para la ampliación de la consciencia cívica. La utilizará no sólo en sus investigaciones y en sus clases sino también en las incursiones y prácticas artísticas del laboratorio de arte urbano Stalker, desde la primera travesía de Stalker (1995) hasta sus más recientes trabajos sobre los “Scarti” [descartes] de la ciudad, como veremos en los próximos

38 Careri, *Walkscapes...*, 132

39 Citado por Careri, *Walkscapes...*, 137



apartados. La focalización en los espacios vacíos de la ciudad se convierte para Careri en su principal metodología de trabajo. El interés por los ‘vacíos urbanos’ reside justamente en su indeterminación. Es la ciudad en plena transformación, la “ciudad difusa”⁴⁰, el nomadismo en el seno del sedentarismo. “Existe una enorme cantidad de espacios vacíos que componen el telón de fondo sobre el que se autodefine la ciudad”, escribe Careri. Y añade: “Estas *amnesias urbanas* no solo esperan a ser *rellenadas de cosas*, sino que constituyen unos espacios vivos a los que hay que asignar unos significados”⁴¹. Explorar la ciudad desde sus zonas vacías ofrece una nueva perspectiva mucho más dinámica y dialéctica. Y la mejor manera es caminando porque son zonas sin estructuras en las que los pies son el medio de desplazamiento más eficaz y además el que permite la mayor percepción y el mejor conocimiento del terreno.



Fig. 6.4. Robert Smithson, *Negative Map Showing Region of the Monuments along the Passaic River*.
Fuente: *The Collected Writings*⁴².

40 *Ibid.*, 148

41 *Ibid.*, 153

42 Smithson, *The Collected Writings*, 73

Como el gran poeta francés (recientemente fallecido) Philippe Jaccottet que confiesa tener como táctica poética y vital “prendre appui sur l’abîme, sur le vide”⁴³ [tomar apoyo en el abismo, el vacío], Careri encuentra en los vacíos de la ciudad los puntos de apoyo para construir nuevas interpretaciones de la ciudad. Caminar en los terrenos baldíos es una eficaz estrategia para volver a vivir el inicio del proceso de interpretación de un territorio, para renovar continuamente nuestra capacidad creativa y crear nuevas representaciones, nuevas orientaciones espaciales, abrir nuevas fronteras en la conciencia.

En el blog de Careri encontramos una reflexión filosófica sobre el vacío —publicada en la revista *Topos & Progetti*— que demuestra el papel fundamental que ocupa en su trabajo y en su actitud hacia la vida. Escribe:

I vuoti sono un continuo emergere di domande senza risposta. Domande che nessuno cerca eppure sono lì, abbandonate tra gli scarti, in attesa che qualcuno le veda, o ci inciampi sopra. Parlo di quei vuoti che sono tutto intorno a noi e che nessuno vede⁴⁴. [Los vacíos son una fuente continua de preguntas sin respuesta. Preguntas que nadie busca y que, sin embargo, están ahí, abandonadas entre los descartes, esperando que alguien las vea, o tropiece con ellas. Me refiero a esos vacíos que nos rodean y que nadie ve.]

Las incursiones a pie en los *terrains vagues* se revelan como un método para plantear preguntas y desmontar certezas. Caminar es, como repetidas veces ha afirmado Careri⁴⁵, el mejor sistema para “inciampare” [tropezar] con una piedra, un agujero, una pregunta, un encuentro fortuito o una realidad insospechada (Fig. 6.5). Salir de lo previsible, de lo seguro, de lo medido, reencontrar nuestra capa-

43 Caroline Broué, “Philippe Jaccottet entre en Pléiade”. *France Culture*, 29’, Publicado el 12 de marzo 2014, https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/philippe-jaccottet-entre-en-pleiade?actId=ebwp0YMB8s0XXev-swTWi6FWgZQt9biALyr5FYI13OpJt6qCYo7vf98SkIKwMoFh&actCampaignType=CAMPAIGN_MAIL&actSource=641400#xtor=EPR-2-%5BLaLettre25022021

44 Francesco Careri, “Il vuoto”, en *Topos e Progetti*, ed. (Mario Manieri-Elia, (Roma: Gangemi Editore, 2008), 17-22, disponible en Careri, blog *Arti Civiche*, <http://artiviciche.blogspot.com/p/link.html>.

45 Francesco Careri, “(RE!)PARAR. Conversación con Francesco Careri”, *Territorio Tolosa*, Vídeo de Youtube, 2:13:30, publicado el 2 de julio 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ftIE-zYokP0&t=3s>



ciudad para el “émerveillement”⁴⁶ [asombro] como dice Le Breton. Es la primera condición para mantener viva nuestra innata capacidad creativa.



Fig. 6.5. Cartel de “Pericolo di inciampo” [Peligro de tropiezo] encontrado casualmente en una deriva que refleja totalmente la filosofía de Careri sobre los beneficios del peligro y del tropezar.
Fuente: Foto de la autora.

Sylvain Tesson también afirma, citando a Giorgio Agamben, que en este mundo donde de todo está ya trazado, él ha encontrado la manera de “échapper au dispositif” [escapar al dispositivo] buscando los intersticios por donde caminar. Añade: “On se glisse dans un interstice et on marche, on revient à cette liberté de détails en prenant la fuite”⁴⁷ [uno se desliza en un intersticio y camina, vuelve así a una libertad de detalles huyendo]. Los pequeños senderos rurales desconocidos y poco frecuentados —*Les chemins noirs*⁴⁸ (título de su libro citado en el capítulo 4)— son los intersticios por donde decide escaparse el autor para “fuir du monde numérisé et s’opposer de façon conséquente et incarnée au règne de la prévisibilité”⁴⁹ [huir del mundo digitalizado y oponerse de forma coherente y encarnada al reino de la previsibilidad], reencontrar el misterio, la sorpresa y lo imprevisto desde la interacción directa del cuerpo con el entorno.

Igualmente, es en los intersticios del plano urbanístico donde Careri busca experimentar la realidad en todos sus detalles. La ‘no ciudad’ es para él la ciudad

46 David Le Breton, “Avec David Le Breton, marcher vers sa vie et vers les vivants”, *RTBF La Première*, (24 de febrero 2021), https://www.rtbf.be/lapremiere/emissions/detail_et-dieu-dans-tout-ca/accueil/article_avec-david-le-breton-marcher-vers-sa-vie-et-vers-les-vivants?id=10527144&programId=180

47 Sylvain Tesson, “La marche est une critique en mouvement”, en *Philosophie de la marche*, ed. Nicolas Truong, (La Tour-d’Aigues: Éditions de l’Aube, 2018), eBook, 9

48 Sylvain Tesson, *Sur les chemins noirs*. (Paris: Folio, 2019)

49 Tesson, “La marche...”, 10

verdadera. Contrariamente a los *Non-lieux*⁵⁰ [no lugares] de Marc Augé, lugares abstractos de la sobremodernidad, los vacíos urbanos son los únicos lugares verdaderos, espacios donde reaparece lo arcaico y salvaje, donde la realidad se ‘toca’. Asimismo, Smithson denominaba “Non-site” a las obras de arte creadas con materiales extraídos de los lugares y decontextualizados en las galerías, en contraposición al “site” o lugar real, actual, verdadero, que es sólo el que se experimenta con el cuerpo, en el mismo instante de la acción. Y aquí se encuentra la contradicción intrínseca del vacío que nos atrae por ser desconocido, novedoso, inédito pero, en nuestro afán de explorarlo y comprenderlo, tendemos a saturarlo y estructurarlo con significaciones que continuamente debemos volver a vaciar para mantener vivo el deseo de conocer y el proceso de comprensión. Es la misma contradicción que encontramos en la dicotomía entre representación y realidad: en nuestra ansia por comprender la realidad, la representamos y, seguidamente, debemos superar esta representación para continuar la investigación en un proceso dialéctico sin fin.

En el texto antes mencionado sobre el vacío⁵¹, Careri explica esta contradicción intrínseca con el ejemplo de una página vacía y de cómo empieza a escribir llenándola para hablar sobre el vacío. De la misma manera, cuando caminamos en un espacio lo empezamos a llenar de huellas y de significados. El vacío no puede permanecer tal. Nuestro impulso vital y existencial tiende hacia el vacío con el deseo de explorarlo, de ‘llenarlo’ para seguidamente volver a vaciarlo de nuevo buscando nuevos significados. “To succeed in life is to create and re-create it incessantly”⁵² [para tener éxito en la vida hay que crearla y recrearla incesantemente], escribe Constant, que veía en este proceso dialéctico la esencia creadora del ser humano.

Este es el deber del artista para Careri, el de buscar nuevos horizontes, hacer visible lo invisible, ampliar la frontera de la consciencia, ir a “caza de vacíos”. Así lo expresa:

50 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (París: Éditions Seuil, 1992)

51 Careri, “Il vuoto”, *Arti civiche*

52 Constant, “New Babylon, a nomadic town”, en *Constant-New Babylon*, (La Haya: Gemeentemuseum, 1974), Catálogo de exposición, disponible en https://stichtingconstant.nl/system/files/1974_new_babylon.pdf



Compito degli artisti e in generale dell'intellettuale è quello di spostare continuamente il senso delle cose, di andare a caccia di vuoti, e loro malgrado anche a riempirli. Quando una zona ha raggiunto una densità di significati, si cercano altre zone da interrogare, territori dove posare lo sguardo, da svelare, dove attrarre altri sguardi. E poi di nuovo guardare altrove, dove gli altri non guardano, per rendere visibile l'invisibile, per rendere pieno il vuoto.⁵³ [La tarea de los artistas y de los intelectuales en general es cambiar continuamente el significado de las cosas, ir a caza de los vacíos y, a pesar de ellos, también llenarlos. Cuando una zona ha alcanzado una densidad de significados, hay que buscar otras zonas para interrogar, otros territorios para observar, desvelar, atraer nuevas miradas. Y luego de nuevo mirar hacia otro lado, donde otros no miran, para hacer visible lo invisible, para llenar el vacío.]

6.5. El riesgo como metodología

“Il vuoto è un rischio”⁵⁴ [el vacío es un riesgo], escribe Careri en el mismo texto, introduciendo otro elemento fundamental de su metodología: el arriesgarse. La filósofa Anne Dufourmantelle en su libro *Éloge du risque* [Elogio del riesgo] escribe que “risquer sa vie [...] c’est décaler l’existence sur cette ligne de front qu’on appelle désir [...] car le risque ouvre un espace inconnu”⁵⁵ [arriesgar su vida [...] es trasladar la existencia a esa primera línea que llamamos deseo [...] porque el riesgo abre un espacio desconocido]. El riesgo supone una apertura hacia todo lo que no conocemos, lo extraño, oculto, incontrolado (real o metafórico). Careri lo identifica como un método pedagógico. ‘Aprensión’ (temor) y ‘aprender’ tienen, según él, algo en común. Así lo explica en nuestra reciente entrevista: “cuando afrontas un peligro, tu adrenalina sube y esto te hace leer el espacio de otra manera. Te pone en una condición diferente. Es la ‘apreensión’ del espacio. ‘Aprensión’ y ‘Aprender’ están conectados”⁵⁶. El miedo permite un conocimiento instantáneo del territorio porque despierta todos los sentidos. El penetrar los vacíos de la ciu-

53 Careri, “Il vuoto”, *Arti civiche*

54 *Ibid.*

55 Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, (París: Rivages poche, 2014), 11.

56 Apolonio, “El nomadismo...”, 1475

dad es siempre una aventura. A menudo hay que saltar una valla o encontrar un agujero en la red. Para Careri, saltar un muro es una práctica iniciática. Cuando estamos al otro lado, hemos superado el miedo y derrumbado varios prejuicios. Estamos listos para nuevos descubrimientos, tenemos la “clave de acceso”, como escribe Lorenzo Romito (cofundador de Stalker) en el diario de la primera travesía del grupo los días 5 y 8 de octubre 1995,

Ogni volta che abbiamo scavalcato un muretto o siamo entrati in un buco in una rete, abbiamo provato apprensione, ciò ha prodotto uno stato di grande attenzione verso i luoghi e verso ciò che vi succede. [...]. I Territori Attuali si sono disvelati, abbiamo la chiave d'accesso...⁵⁷ [Cada vez que hemos trepado por un muro o pasado por el agujero de un vallado, hemos sentido aprensión, esto ha producido un estado de gran atención a los lugares y a lo que allí sucede [...]. Los Territorios Actuales se han desvelado, tenemos la clave de acceso...]

El saltar un muro, cruzar un límite, perforar una red, son gestos que marcan un rito de paso y, como escribe Foucault, constituyen la ritualidad necesaria para el acceso a los espacios ‘otros’ que denomina ‘heterotopías’. Así lo expresa:

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes.⁵⁸ [Las heterotopías requieren siempre un sistema de apertura y cierre que las aisle y las haga penetrables. Sólo se puede entrar en ellas con un determinado permiso y una vez que se ha realizado un determinado número de gestos.]

En el comunicado de prensa de esta primera travesía, Stalker cita un verso de Hölderlin: “allí donde está el peligro, crece también lo que salva”⁵⁹, que se han con-

57 Stalker, “Attraverso i Territori Attuali, Roma 5-8 ottobre 1995, Diario di viaggio”, blog *Arti Civiche*, 9 de octubre 1995, <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>

58 Michel Foucault, “Des espaces autres”, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 de marzo 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, (octubre 1984): 46-49, <https://cinedidac.hypotheses.org/files/2014/11/heterotopias.pdf>

59 Stalker, “Comunicato Stampa”, blog *Arti Civiche*, 5-8 de octubre 1995, <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>



vertido en el lema de sus prácticas artísticas. Sigue citándolo en sus últimos proyectos, *Spontaneamente*⁶⁰ [Espontáneamente] y *La Zattera*⁶¹ [la Balsa], dedicados a la recuperación de la relación con la naturaleza (lo salvaje) dentro de la ciudad. Es la prueba de que el peligro, la trasgresión y la aventura son parte integrante de su metodología.

Careri cuenta que en muchas sociedades ‘primitivas’ los ritos de paso permiten a los adolescentes vivir experiencias extremas en las que afrontan situaciones peligrosas donde deben encontrar por ellos mismos los recursos para salir de ellas. Nosotros no tenemos esta ‘suerte’ ya que vivimos desde que nacemos en un mundo hipersecurizado, siendo la seguridad la verdadera obsesión del urbanismo contemporáneo, explica Careri⁶². Nuestra vida es por supuesto más segura pero menos emocionante y ‘real’ ya que no tenemos la oportunidad de enfrentarnos directamente a los peligros de la naturaleza y de poner a prueba nuestras fuerzas. Por esto, siguiendo el pensamiento de Dufourmantelle, Careri insiste en la necesidad de vivir una aventura en la que el riesgo incrementa la intensidad de nuestra percepción y deseo vital.

Para Careri la imagen más emblemática de *Stalker* es la de saltar un muro. En ella se resumen sus prácticas artísticas reales de exploración urbana transversal y sus objetivos conceptuales de derrumbar tabúes, prejuicios y estructuras mentales fosilizadas. Por esta razón sigue enseñando en sus conferencias la fotografía de cuando saltaron un muro en la primera travesía de *Stalker* en 1995 (Fig. 6.6). Asimismo nos parece muy acertado el dibujo realizado por Gloria Lapeña durante su estancia con Careri en el que representa el “modus operandi” en las clases del Laboratorio di Arti Civiche: aprovechar las interdicciones de uso del espacio para saltar muros y, de esta manera, ampliar la consciencia del espacio real así como del metafórico, es decir, el social, político y cognitivo utilizando una hábil estrategia dialéctica que consiste en invertir la fuerza de la negación para crear una nueva afirmación (Fig. 6.7).

60 *Stalker*, *Spontaneamente*, <https://www.nowworking.net/works/spontaneamente/>

61 *Stalker*, *La Zattera*, <https://www.nowworking.net/works/la-zattera/>

62 Francesco Careri, “El andar como práctica estética”, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia, Vídeo de Youtube, 1:37:06, Publicado el 5 de junio 2013, https://www.youtube.com/watch?v=_J-h92kODzc



Fig. 6.6. Saltando un muro en la primera travesía de *Stalker* (1995). Fuente: blog *Arti Civiche*⁶³.



Fig. 6.7. Gloria Lapeña, *Il nostro "modus operandi"* [Nuestro "modus operandi"], 2015. Fuente: *Errare Roma West*⁶⁴.

63 Francesco Careri, "Stalker. Attraverso i territori attuali. Roma 5-8 ottobre 1995. Diario di viaggio", blog *Arti civiche*, <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>

64 VVAA, *Errare Roma West*, Coord. Francesco Careri (Roma: Laboratorio di Arti Civiche, 2015), 259

Tomar el riesgo de saltar un muro es descubrir que somos mucho más libres de lo que pensamos, que tenemos más espacio a nuestro alrededor y que, además, nos pertenece. Las clases de Careri son en este sentido una “escuela de vida”⁶⁵. “Hay que tomar la ciudad por sorpresa, tienes que saltar muros, entrar en las zonas prohibidas porque si haces siempre lo normal no vas a conocer la ciudad, no vas a entrar en su magia”⁶⁶, afirma Careri. También insiste en la importancia no sólo de atravesar un territorio caminando, sino también de acampar en él. Siempre termina su año de docencia con una acampada, después de una larga caminata, con los alumnos.

También con Stalker ha pasado múltiples noches al raso durante sus travesías, documentadas en el apartado “Stalker” de su blog⁶⁷. Señalamos en particular el programa A-Ghost City Nightwalks, que desarrolló Stalker, junto con su centro de estudio No Working, en los veranos 2017 y 2018 para el ayuntamiento de Roma, ofreciendo a los ciudadanos un programa gratuito de caminatas nocturnas por la ciudad de Roma en agosto, desde medianoche hasta el amanecer, con acampadas improvisadas (Fig. 6.8). Por las largas derivas nocturnas, el proyecto se enmarca en plena estela del legado letrista como también muestra su dibujo representativo (Fig. 6.9), un carro avanzando por la ciudad, tirado por los ciudadanos, dejando a su paso, como huella, la famosa frase palíndromo de la película de Debord *In girum imus nocte et consumimur igni* [Damos vuelta en la noche y somos consumidos por el fuego]. Los resultados del proyecto fueron presentados en una mesa redonda en la Academia de España de Roma donde presentaron a Stalker como “sujeto colectivo que realiza investigaciones y acciones en el territorio, con especial atención a áreas marginales y vacíos urbanos, espacios abandonados o en proceso de transformación”⁶⁸, una perfecta definición que resume la labor de Stalker y de Careri.

65 Apolonio, “El nomadismo...”, 1475

66 Francesco Careri, “El andar como práctica desde el aislamiento”, *Universidad de los Andes*, video de Youtube, Publicado el 28 de abril 2020, <https://us-iti.bbcollab.com/collab/ui/session/playback>

67 <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html?m=0>

68 Academia de España de Roma, Mesa redonda sobre el proyecto “A-Ghost City Nightwalks” de Stalker y NoWorking para l’Estate Romana 2017 y 2018, 19 de diciembre 2018, <https://www.accademiaspagna.org/19-de-diciembre-1900-h-a-ghost-city/>



Fig. 6.8. Caminata nocturna y acampada improvisada durante el programa A-Ghost City Nightwaks de Stalker-No Working. Fuente: Termini TV⁶⁹.



Fig. 6.9. Stalker, Dibujo del proyecto A Ghost City: un carro tirado por la gente que deja como huella la frase de *In girum imus nocte et consumimur igni*. Fuente: Academia de España en Roma⁷⁰.

69 Stalker, *A Ghost City, Roma-di Fran Atopos*/TerminiTv + collettivo Stalker, vídeo de Youtube, 24:51, publicado el 8 de octubre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=10eKkV5G-3Q>

70 <https://www.accademiaspagna.org/19-de-diciembre-1900-h-a-ghost-city/>

Para Careri es fundamental tener un conocimiento cuerpo a cuerpo con el espacio, vivir la ciudad como un sin techo, desde lugares inusitados, llegar a estar completamente desorientado en ella. Lo recomienda a estudiantes, arquitectos, urbanistas, artistas o simplemente a cualquier ciudadano. La desorientación estimula la plena sensorialidad, genera nuevas representaciones mentales, renueva el imaginario y revitaliza nuestra creatividad.

6.6. Caminar para poner el mundo del revés

Si el desconcierto es el inicio de un conocimiento más auténtico, la manera inicial de desorientarse es a través del cuerpo. “Cabeza abajo” es un capítulo de *Pasear, Detenerse*⁷¹, un texto imprimido al revés de tal forma que, para leerlo, tenemos que dar la vuelta al libro. Al ser el capítulo que termina el libro, al darle la vuelta, es como si estuviéramos listo para empezarlo de nuevo, una manera lúdica de sugerir que no hay que dar nunca nada por concluido, que todo se transforma y que todo renace continuamente en nuevas interpretaciones. El texto original en italiano “A testa in giù”⁷² [Bocabajo], empieza citando al filósofo de estética Benedetto Croce quien afirmó que la naturaleza en sí no es paisaje, que para verla como tal es necesario entrar en una dimensión cultural. Para ello, explica Careri, según Croce es suficiente ponerse bocabajo, “capovolgere la testa, metterla sotto le gambe e vedere a testa in giù ciò che prima stavo guardando a testa in su”⁷³ [invertir la cabeza, meterla debajo de las piernas y ver con la cabeza hacia abajo lo que antes estabas mirando con la cabeza hacia arriba] (Fig. 6.10). Con este acto, ejercemos una doble acción, sobre la mirada y sobre el cuerpo. Cambiamos de posición, de perspectiva, realizamos un acto cultural que nos permite ver la naturaleza de otra forma, como una representación paisajística.

71 Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, Trad. Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 136-137

72 Francesco Careri, “A testa in giù”, en *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, ed. Franco Zagari (Roma: Mancosu Editore, 2008), 170, disponible en <http://articiviche.blogspot.com/p/link.html>

73 *Ibid.*



Fig.6.10. Francesco Careri, “A testa in giù” [bocabajo]. Fuente: blog *Arti Civiche*⁷⁴.

Careri se divierte en imaginar a Benedetto Croce en esta posición, el prestigioso filósofo realizando esta *performance*, pero subraya que lo más importante en esta definición no es tanto la inversión de mirada, es la importancia crucial asignada a la acción corporal como generación de paisaje. “È l’azione sul proprio corpo che permette di trasformare la natura in paesaggio, lo spazio in luogo”⁷⁵ [es la acción sobre el propio cuerpo lo que permite transformar la naturaleza en paisaje, el espacio en lugar] afirma Careri. Profundizando este concepto, explica que hay muchos espacios que no vemos porque son invisibles a nuestra mirada, aunque nos pongamos con la posición de la cabeza invertida. Estos son los paisajes inconscientes de los surrealistas o las zonas entrópicas de Robert Smithson. Para verlos y ser conscientes de ellos tenemos que atravesarlos caminando. Así lo expresa con sus palabras:

Si queremos ver estos espacios no basta con invertir la mirada, tenemos que entrar en una condición en virtud de la cual el paisaje pueda revelarse, tenemos que hacer un esfuerzo más con nuestro cuerpo: hay que ponerse en marcha, andar por estos espacios, sumergirse en ellos sin prejuicios culturales, tener una experiencia directa de ellos⁷⁶.

74 Francesco Careri, “A testa in giù”, <http://artciviche.blogspot.com/p/link.html>

75 *Ibid.*

76 Careri, *Pasear...*, 136

Es la acción del cuerpo que cambia la noción de espacio. Lo mismo afirma Marc Augé sobre los no lugares, que sólo se pueden transformar en lugares si caminamos en ellos. “La marche est la première pratique de l’espace”⁷⁷ [la marcha es la primera práctica del espacio], como ya vimos en el capítulo 3. Michel de Certeau también hace referencia a la “autre spatialité, [...] expérience anthropologique, poétique et mythique de l’espace”⁷⁸ [espacialidad otra, [...] experiencia antropológica, poética y mítica del espacio], que es la espacialidad producida por los peatones caminando.

A Careri le gusta utilizar la palabra alemana “spazieren” que significa “dar un paseo” pero incluye la palabra “espacio” y evoca la acción de “producir espacio andando”⁷⁹, de “espaciar” como decía Heidegger, que es precisamente lo que se genera con un simple paseo. Relacionamos estas reflexiones con lo que decía Michel de Certeau, que el acto de andar “est une *réalisation* spatiale du lieu”⁸⁰ [es una *realización* espacial del lugar], es decir, el espacio del lugar se ‘realiza’, se ‘hace real’ con el caminar, es un proceso de ‘reificación’ como hemos señalado en el capítulo anterior. “El paseo nace nómada y cabeza abajo”⁸¹ concluye Careri en su texto al revés. Esto significa que caminando podemos dar la vuelta al mundo en sentido literal, físicamente, y en sentido metafórico, poniendo del revés las ideas preconcebidas.

6.7. La ciudad-archipiélago en un mar inexplorado

En las prácticas artísticas de Careri y de Stalker que son principalmente investigaciones espaciales, procesos de desterritorialización y reterritorialización —por utilizar los términos de Deleuze y Guattari⁸² retomados por Careri⁸³— la representación cartográfica es parte integrante de la *performance* artística. En el primer

77 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992), 107

78 Michel de Certeau, *L’invention du quotidien. 1. Arts de faire*. (Paris: Gallimard, Folio Essais, 1990), 141-142

79 Careri, *Pasear...*, 136

80 Certeau, *L’invention...*, 148

81 Careri, *Pasear...*, 136

82 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1980), 17

83 Careri, *Pasear...*, 130

mapa que realizaron —en ocasión de la primera travesía de Stalker, del 5 al 8 de octubre 1995— pintaron todos los espacios vacíos de Roma con un color azul y la parte llena, construida, en amarillo. El resultado fue la imagen de una ciudad-archipiélago rodeada por un enorme mar inexplorado en el que flotaban islas amarillas a la deriva (Fig. 6.11).

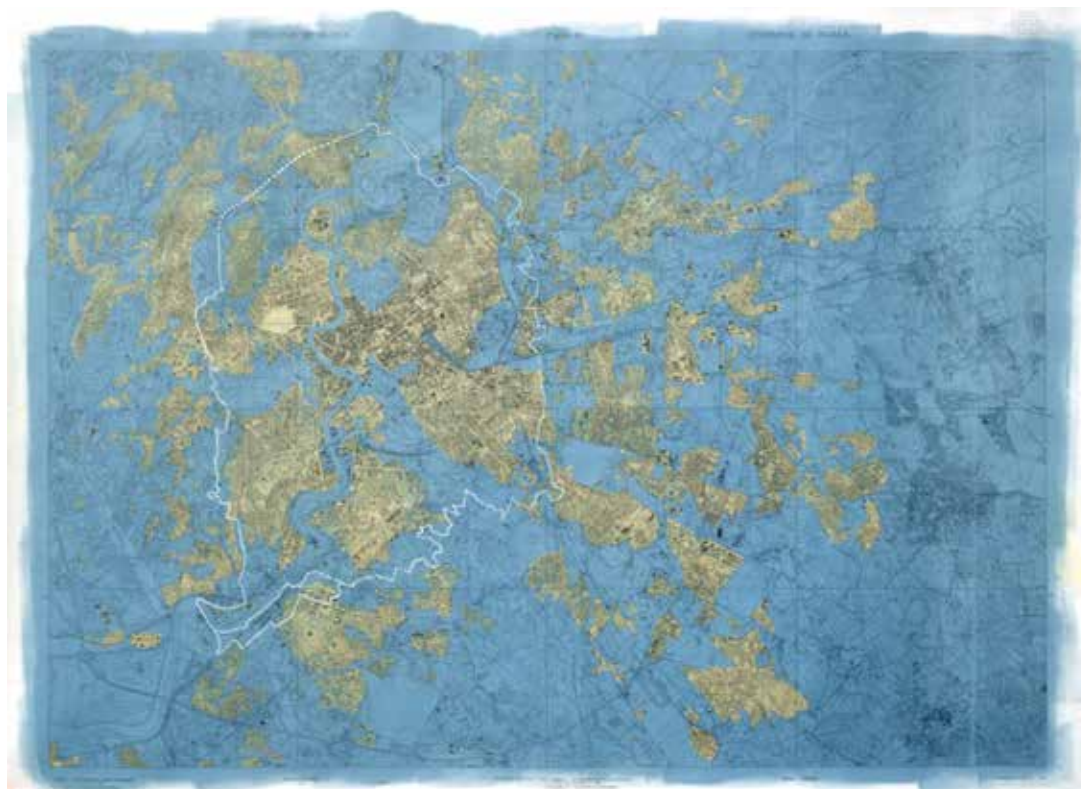


Fig. 6.11. “Roma, arcipelago frattale” [Roma, archipiélago fractal], Mapa de Roma intervenido por Stalker con recorrido de la primera travesía de Stalker. Fuente: blog *Arti Civiche*⁸⁴.

Es un mapa que recuerda el de los situacionistas, *The Naked City* (mencionado en el capítulo 5), donde la ciudad está representada como un conjunto de “plaques tournantes” [placas giratorias] flotando sobre un vacío blanco dominado por flechas rojas que indican los flujos emocionales de los movimientos ciudadanos. La metáfora náutica es utilizada a menudo por Careri que la hereda de los situacionistas quienes a su vez se inspiraron en

84 Francesco Careri, “Roma, arcipelago frattale”, blog *Arti Civiche*, octubre 1995, <http://artiviciche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>

los surrealistas; asimismo Smithson utilizó el término “odisea suburbana” para describir su *Tour de Passaic*, como bien observa Careri⁸⁵.

Llama la atención el enorme espacio ocupado por la no-ciudad, que normalmente permanece invisible y que ahora se extiende ante nosotros como un vasto territorio por explorar, un espacio en movimiento continuo, lleno de posibilidades. El mundo de los posibles emerge como dominante. Este inmenso mar muestra toda su fuerza transformativa, “un vasto océano cuyas aguas forman un fluido continuo que penetra en los plenos, ramificándose a distintas escalas hasta los más pequeños intersticios, abandonados entre los fragmentos de ciudad construida”⁸⁶. Stalker se atrevió a navegar por estos mares atravesando la ciudad por sus vacíos para descubrir “una lectura de la misma desde un punto de vista móvil e inmerso en las dinámicas del territorio”⁸⁷. De regreso de su primera travesía, realizaron el mapa y marcaron con una línea blanca punteada el recorrido circular realizado aun sin pretensión de exactitud ya que la finalidad del mapa no era la de dar referencias geográficas sino más bien la de desorientar. Obtuvieron así una imagen de un mapa parecido a los de los primeros exploradores que zarparon en búsqueda de tierras desconocidas. Con esta metáfora Careri quiere recalcar que los espacios vacíos de la ciudad, los *terrains vagues* que permanecen invisibles, ocultos y despreciados, son en realidad los únicos “mares todavía por explorar”⁸⁸, los únicos espacios capaces de estimular nuestro afán de conocer, los recovecos que escapan a un sistema globalizado que todo lo homogeniza, los territorios que nos hacen redescubrir el misterio y la sorpresa y que albergan tesoros inagotables capaces de ampliar nuestro conocimiento de la ciudad, de investigarla desde su lado transformativo, como un organismo vital en continua mutación.

De este mapa realizaron también una versión esférica, el *Planisferio Roma* (fig.6.12) que fue adquirida en 2004 por el FRAC (Fonds Régionaux d’Art Contemporain). Asimismo, crearon una versión expositiva del mapa —que se presentó por primera vez en el Institut d’Arts Visuels de Orléans (1997)— un mapa-instalación,

85 Careri, *Walkscapes...*, 170

86 *Ibid.*, 152

87 Careri, *Pasear...*, 18

88 *Ibid.*, 24

una obra a experimentar, que ocupaba 30 m² de superficie, instalada en un lugar poco iluminado junto a linternas a disposición del visitante, acompañado de grabaciones de la travesía, con la intención de recrear (más que representar) la odisea exploratoria (Fig.6.13). Se trata de un novedoso enfoque de la cartografía como *performance* en la que la acción de desterritorialización prima sobre la territorialización. El espacio se considera como algo para experimentar más que para medir, estructurar o delimitar con coordenadas. Como escribe Thierry Davila, “la carte est, par conséquent et simultanément, une image possible des devenirs à l’oeuvre dans la métropole, le diagramme des territoires actuels, la visualisation de leur *invention*”⁸⁹ [el mapa es, por lo tanto, simultáneamente una imagen posible de los devenires en acto en la metrópolis, un diagrama de los territorios actuales, la visualización de su *invención*], lo que nos da pie a reflexionar sobre lo novedoso de este enfoque. Es una cartografía que expresa el acto de ‘inventar’ un lugar.



Fig. 6.12. Stalker, *Planisfero Roma*, 1995, Fuente: *Nomadismo, Arquitectura, Ospitalità*⁹⁰.

89 Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XX^e siècle*. (Paris: Éditions du Regard, 2007), 144

90 Francesco Careri, *Nomadismo, Arquitectura, Ospitalità*, (Roma: Bordeaux Edizioni, 2020), pos. 74, Kindle



Fig. 6.13. Fotos de la exposición *Stalker*, Institut d'Arts Visuels d'Orléans, 18 de marzo-11 de abril 1997, Orléans. Fuente: blog *Arti Civiche*⁹¹.

A la primera travesía de 1995, le sucedieron numerosas otras (Milán, París, Orléans, etc.), prácticas exploratorias que el grupo sigue realizando hoy en día, en los márgenes y vacíos urbanos, fuente inagotable de conocimiento e inspiración que nunca consigue agotar su capacidad de sorprendernos.

6.8. El recorrido como construcción efímera y ciudad nómada

El recorrido es la forma de arte utilizada por Careri como acción transformativa de territorios, como un trazado que marca una zona para darle significado, que lo atraviesa en un cuerpo a cuerpo con el espacio para generar nuevas representaciones. El caminar para Careri es una acción artística que es al mismo tiempo exploración, comprensión y vivencia de la ciudad. Con el recorrido por los vacíos urbanos, la ciudad se transforma en 'ciudad nómada', una construcción efímera donde "el propio recorrido [es] el signo más estable en el interior del vacío"⁹². Es por tanto la experiencia del devenir, de la acción mientras se está haciendo, del recorrido mientras lo estamos trazando con nuestro cuerpo. Y por esta razón es 'actual', palabra que utilizó el colectivo artístico *Stalker* en su primera caminata bautizada "a través de los Territorios Actuales"⁹³.

91 Careri, "Sortir de Paris", *Arti Civiche* (blog), <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>

92 Careri, *Walkscapes...*, 30

93 Careri, "Stalker, Attraverso i territorio attuali", blog *Arti Civiche*, <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>

Escribe Foucault sobre las heterotopías o lugares ‘otros’ que “lo actual no es aquello que somos, sino más bien aquello en lo que devenimos, aquello en lo que nos estamos convirtiendo; es decir, lo Otro, nuestro devenir-otro”⁹⁴. La ciudad nómada es la experiencia en sí, no es un destino. No hay un punto de partida y uno de llegada, “es el espacio del andar, la esencia misma del nomadismo”⁹⁵. Es la experiencia que nos hace percibir nuestro entorno de manera más viva, con todos nuestros canales sensoriales activados y estimulando así una representación o interpretación activa y personal de lo que estamos experimentando. Es despertar del letargo del automatismo y reactivar nuestras facultades imaginativas innatas.

6.9. La ciudad de Zonzo

En el texto “The Walking Society”⁹⁶, Careri anuncia que una nueva ciudad ha empezado a crecer en la vieja Europa, es la Ciudad de Zonzo, la ciudad de los que caminan, de los que han decidido tomarse lo que les pertenece: el espacio.

“Andare a Zonzo” en italiano significa pasear sin meta, no atender a las propias responsabilidades y tomarse el lujo de perder tiempo, con una pizca de irreverencia. Es una expresión que a Careri le gusta utilizar —su libro *Walkscapes* está dedicado “a Zonzo, con affetto”⁹⁷ [a Zonzo con cariño]— y que se relaciona con otra de sus frases favoritas “quien pierde tiempo gana espacio”⁹⁸ que se ha convertido en su eslogan. Es importante precisar que no vale cualquier forma de perder el tiempo, debe ser caminando y por supuesto sin objetivo prefijado. Si no, la magia del “ganar espacio” no se produce. Al perder tiempo con el cuerpo en movimiento, es decir, caminando, nos dejamos permear por todos los detalles perceptivos del espacio que atravesamos. De esta forma el espacio se vuelve más amplio, más denso, más profundo, más vivo, más ‘real’. Lo percibimos, tomamos consciencia de él, lo hacemos nuestro, nos pertenece.

94 Citado por Careri, *Walkscapes...*, 159

95 *Ibid.*, 30

96 Francesco Careri, “The walking society”, en *The walking society*, ed. A. Koivu, (Baden: Lars Müller Publishers, 2015), 348

97 Careri, *Walkscapes...*, 2

98 Mada Martínez, “Quien pierde tiempo gana espacio”. *El Diario Montañés*, 16 de marzo 2018, <https://www.eldiariomontanes.es/culturas/pierde-tiempo-gana-20180316230135-nt.html>



En un divertido texto inédito⁹⁹, Careri recrea la historia de Zonzo desde los peripatéticos a los caminantes contemporáneos, pasando por el *flâneur*, Dada, los surrealistas, letristas, situacionistas... Zonzo, explica Careri, nace con la ciudad, en la *polis* griega, pero empieza a ser visible sólo al final del siglo XIX, con la ciudad industrial y la aparición de los espacios vacíos y los edificios abandonados, que Careri denomina “scarti” [descartes]. “En la actualidad, Zonzo se ha transformado profundamente, en torno a él ha crecido una nueva ciudad formada por diversas ciudades atravesadas por océanos vacíos”¹⁰⁰, escribe Careri. En una nota¹⁰¹, avanza la hipótesis de que el nombre de Zonzo podría derivar de la palabra “zona” y de una especie de “repetición casi chamánica: zon-zon”, una especie de ritual para encontrar el lugar exótico, escondido, prohibido, donde todos los deseos se cumplen, que tiene su correspondiente cinematográfico en el lugar llamado “Zona” de la película *Stalker* de Tarkovsky, de donde el colectivo artístico toma su nombre. Zonzo sería así el habitante de la “Zona”, metáfora de los territorios entrópicos, “calientes” (según la expresión de Levi Strauss)¹⁰², los lugares en continua transformación, donde todo está desenfocado, difuso, no representado, no codificado. Aquí todo puede ser reinventado, porque está fuera del ‘sistema’, fuera del control, es lo ‘salvaje’. Es la ciudad nómada que vive en ósmosis con la ciudad sedentaria y parece, dice Careri, la personificación de la Nueva Babilonia de Constant. Así lo describe: “Si en la actualidad nos aventuramos por entre los pliegues vacíos de Zonzo, tendremos la impresión de que la Nueva Babilonia se ha hecho realidad”¹⁰³. Se trata de una Nueva Babilonia “desprovista de su carácter megaestructural e hipertecnológico”, que se está creando desde abajo, no desde la tecnología de los arquitectos del *Star System* sino por los mismos neobabilonios. Como observa Careri, el fascinante proyecto de Constant albergaba una contradicción: no se puede ‘proyectar’ una ciudad nómada, debe nacer espontáneamente. Así lo escribe: “Proyectar una ciudad nómada parece una expresión contradictoria. Quizás deberías hacerse al modo de los neobabilonios: transformándola lúdicamente desde su interior, modi-

99 Francesco Careri, *En-Ciclo-Poedia, In bici o a piedi dalla A como Amacario alla Z come Zonzo*, ed. Stalker, 2002, disponible en “Zonzo”, blog *Arti Civiche*, <http://artiviciche.blogspot.com/p/link.html>

100 Careri, *Walkscapes...*, 154

101 *Ibid.*, 159-160

102 *Ibid.*, 140

103 *Ibid.*, 156

ficándola a lo largo del viaje”¹⁰⁴. La Ciudad de Zonzo es la actual Nueva Babilonia, una ciudad nómada, lúdica, creativa, en continua transformación, que sin duda encajaría perfectamente en las *Ciudades Invisibles*¹⁰⁵ de Italo Calvino, que revelan el aspecto emocional, poético, imaginario de nuestra vivencia de la ciudad.

6.10. Pasear, detenerse: el nomadismo dentro del sedentarismo

En el libro *Pasear, detenerse*, Careri anuncia un cambio de ruta en su investigación. “Empiezo a considerar el hecho de detenerse como parte del andar, como una acción que quiere seguir siendo nómada”¹⁰⁶, escribe. Después de la primera travesía con Stalker, experiencia iniciática que le hizo comprender que el nomadismo está al origen de la arquitectura, siguieron numerosas caminatas, proyectos y sobre todo encuentros con las comunidades que vivían en los márgenes de la ciudad sedentaria, los auténticos nómadas del siglo XXI (kurdos, gitanos romaníes, refugiados, etc.). Esto cambió su manera de ver la ciudad, la política, las instituciones. Se dio cuenta de que andar es una actividad estética pero también política. Estas comunidades representan los verdaderos neobabilonios, los que pueden aportarnos la transformación hacia un nuevo paradigma del habitar, hacia una ciudad abierta al encuentro con la alteridad. Comprendió entonces la necesidad de detenerse y construir algo junto con ellos. Se percató al mismo tiempo de la cantidad de movimiento y de nomadismo existente en el seno de la ciudad sedentaria y de la hibridación entre los dos aspectos. Siempre le ha fascinado el Sahel, el territorio que bordea el desierto del Sahara donde los nómadas acampan y se mezclan con los sedentarios conviviendo con ellos durante un tiempo dando lugar a un fértil intercambio entre culturas¹⁰⁷. En su último libro *Nomadismo, Architettura, Ospitalità*¹⁰⁸ desarrolla este interesante concepto del nomadismo dentro del sedentarismo, es decir, el movimiento entendido no sólo como desplazamiento sino también como intercambio entre culturas. Careri reitera que la arquitectura nace nómada, pero insiste en recordar la importancia del concepto de hospitalida

104 *Ibid.*, 157

105 Italo Calvino, *Las Ciudades Invisibles*, (Madrid: Siruela, 2021)

106 Careri, *Pasear...*, 7

107 Careri, *Walkscapes*, 31

108 Francesco Careri, *Nomadismo, Architettura, Ospitalità*, (Roma: Bordeaux Edizioni, 2020)



que es inherente al nomadismo. La hospitalidad es un concepto fundamental para el desarrollo de una nueva arquitectura enfocada en proyectos que favorezcan el intercambio recíproco entre gente diferente¹⁰⁹, que fomenten la diversidad, la construcción *bottom-up* [de abajo hacia arriba] y la autogestión.

Desde 2006 imparte en la Università Roma Tre la asignatura de arte público, que él mismo ha rebautizado Laboratorio di Arti Civiche [Laboratorio de Artes Cívicas] convencido de que el arte público es ante todo relacional, comunitario, procesual y que no se trata de crear estatuas en las rotondas sino de cambiar la conciencia cívica de los habitantes. Se trata de un curso peripatético donde las clases se realizan siempre caminando, explorando otra urbanidad, dándole la espalda a la ciudad construida (Fig. 6.14).



Fig. 6.14. Careri caminando durante sus clases de Artes Cívicas. Fuente: blog *Arti Civiche*¹¹⁰.

109 Careri, *Nomadismo...*, pos. 46

110 <http://articiviche.blogspot.com/p/blog-page.html>

El curso consiste en la exploración y reapropiación de la ciudad a través de caminatas y acciones performativas, con el objetivo de enseñar a perderse. Los alumnos aprenden a explorar la ciudad caminando como forma de investigación, a mirarla del revés “con la cabeza debajo de las piernas”, a tomarla “por sorpresa”, a redescubrir sus cuerpos, el espacio que les pertenece, sus deseos, el contacto directo con el territorio y con el ‘Otro’, las comunidades con las que ‘tropiezan’ y con las que deberán construir, proponer una acción artística que cree un lugar, una ‘situación’ que transforme la realidad¹¹¹.

El último proyecto de Careri en el que participan los alumnos de Arti Civiche se llama C.I.R.C.O.¹¹². El nombre evoca el Circo, espacio lúdico, nómada, aunque integrado y aceptado por la ciudad sedentaria. Al mismo tiempo C.I.R.C.O. forma las siglas de *Casa Irrinunciabile per la Riconversione Civica e Ospitalità* [Casa Irrenunciable para la Recreación Cívica y la Hospitalidad]. Se trata de un proyecto que parte del mapeado de todos los edificios vacíos y abandonados de Roma (antiguas escuelas, viejos cuarteles, hospitales abandonados, etc.) que permanecen inutilizados y en peligro de degradación. Careri propone su rehabilitación y transformación en lugares de hospitalidad y encuentro para un habitar híbrido entre todos los ‘nómadas’ provisionales de la ciudad, todos los que necesitan espacio temporalmente como los refugiados, por supuesto, pero también los estudiantes, los turistas alternativos, los trabajadores de cercanías, etc., y naturalmente los artistas que tienen el papel (fundamental) de crear las situaciones lúdicas que aúnan la comunidad manteniendo unida la diversidad. El proyecto quiere reaprovechar los vacíos invisibles en la ciudad, los edificios abandonados —“scarti” [descartes]— y transformarlos en escenarios de un habitar nómada, convertirlos en la Nueva Babilonia de Constant, el espacio donde germina el “instinto creador”¹¹³.

El mapa del proyecto C.I.R.C.O muestra más de 200 edificios abandonados, lugares vacíos dentro de la ciudad, que esta vez están representados al revés que

111 Francesco Careri, “Laboratorio di Arti civiche, Programa del curso 2020-2021”, *Università Roma Tre*, <https://www.uniroma3.it/insegnamento-erogato/dipartimento-di-architettura/I/2019-2020/Scienze-dellarchitettura-0580706201700002/2C46B9C4-E5FE-488B-89C0-37CC9CB8A8BD--21002134/>

112 Francesco Careri, “C.I.R.C.O. Casa Irrinunciabile per la Riconversione Civica e l’Ospitalità”, <https://laboratoriocirco.wordpress.com>

113 Constant, “New Babylon...”.



en el primer mapa de Stalker, con los colores invertidos: los vacíos están pintados en amarillo sobre un fondo azul oscuro, evocando estrellas, constelaciones que nos guían hacia nuevos mundos posibles (Fig. 6.15). Recuerdan las luciérnagas a las que aludía Pasolini¹¹⁴, ese frágil mundo poético en vía de extinción, que también evoca Didi-Huberman explicando la metáfora pasoliniana para mencionar aspectos de la humanidad que pueden ser eclipsados por el avance inexorable de la esterotipía social. Los “hombres-luciérnagas”, “palabras-luciérnagas”, “imágenes-luciérnagas”, “saberes-luciérnagas”, esos “êtres luminescents, dansants, erratiques, insaisissables” [seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inagarrables] corren el riesgo de ser invisibilizados por un gran haz de luz uniforme y cegadora¹¹⁵.



Fig. 6.15. Careri enseñando el mapa de los edificios abandonados en Roma dentro del proyecto C.I.R.C.O.
Fuente: Foto de la autora.

114 Pier Paolo Pasolini, “Il vuoto di potere in Italia”, *Corriere della Sera*, 1 de febrero 1975, <https://letteredidattica.deascuola.it/letteratura/risorse/biblioteca-01database-brani/il-vuoto-di-potere-in-italia/>

115 Georges Didi-Huberman, *La survivance des lucioles*, (París: Les Éditions de Minuit [2009] 2016), Kindle

Careri acaba de publicar el libro *CIRCO. Un immaginario di città ospitale*¹¹⁶ [CIRCO. Un imaginario de ciudad hospitalaria] en el que presenta los proyectos en marcha dentro de la ciudad de Roma, la remodelación de los edificios abandonados en espacios de acogida para nómadas urbanos, la construcción actual y real de la ciudad de los nuevos babilonios, elogio de lo mejor del ser humano: la empatía (hospitalidad) y la creatividad.

Conclusión

El andar es un instrumento estético y político con el que podemos modificar los espacios metropolitanos que habitamos, dándonos cuenta de que con nuestro cuerpo los transformamos, llenándolos de significados. Redescubrimos así el potencial de nuestro cuerpo, a menudo aniquilado, sedentario, inutilizado, transportado pasivamente. Al andar se nos revela como una inagotable fuente de sensaciones y conocimientos, una presencia capaz de otorgar significado a los lugares. A través de su movimiento redescubrimos también el espacio que nos rodea, desvelando todas las posibilidades que alberga. Con Careri se hace evidente el potencial transformador de caminar. Los paseos y los mapeos colectivos son su principal herramienta de análisis urbano. Con él aprendemos que el espacio nos pertenece y que no debemos nunca dejar de explorarlo porque siempre descubrimos nuevas e insospechadas realidades. Caminar por los intersticios de la ciudad es la vía de escape por la que podemos escurrirnos de la presa paralizante del sistema.

“No es posible conocer el espacio si no lo atravesamos con nuestro cuerpo, no es posible empezar a transformarlo *in situ* si no es partiendo nuevamente del cuerpo, de las relaciones que crea su presencia”¹¹⁷ escribe Careri. Todo parte del cuerpo, es lo que nos hace percibir nuestra presencia en el espacio y también la presencia del otro. Es el primer paso para la toma de consciencia tanto del espacio como de la alteridad. Al mismo tiempo, al usar el cuerpo caminando, al volver a tocar el territorio con los pies, la experiencia desborda nuestra corporeidad, nuestra individualidad, para crear conexiones perceptivas, mentales, sociales, espirituales que nos trascienden.

116 Francesco Careri et al., *CIRCO. Un immaginario di città ospitale*, (Roma: Bordeaux edizioni, 2021)

117 Careri, *Pasear...*, 134.



La filósofa Catherine Malabou, conocida por sus investigaciones sobre la plasticidad del cerebro, subraya la importancia del pensamiento intersticial, el que no sigue los caminos trillados, sino que crea nuevas conexiones, se introduce en los intersticios y así genera nuevos conceptos. También recalca la importancia de los vacíos, “les blancs” [los blancos] de la memoria, que contrariamente a lo que pensamos comúnmente, son fundamentales para la plasticidad del cerebro porque el cerebro busca continuamente recrear puntos de equilibrio. “L’intelligence est transition, elle est tatonnante” [la inteligencia es transición, anda a tientas] y todo lo que es investigación, búsqueda, dificultad, aumenta la conectividad del cerebro. Hay que evitar por lo contrario todo lo que es estandarizado, fácil, obvio. También subraya la diferencia entre plasticidad y flexibilidad, términos similares pero diferentes. Ambos nombran la ductilidad, pero la diferencia reside en que la plasticidad es irreversible. Una vez modificada la forma ya no regresa a su estado inicial. Cuando el cerebro ha ampliado su horizonte ya no vuelve a la estrechez preliminar. El cerebro funciona continuamente creando conexiones, en cada momento y durante toda la vida. Además, su funcionamiento es estructuralmente adictivo. Dice Catherine Malabou que, una vez experimentada esta conectividad, esta creatividad abierta del cerebro, no podemos ya prescindir de ella. Estamos enganchados. Nuestro cerebro nos pedirá más¹¹⁸.

Así como la representación del cerebro recuerda a menudo el plano de una ciudad, estas reflexiones nos sugieren un inmediato paralelismo con el pensamiento de Careri, su exploración por los intersticios de la ciudad, el interés por los vacíos urbanos, por la creación de nuevas conexiones, el deseo de ampliar las fronteras de lo visible, de lo consciente, de lo aceptado. En la entrevista que nos concedió, ante nuestra pregunta sobre este paralelismo entre la filosofía de la plasticidad de Malabou y su propio ‘urbanismo de la plasticidad’, Careri contesta: “¡Claro! Las áreas inconscientes del cerebro son como el mar en el mapa de Stalker. Está lo consciente, lo que se ve, y lo inconsciente, lo que no emerge, y es precisamente ahí donde se pueden construir nuevos caminos, nuevas conexiones”¹¹⁹.

118 Catherine Malabou, “Prenons soin de nos cerveaux”, *France Culture*, Podcast, 44’, Publicado el 9 de julio 2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir/prenons-soin-de-nos-cerveaux-0>

119 Apolonio, “El nomadismo...”, 1478



Fig. 6.16. Careri caminando por un 'intersticio' en una caminata exploratoria, noviembre 2018, Roma.
Fuente: Foto de la autora.

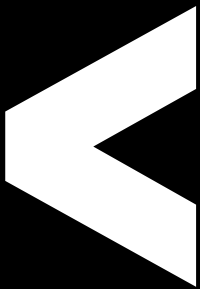
El pensamiento de Careri nos aparece así como un elogio de la plasticidad cerebral, de la creatividad y de la transformación. Cuando le preguntaron a Catherine Malabou qué es la plasticidad ella contestó: “c’est le changement avant l’être, la transformation, avant la fixité”¹²⁰ [es el cambio antes que el ser, la transformación antes que la fijeza]. De la misma manera para Careri el nomadismo viene antes del sedentarismo, el devenir antes del ser y lo importante no son los objetos, las calles, las estructuras fijas sino los procesos, las conexiones y los flujos emocionales, de sus habitantes. Caminando junto a Careri mantenemos con toda seguridad viva la plasticidad de nuestro cerebro, nuestra capacidad de crear nuevas conexiones, nuestra innata creatividad.

120 Catherine Malabou, “Philosophe de la plasticité”, *France Culture*, Podcast, 58’, Publicado el 5 de junio 2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-1574-catherine-malabou-philosophe-de-la-plasticite>

A person is walking on a very narrow, high, conical structure that tapers to a point. The person is seen from behind, walking away from the viewer towards the tip of the structure. The structure is dark and appears to be made of a solid material. The background is a vast, cloudy sky in shades of blue and grey. The overall mood is one of solitude and challenge.

C A P Í T U L O siete

**El caminar
artístico:
breve recorrido
entre los
*walking artists***



Man Walking to the Sky

Jonathan Borofsky

Esta escultura titulada “Man walking to the sky” [Hombre caminando hacia el cielo], que el artista americano Jonathan Borofsky realizó para la Documenta IX en 1990 (y que tuvimos la oportunidad de fotografiar visitando la Documenta XIV en 2017), es una perfecta representación del poder creativo del caminar. Cuenta el artista en su página web que la idea le vino desde su infancia cuando sentado en el regazo de su padre, este le contaba el cuento de un gigante bueno que estaba en el cielo y que iban a visitar todos los días. Para el artista la escultura es “una celebración del potencial humano para descubrir quiénes somos y hacia dónde tenemos que ir”. El artista realizó posteriormente otras variantes de la escultura, como “Woman walking to the sky”, instalada en Estrasburgo en 1994, con una mujer caminando y “Walking to the sky”, con varias personas de distintas edades emprendiendo su camino hacia el cielo, instalada temporalmente en Nueva York en 2004 y posteriormente en Dallas. El importante concepto representado por esta serie de esculturas es que caminar potencia las mejores facultades humanas y nos hace conectar con el ‘cielo’ metáfora de lo divino .

* Jonathan Borofsky, *Man walking to the Sky* [Hombre caminando hacia el cielo], escultura de tubo de acero de 30m y fibra de vidrio, instalada para la Documenta IX, Kassel, 1990. Fuente: foto de la autora, 2017.

7

El caminar artístico: breve recorrido entre los *walking artists*



Todo lo que hacemos resulta inferior a nuestros deseos. Quizás a causa de la tecnología. Apenas estamos aprendiendo a caminar¹.

Francis Alÿs

Resumen

Después de la aproximación filosófica, sociológica, antropológica y espiritual del potencial creativo del andar y tras haber incursionado en el caminar revolucionario y transformativo de la sociedad desde Dadá a los surrealistas, letristas, situacionistas, hasta el caminar arquitectónico de Francesco Careri, abordaremos en este capítulo el caminar artístico, es decir, entendido como médium plástico, escultórico y expresivo de una obra de arte. Tras una breve introducción sobre la importancia de este tema en el arte, en la que presentamos una rápida panorámica sobre su relevancia, nos introduciremos más a fondo en el trabajo y la metodología de los artistas que más nos han influido a la hora de crear obras artísticas sobre el tema del caminar, a saber: el colectivo Fluxus por su ironía de clara herencia dadaísta y su unión entre arte y vida, el descubrir la creatividad continuamente presente en lo cotidiano; Richard Long y Hamish Fulton, artistas caminantes por antonomasia, los primeros en haber declarado el caminar como obra artística en sí mismo; Herman de Vries, el artista que más ha encarnado la espiritualidad del caminar y su capacidad de unirnos a la naturaleza; Francis Alÿs para quien caminar es la herramienta principal de sus *performances*, la manera perfecta de expresar la libertad de cada individuo que, en su intimidad sean cual sean las limitaciones exteriores, conserva siempre una fuente de riqueza inagotable, su creatividad. Descubriremos así, de nuevo, el potencial creativo del caminar, esta vez de manera explícita, es decir, en la expresión artística.

1 Francis Alÿs, *Walks/Paseos*, Catálogo de exposición, (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006), http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlys_Walks-Paseos_UnivGuadalajara_1998/#page=1, 9.



7.1. El caminar en el arte

El tema del caminar está tan intrínsecamente unido a la esencia del ser humano que la historia del arte está colmada de obras representando a figuras humanas caminando, desde el Antiguo Egipto, con sus conocidas esculturas hieráticas dando un paso, hasta llegar a la emblemática escultura del *Homme qui marche* de Giacometti, pasando por los estudios kinestésicos de Muybridge y Marey y por innumerables pinturas, dibujos, fotografías y esculturas representando el universo visual del caminar, siluetas paseando, piernas, pies, pasos, zapatos, huellas, etc., como muestran exposiciones como *Walking and thinking and Walking* (Louisiana Museum, 1996), *Walk Ways* (2002), *Les figures de la marche* (Museo Picasso, Antibes 2000-2001), *On the Road* (Santiago de Compostela, 2014), *Walk On: from Richard Long to Janet Cardiff —40 years of Art Walking* (Londres, 2013), *Artist's Walks: The Persistence of Peripatecism* (Dorsky Gallery, NY 2013), *Walking Sculpture 1967-2015* (deCordova Sculpture Park and Museum, Massachusetts 2015), *Al pie de la letra* (Granada, 2016) o *Des marches, démarches* (Francia, 2020), entre muchas otras, incluidas las posibles futuras, ya que es un tema apasionante que suscita un interés inextinguible.

A partir del siglo XVIII, el paseo empieza a ser considerado como acto cultural y se empieza a forjar la concepción moderna de paisaje. Numerosos artistas, pensadores y escritores de la época elogian el pasear y el viajar a pie como proceso de aprehensión del entorno. William Gilpin escribió a finales del siglo su conocido ensayo sobre la belleza pintoresca², en el que describe el placer de caminar y representar la naturaleza con rápidos bocetos. Poco a poco los artistas abandonan el taller para salir a pintar al exterior, costumbre que llegará a ser idiosincrática de los impresionistas. Es signo del inicio de una reflexión sobre nuestra relación con el territorio y nuestra vinculación con el paisaje. Nace el deseo de ir más allá de las representaciones pictóricas para buscar la experiencia directa en primera persona.

2 William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Trad. Javier Maderuelo (Madrid: Abada editores, 2004)



Con las vanguardias y en particular, desde los años 60, crece la búsqueda por un arte no objetual, más auténtico, que revalorice la presencia corporal del artista, su acción, su experiencia, sus gestos y que se desenvuelva en un ámbito más amplio que supere los límites del museo. Nacen expresiones artísticas como la *performance* y el *land art*, así como el interés por la obra efímera. Aparecen en la escena artística los artistas caminantes. Descubren, y sobre todo ponen en evidencia, el andar como herramienta plástica, capaz de crear una experiencia artística, de moldear el espacio como en una escultura y de dibujar en el suelo transformando el propio cuerpo en pincel. Surgen los caminantes urbanos y los caminantes en la naturaleza. Entre ellos están los que crean obras efímeras, los que se limitan a la *performance* del paseo, los que caminan para recolectar objetos que después transforman en arte, los que crean vídeos de sus paseos, los que realizan mapas de rutas para ofrecerlas como experiencias artísticas, los caminantes solitarios y los organizadores de caminatas colectivas, los que caminan y dibujan o fotografían, etc. La oferta es muy amplia y variada y, además, enriquecida por numerosas metodologías y estrategias artísticas entremezcladas entre sí, haciendo muy difícil su sistematización y presentación exhaustiva. Entre ellos, a modo de ejemplo, se encuentran: Robert Smithson que caminó en su conocido *Tour of the Monuments of Passaic*³ (1967) y creó la escultura *Spiral Jetty*⁴ [Muelle en espiral] (1970) hecha para recorrerla a pie; Michelangelo Pistoletto que caminó rodando una enorme bola de periódicos por las calles de Turín (*Scultura da passeggio*⁵ [Escultura de paseo], 1967); Walter de María que pintó dos líneas paralelas de una milla de longitud en el desierto de Mojave en California, un dibujo para ser caminado (*One Mile Long Drawing*⁶, 1968); Dennis Oppenheim que caminó durante tres meses con unos zapatos en cuya suela había hecho cortes transversales para formar huellas peculiares en el suelo (*Ground mutations. Footprints*⁷ [Mutaciones

3 Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic*, http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf

4 Robert Smithson, "Spiral Jetty", Utah State University, vídeo de Youtube, 3:16, publicado el 22 de mayo 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=v-N3vbH52bQ>

5 Michelangelo Pistoletto, "Scultura da passeggio / Sculpture de promenade, 1967-2013", *Geogle Arts and Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/michelangelo-pistoletto-scultura-da-passeggio-sculpture-de-promenade-1967-2013/ywHL2QJGHGD9g>

6 Walter de María, "One Mile Long Drawing", *East of Borneo*, 27 de julio, 2013, <https://eastofborneo.org/archives/walter-de-maria-s-mile-long-drawing/>

7 Dennis Oppenheim, "Ground mutations. Footprints, 1969", *Dennis Oppenheim Estate*, <https://www.dennisaoppenheim.org/ground-mutations>



en el suelo. Huellas], 1969); Mona Hatoum que realizó una performance en la que caminaba descalza con unas botas de policía atadas a los pies como persiguiéndola (*Performance Still*⁸ [Performance inmóvil], 1985-1995) ; Marina Abramovic que recorrió la muralla china desde el extremo oriental para reunirse con su pareja Ulay que había salido desde el otro extremo (*The lovers*⁹ [Los amantes], 1988); Christo que ideó las espectaculares colchonetas flotantes que unían las islas del lago Iseo (Italia) para que el público pudiera caminar sobre el agua (*The Floating Piers*¹⁰ [Andenes flotantes] 2016); Helen Mirra¹¹ una artista caminante inspirada por ideas budistas que unen andar y tejer; Sophie Calle que se transforma en una caminante detective siguiendo a un desconocido en *Suite Venitienne*¹² (1981) o pidiendo a su madre que la siga contratando a un investigador privado en *Le detective*¹³ (1981) haciendo así patente la relación entre *flâneur* y detective ya resaltada por los situacionistas¹⁴ y puesta en obra por Vito Acconci en *Following Piece*¹⁵ [Pieza de seguimiento] (1969); Jan Estep que crea el mapa de una ruta en búsqueda de la cabaña donde Wittgenstein se retiraba a escribir (*Searching for Ludwig Wittgenstein*¹⁶ [Buscando a Ludwig Wittgenstein" 2007])... y así podríamos seguir citando obras y artistas relacionados con el caminar ya que constituye una estrategia creativa esencial para lo que la crítica de arte Lucy Lippard denominó la "dematerialización del objeto de arte".¹⁷

8 Mona Hatoum, *Performance Still* 1985-1995, *Tate Modern*, octubre, 2013, <https://www.tate.org.uk/art/works/hatoum-performance-still-p80087>

9 Tom Seymour, "'It was painful, it was hardship': Marina Abramovic on her ill-fated, epic walk towards Ulay across the Great Wall of China", *The Arte Newspaper*, 17 de septiembre, 2019, <https://www.theartnewspaper.com/2019/09/17/it-was-painful-it-was-hardship-marina-abramovic-on-her-ill-fated-epic-walk-towards-ulya-across-the-great-wall-of-china>

10 Christo, *The Floating Piers*, Iseo Lake (Italy) 2014-2016", Christo and Jeanne-Claude, <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/>

11 Helen Mirra, <https://hmirra.net>

12 Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, (Nueva York, Sigilio, 2015)

13 Alexandra Laudo, "la intimidad de los otros y Sophie Calle", *Temas de psicoanálisis*, 13 de enero, 2017, <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2017/01/11/la-intimidad-de-los-otros-y-sophie-calle/>

14 Merlin Coverley, *Psicogeografía*, (Madrid, PanCrítica & Carpe Noctem, 2014), pos. 900, Kindle

15 Vito Acconci, "Following Piece", 1969, Moma, <https://www.moma.org/collection/works/146947>

16 Jan Estep, *Searching for Ludwig Wittgenstein*, 2007, <https://janestep.com/wittgenstein-map>

17 Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Trad. Ma^a Luz Rodríguez Olivares, (Madrid: Akal, 2004)



Ante el volumen abrumador de las propuestas artísticas en relación con el caminar, en este capítulo hemos optado, como hemos mencionado anteriormente, por exponer una investigación más en profundidad únicamente de los artistas que más han influido como referentes en las creaciones artísticas de los proyectos prácticos de la tesis. Estos artistas son los siguientes: el colectivo Fluxus, por la unión arte-vida, Richard Long y Hamish Fulton, artistas seminales del *walking art*, Herman de Vries, representante emblemático de la búsqueda de fusión con la naturaleza y Francis Alÿs, el *performer* caminante por excelencia. Antes de introducirnos en la obra de los artistas elegidos analizaremos cuáles son las peculiaridades plásticas y creativas del caminar.

7.2. Kinestesia, plasticidad y cinematografía del caminar

El pensador, comisario y experto en arte contemporáneo Thierry Davila observa en su libro *Marcher, créer* [Caminar, crear] que en el arte contemporáneo el movimiento, el desplazamiento y, en particular, el caminar se ha transformado en una herramienta de creación escultórica¹⁸. Este interés por el movimiento se forjó ya en el siglo XIX como muestran las conocidas investigaciones fotográficas de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey sobre la kinestesia que afrontaron el movimiento primordialmente como un proceso. Descubrieron y mostraron que el movimiento generaba una sugestiva realidad plástica más allá de su simple representación iconográfica¹⁹. Es precisamente esta capacidad ‘plástica’ del caminar lo que subraya Davila insistiendo en el doble significado que tiene la palabra cuando es usada en Arte donde significa tanto dar forma, moldear como coger forma, ser maleable, adaptarse²⁰. Así es el caminar: crea una experiencia, da forma a un espacio y al mismo tiempo se adapta a él, va modificándose conforme se realiza. Se asiste por tanto en el arte del siglo XX y XXI a una amplia “mise en mouvement”²¹ [puesta en movimiento]. El artista deviene móvil, nómada, *performer*, crea en movimiento. El taller se abre al exterior y abarca todo el espacio. La obra consiste en una experiencia procesual que va más allá del objeto iconográfico estático. Como

18 Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, (París: Éditions Du Regard, 2002), 9.

19 *Ibid.*, 11.

20 *Ibid.*, 23.

21 *Ibid.*, 17.



ya hemos explicado en el capítulo 5, la inauguración de este proceso puede marcarse en la primera visita Dadá en esa tarde lluviosa del 14 de abril de 1921 en la que por primera vez el artista se muestra consciente de que no necesita crear un objeto, sino que su propio cuerpo, su presencia en el espacio, es suficiente para abrir una nueva realidad estética.

Esta capacidad plástica del caminar que Davila define como “cineplastique” [cine-plástica] tiene un paralelismo con la cinematografía ya que, al andar, se produce automáticamente un collage de impresiones, una sucesión de ambientes y percepciones diferentes que se unen con el recorrido del cuerpo en movimiento que actúa como un hilo que aúna todas las perlas de un collar. No es casualidad que justamente los trabajos de Muybridge y de Marey fueron precursores de la invención del cine. También cabe resaltar el interés de los situacionistas por el cine que, por un lado, consideraban ya muerto²², pero, por otro, veían en la representación cinematográfica la única manera de poder representar una deriva, lo que demuestra precisamente “le rythme cinématographique de la dérive” [el ritmo cinematográfico de la deriva], como escribe Davila²³. La deriva es cinematográfica en su esencia.

El caminar se revela como el primer *travelling* cinematográfico —tema del capítulo de libro²⁴ que presentamos en la conferencia WAC²⁵. Al caminar, se genera una experiencia de simbiosis con el ambiente que nos envuelve, produciendo una serie de percepciones que activan la casi totalidad de nuestros sentidos (vista, oído, olfato, tacto), se suceden con inmediatez una tras otra y simultáneamente trazamos en nuestra mente el hilo conductor que las unifica en una historia. Caminar representa la primera experiencia de ver desfilar ante nuestros ojos secuencias de imágenes en movimiento. Es el primer movimiento de cámara con el que escrutamos la realidad en movimiento. Además, se trata de una experiencia

22 “Le cinema est mort” [el cine ha muerto] afirma Debord en su película *Hurlements en faveur de Sade*, 1952, <https://www.youtube.com/watch?v=U8o3ue5-IA8>

23 Davila, *Marcher...*, 31

24 Laura Apolonio, Mar Garrido-Román, Fernanda García-Gil, “Walking is the primal camera travelling” en *Walking practices, Walking art, Walking bodies*, Ed. Geert Vermeire, Yannis Ziogas (Florina: University of Western Macedonia, School of Fine Arts, 2020), 304-312

25 *Walking Practice, Walking Art, Walking Bodies*, WAC International Encounters / Conference, (Prespes 1-7 de julio 2019), <https://icowaf2019.eetf.uowm.gr>



cinematográfica y teatral única en su género ya que nos convierte al mismo tiempo en actores y espectadores.

A este propósito queremos destacar, en el campo de las artes dramáticas y performativas, la interesantísima propuesta del colectivo artístico italiano DOM- que ha creado un proyecto teatral en el que los espectadores caminan durante la función, siendo parte activa del *travelling* que ellos mismos generan. En el espectáculo, titulado *L'uomo che cammina* [el hombre que camina], realizado en Roma (2018), los espectadores, limitados a 15, tenían que seguir a un actor vestido de rojo que salía del histórico Teatro Valle, en el centro de la ciudad, para entrar en la calle y emprender un largo paseo, de 3 a 5 horas, pasando por el centro monumental y turístico de Roma, para posteriormente entrar en el metro, bajar en una estación periférica, seguir caminando por senderos suburbanos que recuerdan las películas de Pasolini y terminar el recorrido en un lugar emblemático de la ciudad, la desembocadura del río Tíber, junto a un asentamiento nómada de chabolas. Mientras los espectadores caminaban, había actores mimetizados entre la gente de la calle que creaban eventos, pequeñas escenas, música ambiental, humo detrás de una ruina..., momentos que generaban una experiencia visual cinematográfica (Fig. 7.1).



Fig. 7.1. Escenas de la *performance* teatral *L'uomo che cammina*, de la compañía DOM-, 2018, Roma.
Foto: de la autora.

En este contexto, el espectador nunca sabe con precisión quién es actor y quién es simplemente un transeúnte y así, al observar todo lo que le rodea, se percata de la increíble riqueza existente en la calle, de la variedad de personajes que hay y del fermento creativo en el aire. Se siente parte de un larguísimo plano

secuencia en el que es espectador y actor al mismo tiempo. Espectáculo y realidad se entremezclan para revelarnos la ciudad como un escenario de ensueño y la vida como el verdadero teatro. El espectáculo *L'uomo che cammina* se ha realizado en varias ciudades adaptándolo, en cada caso, a las características de los distintos lugares. DOM es un proyecto artístico de Leonardo Delogu y Valerio Sirna, que investiga las relaciones entre cuerpo y paisaje realizando *performances*, espectáculos teatrales y *workshops*. Según explican en su página web²⁶, se han inspirado en la preciosa novela gráfica de Jiro Taniguchi *El caminante*²⁷ (2015) que retrata de forma muy poética los placeres efímeros de pasear (Fig. 7.2).

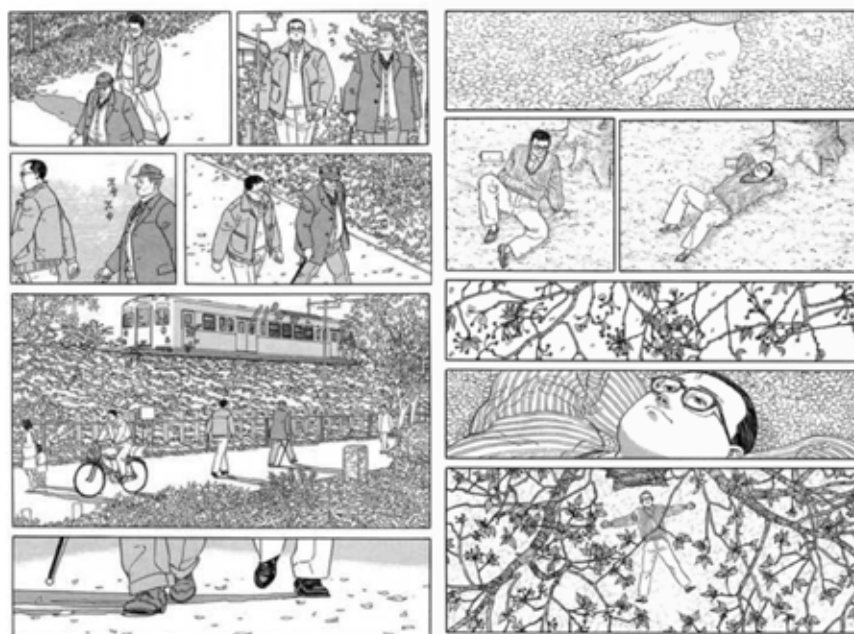


Fig. 7.2. Jiro Taniguchi, *El caminante*, 2015. Fuente: web DOM²⁸.

Otro espectáculo en la misma línea es *El paseo de Robert Walser*, escrito y dirigido por Marc Caellas, inspirado en el conocido libro de Walser²⁹ y protagonizado por Esteban Feune de Colombi. En esta obra de teatro *site-specific*, el actor actúa directamente en la calle y los espectadores (no más de quince) le siguen en su pa-

26 DOM, *L'uomo che cammina*, <https://www.casadom.org/luomo-che-cammina.html>

27 Jiro Taniguchi, *El caminante*, Trad. Shizuka Shimoyama, Miguel Ángel Ibáñez Muñoz, Víctor Illera Kanaya y Ana Millán, (Tarragona: Ponent Mon, 2015), 3ª ed.

28 Jiro Taniguchi, *El caminante*, <https://www.casadom.org/luomo-che-cammina.html>

29 Robert Walser, *El paseo*, Trad. Carlos Fortea, (Madrid: Siruela, 2014)

seo por el barrio. “Durante el camino —explica el director³⁰— se producen encuentros, azarosos o no, teatrales o no, improvisados o no...”. Se mezclan teatro y vida, una micelánea en realidad siempre presente pero de la que no somos conscientes.



Fig. 7.3. Esteban Feune de Colombi interpretando *El paseo de Robert Walser*. Fuente: web de Marc Caellas³¹.

Caminar se descubre como una potente herramienta artística capaz de producir la obra, desplegarla con el propio cuerpo que se mueve en ella conforme la realiza. Así la utilizan los artistas de *land art* y de *performance* que surgen en el arte contemporáneo descubriendo tanto las capacidades expresivas del propio cuerpo como del espacio alrededor. El cuerpo es un pincel y el espacio es el lienzo ofreciendo una multiplicación en potencia de las posibilidades sensoriales, expresivas y plásticas. De un punto de vista escenográfico y cinematográfico, el artista caminante es director de escena, actor y espectador de su propia obra. Desde una perspectiva más plástica y visual, propia de las artes pictóricas y escultóricas, el artista caminante moldea el espacio, crea el lugar y traza un recorrido, deja huellas, signos gestuales que en sí ya son arte. “Estas huellas o formas visibles [...] son productos del encuentro entre su caminar y el lugar que recorre”, escribe Tonia Raquejo, dando lugar a una obra que “se manifiesta en su invisibilidad”, “una

30 Marc Caellas, *El paseo de Robert Walser*, <https://marccaellas.net/paseo-de-robert-walser.html>

31 *Ibíd.*

acción que transcurre en el tiempo [...] para recorrer un espacio”³². Resalta así la peculiaridad efímera y nómada de este tipo de arte que Tonia Raquejo define de manera muy pertinente con la original expresión *non-site specific*, contrapuesto al *site-specific* de las obras de escultura contemporánea creadas para permanecer en un lugar específico. Como explica José Luis Brea, ya Rosalind Krauss, en su conocido esquema del campo expandido de la escultura, había determinado los cuatro campos en los que se había ampliado la acción escultórica a partir de los años 60: paisaje, no-paisaje, arquitectura, no-arquitectura y que la relación entre ellos permitía definir tres nuevas zonas para la escultura contemporánea: la construcción *site-specific*, el emplazamiento o señalización y las estructuras axiomáticas³³.

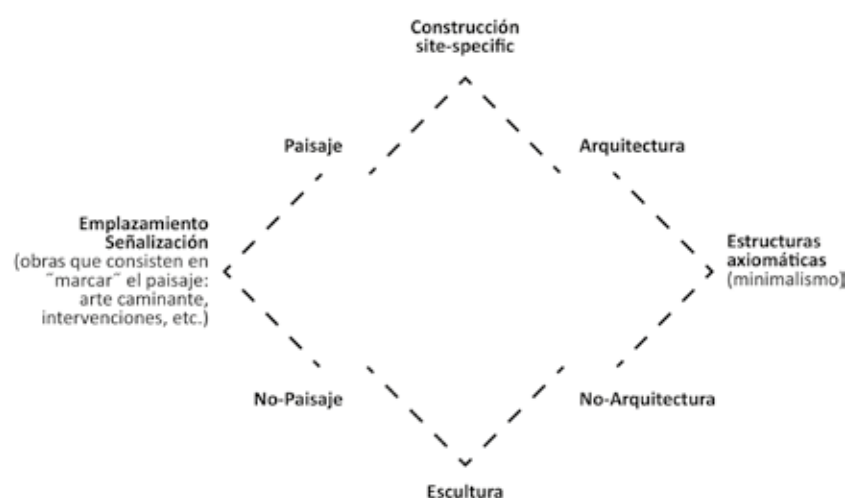


Fig. 7.4. Esquema del campo expandido de la escultura de Rosalind Krauss.
Fuente: gráfico reconstruido por la autora de la tesis a partir del artículo de José Luis Brea³⁴.

El arte de los artistas caminantes se desarrolla en la dialéctica entre paisaje y no-paisaje. El arte itinerante en el que caminar es el médium utilizado no consiste en una obra situada en un punto fijo sino en el proceso de ir haciéndose, transformando el lugar, mediante los movimientos cinéticos del artista, en obra de arte. El

32 Tonia Raquejo, “El arte de crear viajando: el non-site specific” en *El arte y el viaje*, ed. Miguel Cabañas Bravo, Amalia López-Yarto y Wifredo Rincón García, (Madrid: Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011), pp. 201-214, https://www.academia.edu/1236960/EL_ARTE_DE_CREAR_VIAJANDO_EL_NON_SITE_SPECIFIC

33 José Luis Brea, “Ornamento y Utopía: evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, *Arte*, Vol. 1, nº 4, (1996): 2, <https://vdocuments.es/brea-ornamento-y-utopia-56198dab2063d.html>

34 *Ibid.*

artista y el lugar están fuertemente conectados, pero de una forma móvil. Las caminatas son actos simbólicos ejecutados en determinados lugares que adquieren así un valor estético y artístico. Sin estar unidas al lugar, en cuanto que son obras en movimiento, una vez realizadas, el lugar forma parte de ellas.

La característica primordial de este tipo de arte es por tanto la movilidad, entendida como movimiento del artista, desplazamiento, pero también como ruptura de lo convencional, nueva representación espacial, invención interpretativa de un paisaje. El artista crea una nueva realidad utilizando la acción de su cuerpo como médium artístico con el que moldear el espacio en su doble aspecto de territorio terrestre (en el caso de los caminantes de *land art*) y de sociedad urbana (en el caso de los caminantes urbanos). Thierry Davila habla de “*sur-prise*” [sor-presa], rompiendo la palabra con un guion para recalcar la importancia de la “presa” sobre la realidad, la experiencia táctil de caminar, la percepción real, la reactivación de la relación sujeto-espacio y, al mismo tiempo, lo novedoso, inesperado, hasta ahora invisible, que el artista descubre, rinde consciente y revela. El movimiento es, como escribe Davila, un modo de producción, un medio de visión y una herramienta de invención³⁵. El artista caminante activa la dialéctica entre fijeza, rigidez, estabilidad de un objeto, lugar o estructura mental y fluidez, cambio, devenir, pasaje, deriva. Vive en su cuerpo el proceso de desterritorialización y reterritorialización que para Deleuze constituye la esencia de la creatividad, el “permitir conexiones, circuitos, tránsitos y devenires [...] combatir el uno de nuestra identidad y hacernos múltiples.”³⁶ Los artistas que mejor han expresado la multiplicidad de posibilidades contenidas en la unidad mínima son los del movimiento artístico Fluxus.

7.3. Fluxus: la creatividad intrínseca en el caminar cotidiano

Fluxus es el movimiento o, por decir mejor, el no-movimiento artístico informalmente organizado en 1962 por George Maciunas. Su nombre significa ‘flujo’ en latín y se propone eliminar toda frontera entre arte y no arte para que la creatividad ‘fluya’ en toda libertad. Para Fluxus, todo el mundo es artista y todo es arte. El arte se encuentra en cualquiera actividad cotidiana y la vida es un flujo continuo de creatividad. Para

35 Davila, *Marcher...*, 43

36 Maite Larrauri, *El deseo según Gilles Deleuze*, (Madrid: Frontera Digital, 2017), 48-49

hacer consciente este fermento creativo permanente, inventan juegos y performances siguiendo el concepto de ‘hágalo usted mismo’ para que cualquiera pueda realizar su propia pieza de arte que es siempre, ante todo, una experiencia. Profundamente inspirados por Dadá y por Marcel Duchamp, creen en la democratización del arte, en su anti-mercantilización y apuestan por la simplicidad, el inconformismo, la ironía, el juego y mucho humor. Quieren promover una ola revolucionaria en el arte, hacer del ‘no arte’ una realidad que todos pueden apropiarse y disfrutar lúdicamente. Entre los principales componentes del colectivo se encuentran: George Maciunas, Joseph Beuys, John Cage, La Monte Young, Yoko Ono, Nam June Paik, Wolf Vostell, Ben Vautier, George Brecht, Robert Filio, Dick Higgins, Allan Kaprow, Alison Knowles, entre otros. Reúne a artistas de diversas nacionalidades, ámbitos culturales y técnicas, desde pintores, músicos, poetas, *performers*, etc.

Para los artistas Fluxus, caminar era uno de los gestos cotidianos capaz de revelar el fluir de la creatividad inherente a la vida. Emblemático de ello es la ilustración *Keep walking Intently* [Sigue caminando atentamente], realizada por Maciunas, que representa una espiral de zapatos en forma de concha de caracol (Fig.7.5) y que era parte de la obra *Theatre Music* del artista japonés Takehisa Kosugi, incluida en uno de los famosos *Fluxkits*, el *Fluxus 1* (también fue incluida en la obra *Events* de Kosugi y reproducida en el segundo periódico de Fluxus).



Fig. 7.5. Takehisa Kosugi, *Theater Music. Keep Walking Intently*, impresión sobre cartulina, 5,5 x 11cm, 1963, New York City, MOMA. Fuente: Artists' Books and Multiples³⁷.

Los *Fluxkits* eran originales ediciones producidas por Fluxus en forma de maletines o cuadernos de artista, compuestos por obras de varios artistas. El kit *Fluxus 1* in-

37 “Takehisa Kosugi. Theatre Music”, *Artists' Books and Multiples*, publicado el 12 de enero 2021, <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2021/01/takehisa-kosugi-theatre-music.html>

cluía también una larga tira de papel japonés hecho a mano que, una vez desplegado, mostraba huellas de pies y zapatos creadas con tinta, resultado de la *performance*.

La obra es una invitación a ralentizar y prestar atención a todo lo perceptible en nuestro entorno, a nuestro cuerpo penetrando el espacio, para que se revele lo “infraordinario”, según la ocurrente palabra de Perec³⁸. *Keep walking Intently*, una máxima tan seductora como enigmática, es elegida por Lori Waxman como título de su libro sobre el caminar³⁹. En estas tres palabras se resume a la perfección la actitud Fluxus ante el arte, lo cotidiano y el caminar.

Más que hacer grandes caminatas o emprender aventureros viajes, los artistas Fluxus, en su más puro estilo minimalista y al mismo tiempo lúdico, nos dan instrucciones para encontrar lo extraordinario en cada movimiento de nuestro cuerpo, en los gestos nimios de nuestra vida diaria, para descubrir en ellos una dimensión estética, artística y espiritual. La original creación icónica de Maciunas parece haber sido la inspiración para la obra *100 Boots* [100 botas], de Eleanor Antin, una serie de 51 fotografías para postales de instalaciones creadas posicionando 100 botas en fila en distintos lugares (Fig. 7.6).



Fig. 7.6. Eleanor Antin, *100 Boots*, 51 fotos para postales, 1972, SFMOMA, San Francisco. Fuente: SFMOMA⁴⁰.

38 Georges Perec, *Lo infraordinario*, Trad. Mercedes Cebrián (Madrid: Impedimenta, 2008)

39 Lori Waxman, *Keep Walking Intently. The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International and Fluxus*, (Berlin: Sternberg Press, 2017)

40 Eleanor Antin, *100 Boots*, https://www.sfmoma.org/artist/Eleanor_Antin/?sa=1

Benjamin Patterson, artista Fluxus, elaboró varias piezas sobre el caminar, como por ejemplo, *Instruction nº1* (Fig. 7.7), en la que dibuja siluetas de zapatos creando figuras geométricas minimalistas como para despertar la consciencia sobre la repetitividad de nuestros movimientos y mostrar el ritmo trascendente, el eterno presente que los subyace. En el dibujo de la izquierda de la figura 7.7, por ejemplo, podemos ver dos siluetas de zapatos dibujadas a mano, en la que el artista ha estampado las palabras “NOW” [ahora] y “LATER” [más tarde], una reflexión sobre el ritmo de la caminata como reflejo de la condición espacio-temporal de la existencia. Los otros dos dibujos pueden también ser interpretados como instrucciones para realizar figuras geométricas caminando con nuestro cuerpo en un espacio reducido, como si fuera un ritual, repitiendo los mismos pasos como un mantra o un ejercicio espiritual zen, para alcanzar un nuevo nivel de consciencia. Como escribe Lori Waxman: “It’s easy, you do it all the time, but perhaps there’s something more to it that bears notice”⁴¹ [Es fácil, lo haces todo el tiempo, pero quizás hay algo más que merece la pena notar]. Repetir un acto banal para transformarlo en un ritual, una danza, es una manera de abstraer el movimiento y convertirlo en un concepto.

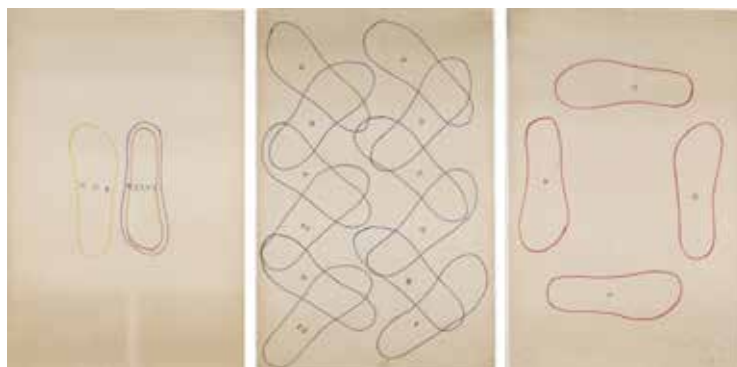


Fig. 7.6. Benjamin Patterson, *Instruction No. 1*, Rotulador y tinta estampada sobre papel, 78 x 50.8cm cd., 1964, MOMA, New York. Fuente: MOMA⁴².

Otra pieza de Petterson es *Methods and Processes* en la que da las siguientes instrucciones: “Close eyes / Walk to most distant visible point / Open an eye” [Cierra los ojos / Camina hasta el punto visible más distante / Abre un ojo]. Estas

41 Waxman, *Keep Walking...*, 198

42 Benjamin Patterson, “Instruction nº1”, 1964, *Moma*, https://www.moma.org/collection/works/127164?artist_id=4520&page=1&sov_referrer=artist

instrucciones son desconcertantes, desorientan, aunque se realicen en un lugar muy seguro, son incluso potencialmente peligrosas. Lo importante para el enfoque Fluxus es involucrar el cuerpo en la experiencia real del mundo. Buscan realizar acciones sencillas para mostrar lo trascendente contenido en ellas y cómo el realizarlas puede eclosionar un nuevo mundo, una nueva consciencia más espiritual. A través de lo irónico, cómico y lúdico, los artistas Fluxus tocan temas trascendentales. Quieren despersonalizar y objetivar las acciones cotidianas para alcanzar una verdad transpersonal. Sus objetos artísticos no son estáticos sino dinámicos, crean juegos y dan instrucciones para que el espectador o interlocutor ponga su cuerpo en movimiento y actúe en primera persona. Son obras de arte hechas para ser usadas, es decir, para implicar al cuerpo activo y su capacidad reactiva e interpretativa.

El artista originario de Surinam instalado en Ámsterdam Stanley Brouwn, afiliado a Fluxus, ha investigado la capacidad corporal de medir el espacio, origen de muchas medidas (pies, pulgadas, etc.), llegando a establecer su medida personal con su propio paso, dándole un valor modesto y emblemático: la de un cuerpo humano que se mueve por el espacio, con sus límites y su fragilidad, pero también con su capacidad sensorial que los medios de transporte anulan o reducen considerablemente. Brouwn reivindica así el cuerpo como epicentro creativo. Las experiencias de la vida cotidiana son para él ocasiones para tomar consciencia del movimiento y de la trascendencia que las permean. Su obra más conocida es *This Way Brouwn* [Por aquí Brouwn] (Fig. 7.7) en la que pedía a los transeúntes de indicarles el camino hacía un punto de la ciudad, dibujando un boceto sobre un papel en el que el artista había impreso su sello “This Way Brouwn”. Llegado al punto indicado, volvía a pedir instrucciones a otro peatón y así sucesivamente. Posteriormente reunió todas estas hojas en un libro que constituyó un peculiar mapa de la ciudad, un reflejo de la visión espacial de sus habitantes⁴³. Brouwn también creó obras poniendo en el suelo tiras de papel para que se imprimieran los pasos aleatorios de los peatones para posteriormente exponerlos como dibujos sin firma ni autoría, sin selección, indicando así que el arte está en todas partes, incluso (o, sobre todo) en el suelo. Desde 1972, Stanley Brouwn no permite la reproducción

43 Gilles Tiberghien, “La marche émergence et fin de l’oeuvre” pp.225-252. En: *Un siècle d’arpenteur. Les figures de la marche*, (París: Réunion des Musées Nationaux, 2001), 235-236

de su obra ni en papel ni online afirmando que debe ser experimentada sin ulte-
riores interferencias⁴⁴.

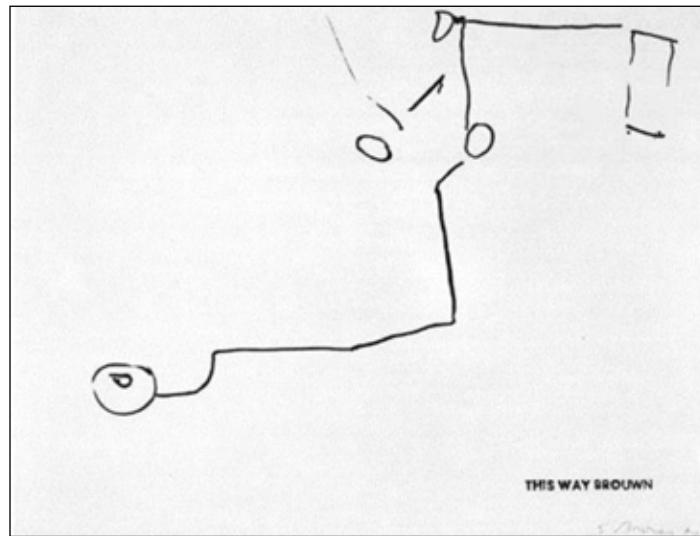


Fig. 7.7. Stanley Broun, *This Way Broun*, 1963, Tinta sobre papel. Fuente: Wikiart⁴⁵.

Yoko Ono, artista Fluxus, realizó también obras muy sugerentes relacionadas con las derivas urbanas, como por ejemplo *City Piece* [Pieza urbana] en la que daba instrucciones para realizar paseos peculiares, como por ejemplo: “Walk all over the city with an empty baby carriage”⁴⁶ [Camina por toda la ciudad con un carrito de bebé vacío], una llamada a redescubrir el aspecto lúdico de la metrópoli que se presta a múltiples interpretaciones: ¿quizás para reflexionar sobre el vacío? ¿o para gestar ideas creativas? ¿o simplemente para conectar con un estado mental más surreal?... En otra de sus piezas, invita a saltar en todos los charcos de la ciudad (“Jump in all the paddles of the city”⁴⁷). En su *Map Piece* [Pieza cartográfica] escribe instrucciones para dibujar mapas para perderse, siguiendo el más puro estilo lúdico situacionista:

44 dCordova Sculpture Park and Museum, *Walking Sculpture 1967-2015* (New Haven: Yale University Press, 2015), Catálogo de exposición, 26.

45 Stanley Broun, “This Way Broun”, *Wikiart*, 21 de junio, 2014, <https://www.wikiart.org/en/stanley-broun/this-way-broun-1963>

46 Yoko Ono, *Half-A-Wind Show, Eine Retrospektive*, eds. Ingrid Pfeiffer y Max Hollein (Mónaco: Editorial Prestel, 2013), 124

47 Yoko Ono, *Jump in all the puddles of the city*, <https://twitter.com/yokoono/status/609364783771430912>

Draw an imaginary map. Put a goal mark on the map where you want to go. Go walking on an actual street according to your map. If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside. When you reach your goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet. The map must be followed exactly, or the event has to be dropped all together. Ask your friends to write maps. Give your friends maps.⁴⁸ [Dibuja un mapa imaginario. Pon una marca de meta en el mapa donde quieras ir. Camina por una calle real según tu mapa. Si no hay ninguna calle donde debería estar según el mapa, haz una apartando los obstáculos. Cuando llegues a tu meta, pregunta el nombre de la ciudad y regala flores a la primera persona que encuentres. Hay que seguir el mapa con exactitud, o el evento tiene que ser abandonado por completo. Pide a tus amigos que escriban mapas. Regala mapas a tus amigos.]

Estas obras de Yoko Ono inspiradas en la ciudad nos reenvían a otra artista japonesa, Yayoi Kusama, que realizó en 1966 la obra *Walking Piece*⁴⁹ en la que deambulaba por las zonas más desfavorecidas de Nueva York vestida con el tradicional kimono y sombrilla de flores, generando un fuerte contraste entre un mundo exótico, surreal, de ensueño y la dura realidad metropolitana de un ambiente postindustrial.

Otra obra curiosa siguiendo el estilo surreal pero también fuertemente minimalista de Fluxus es *Composition 1960 #10* de La Monte Young, cuyas instrucciones son simplemente “Draw a straight line and follow it”⁵⁰ [Dibuja una línea recta y síguela]. Es una forma de interrogar el espacio que nos rodea, experimentarlo de una manera diferente, ver cómo cambia en base a la intencionalidad. Al mismo tiempo es una ironía sobre lo vano de cualquier objetivo y lo difícil que es trazar una línea recta en un mundo donde todo está entremezclado. Es también una reivindicación de un uso más creativo y sobre todo libre del espacio.

48 Karen O'Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, (Cambridge, Massachussets: The Mit Press, 2016), 77

49 Yayoi Kusama, “Walking Piece, 1966”, *Whitney Museum of American Art*, <https://whitney.org/media/846>

50 Waxman, *Keep walking...*, 206

Esto nos sugiere una conexión con la performance del funambulista Philippe Petit quien tendió un cable entre las Torres Gemelas de Nueva York y caminó sobre él en 1974, a más de 500 m de altura⁵¹ (Fig. 7.8). Aunque no fuera un artista Fluxus, quizás sea la persona que mejor supo realizar la obra de La Monte Young, expresando su máximo potencial creativo y demostrando que trazar una línea recta significa reinventar el espacio. Petit fue detenido tras la performance y al preguntarle por qué lo había hecho contestó simplemente: “no sé, no hay una razón, cuando veo algo bello tengo ganas de crear una línea de unión y caminar”⁵². En la entrevista en la que explica su acrobacia afirma: “caminar sobre una cuerda es el arte más difícil del mundo y es también el arte más fácil porque es el arte de caminar”. Aquí se encuentra el puro espíritu Fluxus: revelar el enorme potencial de lo más simple. Es también la expresión de la trasgresión de las reglas establecidas a partir de la incorporación de un acto artístico.

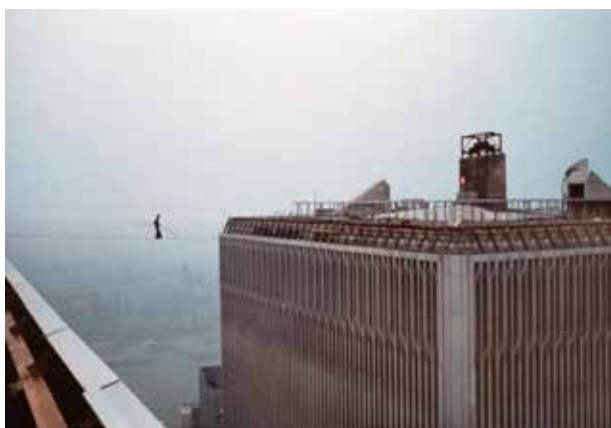


Fig. 7.8. Philippe Petit caminando sobre el cable tendido entre las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York, 1974. Fuente: Historias de Nueva York⁵³

Esta performance de funambulismo nos reenvía a la obra *Touch* [Tocar] (Fig. 7.9) de Janine Antoni en la que camina sobre una cuerda tendida delante del océano, generando el efecto visual de andar sobre el horizonte. “I wanted to walk in this impossible place, to walk on the line of my vision, or along the edge of my

51 Esta aventura fue posteriormente llevada al cine con la película *Man on Wire* de James Marsh (2008)

52 Philippe Petit, “Philippe Petit Looks Back on Historic Twin Towers Walk 44 Years Later”, *Insideedition*, Video de Youtube, 4:45, Publicado el 7 de agosto 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=tynHJqQfXMQ>

53 Maño, “El funambulista que unió las Torres Gemelas”, *Historias de Nueva York*, 6 de septiembre, 2011, <https://historiasdenuevayork.es/2011/09/06/el-funambulista-que-unio-las-torres-gemelas/>

imagination” [Quería caminar en este lugar imposible, caminar en la línea de mi visión, o a lo largo del borde de mi imaginación] explica la artista. Una obra muy original que reflexiona sobre el ejercicio del equilibrio (siempre presente al andar) y que resalta la fina línea entre realidad e imaginación que se abre invariablemente en cuanto empezamos a caminar.



Fig. 7.9. Janine Antoni, *Touch*, Video instalación, 9:37, 2002. Fuente: web del artista⁵⁴.

El intento de trazar una línea sobre la que caminar nos recuerda también la obra *Se hace camino al andar* de Esther Ferrer, artista perteneciente al grupo Zaj, cercano a Fluxus, que consistía en caminar por la ciudad marcando con una cinta adhesiva el camino recorrido (Fig. 7.10). Una reflexión sobre la interacción continua entre nuestro cuerpo y el entorno, el contacto y el roce permanente del que no somos conscientes, que implica también el potencial de producir y transformar el espacio.

54 Janine Antoni, *Touch* [Tocar], 2002, <http://www.janineantoni.net/touch>



Fig. 7.10. Esther Ferrer, *Se hace camino al andar*, performance, 2015, Logroño.
Fuente: PAC Plataforma de Arte Contemporáneo⁵⁵.

En 1965 Milan Knížák creó otra obra cuyas instrucciones eran todavía más difíciles de cumplir: “On a busy city avenue, draw a circle about 3 m in diameter with chalk on the sidewalk. Walk around the circle as long as posible without stopping”⁵⁶ [En una avenida muy transitada de la ciudad, dibuja un círculo de unos 3 m de diámetro con tiza en la acera. Camina alrededor del círculo el mayor tiempo posible sin detenerte]. Intentar dibujar un círculo en un lugar lleno de peatones transitando es una ardua tarea que nos permitirá experimentar el entorno desde una nueva perspectiva, una forma de romper un ritmo de movimiento (el bullicio urbano) para observar qué sucede, igual que introducir la mano en un río para intentar parar la corriente. Es un método de toma de consciencia activado desde el cuerpo. El círculo es metafóricamente nuestro centro, nuestra intimidad, nuestra casa. Es una invitación a revalorizar nuestro ser interior, construir nuestro propio espacio, empezando por accionar el cuerpo, primero dibujando el círculo y seguidamente caminando por la línea trazada.

55 Cristina Fernández Crespo, “Se hace camino al andar: Esther Ferrer en Logroño”, *Plataforma de arte contemporáneo*, 31 de Marzo, 2015, <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/se-hace-el-camino-al-andar-esther-ferrer-en-logrono/>

56 Waxman, *Keep walking...*, 207

7.4. Richard Long: caminar como arte y experiencia existencial

Líneas rectas y círculos son las formas geométricas simples predilectas por Richard Long el artista caminante por excelencia que inaugura una forma artística que nació en los años 60, el *walking art*, el arte caminante, una versión más minimalista del *land art*. Los *walking artists* son artistas que caminan para hacer arte. Crean en la desmaterialización de la obra y optan por una forma ecológica de hacer arte, sin contaminar la tierra, reduciendo el impacto de la acción del artista, buscando una experiencia transformativa interna más que la realización de una escultura monumental como los *earthworks*, término acuñado por Smithson para nombrar las obras creadas con movimientos colosales de tierra, típicas del *land art* americano. Los *walking artists* tienen otra sensibilidad y para ellos el caminar es la forma de arte primordial. Como escribe Joaquín Corvo Ponce “optan por recorrer sin prisas, a pie, lugares naturales y a veces vírgenes, alejados de la civilización, como hacían nuestros antepasados nómadas”⁵⁷. Richard Long es el principal representante de este tipo de arte junto a Hamish Fulton, amigo y compañero de estudios.

La obra más conocida de Richard Long, *A line made by walking* (Fig. 7.11), que el artista realizó en 1967 cuando estaba todavía estudiando en la Saint Martin's School of Art, revolucionó la historia del arte. En palabras de Careri, “por su absoluta radicalidad y simplicidad formal, [...] ha sido considerado como un episodio fundamental del arte contemporáneo”⁵⁸ y según Hamish Fulton “uno de los trabajos más originales del arte occidental del siglo XX”⁵⁹. Para realizar la obra, Richard Long caminó en línea recta sobre un césped volviendo a pasar sobre el mismo lugar repetidas veces, dejando así la marca de una línea recta creada por la hierba pisada. Como a menudo ocurre con obras de arte minimalistas su extremada simpleza les confiere múltiples significados. Por primera vez un artista expresa de forma evidente que la obra es creada exclusivamente por la acción de su cuerpo. En este sentido es una obra física, pero al mismo tiempo fuertemente conceptual.

57 Joaquín Corvo Ponce, “Walking art: Práctica, experiencia y proceso generadores de paisaje y pensamiento”, (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013), 22. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/54855>

58 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. Maurici Pla (Barcelona, Gustavo Gili, 2017), 115

59 Citado por Careri, *Ibíd.*

Por su simpleza puede ser realizada por cualquier persona. Es por tanto un elogio de la universalidad del arte y de la creatividad intrínseca al cuerpo. Es presencia (del cuerpo) y ausencia al mismo tiempo ya que la obra es el resultado de la acción del cuerpo cuando éste ya no está. La obra es simultáneamente *performance*, escultura, dibujo y fotografía: es la acción de Richard Long (*performance*), la línea física en el césped (escultura, dibujo) y la foto que la documenta. Esta última es la obra que entra en el mercado del arte, la que se expone, se compra y permanece como archivo en los catálogos de arte.



Fig. 10. Richard Long, *A line Made by Walking*, 375 × 324 mm, Fotografía, impresión en gelatina de plata sobre papel y grafito sobre tabla, 1967, Tate Modern, Londres. Fuente: Tate⁶⁰.

60 Richard Long, *A line Made by Walking*, 1967, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Para Long, caminar es volver al acto sagrado de simbolizar el paisaje, así como los ancestros aborígenes que cantaban y creaban el lugar a cada pisada⁶¹. Esta obra también refleja el contacto directo con el entorno, representa el crear el espacio en un habitar poético. Como bien observa Le Breton “les sentiers sont œuvres humaines dans un corps à corps heureux avec l’environnement. À l’inverse, les trottoirs ne laissent aucune trace, ni les rues ou les routes qui dispensent l’absence de mémoire”⁶² [Los caminos son obras de arte humanas en una feliz relación cuerpo a cuerpo con el entorno. Por el contrario, las aceras no dejan rastro, como tampoco lo hacen las calles o carreteras que dispensan la ausencia de memoria]. Los trazos en la tierra son signos de un habitar arcaico, una relación más simbiótica con la naturaleza que hemos perdido en tantos años de civilización y de progreso tecnológico. Richard Long en su obra expresa el deseo de revivir esta unión perdida. Según Careri, los *walking artists* quieren regresar en el tiempo, deshacer milenios de construcción arquitectónica para volver al acto primordial de habitar que nace con el caminar, con los primeros trazados marcados por los nómadas, apoderarse del espacio, recuperar “aquel acto de transformación y de modelado de los signos y de los materiales del territorio del cual habían sido excluidos desde el neolítico”⁶³.

Para Long se trata de “un trabajo hecho de la ‘nada’ que desapareció igualmente en la nada”⁶⁴, es decir, una obra totalmente efímera. Contrasta su alto poder simbólico obtenido con un gesto tan simple en comparación con las monumentales obras de *earthworks* construidas en años de trabajo con grandes movimientos de tierra como *Doble Negative* de Michael Heizer o *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Es una vez más la confirmación del potencial inherente a la simple actividad de caminar, como venimos exponiendo a lo largo de este trabajo. Richard Long es el artista que ha demostrado que una simple caminata es en sí una obra de arte, una escultura, un dibujo, una *performance*.

Toda la obra de Long tiene un fuerte componente existencial. Como escribe la teórica del arte Alison Sleeman: “For the artist the work is a personal odyssey

61 Bruce Chatwin, *The Songlines*. (Londres: Vintage Books, 1987), pos. 66, Kindle. Ver capítulo 6

62 David Le Breton, *Marcher la vie. Un art tranquile du bonheur*, (París: Métailié, 2020), Kindle, pos. 419

63 Careri, *Walkscapes...*, 112

64 Citado por Corvo Ponce, *Walking art...*, 23

embracing a vital meditation on the relationship between himself and the world”⁶⁵ [Para el artista la obra es una odisea personal que abarca una meditación vital sobre la relación entre él y el mundo]. Nos parece aquí importante subrayar que este aspecto tan fuertemente existencial de su obra está directamente relacionado con que su principal herramienta de expresión artística sea el caminar. Como vimos al mencionar la obra de Giacometti *Homme qui marche*⁶⁶, el caminar representa plenamente la aventura del *Dasein* en la tierra. Es el concepto expuesto de manera brillante por Franck Maubert en su libro dedicado a esta obra en el que muestra que se trata de una meditación sobre “el misterio del ser, el misterio del movimiento corporal” y añade “caminar es maravilloso, caminar es ser”⁶⁷. Esta esencialidad del caminar va unida a una profunda humildad. El “Hombre que camina”, escribe Maubert, es “un hombre sin vanidad”⁶⁸ y “un hombre en cierto modo perdido, pero que continúa su marcha contra viento y marea, y que luchará hasta el final”⁶⁹. Así es Richard Long, la escultura de Giacometti hecha realidad, un artista cuyo arte es una investigación sobre la existencia en su forma más primordial. “My work is almost nothing —afirma en una entrevista con la crítica de arte Geórgia Lobacheff— it’s just about being there —anywhere- being a witness from the point of view of an artist”⁷⁰ [Mi trabajo no es casi nada, es sobre estar allí -en cualquier lugar- siendo testigo desde el punto de vista de un artista]. En esta misma entrevista explica que el médium utilizado en su trabajo es el caminar (el tiempo) y los elementos naturales (la escultura)⁷¹. El tiempo es entendido como tiempo desplegado en la forma de caminar. Como observa Javier Maderuelo “la incorporación del tiempo como valor plástico es uno de los logros más interesantes de este arte desmaterializado”⁷². Aunque su obra se desarrolla en la naturaleza, Richard Long precisa que no se identifica con el *land art* (manifestando abiertamente su animadversión hacia su

65 Richard Long, *Mirage*, ed. Alison Sleeman, Geórgia Lobacheff, Mario Codognato, (Londres, Phaidon Press Limited, 1998), 9.

66 Ver capítulo 2

67 Franck Maubert, *El hombre que camina*, trad. Nuria Petit, (Barcelona: Acantilado, 2019), 38

68 *Ibid.*, 57

69 *Ibid.*, 58

70 Long, *Mirage...*, 15

71 *Ibid.*, 14

72 Javier Maderuelo. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: AKAL, 2008), pos. 6241, Kindle



versión monumental norteamericana) sino más bien con el arte conceptual y el *Arte Povera*⁷³.

En las esculturas efímeras que realiza con las piedras o las ramas encontradas o sólo con las huellas de sus pies, utiliza casi exclusivamente dos formas: la línea recta y el círculo (Fig. 7.12 y 7.13). “I am interested in the emotional power of simple images” [estoy interesado en el poder emocional de las imágenes simples], explica Long. Ambas formas son elementos fundamentales de la naturaleza: el círculo representa el sol, la luna, el infinito, el lugar, la pausa; la línea simboliza la dirección continua en el espacio, el movimiento, el sendero, el recorrido. Son también formas simples que se pueden fácilmente crear con los elementos naturales que se encuentran en cualquier lugar. Long explica: “If you put a circle down in any place in the world, that circle would take up the shape of that place. In other words, every place gives a different shape to a circle”⁷⁴ [Si pones un círculo en cualquier lugar del mundo, ese círculo adoptará la forma de ese lugar. En otras palabras, cada lugar da una forma diferente a un círculo]. El círculo y la línea son formas abstractas, universales, ‘significantes’ que se llenan de los ‘significados’ del paisaje y potencian su belleza.



Fig.7.12. Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972. Fuente: web del artista⁷⁵.

73 Long, *Mirage...*, 14

74 Richard Long, “Interview with Martina Giezen”, *Selected Statements and Interviews*, Ed. Ben Tufnell (Londres: Haunch of Venison, 2007), 86

75 Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972, <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>



Fig. 7.13. Richard Long, "A circle in Antarctica. Ten days in the heritage range of the Ellsworth mountains", 2012. Fuente: web del artista⁷⁶.

Richard Long toma fotografías de sus esculturas efímeras realizadas durante las caminatas, aunque no se considera fotógrafo, se trata únicamente del necesario trabajo de documentación para enseñar una obra fugaz creada en la soledad en un lugar remoto. Confiesa que le gusta saber que sus esculturas se encuentran en lugares ocultos, anónimos, que nadie visitará⁷⁷. Para el artista, "the transient is closely related to the eternal in nature"⁷⁸ [lo transitorio está estrechamente relacionado con lo eterno en la naturaleza]. Sus obras efímeras realizadas en un continuo caminar conectan con el eterno devenir de la vida.

Las caminatas y esculturas efímeras de Richard Long también se completan con lo que denomina *Textworks*⁷⁹ [obras de texto] en la que compone breves escritos, siempre en mayúsculas, que como los haikus japoneses expresan el aspecto conceptual de la caminata realizada. Son textos enigmáticos, concisos, contienen juegos de palabra, contabilizaciones del tiempo y de la distancia recorrida, alusiones a conceptos filosóficos. Son textos que elabora a partir de las notas que toma durante sus caminatas en las que lleva siempre un bolígrafo y un cuaderno.

76 Richard Long, *A circle in Antarctica. Ten days in the heritage range of the Ellsworth mountains*, 2012, <http://www.richardlong.org/Sculptures/2013/circleinantarctica.html>

77 Long, *Mirage*, 14

78 Long, *Mirage*, 15

79 <http://www.richardlong.org/textworks.html>

Los *Textworks* son, juntos a las fotografías, la transformación de la experiencia de caminar en obras de artes tangibles que Long expone en museos y galerías.

En su propia página web, Richard Long describe su obra como “Art made by walking in landscapes. Photographs of sculptures made along the way. Walks made into textworks”⁸⁰ [Arte hecho caminando en paisajes. Fotografías de esculturas realizadas a lo largo del camino. Caminatas convertidas en obras de texto]. Queda claro que todo se genera caminando. Su arte, escribe Maderuelo “se materializa andando”⁸¹ y siempre en contacto directo con la naturaleza, a menudo solo, en áreas naturales despobladas, de difícil acceso, afrontando dificultades extremas y durmiendo al raso. Ha realizado innumerables caminatas en lugares cercanos, su Inglaterra natal, o exóticos como Perú, Ecuador, el desierto del Sahara o la Antártida. También caminó en España realizando en 2009 *Walking from a full moon to a new moon* [Caminando de la luna llena a la luna nueva] y en 2014 *Crescent to Cross: a road walk of 534 miles in 18 days from Córdoba to Santiago de Compostela, Spain and Portugal* [Creciente a Cruz: una caminata de 534 millas en 18 días desde Córdoba a Santiago de Compostela, España y Portugal] en la que caminó desde la mezquita de Córdoba a la catedral de Santiago de Compostela, siguiendo el Camino de Santiago (el título crea un juego de palabras entre “Crescent” [Creciente] que alude a la luna islámica y “Cross” [Cruz] referida a la religión cristiana).

Como escribe la profesora de estética Marta Tafalla, la obra de Richard Long “vincula al ser humano con la naturaleza, ofreciendo una sencilla y potente metáfora de la vida humana”⁸². Nos impulsa a emprender su mismo camino y recorrer los paisajes naturales con nuestro cuerpo para dejarnos invadir por su belleza y su poder espiritual. Nos enseña que cada lugar tiene su propia belleza. Así lo escribe Tafalla:

80 <http://www.richardlong.org>

81 Maderuelo, *La idea de espacio...*, pos. 6230

82 Marta Tafalla “¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?”, *Enraonar: quaderns de filosofia*, nº 45, (2010): 155-172, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677055>

Sus líneas de piedras nos hacen levantar la mirada al horizonte, sus círculos de tierra resaltan el color y la textura del suelo. Sus esculturas nos invitan a tocar la tierra y las piedras; sus fotografías, a tomar caminos, a vadear ríos; sus *Textworks*, a escuchar el rugido del viento. Nos ayudan a fijarnos en los pequeños detalles, o a ver relaciones entre distintos elementos. Nos enseñan a apreciar contrastes, semejanzas, distancias. Nos sorprenden. Nos inquietan. Ver las obras de Long nos llena de sugerencias para la próxima vez que salgamos a caminar⁸³.

7.5. Hamish Fulton: caminar para entrar en simbiosis con la naturaleza

Hamish Fulton, amigo de Richard Long, compañero de estudios y de caminatas, es el otro gran exponente de los *walking artists*. Ambos han estudiado a la Saint Martin's School of Art y ambos comparten la misma pasión por caminar en la naturaleza. Sin embargo, mientras que a Long le gusta realizar obras durante sus caminatas, Fulton considera que caminar debe permanecer sobre todo una experiencia y que hay que mantener la naturaleza lo más intacta posible, no alterar el paisaje de ninguna manera. Caminar para él es un ejercicio espiritual que ayuda a conocernos, fusionarnos con la naturaleza y conseguir parar los pensamientos que nos llenan la cabeza, ese ruido constante que nos impide sentir la vida que fluye y brota a nuestro alrededor. “Pensar demasiado simplemente cierra fuera a la naturaleza —afirma Fulton— Uno de los resultados de pensar demasiado es que te vuelves ‘sordo’. Te pierdes todos los sonidos de tu alrededor”⁸⁴. En su página web que se abre con el ruido de sus pasos mientras camina, se pueden leer breves mensajes intermitentes que resumen su filosofía como por ejemplo: “Only art resulting from the experience of individual walks” [sólo arte como resultado de la experiencia de caminatas individuales], “Take only photographs, leave only footprints” [Toma sólo fotografías, deja sólo huellas] o “Walking is the constant, art medium is the variable”⁸⁵ [Caminar es la constante, el medio artístico la variable]. El más simple y conciso es “No walk, No work” [ningún paseo, ningún trabajo] que, con la eficiencia de un eslogan publicitario, utilizando el efecto de dos palabras con

83 *Ibíd.*

84 Citado por Corvo Ponce, “Walking art...”, 113

85 Hamish Fulton, <https://www.hamish-fulton.com>



una fonética muy similar, reitera el mensaje de que su obra se crea caminando. Recuerda las frases de Rousseau “je ne puis méditer qu’en marchant et sitôt que je m’arrête je ne pense plus, ma tête ne va qu’avec mes pieds”⁸⁶ [sólo puedo meditar caminando y en cuanto me paro dejo de pensar, mi cabeza no funciona sin mis pies] en las que describía el caminar como un motor indispensable para poner en marcha sus pensamientos. Así es para Fulton, el movimiento propulsor de su arte. Careri escribe sobre él: “Fulton elabora el tema del andar como un acto de celebración del paisaje no contaminado, una especie de peregrinación ritual”⁸⁷. Fulton afirma que para él estar en la naturaleza es “una forma de religiosidad inmediata”⁸⁸. En este sentido, igual que Long, insiste en marcar su distanciamiento con respecto al *land art*. “*This is not land art*” [Esto no es *land art*] clama una de sus *Textworks* (Fig. 7.14).



Fig. 7.14. Hamish Fulton, *THIS IS NOT LAND ART*, Ikon Gallery, 2012, Birmingham. Fuente: Interartive⁸⁹.

Considera su arte una lucha ecológica contra este mundo dominado por el automóvil. “Mi religión es la naturaleza— afirma— nubes, viento, lluvia, oscuridad, la luz de las estrellas, el sol, la luna, pájaros, piedras, lagartijas, ríos... el mar y las

86 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (Texto original de 1782 digitalizado por Edition du groupe Ebooks libres et gratuits, 2004), 413-414, https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf

87 Careri, *Walkscapes...*, 122

88 Citado por Careri, *Ibid.*

89 Eloísa Hernández Viramontes, “Richard Long y Hamish Fulton: desplazarse entre paisajes”, *Interartive, Walking art/Walking Aesthetics*, consultado el 3 de octubre 2021, https://walkingart.interartive.org/2018/12/viramontes#_ednref7

montañas”⁹⁰. Con su obra quiere aumentar la consciencia de la belleza del mundo que nos rodea y de la responsabilidad que tenemos en su salvaguardia. El arte según Fulton no debe crear objetos sino desarrollar un compromiso. Caminar es, según sus propias palabras: “relajación, ejercicio, meditación, salud, oxigenar el cerebro, transporte, deporte, marchas de protesta pacíficas, arte y mucho más”⁹¹. En el libro de artista publicado con motivo de la caminata del artista en Extremadura, en 2008, podemos leer:

Todo el arte que hago proviene únicamente de caminatas. Sin hacer primero una caminata no podría hacer arte: ésta es la regla que me he impuesto a mí mismo. Quiero hacer hincapié en la experiencia física de caminar, no como medio artístico, y al no ser un medio artístico, caminar tiene la posibilidad de hacerse público de muchas maneras diversas. Todas mis caminatas son un comentario sobre nuestra sociedad dependiente del coche. “Caminar por carreteras” es un acontecimiento inusual dentro de un entorno “normal”⁹².

Caminar no es por tanto para él un medio artístico sino mucho más que esto, es un medio para comprender la vida y rebelarnos contra el destrozo ecológico de una civilización depredadora. Al definirse un artista que camina más que un caminante que hace arte, nunca realiza obras de arte en la naturaleza. Sus obras consisten en una poesía visual que realiza con un estilo muy gráfico y minimalista, utilizando fotos y textos. Igual que para Richard Long, para Fulton la fotografía no pretende ser artística sino sólo un simple testigo, el único recuerdo posible de una experiencia efímera. No intenta nunca transformar la realidad ni utiliza filtros o efectos especiales. Quiere reflejar lo que ve, lo que experimenta, aun siendo consciente de que es tarea imposible ya que, como afirma, “un objeto no puede competir con una experiencia”⁹³, una frase que repite en muchas de sus obras de textos y fotos (Fig. 7.15).

90 Miguel Fernández-Cid, “Hamish Fulton: Soy un artista que hace caminatas, no un caminante que hace arte”. *El Cultural*, 24 de abril, 2008, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Hamish-Fulton/23000>

91 Hamish Fulton, “Walking on and off the Path”, *Fundación Cerezales Antonino y Cinia*, 9 Abril- 23 Julio, 2017, <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/actividad/walking-on-and-off-the-path-hamish-fulton/>

92 Hamish Fulton, *Río Luna Río*, Trad. Vaughan Systems (Badajoz: Fundación Ortega Muñoz, 2008), 64

93 *Ibid.* 41





Fig. 7.15. Hamish Fulton, *An object cannot compete with experience*, Stonefly Art Price, 2016, Venecia.

Fuente: *Venice Documentation Project*⁹⁴.

Sus fotografías reflejan los momentos claves de sus caminatas, las huellas de sus pies, su sombra, sus botas, su mochila, el camino que tiene delante, las anotaciones de su cuaderno, el libro que está leyendo, etc. Sobre estas fotografías realiza a posteriori las composiciones con los textos que constituyen su obra. Los textos surgen de sus anotaciones y suelen tener un carácter predominantemente poético o filosófico conceptual o simplemente descriptivo. El minimalismo visual y la claridad tipográfica los asemeja ocasionalmente a la señalética, transformándolos en indicaciones para recorrer el camino que constituye la experiencia artística, como por ejemplo, “RÍO LUNA LLENA RÍO”⁹⁵ realizado en ocasión de la caminata circular en Extremadura desde y hacia el río Guadiana (2008). En ocasiones Fulton imprime sus *Textworks* a tamaño de valla publicitaria, instalándolos con vinilos en las paredes de las galerías o incluso en la calle. Otras veces recuerdan a los haikús japoneses que Fulton lleva siempre consigo, en particular al poeta japonés Santôka Taneda, que admira. Un ejemplo es *Porcupine* (Fig. 7.16) donde escribe “Crack of a branch in the night, Sun melted snow falling from trees, Grey clouds, Silent forest” [Crujido de una rama en la noche, Nieve derretida por el sol cayendo de los árboles, Nubes grises, Bosque silencioso]. Como en un haikú, la simpleza de los versos nos transmite un profundo y delicado sentimiento poético.

94 Hamish Fulton, “Walking with art”, *Venice Documentation Project*, vídeo de Vimeo, 2:28, Publicado en 2016, <https://vimeo.com/192608492>

95 Fulton, *Río Luna Río*, 39

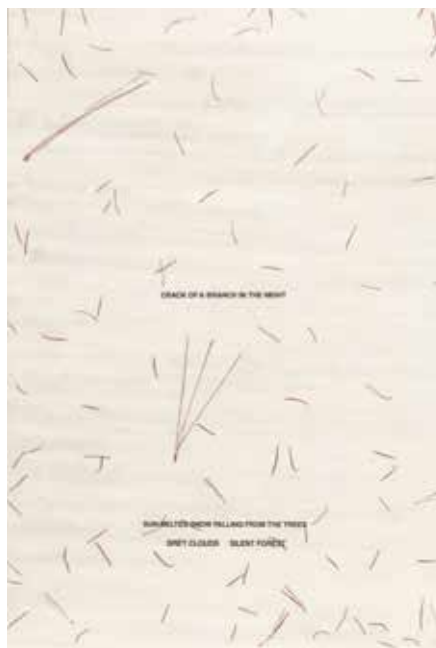


Fig. 7.16. Hamish Fulton, *Porcupine*, aguafuerte y aguatinata en tres hojas, 236,9 x 58cm, 1982, MoMA, Nueva York. Fuente: *MoMa*⁹⁶.

Para Fulton caminar es un estado mental, sentir cómo nuestra mente se alinea con el cuerpo y éste con la tierra que pisamos. En uno de sus *Textworks* crea una composición gráfica donde las palabras “MIND, ENDORPHIN, BODY, ADRENALIN, LAND” [Mente, endorfina, cuerpo, adrenalina, tierra] están escritas una sobre otra, siendo “LAND” [Tierra] la base de la composición⁹⁷. La obra expresa la idea de que caminar libera adrenalina y produce endorfinas y, en este proceso, cuerpo y mente reencuentran su unión y la simbiosis con la tierra. Este estado se alcanza sólo después de unos días de marcha. El esfuerzo físico ayuda a no pensar, a dejar atrás el ‘ruido mental’ que nos invade en la vida cotidiana. Caminar es una actividad sagrada que nos hace penetrar en nuestro interior y encontrar la unión con la tierra.

Fulton utiliza también el método de contar sus pasos como una especie de mantra para llegar a otro estado de consciencia. Sus *Textworks* expresan a menudo

96 Hamish Fulton, *Porcupine*, MoMA, https://www.moma.org/collection/works/62477?artist_id=2033&page=1&sov_referrer=artist

97 Corvo Ponce, *Walking art...*, 115

las contabilizaciones de tiempo, distancia o elementos naturales encontrados por el camino. El esfuerzo es también un elemento importante para Fulton y ha realizado caminatas en condiciones extremas como *Pilgrims Way* (ruta de peregrinación al santuario de Santo Tomás de Canterbury) que recorrió en 1991 varios días sin parar, sin dormir, llegando a un agotamiento extremo que le provocó alucinaciones. En el año 2000 subió al pico Cho Oyu en el Tibet, transformándose en el primer artista en subir los 8000 sin ayuda de oxígeno (Fig. 7.17).



Fig. 7.17. Hamish Fulton, *Cho Oyu, Tibet, 2000*, Pintura y vinilo sobre pared, 227 x 470cm. Fuente: Artsy⁹⁸.

Su recorrido como artista caminante empieza en 1969 cuando viaja a EEUU donde, con una pequeña cámara Instamatic, empieza a caminar y a tomar fotos, e investiga el mundo de los indios norteamericanos que le han fascinado desde que era niño y que para él representa el ideal de una vida en total simbiosis con la naturaleza. Desde entonces ha realizado incontables caminatas, en numerosas partes del planeta incluida España.

Fulton, consciente de la necesidad de divulgar la experiencia del caminar como imprescindible sensación de reconexión a la tierra, empieza a partir de 2010 a realizar caminatas en grupo, llamadas *Communal walks* [caminatas comunitarias] o *Slowalks* [caminatas lentas] que lleva a cabo junto a voluntarios caminando muy lentamente, como en una procesión, por un recorrido diseñado por él, para crear conjuntamente una experiencia artística. La primera se realizó en Margate (Inglaterra) caminando con 198 personas a lo largo de la piscina de agua

98 Hamish Fulton, *Cho Oyu*, <https://www.artsy.net/artwork/hamish-fulton-cho-oyu-tibet-2000-1>

salada en la playa de la ciudad. El vídeo de la experiencia se proyectó en la Turner Contemporary en 2012 en una impactante instalación con doble pantalla (Fig. 7.18). La crítica de arte Laura Cumming observa: “Hundreds of individuals, and at the same time one line, a single body: it’s a walking definition of humanity”⁹⁹ [Cientos de individuos, y al mismo tiempo una línea, un solo cuerpo: es una definición andante de la humanidad].



Fig. 7.18. Hamish Fulton, *Margate Walking*, Vídeo de Vimeo, 13:46. Fuente: canal de Vimeo del artista¹⁰⁰.

A raíz de esta primera *Slowalk*, Hamish Fulton ha organizado otras numerosas como la caminata en apoyo a Ai Wei Wei en la Tate Modern de Londres¹⁰¹, la *Limmat Art Walk*¹⁰² en Zurich, la caminata en Penzance celebrando sus cuarenta años como

99 Laura Cumming, “Hamish Fulton: Walk; Turner and the Elements – review”, *The Guardian*, 29 de enero, 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/hamish-fulton-walk-turner-margate-review>

100 Hamish Fulton, *Margate Walking*, Vídeo de Vimeo, 13:46, publicado en 2014, <https://vimeo.com/86825920>

101 Hamish Fulton, “Hamish Fulton’s Slowalk (In Support of Ai Weiwei)”, *Tate*, 1 de mayo 2011, Vídeo de Youtube, 4:02, <https://www.youtube.com/watch?v=oCc8Rs4sOVY>

102 Hamish Fulton, “Hamish Fulton Limmat Art Walk, Zürich, 2012”, *Vernissage TV*, Vídeo de Youtube, 6:46, publicado el 6 de julio de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=boMHQhj2UuA>

*walking artist*¹⁰³, las caminatas realizadas en la Fundación Cerezales¹⁰⁴ (Fig. 7.19) o la reciente *Walk in every direction*¹⁰⁵ para el pabellón suizo en la Bienal de Venecia.



Fig. 7.19. Caminata grupal con Hamish Fulton en el entorno del pantano de Riaño, 9 de abril 2017.
Fuente: Fundación Cerezales¹⁰⁶. Foto: Jean Marc Manson.

En el vídeo sobre una reciente exposición en Berlín, el artista afirma “ideally walk reflects a philosophy of sustainability and inventiveness. Make walks where you live. Open your door and start walking”¹⁰⁷ [idealmente el paseo refleja una filosofía de sostenibilidad e inventiva. Ponte a pasear dónde vives. Abre tu puerta y empieza a caminar]. El mensaje de Fulton está claro: urge incentivar el caminar para aumentar la conciencia ecológica y sostenible y rebelarse contra el actual sistema económico arrasador, la sociedad del consumo y la omnipresencia del coche. Además, recalca Fulton, el pasear fomenta la creatividad e inventiva humana.

103 Hamish Fulton, “Hamish Fulton marks 40 years as a ‘walking artist’ Penzance Beach”, *Graham Gaunt*, Vídeo de Vimeo, 5:41, <https://vimeo.com/80490080>

104 Hamish Fulton, “Caminando con Hamish Fulton”, *Fundación Cerezales Antonino y Cinia*, 8 -9 de abril 2017, <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/actividad/caminatas-hamish-fulton/>

105 Hamish Fulton, “Walk in every direction”, *Switzerland at the Venice Biennale*, Vídeo de Facebook, 3:39, Publicado el 22 de agosto 2019, <https://www.facebook.com/switzerlandinvenice/videos/362804597749493/>

106 “Caminando con Hamish Fulton”, *Fundación Cerezales Antonino y Cinia*, Publicado el 8 de mayo 2017, <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/caminando-con-hamish-fulton/>

107 Hamish Fulton, “Hamish Fulton speaks about his practice as a walking artist”, *Galerie Thomas Schulte*, Vídeo de Youtube, 10:44, Publicado el 6 de abril 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=gf46UROy64c>

Hamish Fulton junto con Richard Long son los dos fundadores del *walking art*. Aunque presentan muchas similitudes en su recorrido artístico, también difieren en algunos puntos conceptuales y metodológicos que presentamos en el siguiente mapa conceptual (Fig. 7.20).

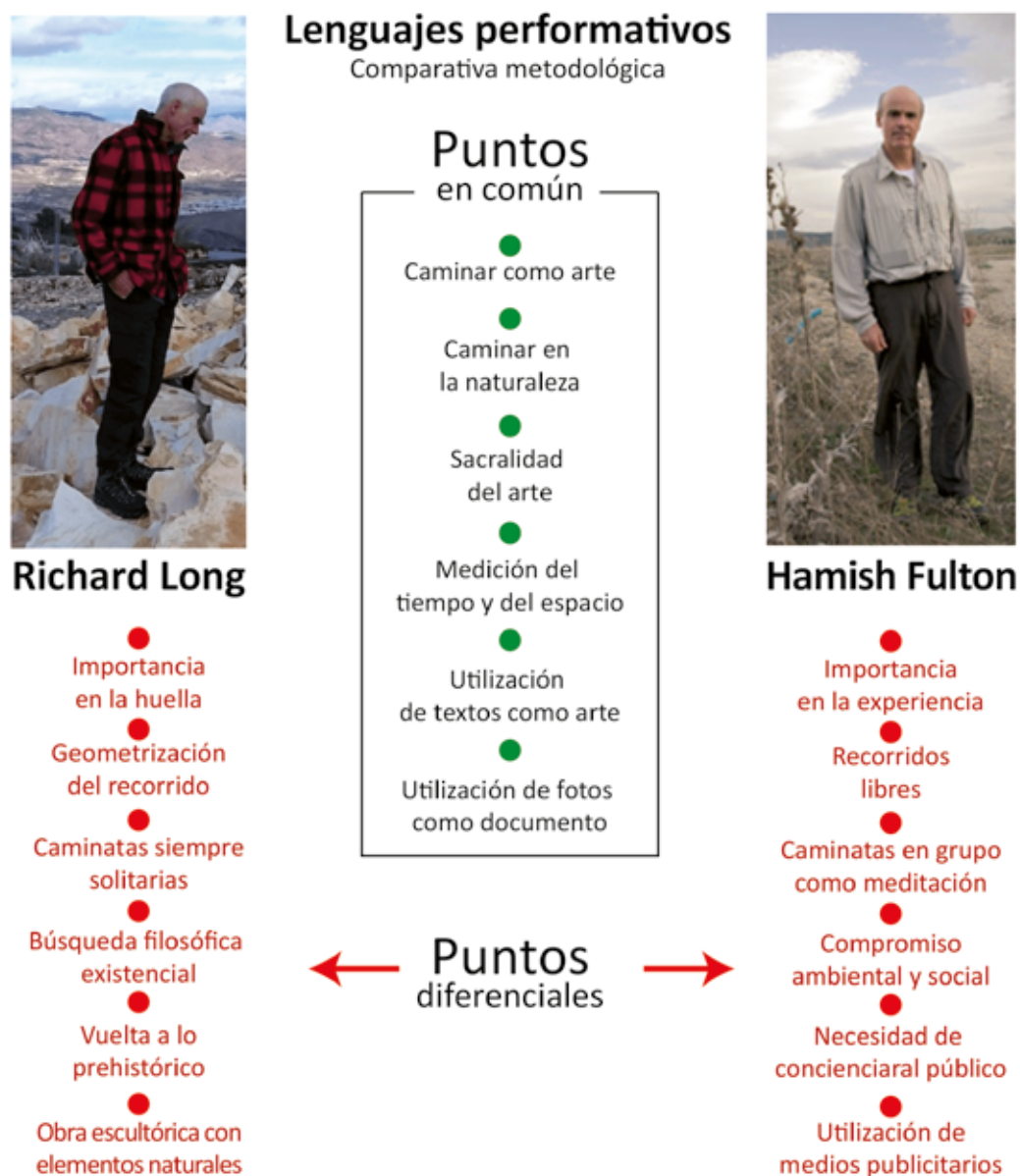


Fig. 7.20. Mapa conceptual de las similitudes y diferencias entre las metodologías de Richard Long y Hamish Fulton. Fuente: gráfico de la autora, foto de Richard Long: CAC¹⁰⁸, foto de Hamish Fulton: *El Cultural*¹⁰⁹.

108 <https://cacmalaga.eu/tag/richard-long/>

109 <https://elcultural.com/Hamish-Fulton>

7.6. herman de vries: el caminante recolector¹¹⁰

El artista herman de vries, que gusta definirse a sí mismo como “anartista”¹¹¹, nunca utiliza las mayúsculas cuando escribe (lo opuesto a Long y Fulton) y pide que su nombre se escriba en minúsculas como un gesto declarado contra cualquier jerarquía. Nacido en Alkmaar (Holanda) en 1931, ha elaborado durante más de sesenta años una extensa obra artística que conecta arte, ciencia, filosofía, ecología y naturaleza. El contacto con la naturaleza es clave en su obra y representa el proceso de formación de su conciencia existencial y artística. Como escriben los curadores Cees de Boer y Colin Huizing, en ocasión de la 56ª Bienal de Venecia, “de vries regards the totality of natural processes and phenomena as the primary reality in which human existence is physically rooted”¹¹² [de vries considera que la totalidad de los procesos y fenómenos naturales es la realidad primaria en la que se asienta físicamente la existencia humana]. El título de la exposición de herman de vries para el pabellón holandés en la 56ª Bienal de Venecia era *to be all ways to be*, un juego de palabras que reúne *always* [siempre] y *all ways* [todas las vías], expresando así que la vida es un eterno impulso a ser, una continua manifestación de formas, una perpetua metamorfosis, e invitándonos a abrazar su infinita diversidad.

En su juventud de vries fue investigador botánico y con 36 años decidió abandonar su vida urbana para refugiarse en un pequeño pueblo de Alemania rodeado de bosques, Eschenau, en el que se dedicó exclusivamente a su arte de forma totalmente autodidacta y libre. Su actividad artística es polifacética y engloba pintura, fotografía, escritura, poesía, instalaciones, *performances*, permeando todo de un intenso contenido espiritual influenciado por el budismo zen y la espiritualidad hindú. Utiliza elementos naturales como tierras, semillas, ramas, piedras, hojas, ..., que recolecta durante sus paseos. (Fig. 7.21).

110 Parte del texto que sigue ha sido publicado en Laura Apolonio, “Metamorfosis”, en *Sostenibiliz[Art] 2021. Arte contemporáneo comprometido con los ODS*, ed. Gloria Lapeña Gallego, (Granada: Plan propio de formación e innovación docente de la Universidad de Granada, 2021), ISBN 978-84-09-31197-2, 29-39, https://issuu.com/sostenibiliz-art/docs/sostenibiliz_art_2021

111 herman de vries et al., *herman de vries*, (Lyon: Éditions Fage, 2009), 54

112 herman de vries et al., *to be all ways to be*, biennale arte 2015, dutch pavilion, (Valiz, Amsterdam: Mondrian Fund, 2015), 14



Fig. 7.21. herman de vries, *journal of a visit to the island of samos* [diario de una visita a la isla de Samos], instalación, técnica mixta, 2013, colección privada. Fuente: web del artista¹¹³.

El caminar es fundamental en su arte: es un ejercicio de contemplación, inspiración y reflexión al que consagra entre cuatro o cinco horas diarias. Tal es su veneración por la naturaleza que le ha dedicado “santuarios”, lugares que ha elegido y que ha precintado para que la naturaleza permanezca intacta en su interior y que son ahora lugares de peregrinación artística, como por ejemplo el santuario de Roche-Rousse en Digne-les-Bains (Alta Provenza, Francia). El lugar se encuentra en un paisaje de roca rojiza anaranjada rodeado de un bosque denominado sagrado por el artista, con numerosos hábitats abandonados, ruinas que evocan la contingencia del mundo, tema central del pensamiento budista, la impermanencia de todas las cosas y de la presencia del hombre. El lugar se encuentra a 1.400m de altitud solo alcanzable caminando lo que contribuye al propio proceso de reflexión y mediación del proyecto.

Para herman de vries la función del arte es religiosa, en el sentido etimológico del término que deriva del latín ‘religare’ que significa ‘re-unir’¹¹⁴. El arte puede ayudarnos a reencontrar la unidad perdida con la naturaleza. No se trata en absoluto de instaurar algún tipo de culto religioso en sentido tradicional sino

113 herman de vries, *journal of a visit to the island of samos*, 2013, <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2013/2013-10-00-1200.php>

114 herman de vries et al., *herman de vries*, (Lyon: Éditions Fage, 2009), 28

de volver a percibir el flujo vital, la inmanencia de lo absoluto, la sacralidad de la vida. El arte debe devolvernos a la realidad de la existencia, colmar la brecha entre hombre y naturaleza creada por el conocimiento científico, objetivado. Es lo que denuncia el filósofo Michel Henry como una verdadera *Barbarie*¹¹⁵ (título de su libro). La barbarie no es, como se piensa comúnmente, la incultura sino la separación entre natura y cultura, la destrucción de la unidad originaria del hombre con la naturaleza. Henry recalca la importancia de la subjetividad que ha sido expulsada de la esfera del conocimiento y que sólo encuentra un medio de expresión a través del arte, la ética y la religión. IL “barbarie” es lo que nos ha progresivamente instalados en la posición de espectadores frente a una naturaleza de la que ya no nos sentimos parte y que nos creemos con pleno derecho a depredar. Si consideramos la naturaleza sólo como recurso (para la ciencia, la técnica, el hábitat, el ocio e incluso el arte), escribe Moeglin-Delcroix, entonces “l’homme se rend étranger à lui-même: ce n’est pas seulement la nature, c’est sa propre existence qu’il mutile”¹¹⁶ [el hombre se convierte en un extraño para sí mismo: no es sólo la naturaleza, sino su propia existencia la que mutila]. El artista debe conectar con la naturaleza y reencontrar la unidad perdida. El arte para herman de vries es más un proceso que una producción de objetos, es una actitud, consiste en vivir con sabiduría, como pensador, poeta, viajero.



Fig. 7.22. herman de vries durante su primera estancia en Digne-les-Bains, Barles, 1999.

Fuente: web del centro de arte CAIRN¹¹⁷.

115 Michel Henry, *La Barbarie*, (Paris: Grasset, 1987)

116 herman de vries et al., *herman de vries*, 19

117 <https://www.cairncentredart.org/fr/les-oeuvres-sur-le-territoire-local/herman-de-vries/>

Cuando fue invitado a hacer una residencia de artista por el centro de arte CAIRN (Centre d'Art Informel de Recherches sur la Nature) en el sur de Francia, su intervención consistió en crear lo que tituló *points et traces* [puntos y huellas], como ya hemos adelantado en el capítulo 2. Las *traces*, palabra que puede traducirse por 'trazas', 'marcas' o 'huellas', son breves frases, fragmentos de filosofía o símbolos en sanscrito, esculpidos en la roca y dorados con pan de oro (Fig. 7.22, 7.23), situados en lugares dispersos en el gran parque natural en Alta Provenza.



Fig. 7.23. Izquierda: herman de vries, *to be* [ser], intervención en el centro de arte CAIRN, 1999-2012. Fuente: web del artista¹¹⁸.

Los *points* son pequeños puntos (Fig. 7.24), también esculpidos y dorados, ubicados en lugares con una particular relación con el paisaje, repartidos en el territorio de más de 2000km². La obra está concebida para ser completada por el paseante que, recorriendo los senderos con su cuerpo, revive el proceso artístico en plena inmersión en la naturaleza. En la web del centro de arte se encuentra un mapa para poder localizarlos¹¹⁹ que reproducimos aquí en una versión simplificada (Fig. 7.25).

118 herman de vries, *to be*, <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/1999/1999-00-00-1110.php>

119 Musée Gassendi Digne-les-Bains, "Heman de Vries, Traces", <https://www.musee-gassendi.org/fr/accueil/art-contemporain-nature-pays-dignois/les-oeuvres/traces/>



Fig. 7.24. Izquierda: herman de vries, “point” [punto], parte de la obra “trace” [marca], clue de Feissal, 2004. Fuente: web del centro de arte CAIRN¹²⁰. Derecha: dorado con pan de oro de un punto esculpido en la roca. Fuente: *herman de vries*¹²¹

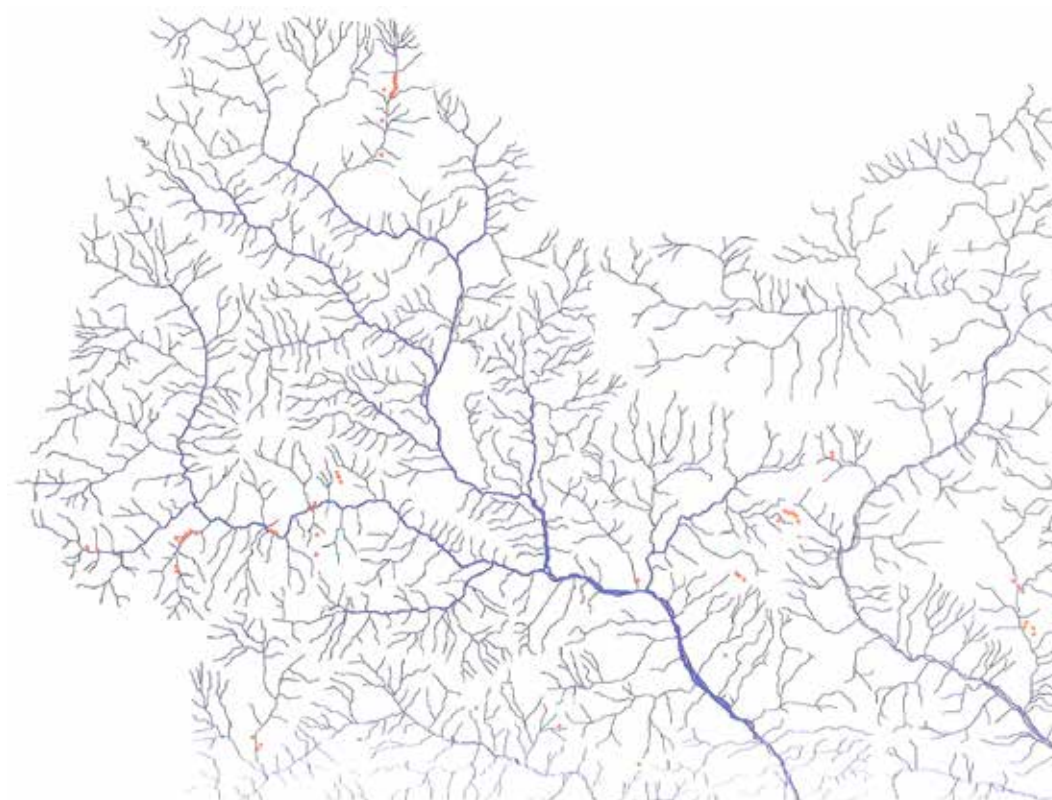


Fig. 7.25. Cartografía de los valles, barrancos y ríos con la ubicación de los *points* de herman de vries, realizada por Jean-Paul Desideri. Fuente: *herman de vries*¹²².

120 <https://www.musee-gassendi.org/fr/accueil/art-contemporain-nature-pays-dignois/les-oeuvres/traces/>

121 herman de vries et al., *herman de vries*, (Lyon: Éditions Fage, 2009), 120

122 herman de vries et al., *herman de vries*, (Lyon: Éditions Fage, 2009), 121

La intervención de herman de vries en el centro de arte CAIRN es una obra creada para que tome vida y se realice plenamente cada vez que un espectador la recorre caminando de punto en punto, de huella en huella, dejándose invadir por la belleza de la naturaleza, estableciendo una unión entre sus propios pensamientos, el arte de herman de vries y el paisaje natural. El caminar se transforma así en un recorrido espiritual en el que la propia acción de andar tiene una importancia fundamental. La primera *trace* que grabó el artista es precisamente *ambulo ergo sum* [camino luego existo] (Fig. 7.26) que revela la trascendencia que tiene el caminar para el artista. Esta frase, como vimos en el capítulo 2, está atribuida al filósofo empirista Pierre Gassendi, nativo de Digne-les-Bains y contemporáneo de René Descartes, en oposición al conocido enunciado *cogito ergo sum* [pienso luego existo] de Descartes. Gassendi refutó que la certeza de nuestra existencia pueda venirnos sólo del pensamiento y afirmó que, al contrario, sólo podemos sentirla a través de la experiencia concreta de nuestro cuerpo en movimiento en un mundo que cambia constantemente. Cuando al caminar por el centro de arte de Digne-les-Bains el paseante descubre las letras grabadas *ambulo ergo sum*, se encuentra subiendo una cuesta y el esfuerzo de sus piernas, el soplo acelerado, el sudor de su frente, intensifican la consciencia de su propia corporeidad y dan peso a la verdad de la frase. Este es precisamente el objetivo de la instalación de herman de vries: hacernos vivir con plena conciencia la esencia de la vida, el simple hecho de estar vivos. *La vérité de l'existence* [la verdad de la existencia] (otra de las *traces* esculpidas en la roca) se nos revela en la experiencia de la existencia misma, explica Anne Moeglin-Delcroix¹²³.

Para de vries el arte debe ayudarnos a reconectar con la fisicidad y concreción de la naturaleza en la que se encuentra su sacralidad. Toda su obra está creada con elementos que ha recolectado durante sus largas inmersiones en la naturaleza, especialmente en los bosques que rodean su vivienda en Eschenau. Se trata por tanto de objetos reales encontrados durante los paseos diarios del artista y que son ya de por sí experiencias que lo devuelven a la realidad activando todo su cuerpo, con los pies en el suelo. Es una inmersión en la fisicidad del mundo en una continua búsqueda de conexión con *la vérité de l'existence* [la verdad de la existencia]. Para herman de vries el artista tiene que fusionarse con el mundo lo más posible y sólo entonces conectará con

123 herman de vries et al., *herman de vries*, (Lyon: Éditions Fage, 2009), 16.



la esencia del arte, que él ni siquiera quiere llamar 'arte', no lo quiere nombrar de ninguna manera porque el lenguaje crea ya una separación. La naturaleza es de por sí arte en cuanto que es creación perpetua. Es *this* [esto], sin más palabras, que es también una obra de herman de vries (Fig. 7.27) y es una palabra clave para él, que resume la función del artista como alguien que nos muestra "esto", la verdad, el instante de la plena presencia, sin añadir nada más.



Fig. 7.26. herman de vries, *ambulo ergo sum* [camino luego existo], cerca del santuario de Roche Rousse, Vallée du Bès, 2001. Fuente: *herman de vries*¹²⁴.



Fig. 7.27. herman de vries, *this* [esto], madera carbonizada sobre hoja de papel de dibujo, 2007, musée Gassendi. Fuente: *herman de vries*¹²⁵.

124 herman de vries et al., *herman de vries*, 98

125 *Ibíd.*, 24

herman de vries declara odiar el arte en la naturaleza y deja claro que no comparte las intervenciones de *land art*¹²⁶. La naturaleza no necesita de ningún artista para revelar su belleza, su creatividad al estado puro. No obstante, especifica de vries, como nos hemos alejado tanto de la naturaleza ahora necesitamos la mediación del arte para ayudarnos, a través de la dimensión simbólica, a reconstituir la unidad perdida. La ciencia, sin embargo, al considerar la naturaleza un objeto de estudio, aumenta la brecha existente. El artista rehabilita la experiencia sensible inmediata, la presencia corporal frente a la abstracción del lenguaje y al análisis conceptual que divide y jerarquiza. Sin embargo, la función del artista debe permanecer mínima y limitarse a la protección y presentación de la naturaleza. El artista solo debe mostrar *this* [esto]¹²⁷. En esto consiste el arte de herman de vries: en despertar la *awareness* [conciencia].

El mismo concepto está intrínseco a la *trace* con la palabra *ici* [aquí] (Fig.7.28), representada con un juego gráfico que la transforma en una especie de brújula indicando que el centro de nuestra existencia está en nuestro cuerpo presente, en un lugar preciso a partir del cual nos orientamos e interconectamos con el mundo exterior mediante un flujo continuo y recíproco de sensaciones.



Fig. 7.28. herman de vries, *ici*[aquí], intervención en el centro de arte CAIRN, 2006.
Fuente: *herman de vries*¹²⁸.

126 herman de vries et al., *herman de vries*, 54

127 herman de vries et al., *herman de vries*, 24

128 herman de vries et al., *herman de vries*, 114

En el vídeo que presenta su primera exposición individual en España, en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2017), titulada “*chance & change*” [cambio & oportunidad], de vries afirma, mostrando el bosque: “This is my studio, this is my atelier, here I am everyday, the work is done, it is not me who is making it, it’s nature who is making this” [Éste es mi taller, aquí estoy todos los días, el trabajo se hace, no soy yo quien lo hace, es la naturaleza]¹²⁹. Confiesa que el contacto con la naturaleza es para él una verdadera necesidad, no sólo para su obra sino para todo su ser y que probablemente esta necesidad la tengan todos los humanos. Actualmente la única conexión con la naturaleza que se nos ha quedado es la de ir al supermercado a comprar comida. Es una situación trágica, que destruye nuestra vida y nuestra cultura. La mayor parte de la gente no es consciente de ello. Por esto de vries insiste en repetir: “be aware” [sé consciente] y aunque parezca una misión imposible, intenta reducir la brecha entre el hombre y la naturaleza, focalizando la atención sobre “our need to have a relationship with nature” [nuestra necesidad de tener una relación con la naturaleza]¹³⁰.

Entre las numerosas manifestaciones artísticas de herman de vries están las *performances* que él nombra *statements*. El concepto de *statement* o declaración de artista, tan común en el mundo del arte, herman de vries le ha dado la vuelta. No se trata de hacer una declaración en un texto de su concepción artística, sino, al contrario, son sus acciones, sus *performances* que él llama *statements*. Siguiendo la línea de su filosofía, sustituye la inmediatez de la experiencia a la duplicidad del lenguaje. Recordemos que el arte de la *performance* nació en los años 60 justamente reivindicando una mayor verdad en el arte, en un intento de superar la representación y alcanzar la unión entre arte y vida. herman de vries nombra *statement* a una serie de obras en las que muestra una realidad, un hecho de su vida y de su arte, como por ejemplo la acción de caminar desnudo como un acto metafórico de su voluntad de deshacerse de todo preconcepto mental, de experimentar el contacto más directo e inmediato con la naturaleza, sin que nada le separe de ella (Fig. 7.29 y 7.30).

129 herman de vries, “chance and change”, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Vídeo de Youtube, Publicado el 4 de agosto 2017, 10:05, <https://www.youtube.com/watch?v=UaIMKdG2Wms>.

130 *Ibíd.*





Fig. 7.29. herman de vries bebiendo en un riachuelo en Digne, 2015. Fuente: Instagram del artista¹³¹.



Fig. 7.30. herman de vries, *on the road* [por el camino], 2006. Fuente: *herman de vries*¹³².

Otro ejemplo de *statement* de herman de vries es el que realizó en 2007, en memoria del poeta japonés Basho, caminando hasta un cerezo en flor y dedicándole posteriormente el siguiente haikú: cerezos en flor / ni una palabra / esto¹³³.

131 <https://www.instagram.com/hermandevries108/?hl=de>

132 herman de vries et al., *herman de vries*, 177

133 herman de vries et al., *herman de vries*, 170

Un elogio a lo inefable. Para herman de vries el lenguaje es limitado y limitante. Hay innumerables cosas que no podemos expresar mediante las palabras. Por esto prefiere utilizar el lenguaje del cuerpo, sus gestos, su posición, su experiencia, su actitud, todo ello es una declaración, un *statement*. Y prefiere hacerlo desnudo, sin vestidos, sin convenciones sociales¹³⁴.

Dentro de las numerosas obras realizadas por el artista, señalamos el trabajo que ha realizado con las tierras. De tanto caminar, se dio cuenta que las tierras que pisaba eran todas de diferentes en color, suavidad, dureza, textura, etc. Empezó entonces a recolectar muestras de tierras que posteriormente frotaba sobre un papel para obtener el color específico de cada una. Todo este trabajo culminó en la creación del Musée des Terres [Museo de las tierras] en el museo Gassendi de Digne-les-Bains en el que están recogidas todas las muestras de tierras coleccionadas y su correspondiente *frottage* sobre papel (Fig. 7.31 y 7.32). Esta labor, además de ser estéticamente muy sugerente, tiene también un profundo significado ecológico al invitarnos a tomar consciencia de nuestro planeta llamado precisamente Tierra, que pisamos todos los días. Es darnos cuenta de su diversidad y riqueza desde el elemento más humilde que existe. Al mismo tiempo es tomar consciencia de la necesidad de tocar tierra o ‘aterrizar’ como sugiere Bruno Latour en su libro *Où atterrir?*¹³⁵ [¿Dónde aterrizar?], expresión que utiliza en sentido metafórico para significar que es necesario salir de la abstracción y conocer exactamente de cerca cuáles son nuestras necesidades concretas, volver a redefinir todos los paradigmas de este sistema y abandonar los conceptos de la modernidad como son el dominio de la naturaleza o el crecimiento continuo.

134 *Ibid.*, 166

135 Bruno Latour, *Où atterrir? Comment s'orienter en politique* (París: La Découverte, 2017)



Fig. 7.31. herman de vries, *Musée des terres*, 1976-2015, Musée Gassendi. Fuente: web del artista¹³⁶.



Fig. 7.32. herman de vries, *Catálogo del Musée des terres*, 1976-2015, Musée Gassendi. Fuente: web del artista¹³⁷.

136 <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2016/2016-00-00-1000.php>

137 <https://www.hermandevries.org/digital-catalogue/2016/2016-00-00-1000.php>

7.7. Francis Alÿs: el artista nómada

Con la expresión de ‘artista nómada’ queremos definir la obra de este artista no sólo porque sus *performances* se realizan principalmente caminando sino sobre todo porque ha hecho de la *flânerie* la materia misma de la experiencia artística. El nomadismo es un apelativo particularmente adecuado para su trabajo de marcada orientación social por su continuo cuestionamiento de la legitimación de las fronteras. Como escribe Karen O’Kourke citando a Henri Lefebvre, el espacio no existe por sí solo, sino que es el resultado de una producción humana y el artista que mejor lo expresa es precisamente Francis Alÿs revelando en múltiples *performances* el poder del caminar en producir espacio¹³⁸. Él mismo habla de sí de esta forma: “paso mucho tiempo caminando por la ciudad. [...] Como artista mi posición es igual a la de un transeúnte, intento constantemente situarme en un entorno que se mueve”¹³⁹. Es el gusto por la movilidad, por el nomadismo entendido como capacidad para conectar con el fluir de la vida.

Belga de nacimiento, Alÿs dejó su trabajo como arquitecto en Bélgica y se instaló en Ciudad de México en 1986 donde empezó a dedicarse al arte de manera intensiva. Lo peculiar de Francis Alÿs es su manera de cuestionar el espacio mostrando cómo su definición y organización corresponden siempre a una concepción mental y a una convención social. De ahí que invente acciones para des-objetivarlo, introduce nuevas narrativas, revelando su lado absurdo, cómico o trágico, utilizando casi siempre el caminar, con acciones sencillas, desde una posición humilde, a veces lúdica, a veces rebelde, como un simple peatón, un artista poeta. Como escribe Thierry Davila: “le marcheur, acteur solitaire, exacerbe les rapports entre le symbolique et le réel, prend le risque de les faire jouer”¹⁴⁰ [el caminante, actor solitario, exagera la relación entre lo simbólico y lo real, asumiendo el riesgo de ponerlos en juego]. En otro texto, citando a Walter Benjamin, Davila profundiza en este concepto avanzando la hipótesis de que la dirección horizontal del desplazamiento del caminante es ya en sí creación de lo simbólico, contrariamente a la dirección vertical de cualquier representación

138 O’Rourke, *Walking and Mapping...*, 123

139 Alÿs, *Walks...*, 15

140 Davila, *Marcher...*, 79



visual que impone una jerarquía¹⁴¹. Esta reflexión reenvía a la diferencia que hace Deleuze entre la lógica del ser, simbolizada por el árbol con sus raíces y la lógica del devenir con su movilidad rizomática, múltiple y horizontal¹⁴².

En su performance *The leak* [La gotera] (Fig. 7.33) realizada en 1995 en Sao Paulo, empieza a caminar saliendo de una galería de arte llevando en la mano un bote de pintura azul agujereado que va goteando y así va recorriendo las calles de la ciudad dejando una marca sobre el asfalto para después volver a la galería y colgar ahí la lata de pintura vacía. Esta obra se puede interpretar como un *remake* divertido de la obra de Richard Long *A line made by walking* [Una línea hecha caminando] con la que el artista reflexiona sobre la huella que deja cada caminante, el peso existencial de cada uno, el potencial creativo de cada individuo que se abre camino en la vida. La versión de Alÿs, con el libre goteo aleatorio, expresa más claramente la libertad individual. Es declarar con un acto simbólico que un simple paseo es una verdadera obra de arte. Es también una manera de tomar consciencia de la coreografía que crea cada uno de los peatones que recorren las calles, que es lo que realmente forma el espacio de la ciudad como ha subrayado Michel de Certeau cuando dice que la calle es transformada en “espace” por la acción de los caminantes¹⁴³, como vimos en el capítulo 3. Es lo que también expresa el ya mencionado mapa *The Naked City* de Guy Debord con las anchas flechas rojas resaltando el movimiento emocional de los habitantes de la ciudad¹⁴⁴. Son los caminantes los que crean el espacio. Es el mensaje que reitera Francis Alÿs una y otra vez mostrando como una simple caminata puede hacernos ver la realidad desde un nuevo punto de vista, producir nuevos espacios físicos y mentales al mismo tiempo.

141 Thierry Davila, “Errare humanum est (remarques sur quelques marcheurs de la fin du XXe siècle)” pp.253-312. En: *Un siècle d’arpenteur. Les figures de la marche*, (París: Réunion des Musées Nationaux, 2001), 255-258

142 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* (París: Les Éditions de Minuit, 1980), 11-13

143 Michel de Certeau, *L’invention du quotidien*, (París: Gallimard, 1990), 129

144 Ver capítulo 3





Fig. 7.33. Francis Alÿs, *The Leak* [La gotera], performance, 1995, Sao Paolo. Fuente: *Walks/Paseos*¹⁴⁵.

Francis Alÿs volvió a repetir esta performance en 2004 en París (Fig. 7.34). Empieza a caminar dando la espalda al Musée d'Art Moderne con un bote de pintura goteando y va marcando su recorrido por la ciudad. Es una clara invitación a salir a la calle donde se encuentra verdaderamente el arte, es decir, la vida, fuera de los museos, de las representaciones, de los marcos, de las etiquetas... Un arte que se renueva y reescribe cada día.

145 Alÿs, *Walks...*, 30



Fig. 7.34. Francis Alÿs, *The Leak* [La gotera], *performance*, Vídeo de Vimeo, 14:38, 2002, París.
Fuente: web del artista¹⁴⁶.

Repitió esta misma performance en Palestina renombrándola *The Green Line* [La línea verde] (Fig. 7.35) llevándola al terreno de la denuncia política. Cuando se creó la frontera del armisticio al final de la guerra entre Israel y Jordania en 1948, conocida como 'la línea verde', que dividía la zona árabe de la israelí se marcaron las respectivas zonas con un lápiz grueso sobre un mapa de escala 1:20.000. El trazo del lápiz era de 3 o 4 milímetros que, siguiendo la escala del mapa, correspondía a un territorio de 60 u 80 metros. ¿A quién pertenecía este trozo de tierra? Francis Alÿs decidió recorrerlo marcando una fina línea verde con el bote de pintura gotteando denunciando con este gesto la aleatoriedad de las decisiones políticas y la brecha existente entre mapa y vida real. Es también una declaración del potencial del arte y de la poesía para denunciar la política de una manera sutil, fomentando la reflexión, usando un lenguaje no explícito, con metáforas, sugerencias, invitan-

146 Francis Alÿs, *The Leak* [La gotera], 2002, París, <https://francisalys.com/the-leak/>

do al espectador a interpretarlo con sus propias reflexiones, suscitando así su creatividad y su capacidad de pensamiento crítico.



Fig. 7.35. Francis Alÿs, *The Green Line* [La línea verde], performance, Vídeo de Vimeo, 17:41, 2004, Jerusalén. Fuente: web del artista¹⁴⁷.

El tema de las fronteras es recurrente en los trabajos de Francis Alÿs ya que la línea fronteriza es precisamente lo que hace flagrante lo aleatorio de la estructuración política del espacio y destapa las cuestiones de la injusticia, la usurpación de derechos, la exclusión, la violencia y las acciones inhumanas bajo el paraguas de leyes consensuadas para asegurar una supuesta seguridad a un grupo social privilegiado.

En 1997 Alÿs realizó la obra *The Loop* [El bucle] (Fig. 7.36) en la que, para hacer patente lo absurdo de la conflictiva frontera hipercontrolada entre Tijuana (México) y San Diego (EEUU), emprendió un demencial itinerario para ir de una ciudad a otra sin cruzarla. Salió en dirección contraria y realizó una gran vuelta para llegar a su destino pasando por Ciudad de México, Panamá, Auckland, Sidney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shanghai, Seúl, Anchorage, Vancouver, Los Ángeles y por fin San Diego donde estaba invitado a la exposición INSITE97 en la que expuso la documentación de su viaje. Aunque no realizó la performance caminando sino en avión, por cuestiones de tiempo, la obra es una sugerente reflexión sobre el

147 Francis Alÿs, *The Green Line* [La línea verde], 2004, Jerusalén, <https://francisalys.com/the-green-line/>

narrativas capaces de reinventar la estructura social. También esta línea móvil avanzando en el desierto nos recuerda el espacio liso y estriado de Deleuze así como la diferencia que establece entre las líneas que segmentan y las líneas de fuga que son siempre las que avanzan, descubren, inventan, liberan¹⁴⁹. Deshacernos de la lógica de la identidad es crear conexiones, salir del estancamiento y la rigidez conceptual, hacernos múltiples. El proyecto tiene también referencias políticas. En su página web, Alÿs explica que la inspiración le vino cuando visitó Lima en el año 2000, “Fue durante los últimos meses de la dictadura de Fujimori. Lima estaba en plena ebullición, con enfrentamientos en las calles, una tensión social evidente y un movimiento de resistencia emergente. Era una situación desesperada que exigía una respuesta épica: poner en escena una alegoría social a la altura de las circunstancias parecía más apropiado que hacer un ejercicio escultórico”. También, explica Alÿs, es un intento de “des-romantizar” el *land art*, es decir, crear acciones de *land art* que tengan un significado de cambio social que supere el simple romanticismo de apreciar la naturaleza en su belleza estética¹⁵⁰.



Fig. 37. Francis Alÿs, *When faith moves mountains* [Cuando la fe mueve montañas], *performance*, vídeo de Vimeo, 15:09, Lima, 2002. Fuente: web del artista¹⁵¹.

149 Deleuze, Guattari, *Milles plateaux...*

150 <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

151 Francis Alÿs, *When faith moves mountains* [Cuando la fe mueve montañas], Lima, 2002. <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

La performance *Bridge* [Puente], realizada en 2006 en ocasión de la IX Bienal de la Habana, fue otro proyecto dirigido a resaltar el sangrante problema de las fronteras. En esta ocasión Alÿs quiso generar la imagen de un puente sobre el mar que uniera Estados Unidos y Cuba. Involucrando a pescadores cubanos y propietarios de barcos estadounidenses organizó una fila de barcos alineados por el costado, uno junto al otro, formando un puente flotante sobre el que caminar. Una línea de barcos salía de La Habana dirección Key West y otra desde Key West hacia La Habana (Fig. 7.38). Ambas se completaban con la imaginación. Era como tender un lazo de unión entre los dos países, imaginar el prodigio de poder caminar sobre el agua, como representa Alÿs en las pinturas preparatorias del proyecto (Fig. 7.39).



Fig. 7.38. Francis Alÿs, *The Bridge* [El puente], performance, 2006, La Habana.
Fuente: *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*¹⁵².

152 Francis Alÿs, *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, (Kyoto: Siegensha, 2013), Catálogo de exposición, 16, http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlys_DontCrossTheBridge_MuseumofContemporaryArtTokyo_2013/#page=1



Fig. 39. Francis Alÿs, Estudio para *Don't Cross the Bridge before you get to the River* [No cruces el puente antes de llegar al río], Óleo y encáustica sobre madera, 15,1 x 19,9 cm, 2006.
Fuente: *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*¹⁵³.

En 2008, Francis Alÿs creó otro proyecto similar en el estrecho de Gibraltar, pero esta vez contó con la participación de niños. Desde Tarifa por un lado y Tánger por otro, una serie de niños formando una línea caminaron desde la playa hasta entrar en el mar, llevando en la mano cada uno un particular juguete, creado por ellos mismos: un zapato-velero (Fig. 7.40). Una manera poética y lúdica de decir: queremos unirnos, queremos jugar juntos, queremos caminar sobre el mar y crear el milagro de una humanidad sin fronteras ni guerras.

153 Francis Alÿs, *Don't Cross...*, 40



Fig. 7.40. Francis Alÿs, *Don't Cross the Bridge before you get to the River* [No cruces el puente antes de llegar al río], *performance*, 2008, Tánger y Tarifa. Fuente: *Wet feet-Dry Feet*¹⁵⁴.

Wet feet, dry feet [pies mojados, pies secos] es el título de una reciente exposición de Francis Alÿs en Honk Kong en 2020 en la que expuso ambos proyectos. El título hace referencia a la ley estadounidense de 1995 que establecía que los migrantes cubanos encontrados en alta mar intentando alcanzar la costa de Estados Unidos serían devueltos a Cuba mientras que aquellos que conseguían tocar tierra podían permanecer en Estados Unidos. En algunas de las numerosas ilustraciones que Alÿs realizó para el proyecto, representa a siluetas de niños dando un paso con un pie tocando el suelo y el otro dentro del agua, transformando el título de la ley en una imagen poética, un símbolo de desterritorialización, una invitación a ‘mojarse’, a sumergirse en el devenir de la vida, a cruzar el puente que une (Fig. 7.41).

154 Francis Alÿs, *Wet feet-Dry Feet: Borders and games* (Hong Kong: Tai Kwun Contemporary, 2020), Catálogo de exposición, 15, http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlys_WetFeetDryFeet_TaiKwunContemporary_2020/#page=1



Fig. 7.41. Francis Alÿs, *Pie seco* (arriba), *Pie mojado* (abajo), Óleo y encáustica sobre madera, 19,3 x 26,2 cm, 2008. Fuente: *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*¹⁵⁵.

Los zapatos veleros de la performance realizada entre Tánger y Tarifa nos reenvían a una de las primeras y más conocida *performance* de Alÿs con zapatos intervenidos, *Magnetic Shoes* [Zapatos magnéticos] realizada en La Habana en 1994. En esta ocasión el artista deambuló por la ciudad durante la V Bienal de Arte, con unos zapatos especiales a los que había añadido una suela de imán. De esta forma, mientras caminaba iba recogiendo todos los residuos metálicos (monedas, clavos, alambres, etc.) presentes en las calles (Fig. 7.42), mostrando así

¹⁵⁵ Francis Alÿs, *Don't Cross...*, 15

los pequeños tesoros invisibles escondidos en la cotidianidad, lo imperceptible que capta el *flâneur*, la sorprendente riqueza de una vida a ras del suelo, que pisamos sin tener en cuenta, una alusión simbólica al ya mencionado *infraordinario* de Georges Perec¹⁵⁶. También es una metáfora de la expresión ‘con pies de plomo’, es decir, una invitación a andar con calma, con cautela, observando y estando atentos a nuestro entorno.



Fig. 7.42. Francis Alÿs, *Magnetic Shoes* [Zapatos magnéticos], *performance*, 1994, La Habana.
Fuente: web del artista¹⁵⁷.

Algunos años antes, Alÿs había realizado en Ciudad de México su performance más emblemática, *The Collector* [El coleccionista], en la que caminaba paseando una especie de perrito de juguete con ruedas de goma y cuerpo imantado, que iba recogiendo todos los elementos metálicos de las calles, como un juego de niños, suscitando la curiosidad, el estupor y la diversión de los paseantes, rompiendo con la monotonía de la rutina cotidiana introduciendo un cuento en la calle (Fig. 7.43).

156 Perec, *Lo infraordinario*

157 Francis Alÿs, *Magnetic Shoes* [Zapatos magnéticos], La Habana, 1994, <https://francisalys.com/zapatos-magneticos/>

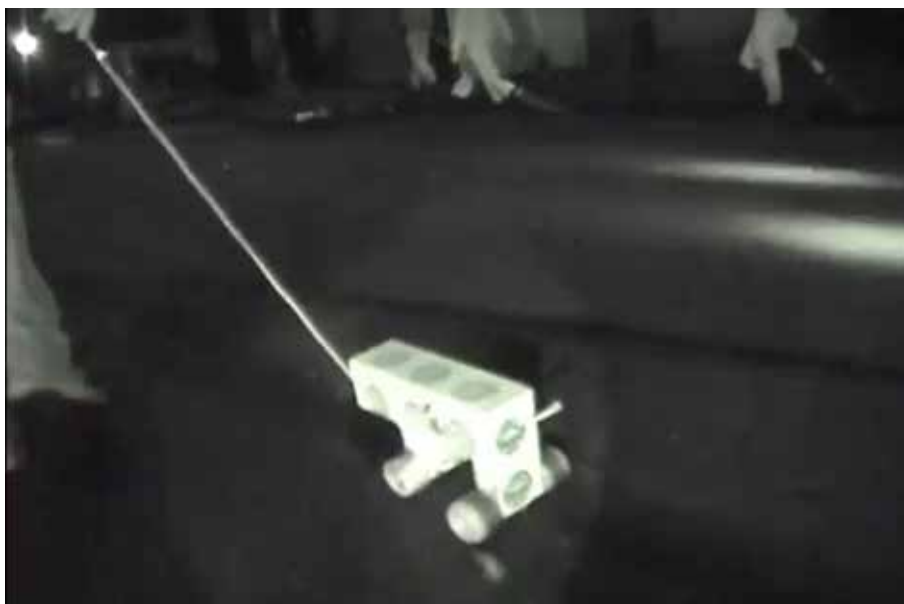


Fig. 7.43. Francis Alÿs, *The Collector* [El coleccionista], *performance*, 1990-1992, Ciudad de México.
Fuente: web del artista¹⁵⁸.

Esta *performance* marcó un cambio en su vida: pasó de arquitecto a artista, de la construcción de edificios a la creación de historias urbanas y a la edificación del imaginario colectivo. Francis Alÿs es un artista que expresa su plena creatividad con su cuerpo caminando en la ciudad. Para él caminar es la herramienta con la que escribe en el espacio y, de esta manera, construye nuevas narrativas.

En la entrevista que James Lingwood le realizó, Alÿs explica la importancia que tiene para él caminar: “when you are walking, you are aware or awake to everything that happens in your peripheral vision, the little incidents, smells, images, sounds.... Walking brings a rich state of consciousness. In our digital age, it’s also one of the last private spaces”¹⁵⁹ [Cuando caminas, eres consciente o estás despierto a todo lo que ocurre en tu visión periférica, los pequeños incidentes, los olores, las imágenes, los sonidos... Caminar aporta un rico estado de conciencia. En nuestra era digital, es también uno de los últimos espacios privados]. Es este estadio de

158 Francis Alÿs, *The Collector* [El coleccionista], *performance*, vídeo de Vimeo, 8:56, Ciudad de México, 1990-1992, <https://francisalys.com/the-collector/>

159 James Lingwood, “Making Seven Walks: Rumours”, *Artangel*, 11 y 20 Julio 2005, conversaciones entre James Lingwood y Francis Alÿs, <https://www.artangel.org.uk/seven-walks/rumours/>

consciencia ampliada, enriquecida, que nos conecta al espacio que atravesamos al mismo tiempo que profundiza en nuestra interioridad y nos abre a nuestra esencia más íntima y privada. Entonces es cuando se despierta nuestra innata creatividad, recordamos, conectamos, relacionamos, inventamos... creamos 'historias'.

“Le réel doit être fictionné pour être pensé”¹⁶⁰ [Lo real debe ser ficcionado para ser pensado], escribe Jacques Rancière, lo que no significa que los pensamientos sean ficciones, sino todo lo contrario: significa que la verdad se construye, se produce en una interconexión continua entre imaginación y realidad y que la construcción simbólica de signos tiene la misma realidad que los objetos físicos. La obra de Francis Alÿs deconstruye y reconstruye la realidad introduciendo en ella ficciones para que pueda ser pensada desde otro punto de vista, con otra mirada. Y lo hace caminando por la calle, como un artista callejero, produciendo su propia teatralidad.

Numerosas son las performances de Alÿs en las que utiliza el caminar. Además de las expuestas anteriormente, destacamos: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* [Paradoja de la Praxis 1 (A veces hacer algo no conduce a nada)] (1997), en la que recorre las calles de Ciudad de México empujando un enorme bloque de hielo que se va poco a poco derritiendo; *Cuentos Patrióticos* (1997) en la que camina en círculo en el centro del Zócalo en México, seguido por ovejas; *Paradox of Praxis 5 (Sometimes we dream as we live)* [Paradoja de la Praxis 5 (A veces soñamos viviendo)] (2013) en la que camina de noche dando patadas a un balón de fuego, hasta que poco a poco se va apagando; *Duett* [Duo] (1999) en la que dos personas llevando cada una la mitad de una tuba helicoidal, recorren las calles de Venecia buscándose hasta encontrarse y recomponer el instrumento para soplar al unísono una nota musical; *The Loser/The winner* [El perdedor/el ganador] (1998) en la que el artista camina en Estocolmo de un museo a otro con un jersey de lana azul que se va deshaciendo dejando el hilo detrás de él; *The Doppelgänger* [el doble] (1998) en la que camina buscando a un peatón que sea su doble; *Reenactment* [Reconstitución] (2000) en la que recrea una deambulación por las calles de Ciudad de México con una pistola hasta que la policía lo arresta brutalmente; *Walking a painting* (2002) en la que todos los días que duró una exposición suya en el MoCA de Los Ángeles, sacó a una pintura de paseo

160 Jacques Rancière, *La partage du sensible. Esthétique et politique*. (París: La Fabrique-éditions, 2000), pos. 548



por las calles de la ciudad; *Albert's Way* [El camino de Alberto] (2014), en la que Alÿs recorre la distancia de uno de los Caminos de Santiago (el Camino inglés) en su estudio rememorando el caminar de Albert Speer en su celda; *Bottle* [Botella] (1997) en la que sigue los movimientos aleatorios de una botella de plástico abandonada en el suelo y desplazada por el viento y las patadas de los peatones; y por fin *Semáforos* (1995), un vídeo creado con el montaje de todos los iconos del peatón caminando de los semáforos de distintas ciudades. Todas estas performances se encuentran en su página web documentadas con un vídeo¹⁶¹ o un catálogo¹⁶².

Francesco Careri en su texto titulado: “Francis Alÿs, the Storyteller”¹⁶³ [Francis Alÿs, el cuentacuentos] destaca el aspecto narrativo-creativo del artista caminante y expresa su admiración por la manera en la que Alÿs ‘construye’ la realidad simplemente caminando en ella, recorriendo el espacio real entremezclándolo con el imaginario, mostrando precisamente el potencial transformativo que reside en esta actividad de exploración/interpretación del territorio. Cita las palabras de Alÿs:

When I decided to step out of the field of architecture, my first impulse was not to add to the city but more to absorb what was already there, to work with the residues, or with the negative spaces, the holes, the spaces in-between... What emerged was the idea to insert into the city a story rather than an object. [Cuando decidí salir del campo de la arquitectura mi primer impulso fue no añadir nada a la ciudad, sino más bien absorber lo que ya existía, trabajar con los residuos, o con los espacios negativos, los huecos, los espacios intermedios... Lo que surgió fue la idea de insertar en la ciudad una historia más que un objeto.]

Igual que Alÿs, Careri es un arquitecto que decidió construir narrativas en lugar de edificios y caminar para deconstruir-reconstruir el imaginario. Las obras de Alÿs, escribe Careri, “con grande poesia riescono a produrre leggende urbane che

161 Francis Alÿs, vídeos, <https://francisalys.com>

162 Francis Alÿs, publicaciones, <https://francisalys.com/category/publications/>

163 Francesco Careri, “Francis Alÿs, the Storyteller”, en ed. Mark Godfrey, *Francis Alÿs, a Story of deception*, (Londres: Tate Modern, 2010), 183-185, disponible en blog *Arti Civiche*, publicado del 2 de febrero 2011, <http://articiviche.blogspot.com/2011/02/prossima-settimana-al-master.html>

hanno la potenzialità di trasformarsi in utopie”¹⁶⁴ [con gran poesía logran producir leyendas urbanas que tienen el potencial de convertirse en utopías].

En el contexto de esta tesis doctoral sobre el potencial creativo del caminar nos interesa remarcar aquí que la principal herramienta utilizada por este artista cuentacuentos, este creador de narrativas, de mitos urbanos, es precisamente el caminar. Su obra resalta el aspecto más revolucionario y transformativo del acto de andar. Escribe Davila: “La marche est ainsi: instrument de recherche qui nous met en présence de l’imperceptible, qui joue avec lui, soit pour le réperer, soit pour le produire, soit pour le recueillir”¹⁶⁵ [Caminar es así: un instrumento de investigación que nos pone en presencia de lo imperceptible, que juega con él, ya sea para transmitirlo, producirlo o recibirlo]. Francis Alÿs introduce en la metrópolis el fino hilo de su paseo que la recorre y descompone como un nuevo concepto, el soplo de un aire innovador, imperceptible, lúdico, efímero, transitorio... revolucionario.

Conclusión

Analizando la obra de los artistas caminantes hemos corroborado que el caminar tiene una particular capacidad plástica, en el doble sentido de dar forma al espacio y de adaptarse a él. Es una actividad tanto activa, productiva como pasiva, receptiva. De por sí abre caminos en sentido real y metafórico. Es intrínsecamente relacional. Establece relaciones entre todos los elementos (internos, externos, virtuales, reales, conceptuales, corporales, individuales, sociales, etc.) y activa la experiencia abriendo un flujo de conectividad. Como escribe Davila, pasear es una acción “cine-plástica”, una peculiar actividad cinematográfica, coreográfica y escenográfica que entremezcla espectáculo, narración, ficción, imaginación con la realidad física y objetiva que atravesamos con el cuerpo. Por esta razón es intrínsecamente creativa y establece infinitas posibilidades relacionales que dan lugar a nuevas conformaciones (*Gestalt*) tanto mentales como físicas. El movimiento del cuerpo en el espacio favorece la creación de narrativas y la producción de nuestra propia teatralidad o puesta en escena.

164 Careri, blog *Arti Civiche*, <http://articiviche.blogspot.com/2011/02/prossima-settimana-al-master.html>

165 Davila, *Marcher...*, 114.



El teatro itinerante de la compañía DOM o las *performances* de Francis Alÿs que inventan nuevas mitologías, nos demuestran las múltiples posibilidades creativas que tenemos a nuestro alcance simplemente al salir a la calle y dar un paseo. Entretejiendo imaginación, pensamiento y realidad física, (re)activamos una conexión siempre existente (el quiasma de Merleau-Ponty¹⁶⁶) pero que a menudo mantenemos dormida.

Los artistas expuestos en este capítulo, desde Fluxus, para quien caminar es un gesto cotidiano simple que nos sumerge en el fluir de la vida, a Richard Long y Hamish Fulton que caminan para reconectar con el arte nómada ancestral y sentir la auténtica unión con la Tierra, a Herman de Vries para quien caminar es una actividad espiritual, casi religiosa para fundirse con la naturaleza y reencontrar su fisicidad, la verdad de la existencia, todos nos dan ejemplos de cómo el caminar puede potenciar no sólo las posibilidades expresivas de la producción artística sino su capacidad para ampliar la conciencia estética, ecológica y social.

166 Ver capítulo 2.

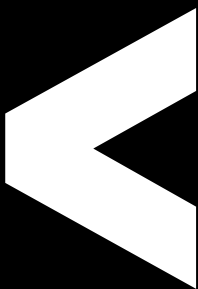


ocho

C A P Í T U L O



**El caminar
confinado**



En el Kilómetro enterrado de Walter de María

Soledad Sevilla

Esta fotografía representa unos zapatos pisando el suelo cerca de la obra *Vertical Earth Kilometer* [El kilómetro enterrado] de Walter de María. Simboliza la capacidad creativa de caminar que estimula la imaginación, aunque se realice en un espacio muy restringido. La escultura de Walter de María se realizó para la documenta 6 en 1977 y se instaló en el Friedrichsplatz Park de Kassel (Alemania). Consiste en unas barras de latón de cinco centímetros de diámetro, introducidas una tras otra en la tierra hasta alcanzar un kilómetro de profundidad. Es la obra más alta del mundo, aunque sea invisible. Los zapatos de la fotografía de Soledad Sevilla, caminando cerca del diminuto círculo y señalándolo, representan la atención a los pequeños detalles que percibimos al caminar, lo que nos brinda el ritmo lento del paseo que enriquece nuestra percepción y potencia nuestra imaginación. La imagen también sugiere que al caminar, pisamos la tierra, nuestro planeta, la base que nos sustenta, lo que tendemos a olvidar con la consecuente crisis ecológica. Este pequeño punto focaliza nuestra atención con una nueva (y necesaria) dirección: hacia dentro.

* Soledad Sevilla, *En el kilómetro enterrado de Walter de María*, s/f, Fotografía sobre papel, 18 x 24 cm. Fuente: Palacio de los Condes de Gabia, *Al pie de la letra* (Granada: Diputación de Granada, 2016), Catálogo de exposición, 155.

8

El caminar confinado



*Soluitur Ambulando*¹
[Se soluciona caminando]

Diógenes

Resumen²

En las fechas en las que estamos terminando este trabajo de investigación, no podemos dejar de mencionar la pandemia de COVID-19 que nos ha recientemente acechado, reclusándonos durante un largo periodo en un forzado confinamiento. Nos hemos encontrado de repente reclusos en casa, reducidos a una mínima interacción social y un limitado desplazamiento físico. En este capítulo queremos mostrar cómo, incluso en esta situación extrema, el caminar se revela como un recurso de resiliencia que permite revertir esta condición reductiva del confinamiento transformándola en un recurso que potencia la creatividad. Partiendo de ejemplos históricos (como el viaje recluso en su habitación de Xavier de Maistre) y artísticos (desde Francis Alÿs a William Kentridge, Francesco Careri, Bruce Nauman y otros colectivos artísticos contemporáneos) y basándonos en las ya citadas investigaciones antropológicas de David Le Breton y neurológicas de Shane O'Mara, mostraremos como la simple actividad de caminar tiene un increíble capacidad de estimular nuestra creatividad abriendo en nosotros un espacio infinito — nuestra imaginación — que representa una zona de libertad siempre a nuestro alcance. Concluiremos, junto con Didi-Huberman y Tim Ingold, en la necesidad de rescatar nuestra facultad imaginativa que, contrariamente a

1 Diógenes (404-312 a.C.) citado en dCordova Sculpture Park and Museum, *Walking Sculpture 1967-2015* (New Haven: Yale University Press, 2015), Catálogo de exposición, 56.

2 Parte del texto de este capítulo se ha publicado en: Laura Apolonio “El viaje in situ. De cómo el caminar en espacios confinados puede potenciar la imaginación”, en: coord. Laura Benítez, Erich Berger, “Artes en tiempos de pandemia”, *Artnodes*, N.º 27 (enero 2021): 1-9, <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373921>



lo que se piensa, no nos aleja de la realidad, sino que nace precisamente de una atenta observación y un sumergirnos en su densidad para despertar el deseo de transformación. Caminar se revela por tanto, aun en espacios confinados, como un potenciador de imaginación.

8.1. Viaje alrededor de una habitación

A finales del siglo XIX el escritor Xavier de Maistre, exiliado en Turín, fue condenado a arresto domiciliario por cuarenta y dos días por haber participado en un duelo prohibido. En lugar de sentirse apenado por esta reclusión forzosa descubre el nuevo placer de viajar por el “*charmant pays de l’imagination*”³ [el encantador país de la imaginación]. La experiencia le produce tal disfrute y enriquecimiento personal que escribe el libro *Voyage autour de ma chambre* [Viaje alrededor de mi habitación] (1829) para compartir con el público lo que para él es “*une ressource assurée contre l’ennui*”⁴ [un recurso seguro contra el aburrimiento]. Se siente muy orgulloso de su descubrimiento ya que el tipo de viaje que propone es independiente de la fortuna, resistente a la intemperie, indiferente a la envidia ajena y proporciona una dicha infalible para cualquier persona. Así emprende su viaje de cuarenta y dos días —los de su reclusión—, correspondientes a los cuarenta y dos capítulos del libro, en el que viaja con su “*habit de voyage*” —su ropa de estar por casa— con la que camina “*de découvertes en découvertes*”⁵ [de descubrimiento en descubrimiento], recorriendo su habitación, pasando por la cama, el sillón, el pasillo de los retratos, el escritorio, la biblioteca, la ventana y en cada lugar piensa, recuerda, medita, sueña. Sigue movimientos aleatorios, rectos, circulares, diagonales y en zigzag, sin ninguna regla, como el ajeteo de pensamientos que lo asaltan a cada segundo. Descubre así el inmenso espacio de la imaginación y la ensoñación, “*ce vaste espace toujours ouvert devant moi*” [este vasto espacio siempre abierto ante mí], una libertad interior que es inextinguible. Así concluye al final del libro: “*Ils m’ont défendu de parcourir une ville, un point; mais ils m’ont laissé l’univers entier: l’immensité et l’éternité sont à mes ordres.*”

3 Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, (París: Librairie Delaunay, 1829), 123, <https://archive.org/details/voyageautourd04maisgoog/page/n5/mode/2up>

4 *Ibid.*, 2

5 *Ibid.*, 36



[...]. Était-ce donc pour me punir qu'on m'avait relégué dans ma chambre? — dans cette contrée délicieuse qui renferme tous les biens et toutes les richesses du monde?"⁶ [Me han prohibido recorrer una ciudad, un punto; pero me han dejado el universo entero: la inmensidad y la eternidad están a mis órdenes. [...]. ¿Es para castigarme que me habían relegado en mi habitación, en esta deliciosa comarca que contiene todos los bienes y todas las riquezas del mundo?].

Enrique Vila-Matas rememora el viaje de Xavier de Maistre y lo relaciona con el cuento *El Aleph* en el que Borges relata el descubrimiento de una pequeña esfera mágica que condensa en ella la totalidad del universo, donde "cada cosa es infinitas cosas" porque se ve "desde todos los puntos del universo"⁷. Este punto en el que confluyen todos los puntos del espacio cósmico es la capacidad de nuestra consciencia de abrirse a todas las posibilidades. Escribe Vila-Matas: "No lo dudemos más. Desde nuestro cuarto habitual, sin salir a calle alguna, nos ha sido dado el gran don (que tantas veces olvidamos) de ver la esfera que permite ver la simultaneidad del universo"⁸. Este don es la imaginación que nos hace viajar a velocidad instantánea por un país inmensamente vasto sin límites ni de espacio ni de tiempo. Es un pozo inagotable de recursos y riquezas interiores que nos brinda una libertad, una vía de escape que nos puede salvar de cualquier situación.

David Le Breton en su libro *Éloge de la marche* dedica un capítulo a la peculiar marcha inmóvil de Xavier de Maistre mostrando cómo un caminante no necesita una vasta geografía para pasear ya que puede "réenchanter" [reencantar] con una geografía interior una inmovilización forzada⁹. En su último libro *Marcher la vie*, Le Breton reitera el potencial liberatorio de la marcha citando el ejemplo de Nelson Mandela que recorría cada día varios kilómetros en su celda para "reprendre corps dans son existence"¹⁰ [retomar cuerpo en su existencia]. Todo el libro está dedicado a evidenciar el poder curativo del caminar, como ya hemos expuesto en el capítulo 4.

6 *Ibid.*, 124

7 Jorge Luis Borges. *El Aleph*. (Barcelona: De Bolsillo, 2015), 205

8 Enrique Vila-Matas, "El viaje Alrededor", *Babelia*, *El País*. 2 de enero, 2010, https://elpais.com/diario/2010/01/02/babelia/1262394757_850215.html

9 David Le Breton, *Éloge de la marche* (París: Éditions Métailié, 2000), 59-61

10 David Le Breton, *Marcher la vie*. (París: Éditions Métailié, 2020), cap. 1, Kindle

8.2. El camino de Santiago en una habitación

El potencial creativo de la interrelación entre caminar/reclusión/imaginación se encuentra también en la obra *Albert's way* que Francis Alÿs realizó para la exposición *On the Road*¹¹ (Santiago de Compostela, 2014) que reunió obras de destacados artistas de arte contemporáneo en una gran conmemoración de la figura de San Francisco de Asís, no sólo como personaje histórico que emprendió hace ocho siglos el viaje de Asís a Santiago de Compostela sino, y sobre todo, por la actualidad de las ideas que subyacen a su actitud, como la dignidad de la pobreza, el viaje o errancia inherente a la condición humana y el caminar como vía de conocimiento. Francis Alÿs creó una obra especialmente para la ocasión en la que se filmó a sí mismo recorriendo 118 km — la distancia equivalente al Camino Inglés, desde El Ferrol a Santiago de Compostela — entre las cuatro paredes de su estudio, caminando en círculos. Su caminata rítmica, pausada y constante se grabó utilizando cámaras posicionadas en distintos lugares del estudio (Fig. 8.1). El resultado de esta grabación puede verse en la web del artista¹².

Esta caminata, transformada en una especie de procesión ritual con el paso siempre ritmado por una zancada regular y nunca alterado por obstáculos exteriores, es una metáfora del lento camino ascético del peregrino que acepta tácitamente su condena de ser humano incompleto y pacientemente emprende el ritual que mantiene viva su esperanza de salvación. Es por lo tanto un elogio a la espiritualidad intrínseca del ser humano y una reflexión sobre el caminar como acto de consciencia.

Además, con la referencia en el título a Albert Speer, Alÿs lleva el contexto de la peregrinación mucho más allá, transformándola en un acto de liberación y supervivencia mental. Albert Speer, el arquitecto de Hitler, fue condenado en el juicio de Núremberg a 20 años de cárcel. Al inicio del vídeo, un texto nos informa sobre la intenciones de Alÿs en su *performance*: “Durante 7 días desde las 9 hasta las 7 caminaré en mi estudio una distancia equivalente a la ruta del Camino Inglés,

11 Gloria Moure (ed.), *On the road*, (Santiago de Compostela. Catalogue exhibition. (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014), Catálogo de exposición, 64-69

12 Francis Alÿs, *Albert's Way, performance*, Vídeo, 4:48, 2014, Ciudad de México, <https://francisalys.com/alberts-way/>

la ruta de 118 km que recorren los peregrinos desde el puerto de El Ferrol en la costa atlántica hasta la ciudad santa de Santiago de Compostela” y añade: “Se rumorea que cuando estaba encarcelado en Spandau, Albert Speer caminaba en círculos por el patio de la prisión midiendo con sus pasos la distancia exacta de una ciudad a otra imaginando los lugares por los que pasaría a lo largo de su viaje virtual alrededor del mundo”. Speer caminó alrededor de su celda rememorando todos los espacios reales que recorrió en su vida. Llegó a caminar más de 30.000 km por una geografía imaginaria que se había construido midiendo cuidadosamente la geografía real. Cuando fue liberado se encontraba imaginariamente en México cerca de Guadalajara.



Fig. 8.1: Francis Alÿs, *Albert's Way, Performance, Vídeo, 4:48*, Ciudad de México, 2014.
Fuente: web del artista¹⁴.

Una geografía imaginaria le abría así un espacio infinito que traspasaba las paredes de la celda y le otorgaba la fuerza para seguir caminando y resistir a la reclusión. El caminar, por otro lado, le proporcionaba el movimiento físico y ritual que le permitía conectar con su imaginación y escapar mentalmente a su

13 Martin Kitchen, *Speer: Hitler's Architect* (New Haven: Yale University Press, 2015), 316-325

14 *Ibíd.*

condición aprisionada. La obra de Alÿs invita a reflexionar sobre el poder espiritual del caminar y la estrecha unión entre el andar y el imaginar.

8.3. Derivas en el estudio, una procrastinación productiva

Para el artista William Kentridge caminar en círculos en su estudio tiene un poderoso efecto creativo, como ya hemos anticipado en el capítulo 4. Este movimiento circular es un poderoso motor que hace brotar las ideas. En la XLIV conferencia del museo Sigmund Freud de Viena, Kentridge afirma que caminar dando vueltas en el microcosmos del estudio — entre bocetos, fotos, fragmentos de ideas, trabajos empezados, proyectos abandonados, etc. — da lugar a una especie de “peripheral thinking” [pensamiento periférico] particularmente fructífero¹⁵. Se entra en un vórtice pensativo en el que se mezclan los fragmentos visuales de las paredes del estudio con pensamientos actuales y así se va forjando la energía que hace surgir las ideas. Es una manera de focalizar el pensamiento nutriéndose de elementos aleatorios relacionados. Para Kentridge, la categoría de lo provisional, de la ambigüedad, de la paradoja, lo que se encuentra en el borde del mundo consciente y no en el centro, es una zona muy fértil para la creatividad. Por esto es tan importante para él esta caminata circular en el estudio porque descentralizamos la mente, la abrimos a todas las sugerencias ‘periféricas’ y, al mismo tiempo, la enfocamos hacia el centro.

En otra conferencia impartida en la Universidad de Oxford, Kentridge elogia la caminata en círculo dentro del estudio definiéndola “a productive procrastination” [una procrastinación productiva], un esperar en movimiento, reuniendo la energía, las vagas nociones flotando en los bordes, hasta llegar al momento de clarividencia, el instante en el que el impulso creativo activa el carboncillo o la tinta que tocan el papel y arranca el proceso artístico. Para el artista este milagro creativo es debido precisamente a la actividad física del caminar. Así lo expresa:

15 William Kentridge, “A Defence of the Less Good Idea”, Sigmund Freud Museum, Vídeo de Youtube, 1:09:55, Publicado el 30 de mayo 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=1YUqg1MOS5w>



There is something in the physical activity of the walk, something in the activity of falling and catching yourself, which is the activity of walking, the repetition of the weight changing from the left leg to the right leg and back, that shakes one's brain, that allows ideas to emerge, that for me never come if I am simply sitting and waiting¹⁶. [Hay algo en la actividad física de la caminata, en la acción de caer y reincorporarse en el caminar, en la repetición del cambio de peso de la pierna izquierda a la derecha y viceversa, que sacude el cerebro, permite que las ideas surjan, que para mí nunca vienen si simplemente estoy sentado y esperando].

Más adelante reflexiona sobre la diferencia entre caminar en línea recta en la playa y caminar en círculos en el estudio. Mientras que en la primera avanzamos hacia una meta, en la segunda no vamos a ninguna parte, es un viaje *in situ*. Volvemos continuamente al mismo lugar, no cambiamos nunca de posición y esta repetición circular sin fin, este movimiento dinámico y estático a la vez tiene, según Kentridge, una especie de empuje narrativo como si en la siguiente ronda del estudio, la idea estuviera ahí [“a kind of narrative push, as if the next round of the studio, the idea will be there”¹⁷].

Kentridge termina su conferencia con una divertida animación titulada “Taking a lion for a walk” [sacar a un león de paseo] — una clara referencia a la famosa expresión de Paul Klee de llevar una línea de paseo [“line on a walk”¹⁸]. Kentridge reemplaza “line” [línea] por “lion” [león], dos palabras que en inglés tienen una pronunciación parecida. De esta manera, no sólo añade una pizca de humor sino que además evoca otro elemento clave en la creación: el error o confusión. Como dijo George Steiner “el error es el principio de toda creación”¹⁹. A menudo los eventos más creativos ocurren por accidente. El azar establece las conexiones más inesperadas y el artista, el pensador, el investigador, deben mantener una actitud abierta para saber captarlas en el momento en el que acontecen. Miquel Barceló

16 William Kentridge, “Thinking on one's feet - a walking tour of the studio”, *University of Oxford*, Vídeo de Youtube, 49:24, Publicado el 2 de octubre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=zhxACUiddhc>

17 *Ibid.*

18 Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*. (New York: Praeger Publishers, 1960), 16

19 Borja Hermoso, “George Steiner: estamos matando el sueño de nuestros niños”, *El País, Babelia*, 1 de julio, 2016, https://elpais.com/cultura/2016/06/29/babelia/1467214901_163889.html

también afirma que “el azar es una parte muy importante de la creación”²⁰, “todo es puro azar, y la pintura es una suma de azares en la que intentamos intervenir”²¹.

En la animación realizada por Kentridge se representa a sí mismo caminando de un lado a otro entre las páginas de un libro como un león enjaulado, buscando esa conexión azarosa, esa idea brillante que surge de la mezcla entre consciencia e inconsciente y que exterioriza su libertad de expresión. El caminar en círculo se revela, una vez más, como una estrategia liberatoria para que las ideas cobren vida y escapen de la ‘jaula’ mental de los prejuicios o de una excesiva racionalización (Fig. 8.2).



Fig. 8.2: William Kentridge, *Taking a lion for a walk*, animación, Vídeo, 3'.
Fuente: Conferencia en la Oxford University²².

20 Miquel Barceló, *La arcilla, la obra escultórica: PINTURA*, (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2013), 19

21 *Ibid.*, 16

22 William Kentridge, “Thinking on one’s feet ...”, min.46:27-49:10, <https://www.youtube.com/watch?v=zhxACUiddhc>

8.4. La creatividad en cada paso

El artista Bruce Nauman, recién terminados sus estudios de arte en 1967, se encontró con pocos recursos económicos y aprovechó las circunstancias para poner en marcha sus ideas minimalistas. Se planteó crear arte en su estudio sin utilizar ni producir ningún objeto, sólo con el movimiento de su cuerpo. Era una manera de declarar que “if I was an artist and I was in the studio, then whatever I was doing in the studio must be art. Pacing around for example”²³ [si era artista y estaba en el estudio, entonces cualquier cosa que estuviera haciendo en el estudio debía ser arte. Paseando, por ejemplo]. Estas reflexiones le llevaron, entre 1967 y 1969, a la realización de una serie de acciones artísticas en las que efectuaba movimientos anodinos, repetitivos y monótonos (caminar, saltar, hacer rebotar una pelota, etc.) mientras se filmaba a sí mismo. El resultado fue un conjunto de vídeos muy novedosos. En *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*²⁴ [Caminar de forma exagerada por el perímetro de un cuadrado] (Fig. 8.3), se le ve caminar despacio, exagerando y articulando cada movimiento de su cuerpo mientras sus pies siguen como un funambulista la línea de un cuadrado que ha trazado en el suelo del estudio con cinta adhesiva. Esta caminata tan peculiar, transformada en una danza minimalista, había sido coreografiada por Meredith Monk²⁵. El exagerar tanto la amplitud de los gestos como la lentitud del ritmo pone en evidencia el potencial contenido en movimientos tan cotidianos y simples como caminar.

Nauman volvió a repetir esta misma acción para la exposición *The impossible Prison*²⁶ que reunió a dieciséis artistas contemporáneos alrededor del tema del pensamiento de Foucault sobre poder, control y vigilancia. La exposición tuvo lugar en una comisaría abandonada de Nottingham (Inglaterra) y la *performance* de Nauman, al realizarse en una verdadera celda, adquirió más intensidad expresiva

23 dCordova Sculpture Park and Museum, *Walking Sculpture 1967-2015* (New Haven: Yale University Press, 2015), Catálogo de exposición, 45

24 Bruce Nauman, “Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square”, publicado por Alan Taylor, 12 de enero 2015, Vídeo de Vimeo, 9:59, <https://vimeo.com/116572540>

25 dCordova Sculpture Park and Museum, *Walking Sculpture...*, 48

26 Bruce Nauman, *The Impossible Prison*, exposición, 31 de octubre-14 de diciembre, 2008, (Nottingham: Police Station, Galleries of Justice), <https://www.e-flux.com/announcements/38867/the-impossible-prison/>

y subrayó el efecto opresivo de la reclusión contrastado por la reacción liberatoria del caminar como último resquicio de libertad.



Fig. 8.3. Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1968, Película de 16 mm transferida a vídeo (blanco y negro, muda), 10 min. Fuente: Moma Learning²⁷.

Nauman realizó otros vídeos sobre el tema del caminar confinado como por ejemplo: *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*²⁸ [Camino lento angular (el paseo de Beckett)], dedicado a los personajes de las novelas de Beckett (en particular, *Molloy* y *Watt*), en el que camina balanceando el cuerpo con las piernas rígidas, conectando con una dimensión surrealista de la vida; *Walk with Contrapposto*²⁹ [Caminando con contrapposto] en la que realiza una caminata claustrofóbica por un angosto pasillo,

27 Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/

28 Bruce Nauman, "Angle Walk (Beckett Walk)", VimeoPro, 1968, Vídeo de Vimeo, 1:02:40, publicado el 10 de marzo 2015, <https://vimeopro.com/user3539702/ubuweb/video/121813096>

29 Bruce Nauman, "Walk with Contrapposto", 1968, 6mm film transferido a DVD, 54 min, Mumok (museo de arte moderno fundación ludwig viena), publicado en 2005, <https://www.mumok.at/en/walk-contrapposto>

una reflexión sobre el necesario espacio vital, —el “territoire portable” [territorio portable] que menciona Jeremy Gaubert³⁰, ese áurea que envuelve nuestro cuerpo a través del cual, a cada paso, desplegamos el espacio entrando en comunicación con la alteridad— y la angustia que se genera cuando se vuelve demasiado estrecho.

El caminar de Nauman confinado en su celda es una investigación sobre la fenomenología del caminar, sobre la manera en la que nuestro cuerpo ‘espacia’, es decir, produce espacio y cómo, de esta forma, crea arte. El artista muestra la creatividad intrínseca al movimiento del cuerpo en el espacio. El cuadrado marcado en el suelo de su estudio puede ser interpretado también como una representación simbólica del tradicional marco del cuadro, espacio en el que se expresa la creatividad del artista, esta vez no con pinceles sino únicamente con el cuerpo.



Fig. 8.4. John Cleese, Monty Python, *Ministry of Silly Walks* [Ministerio de los Andares Tontos], escena del programa televisivo *Monty Python's Flying Circus*, 1970. Fuente: Buggy Power³¹

Las caminatas recluidas y minimalistas de Nauman y sobre todo su investigación en las posibilidades expresivas y coreográficas en ellas contenidas nos reenvían al conocido *sketch* televisivo *The Ministry of Silly Walks* [Ministerio de los Andares Tontos] de Monty Python, estrenado en 1970, en el que John Cleese interpreta el típico

30 Jérémy Gaubert, *Philosophie du marcheur*, (París: Terre Urbaine, 2021), 68

31 Monty Python, *Ministry of Silly Walks*, Vídeo de Youtube, 2:32, publicado el 7 de marzo 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=HHFuTpVvRCI>

funcionario inglés con traje y sombrero de bombín, trabajando para un imaginario ministerio dedicado a promover las caminatas más tontas. En su humorismo surreal esta divertida parodia nos revela cuántas variaciones podemos realizar al caminar, el abanico de posibilidades que nos ofrece nuestro cuerpo moviéndose por el espacio así como la profusión de humor, irracionalidad, autoironía y creatividad siempre presentes (afortunadamente) debajo de la apariencia formal de lo que juzgamos como ‘normal’ y serio. Existe también una App oficial dedicada a este famoso *sketch*, un juego en el que el personaje se mueve con los mismos andares eccentricos (Fig. 8.5). En la web de la App³², Monty Python nos invita a unirnos a ese bastión británico de la ‘loco-moción’ excéntrica - El Ministerio de Andares Tontos [“join that British bastion of eccentric ‘loco-motion’ - The Ministry of Silly Walks”].



Fig. 8.5. App *Ministry of Silly Walks*. Fuente: web de la App.

Durante la pandemia, una familia de Yorkshire (Inglaterra) decidieron amenizar los duros tiempos del confinamiento y marcaron con un cartel la zona de la acera en frente de su casa como “Zona de jurisdicción del Ministerio de los Andares Tontos”, incitando a los transeúntes a empezar a caminar inmediatamente de manera excéntrica al cruzar ese tramo (Fig. 8.6). Crearon un perfil de Instagram³³, en el que reprodujeron los vídeos de la gente pasando delante de su ventana. Una manera amena de indagar en la creatividad del caminar y de estimular la experimentación de lo que Monty Python ha denominado, de forma muy acertada, la “loco-moción”.

32 App The Silly Walk, <https://www.thesillywalk.com>

33 Yorkshire.Silly.Walks, Instagram, https://www.instagram.com/yorkshire.silly.walks/?utm_source=ig_embed



Fig. 8.6. Transeúnte improvisando los “andares tontos” en la zona marcada como “Jurisdicción del Ministerio de los Andares Tontos”. Fuente: *My Modern Met*³⁴.

Esta burla de la vida cotidiana, rutinaria y formal y esta búsqueda de revitalizarla con una chispa de humor nos remite a la obra de un escultor y fotógrafo muy particular que utiliza el humor como una forma de liberar el arte de una estructura demasiado elitista y pretendidamente seria: Erwin Wurn. En su divertida serie de fotografías titulada *One Minute Sculptures* [Esculturas de un minuto] retrata a personas en situaciones absurdas, surreales, en equilibrio inestable (Fig. 8.7). El título de la serie nos hace reflexionar sobre la continua proliferación de estímulos creativos presentes en cada minuto de nuestra vida cotidiana.



Fig. 8.7. Erwin Wurn, *Untitled (Trash)* [Sin título (Basura)], *performance* realizada por el público, 2004, Anveres (Bélgica), de la serie *One Minute Sculptures*. Fuente: web del artista³⁵.

34 Sara Barnes, “Woman Makes Sign Telling Neighbors to Start “Silly Walking” and They Don’t Disappoint”, *The Modern Met*, 27 de abril, 2020, <https://mymodernmet.com/ministry-of-silly-walks-instagram/>

35 Erwin Wurn, *One Minute Sculptures*, <https://www.erwinwurm.at/artworks/one-minute-sculptures.html>

En la obra *Morning Walk* [Caminata matutina] Erwin Wurm recopila una serie de dibujos e instrucciones para transformar un banal paseo matutino al trabajo en una ‘escultura’, es decir, en una obra de arte. “Create these sculptures on your way to work” [Crea estas esculturas de camino al trabajo] es el encabezamiento de las instrucciones (Fig. 8.8). Entre irónico, divertido y surreal, siguiendo la línea de Fluxus y de Dadá, el artista nos muestra el inherente poder creativo que tenemos todos sólo por poseer un cuerpo que se mueve en el espacio, en otras palabras: sólo por estar vivos.

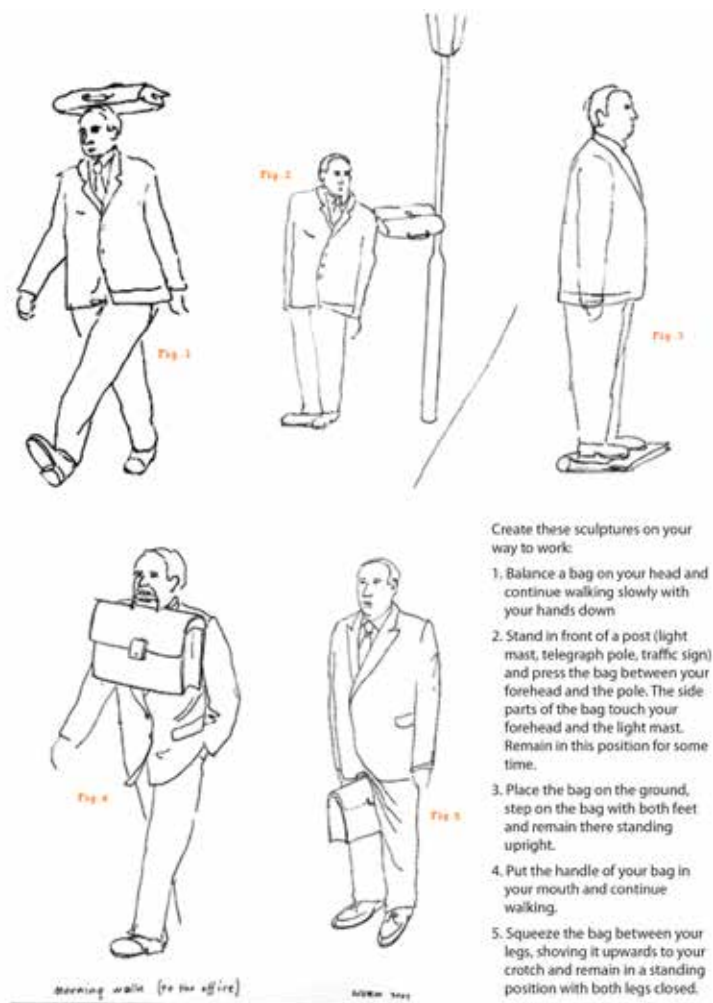


Fig. 8.8. Erwin Wurm, *Morning Walk* [Paseo matutino], pluma de tinta sobre papel, 2001.
Fuente: *Projects e-flux*³⁶.

36 Erwin Wurm, *Morning Walk*, http://projects.e-flux.com/do_it/manuals/artists/w/W002/W002A_text.html

8.5. Caminar dentro de un copo de nieve

Walkspace es un colectivo de escritores y artistas de Birmingham (Inglaterra) que, como declaran en su web³⁷, investigan cualquier forma de caminar, desde un simple paseo a la psicogeografía más “hardcore”, según su propia expresión. Afirman que “There are no right or wrong ways to go for a walk but there are definitely ways to make them curious and enlightening” [No hay formas correctas o incorrectas de dar un paseo, pero definitivamente hay maneras de hacerlos curiosos y reveladores]. Durante el confinamiento, en el que sólo estaba permitido caminar en una zona limitada, han desarrollado un interesante proyecto llamado *Extreme Noticing under Lockdown, or how to launch a walking collective during a pandemic* [Extrema atención bajo confinamiento, o cómo fundar un colectivo de caminantes en tiempos de pandemia]. En el vídeo explicativo del proyecto utilizan la metáfora del copo de nieve o estrella de Koch para explicar que la realidad puede dividirse en unidades cada vez más pequeñas, revelando así su naturaleza caleidoscópica que eclosiona en un sin fin de detalles, descubriendo su continuo potencial para sorprender y maravillar. La lógica constructiva del copo de nieve de Koch se basa en una continua división de triángulos que genera una serie infinita de estrellas que es ilimitada, aunque se mantenga siempre dentro de los límites de un círculo³⁸ (Fig. 8.9).

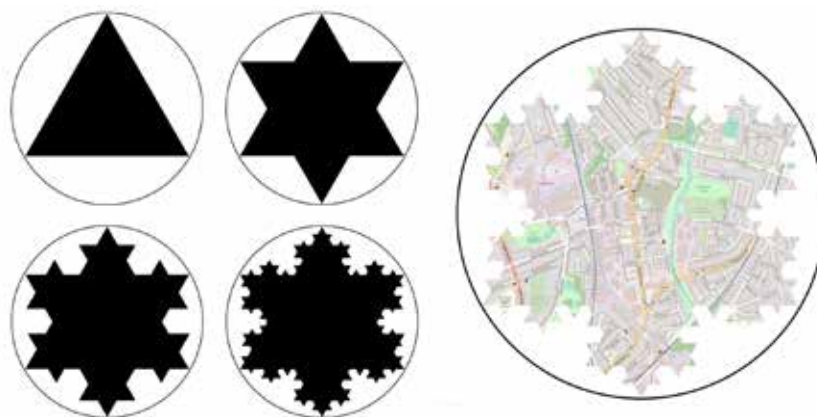


Fig. 8.9. Walkscapes, Estrella de Koch y zona limitada de confinamiento.
Fuente: vídeo “Extreme Noticing under Lockdown”³⁹.

37 Walkspace, “About”, <http://walkspace.uk>

38 Walkspace, *Extreme Noticing under Lockdown, or how to launch a walking collective during a pandemic*, Vídeo de Vimeo, publicado en septiembre 2020, 18:22, <https://vimeo.com/443903570>

39 *Ibíd.*

Aplicando esta lógica al mapa restringido de los paseos permitidos durante el confinamiento, el colectivo Walkspace se planteó obtener el mismo efecto mágicamente fractal en el territorio circunscrito que tenía a su alcance y, al mismo tiempo, conseguir involucrar a un público numeroso en una experiencia colectiva formada por paseos solitarios. Se dieron cuenta de que las caminatas en territorios limitados en realidad no tenían límites y que podían seguir descubriendo nuevos detalles y asombrarse hasta el infinito. Inventaron así un método de paseo basado en lo que llamaron “Extreme notice” [extrema atención]. En el vídeo *Extreme noticing under Lockdown* exponen las condiciones necesarias para poder realizarlo con éxito: 1) extrema familiaridad con una zona; 2) incapacidad de abandonar esa zona; 3) instrucciones de caminar al aire libre todos los días en esa misma zona; 4) una mente correctamente sintonizada. Una vez reunidas todas estas condiciones, lo único que tenemos que hacer es caminar por la misma ruta durante una o dos semanas y notar todo lo que nos llame la atención. Según los testigos en el video la experiencia ha sido absolutamente reveladora. La gente descubrió en su barrio zonas que no imaginaba que podían existir. Así lo expresa un testimonio: “It was like going through the doors of perception, like a whole other world existed in the place I had lived for thirty years. Everywhere I looked there was something new”⁴⁰ [Era como traspasar las puertas de la percepción, como si otro mundo existiera en el lugar en el que he vivido durante treinta años. Dondequiera que mirara había algo nuevo].

Todas las experiencias se subieron a un mapa interactivo⁴¹, un proyecto *on-going* que permanece abierto, invitando a cada participante a compartir sus descubrimientos. En él se encuentran fotos tan singulares como una rueda de bicicleta en un árbol, un dinosaurio (juguete) en la acera, una misteriosa caja negra, un sendero bautizado “sendero del deseo”, etc. El objetivo es recalcar la diversidad del barrio y de sus habitantes, no caer en la uniformidad de los mapas impuestos por fines comerciales, no perder la atención hacia lo extraño, volver a sentir el estupor de los niños, reaprender a maravillarse por lo insignificante. Es encontrar lo extraordinario en lo ordinario, como dijo Georges Perec, reaprender a mirar con atención e interrogar “ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque

40 *Ibid.*

41 Walkspace, “Mapping Starchley”, <http://walkspace.uk/mapping-starchley/>



jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel..." [lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infra-ordinario, el ruido de fondo, lo habitual...]⁴². Así mantenemos viva nuestra creatividad — directamente ligada a la curiosidad y a la capacidad de asombro — y nos aseguramos la supervivencia dentro de la cautividad, encontramos una escapatoria, en sentido literal o metafórico, de un confinamiento real o del cautiverio alegórico de la gris rutina cotidiana que nos mantiene en una especie de anestesia que nos impide prestar atención a lo que nos rodea.

8.6. *Planisferoom*: el mundo entero en una habitación

Para el arquitecto Francesco Careri, la mejor manera de prestar atención a nuestro entorno es caminar lentamente y dejarse ir a la deriva. Como hemos visto en el capítulo 6, para él, el andar es un instrumento de conocimiento, de contacto real con el territorio y quienes lo habitan, un método procesual que ayuda a deshacernos de prejuicios, afrontando cualquier proyecto desde la humildad de nuestra condición corporal. Como sabemos, imparte su asignatura de arte público enteramente caminando, explorando los vacíos o “amnesias urbanas”⁴³, es decir, los no lugares, las zonas que se han creados espontáneamente en los intersticios del plan urbanístico y que representan los territorios todavía vírgenes por descubrir.

Durante la pandemia, la prohibición de salir le obligó a recluirse en casa y sólo podía dar clases *online*. Frente al impedimento de caminar, en una situación de implosión territorial, se le ocurrió una idea. Cogió todos los mapas de los lugares que había visitado a lo largo de su vida, que guardaba encerrados en una caja, y decidió desplegarlos por toda la casa, llenando así paredes, suelo, mesas, sofás, sillas, etc., incluso los desplegó en el tendedero como si fueran ropa lavada, evocando así un singular proceso de ‘muda de piel’ (Fig. 8.10).

42 Georges Perec, *L'infra-ordinaire* (París: Éditions du Seuil, 1989) Kindle, pos. 120.

43 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 153



Fig. 8.10: Francesco Careri, *Planisferoom*, Instalación privada. Fuente: Fotos de Francesco Careri.

Así nació su nuevo proyecto que tituló primero *Di-Stanza* — que en italiano es un juego de palabra entre “distanza” [distanciamiento] y “stanza” [habitación] — y que después substituyó por *Planisferoom*, más internacionalmente inteligible. “Es para escaparme — declara en una conversación con el arquitecto Germán Valenzuela⁴⁴ — y para acordarme de todos los lugares donde he estado.” Confiesa

44 Francesco Careri, “Careri/Valenzuela: Charlas sobre Espacio y Territorio”, *Bifurcaciones*, Vídeo de Youtube, 1:17:55, publicado el 21 abril 2020, https://www.youtube.com/watch?v=BFiO0TCLtJo&feature=emb_err_woyt

que tiene una verdadera pasión por los mapas y que cada vez que visita un nuevo lugar, ciudad, región o país, siempre se lleva un mapa de recuerdo. “Ahora con el confinamiento tienes que viajar en tu cuarto” añade Careri e invita a todos los que lo están escuchando a hacer lo mismo en sus casas. “Después podremos viajar entre todos con nuestros cuartos conectados”. Nace así este nuevo proyecto que representa una invitación a viajar mentalmente, “en la geografía de la cuarentena”, como explica Careri, utilizando los mapas como trampolín de exploración, estímulo para la curiosidad y el deseo de conocer, imaginar, soñar... Es una reflexión sobre la cartografía, la inevitable brecha entre sus códigos y la realidad, pero también de cómo en sus pliegues se encuentra el inagotable potencial del despliegue de la imaginación. Como escribe Deleuze “tout se plie, se déplie, se replie”⁴⁵ [todo se pliega, se despliega y se repliega] en la correspondencia entre los pliegues infinitos de la materia y los pliegues del alma.

8.7. El poder creativo de caminar

Aunque podamos viajar con la imaginación mirando un mapa, al mover nuestro cuerpo, el viaje imaginario será mucho más prolífico. La cadencia rítmica del caminar acompaña y estimula la narrativa del pensamiento y numerosos son los pensadores, escritores y artistas de todas las ramas que han utilizado y siguen utilizando el caminar como proceso creativo, desde Montaigne a Rousseau, Kant, Nietzsche y tantos otros como recopilan los libros de Rebecca Solnit⁴⁶, Frédéric Gros⁴⁷, David Le Breton⁴⁸ y Ramón del Castillo⁴⁹ que hemos citado numerosas veces a lo largo de esta tesis. También hemos expuesto, en el capítulo 4, las investigaciones neurológicas de Shane O’Mara sobre el poder creativo de caminar, que ha divulgado en su reciente publicación *In Praise of Walking*⁵⁰ [Elogio del caminar]. Recordamos aquí brevemente sus principales argumentaciones.

45 Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*. (París: Les Éditions de Minuit, 1988)

46 Rebecca Solnit, *Wanderlust. Una historia del caminar*, (Salamanca: Capitan Swing, 2015)

47 Frédéric Gros, *Marcher une philosophie*, (París: Flammarion, 2011)

48 David Le Breton, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. (París: Métailié, 2012)

49 Ramón del Castillo, *Filósofos de paseo*, (Madrid: Turner, 2020)

50 Shane O’Mara, *In Praise of Walking. The new science of how we walk and why it’s good for us* (Londres: Vintage, 2019)

Hay una extraña combinación en el caminar que mantiene unidas siempre dos realidades, espiritual y corporal. Mientras caminamos se activa el cuerpo y al mismo tiempo pensamos. Pero esto no es todo, sino que además al andar se facilita el alternar entre dos estados mentales diferentes: concentración y distracción. Según recientes estudios en psicología experimental nuestra mente necesita vagar para poder ser más eficiente. Concentrarse y distraerse son dos aspectos de una misma actividad cerebral, así como inspirar y expirar lo son en la respiración. El cerebro utiliza dos modalidades operativas, una activa ejecutiva y otra pasiva, el “*default mode*” o modo por defecto. La mente ejecutiva, funcional, operativa se concentra en los detalles y enfoca los problemas para encontrar soluciones. La mente pasiva se abstrae y se abandona a las ensoñaciones, vaga sin rumbo definido en el tiempo pasado y futuro, flota por zonas de límites desenfocados y presta poca o nula atención a lo que le rodea. Este vagabundear mental representa una fecunda incubación creativa y caminar la favorece particularmente porque el mismo movimiento corporal, el vagabundear, acompaña físicamente el vagar mental. Al mismo tiempo, para no caernos, necesitamos prestar atención a donde colocamos los pies. Caminar por tanto conlleva una continua alternancia entre distracción y concentración, lo que potencia la ‘oxigenación creativa’ del cerebro.

Además, prosigue O’Mara, hay un factor beneficioso para la actividad cerebral representado simplemente por el aumento de la actividad corporal. En cuanto ponemos nuestro cuerpo en movimiento desencadenamos una serie de microdecisiones cerebrales que amplían y distribuyen la actividad cerebral conectando zonas neurológicas más alejadas entre sí. Esto aumenta la probabilidad de que afloren ideas dormidas en el umbral de la consciencia. Cuanto más se estimulen las asociaciones remotas entre áreas cerebrales diferentes, más probable será el nacimiento de ideas insólitas e interesantes. Como vimos en el capítulo cuatro, O’Mara cita las investigaciones de Oppezzo y Swartz (2014) de la Universidad de Stanford que demuestran que la capacidad de respuesta creativa a un problema es siete veces mayor cuando se camina, aunque sea sobre una cinta de caminar y en un ambiente aséptico totalmente privado de estímulos. Los autores también precisan que incluso desplazarse en silla de ruedas implica un suave ejercicio que podría tener efectos equivalentes sobre la creatividad. Concluyen que caminar es una estrategia muy eficiente y fácil de implementar



para favorecer la generación de ideas creativas y recomiendan ponerla en práctica tanto en colegios como en puestos de trabajo.

Conclusión

Está claro que los efectos beneficiosos del caminar representan un recurso simple al alcance de todos, que estimula nuestro potencial creativo revelando el verdadero capital del ser humano: el poder de la imaginación. Este último fue el tema principal de la conferencia que impartió Didi-Huberman en el Centro José Guerrero de Granada (2019), titulada “La imaginación, nuestra Comuna”⁵¹, un título realmente muy ocurrente en el que, por un lado, hace referencia a la Comuna de París (la revolución de 1871) — y, por tanto, al aspecto transformador de la imaginación — y, por otro, al ‘sentido común’, es decir, a esta manera de percibir con los cinco sentidos que es común a todos los humanos y que es también la primera forma de conocimiento, la más inmediata, a la que se opondrá la racionalidad cartesiana. Para Aristóteles, dice Didi-Huberman, la sensación, la percepción de los cinco sentidos, era la fuente básica y primera del conocimiento. La palabra griega *aísthêsis* significa ‘sensación’ e indica a esa facultad sensitiva que organiza la información que nos envían los sentidos y que nos permite alcanzar lo que para Aristóteles era el conocimiento inmanente, la total unidad entre sujeto y objeto sensible. La teoría del ‘sentido común’ evolucionó en los siglos posteriores hacia una teoría de la imaginación, siendo la imaginación esa facultad insertada entre la sensibilidad y el intelecto capaz de transformar las percepciones en imágenes (memoria) o ideas (intelecto). Tiene un absoluto potencial transformador ya que vincula lo existente con lo posible. “Ahí donde el entendimiento hace normas y traza fronteras, la imaginación abre puertas y siempre está en movimiento” afirma Didi-Huberman.

Lo que nos indica esta relación entre la *aísthêsis* griega y la estética contemporánea es que la imaginación está directamente relacionada con los cinco sentidos, con la inmersión en el mundo sensible y la atención que prestamos al mundo que nos rodea. El antropólogo Tim Ingold es un acérrimo defensor de la

51 Georges Didi-Huberman, “La imaginación, nuestra Comuna”, conferencia en el Centro de Arte José Guerrero, 26 de Abril 2019, Vídeo de Vimeo, 1:17:38, publicado el 24 de julio 2020, blog *Centro Guerrero*, <http://blogcentroguerrero.org/2020/07/georges-didi-huberman-la-imaginacion-nuestra-comuna/>



necesidad de volver a la atención, al contacto con el mundo en el que vivimos. Defiende que el verdadero problema ecológico en el que nos encontramos tiene su principal causa en la brecha entre mundo real y ciencia. “It’s only when we acknowledge and recognize the presence of things before us that we can be curious about them”⁵² [Sólo cuando reconocemos la presencia de las cosas ante nosotros podemos sentir curiosidad por ellas] afirma Ingold. Percibir la presencia *en* el mundo y *del* mundo despierta nuestra curiosidad y a partir de ahí arranca nuestra imaginación abriendo las puertas de los posibles.

El verdadero peligro se encuentra en el confinamiento voluntario que ejercemos cotidianamente recluyéndonos en un mundo virtual, pasando horas y horas delante de una pantalla, en el *détachement* (distanciamiento) de la tecnología que nos mantiene alejados del espesor real del mundo. Caminar y sentir nuestro cuerpo presente, aunque sea en un espacio limitado, despierta nuestra imaginación, el poder transformador de la realidad, recurso inextinguible de anti-alienación que tenemos siempre a nuestro alcance, si bien demasiado a menudo lo mantenemos anestesiado e inutilizado.

El confinamiento debido a la pandemia de Covid-19, aun con los problemas que conlleva, se ha revelado como un redescubrimiento tanto de nuestro cuerpo como del ambiente que nos rodea, dando lugar a un nuevo asombro por nuestro entorno y el mundo más cercano. Quizás podría ser el inicio de un cambio de modelo de vida en el que, al retomar consciencia de nuestra corporalidad, volvamos a ver de cerca la realidad en la que vivimos y, a partir de ahí, a imaginar le “pas encore” [aún no], como dice Didi-Huberman citando a Ernst Bloch, empezando a soñar, a “*rêver* como principio de *révolution*”⁵³. El confinamiento podría ser entonces no un encierro sino una apertura, una pausa reflexiva, el “pensamiento periférico” de Kentrige que podría incubar una nueva idea o un nuevo paradigma de vida.

52 Tim Ingold, “The art of paying attention”, Conferencia, *Art of Research*, Helsinki, 29-30 de noviembre 2017, Vídeo de Youtube, 1:09:45, publicado el 22 de febrero 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=2Mytf4ZSqQs&t=3159s>

53 Irene Valle Corpas. “Georges Didi-Huberman, imágenes que reparan”, blog *Centro Guerrero*, 22 de mayo 2019, <https://blogcentroguerrero.org/2019/05/georges-didi-huberman-imagenes-que-reparan/>





parte 3

Investigación artística: obras creadas

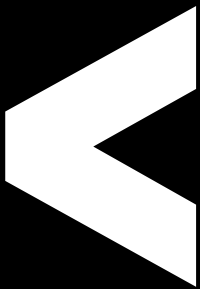


nueve

C A P Í T U L O



**Proyectos
personales de
obra artística
sobre el caminar**



Cuando los pasos forman un hueco-grabado en vivo

Laura Apolonio

Hemos elegido esta imagen como portada del capítulo sobre nuestros proyectos artísticos porque expresa todas las posibilidades creativas que nos brinda el caminar. Es presencia plena del cuerpo (y por tanto de la percepción y por tanto de la consciencia), es huella (dibujo, pintura, escultura), es conexión (física, social, conceptual, creativa), es narrativa (recorrido, historia, cuento), es creación y apropiación plástica del espacio. Además, es una acción cotidiana, simple, 'banal'. Estos pasos de gente cualquiera en una calle cualquiera de una ciudad cualquiera un día cualquiera muestran un momento efímero de belleza estética, uno de los numerosos en la vida. Resaltamos de esta manera la unión entre arte y vida, siempre presente pero a menudo olvidada. Caminando, callejeando, poniendo nuestro cuerpo en movimiento, abrimos nuestros canales sensoriales para dejarnos sorprender y conectar con la dimensión estética, emocional, poética y creativa.

* Laura Apolonio, *Cuando los pasos forman un hueco-grabado en vivo*, 2018, Fotografía sobre papel, 18 x 24 cm. Fuente propia.

9

Proyectos personales de obra artística sobre el tema del caminar



Las obras de arte plásticas deben de ser como una huella de un pie en la arena.

Joseph Beuys¹

Resumen

Después de la investigación teórica expuesta en los anteriores capítulos que nos ha llevado desde el origen del caminar humano, hace más de cuatro millones de años, a las performances de los *walking artists* contemporáneos, pasando por la fundamentación filosófica, antropológica, sociológica y neurológica del potencial creativo del acto de caminar, presentamos en este capítulo los proyectos artísticos personales que hemos desarrollado en paralelo a la investigación teórica. Esta labor creativa abarca una amplitud de proyectos y técnicas multidisciplinares, desde acciones de arte público, a *workshops*, obras plásticas, escultóricas, fotográficas, de diseño gráfico, etc. Antes de desarrollar cada uno de ellos en detalle, resumimos en el siguiente gráfico los diferentes tipos de proyectos artísticos creados durante la investigación del acto de caminar (Fig. 9.1):



Fig. 9.1. Gráfico del conjunto de los proyectos personales de obras artísticas sobre el tema de la tesis.

1 Joseph Beuys, "Joseph Beuys Collection Documentaires", *Soylent Vert*, Vídeo de Youtube, 3:17:38, publicado el 14 de abril 2021, https://www.youtube.com/watch?v=px_gS7yg4cY

9.1. Proyecto 1: Guías de rutas a pie

9.1.1. Introducción: fundamentación y objetivos

El primer proyecto es un proyecto gráfico que consiste en la creación de guías de rutas a pie por la zona periurbana de Granada, retomando la línea de nuestro Trabajo Fin de Máster². Su objetivo es revalorizar este territorio, evidenciando su riqueza en rutas de arte y naturaleza, y ofrecer a los ciudadanos y visitantes la posibilidad de descubrirlo a pie transformándose así en “artistas ocasionales”, como dice Le Breton³, experimentándolo con el cuerpo, interpretando el paisaje, creando significados.

El proyecto toma ejemplo de las incursiones de Careri en las zonas olvidadas de la ciudad y sobre todo en sus exploraciones en las áreas periurbanas, lo que denomina la “ciudad nómada”⁴. Como vimos en el capítulo 6, para Careri lo más interesante son las zonas de mestizaje como el Sahel donde los nómadas del desierto se integran con los habitantes de la ciudad. Sahel en árabe significa ‘orilla’, ‘borde’⁵. Los bordes siempre son zonas muy fértiles precisamente porque son lugares de conexión entre dos realidades. El artista brasileño Ernesto Neto, en su obra *Dulce Borde* hace también el elogio del borde que promueve la interpenetrabilidad, la comunicación entre dos mundos y resalta su prerrogativa dialéctica: “todo se conecta con todo por el borde [...] el borde no separa o, si lo hace, es para al mismo tiempo hermanar a todos en su omnipresencia. Es lo que se conoce como la dialéctica del borde”⁶.

2 Laura Apolonio, *Revalorización del acto de caminar como actividad estética de transformación social. Elaboración de rutas secretas de arte y naturaleza en Granada*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, 2016.

3 Elodie Font, “Marcher la vie: sur les sentiers du bonheur, avec David Le Breton”, *France Inter*, Podcast, 36’, publicado el 22 de julio 2020, <https://www.franceinter.fr/emissions/chacun-sa-route/chacun-sa-route-22-juillet-2020>

4 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Trad. Maurici Pla, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 30

5 *Ibid.*, 31

6 Pedro Luz, “Dulce Borde” en Ernesto Neto, *El cuerpo que me lleva*, Museo Guggenheim de Bilbao, (Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2014), Catálogo de exposición, 81



Toda ciudad tiene una zona de borde, donde termina la parte urbana y empieza la naturaleza. Este límite en la metrópolis contemporánea nunca está definido, es siempre difuso y continuamente cambiante. Esta es la zona elegida para desarrollar nuestro proyecto de rutas a pie, como terreno exploratorio de la hibridación entre ciudad y naturaleza. En Granada, además, la zona periurbana presenta un valor estético añadido al tener espacios naturales que se mezclan con zonas de interés histórico y cultural. Se encuentran por tanto rutas panorámicas, con parajes de inusual belleza, vistas de su monumento emblemático, la Alhambra, desde lugares insólitos, contrastados por paisajes periféricos, enclaves poéticos inesperados, tan cerca de la ciudad y sin embargo todavía poco conocidos por sus habitantes.

El propósito de este proyecto es ofrecer al ciudadano la oportunidad de descubrir una zona llena de sorpresas, de placeres estéticos, un ‘pulmón verde’ al lado de casa donde en cualquier momento poder ir a reencontrarse con su propia creatividad, disfrutando de su cuerpo en movimiento, despertando el ‘artista’ que cada uno lleva dentro. En este sentido seguimos plenamente el pensamiento de Joseph Beuys en particular en su conocida afirmación “cada hombre es un artista”⁷ y su concepción del arte ampliado, la “pástica social”⁸. El arte no debe sólo producir objetos sino transformar la consciencia, abrirse a todos los campos de la existencia, fusionarse con la vida.

El proyecto se fundamenta en los descubrimientos de la investigación teórica de esta tesis, desde la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty, a Lefebvre, Certeau, Le Breton, Gros, O’Mara y los numerosos autores investigados, que corroboran el potencial creativo del andar. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, caminar conlleva el feliz reencuentro con la propia corporeidad, el penetrar en una temporalidad más lenta que estimula nuestra sensorialidad, intensifica nuestra curiosidad, eclosiona una dimensión poética, ayuda a olvidar los problemas, nos vuelve más conscientes del espacio que nos rodea, pone en marcha nuestra capacidad de ensoñación y nos abre al imaginario. Al mismo

7 Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5 – 1972*, Trad, José Luis Arántegui, (Madrid, Antonio Machado Libros, 2005)

8 *Ibíd.*, 9

tiempo aumenta nuestro sentimiento de pertenecer a un lugar. Creamos el lugar atravesándolo con nuestro cuerpo, lo hacemos nuestro.

Este proyecto quiere por tanto cumplir tres objetivos principales: ofrecer guías de rutas que presentan lugares de ensueño todavía desconocidos; fomentar su conservación; aumentar el bienestar ciudadano tanto físico como mental poniendo en práctica todos los beneficios del caminar, en particular, la potenciación de la creatividad.

9.1.2. Descripción del proyecto

El proyecto consta de ocho guías de rutas desarrolladas con una particular línea de diseño creada para involucrar al lector invitándole a participar (dibujando, tomando notas) con un nuevo tipo de objeto editorial consistente en una hibridación entre guía de rutas y cuaderno de viaje. Las guías tienen tres características novedosas:

- Son guías que sólo quieren sugerir y no guiar. Incluyen (ofrecen) al usuario la posibilidad de perderse no como un error sino como un añadido en la experiencia del descubrimiento (según los pensamientos de La Cecla y Solnit ya expuesto anteriormente).
- Son guías-cuadernos de viaje primero porque están creadas con la metodología del cuaderno de artista, recorriendo las rutas y tomando notas y, segundo, porque invitan al usuario a seguir el mismo procedimiento presentando un formato pequeño para llevarlo en el bolsillo e incluyendo páginas en blanco para tomar notas. Es un guiño al movimiento pintoresco (surgido en el Reino Unido en el siglo XVIII) y a los artistas románticos que viajaban, antes de la invención de la fotografía, tomando notas con sus cuadernos de artistas. La idea es también recalcar una relación entre las huellas dejadas con los pies en la tierra y las de las manos en el papel. Caminar y dibujar es una manera de volver a sentir el tacto en las cuatro extremidades del cuerpo.



- Presentan una cartografía narrativa, analógica, realizada ‘con’ y ‘desde’ el cuerpo, en una actividad que podríamos definir como ‘cartografiar andando’, es decir, explorar un territorio con el discurrir corporal y traducir esta experiencia fenomenológica con dibujos y notas. De esta forma queremos subrayar la similitud entre caminar y crear (dibujar, anotar), dos actividades capaces de aumentar nuestra conciencia estética del entorno y nuestra percepción del momento presente. A este respecto, citamos la distinción que hace Michel de Certeau entre la visión panóptica del mapa y la vivencia antropológica del espacio caminando. Los mapas, así como cualquier visión desde la altura, implican una perspectiva fría, distante, que sólo involucra la vista. Por el contrario, caminar implica la acción del cuerpo entero, el movimiento y la plena sensorialidad. Es la diferencia entre una visión pretendidamente objetiva de un ‘sujeto universal’ y la visión antropológica de un ‘ser situado’ en un contexto real, físico e histórico. Como escribe Certeau, es experimentar la “*étrangeté du quotidien*” [la extrañeza de lo cotidiano], en plena inmersión en “*“autre spatialité”, une expérience ‘anthropologique’, poétique et mythique de l’espace*”⁹ [‘otra espacialidad’, una experiencia ‘antropológica’, poética y mítica del espacio].

El proyecto se ha limitado de momento a ocho rutas, pero es ampliable a un número mayor ya que la zona periurbana presenta numerosas posibilidades. Hemos establecido tres criterios para la elección de las rutas:

- **Periurbanas:** todas las rutas deben empezar desde dentro de la ciudad para dirigirse hacia fuera y volver. Es importante que la experiencia sea la de ir a pie desde lo urbano a lo no urbano y vuelta, para experimentar el lento traspaso de este borde.
- **Naturales:** todas las rutas exploran una zona en la que la naturaleza ha retomado cierto *wilderness* [estadio silvestre] para volver a sentir, aunque sea como una lejana sugerencia, ese contacto primordial con el elemento natural que hemos progresivamente perdido desde el abandono del hábitat arborícola, hace más de cuatro millones de años.

9 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, (París: Gallimard, 1990), 142

- **Culturales:** todas las rutas incluyen algún hito histórico o cultural desde la recuperación (en parte) de senderos históricos como el Camino de Santiago Mozárabe, el Camino de los Neveros, el Camino de las Minas de Oro, antiguas acequias como la Acequia Real, la Estrella, o también siguiendo las huellas de personajes conocidos que han vivido o pasado por Granada (como Federico García Lorca, Joaquín Sorolla, Manuel de Falla, etc.); asimismo se incluyen rutas con particular interés antropológico como el Camino de las Cuevas o el de los Secaderos. Apuntamos además que el interés antropológico y cultural siempre está presente ya que las rutas se desarrollan en la zona periurbana que posee varias capas de vivencia humana.

Las rutas elegidas son las siguientes:

- 1 La acequia de la Alhambra
- 2 El Camino de las Cuevas
- 3 El Camino Mozárabe en el valle del río Darro
- 4 Las minas de oro de Granada
- 5 Subiendo por el río Genil
- 6 La acequia de la Estrella
- 7 Las casas de García Lorca
- 8 El llano de la Perdiz

9.1.2. Desarrollo gráfico del proyecto

Los elementos que componen el proyecto son los siguientes:

- **Branding de la línea editorial:** el nombre elegido es Slow Caminos, compuesto de la palabra ‘Slow’ —que alude al movimiento Slow (Slow Food, Slow Cities, etc.), una corriente cultural y ecológica que promueve un ritmo más lento y una mayor atención al entorno más cercano— y de la palabra ‘Camino’ que tiene el doble significado de vía física para caminar (sendero) y vía espiritual de conocimiento.
- **Logotipo de la línea editorial:** los elementos gráficos del logotipo son las letras del nombre y el símbolo de dos piernas caminando descalzas,



metáfora de una búsqueda de autenticidad y de conexión con la naturaleza (Fig.9.2).

- **Logotipo de las rutas:** el logotipo de las rutas se compone del icono del caminante con una pequeña libreta en la mano subrayando la peculiaridad de las guías que son a la vez cuadernos de artista (Fig.9.2).



Fig. 9.2. Logotipo de la línea editorial (abajo) y de la colección de rutas (arriba).
Proyecto personal. Fuente propia © Laura Apolonio.

- **Diseño de las guías:** el diseño de las guías está inspirado en los cuadernos de artista. Tienen un formato pequeño que cabe en un bolsillo (12 x 15 cm), esquinas redondeadas, portada acolchada, papel interior liso de color marfil y libre de ácido, gramaje de 100 gr/m² para que pueda resistir técnicas de agua. En el interior, las rutas están desarrolladas con

dibujos y notas que indican el camino a seguir como si fueran anotaciones tomadas en el mismo momento de realizar la ruta (Fig. 9.3).

- **Expositor:** el expositor para los puntos de distribución está realizado con un diseño en forma de árbol para atraer la atención y sugerir rápidamente que se trata de guías de rutas en la naturaleza (Fig. 9.4).
- **Mapa:** la colección de guías se completa con un mapa particular, impreso sobre Tyvek (material impermeable, arrugable y muy resistente), en el que están señalados los lugares de las rutas y donde el mismo usuario puede apuntar tanto los recorridos realizados como nuevas exploraciones personales (Fig. 9.5).





Fig. 9.3. Portadas de las ocho guías-cuadernos de artista de las rutas en la zona periurbana de Granada.
Proyecto personal. Fuente propia © Laura Apolonio.

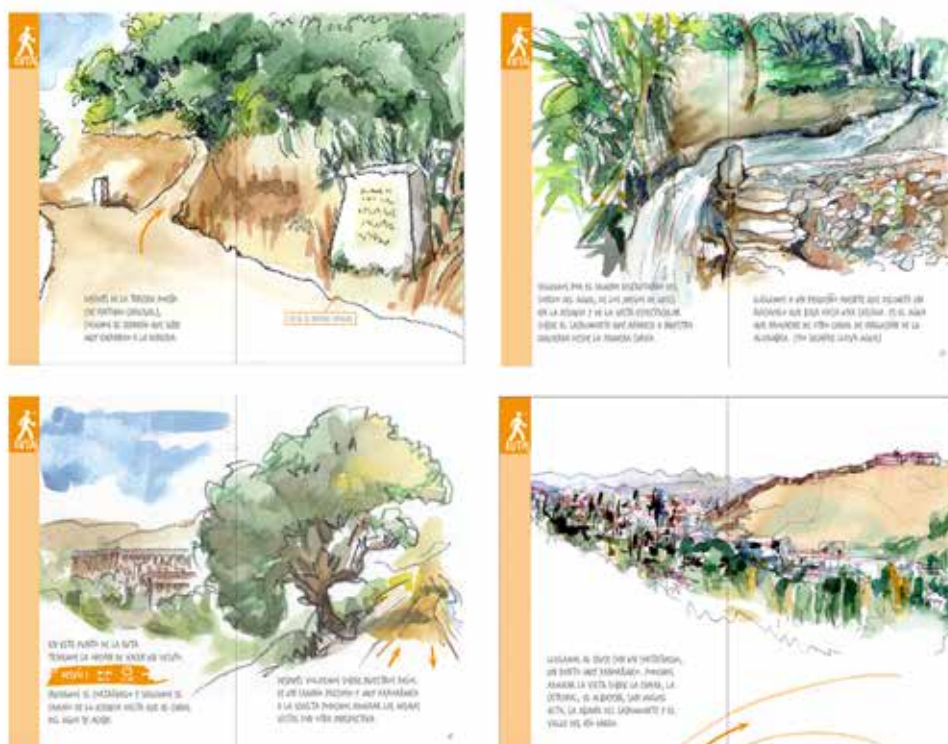
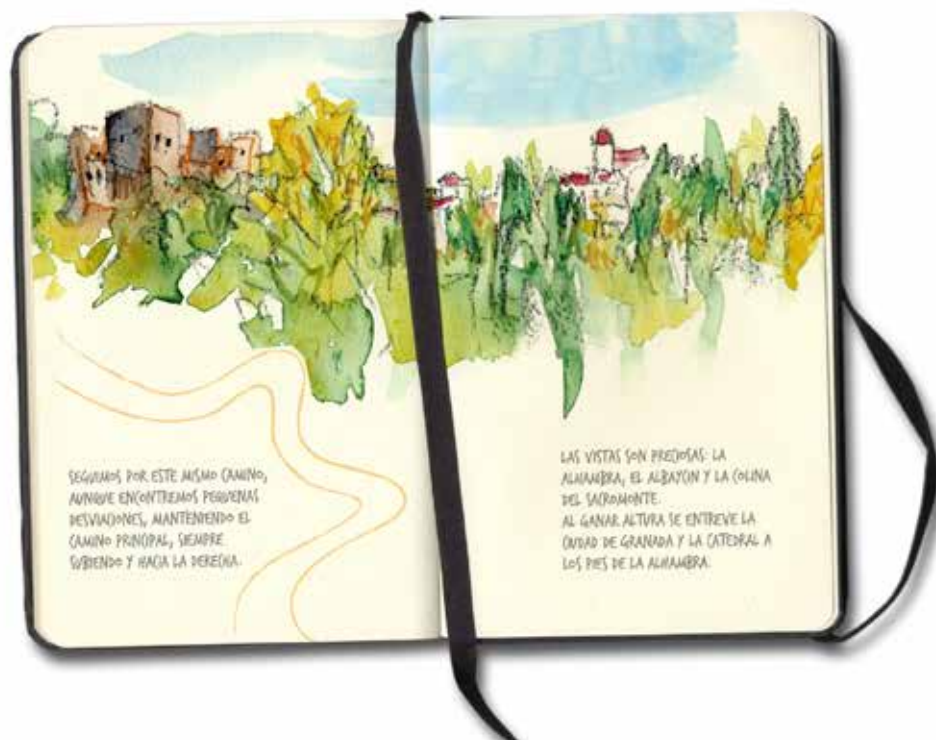


Fig. 9.4. Dibujo y maquettación del interior de una guía. Proyecto personal.
Fuente propia © Laura Apolonio.





Fig. 9.5. Propuesta de diseño de expositor para las guías. Proyecto personal.
Fuente propia © Laura Apolonio.

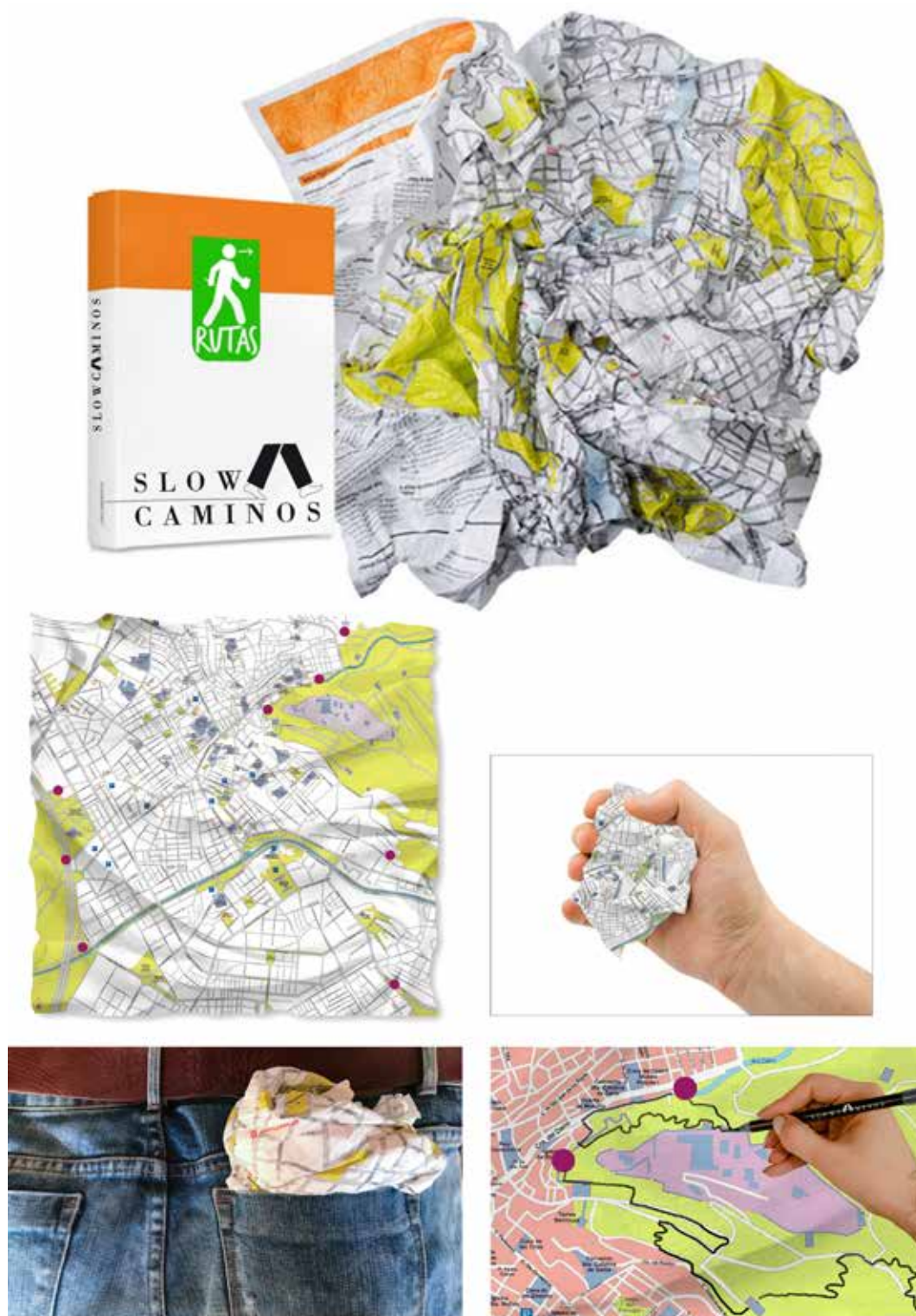


Fig. 9.6. Proyecto para un mapa de bolsillo realizado en un peculiar material (Tyvek) arrugable y personalizable, inspirado en el *Crumpled Map* de Palomar Design Company.
Proyecto personal. Fuente propia © Laura Apolonio.

Este proyecto se ha presentado en el congreso Arte y Ciudad (Madrid 2017) y forma parte del artículo publicado en las actas¹⁰.

9.2. Proyecto 2: Ruta de arte y naturaleza

9.2.1. El colectivo artístico En los Bordes

El colectivo artístico En los Bordes, —dirigido por la Dra. Fernanda García Gil y del que formamos parte desde el 2015— reúne a artistas, arquitectos, urbanistas y académicos de distintos países en una labor de arte público y arte en vivo con el objetivo de investigar y promocionar la capacidad del arte para superar fronteras y dicotomías como urbano/rural, local/global, artista/no-artista, fomentando encuentros entre artistas y comunidades y poniendo en marcha prácticas artísticas capaces de relacionar los opuestos, crear nuevas conexiones y así impulsar el pensamiento creativo.

Partiendo de una perspectiva artística, social y colaborativa, el colectivo En los Bordes organiza acciones artísticas, reuniones científicas, cursos y talleres de arte con el objetivo de fomentar las interrelaciones participativas entre artistas y ciudadanos, fomentando el contacto con el medioambiente. Los lugares en los que opera son las zonas fronterizas entre ciudad y campo. Su objetivo es la reactivación del espacio mediante la presencia humana, imaginativa y/o corpórea como medida ante la urgente necesidad de protección del medioambiente. La estrategia creativa utilizada se centra en la formación de una conciencia estética de apreciación y preservación del lugar en el que habitamos, desarrollando metodologías participativas que involucren al público en un continuo intercambio con los artistas.

En 2017, emprendimos la creación de una ruta de arte y naturaleza en la franja entre la ciudad de La Zubia y el parque Nacional de Sierra Nevada (Fig. 9.7) en la que participaron 16 artistas de distintos países (Alemania, Brasil, Colombia, España, Francia, Italia y México) realizando obras de arte en la naturaleza, construyendo

10 Laura Apolono, Mar Garrido-Román, Fernanda García-Gil “4km/h, la velocidad del pensamiento” en *Narrativas Urbanas, VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, Madrid 22, 23 y 24 de noviembre 2017*, Ed. Miguel Ángel Chavez Martín, (Madrid: Universidad Complutense, 2018), 655-665, <https://es.calameo.com/read/004419659cc52b2a80383>

9.2.2. Señalética de la ruta

La ruta artística se sitúa en la zona periurbana situada en los límites entre el núcleo urbano de La Zubia y el Parque Natural de Sierra Nevada. Esta franja territorial de aproximadamente 2000 m² ha permanecido hasta ahora inutilizada, sin estructuras, presentando un particular interés de hibridación entre urbano y natural, revelándose como un lugar privilegiado para albergar una zona de ocio (deportes, bienestar, ecología) así como un proyecto de arte en la naturaleza (*land art*). Por estas razones, el colectivo artístico En los Bordes desarrolló la ruta de arte y naturaleza en este espacio. El presente proyecto de señalética se inscribe dentro de este propósito artístico aportándole la imagen corporativa y la identidad comunicacional.

La realización de la señalética es de máxima importancia para la consolidación de la ruta de arte y naturaleza porque permite que se transforme en un recorrido marcado para los ciudadanos y empiece a formar parte de su patrimonio cultural. En el arte público y el arte en vivo, es decir, el arte que tiene su razón de existir sólo cuando genera una interacción con el público, la señalética es el medio de comunicación simbólica con la comunidad. Es lo que da vida y canaliza la acción artística permitiendo la comunicación y la interacción directa con el público espectador, elemento primordial en el arte contemporáneo, haciendo que éste se transforme de espectador pasivo a agente activo, ya que es una invitación explícita a recorrer la ruta e interactuar con las obras de arte efímeras o permanentes. Es lo que vincula la experiencia artística y cohesiona las obras generadas en un determinado contexto con el binomio artista-espectador. Se erige en vehículo entre todos los agentes que concurren, invita a participar, orienta la experiencia y ayuda a fijarla en la memoria.

Los objetivos principales del proyecto son:

- **Identificación de la ruta:** el primer objetivo es el de identificar claramente la ruta artística de manera que los ciudadanos puedan reconocerla como un espacio para actividades lúdicas, estéticas, sociales y comunicativas, estableciendo una zona-escenario para dar libre curso a su

diversión, imaginario y bienestar, promoviendo un uso simbólico afectivo de este espacio. Con el tiempo esta franja territorial llegará a formar parte del inconsciente colectivo creando un espacio identificado como espacio para el arte, la contemplación estética y el paseo saludable.

- **Transmutación simbólica del territorio:** Los residentes y visitantes, al recorrer la ruta, le otorgan significado y la incorporan a su cotidianidad, a su imaginario, sintiéndola suya y creando un vínculo con ella. La poseen y ratifican con sus pies mientras dejan volar su imaginación, recuerdos, sueños... Un descampado sin uso se transforma así en un lugar de creación de significados y de encuentros, germinando el vínculo y el deseo de protegerlo. La señalética debe mantener un diseño claro en la orientación aun permaneciendo en segundo plano, sin ocupar demasiado protagonismo para impulsar la acción significativa de los visitantes.
- **Valorización de las obras de arte:** La señalética ofrece información sobre las obras de arte realizadas indicando el autor, el título de la obra y un breve texto explicativo, añadiendo un código QR que remite a una página web donde ampliar la información.
- **Confluencia de artistas:** El propósito de la ruta artística es crear un lugar de confluencia creativa, invitando a artistas nacionales e internacionales a producir obras en la ruta para establecer una sinergia de energías creadoras. De este modo, no sólo se impulsa la difusión mediática de eventos, sino que además se aumenta la vivencia lúdica y estética del lugar multiplicando los encuentros entre residentes y visitantes locales, nacionales e internacionales. La señalética por tanto debe adaptarse a todo tipo de obras y situaciones y ser perdurable en el tiempo. Debe ser una señalética que pueda adaptarse tanto a obras efímeras como a obras permanentes.
- **Revalorización global de la zona:** La ruta artística se encuentra situada entre el pueblo de La Zubia por un lado y el Parque Nacional de Sierra Nevada por otro, siendo una conexión entre las dos zonas. El proyecto quiere revalorizar la zona periurbana ofreciendo un lugar de contemplación estética, ocio y bienestar de gran valor. Al fomentar el tránsito de paseantes



por la ruta, el propósito es aumentar la consciencia del valor estético y ecológico de gran belleza que ofrece vistas espectaculares tanto del Parque Nacional de Sierra Nevada como de la llanura urbana de Granada. Para mantener la unidad global de toda la zona y mostrar la conexión entre los territorios urbanos, periurbanos y natural, la señalética desarrolla variantes en el diseño que se adaptan a los distintos espacios y trascienden la ruta artística. Se incluyen por tanto las adaptaciones para la señalética de las rutas dentro del Parque Nacional.

Los elementos visuales del diseño son los siguientes:

- **Logotipo:** el diseño del logotipo del colectivo artístico En los Bordes es el elemento base del diseño de la señalética. Se forma con la unión de tres conceptos: el concepto de colectivo (o comunidad), el de ruta y el de borde. Asimismo, utiliza tres símbolos: círculo, recorrido y separación (dos mitades). El círculo simboliza la comunidad, el aunar, el estar juntos. Es también un punto, un lugar concreto en el espacio, el inicio de un recorrido o de un nuevo significado, como vimos en la obra de herman de vries, *points et traces*, en el capítulo 7. El círculo del logotipo está dividido por la línea del recorrido que está representado por una línea sinuosa correspondiente a la ruta real. Su forma curva simboliza el fluir orgánico de la vida frente al encapsulado estructural de la geometría abstracta. Es la vida tal y como se forma naturalmente con la fricción de los cuerpos en el espacio. En este caso en concreto el recorrido se ha formado con el roce de los pies sobre la tierra siguiendo el perfil montañoso y rocoso. La línea sinuosa es la forma natural del fluir de un curso de agua sobre la superficie terrestre, es una de las formas recurrentes en las obras de Andy Goldsworthy (como, por ejemplo, en la obra *Wood line*¹³), es también la línea que traza Tristram Shandy con su bastón en el aire en el conocido libro de Sterne¹⁴ y es,

13 Andy Goldsworthy, "Wood line", *Public Art and Architecture from Around the World*, 8 de agosto, 2012, <https://www.artandarchitecture-sf.com/wood-line-by-andy-goldsworthy.html>

14 Laurence Sterne, *Tristram Shandy*. Trad. Javier Marías, (Madrid, Alfaguara, 2020), 538

como explica Tim Ingold¹⁵, lo opuesto a la línea esquemática y funcional dividida por puntos y segmentos rectos. Es, por tanto, el símbolo del fluir de la vida, del impulso vital, del gesto espontáneo frente a la voluntad de controlar y medir. Es el movimiento frente a lo estático. La línea opera una separación en el logotipo dividiéndolo en dos zonas claramente separadas representadas por dos colores. Simbolizan dos realidades opuestas, unidas por la línea sinuosa que a su vez representa el recorrido por el que se camina para entender ambas, incluirlas dialécticamente salvaguardando sus particularidades y alcanzar un nuevo nivel (o punto) de conciencia (el círculo). Los colores del logotipo son verde y gris que simbolizan la naturaleza y lo urbano (Fig. 9.8).



Fig. 9.8. Logotipo e imagen corporativa del colectivo artístico En los Bordes. Fuente propia © Laura Apolonio.

15 Tim Ingold, "Entrevista Tim Ingold autor de Líneas", *Editorial Gedisa*, Vídeo de Youtube, 12:16, publicado el 9 de marzo 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=6G1gs5Am5SY&t=644s>

- **Señalética:** los elementos gráficos de la señalética se basan en los mismos elementos de diseño, utilizando el círculo, la línea sinuosa y la fragmentación de las dos mitades. El elemento arquitectónico utilizado está formado por una plataforma circular sujeta a un soporte tubular anclado al terreno. En la plataforma circular está atornillada la placa que contiene la información sobre las obras, grabadas con láser.
- **Sistema intercambiable y reutilizable:** en el caso de obras de arte efímeras, las placas circulares pueden ser retiradas y sustituidas por otras una vez que la obra ya no exista. Todas las placas de las obras se conservan y se exponen en un lugar elegido por el ayuntamiento para que quede constancia de la realización de cada obra de arte, aunque por efímera, haya desaparecido.

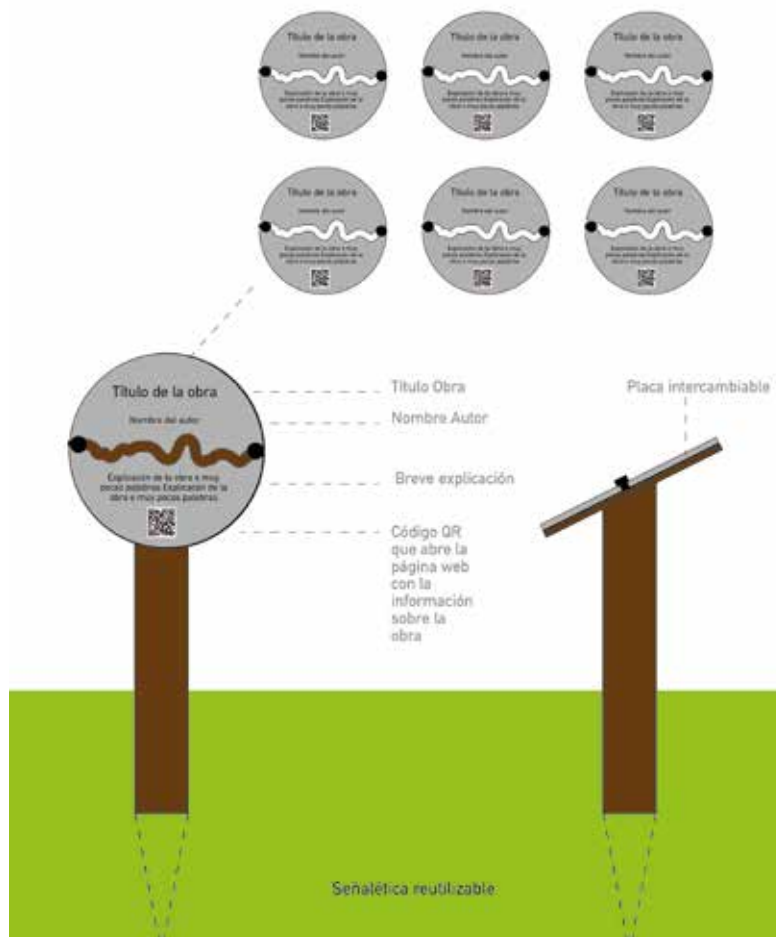


Fig. 9.9. Señalética: soporte tubular en acero Corten y placa intercambiable en acero inoxidable.
Fuente propia © Laura Apolonio.

- **Materiales:** los materiales utilizados son el acero Corten con efecto de hierro oxidado para el pie tubular y la plataforma y el acero inoxidable con textos grabados con láser para la placa intercambiable (Fig. 9.9, 9.10 y 9.11).



Fig. 9.10. Posicionamiento de la señalética en la ruta delante de la obra de Lucia Marchesin.
Fuente propia © Laura Apolonio.



Fig. 9.11. Posicionamiento de la señalética en la ruta delante de la obra de Fernanda García Gil.
Fuente propia © Laura Apolonio.

- **Variante Parque Nacional:** la variante de la señalética para las rutas de senderismo en el Parque Nacional de Sierra Nevada utiliza un elemento arquitectural distinto, cilíndrico y más ancho para marcar los hitos. Es más visible y usa colores vivos para diferenciar las diferentes rutas (Fig. 9.12).

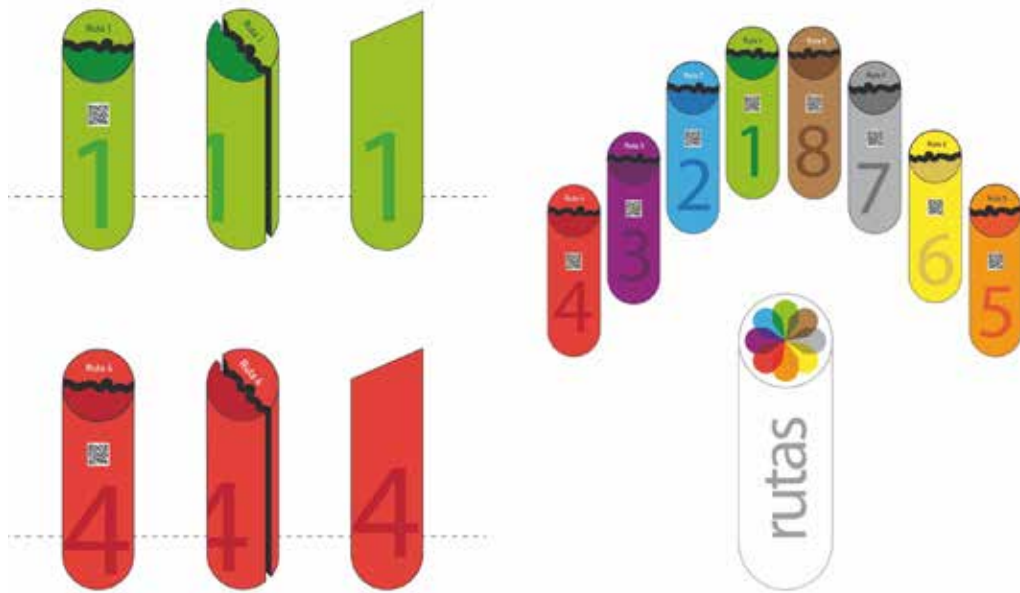


Fig.9.12. Variante del diseño de señalética para las rutas en el Parque Nacional de Sierra Nevada.
Fuente propia © Laura Apolonio.

9.2.3. Esculturas en la ruta de arte y naturaleza

Nuestra obra plástica personal realizada para la ruta de arte y naturaleza consta de cuatro piezas escultóricas que detallamos a continuación¹⁶, tres de ellas realizadas y una en vía de realización.

- **Hear here** [Escuchar aquí] (Fig.9.13): se trata de una obra efímera situada en la ruta de arte y naturaleza, realizada con los materiales encontrados en el lugar: piedras, tierra y hierba. Partiendo de un nicho encontrado en la colina, hemos recreado con una fila de piedras la silueta

16 Parte del texto que describe las obras realizadas ha sido publicado en el catálogo: *Recorridos. Reactivar el espacio*, 32-35

de una oreja gigante, una forma que recuerda al mismo tiempo una espiral y un cordón umbilical. La oreja es el símbolo de la escucha. El título en inglés *Hear here* utiliza dos palabras con análogos sonidos produciendo un efecto reiterativo y significa “escuchar aquí”, oír el momento presente. Es una invitación a sentarse, acurrucarse o tumbarse para escuchar la naturaleza, nuestro silencio interior, nuestro vínculo con la Tierra, y establecer un diálogo creativo con nuestras percepciones/emociones. La oreja es el primer órgano sensorial que se forma, desde las primeras semanas de gestación. Al escuchar conectamos con el mundo exterior desde lo más profundo de nuestro ser interior.



Fig. 9.13. *Hear Here* [Escuchar aquí], escultura efímera, 500 x 900 cm aprox., piedras, tierra, hierba, 2018, realizada en la ruta de arte y naturaleza, La Zubia (Granada), situada en la ubicación 5 del mapa de la fig. 5. Fuente: catálogo de la exposición¹⁷. ©Laura Apolonio.

- **Bienve-nidos** (Homenaje a los refugiados) (Fig. 9.14): la obra recrea una valla en la que en los extremos de cada estaca ha crecido una casita para pájaros. Es un homenaje a los refugiados y a los migrantes que, como las aves migratorias, abren fronteras y aportan ideas de libertad y tolerancia. Las casitas de madera, símbolo del nido o primer refugio al que todo ser humano debería tener derecho, se yerguen encima de una valla del mismo material, como una invitación subliminal a transformar las fronteras, artificiosos constructos humanos, en oportunidades de crear nuevas

17 García Gil, F. et al., *Recorridos...*, 35

realidades. De los materiales utilizados y el ensamblaje emana una cierta fragilidad que hace alusión a la vulnerabilidad de los seres desamparados que debemos acoger y proteger. La obra se completa con unas piezas de madera amontonadas aleatoriamente a los pies de la débil valla y que aluden no sólo al dramático naufragio cotidiano de los refugiados, al cual asistimos silentes e impotentes, sino al certero fracaso de cualquier frontera estanca y rígida, así como al hundimiento de la civilización poscolonial. La obra se ha presentado en la exposición *Recorridos, reactivar el espacio*, en el Centro Carmen Jiménez (2019) y está previsto realizarla en hierro en la ruta de arte y naturaleza en el 2022.



Fig. 9.14. *Bienvenidos (Homenaje a los refugiados)*, 200 x 110cm aprox., madera de pino, realizada para la exposición *Recorridos, reactivar el espacio*, 11-12 de mayo 2019, Centro Carmen Jiménez, La Zubia (Granada). Fuente: catálogo de la exposición¹⁸. ©Laura Apolonio.

- **Punto, línea y espacio** (Fig. 9.15): se trata, como sugiere su título, de un elogio del caminar. La obra misma es una invitación a recorrer el espacio. Desde un punto marcado con un círculo y una pisada sobre la tierra, que subraya nuestra presencia corporal sobre el planeta, parte una línea en el suelo en la que se pueden leer frases de pensadores, escritores y artistas que encuentran en el caminar una invaluable herramienta para estimular su imaginación y hallar el bienestar necesario para crear. Para leer las frases el espectador debe salir de la sala y recorrer el área expositiva, experimentando así en su propio

18 García Gil, F. et al., *Recorridos...*, 34

cuerpo el mensaje de la obra: la importancia para el ser humano de vivir y activar el espacio. La obra es una instalación que se realizó en la exposición *Recorridos, reactivar el espacio* (La Zubia 2019) pero que ha sido ideada para adaptarse a cualquier espacio. Su significado se enriquece en espacios más amplios como las calles de un pueblo o de una ciudad, transformándose en un recorrido a seguir.



Fig. 9.15. *Punto, línea y espacio*, dimensiones variables, tabla de madera, tierra y cinta de vinilo, realizada para la exposición *Recorridos, reactivar el espacio*, 11-12 de mayo 2019, Centro Carmen Jiménez, La Zubia (Granada). Fuente: Catálogo de la exposición¹⁹. ©Laura Apolonio.

- **Formulador de preguntas** (Fig. 9.16): esta obra, todavía en fase de proyecto, es una escultura-banco con forma de punto de interrogación, situada en la ruta de arte y naturaleza, que permitirá a los caminantes descansar y hablar de los pensamientos y dudas que le hayan surgido al caminar. Es una invitación al diálogo, a investigar, poner en duda, replantear, observar desde nuevos puntos de vista, reinterpretar, crear

19 García Gil, F. et al., *Recorridos...*

nuevas conexiones, asombrarse por la vida y ejercer la creatividad innata del ser humano que el caminar estimula.



Fig. 9.16. *Formulador de dudas*, escultura-banco, 405 x 300cm, hormigón, en fase de proyecto.
Fuente propia © Laura Apolonio.

9.3. Proyecto 3: Cartografías sonoras de Granada

El proyecto Cartografías de Granada, llevado a cabo junto a la Dra. Mar Garrido Román, nace a principio de 2020 con el objetivo de crear un mapa de rutas sonoras en la ciudad de Granada. El proyecto se ha presentado en el V Congreso Internacional Espacios Sonoros y Audiovisuales²⁰ (marzo 2020, Madrid) así como en el congreso Visiones Urbanas, IX Jornadas Arte y Ciudad²¹ (octubre 2020, Madrid) y se ha publicado también como una fracción del artículo “La Estética de la Escucha: Diálogos Sensoriales, Lúdicos y Poéticos con la Ciudad”²², cuyo texto reproducimos en parte a continuación. Nuestro referente principal para el proyecto Cartografías sonoras de Granada es el libro *Paisajes sonoros de Cuenca*²³ de Cristina Palmese, José Luis Carles y Antonio Alcázar en el que los autores han

-
- 20 Laura Apolonio y Mar Garrido-Román, “Cartografías Sonoras de Granada”, V Congreso Internacional Espacios Sonoros y Audiovisuales, Organizado por ECIS, CSIPM y Departamento Interfacultativo de Música de la UAM, (Madrid, 3-5 de marzo 2020), <https://eventos.uam.es/44302/programme/5o-congreso-internacional-espacios-sonoros-y-audiovisuales.-jiem-2020-23o-jornadas-de-informatica-y.html>
- 21 Laura Apolono y Mar Garrido-Román, “Ver con los oídos: derivas en el espacio sonoro urbano” en *Visiones Urbanas, IX Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, Madrid 21, 22 y 23 de octubre 2020*, Ed. Miguel Ángel Chavez Martín, (Madrid: Universidad Complutense, 2020), <https://es.calameo.com/read/00441965924c516ab15cf>
- 22 Laura Apolonio y Mar Garrido-Román, “La Estética De La Escucha: Diálogos Sensoriales, Lúdicos Y Poéticos con la Ciudad”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 43, nº119, (septiembre 2021): 11-48, <https://doi.org/10.22201/ije.18703062e.2021.119.2753>.
- 23 Cristina Palmese, José Luis Carles y Antonio Alcázar, *Paisajes Sonoros de Cuenca*, (Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2010)

realizado una exhaustiva investigación y recopilación de los sonidos de la ciudad de Cuenca. En esta publicación, elaboran además una sugestiva teoría estética según la cual la escucha sonora es la actividad sensorial que más nos permite apreciar un lugar porque implica una total inmersión en el medio, a diferencia de la vista que establece siempre una distancia entre el espectador y el paraje observado.

Nuestro proyecto consiste en la elaboración de rutas sonoras en los diferentes barrios de Granada con el objetivo de revelar las experiencias sensoriales y auditivas que brinda la ciudad. Siguiendo las pautas del urbanismo sensorial de autores como el arquitecto Juhani Pallasmaa²⁴, la urbanista Antonella Radicchi²⁵, el filósofo Gernot Böhme²⁶, entre otros, queremos mostrar la riqueza emocional ofrecida por la escucha sonora y ofrecer una alternativa a la predominancia del sentido de la vista en la apreciación estética de la ciudad. Además, al ser rutas a pie, queremos evidenciar la riqueza perceptiva inherente a nuestra condición corporal que el caminar permite redescubrir plenamente. Fusionamos la actividad de la escucha con la de caminar, unión que hemos simbolizado con el logotipo del proyecto que representa un pie que es al mismo tiempo oreja (Fig. 9.17).



Fig. 9.17. Logotipo del proyecto Cartografías sonoras de Granada. Fuente propia. © Laura Apolonio.

-
- 24 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Trad. Moisés Puente, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006)
- 25 Antonella Radicchi, "The notion of soundscape in the realm of sensuous urbanism. A historical perspective" en *Sounds Worlds from Body to Cities: Listen!* Eds. Ariana Wilson (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publ., 2019), 99-128
- 26 Gernot Böhme, "Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics", Trad. Norbert Ruebsaat, *The Soundscape Journal* 1 (no. 1), 2000, pp. 14-18. <https://soundartarchive.net/articles/journal%20of%20acoustic%20ecology%201.pdf> (consultado el 12 de Agosto 2020).

El resultado del proyecto se recopila en una colección de libros electrónicos (ebooks) con textos, fotos, dibujos y sonidos. Cada libro está dedicado a un barrio diferente de Granada para mostrar el interés específico de cada uno y descentralizar así el turismo que tiende a concentrarse exclusivamente en la Alhambra y el Albayzín, las dos zonas donde se aglomera el turismo masificado, consumista, movido por clichés histórico-monumentales que excluyen el interés por el lado más humano de la ciudad. La colección está compuesta en su inicio por seis ebooks —dedicados a los barrios Albayzín, Sacromonte, Alhambra, Centro, Chana, Zaidín— y está previsto, en un futuro, ampliar la colección a los 36 barrios de la ciudad. Presentamos en el mapa de la ciudad de Granada las zonas elegidas como objeto de elaboración de los primeros seis ebooks (Fig. 9.18).

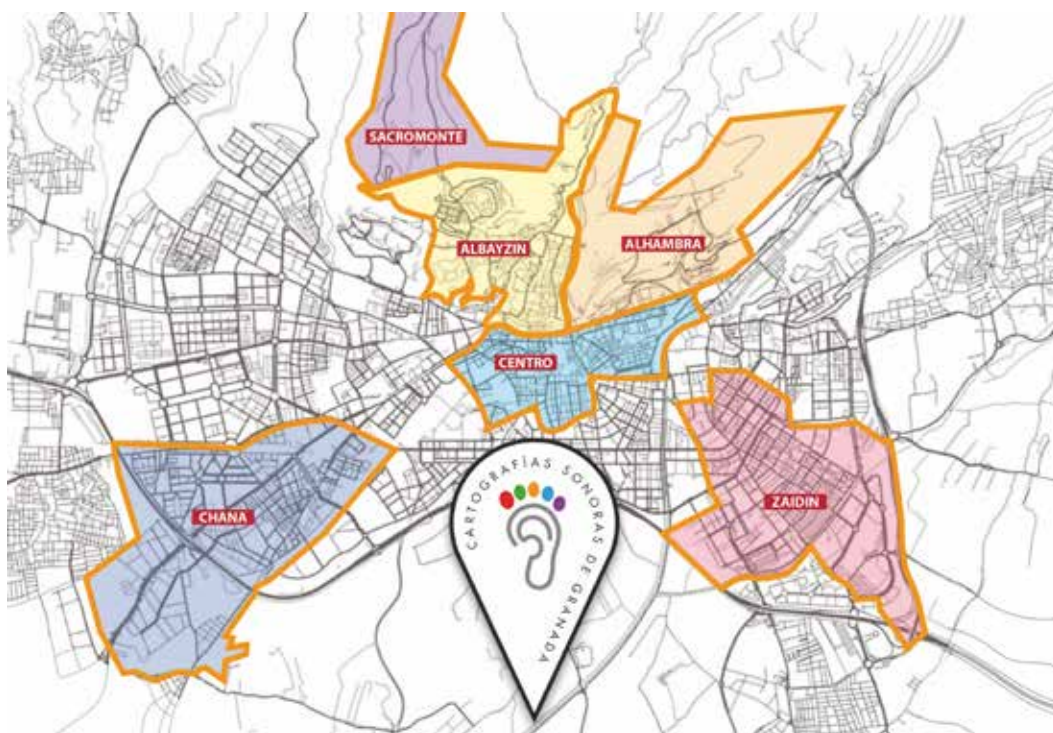


Fig. 9.18. Mapa con los barrios elegidos para las rutas y logotipo de las Cartografías Sonoras de Granada.
Fuente propia © Laura Apolonio.

Todos los libros contienen un breve texto de presentación del barrio, su historia y su realidad actual. En el interior se encuentran también, de manera aleatoria, algunas poesías, versos sueltos o pasajes literarios de escritores actuales o pasados, relacionados con el paisaje urbano en cuestión. Los sonidos se han organizados en siete grupos —sonidos humanos, animales, naturales, objetuales, mecánicos, rituales y musicales—, cada uno con un color específico correspondiente al color

de la ruta a pie para escucharlo. Cada grupo de sonidos contiene, a su vez, varios tipos de sonidos representados por distintos iconos. Por ejemplo: los sonidos humanos incluyen las voces de diferentes edades, los distintos idiomas, las risas, los gritos, los murmullos, etc. Los sonidos naturales presentan iconos de agua, río, fuente, lluvia, viento, hojas secas, etc. El número de posibles iconos es ilimitado, así como son infinitos los sonidos potenciales. Una vez más, es una invitación a la escucha de la diversidad (Fig. 9.19).



Fig. 9.19. Organización de los grupos de sonidos y ejemplos de iconos. Fuente propia © Laura Apolonio.

Cada libro presenta al principio un mapa de las rutas sonoras del barrio, formado por las líneas de los distintos colores de cada grupo de sonido, similar a un plano del metro, donde las estaciones son puntos de escucha, caracterizados por los iconos de los sonidos. Aunque toda la colección presenta un estilo gráfico unitario, cada uno de los libros introduce un elemento gráfico diferente marcado por la peculiaridad del barrio, con fotos o ilustraciones distintas, así como otras recopilaciones de sonidos. En cada página, al presionar sobre el punto adyacente al icono se activará el sonido correspondiente (Fig. 9.20).



Fig. 9.20. Portadas y páginas interiores de los ebooks Albayzín y Zaidín del proyecto Cartografías sonoras de Granada. Fuente propia © Laura Apolonio.

El proyecto incluye también la posibilidad de desarrollar una App para el Patronato de Turismo de Granada, que estará disponible para descargar de forma gratuita y presentará las diferentes rutas en los distintos barrios. También permitirá a los usuarios grabar sonidos y compartirlos con una comunidad de usuarios de tal forma que la biblioteca de sonidos irá ampliándose con el tiempo y con la participación de los ciudadanos, se espera, así, generar una concienciación cada vez mayor sobre la riqueza del paisaje sonoro de cada barrio de la ciudad.

Aunque el proyecto esté todavía en construcción es posible observar su genealogía y desarrollo, así como escuchar una muestra de los sonidos cartografiados en el siguiente enlace: www.lauraapolonio.com/rutas-sonoras. A partir de una recopilación de los sonidos de este proyecto hemos creado también la composición *Deambular sonoro en Granada*²⁷ que fue seleccionada en el Festival Internacional Sur Aural que tuvo lugar en Santa Cruz (Bolivia) en julio del 2020 y que puede escucharse en este enlace: <https://www.lauraapolonio.com/deambular-sonoro-en-granada/>.

9.4. Proyecto 4: *Walkshops*

La palabra *walkshop* es una palabra inventada para indicar un *workshop* [taller] realizado utilizando el paseo [*walk*], una metodología que se ha difundido en el ámbito académico y educativo como explica el centro interdisciplinar de la Universidad Politécnica de Madrid²⁸ así como la directora del Institute of Development Studies (IDS), Melissa Leach²⁹. Es una estrategia que utiliza el caminar como herramienta para estimular la atención y percepción del lugar, la conexión del grupo y la creatividad del pensamiento, beneficios que hemos reiterado a lo largo de esta tesis con fundamentación y ejemplos, desde Le Breton a O'Mara, Careri, etc. Presentamos a continuación los *walkshops* que hemos ideado y organizado durante este periodo de investigación sobre el andar.

27 Mar Garrido, Laura Apolonio, *Deambular sonoro en Granada*, audio, 00:16:50, Festival Sur Aural, julio 2020, Santa Cruz (Bolivia), <https://suraural.org/transmisiones>

28 "Los walkshops del itdUPM", Universidad Politécnica de Madrid, consultado el 10 de noviembre 2021, <http://www.itd.upm.es/walkshop/>

29 Melissa Leach, "The wonders of Walkshops", Steps Center Pathways to Sustainability, 22 de mayo, 2014, <https://steps-centre.org/blog/wonders-walkshops/>



9.4.1. Derivas dialógicas: *The Virtual Guide Dog Walkshop*

Durante el congreso *Drifting Bodies Fluent Spaces, International Conference on Walking Arts*³⁰, que tuvo lugar en plena pandemia COVID, tuvimos la idea de organizar un *walkshop* que permitiera caminar colectivamente a distancia. Queríamos investigar la actividad analógica de caminar junto con la virtualidad del diálogo online y de la orientación con GPS. El propósito del *walkshop* era, por un lado, caminar y, por otro, crear diálogos itinerantes entre personas ubicadas en espacios geográficos distantes entre sí. De esta manera, queríamos indagar lo sensorial del paseo físico paralelamente a lo virtual de la orientación y comunicación por medios digitales.

El nombre que hemos inventado para el *walkshop*—*The Virtual Guide Dog Walkshop* [El taller del perro guía virtual]— hacía alusión a la acción que los participantes debían realizar: moverse explorando físicamente un lugar siguiendo las indicaciones virtuales de un compañero (el ‘perro guía’ virtual) situado en otro punto. La figura del ‘perro guía’ añadía un atractivo lúdico al taller. Participaron personas desde distintas partes del mundo proporcionando un campo de acción internacional (Fig. 9.21).



Fig. 9.21. Presentación del taller *The Virtual Guide Dog Walkshop*, congreso *Drifting Bodies Fluent Spaces, International Conference on Walking Arts*. Fuente propia © Laura Apolonio.

30 Laura Apolonio, “The Virtual Dog Walkshop”, *Drifting Bodies Fluent Spaces, International Conference on Walking Arts*, Guimarães, Congreso organizado por Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), (Guimarães, Portugal, 22-24 de julio 2020), <https://walk.lab2pt.net/program-2/>

Los participantes se agruparon en parejas ubicadas en puntos geográficos distantes y recibieron indicaciones para realizar juntos una deriva dialógica. Su tarea consistía en hacer por turnos un recorrido a pie guiados virtualmente por su contraparte. Cada uno, utilizando una App de geolocalización, exploraba virtualmente el territorio donde se encontraba el otro, orientándolo en un paseo con indicaciones por mensajes telefónicos (“gira a la izquierda”, “sigue derecho”, “entra en el parque”, etc.). Las indicaciones enviadas por la pareja dialógica no eran sólo de movimiento sino también de exploración sensorial y perceptiva, pudiendo pedir comentarios sobre las sensaciones durante el paseo (olores, sonidos, colores, etc...), así como acciones (realizar un dibujo, enviar una foto, grabar un sonido, etc..). Se establecía así un sugestivo diálogo virtual con un enfoque estético-perceptivo sobre la experiencia física de recorrer un espacio geográfico con un cuerpo real desde indicaciones virtuales.

Los resultados fueron sorprendentes. Como se puede ver en la conversación de la figura 9.22, la experiencia hizo que los participantes se sintieran parte de una comunidad, notaron una renovada sensorialidad, descubrieron aspectos de su espacio cotidiano que antes no habían percibido, disfrutaron del paseo, corroborando el potencial de sorpresa y de apertura a los demás que ofrece el caminar. Pero sobre todo disfrutaron de esta peculiar caminata híbrida, intensamente física y virtual al mismo tiempo. Algunos participantes propusieron crear una red social dedicada a este tipo de paseos dialógicos. Durante el taller se descubrió que las aplicaciones de geolocalización, más allá de su función de orientación, pueden servir para estimular la curiosidad, explorar el territorio y descubrir nuevos lugares. El taller incrementó también la percepción ‘glocal’, generando la consciencia de que somos seres perceptivos viviendo en un punto local, pero al mismo tiempo, conectados globalmente. Los participantes se dejaron sorprender por algunos aspectos de su entorno físico ‘local’ que descubrieron (o redescubrieron) y al mismo tiempo disfrutaron de la comunicación ‘global’. ‘Local’ y ‘global’ son dos conceptos que no son opuestos sino todo lo contrario, ambos se refuerzan mutuamente. Finalmente, el experimento resaltó el aspecto narrativo de los medios locativos. Caminar guiado por otra persona produce el sentimiento de ser protagonista de una historia en la que se es actor y espectador al mismo tiempo, en un viaje narrativo donde el paisaje es un decorado en continuo movimiento. En



nuestra página web³¹ se pueden ver más imágenes del taller. Debido a la buena acogida de este *walkshop*, recibimos una invitación desde la Bienal de Arquitectura de Tiflis³² (Georgia) en noviembre 2020 para organizar una segunda edición, de la que publicamos más información en nuestra página web³³.



Fig. 9.22. Mensajes intercambiados durante el diálogo virtual entre dos participantes del taller *The Virtual Guide Dog Walkshop*. Fuente propia.

31 "The Virtual Guide-Dog Walkshop", <https://www.lauraapolonio.com/#portfolio>

32 "What do we have in common? Tbilisi Architecture Biennial 2021", Future Architecture, noviembre 2021, <https://futurearchitectureplatform.org/programme/119/what-do-we-have-in-common/>

33 Laura Apolonio, "Workshop para la Bienal de Arquitectura de Tiflis (Georgia)", *Laura Apolonio Art&Design*, 12 de noviembre, 2020, <https://www.lauraapolonio.com/workshop-para-la-bienal-de-arquitectura-de-tiflis-georgia/>

9.4.2. El compositor itinerante: *The Walking Composer*

Durante el congreso *Walking as a question, International Walking Encounters/Conference*³⁴ que tuvo lugar en julio 2021 en Prespes (Grecia), organizamos junto a la Dra. Mar Garrido Román el *walkshop* titulado *The Walking Composer* [el compositor itinerante] que consistía en realizar una conversación sonora entre dos personas paseando en lugares geográficamente distantes. Los participantes, organizados por parejas, acordaban un día y hora para realizar un paseo simultáneamente, cada uno en su ubicación geográfica. Mientras caminaban debían prestar especial atención a los sonidos del ambiente en el que paseaban y en cuanto oían un sonido que les llamara la atención, grabarlo con el teléfono móvil y enviarlo a su compañero de taller quien contestaba con otro sonido. Podían también generar ellos mismos sonidos con su voz o con objetos encontrados durante el paseo, pero siempre evitando lo más posible las palabras, limitando la conversación principalmente a los sonidos. Se trataba de investigar las posibilidades sonoras y rítmicas de la ciudad, como Francis Alÿs en su serie *Railings* en la que realizó siete paseos por las plazas georgianas de Londres, como por ejemplo *Fitzroy Square*, golpeando con una baqueta de batería las rejas o las columnas, generando una original música de percusión que acompañaba sus pasos (Fig. 9.23).



Fig. 9.23. Izquierda: Logotipo de *The Walking Composer Walkshop*. Derecha: Francis Alÿs, *Fitzroy Square*, vídeo de Vimeo, 4:01, Londres, 2004. Fuente: web del artista³⁵.

34 Laura Apolonio, Mar Garrido Román, “The Walking Composer Walkshop”, *Walking as a question, International Walking Encounters/Conference*, Congreso organizado por Made of Walking, (Prespes, Grecia, 4-11 de julio 2021), <https://icowaf.eetf.uowm.gr/program/>

35 Francis Alÿs, *Fitzroy Square*, vídeo de Vimeo, 4:01, Londres, 2004, <https://francisalys.com/fitzroy-square/>

El resultado del taller fue muy interesante. Los participantes disfrutaron del paseo sonoro y descubrieron la infinita riqueza de sonidos siempre presente en el ambiente, que la actividad de caminar, gracias a su lentitud idiosincrática y a la exposición total del cuerpo al medio, nos permite apreciar con más intensidad. Tras recibir todas las conversaciones sonoras itinerantes, hemos creado composiciones musicales de cada una de ellas, mezclando los sonidos y creando una especie de ‘banda sonora’ de cada una de las breves ‘historias’ constituidas por los paseos simultáneos en distintos puntos geográficos (Fig. 9.24). Estas composiciones se pueden escuchar en nuestra página web³⁶.



Fig. 9.24. Imágenes del taller *The Walking Composer Walkshop* realizado en el congreso *Walking as a question*, Prespes, 2021. Fuente propia © Laura Apolonio.

36 Laura Apolonio y Mar Garrido Román, “The Walking Composer Walkshop”, *Laura Apolonio Art&Design*, 11 de noviembre, 2021, <https://www.lauraapolonio.com/the-walking-composer/>

9.5. Proyecto 5: Juegos

Inspirándonos en los situacionistas, quienes veían en el juego una estrategia imprescindible para reactivar la creatividad, salir de lo funcional y dar libre expresión al deseo de diversión y de libertad, hemos ideado una serie de juegos pedagógicos para realizar talleres de derivas, con la finalidad de impulsar los aspectos benéficos que genera el caminar. Queremos ofrecer instrumentos que inciten a explorar el espacio, experimentar las múltiples posibilidades creativas de un paseo o de una deriva y que puedan servir tanto en actividades de grupo como individualmente. Creemos que su utilidad puede extenderse desde los colegios, para fomentar el caminar entre los niños de cualquier edad, a las universidades, asociándolos a temas concretos de investigación, o simplemente para uso individual como juegos para estimular la creatividad.

9.5.1. *Dados Dadá*

Los *Dados Dadá* son, como su nombre indica, unos dados inspirados en la actitud Dadá, es decir, concebidos para buscar lo artístico y poético en lo cotidiano, lo irracional en lo aparentemente racional, el juego y la ironía en lo rutinario, así como el azar como estímulo creativo. Son dados creados para realizar paseos multisensoriales e imaginativos. Su particularidad radica en que cada cara muestra el icono de uno de los cinco sentidos (vista, oído, tacto, gusto, olfato) y, en la sexta cara, se encuentra el símbolo del diálogo que representa el contacto con los demás o con nosotros mismos (memoria o pensamientos interiores) (Fig.9.25).



Fig. 9.25. *Dados Dadá*, dados ideados para realizar paseos multisensoriales y creativos. Proyecto personal. Fuente propia © Laura Apolonio.

Los dados pueden utilizarse de diferentes maneras. Tiramos un dado y según el icono que aparezca, realizamos el paseo primando el sentido representado. Por ejemplo: si se trata de la nariz, caminamos concentrándonos en los olores que percibimos y los anotamos. Volvemos al punto inicial del paseo y tiramos el dado de nuevo. Realizamos el mismo recorrido prestando atención al nuevo icono que representa otro sentido. Si sale el mismo, volvemos a dar el paseo centrándonos de nuevo en el mismo estímulo sensorial, afinándolo cada vez más. Si sale el icono del diálogo, realizamos el recorrido intentando hablar con las personas que encontramos o bien, conversamos con nosotros mismos, apuntando ideas o recuerdos. También podemos utilizar los dados de dos en dos, realizando paseos en los que mezclamos distintos estímulos sensoriales. Si utilizamos los dados en grupo podemos comparar las sensaciones de cada uno, valorando las diferencias. También podemos crear un texto en el que apuntamos todas las sensaciones registradas en una zona en concreto, como hizo Georges Perec en *Tentative d'épuisement d'un lieu Parisien*³⁷ [Tentativa de agotamiento de un lugar parisino].

Después de las derivas, resulta interesante realizar un mapa de la zona (calle o barrio), señalando todas las sensaciones y emociones apuntadas. Esto nos ayudará a establecer una conexión emocional con el entorno que habitamos y tomar consciencia de la multitud de percepciones que ofrecen cada día y que a menudo no activamos de forma consciente. Descubriremos otro aspecto más allá del utilitario lo que estimulará nuestra creatividad. También podemos crear mapas “mono-sensoriales” con recorridos donde prima un solo sentido, ofreciendo así recorridos especialmente olfativos o táctiles o degustativo (Fig. 9.26). Una ruta dedicada al sentido del gusto nos sugiere inmediatamente un recorrido turístico de bares, restaurantes o tiendas de comestibles, lo que parece poco original, sin embargo, puede ser también muy interesante y enriquecedor si se desvía del circuito más comercial ya existente. Por otro lado, también resulta sugestivo un recorrido por los árboles frutales o plantas comestibles presentes en la ciudad de los que habitualmente no somos conscientes, siguiendo los ejemplos del proyecto Food for Free³⁸ [Comida gratis] en el que los artistas Heath Bunting y Kayle Brandon

37 Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (París: Christian Bourgois éditeur, 2020)

38 Heath Bunting y Kayle Brandon, “Craftivism: Food for Free (Brandon Hill)”, *Art and the Public Realm Bristol*, 2009, <http://aprb.co.uk/projects/all-projects/2009/craftivism-food-for-free-brandon-hill>

cartografían las plantas comestibles disponibles en el espacio público de Bristol, o recorridos similares por los parques de Londres³⁹, así como el proyecto Jardines Típicos de Bilbao de Miriam Guirao⁴⁰ u otros de los numerosos proyectos de Guerrilla Gardening⁴¹ realizados en las capitales del mundo entero.



Fig. 9.26. Proyecto de Mapas sensoriales: recorridos por el barrio en los que se señalan experiencias que estimulan un sentido en particular. Proyecto personal. Fuente propia © Laura Apolonio.

9.5.2. *Solvitur Ambulando*

Hemos elegido la cita del filósofo cínico Diógenes, *Solvitur Ambulando* [Se soluciona caminando], para dar título a este juego de cartas (todavía en fase de proyecto) que ofrece distintos tipos de caminatas según la emoción que se experimenta. El juego consta de 42 cartas. Cada una representa una emoción (Ansiedad, Estrés, Duda, Decepción, Desamparo, Tristeza, Excitación, Confusión, Pereza, Ego, Desconfianza, Confianza, Vergüenza, Susto, Enfado, Alivio, Amor, Amistad, Empatía, Soledad, ...). Las distintas emociones están ilustradas en la cara frontal de las cartas y, en el anverso, se encuentra la descripción de un particular recorrido o de una determinada manera de caminar que permite solucionar la emoción cuando es negativa o potenciarla cuando es positiva (Fig. 9.27).

39 Nicola Trup, "8 spots for foraging in London", *Farmdrop*, 8 de mayo, 2019, <https://www.farmdrop.com/blog/city-urban-foraging-where-to-forage-london/>

40 Miriam Martínez Guirao, "Jardines típicos de Bilbao", 2015, <http://www.miriamguirao.com/2016/04/jardines-tipicos-de-bilbao.html>

41 Mathilde Grenod, "Las hortalizas invaden el asfalto", *Le Journal International Archives*, 29 de julio, 2015, https://www.lejournalinternational.fr/La-guerrilla-gardening-las-hortalizas-invaden-el-asfalto_a3086.html



Fig. 9.27. Proyecto de juego de cartas *Solvitur Ambulando*, cartas visuales para caminar y explorar las emociones. Proyecto personal. Fuente propia © Laura Apolonio.

El juego de cartas se basa en una investigación de numerosos escritores, pensadores y artistas de todos los ámbitos que utilizan el caminar como método creativo para encontrar inspiración, ordenar pensamientos, descubrir nuevas ideas o como estrategia para salir de determinados tipos de crisis emocionales. Nuestra idea es llevar a cabo este proyecto recopilando metodologías diferentes y proponer a continuación una forma de caminata *performativa* asociada a cada emoción, explicando su proveniencia citando el ejemplo del artista que la utiliza. Nuestra intención no pretende ser un método curativo clínicamente probado sino simplemente un juego para sugerir ideas e invitar a una actitud creativa. Al mismo tiempo nos interesa divulgar los ejemplos sugerentes de estrategias creativas utilizadas por los artistas. Nuestros principales referentes son el movimiento Fluxus con los *Fluxkits* que hemos mencionado en el capítulo 7 y el libro *The Wander Society*⁴² [La sociedad errante] de la artista canadiense Keri Smith en el que describe una imaginaria “sociedad errante” compuesta por Walt Whitman, Basho, Henry David Thoreau, Soren Kirkegaard, Jean-Jacques Rousseau y otros, en la que nos invita a participar mostrando los beneficios de caminar para conectar con la creatividad y sugiriendo numerosos tipos de caminatas inspiradoras. Para la recopilación de las emociones, nuestro referente es el libro ilustrado *Emocionario*⁴³ y nuestra fundamentación se basa en los principios de las escuelas psicológicas de la Gestalt y del Mindfulness.

42 Keri Smith, *The Wander Society*, (Nueva York: Penguin Books, 2016)

43 Cristina Nuñez Pereira, Rafael Romero, *Emocionario. Di lo que sientes*. (Llanera: Palabras aladas, 2013)

9.5.3. Meditar caminando

El objetivo de este juego es explicar las pautas de la meditación caminando, otra forma de meditar que aporta grandes beneficios para reducir el estrés y aquietar la mente. El juego se presenta en forma de chancla blanca y suave que invita a una experiencia relajante y purificadora. La chancla tiene 10 suelas, donde están explicados los 10 pasos para realizar la meditación. Podemos utilizar las suelas para crear un recorrido para la meditación caminando (Fig. 9.28).



Fig. 9.28. *Meditar caminando*, chancla formada por varias suelas que componen el juego para meditar caminando. Fuente propia © Laura Apolonio.

9.5.4. Juego de memoria

El caminar en el presente está siempre orientado hacia un objetivo futuro, pero al realizarse, va creando un camino interior que registra lo ocurrido: es el camino de la memoria. Para expresar la similitud entre caminar hacia fuera y caminar hacia dentro y tomar conciencia de los caminos interiores de nuestra memoria hemos creado un juego de memoria utilizando las imágenes de los distintos pasos que conforman una breve caminata. Se basa en el funcionamiento de los juegos de memoria en los que hay que ir descubriendo parejas de elementos iguales. En este caso se trata de individualizar las fotos de pasos iguales. Al jugar nos damos cuenta

de las múltiples secuencias que comporta una simple caminata y, al mismo tiempo, de lo difícil que es percibir la diferencia entre los distintos pasos. El juego puede ser personalizado con caminatas personales o de gente conocida (familiares, amigos...). Es suficiente filmar brevemente a la persona mientras camina y enviarnos el vídeo del cual extraeremos la secuencia de los pasos para posteriormente imprimirlos sobre cartón rígido y generar así las fichas del juego (Fig. 9.29).



Fig. 9.29. Proyecto de juego de memoria *Pasos*. Fuente propia © Laura Apolonio.

9.6. Proyecto 6: Obra plástica

En los años de investigación sobre el caminar, hemos realizado numerosas obras plásticas inspiradas en la actividad de andar, en las derivas, en el caminar en la naturaleza y en la cartografía. Algunas se han presentado a exposiciones otras se encuentran todavía en fase de proyecto. Exponemos a continuación las obras más relevantes.

9.6.1. Esculturas e instalaciones

- Obras realizadas y presentadas a exposiciones



Fig. 9.30. *I wish I was there* [Deseo estar ahí], escultura/instalación, 25 x 28cm, musgo fieltro y rafia, 2015, exposición Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 8 de octubre 2015 – 17 de enero 2016. Fuente: catálogo de la exposición⁴⁴. ©Laura Apolonio.

44 Palacio de los Condes de Gabia, *Que no se entienda no significa que no exista*, (Granada: Diputación de Granada, 2015), Catálogo de exposición, 15



Fig. 9.31. *Primeros pasos*, escultura/instalación, papel de origami y cuerda, Exposición *Huellas*, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia @ Laura Apolonio.



Fig. 9.32. *Walk*, instalación, medidas variables, Exposición *Huellas*, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia @ Laura Apolonio.

Nota: La instalación *Walk* invita al espectador a crear él mismo su propia obra consistente en dejar huellas mientras camina. Primero llena de agua el cuenco donde se encuentran la palabra “WALK” creada con pigmento espolvoreado. Con el agua el pigmento se disuelve y el agua se tiñe. A continuación, el espectador introduce los pies en el cuenco y empieza a caminar sobre el papel continuo, sujetándolo con las manos. Puede caminar tanto como desee y en la dirección que quiera. Al final la parte de papel continuo se arranca y cada uno se lleva su propia obra, las huellas que ha ido creando. Con esta obra se quiere focalizar la conciencia en la importancia y la estética que tienen cada uno de nuestros pasos cuando caminamos.



Fig.9.33. *Ceci n'est pas un site*, instalación, papel, técnica mixta, 150 x 100cm, exposición *Lieu-Non Lieu /I non luoghi della mente*, Colettiva d'Arte Contemporánea, 24 de noviembre – 2 de diciembre 2018, Museo Emilio Greco, Catania (Italia). Fuente propia © Laura Apolonio.



Fig. 9.34. *Estar-No estar*, escultura/instalación, 60 x 60cm, madera y tierra, exposición *Antónimos*, 18 de diciembre-29 de enero 2021, Galería de arte Arrabal & Cia, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.35. *Fronteras. Territorializar- Deterritorializar*, instalación, cinta métrica intervenida, transfer fotográfico sobre papel, medidas variables, exposición *Help me please*, 30 de abril – 28 de mayo 2021, Galería La Empírica, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.

- Obras en fase de proyecto o todavía no expuestas



Fig. 9.36. *Espacio para gritar*, intervención en el espacio público, vinilo adhesivo, 3,5 x 2,2m, 2015, Granada.
Fuente propia © Laura Apolonio.



Fig. 9.37. *Homme qui marche (aujourd'hui)* [Hombre que camina (hoy)], Homenaje a Giacometti, Escultura, 163 x 25.5 x 95cm, alambre y papier mâché, 2021. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.38. *Qué bonito es esto* (Homenaje a Lucius Burckhardt), escultura/instalación, bastón intervenido y tierra, dimensiones variables. 2021. Fuente propia ©Laura Apolonio

Nota: La obra *Qué bonito es esto* (Homenaje a Lucius Burckhardt), está inspirada en el paseo que Lucius Burckhardt realizó con el curador Hans Ulrich Obrist en el que llevaban cada uno un bastón con las palabras "It's beautiful here" [Qué bonito es esto] en el que se dieron cuenta de que bastaba plantar el bastón para empezar a apreciar la belleza del lugar y que funcionaba en cualquier lugar.

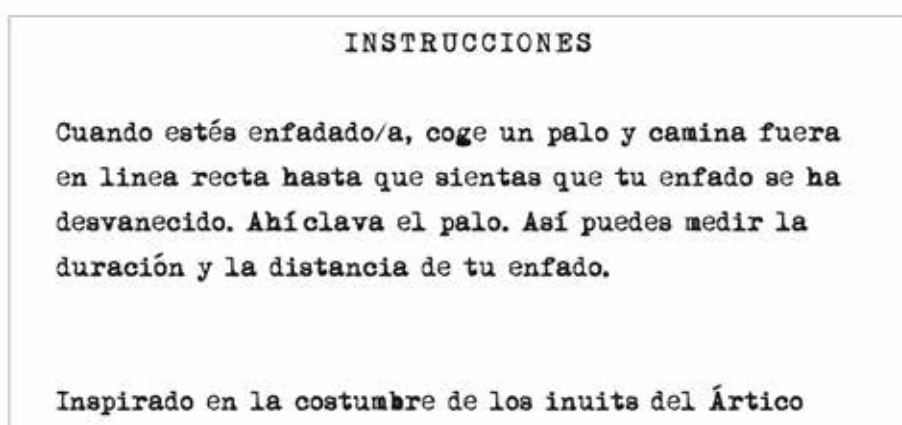


Fig. 9.39. *Kit para desenfado* (inspirado en la costumbre de los inuits), escultura/instalación, madera, papel, 30 x 20 x 14cm, 2021. Fuente propia © Laura Apolonio.

Nota: La obra *Kit para desenfado* está inspirada en la siguiente anécdota relatada por Erling Kagge en su libro *Caminar*⁴⁵. Cuenta el autor que durante sus preparativos para ir caminando hasta el Polo Norte en 1990, pasó un tiempo con los inuits (esquimales del Ártico canadiense) que le contaron su remedio infalible para el enfado consistente en caminar en la nieve hasta que el enfado se desvanezca y, en ese punto, plantar un palo que marca la duración e intensidad de la ira.

45 Kagge, Erling, *Caminar. Las ventajas de descubrir el mundo a pie*, Trad. Lotte Katrine Tollefsen, (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2019), pos. 714, Kindle

GET LOST

Fig. 9.40. *Get Lost (Homenaje a Pulgarcito)*, escultura/instalación, vinilo, plástico, cristal, migas de pan, 100 x 11 x 5cm, 2021. Arriba: obra completa. Abajo: detalle de las migas de pan en la hucha.
Fuente propia © Laura Apolonio.



Nota: La obra *Get Lost (Homenaje a Pulgarcito)* es una invitación a perderse. Está inspirada en las ideas del antropólogo Franco La Cecla, en particular en su elogio de la experiencia de perderse para reactivar nuestro innato sistema de orientación. Se trata de una experiencia perceptiva, cognitiva, formativa, utilizada por numerosas tribus como rito de paso y que, en nuestra sociedad contemporánea con exceso de seguridad, es cada vez más difícil de experimentar.

Fig. 9.41. *Errare humanum est*, instalación con mapas arrugados, 70 x 100cm, 2021.
Fuente propia © Laura Apolonio.



Nota: Errar significa tanto vagar, explorar como cometer un error, equivocarse. Es por tanto un himno al deseo de explorar, de expresar de manera activa nuestro instinto creador, tomando el riesgo de equivocarnos ya que, como vimos en el capítulo anterior con Kentridge, Steiner y Barceló, el error, el azar y la sorpresa son claves en la creación.





Fig. 9.42. *Centro de Interpretación del Paisaje*, instalación con silueta en vinilo, silla, camisetas estampadas y pins (abajo). Fuente propia © Laura Apolonio.



Nota: La obra *Centro de Interpretación del Paisaje* es una invitación a tomar consciencia de que cada persona es un “Centro de Interpretación del Paisaje” y que cuando damos un paseo ponemos en marcha un proceso de percepción, interpretación y simbolización al que normalmente no prestamos atención y que es un proceso relevante para activar nuestra creatividad. La idea de la instalación es poner a disposición del espectador las camisetas y los pins para que pueda ‘vestirse’ de esta consciencia y tenerla bien presente cuando se mueve por el espacio. El objetivo es tomar consciencia y revalorizar la creatividad de cada uno. Al ser también una parodia de los Centros de Interpretación del Paisaje que se encuentran a menudo en los parajes naturales es una invitación a no confiar o buscar siempre una interpretación oficial dada (o impuesta) y dar valor a las propias percepciones e interpretaciones personales, subjetivas.

9.6.2. Audiovisuales



Fig. 9.43. *Caminar*, Vídeo de Vimeo, 5:05, 2015. Fuente: https://vimeo.com/user23393121_@Laura_Apolonio



Fig. 9.44. *Cammina, Cammina*, Vídeo de Vimeo, 2:43, seleccionado para la exposición Scienza e Coscienza, Messaggi utili all'Umanità, Galería Il Mitreo Arte Contemporánea, Roma, 5 de octubre – 4 de noviembre 2018. Fuente: https://vimeo.com/manage/videos/290551253_@Laura_Apolonio.



Fig. 9.45. *El camino de los párpados*, vídeo, 2:40, seleccionado en el Festival Cinemística, noviembre 2021, Granada. Fuente: <https://vimeo.com/manage/videos/449708614> ©Laura Apolonio

9.6.3. Fotografía



Fig. 9.46. *La calle*, fotografía digital, 100 x 70cm, Exposición *Huellas*, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.47. *Atados*, fotografía digital, 100 x 70cm, Exposición *Huellas*, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.48. *Homo sapiens*, fotografía digital, 100 x 70cm, Exposición *Huellas*, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.

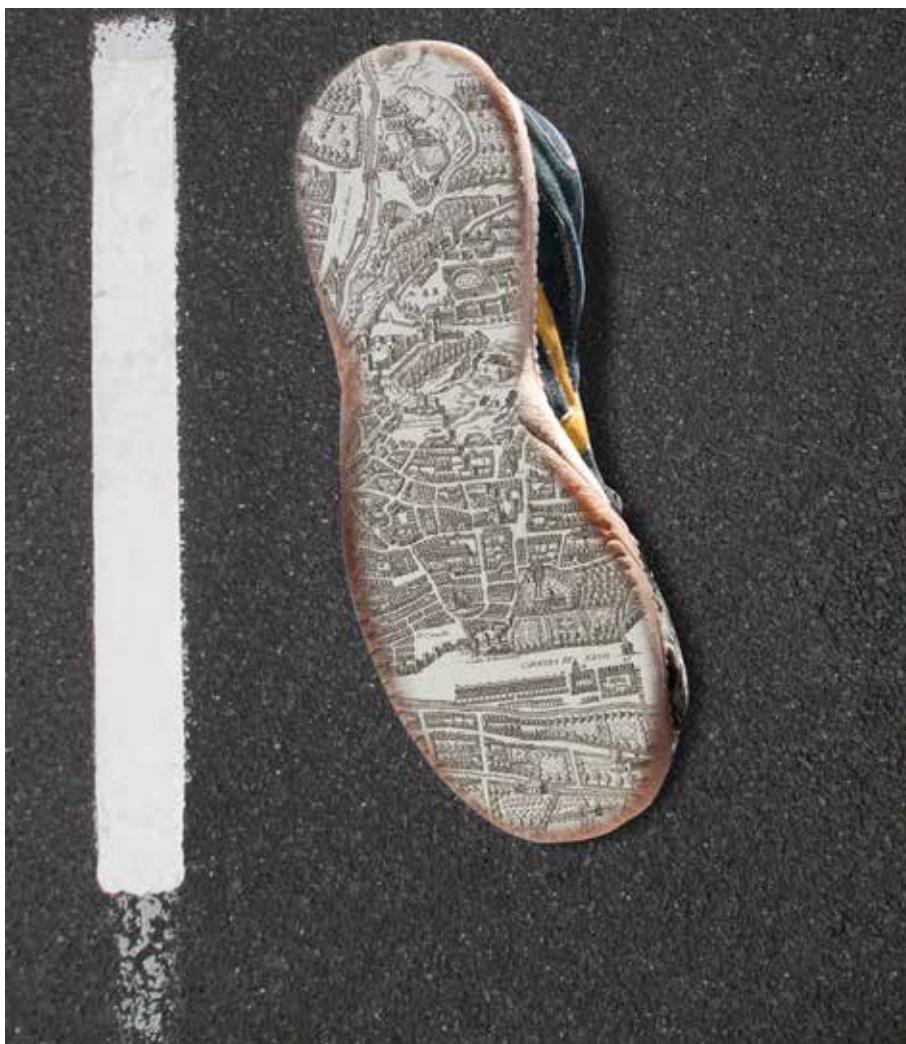
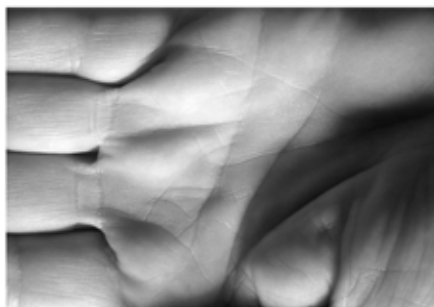
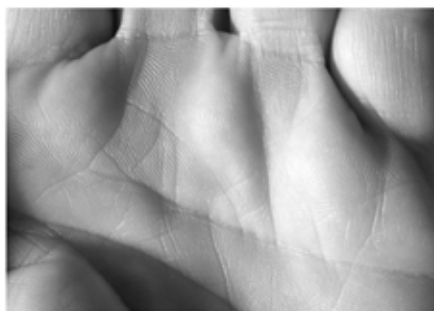


Fig. 9.49. *La memoria de tus pies*, fotografía digital, 80 x 60cm, Exposición *Huellas*, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.

Fig. 9.50. *Please touch (cartografías de la piel)*, fotografía sobre lona, 70 x 210 m, Exposición Premio Alonso Cano de la Universidad de Granada 2016, Palacio de la Madraza, Granada, 14 de junio – 8 de julio 2016. Fuente propia ©Laura Apolonio.





9.6.4. Pintura y obra sobre papel



Fig. 9.51. *El paseo*, técnica mixta sobre papel, 40 x 29, 3cm, 2020, exposición *Arte sobre papel, ¿Reminiscencia o vigencia?*, Centro de Arte Contemporáneo Francisco Fernández, Torreblascopedro (Jaén), Museo de Jaén, Sala de exposiciones de la escuela de Arte de Toledo, noviembre 2021-marzo 2022. Fuente propia ©Laura Apolonio.

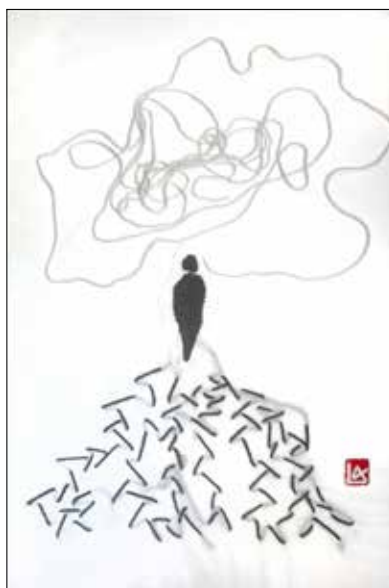


Fig. 9.52. *El paseo 2*, técnica mixta sobre papel, 42 x 70 cm, 2020. Fuente propia ©Laura Apolonio.

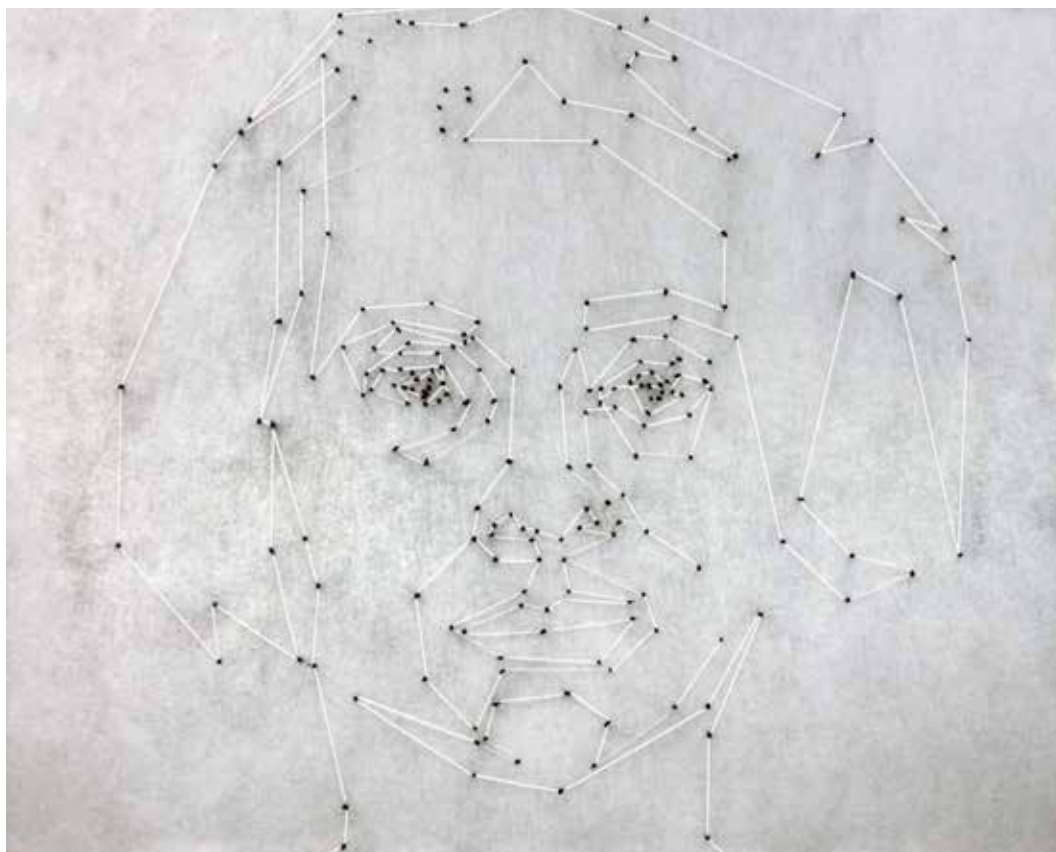


Fig. 9.53. *Puntos significativos (cartografía de la identidad)*, hilo sobre guata, 210 x 150cm, Exposición Trazos, mal de archivo y unos pocos colores desconfiados, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 12 de junio – 7 septiembre 2014. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.54. *D'espacio*, serie de dibujos, técnica mixta sobre papel, 100 x 70cm, 2021. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.55. *Neobabilonio 1*, técnica mixta sobre tabla, 80 x 60cm, exposición Galería Casablanca, 2015, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.56. *Neobabilonio 2*, técnica mixta sobre tabla, 80 x 60cm, 2015. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.57. *Neobabilonio 3*, técnica mixta sobre tabla, 80 x 60cm, 2015.
Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.58. *Neobabilonio 4*, técnica mixta sobre tabla, 80 x 60cm, 2015. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.59. *Neobabilonio 6*, técnica mixta sobre tabla, 80 x 60cm, 2015. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.60. *Neobabilonio 5*, técnica mixta sobre tabla, 80 x 60cm, 2015. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.61. *Neobabilonio 7*, técnica mixta sobre tabla, 80 x 60cm, 2015. Fuente propia ©Laura Apolonio.

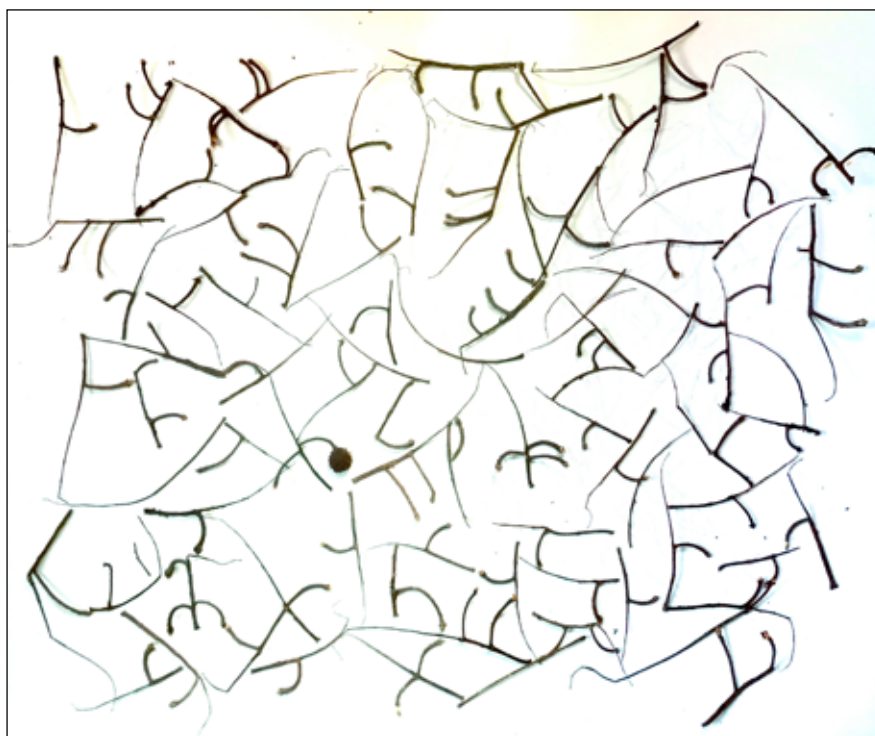


Fig. 9.62. *Mapa para perderse*, ramas sobre lienzo, 70 x 100cm, 2021. Fuente propia ©Laura Apolonio.

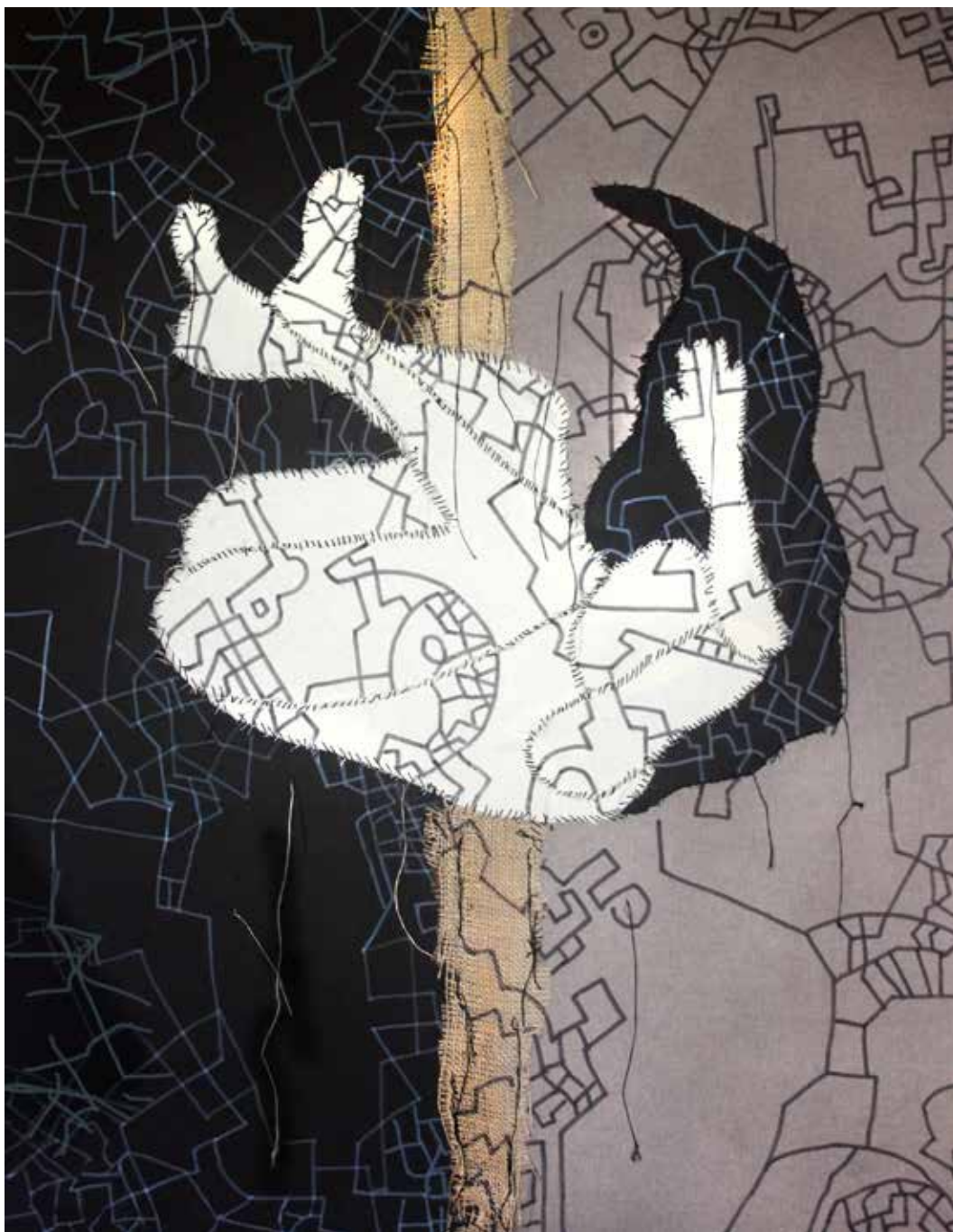


Fig. 9.63. *Cartografía de una caída*, Telas cosidas y encoladas sobre bastidor de madera, 90 x 115cm, Exposición *Huellas*, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.64. Cartografía sin salida, Telas cosidas y encoladas sobre bastidor de madera, 97 x 122cm, Exposición Huellas, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.65. Cartografía del deseo, Telas cosidas y encoladas sobre bastidor de madera, 97 x 122cm, Exposición Huellas, 29 de mayo-3 de junio 2015, Palacio del Almirante, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.



Fig. 9.66. *Salida = Entrada (Sal a la calle para entrar en la exposición)*, Vinilo, 30 x 22,5 cm, exposición *La Calle*, diciembre 2021 – enero 2022, Galería Arrabal & Cia, Granada. Fuente propia ©Laura Apolonio.

Conclusión

En este capítulo dedicado a la parte creativa de la investigación sobre el caminar hemos expuesto los proyectos artísticos personales desarrollados en estos años de estudio. Como se ha podido ver, la investigación artística ha sido amplia y ha tocado un abanico de técnicas, medios y ámbitos artísticos. Esto nos ha permitido abordar el tema a través de la acción, de la experimentación y de la intuición, métodos propios de la aproximación artística, lo que ha propiciado nuevas visiones y perspectivas. Llegamos así al final de nuestro trabajo que es en realidad el principio ya que se nos abren numerosos caminos para seguir investigando. Hemos descubierto la importancia del caminar y cuánto su potencial puede beneficiar a esta sociedad contemporánea donde el exceso de producción, consumo y tecnologías amenaza con usurpar el verdadero instinto humano, el de crear. El ensayista Pere Ortín afirma:



Caminar es preguntarse sin esperar respuestas porque caminar es pensar al ritmo del camino. [...] Caminar construye senderos, dibuja retos, diseña paradojas. Caminar es tropezar, encontrar obstáculos, pararse y volver a caminar. Caminar es mezclar arte, ensayo, crónica, ficción y poesía. Caminar es reconocerse persona porque caminar es una de las bellas artes⁴⁶.

Lo que nos parece particularmente destacable de esta cita es la confluencia entre ser persona y ser artista. Caminar es una actividad artística en sí y, al mismo tiempo, es “reconocerse persona”, tomar consciencia de nuestro cuerpo, de nuestra individualidad, de nuestra fragilidad, de nuestra humanidad. Se trata de dos actos simultáneos, el sentirse persona y el ser creativo, porque en el corazón de nuestro ser está la esencia de nuestra creatividad.

46 Pere Ortín, “Un vídeo-editorial caminado para el número en el que nuestros pies han hecho más kilómetros”, *Altair Magazine, El arte de caminar*, Vídeo de Vimeo, 2:00, (2018): 11, <https://www.altairmagazine.com/voces/caminar-editorial/>

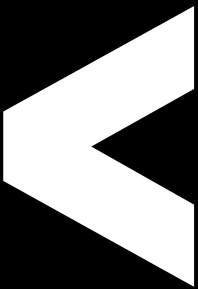




Conclusiones
Conclusions

Keep walking...

Laura Apolonio



Hemos elegido esta imagen para la conclusión de este trabajo, una simple pisada entre huellas de ruedas para expresar que, aunque los inventos tecnológicos nos han proporcionado avances hasta ahora inimaginables (y seguirán), no debemos olvidar la fuerza inherente a nuestro cuerpo y el potencial creativo de una simple pisada en la tierra ya que de ahí brota toda nuestra fuerza imaginativa, lo que nos mantiene humanos y al mismo tiempo fuertemente conectados con nuestro planeta Tierra.

* Laura Apolonio, *Keep walking* [Sigue caminando] fotografía digital, 35 x 50 cm, 2021. Fuente propia.



Conclusiones



La marche remet les pieds sur terre¹.

[Caminar nos vuelve a poner los pies en la tierra]

David Le Breton

Llegados al final de este largo camino se abren múltiples sendas de investigación en el horizonte que nos invitan a seguir caminando. A partir de los resultados de nuestro estudio y como hemos ido adelantando en las conclusiones capitulares, podemos afirmar que **el caminar es una potente herramienta que estimula la creatividad y permite transformar la realidad tanto exterior como interior**. A continuación, exponemos brevemente las conclusiones respondiendo a las hipótesis iniciales.

1. Habitar poético

Nuestro cerebro se formó desde los pies que fueron también el motor que nos expandió por todo el planeta. Somos nómadas y provenimos de ese fértil ambiente boscoso de la selva tropical en el que se desarrolló un movimiento corporal tan complejo que dio lugar al nacimiento de la consciencia. Aquí es donde ha nacido nuestra capacidad de simbolizar y por tanto interpretar, pensar, crear, imaginar, soñar. **Caminar nos conecta a este vivir originario más auténtico y natural. Ralentiza el ritmo, intensifica la percepción del cuerpo en el espacio, proporciona una sensación de presencia plena que transforma el paseante en 'lector- poeta' capaz de crear nuevas interpretaciones a cada paso.** Esta capacidad transformativa se aplica no sólo al espacio que habitamos sino también a nuestro propio ser otorgando al caminar un poderoso efecto terapéutico y espiritual. Volvemos al aquí y ahora, al contacto con la tierra, a la esencialidad de sentirnos un ser vivo

1 David Le Breton, *Marcher la vie : Un art tranquille du bonheur*, (París: Métailié, 2020), Kindle, pos. 1863



sobre el planeta. Entramos en una dimensión espacio temporal dilatada, todo se amplía, el espacio a nuestro alrededor y la profundidad dentro de nosotros. Nos abre al mundo y a las correspondencias poéticas.

2. Corporalidad / sensorialidad

Reencontrar la densidad sensorial con un contacto más cercano con el mundo que nos rodea, con nuestra presencia corporal en él, es una manera de reactivar la imaginación ya que cada sensación es transformada en significado. La sensorialidad es ese sentido ‘común’ que tenemos todos y que nos fusiona con el mundo que habitamos. Al interpretar las sensaciones generamos continuamente nuevas interpretaciones, abrimos en nosotros lo que Didi-Huberman llama el “mundo de los posibles”², esa chispa revolucionaria que tenemos en nosotros que nos transforma en artistas, poetas y revolucionarios. **Al reavivar la intensidad de la sensorialidad salimos de la virtualidad de las tecnologías y volvemos a sentir la efervescencia del mundo.** Reconstituimos el contacto perdido con la tierra, con nuestro entorno, nos sentimos parte de él no estamos ‘delante’ sino ‘dentro’.

3. Espacio / alteridad

Espaciar es constitucional del *Dasein* cuya esencia es ‘estar-en-el-mundo’, es decir, vivir su espacialidad y estar volcado hacia la alteridad, ese ‘fuera’ que es el mundo. El espacio vivido, antropológico, el que experimentamos con nuestro cuerpo y se produce en el instante en el que se vive. Desgraciadamente esta relación activa con el espacio está hoy en día en vía de desaparición porque nuestro vivir actual se ha estructurado de manera funcional hacia el cumplimiento de objetivos laborales y, para aumentar la eficiencia productiva, la tecnología ha mecanizado y acelerado nuestros desplazamientos. El espacio se ha convertido en un concepto abstracto, ya no lo experimentamos activamente con el cuerpo. Frente a esta situación, caminar es una actividad que restablece inmediatamente la percepción de nuestro cuerpo en el espacio, bastan pocos pasos, en cualquier lugar. Alcanzamos rápidamente un estado de consciencia en el que sentimos la unión de nuestro cuerpo con el espacio que nos rodea. Apreciamos cómo se activa

2 Ver capítulo 8

la dialéctica entre yo/fuera, mente/cuerpo, identidad/alteridad, conectamos con el cuerpo quiasmático de Merleau-Ponty. **Caminar restituye nuestra espacialidad congénita y mantiene así vivo nuestro deseo vital, nuestro ‘ir hacia’ lo Otro.**

4. Movimiento / orientación / significación

Tenemos una capacidad innata para movernos y orientarnos en el espacio que si no la usamos puede anesthesiarse peligrosamente privándonos de todo lo que conlleva de proceso neuronal para individualizar, interpretar y simbolizar, es decir, un proceso fundamentalmente creativo. Es idiosincrático al ser humano dar sentido a lo que acontece. Para ello es necesario dismantelar continuamente los significados ya creados que se imponen ante nosotros como etiquetas preconcebidas. Hay que deshacer los surcos ya trazados y aventurarnos por nuestra cuenta creando nosotros mismos un sendero en el espacio liso del nomadismo elogiado por Deleuze, un espacio sin estructuras predefinidas, sin fronteras, todo por inventar. El paralelismo entre senderos y significados es más que una sugerente metáfora. Es una realidad acertada ya que, si ponemos nuestro cuerpo en movimiento, si nos aventuramos en territorios desconocidos, si evitamos los caminos trillados, seguramente viviremos una experiencia que despierta en nosotros nuestra capacidad de crear significados. Por esta razón Burchardt inventó precisamente un método educativo y gnoseológico que denominó Paseología. Caminar se eleva así al rango de ciencia para conocer el mundo, es más, para transformarlo continuamente y para entresacarle inagotablemente nuevos significados. Careri activa la deriva como arquitectura, como construcción de lugares y de imaginario. **Al movernos por el espacio sin estar ‘teledirigidos’ por tecnologías ajenas a nuestro cuerpo recobramos nuestra innata facultad de orientarnos³, confiamos en nuestra sensorialidad y damos significado al lugar habitado por la presencia de nuestro cuerpo.**

5. Relacionalidad

Al caminar conectamos con la filosofía del devenir que desde Heráclito a Deleuze revaloriza la experiencia sensible, la transformación y se opone

3 Lo que La Cecla denomina “mente locale” y O’Mara “sense of space”, ver capítulo 4

a la filosofía del ser, de las definiciones rígidas, de las ideas universales e inmutables, para reivindicar más que las cosas, las relaciones entre ellas. **Caminar abre caminos, une pasado, presente y futuro en un flujo dinámico, aumenta la apertura mental, favorece nuevas conexiones neuronales, desbloquea ideas fijas y repetitivas, deja aparecer las ideas ‘flotantes’ en los bordes de la consciencia...** Deambular fomenta el “mind wandering” [errar de la mente], los pensamientos vagan libremente y esto genera la aparición de ideas brillantes, inesperadas, como nos demuestra el neurocientífico O’Mara⁴. Se revela por tanto no sólo como una eficaz herramienta para **buscar soluciones creativas a los problemas** sino también para **reforzar los lazos sociales**. La espacialidad, entendida como espacio físico pero sobre todo como espacio de relaciones, espacio social, era también un concepto clave en las teorías situacionistas, herederas de Lefebvre, que abogaban por la reapropiación del uso afectivo, emocional, creativo del espacio. Caminar era así para ellos una fundamental estrategia porque permitía ‘crear situaciones’. Pasear era el hilo conductor de un programa de ‘reificación’, es decir, volver a experimentar la realidad sin filtros impuestos, des-espectacularizar la vida cotidiana, volver a poner los pies en el suelo para experimentar el espacio desde el cuerpo, crear significados, interpretaciones, conexiones que fueran libres y no condicionadas por representaciones abstractas y mediáticas. La ciudad de Constant era, naturalmente, nómada porque espaciar libremente es necesario para poder pensar, imaginar con libertad.

6. Performatividad

Por su capacidad relacional y transformativa, no sorprende que el caminar sea también una de las principales herramientas del arte contemporáneo, la idiosincrasia del aspecto más revolucionario en el arte, inaugurando nuevas expresiones artísticas como la *performance*, el *land art*, el arte público y el arte en vivo. **La peculiar plasticidad del caminar, que se adapta al espacio y lo moldea al mismo tiempo que transforma al caminante, hace del andar un medio clave en la desmaterialización del arte contemporáneo.** El cuerpo se vuelve epicentro, la experiencia táctil y el movimiento reactivan la sensorialidad, deshacen la falsa

4 Ver capítulo 4



fijeza, hacen fluir las cosas, las conectan, las cambian, las miran desde otro punto de vista. Los artistas caminantes reivindican la veracidad de la experiencia sensorial aunque no tenga universalidad, la verdad del individuo frente a lo global aunque no tenga ningún peso, la autenticidad de la experiencia frente a su representación.

7. Producción de obra artística

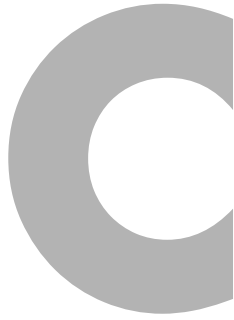
La hipótesis de que el caminar pudiera ser una herramienta creativa se ha visto corroborada por las obras producidas en las que hemos experimentado la potencia creativa de la performatividad. **Es una herramienta que inspira, conecta y produce un arte que premia la experiencia. Nos devuelve al contacto con la realidad, intensifica la percepción de la presencia corporal del artista junto con la colectividad.** Es dinámica, procesual, divertida. La esencia de la creatividad.

Finalmente, **nuestra principal conclusión es que caminar representa tanto nuestros orígenes como nuestro futuro.** Si seguimos caminando mantendremos vivas las prerrogativas del *Homo sapiens*, sabremos combatir la alienación de la tecnología y conservar nuestra plena sensorialidad y creatividad. No estamos en contra de las tecnologías. Los avances tecnológicos nos han proporcionado posibilidades hasta ahora inimaginables. Han mejorado en numerosos aspectos nuestras vidas. Pero debemos saber permanecer humanos y caminar es una elección siempre a mano para reencontrar lo mejor del ser humano. Es elegir ralentizar, salir de la virtualidad, reencontrar el espesor del mundo, amplificar nuestra percepción, multiplicar por mil las correspondencias sensoriales, dejar vagar nuestra mente al ritmo de nuestros pasos. Es hacer del mundo algo mucho más amplio y a la vez más cercano, a medida de nuestro cuerpo. Por tanto, la mejor frase para concluir este trabajo no puede ser otra que la que escribió el artista Fluxus Tomas Schmit⁵ en una de sus partituras:

“¡POR FAVOR CIERRE ESTE LIBRO! Y salga a dar un paseo.”

5 citado por Lori Waxman, *Keep Walking Intently. The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International and Fluxus*, (Berlin: Sternberg Press, 2017), 281





onclusions

La marche remet les pieds sur terre¹.
[Walking puts your feet on the ground]

David Le Breton

At the end of this long road, there are many paths of research on the horizon that invite us to continue walking. Based on the results of our study, and as we have already stated in the chapter conclusions, we can affirm that **walking is a powerful tool that stimulates creativity and allows us to transform both external and internal reality**. Below, we briefly set out the conclusions in response to the initial hypotheses.

1. Poetic way of life

Our brain was formed from our feet, which were also the engine that expanded us all over the planet. We are nomads and we come from that fertile forest environment of the tropical rainforest in which such a complex bodily movement developed to give birth to consciousness. This is where our capacity to symbolise was born and therefore to interpret, think, create, imagine, dream. **Walking connects us to this most authentic and natural original living. It slows down the rhythm, intensifies the perception of the body in space, provides a sense of full presence that transforms the walker into a 'reader-poet' capable of creating new interpretations with each step.** This transformative capacity applies not only to the space we inhabit but also to our own being, giving walking a powerful therapeutic and spiritual effect. We return to the here and now, to the contact with the earth,

1 David Le Breton, *Marcher la vie : Un art tranquille du bonheur*, (Paris: Métailié, 2020), Kindle, pos. 1863



to the essentiality of feeling like a living being on the planet. We enter an expanded spatial-temporal dimension, everything expands, the space around us and the depth within us. It opens us to the world and to poetic correspondences.

2. Corporeality / sensoriality

Re-encountering sensory density with a closer contact with the world around us, with our bodily presence in it, is a way of reactivating the imagination as each sensation is transformed into meaning. Sensoriality is that 'common' sense we all have that fuses us with the world we inhabit. By interpreting sensations we continually generate new interpretations, we open up in us what Didi-Huberman calls the "world of the possible", that revolutionary spark in us that transforms us into artists, poets and revolutionaries. **By reactivating the intensity of sensoriality, we emerge from the virtuality of technologies and once again feel the effervescence of the world.** We reconstitute the lost contact with the earth, with our environment, we feel part of it, we are not 'in front' but 'inside'.

3. Space / otherness

To space is constitutional of Dasein whose essence is 'to be-in-the-world', that is, to live its spatiality and to be turned towards otherness, that 'outside' which is the world. The lived, anthropological space, which we experience with our body and is produced in the instant in which it is experienced. Unfortunately, this active relationship with space is nowadays on the way to disappearing because our current way of life has been functionally structured towards the fulfilment of work objectives and, in order to increase productive efficiency, technology has mechanised and accelerated our movements. Space has become an abstract concept; we no longer actively experience it with our bodies. Faced with this situation, walking is an activity that immediately restores the perception of our body in space, in just a few steps, anywhere. We quickly reach a state of consciousness in which we feel the union of our body with the space around us. We appreciate how the dialectic between self/outside, mind/body, identity/alterity is activated, we connect with



Merleau-Ponty's chiasmatic body. **Walking restores our congenital spatiality and thus keeps alive our vital desire, our 'going towards' the Other.**

4. Movement / orientation / signification

We have an innate capacity to move and orientate ourselves in space which, if we do not use, can become dangerously anaesthetised, depriving us of all that is involved in the neural process of individualising, interpreting and symbolising, i.e. a fundamentally creative process. It is idiosyncratic to human beings to give meaning to what happens. For this it is necessary to continuously dismantle the already created meanings that are imposed on us as preconceived labels. It is necessary to undo the grooves already traced and to venture out on our own, creating for ourselves a path in the smooth space of nomadism praised by Deleuze, a space without predefined structures, without borders, all to be invented. The parallelism between paths and meanings is more than a suggestive metaphor. It is an accurate reality because, if we set our bodies in motion, if we venture into unknown territories, if we avoid the beaten paths, we will surely live an experience that awakens in us our capacity to create meanings. It is precisely for this reason that Burchardt invented an educational and gnoseological method which he called Strollology. Walking is thus elevated to the rank of a science for getting to know the world, indeed, for continuously transforming it and inexhaustibly extracting new meanings from it. Careri activates drifting as architecture, as the construction of places and imaginary. **By moving through space without being 'teledirected' by technologies alien to our body, we recover our innate faculty of orientation, we trust in our sensoriality and we give meaning to the place inhabited by the presence of our body.**

5. Relationality

By walking we connect with the philosophy of becoming, which from Heraclitus to Deleuze, revalues sensitive experience, transformation and opposes the philosophy of being, of rigid definitions, of universal and immutable ideas. It focuses



more on the relationships between things, than on things themselves. **Walking opens paths, unites past, present and future in a dynamic flow, increases mental openness, favours new neuronal connections, unblocks fixed and repetitive ideas. It allows 'floating' ideas to appear at the edges of consciousness...** Wandering by foot encourages "mind wandering". Thoughts wander freely and this generates the emergence of brilliant, unexpected ideas, as the neuroscientist O'Mara shows us. It therefore proves to be not only an effective tool for **finding creative solutions** to problems but also for **strengthening social bonds**. Spatiality, understood as physical space and, above all, as a space of relationships, social space, was also a key concept in the Situationist theories, heirs of Lefebvre, who advocated the reappropriation of the affective, emotional and creative use of space. Walking was thus for them a fundamental strategy because it allowed for the 'creation of situations'. Walking was the guiding thread of a programme of 'reification', that is, to re-experience reality without imposed filters, to de-spectacularise everyday life, to put one's feet back on the ground in order to experience space from the body, to create meanings, interpretations, connections that were free and not conditioned by abstract and media representations. Constant's city was, of course, nomadic because free space is necessary to be able to think, to imagine freely.

6. Performativity

Because of its relational and transformative capacity, it is not surprising that walking is also one of the main tools of contemporary art, the idiosyncrasy of the most revolutionary aspect of art, inaugurating new artistic expressions such as performance, land art, public art and live art. **The peculiar plasticity of walking, which adapts to the space and moulds it at the same time as it transforms the walker, makes walking a key medium in the dematerialisation of contemporary art.** The body becomes the epicentre, the tactile experience and movement reactivate sensoriality, undo false fixity, make things flow, connect them, change them, look at them from another point of view. Walking artists vindicate the veracity of sensory experience even if it has no universality, the truth of individuality in the face of globality, even if it has no weight, the authenticity of experience in the face of its representation.

7. Production of artistic work

The hypothesis that walking could be a creative tool has been corroborated by the Works. We produced in which we have experienced the creative power of performativity. **It is a tool that inspires, connects and produces an art that rewards experience. It brings us back into contact with reality, intensifies the perception of the artist's bodily presence together with the collective.** It is dynamic, processual, fun. The essence of creativity.

Finally, **our main conclusion is that walking represents both our origins and our future.** If we keep walking we will keep alive the prerogatives of *Homo sapiens*, we will know how to fight the alienation of technology and preserve our full sensoriality and creativity. We are not against technologies. Technological advances have given us hitherto unimaginable possibilities. They have improved our lives in many ways. But we must know how to remain human and walking is a choice always at hand to rediscover the best of being human. It is to choose to slow down, to step out of virtuality, to rediscover the thickness of the world, to amplify our perception, to multiply our sensory correspondences a thousandfold, to let our mind wander to the rhythm of our steps. It is to make the world into something much wider and at the same time much closer, to the measure of our body. Therefore, the best sentence to conclude this work can be none other than the one written by the Fluxus artist Tomas Schmit in one of his scores:

“PLEASE CLOSE THIS BOOK! And take a walk.”



bibliografia



- Abundancia, Rita. "Un baño de bosque, la técnica japonesa que aniquila el estrés". *El País*. 14 de julio, 2014. <https://smoda.elpais.com/belleza/un-bano-de-bosque-la-tecnica-japonesa-que-aniquila-el-estres/>
- Aïkt-Mokhtar, Inès. "La méditation, un chemin vers la connaissance. Entretien avec Alexis Lavis". *Marcher avec les Philosophes, Philosophie Magazine, Hors série n°34*, (verano 2017): 100-105.
- Aït-Mokhtar, Inés y Sven Ortoli. "Entretien avec Frédéric Gros. Un intensificateur de présence". *Marcher avec les Philosophes, Philosophie Magazine, Hors série n°34*, (verano 2017): 28.
- Alÿs, Francis. *Albert's Way. Performance* realizada en 2014, Ciudad de México. Vídeo de Vimeo, 4:48. <https://francisalys.com/alberts-way/>
- Alÿs, Francis. *Fritzroy Square, Performance* realizada en 2004. Vídeo de Vimeo, 4:01. Londres. <https://francisalys.com/fritzroy-square/>
- Alÿs, Francis. Publicaciones. <https://francisalys.com/category/publications/>
- Alÿs, Francis. Vídeos. <https://francisalys.com>
- Alÿs, Francis. *Walks/Paseos*. Catálogo de exposición. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006. http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlys_Walks-Paseos_UnivGuadalajara_1998/#page=1,9.
- Apolonio, Laura y Mar Garrido-Román, Fernanda García-Gil, "Walking is the primal camera travelling". En *Walking practices, Walking art, Walking bodies*, 304-312. Editado por Geert Vermeire y Yannis Ziogas. Florina: University of Western Macedonia, School of Fine Arts, 2020.
- Apolonio, Laura y Mar Garrido-Román. "The Walking Composer Walkshop". *Laura Apolonio Art&Design*. Publicado el 11 de noviembre de 2021. <https://www.lauraapolonio.com/the-walking-composer/>
- Apolonio, Laura y Mar Garrido Román. "The Walking Composer Walkshop". *Walking as a question, International Walking Encounters/Conference*, Congreso organizado por Made of Walking. Prespes, Grecia, 4-11 de julio 2021. <https://icowaf.eetf.uowm.gr/program/>
- Apolonio, Laura y Mar Garrido-Román, "Ver con los oídos: derivas en el espacio sonoro urbano" en Visiones Urbanas, IX Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, Madrid 21, 22 y 23 de octubre 2020, Ed. Miguel Ángel Chavez Martín, (Madrid: Universidad Complutense, 2020), <https://es.calameo.com/read/00441965924c516ab15cf>
- Apolonio, Laura y Mar Garrido-Román. "Cartografías Sonoras de Granada". Ponencia en V Congreso Internacional Espacios Sonoros y Audiovisuales. Organizado por ECIS, CSIPM y Departamento Interfacultativo de Música de la UAM. Madrid, 3-5 de marzo 2020. <https://eventos.uam.es/44302/programme/50-congreso-internacional-espacios-sonoros-y-audiovisuales.-jiem-2020-230-jornadas-de-informatica-y.html>
- Apolonio, Laura y Mar Garrido-Román. "La Estética de la Escucha: Diálogos Sensoriales, Lúdicos y Poéticos con la Ciudad". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 43, n° 119, (Septiembre 2021): 11-48. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.119.2753>
- Apolonio, Laura. "'El cuerpo es el corazón del mundo'. Entrevista a David Le Breton". *Arte, Individuo Y Sociedad*, 32(3), (abril 2020): 832. <https://doi.org/10.5209/aris.68988>
- Apolonio, Laura. "El nomadismo latente de la ciudad sedentaria. Entrevista a Francesco Careri". *Arte, Individuo y Sociedad*, 33, n° 4 (12 de julio, 2021): 1473-79. <https://doi.org/10.5209/aris.76225>
- Apolonio, Laura. "El Viaje a Pie. La Lentitud Como Profundidad Perceptiva". *Tsantsa. Revista De Investigaciones artísticas*, n.º 8 (enero 2020): 19-24. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3076>
- Apolonio, Laura. "El viaje *in situ*. De cómo el caminar en espacios confinados puede potenciar la imaginación". En "Artes en tiempos de pandemia" coordinado por Laura Benítez, Erich Berger, *Artnodes*, N.º 27 (enero 2021): 1-9. <http://doi.org/10.7238/a.v0i27.373921>
- Apolonio, Laura. "Entrevista a David Le Breton. 'La pandemia nos fuerza a ser antropólogos de nosotros mismos'". *Aibr, Revista de Antropología Iberoamericana*. (En fase de revisión).
- Apolonio, Laura. "Entrevista a Davide Dormino". *Laura Apolonio Art & Design*. Publicado el 30 de noviembre de 2018. <http://www.lauraapolonio.com/entrevista-a-davide-dormino/>
- Apolonio, Laura. "Entrevista a Francesco Careri". *Laura Apolonio Art & Design*, Publicado el 18 de marzo de 2019, <http://www.lauraapolonio.com/entrevista-a-francesco-careri/>
- Apolonio, Laura. "La 'Paseología', El paseo como ciencia para conocer y transformar el mundo". *International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*. Vol. 7, No. 2, (mayo 2020): 109-116, <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2484>
- Apolonio, Laura. "Metamorfosis". En *Sostenibiliz[Art] 2021. Arte contemporáneo comprometido con los ODS*. Editado por Gloria Lapeña Gallego. Granada: Plan propio de formación e innovación docente de la Universidad de Granada, 2021. ISBN 978-



- 84-09-31197-2, 29-39. https://issuu.com/sostenibiliz-art/docs/sostenibiliz_art_2021
- Apolonio, Laura. "The Virtual Dog Walkshop". Taller en Drifting Bodies Fluent Spaces, International Conference on Walking Arts, Guimarães. Congreso organizado por Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT). Guimarães, Portugal, 22-24 de julio 2020. <https://walk.lab2pt.net/program-2/>
- Apolonio, Laura. "Workshop para la Bienal de Arquitectura de Tiflis (Georgia)". *Laura Apolonio Art & Design*. Publicado el 12 de noviembre, 2020. <https://www.lauraapolonio.com/workshop-para-la-bienal-de-arquitectura-de-tiflis-georgia/>
- Apolonio, Laura. *Revalorización del acto de caminar como actividad estética de transformación social. Elaboración de rutas secretas de arte y naturaleza en Granada*. Trabajo fin de Máster. Universidad de Granada, 2016.
- Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. París: Gallimard, 2016. Kindle.
- Arasse, Daniel, Lionel Bourg, Thierry Davila, Patricia Falquières, Maurice Fréchuret, Eric Michaud y Gilles A. Tiberghien. *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*. Musée Picasso de Antibes. Catálogo de exposición. París: Réunion des musées nationaux, 2000.
- Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducido por Françoise Mallier. Murcia: Azarbe, 2006.
- Arte sui cammini, *Regione Lazio*, 2019, <https://www.regione.lazio.it/cittadini/cultura/progetti-in-corso-arte-cammini>
- Asociación Selvans, <https://selvans.org/?lang=es>
- Asociación Seuil, <https://www.assoseuil.org>
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil, 1992.
- Bachelard, Gaston. "Les dormeurs éveillés". *France Culture*. Podcast, 40'. 1954. Publicado el 5 de junio de 2016. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/dormeurs-eveilles-gaston-bachelard-l-image-et-l-imagination>
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaire de France, 2012 [11ª edición].
- Baird, Benjamin, Jonathan Smallwood, Michael D. Mrazek, Julia W. Y. Kam, Michael S. Franklin, y Jonathan W. Schooler, "Inspired by distraction: mind wandering facilitates creative incubation". *Psychological Science*. Vol.23, nº10 (Agosto 2012): 1117–22. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0956797612446024>
- Balló, Tania y Serrana Torres. *Las Sinsombrero*. Vídeo documental, 57:28. *RTV Play*. 2015. <https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/imprescindibles-sin-sombrero/3318136/>
- Barceló, Miquel. *La arcilla, la obra escultórica: PINTURA*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2013.
- Barnes, Sara. "Woman Makes Sign Telling Neighbors to Start "Silly Walking" and They Don't Disappoint". *The Modern Met*. 27 de abril, 2020, <https://mymodernmet.com/ministry-of-silly-walks-instagram/>
- Barthes, Roland. "Sémiologie et urbanisme". *Architecture d'aujourd'hui*, nº153, (diciembre1970 - enero 1971): 12. <https://www.larchitecturedaujourdhui.fr/wp-content/uploads/2017/04/semiourbanisme.compressed.pdf>
- Barthes, Roland. *Barthes, par Roland Barthes*. París: Editions Seuil, 1975.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Traducido por Ramón Alcalde. Barcelona: Ediciones Paidós 1993 [1985].
- Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*. Traducido por Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Becker, Stephan. "Welcome to the house of fun... Hans Ulrich Obrist on the Swiss Pavillon". *Uncube Magazine*. Publicado el 3 de junio de 2014. <http://www.uncubemagazine.com/blog/13212377>
- Benjamin, Walter. *Libros de los Pasajes*. Traducido por Luíís Fernández Castañeda. Madrid: Ediciones Akal, [1982]2005.
- Berardi, "Bifo" Franco. *Respirare, Caos y poesía*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2020.
- Berman, Marc G., John Jonides, y Stephen Kaplan. "The Cognitive Benefits of Interacting With Nature". *Psychological Science* 19, no. 12, (Diciembre 2008): 1207–12. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02225.x>.
- Bernstein, Michèle. *Tous les chevaux du roi*. París: Editions Allia, 2014. Kindle
- Berthier, Jean-François. "Capitre 3. Pourquoi la pratique devant-elle autant la théorie?". *Dérives urbaines*. Consultado el 2 de mayo 2021. http://derivesurbaines.com/chapters.php?chap_id=3&part_id=2
- Bertrand, André. *Le retour de la colonne Durutti*. Estrasburgo: Association fédérative générale des "étudiants" de Strasbourg, 1966. <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/228/andre-bertrand/la-retour-de-la-colonne-durutti>
- Beuys, Joseph. "Joseph Beuys Collection Documentaires". *Soylent Vert*. Vídeo de Youtube, 3:17:38. Publicado el 14 de abril 2021. https://www.youtube.com/watch?v=px_gS7yg4cY
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.

- Bobin, Christian. "À quoi ça rime?". *France Culture*. Podcast, 28:58. publicado el 9 de septiembre 2011, <https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/christian-bobin-12>
- Bodemann-Ritter, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Traducido por José Luis Arántegui. Madrid: Antonio Machado libros, 2005.
- Böhme, Gernot. "Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics". Traducido por Norbert Ruebsaat. *The Soundscape Journal* 1, nº 1 (2000): 14-18. <https://soundartarchive.net/articles/journal%20of%20acoustic%20ecology%201.pdf>
- Böhme, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. Traducido por A.-Chr. Engels-Schwarzpaul. Londres: Bloomsbury, 2020.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Barcelona: De Bolsillo, 2015.
- Botero, María Paula. "The Power of Walking meetings". *Thrive Global*. 27 de enero, 2017. <https://medium.com/thrive-global/the-power-of-walking-meetings-952a99032909>
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Traducido por Cecilia Beceyroy y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Brassai. *Paris de nuit*. París: Arts et métiers graphiques, 1933.
- Brea, José Luis. "Ornamento y Utopía: evoluciones de la escultura en los años 80 y 90". *Arte*, Vol. 1, nº 4, (1996): 2. <https://vdocuments.es/brea-ornamento-y-utopia-56198dab2063d.html>
- Breton, André. *L'Amour fou*. París: Gallimard, 1976.
- Breton, André. *La Clé des champs*. París: Livre de Poche, [1953]1979.
- Breton, André. *Manifeste du Surrealisme*. París: Éditions du Sagittaire, 1924.
- Breton, André. *Nadja*. París: Folio, [1964] 1978.
- Brizzi, Enrico. "Enrico Brizzi. Uno scrittore in cammino sull'Appennino Tosco-Emiliano". *Greennews*, 5 de julio, 2013,. <http://www.greennews.info/rubriche/enrico-brizzi-uno-scrittore-in-cammino-sullappennino-tosco-emiliano-20130705/>
- Broué, Caroline. "Philippe Jaccottet entre en Pléiade". *France Culture*. Podcast, 29'. Publicado el 12 de marzo 2014, https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/philippe-jaccottet-entre-en-pleiade?actId=ebwp0YMB8s0XXev-sw-TWi6FWgZQt9biALyr5FYI13OpJt6qCYo7vf98SkKwMoFh&actCampaignType=CAMPAIGN_MAIL&actSource=641400#xtor=E-PR-2-%5BLaLettre25022021
- Brunet, Michel. "A new hominid from the Upper Miocene of Chad, Central Africa". *Nature*, 418, nº6894, (2002): 145-151. <https://doi.org/10.1038/nature00879>
- Bunting, Heath y Kayle Brandon. "Craftivism: Food for Free (Brandon Hill)". *Art and the Public Realm Bristol*. 2009. <http://aprb.co.uk/projects/all-projects/2009/craftivism-food-for-free-brandon-hill>
- Burckhardt, Lucius. *Design is Invisible: Planning, Education and Society*. Editado por Markus Ritter y Martin Schmitz. Traducido por Jill Denton. Basel: Birkhäuser, 2017. ProQuest Ebook Central <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=4843234>
- Burckhardt, Lucius. *Il falso è l'autentico*. Traducido por Carla Buttazzi. Macerata: Quodlibet, 2019
- Burckhardt, Lucius. *Lucius Burckhardt Writings. Rethinking Man-Made Environments: Politics, Landscape and Design*. Editado por Jesko Fezer y Martin Schmitz. Traducido por Jill Denton. Viena, Nueva York: Springer, 2012. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=5117625>
- Burckhardt, Lucius. *Why Is Landscape Beautiful?: The Science of Strollology*. Editado por Markus Ritter y Martin Schmitz. Traducido por Jill Denton. Basel: Birkhäuser, 2015. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=1820359>
- Burnett Tylor, Edward. *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization*. London: Macmillan, 1881.
- Caellas, Marc. *El paseo de Robert Walser*. Obra de teatro. <https://marccaellas.net/paseo-de-robert-walser.html>
- CAIRN, Centre d'Art Informael de Recherches sur la Nature, <https://www.cairncentredart.org>
- Calvino, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Siruela, 2021.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Milán: Mondadori 2016. Ebook Kobo
- Calle, Sophie. *Suite Vénitienne*. Nueva York: Sigilio, 2015.
- Careri, Francesco y Laboratorio CIRCO. *CIRCO. Un immaginario di città ospitale*. (Roma: Bordeaux edizioni, 2021).
- Careri, Francesco y Lorenzo Romito. "A piedi nudi sul GRA". *Ibidem, The Journal of Urbanism*, 2 (2014): 59-68



- Careri, Francesco. "(RE)PARAR. Conversación con Francesco Careri". *Territorio Tolosa*. Vídeo de Youtube, 2:13:30. Publicado el 2 de julio 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ftIE-zYokP0&t=3s>
- Careri, Francesco. "A testa in giù". En *Questo è paesaggio. 48 definizioni*. Editado por Franco Zagari. Roma: Mancosu Editore, 2008. <http://articiviche.blogspot.com/p/link.html>
- Careri, Francesco. "Careri/Valenzuela: Charlas sobre Espacio y Territorio". *Bifurcaciones*. Vídeo de Youtube, 1:17:55. Publicado el 21 abril 2020. https://www.youtube.com/watch?v=BfiOOTCLtJo&feature=emb_err_woyt
- Careri, Francesco. "Derivas por Ciudad Juárez". *Derivas*. Publicado el 25 de agosto de 2019. <https://derivas.derivelab.org>
- Careri, Francesco. "El andar como práctica desde el aislamiento". *Universidad de los Andes*. Vídeo de Youtube. Publicado el 28 de abril 2020. <https://us-iti.bbcollab.com/collab/ui/session/playback>
- Careri, Francesco. "El andar como práctica estética". *Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia*. Vídeo de Youtube, 1:37:06. Publicado el 5 de junio de 2013, https://www.youtube.com/watch?v=_J-h92kODzc
- Careri, Francesco. "Erranza". *blog Arti Civiche*. 2004. <http://articiviche.blogspot.com/p/link.html>
- Careri, Francesco. "Francis Alys, the Storyteller". En *Francis Alys, a Story of deception*. Editado por Mark Godfrey, 183-185. Londres: Tate Modern, 2010. *Blog Arti Civiche*. Publicado del 2 de febrero 2011. <http://articiviche.blogspot.com/2011/02/prossima-settimana-al-master.html>
- Careri, Francesco. "Il vuoto". En *Topos e Progetti*. Editado por Mario Manieri-Elia, 17-22. Roma: Gangemi Editore, 2008. *Blog Arti Civiche*. <http://articiviche.blogspot.com/p/link.html>
- Careri, Francesco. "Laboratorio di Arti civiche, Programa del curso 2020-2021". *Università Roma Tre*. <https://www.uniroma3.it/insegnamento-erogato/dipartimento-di-architettura/l/2019-2020/Scienze-dellarchitettura-0580706201700002/2C46B9C4-E5FE-488B-89C0-37CC9CB8A8BD-21002134/>
- Careri, Francesco. "Nuraghe". *Blog Arti civiche*. Publicado el 10 de septiembre 2021. <http://articiviche.blogspot.com/p/link.html>
- Careri, Francesco. "Roma, arcipelago frattale". *Blog Arti Civiche*. Publicado en octubre 1995. <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>
- Careri, Francesco. "Stalker. Attraverso i territori attuali. Roma 5-8 ottobre 1995. Diario di viaggio". Publicado el 6 de octubre de 1995. *Blog Arti civiche*, <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>
- Careri, Francesco. "The walking society". En *The walking society*. Editado por A. Koivu. Baden: Lars Müller Publishers, 2015.
- Careri, Francesco. "Transurbanza". *Blog Arti Civiche*. Publicado en 2004. <http://articiviche.blogspot.com/p/link.html>
- Careri, Francesco. "Walkscapes, Lecture by Francesco Careri". *AA School of Architecture, Laboratory for Sensitive Observers*. Vídeo de Youtube, 2:03:03. Publicado el 28 de abril de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Z8rdl20LrOk&t=21s>
- Careri, Francesco. *Blog Arti Civiche*. <http://articiviche.blogspot.com/2011/02/prossima-settimana-al-master.html>
- Careri, Francesco. *Blog Arti Civiche*. <http://articiviche.blogspot.com>
- Careri, Francesco. *En-Ciclo-Poedia, In bici o a piedi dalla A como Amacario alla Z come Zonzo*. Editado por Stalker. 2002. Disponible en "Zonzo", *blog Arti Civiche*, <http://articiviche.blogspot.com/p/link.html>
- Careri, Francesco. Laboratorio CIRCO. "C.I.R.C.O. Casa Irrinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità". <https://laboratorio-circo.wordpress.com>
- Careri, Francesco. *Nomadismo, Architettura, Ospitalità*. Roma: Bordeaux Edizioni, 2020.
- Careri, Francesco. *Pasear, detenerse*. Traducido por Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Careri, Francesco. *Walkscapes, El andar como práctica estética*. Traducido por Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, [2002]2017.
- Carr, Nicholas. *The Shallows. What the Internet is doing to our Brains*. Nueva York: WW Norton & Company, 2010. En español: *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet en nuestras mentes?*. Traducido por Pedro Cifuentes. Barcelona: Taurus, 2020.
- Cerdà, Josep. "Observatorio de la transformación urbana del sonido: La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora". *Arte y Políticas de Identidad*, 7, (2012):143-162. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/174011> (consultado el 9 de febrero de 2021)
- Certeau, Michel (de). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard, 1990.
- Certeau, Michel (de). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Trad. José Luis Arántegui (Madrid: Antonio Machado libros, 2005)
- Comas, Arturo. *Lo inútil*. Exposición. Galería Espacio Olvera, Sevilla, 2017. <http://www.arturocomas.com/lo-inutil-2017/>

- Constant, Anton Nieuwenhuys. *La Nueva Babilonia*. Traducido por Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Constant, Fondation Constant, <https://stichtingconstant.nl>
- Constant. "Another City for Another Life". En *Constant. Nueva Babilonia*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2015.
- Constant. "Demain la poésie logera la vie". Escrita en París, leída en Alba, 1956. Primer Congreso Mundial de Artistas Libres. https://stichtingconstant.nl/system/files/pdf/1956%20Demain%20la%20poesie%20logera%20la%20vie_0.pdf
- Constant. "New Babylon, a nomadic town". En *Constant-New Babylon*. Catálogo de exposición. La Haya: Gemeentemuseum, 1974. https://stichtingconstant.nl/system/files/1974_new_babylon.pdf
- Constant. "Une autre ville pour une autre vie". *Internationale Situationniste*, nº3 (1959). https://stichtingconstant.nl/system/files/1959_une_autre_ville_pour_une_autre_vie.pdf
- Coppens, Yves. "Comment sommes-nous devenus humains". *France Culture*. Podcast 58'. Publicado el 29 de agosto 2016. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/comment-sommes-nous-devenus-humains>
- Coppens, Yves. "De l'espèce à la personne: la naissance de la dignité". *Université de Strasbourg*. Vídeo de Youtube, 1:23:24. Publicado el 3 de diciembre. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=bLHK7P320-c&t=1068s>
- Corvo Ponce, Joaquín. "Walking art: Práctica, experiencia y proceso generadores de paisaje y pensamiento". Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2013. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/54855>
- Coverley, Merlin. *Psicogeografía*. Madrid: PanCrítica & Carpe Noctem, 2014. Kindle
- Crawford, Matthew B. *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*. Traducido por Marc Saint-Upéry y Christophe Jaquet,. París: La Découverte Poche, 2019.
- Cumming, Laura. "Hamish Fulton: Walk; Turner and the Elements – review". *The Guardian*, 29 de enero, 2012. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/hamish-fulton-walk-turner-margate-review>
- Chatwin, Bruce. *Los trazos de la canción*. Traducido por Eduardo Goligorsky. Barcelona: Ediciones Península, 2015. Kindle.
- Chatwin, Bruce. *The Songlines*. Londres: Vintage Books, 1987. Kindle
- Chatwin, Bruce. *The Songlines*. Londres: Vintage Books, 1987. Kindle
- Cheng, Miao, Masaharu Kato, Jeffrey Allen Saunders y Chia-hei Tseng. "Paired walkers with better first impression synchronize better". *PLoS ONE* 15(2), (Febrero 2020): e0227880. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0227880>
- Chillida, Eduardo. *Eduardo Chillida, Elogio de la mano*. Catálogo de exposición. Museo de arte abstracto español. Madrid: Fundación Juan March, 2003. <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:221/datastreams/PDF/content>
- Christo and Jeanne-Claude. <https://christojeanneclaude.net>
- Davila, Thierry. "Errare humanum est (remarques sur quelques marcheurs de la fin du XXe siècle)". En: *Un siècle d'arpenteur. Les figures de la marche*. París: Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Davila, Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2007.
- dCordova Sculpture Park and Museum. *Walking Sculpture 1967-2015*. Catálogo de exposición. New Haven: Yale University Press, 2015.
- De Martino, Ernesto. *Il mondo magico*. Turín: Bollati Boringhieri, 1973.
- de vries, herman y Jean-Hubert martin, Cees de Boer, Colin Huizing, Birgit Donker. *to be all ways to be*. Catálogo de exposición. Biennale arte 2015. Dutch pavilion. Valiz, Amsterdam: Mondrian Fund, 2015.
- de vries, herman y Leszek Brogowski, Fabien Faure, Luc Garraud, Nadine Gomez, Myette Guiomar, Natacha pugnet, André Scala, Katharina Winterhalter. *herman de vries*. Lyon: Éditions Fage, 2009.
- de vries, herman. "chance and change". *MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León*. Vídeo de Youtube, 10:05. Publicado el 4 de agosto 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=UalMKdG2Wms>.
- Debord, Guy Ernest y Gil J Wolman. "Mode d'emploi du détournement". *Les lèvres nues*. nº 8 (mayo 1956). *Inter*, nº 117, (2014): 23–26, <https://id.erudit.org/iderudit/72291ac>
- Debord, Guy y Asger Jorn. *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn*. Copenhagen: Permild & Rosengreen, 1958.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*. París: Éditions Gallimard ([1967]1992). http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf
- Debord, Guy. "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale". *Inter*, nº 44, (verano 1989): 1-11, <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1989-n44-inter1102296/46876ac.pdf>



- Debord, Guy. "Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps". 1959. Vídeo de Youtube, 18':46". Publicado el 26 de mayo 2013 en el canal Tomás Quiroga. <https://www.youtube.com/watch?v=s0sfC20aACA>
- Debord, Guy. "Théorie de la dérive". *Les Lèvres nues*, n° 9, (diciembre 1956) y *Internationale Situationniste* n° 2, (diciembre 1958). <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>
- Debord, Guy. "Théorie de la dérive". *Les Lèvres nues*, n° 8/9. París: Alia ([1956]1998). <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>
- Debord, Guy. *Hurléments en faveur de Sade*. Film 1952. Vídeo de Youtube, 1:03:30. Publicado el 16 de agosto de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=U8o3ue5-lA8>
- Debord, Guy. *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*. Film. 1978. Vídeo de Vimeo, 95'. <https://vimeo.com/199438695>
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. París: Editions Champ Libre, 1971.
- Debord, Guy. *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn*. París: Éditions Allia, 2004.
- Debord, Guy. *Oeuvres cinématographiques complètes*. París: Gallimard, 1994.
- Deitch, Jeffrey (editor). *Post Human*. Berlin, Hatje Cantz Verlag, 1992.
- Deitch, Jeffrey (editor). *Post-Human*. Catálogo de exposición. Berlín: Hatje Cantz Verlag, 1992. <https://deste.gr/publication/post-human/>
- Del Castillo, Ramón. *Filósofos de paseo*. Madrid: Turner Noemia, 2020.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. París: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Le pli. Liebniz et le Baroque*. París: Les Éditions de Minuit, 1988.
- Demetrio, Duccio. "Cammino dunque sono. La valenza formativa del camminare". En *Camminare cambia, il lungo cammino come strumento educativo per giovani in difficoltà*. Editado por Associazione Lunghi Cammini. Venecia: Ediciclo editore, 2019.
- Demetrio, Duccio. *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*. Milano: Cortina Raffaello Editore, 2005.
- Demetrio, Duccio. *Foliage. Vagabondare in autunno*. Milano: Cortina Raffaello Editore, 2018.
- Demetrio, Duccio. *Raccontarsi : L'autobiografia come cura di sé*. Milano: Cortina Raffaello Editore, 2003.
- Didi-Huberman, Georges. "La imaginación, nuestra Comuna". Conferencia en el Centro de Arte José Guerrero, 26 de Abril de 2019. Vídeo de Vimeo, 1:17:38. Publicado el 24 de julio 2020. Blog *Centro Guerrero*. <http://blogcentroguerrero.org/2020/07/georges-didi-huberman-la-imaginacion-nuestra-comuna/>
- Didi-Huberman, Georges. "La imaginación, nuestra Comuna". *Theory Now, Journal of Literature, Critique and Thought. Monográfico: Pensar las imágenes. Con y en torno a Georges Didi-Huberman*, Vol. 3 n° 2 (15 julio, 2020): 5-21, <https://doi.org/10.30827/tnj.v3i2.13931>
- Didi-Huberman, Georges. *La survivance des lucioles*. París: Les Éditions de Minuit [2009] 2016), Kindle
- DOM. *L'uomo che cammina*. <https://www.casadom.org/luomo-che-cammina.html>
- Dufourmantelle, Anne. *Éloge du risque*. París: Rivages poche, 2014.
- Fernández Crespo, Cristina. "Se hace camino al andar: Esther Ferrer en Logroño". *Plataforma de arte contemporáneo*, 31 de Marzo, 2015, <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/se-hace-el-camino-al-andar-esther-ferrer-en-logrono/>
- Fernández Esteban Cristina. "La nueva y revolucionaria fórmula para tener reuniones más efectivas: hacerlo al aire libre y mientras se camina". *Business Insider*, 27 de febrero, 2020. <https://www.businessinsider.es/nueva-revolucionaria-formula-tenner-reuniones-efectivas-588775>
- Fernández-Cid, Miguel. "Hamish Fulton: Soy un artista que hace caminatas, no un caminante que hace arte". *El Cultural*, 24 de abril, 2008. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Hamish-Fulton/23000>
- Font, Elodie. "Marcher la vie: sur les sentiers du bonheur, avec David Le Breton". *France Inter*. Podcast, 36'. Publicado el 22 de julio 2020. <https://www.franceinter.fr/emissions/chacun-sa-route/chacun-sa-route-22-juillet-2020>
- Forns, Albert. "Caminar, una práctica artística". *The New Barcelona Post*. 7 agosto de 2018. <https://www.thenewbarcelonapost.com/caminar-una-practica-artistica/>
- Foucault, Michel. "Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)". *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, (octubre 1984): 46-49. <https://cinedidac.hypotheses.org/files/2014/11/heterotopias.pdf>
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. París: Gallimard, 1975.
- Fulton, Hamish. "Caminando con Hamish Fulton". *Fundación Cerezales Antonino y Cinia*. Publicado el 8 de mayo 2017. <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/caminando-con-hamish-fulton/>

- Fulton, Hamish. "Caminando con Hamish Fulton". *Slowalk* 8 -9 de abril 2017. *Fundación Cerezales Antonino y Cinia*. <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/actividad/caminatas-hamish-fulton/>
- Fulton, Hamish. "Hamish Fulton Limmat Art Walk, Zürich, 2012". *Vernissage TV*. Video de Youtube, 6:46. Publicado el 6 de julio de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=boMHQhj2UuA>
- Fulton, Hamish. "Hamish Fulton marks 40 years as a 'walking artist' Penzance Beach". *Graham Gaunt*. Video de Vimeo, 5:41. <https://vimeo.com/80490080>
- Fulton, Hamish. "Hamish Fulton speaks about his practice as a walking artist". *Galerie Thomas Schulte*. Video de Youtube, 10:44. Publicado el 6 de abril 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=gf46UROy64c>
- Fulton, Hamish. "Hamish Fulton's Slowalk (In Support of Ai Weiwei)". *Tate*. 1 de mayo 2011. Video de Youtube, 4:02. <https://www.youtube.com/watch?v=oCc8Rs4sOVY>
- Fulton, Hamish. "Walk in every direction". *Switzerland at the Venice Biennale*. Video de Facebook, 3:39. Publicado el 22 de agosto 2019. <https://www.facebook.com/switzerlandinvenice/videos/362804597749493/>
- Fulton, Hamish. "Walking on and off the Path". Exposición, 9 Abril - 23 Julio, 2017. *Fundación Cerezales Antonino y Cinia*. <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/actividad/walking-on-and-off-the-path-hamish-fulton/>
- Fulton, Hamish. "Walking with art". *Venice Documentation Project*. Video de Vimeo, 2:28. Publicado en 2016. <https://vimeo.com/192608492>
- Fulton, Hamish. *Margate Walking*. Video de Vimeo, 13:46. Publicado en 2014. <https://vimeo.com/86825920>
- Fulton, Hamish. *Río Luna Río*. Traducido por Vaugham Systems. Badajoz: Fundación Ortega Muñoz, 2008.
- García Gil, Fernanda, Laura Apolonio, Cristina Gollonet, Francisco Cámara Roldán, Francisco Sánchez Montalbán, Víctor Medina Flórez, Juan Camponaes, Sara Cuéllar Romero, Jorge del Pino, Andreía Falqueto, Reyes González Vida, Lucía Marchesin, Rosa Mármol, Sandro Novaes, Gertrudis Román Jiménez, Pilar Soto Sánchez, Laura Tortosa, Joao Wesley de Souza, María Vil y David Mannstein. *Recorridos. Reactivar el espacio*. Editado por Fernanda García Gil y Laura Apolonio. Granada: Editorial Gami, 2020. <https://enlosbordesarteyna.wixsite.com/enlosbordes/exposicion>
- Garrido, Mar y Laura Apolonio. *Deambular sonoro en Granada*, audio, 00:16:50, Festival Sur Aural, julio 2020, Santa Cruz (Bolivia), <https://suraural.org/transmisiones>
- Gaubert, Jérémy. *Philosophie du marcheur*. París: Terre Urbaine, 2021.
- Gehl, Jan. *Ciudades para la gente*. Traducido por Juan Décima. Buenos Aires: Infinito, 2014. <https://issuu.com/majesbian/docs/344953224-ciudades-para-la-gente-ja>
- Gesse, Alex y Gorka Altuna. *Baños de bosque. 50 rutas para sentir la naturaleza*. París: Petit Futé, Country Guide, 2020.
- Gesse, Álex. *Sentir el bosque*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2018. Kindle.
- Giacometti, Alberto. *À travers Paris*. París: Les Cahiers Dessinés, 2018.
- Giacometti, Alberto. "Giacometti en el Tate Modern". *Swissinfo*. Publicado el 10 de mayo del 2017. https://www.swissinfo.ch/spa/alberto-giacometti_giacometti-en-el-tate-modern/43171692
- Giedion, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*. Traducido por Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Giedion, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Traducido por María Balseiro Fernández-Campoamor. Madrid: Alianza editorial, 1981.
- Gielen, Pascal. "La representación de la ciudad del común". *Constant. Nueva Babilonia*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- Gilpin, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Traducción de Javier Maderuelo. Madrid: Abada editores, 2004.
- Glowczewski, Barbara. *YAPA, Peintres Aborigènes de Balgo et Lajamanu*. París: Baudoin Lebon Editeur, 1991.
- Goldsworthy, Andy. "Wood line", *Public Art and Architecture from Around the World*. 8 de agosto, 2012. <https://www.artandarchitecture-sf.com/wood-line-by-andy-goldsworthy.html>
- Gropius, Walter. "Introduction". En *The Theater of the Bauhaus*. Editado por Walter Gropius y Arthur S. Wesinger. Traducido por Arthur S. Wesinger. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- Gros, Frédéric. *Marcher, une philosophie*. París: Champs essais, Flammarion, 2011.
- Guglielmi, Laura. "Cosio d'Arrosia: qui è stata fondata l'Internazionale Situazionista". Blog de *Laura Guglielmi*. <https://www.laura-guglielmi.it/persone-e-territori/cosio-darrosia-dove-e-nata-linternazionale-situazionista/>



- Hallet Eghayan, Michel y Pascal Picq. "Danse évolution". *INA*. Vídeo, 1:39, publicado el 2 de julio de 2006. <https://www.ina.fr/video/I13175590/danse-evolution-video.html>
- Han, Byung Chul. "Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose". *El País*, 7 de febrero, 2018.
- Han, Byung Chul. *La expulsión de lo distinto*. Traducido por Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2016.
- Han, Byung-Chul. *No-cosas*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Barcelona: Penguin Random House Editorial España, 2021.
- Harari, Yuval Noah. *Sapiens, A Brief History of Humankind*. London: Vintage, 2015.
- Hatoum, Mona. *Performance Still 1985-1995*. *Tate Modern*, octubre, 2013. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087>
- Heidegger, Martin. "... Poéticamente habita el hombre..." ['...Dichterisch wohnet der mensch...']. *Revista de Filosofía*, vol. 7, nº 1-2, (octubre 2017): 77-91, <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44871/46941>
- Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Traducido por Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder, 2009.
- Heidegger, Martin. *Holzwege*. Frankfurt: V. Klostermann, 1950.
- Helen Mirra, <https://hmirra.net>
- Henry, Michel. *La Barbarie*. Paris: Grasset, 1987.
- Hermoso, Borja. "George Steiner: estamos matando el sueño de nuestros niños". *El País, Babelia*. 1 de julio, 2016. https://elpais.com/cultura/2016/06/29/babelia/1467214901_163889.html
- Herzog, Werner. *Nomad. In the footsteps of Bruce Chatwin*. Film 89'. Scotland: BBC, 28 de abril 2019. <https://www.wernerherzog.com/films-by.html>
- Herzog, Werner. *Of Walking in Ice. Munich-Paris. 23 November - 14 December 1974*. Traducido por Marje Herzog y Allan Greenberg, London: Vintage Books, 2014
- Hesse, Hermann. *El caminante*. Barcelona: Bruguera, 1978.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Traducido por Eugenio Imaz. Madrid: Alianza editorial, [1954] 2007.
- Iglesia, Anna M^a. *La revolución de las flâneuses*. Gerona: WunderKammer, 2019.
- Ingold, Tim & Jo Lee Vergunst. *Ways of walking. Ethnography and practice on foot*. Reino Unido: Ashgate, 2008.
- Ingold, Tim. "Entrevista Tim Ingold autor de Líneas". *Editorial Gedisa*. Vídeo de Youtube, 12:16. Publicado el 9 de marzo 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=6G1gs5Am5SY&t=644s>
- Ingold, Tim. "Lines in Sand: Borders, Conflicts and Transitions". University of Glasgow College of Arts Industry Engagement. Vídeo de Youtube, 1:07:55. Publicado el 13 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=D8sdT9cdgoU&t=131s>
- Ingold, Tim. "The art of paying attention". Conferencia 29-30 de noviembre 2017. *Art of Research*. Helsinki. Vídeo de Youtube, 1:09:45. Publicado el 22 de febrero 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=2Mytf4ZSqS&t=3159s>
- Ingold, Tim. "The life of lines". *Abu Talks*. Vídeo de Youtube, 10:12. Publicado el 19 de octubre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=Xfvnt_wExbk&t=147s
- Ingold, Tim. "Vivimos en la era del Antropoceno". *Acquae Fundación*. Vídeo de Youtube, 8:53. Publicado el 15 de septiembre 2016, <https://www.fundacionaquae.org/entrevista-aquaetv-a-tim-ingold/>
- Ingold, Tim. *Anthropology, Why it matters*. Cambridge: Polity Press, 2018.
- Ingold, Tim. *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2011.
- Instituto de Baños de Bosque, <https://www.institutodebañosdebosque.com>
- Internationale Lettriste. *Potlatch, 1954-1957*. Edición electrónica elaborada a partir de Éditions Allia (1996) y Éditions Gallimard (2006). http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/Potlatch.html
- Jacobs, Jane. *Jane's Walks*, consultado el 15 de mayo 2021, <https://janeswalk.org>
- Jappe, Anselm. *Guy Debord*. Traducido por Luis A. Bredlow. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- Jouannais, Jean-Yves. *Artistas sin obra. "I would prefer not to"*. Traducido por Carlos Ollo Razquín. Barcelona: Acantilado, 2014.
- Kagge, Erling. *Caminar. Las ventajas de descubrir el mundo a pie*. Traducido por Lotte Katrine Tollefsen. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2019. Kindle
- Kenichi, Ito. "Kenichi Ito, el Usain Bolt de las cuatro patas". *Marca TV*. Consultado el 12 de marzo de 2021. <https://n9.cl/7e1a5>

- Kenichi, Ito. "En cuatro patas: Un japonés rompe récord mundial al correr 100 metros como mono". *RT en Español*. Vídeo de Youtube, 0:36. Publicado el 13 de noviembre 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=q5EGjBhszFQ>
- Kendridge, William. "A Defence of the Less Good Idea". *Sigmund Freud Museum*. Vídeo de Youtube, 1:09:55. Publicado el 30 de mayo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=1YUqg1MOS5w&t=1517s>
- Kentridge, William. "Peripheral Thinking". *Yale University Art Gallery*. Vídeo de Youtube, 1:00:23. Publicado el 13 de noviembre 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=79FuOWzRvs>
- Kentridge, William. "Thinking on one's feet - a walking tour of the studio". *University of Oxford*. Vídeo de Youtube, 49:24. Publicado el 2 de octubre 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=zhxACUiddhc>
- Khatib, Abdelhafid. "Essai de description psychogéographique des Halles". *Internationale Situationniste*, nº 2 (diciembre 1958), <http://debordiana.chez.com/francais/is2.htm#essai>
- Kitchen, Martin. *Speed: Hitler's Architect*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Klee, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Praeger Publishers, 1960.
- Kosigi, Takehisa. "Takehisa Kosigi. Theatre Music". *Artists' Books and Multiples*. Publicado el 12 de enero 2021, <http://artistsbook-sandmultiples.blogspot.com/2021/01/takehisa-kosugi-theatre-music.html>
- La Casa, Eric. *Tentative d'épuisement (sonore) d'un lieu parisien*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Macba, 23 de abril, 2016. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/tentative-depuisement-sonore-dun-lieu-parisien> (consultado el 9 de febrero, 2021)
- La Cecla, Franco. *Perdersi. L'uomo senza ambiente*. Bari: Editori Laterza, 2011.
- Laiglesia, Juan Fernando (de). "Cinco horizontes para una aventura esférica". *XI Ruta cicloturística del Románico Internacional*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, 1993.
- Larrauri, Maite. *El deseo según Gilles Deleuze*. Madrid: Frontera Digital, 2017.
- Latour, Bruno. *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*. París: La Découverte, 2017.
- Laudo, Alexandra. "La intimidad de los otros y Sophie Calle". *Temas de psicoanálisis*. 13 de enero, 2017. <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2017/01/11/la-intimidad-de-los-otros-y-sophie-calle/>
- Le Breton, David, Daniel Marcelli y Bernard Ollivier. *Marcher pour s'en sortir. La vie devant eux*. Toulouse: Eres, 2012.
- Le Breton, David. "Avec David Le Breton, marcher vers sa vie et vers les vivants" *RTBF La Première*, 24 de febrero, 2021. https://www.rtbf.be/lapremiere/emissions/detail_et-dieu-dans-tout-ca/accueil/article_avec-david-le-breton-marcher-vers-sa-vie-et-vers-les-vivants?id=10527144&programId=180
- Le Breton, David. "La marche come renaissance". *Études, Le sens de la marche*, nº 413 (2010-11): 520. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-11-page-519.htm>
- Le Breton, David. *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. París: Métailié, 2015.
- Le Breton, David. *Éloge de la marche*. París: Métailié, 2000.
- Le Breton, David. *L'adieu au corps*. París: Métailié, 2013.
- Le Breton, David. *Marcher la vie. Un art tranquille du bonheur*. París: Métailié, 2020.
- Le Breton, David. *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. París: Métailié, 2012.
- Le Roy, Xavier. *Self Unfinished. Sadler's Wells Theater*. Vídeo de Youtube, 2:03. Publicado el 12 de enero 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=G3rv1TeVEPM>
- Leach, Melissa. "The wonders of Walkshops". *Steps Center Pathways to Sustainability*. 22 de mayo, 2014. <https://steps-centre.org/blog/wonders-walkshops/>
- Lefebvre, Henri. *La Production de l'Espace*. París: Anthropos, [1974] 2000. Disponible también en *L'Homme et la Société, Sociologie de la Connaissance Marxisme et Anthropologie*, nº. 31-32 (1974): 15-32. <https://doi.org/10.3406/homso.1974.1855>
- Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne. Introduction, Tome I*. París: L'Arche, 1977. Edición electrónica de Monoskop. https://monoskop.org/images/9/92/LEFEBVRE_Henri_-_Critique_de_la_vie_quotidienne_1.pdf
- Lefebvre, Henri. *La présence et l'absence, contribution à la théorie des représentations*. París: Casterman, 1980. Kindle
- Lenoir, Frédéric. "L'expérience de la marche". Vídeo 53. *Arte*, 2020. Consultado en agosto 2021. <https://www.arte.tv/fr/videos/088393-003-F/les-chemins-du-sacre-3-5/>
- Lenoir, Frédéric. "Les chemins du sacré". Serie de vídeos. *Arte*, 2020. Consultado en agosto 2021. <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-020766/les-chemins-du-sacre/>



- Leroi-Gourhan, André. *Le geste et la parole, Technique et langage*. París: Éditions Albin Michel, 1964.
- Li, Qing Dr. *El poder del bosque. Shinrin-Yoku*. Traducido por Jorge Rizzo. Barcelona, Roca Editorial, 2018.
- Lingwood, James. "Making Seven Walks: Rumours". *Artangel*. Conversaciones entre James Lingwood y Francis Alÿs del 11 y 20 Julio 2005. <https://www.artangel.org.uk/seven-walks/rumours/>
- Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Traducido por Ma^a Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal, 2004.
- Lizzani, Carlo. "La vita agra" (fragmento). *Ufociclismo Canaleyt*. Vídeo, 0':44". Publicado el 24 de junio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=NrvoBtkS4Yc>
- Long, Richard. "Interview with Martina Giezen". *Selected Statements and Interviews*. Editado por Ben Tufnell. Londres: Haunch of Venison, 2007.
- Long, Richard. <http://www.richardlong.org>
- Long, Richard. *Mirage*. Editado por Alison Sleeman, Geórgia Lobacheff y Mario Codognato. Londres: Phaidon Press Limited, 1998.
- Luz, Pedro. "Dulce Borde". En *Ernesto Neto, El cuerpo que me lleva*. Catálogo de exposición. Museo Guggenheim de Bilbao. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Traducido por Enrique Luis Revol, Barcelona: Gustavo Gili, 2008 [1960].
- Maderuelo, Javier. "De la mano al espacio". En *Eduardo Chillida, Elogio de la mano*. Catálogo de la exposición. Museo de arte abstracto español. Madrid: Fundación Juan March, 2003.
- Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008. Kindle.
- Maistre, Xavier (de). *Voyage autour de ma chambre*. París: Librairie Delaunay, 1829. <https://archive.org/details/voyageautourd-dem04maisgoog/page/n5/mode/2up>
- Malabou, Catherine. "Philosophe de la plasticité". *France Culture*. Podcast, 58'. Publicado el 5 de junio 2020. <https://www.france-culture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-1574-catherine-malabou-philosophe-de-la-plasticite>
- Malabou, Catherine. "Prenons soin de nos cerveaux". *France Culture*. Podcast 44'. Publicado el 9 de julio 2017. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir/prenons-soin-de-nos-cerveaux-0>
- Mancuso, Stefano. "Phytopolis. La ciudad de mañana". *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona*. Vídeo, 1:36:03. Publicado el 7 de julio 2021. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/stefano-mancuso/236798>
- Mancuso, Stefano. *El futuro es Vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017.
- Mancuso, Stefano. *La nación de las plantas*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2020.
- Maño. "El funambulista que unió las Torres Gemelas". *Historias de Nueva York*, 6 de septiembre, 2011. <https://historiasdenueva-york.es/2011/09/06/el-funambulista-que-unio-las-torres-gemelas/>
- Marey, Étienne-Jules. *Le Mouvement*. París: G. Masson, Éditeur, 1894.
- Márquez Pulido, Ulises Bernardino. "La crítica de la vida cotidiana de Henri Lefebvre: importancia y vigencia para la sociología contemporánea". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n° 241 (enero-abril 2021): 74-76. <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.241.71963>
- Marquis, Sarah. "L'aventurière de l'extrême". *Figaro live*. Vídeo de Youtube, 24':49". Publicado el 10 de noviembre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ORSdy2yIM9Ls>
- Marquis, Sarah. "Sarah spent 510 days wandering through the Australian continent alone". <https://www.sarahmarquis.com/australian-outback>
- Marquis, Sarah. *Sauvage par nature. De Sibérie en Australie, trois ans de marche en solitaire*. Neuilly-sur-Seine: Michel Lafon, 2014. Kindle.
- Martínez Guirao, Miriam. "Jardines típicos de Bilbao". Proyecto artístico, 2015. <http://www.miriamguirao.com/2016/04/jardines-tipicos-de-bilbao.html>
- Martínez, Mada. "Quien pierde tiempo gana espacio". *El Diario Montañés*, 16 de marzo, 2018. <https://www.eldiariomontanes.es/culturas/pierde-tiempo-gana-20180316230135-nt.html>
- Matalana, Luis. "Presentación del texto 'El simbólico, el imaginario y el real' de Jacques Lacan (1953)". *Acheronta*, n°24, (diciembre 2007). <https://www.acheronta.org/acheronta24/matalana.htm>
- Maubert, Franck. *El hombre que camina*. Traducido por Nuria Petit. Barcelona: Acantilado, 2019.
- Maupassant, Guy (de). *La vie errante*. Lunel: Éditions Ararauna, 2021.

- Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Traducido por Julia Bucci. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Millás, Juan José y Juan Luis Arsuaga. "Arsuaga y Millás, sapiens y neandertal". *Espacio Fundación Telefónica Madrid*. Vídeo de Youtube, 1:21:58. Publicado el 15 de octubre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=x07ym86h49w&feature=emb_logo
- Millás, Juan José y Juan Luis Arsuaga. *La vida contada por un sapiens a un neandertal*. Madrid: Alfaguara, 2020. Kindle.
- Montaigne, Michel (de). *Les Essais, Livre III*. París: Abel L'Angelier, 1595. <https://TheVirtualLibrary.org>
- Monty Python. *Ministry of Silly Walks*. Vídeo de Youtube, 2:32. Publicado el 7 de marzo 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=HHFuTpVvRCI>
- Morin, Odile. "Il photographie les visages des pèlerins du chemin de Compostelle et les expose en plein air". *Franceinfo*, 8 de septiembre, 2019. https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/compostelle/il-photographie-les-visages-des-pelerins-du-chemin-de-compostelle-et-les-expose-en-plein-air_3608419.html
- Moure, Gloria (editora). *On the road*. Catálogo de exposición. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014.
- Nauman, Bruce. *The Impossible Prison*. Exposición. 31 de octubre-14 de diciembre, 2008. Nottingham: Police Station, Galleries of Justice. <https://www.e-flux.com/announcements/38867/the-impossible-prison/>
- Neruda, Pablo. *Estravagario*. Buenos Aires: Losada, 1958. <https://www.neruda.uchile.cl/obra/obraestravagario4.html>
- Nisbet, Elizabeth K. and John M. Zelenski. "Underestimating nearby nature: Affective forecasting errors obscure the happy path to sustainability". *Psychological Science*, 22, nº 9, (Agosto 2011): 1101-6. <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0956797611418527>
- Nogué, Juan. "Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas". *Eria: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 73-74 (junio 2007): 373-382. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2585408>
- Núñez Pereira, Cristina y Rafael Romero. *Emocionario. Di lo que sientes*. Llanera: Palabras aladas, 2013.
- O'Mara, Shane. *In Praise of Walking. The new science of how we walk and why it's good for us*. Londres: Vintage, 2019. Kindle.
- O'Rourke, Karen. *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. Cambridge, Massachussets: The Mit Press, 2016.
- Oikoten, "Les randonnées de l'espoir", *Terraeco*, 13 de mayo, 2004, <https://www.terraeco.net/Oikoten-les-randonnees-de-l-espoir.html>
- Oikoten, consultada el 9 de junio 2021, <https://xacopedia.com/Oikoten>
- Ollivier, Bernard. *Longue Marche*. París: Éditions Phébus, 2013.
- Ono, Yoko. *Half-A-Wind Show, Eine Retrospektive*. Editado por Ingrid Pfeiffer y Max Hollein. Mónaco: Editorial Prestel, 2013.
- Oppenheim, Dennis. <https://www.dennisaoppenheim.org>
- Oppezzo, Marily y Daniel L. Schwartz. "Give Your Ideas Some Legs: The Positive Effect of Walking on Creative Thinking". *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*. Vol. 40, No. 4, (2014): 1142-1152. <https://www.apa.org/pubs/journals/releases/xlm-a0036577.pdf>
- Ordine, Nuccio. *L'utilità dell'inutile*. Milán: Bompiani, 2013.
- Ortín, Pere. "Un vídeo-editorial caminado para el número en el que nuestros pies han hecho más kilómetros". Vídeo de Vimeo, 2:00. *Altair Magazine, El arte de caminar*, (2018): 11. <https://www.altairmagazine.com/voces/caminar-editorial/>
- Palacio de los Condes de Gabia. *Que no se entienda no significa que no exista*. Catálogo de exposición. Granada: Diputación de Granada, 2015.
- Palmese Cristina, José Luis Carles y Antonio Alcázar, *Paisajes Sonoros de Cuenca*. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2010.
- Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Traducido por Moisés Puente Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Pasolini, Pier Paolo. "Il vuoto di potere in Italia". *Corriere della Sera*. 1 de febrero, 1975. <https://letteredidattica.deascuola.it/letteratura/risorse/biblioteca-01database-brani/il-vuoto-di-potere-in-italia/>
- Penfield, Wilder. *Motor Homunculus Model*. Natural History Museum of London. *Fine Art America*, <https://fineartamerica.com/featured/motor-homunculus-model-natural-history-museum-londonscience-photo-library.html>
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. París: Galilée, [1974] 2000.
- Perec, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1989. Kindle
- Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Traducido por Mercedes Cebrián. Madrid: Impedimenta, 2008.



- Perec, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. París: Christian Bourgois éditeur, 2020.
- Petit, Philippe. "Philippe Petit Looks Back on Historic Twin Towers Walk 44 Years Later". *Insideedition*. Video de Youtube, 4:45. Publicado el 7 de agosto 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=tynHJqQfXMQ>
- Picq, Pascal. "Choisissez d'étudier ce que vous aimez". *Le Monde*, 9 de febrero, 2017. https://www.lemonde.fr/o21/article/2017/02/09/pascal-picq-choisissez-d-etudier-ce-que-vous-aimez_5077105_5014018.html
- Picq, Pascal. "Danser avec l'évolution – extraits". Compagnie Hallet Eghayan. Video de Youtube, 15'. Publicado el 10 de noviembre 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=Adj5CqnRSvQ>
- Picq, Pascal. *La Marche. Sauver le nomade qui est en nous*. París: Éditions Autrement, 2015. Kindle.
- Pigem, Jordi. "Tratamos de tapar nuestro vacío existencial con posesiones y distracciones. Pero no funciona". *El País*, 4 de diciembre, 2021.
- Primo, Carlos. "Richard Long, el último artista romántico". *El País, ICON*, 30 de marzo, 2016. https://elpais.com/elpais/2016/03/18/icon/1458294092_537417.html
- Pujol, Ernesto. *Walking Art Practice, Reflections on Socially Engaged Paths*. Axminster: Triarchy Press, 2018.
- Punset, Eduardo. "Entrena tu cerebro, cambia tu mente". *Redes*, video, 28:16. Publicado el 1 de noviembre 2009. <https://www.rtv.es/alcarta/videos/redes/redes-entrena-tu-cerebro-cambia-tu-mente/618899/>
- Radicchi, Antonella. "The notion of soundscape in the realm of sensuous urbanism. A historical perspective". En *Sounds Worlds from Body to Cities: Listen!* Editado por Ariana Wilson, 99-128. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publ., 2019.
- Ramdas, Swami. *Peregrinaje de un yogui*. Traducido por Francesc Gutiérrez. Barcelona: Ediciones Advaitavidya, 2020.
- Rancière, Jacques. *La partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique-éditions, 2000. Kindle.
- Raquejo, Tonia. "El arte de crear viajando: el non-site specific". En *El arte y el viaje*. Editado por Miguel Cabañas Bravo, Amalia López-Yarto y Wifredo Rincón García. Madrid: Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011. https://www.academia.edu/1236960/EL_ARTE_DE_CREAR_VIAJANDO_EL_NON_SITE_SPECIFIC
- Rodríguez Bosch, Marta. "Baños de bosque". *La Vanguardia*, 8 de agosto, 2014. <http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20140808/54412779142/banos-de-bosque.html>
- Romero, Pedro G. "Los nuevos babilonios". En *Constant. Nueva Babilonia*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- Ross, Kristin. "Henri Lefebvre on the Situationist International". Entrevista realizada y traducida en 1983 por Kristin Ross. *October*, nº. 79, (Invierno 1997). <http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>, versión en español <http://www.dosytresdorm.org/blog/wp-content/uploads/2016/08/Lefebvre-y-los-situacionistas.pdf>
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Texto original de 1782 digitalizado por Edition du groupe Ebooks libres et gratuits, 2004. https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Édition du groupe Ebooks libres et gratuits, 2003. https://www.ebooksgratuits.com/pdf/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf
- Rumney, Ralph. "Psicogeografía di Venezia". *Museo del camminare*, 2019. <http://www.museodelcamminare.org/progetti/reiter/rumney/rumney.html>
- Santagata, Giuseppe. "Brassai, maestri della fotografia". *Fotografia artistica*. <https://fotografiaartistica.it/brassai-maestri-della-fotografia/>
- Santiago Muiño, Emilio. *Sentir Madrid como si existiera un todo. Geografía poética y etnografía reencantada de una ciudad*. Madrid: La Torre Magnética 2017.
- Sartori, Giovanni. *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus, 1998.
- Scanferla, Vittorio. "Brassai, Paris de nuit". Blog *Il fotografo*. Publicado el 21 de octubre 2019. <https://ilfotografo.it/il-fotografo/brassai-paris-de-nuit/>
- Seban, Paul. "Le Geste et la parole, Entretien avec M. André Leroi-Gourhan". Programa televisivo *L'aventure humaine*, 1970. *City Lights Cinema*, Video 43'. Publicado el 16 de febrero de 2014. <https://citylightscinema.wordpress.com/2014/02/16/le-geste-et-la-parole-andre-leroi-gourhan-paul-seban/>
- Senut, Brigitte, Martin Pickford, Dominique Gommery, Pierre Mein, Kiptalam Cheboi e Yves Coppens. "First hominid from the Miocene (Lukeino Formation, Kenya)". *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences, Sciences de la Terre et des Planètes*, 332 (2001): 137-144. <https://n9.cl/xxzp>
- Serres, Michel. "Je marche donc je pense". *Marcher avec les Philosophes, Philosophie Magazine. Hors série* nº34, verano 2017.
- Seymour, Tom. "'It was painful, it was hardship': Marina Abramovic on her ill-fated, epic walk towards Ulay across the Great Wall

of China". *The Arte Newspaper*. 17 de septiembre, 2019. <https://www.theartnewspaper.com/2019/09/17/it-was-painful-it-was-hardship-marina-abramovic-on-her-ill-fated-epic-walk-towards-ulya-across-the-great-wall-of-china>

Sheets-Johnstone, Maxine, *Putting movement into your life: A beyond fitness primer*. Carolina del Sur: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014. Kindle

Simon, Gregory. 'Should psychiatrists write the exercise prescription for depression?'. *American Journal of Psychiatry*, vol. 175, nº1, (5 enero 2018): 2–3. <https://doi.org/10.1176/appi.ajp.2017.17090990>

Smith, Keri, *The Wander Society*. Nueva York: Penguin Books, 2016.

Smithson, Robert. "A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967)". *The Collected Writings*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996. http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf

Smithson, Robert. "A Tour of the Monuments of Passaic". *Artforum*, (diciembre 1967): 52-57. http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf, disponible en español en <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2015/11/li-16-un-recorrido-por-los-monumentos-de-passaic-nueva-jersey.pdf>

Smithson, Robert. "Spiral Jetty". Utah State University. Vídeo de Youtube, 3:16. Publicado el 22 de mayo 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=v-N3vbH52bQ>.

Smithson, Robert. *The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

Solnit, Rebecca. *Wanderlust, una historia del caminar*. Traducido por Álvaro Matus. Madrid: Capitán Swing, 2015.

Soupault, Philippe. *Les dernières nuits de Paris*. París: Gallimard, 1997. Kindle

Stalker. "Attraverso i Territori Attuali, Roma 5-8 ottobre 1995, Diario di viaggio". Blog *Arti Civiche*. Publicado el 9 de octubre 1995. <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>

Stalker. "Comunicato Stampa". Blog *Arti Civiche* Publicado el 5-8 de octubre 1995. <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>

Stalker. *A Ghost City, Roma* - di Fran Atopos/TerminiTv + collettivo Stalker. Vídeo de Youtube, 24:51. Publicado el 8 de octubre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=10eKkV5G-3Q>

Stalker. <https://www.spatialagency.net/database/stalkerosservatorio.nomade>. <https://www.nowworking.net>

Stalker. La Zattera. <https://www.nowworking.net/works/la-zattera/>

Stalker. Spontaneamente. <https://www.nowworking.net/works/spontaneamente/>

Stanley, Carla. "Feeling very much the part of a special tribe". *Facebook*, 28 de agosto, 2021. https://www.facebook.com/photo/?fbid=5011571085525494&set=a.1047533281929314&comment_id=5012286412120628&reply_comment_id=5012338635448739&notif_id=1630229461639600&notif_t=comment_mention&ref=notif

Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. Traducido por Javier Marías. Madrid, Alfaguara, 2020.

Strayed, Cheryl. *Wild: From Lost to Found on the Pacific Crest Trail*. New York: Alfred A. Knopf, 2013.

Sullivan, Lexi Lee. *Walking Sculpture 1967-2015*. Lincoln: deCordoba Sculpture Park and Museum, 2015.

Tafalla, Marta. "¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?". *Enraonar: quaderns de filosofia*, nº 45, (2010): 155-172, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677055>

Taniguchi, Jiro. *El caminante*. Traducido por Shizuka Shimoyama, Miguel Ángel Ibáñez Muñoz, Víctor Illera Kanaya y Ana Millán. Tarragona: Ponent Mon, 2015 [3ª ed.].

Tarkovsky, Andrei. "Stalker". Película, 2h.35min. 1979. *Filmin*. <https://www.filmin.es/pelicula/stalker>

Tbilisi Architecture Biennial 2021. "What do we have in common? Tbilisi Architecture Biennial 2021". *Future Architecture*. Publicado en noviembre 2021. <https://futurearchitectureplatform.org/programme/119/what-do-we-have-in-common/>

Tesson, Sylvain. "En marche". Entrevista de Alain Finkielkraut. *France Culture*. Podcast, 52'. Publicado el 3 de diciembre de 2016. <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/en-marche>

Tesson, Sylvain. "La marche est une critique en mouvement". En *Philosophie de la marche*. Editado por Nicolas Truong. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2018. eBook.

Tesson, Sylvain. *Petit traité sur l'immensité du monde*. París: Pocket, 2018.

Tesson, Sylvain. *Sur les chemins noirs*. París: Folio, 2019.

Thoreau, Henry David. "Walking". *The Atlantic Monthly*, Vol. IX, nº LVI, (Junio 1862). <https://commons.digitalthoreau.org/walking/>. También disponible en <https://www.walden.org/wp-content/uploads/2016/03/Walking-1.pdf>



- Tiberghien, Gilles. "La marche émerge et fin de l'oeuvre". En: *Un siècle d'arpenteur. Les figures de la marche*, 225-252. París: Réunion des Musées Nationaux.
- Tich Nhat Hanh. "Meditación caminando". Consultada el 9 de julio 2021. <https://tnhspain.com/practicas/meditacion/caminando>
- Trup, Nicola. "8 spots for foraging in London". *Farmdrop*, 8 de mayo, 2019. <https://www.farmdrop.com/blog/city-urban-foraging-where-to-forage-london/>
- Valery, Paul. *L'idée fixe*. París: Gallimard, La Pléiade, Oeuvres II, 1957.
- Valle Corpas, Irene. "Georges Didi-Huberman, imágenes que reparan". Blog *Centro Guerrero*. Publicado el 22 de mayo 2019. <https://blogcentroguerrero.org/2019/05/georges-didi-huberman-imagenes-que-reparan/>
- Van Reeth, Adèle. "Catherine Malabou, Philosophe de la plasticité". *France Culture*. Podcast, 58'. Publicado el 5 de junio 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-1574-catherine-malabou-philosophe-de-la-plasticite>
- Vercesi, Matteo. "Destruire per ricostruire. La cultura pedagogica del camino". En *Camminare cambia, il lungo camino come strumento educativo per giovani in difficoltà*. Editado por Associazione Lunghi Cammini. Venecia: Ediciclo editore, 2019.
- Vila-Matas, Enrique. "El viaje Alrededor". *Babelia, El País*, 2 de enero, 2010. https://elpais.com/diario/2010/01/02/babelia/1262394757_850215.html
- Viramontes, Eloísa Hernández. "Richard Long y Hamish Fulton: desplazarse entre paisajes". *Interartive, Walking art/Walking Aesthetics*. Consultado el 3 de octubre 2021. https://walkingart.interartive.org/2018/12/viramontes#_ednref7
- VVAA. *Errare Roma West*. Coordinado por Francesco Careri. Roma: Laboratorio di Arti Civiche, 2015.
- Walking Practice, Walking Art, Walking Bodies*, WAC International Encounters / Conference. Prespes 1-7 de julio 2019. <https://icowaf2019.eetf.uowm.gr>
- Walkspace. "Mapping Stirchley". <http://walkspace.uk/mapping-stirchley/>
- Walkspace. *Extreme Noticing under Lockdown, or how to launch a walking collective during a pandemic*. Vídeo de Vimeo, 18:22. Publicado en septiembre 2020. <https://vimeo.com/443903570>
- Walser, Robert. *El paseo*. Traducido por Carlos Fortea. Madrid: Siruela, 2014.
- Waxman, Lori. *Keep Walking Intently. The Ambulatory Art of the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus*. Berlin: Sternberg Press, 2017.
- Weston, Kath. *Animate planet. Making Visceral Sense of Living in a High-Tech Ecologically Damaged World*. Durham y Londres: Duke University Press, 2017.
- White, Tim D. y Gen Suwa y Berhane Asfaw. "Australopithecus ramidus, a new species of early hominid from Aramis, Ethiopia". *Nature*. 371, nº 6495, (1994): 306-12. <https://www.nature.com/articles/371306a0>
- Wilson, Edward O. *Biophilia*. Cambridge MA: Harvard University, 1984.
- Wolman, Gil J. "Poesía visual". *Ersilia*. <https://www.ersilias.com/gil-j-wolman-poesia-visual/>
- Wurn, Erwin. <https://www.erwinwurm.at>
- Yorkshire.Silly.Walks. Instagram. https://www.instagram.com/yorkshire.silly.walks/?utm_source=ig_embed



