

Caminos, caminos del deseo, senderos y pisadas
en la práctica artística contemporánea.

Una posibilidad de itinerario.

Tesis doctoral presentada por

Ismael Teira Muñiz

Dirigida por

Dra. Eva M^a Marín Jordá



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Septiembre de 2023

A Telma y a Gala, para que sigan haciendo camino al andar. A Iris, compañera vital en este y otros paseos y caminatas. A mi familia, por ponerme a andar.

A Eva, caminante incansable, por su paciencia, comprensión, buen hacer y apoyo constante.

A todas las personas que me acompañaron y empujaron en este recorrido. Sin ellas, no hubiera sido posible ni siquiera dar el primer paso.

Resumen

La presente investigación aborda el vigente interés por la figura del camino a partir del estudio de una serie de prácticas artísticas contemporáneas, otorgando especial relevancia a los caminos del deseo. Se propone, así, un recorrido dividido en tres partes cuyo punto de partida se sitúa en el estudio de los contextos para el caminante, tanto desde el punto de vista de su justificación teórica e histórica como desde el propio análisis de los espacios físicos donde tienen lugar las prácticas caminantes, destacando aquellos donde es posible crear camino, entendiendo el paisaje más relacionado con la experiencia móvil del recorrido que con una imagen (López Silvestre, 2008). Otros lugares que también se acometen son la metrópolis, el jardín o la carretera. El presente estudio abarca un panorama extenso a partir de las obras de arte contemporáneo seleccionadas en diversas exposiciones de alcance internacional, destacando las celebradas en España.

El itinerario parte del rastro más elemental -la pisada (*footprint*)- para recorrer distintas morfologías del camino en el arte contemporáneo desde finales de 1960 hasta la actualidad, tales como senderos (*footpaths*), escaleras, laberintos, pasillos, corredores, plataformas y puentes, así como el trayecto en el plano, *textworks* y *audiowalks*, o la poética del final del camino, entre otros. La última parte de la tesis está dedicada en exclusiva al fenómeno de los caminos del deseo, enfocado tanto desde las recientes publicaciones sobre el tema (Shuey, 2021; Coutts et al., 2019; Foster y Newell, 2019; Schorr, 2019, Jarosz, 2019) como desde la propia práctica artística.

Esta investigación constata que la cuestión móvil de estar en el camino *–in itinere–* es decisiva para interpretar un amplio conjunto de obras de arte contemporáneo, formalmente emparentadas con *A Line Made by Walking* (1967), de Richard Long, pieza clave en el desarrollo del arte conceptual, demostrando que el recorrido experiencial constituye uno de los ejes centrales de la producción artística desde finales del siglo XX.

Resum

La present investigació aborda el vigent interès per la figura del camí a partir de l'estudi d'una sèrie de pràctiques artístiques contemporànies, atorgant especial rellevància als camins del diseg. Es proposa, així, un recorregut dividit en tres parts el punt de partida de les quals se situa en l'estudi dels contextos per al caminant, tant des del punt de vista de la seua justificació teòrica i històrica com des de la pròpia anàlisi dels espais físics on tenen lloc les pràctiques caminants, destacant aquells on és possible crear camí, entenent el paisatge més relacionat amb l'experiència mòbil del recorregut que amb una imatge (López Silvestre, 2008). Altres llocs que també s'escometen són la metròpolis, el jardí o la carretera. El present estudi abasta un panorama extens a partir de les obres d'art contemporani seleccionades en diverses exposicions d'abast internacional, destacant les celebrades a Espanya.

L'itinerari part del rastre més elemental -la trepitjada (*footprint*)- per a recórrer diferents morfologies del camí en l'art contemporani des de finals de 1960 fins a l'actualitat, com ara senderes (*footpaths*), escales, laberints, corredors, plataformes i ponts, així com el trajecte en el pla, *textworks* i *audiowalks*, o la poètica del final del camí, entre altres. L'última part de la tesi està dedicada en exclusiva al fenomen dels camins del diseg, enfocat tant des de les recents publicacions sobre el tema (Shuey, 2021; Coutts et al., 2019; Foster i Newell, 2019; Schorr, 2019, Jarosz, 2019) com des de la pròpia pràctica artística.

Aquesta investigació constata que la qüestió mòbil d'estar en el camí – *in itinere*– és decisiva per a interpretar un ampli conjunt d'obres d'art

contemporani, formalment emparentades amb *A Line Made by Walking* (1967), de Richard Long, peça clau en el desenvolupament de l'art conceptual, demostrant que el recorregut experiencial constitueix un dels eixos centrals de la producció artística des de finals del segle XX.

Abstract

This research addresses the current interest in the concept of the path through the study of a series of contemporary artistic practices, giving special importance to the desire paths. It proposes a journey divided into three parts, starting with an examination of the contexts for the walker, both from a theoretical and historical perspective and from the analysis of the physical spaces where walking practices take place, emphasizing those where it is possible to create a path, understanding the landscape more in relation to the mobile experience of the journey than as an image (López Silvestre, 2008). Other places that are also explored include the metropolis, the garden, or the road. This study encompasses a broad panorama based on selected contemporary artworks from various international exhibitions, with a focus on those held in Spain.

The itinerary begins with the most elementary trace - the footprint - to explore different morphologies of the path in contemporary art from the late 1960s to the present, such as footpaths, stairs, labyrinths, corridors, walkways, platforms, and bridges, as well as the journey on the plane, textworks, and audiowalks, or the poetics of the journey's end, among others. The last part of the thesis is exclusively dedicated to the phenomenon of desire paths, approached both through recent publications on the subject (Shuey, 2021; Coutts et al., 2019; Foster and Newell, 2019; Schorr, 2019, Jarosz, 2019) and through artistic practice itself.

This research confirms that the mobile question of being on the path - in itinere - is crucial for interpreting a wide range of contemporary artworks, formally related to Richard Long's *A Line Made by Walking*

(1967), a key piece in the development of conceptual art, demonstrating that the experiential journey constitutes one of the central axes of artistic production since the late 20th century.

Resumo

A presente investigación aborda o vixente interese pola figura do camiño para partir do estudo dunha serie de prácticas artísticas contemporáneas, outorgando especial relevancia aos camiños do desexo. Proponse, así, un percorrido dividido en tres partes cuxo punto de partida se sitúa no estudo dos contextos para o camiñante, tanto dende o punto de vista da súa xustificación teórica e histórica como dende a propia análise dos espazos físicos onde teñen lugar as prácticas camiñantes, destacando aqueles onde é posible crear camiño, entendendo a paisaxe máis relacionada coa experiencia móbil do percorrido que cunha imaxe (López Silvestre, 2008). Outros lugares que tamén se acometen son a metrópole, o xardín ou a estrada. O presente estudo abarca un panorama extenso a partir das obras de arte contemporánea seleccionadas en diversas exposicións de alcance internacional, destacando as celebradas en España.

O itinerario parte do rastro máis elemental -a pisada (*footprint*)- para percorrer distintas morfoloxías do camiño na arte contemporánea dende finais de 1960 até a actualidade, tales como carreiros (*footpaths*), escaleiras, labirintos, corredores, plataformas e pontes, así como o traxecto no plano, *textworks* e *audiowalks*, ou a poética do final do camiño, entre outros. A última parte da tese está dedicada en exclusiva ao fenómeno dos camiños do desexo, enfocado tanto desde as recentes publicacións sobre o tema (Shuey, 2021; Coutts et ao., 2019; Foster e Newell, 2019; Schorr, 2019, Jarosz, 2019) como dende a propia práctica artística.

Esta investigación constata que a cuestión móbil de estar no camiño –*in itinere*– é decisiva para interpretar un amplo conxunto de obras de arte

contemporánea, formalmente emparentadas con *A Line Made by Walking* (1967), de Richard Long, peza clave no desenvolvemento da arte conceptual, demostrando que o percorrido experiencial constitúe un dos eixos centrais da produción artística dende finais do século XX.

Índice

Introducción	19
Hipótesis	28
Objetivos	30
Metodología	32
Estructura	33
1. Primera parte: contextos del arte de caminar	37
1.1. Historias del caminar	37
1.2. Territorios para el caminante y el paseante	53
1.2.1. En la metrópolis peatonal	53
1.2.2. Conductores y carreteras	58
1.2.3. A propósito de recorrer el paisaje.....	66
1.2.4. Notas sobre Richard Long, Hamish Fulton, el andar y el <i>Land art</i> 76	
1.2.5. <i>Bliss</i> o el horizontal paisaje feliz	87
1.2.6. El nomadismo rural	90
1.2.7. El hábitat de la propia senda.....	96
1.2.8. El jardín como experiencia.....	101
1.3. Algunos modos artísticos de transitar:	109
1.3.1. Solitario	110
1.3.2. A la par	125

1.3.3.	En colectivo	140
2.	Segunda parte: caminos y senderos	149
2.1.	El camino en sus exposiciones. Recorrido por las muestras colectivas desde finales de los años 90.....	150
2.1.1.	<i>Walking and thinking and walking</i> (1996).....	155
2.1.2.	<i>Walk ways</i> (1998)	156
2.1.3.	<i>Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs</i> (2000).....	161
2.1.4.	<i>There is no road (The Road is Made by Walking)</i> (2008)	167
2.1.5.	<i>Desire lines</i> (2012)	168
2.1.6.	<i>WALK ON: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking</i> (2013).....	170
2.1.7.	<i>Of walking</i> (2013).....	172
2.1.8.	<i>On the road</i> (2014)	174
2.1.9.	<i>Artists walks</i> (2014).....	176
2.1.10.	<i>Walking sculpture 1967-2015</i> (2015)	177
2.1.11.	<i>Solo walks. Eine galerie des gehnes</i> (2016)	179
2.1.12.	<i>Caminar, pensar, derivar</i> (2016).....	182
2.1.13.	<i>Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago</i> (2017).....	184
2.1.14.	<i>Wanderlust actions traces journeys 1967-2017</i> (2018)	187
2.1.15.	<i>Camiños I, II y III</i> (2021-22).....	189
2.1.16.	<i>WALK!</i> (2022).....	194
2.1.17.	<i>Camiños creativos</i> (2022).....	196

2.2. <i>In itinere</i> . Morfologías del camino en el arte contemporáneo.	200
2.2.1. <i>Footprints</i> , pisadas	204
2.2.2. <i>Footpaths</i> , senderos	228
2.2.3. Caminos difíciles, escaleras y laberintos.	248
2.2.4. Pasillos y corredores	279
2.2.5. Plataformas y puentes	284
2.2.6. La distancia del camino	300
2.2.7. Caminos rodados	305
2.2.8. El recorrido en el plano	310
2.2.9. <i>Textworks</i> y <i>audiowalks</i>	323
2.2.10. Final del trayecto	331
3. Tercera parte: los caminos del deseo	338
3.1. <i>Lines made by walking</i>	338
3.2. El fenómeno de los caminos del deseo	347
3.3. La carretera como camino del deseo: el ejemplo de Chicago.	371
3.4. La pericia de la multitud que camina	374
3.5. Derroteros del mismo deseo	377
3.6. Revisión de la práctica artística personal (2011-2022)	391
3.6.1. Los otros caminos de Santiago. <i>Compostela: caminos del deseo</i> (2011)	397
3.6.2. <i>El deseo de atravesar el paisaje</i> (2012-2022)	404
3.6.3. <i>Con el pie derecho</i> (2013)	408

3.6.4.	<i>Cielo español</i> (2013-2014).....	414
3.6.5.	<i>Postal de París</i> (2014)	419
3.6.6.	<i>La mayoría de los coches del mundo</i> (2021)	422
3.6.7.	<i>Todos los caminos llevan a Roma</i> (2021)	423
3.6.8.	<i>Mediana</i> (2022).....	425
3.6.9.	<i>Descanso</i> (2022)	427
4.	Conclusiones.....	434
5.	Bibliografía.....	444
	Anexo I	466
	Anexo II	486
	Anexo IV.....	500

Introducción

Camino comenzado es medio andado

Refrán español

Sirvan estas líneas para ponerse en camino, parafraseando, con un cierto grado de libertad, *A Line Made by Walking*, 1967, de Richard Long. A lo largo de esta introducción desgranaremos los intereses y la justificación de haber emprendido este viaje que supone una posibilidad de itinerario por caminos, caminos del deseo y otros derroteros en los que la propia experiencia del recorrido es una constante que se repite.

El contexto temporal que proponemos transcurre desde finales del siglo XX hasta hoy, ocupando un papel determinante nuestra propia investigación y producción artística llevada a cabo entre los años 2011 y 2022. De este modo, el enfoque al rastro del desplazamiento resultado del caminar permanece mediado por la experiencia creativa, tanto propia como ajena.

Algunos de los autores que hemos estudiado (Solnit, 2014; Millán, 1994) han puesto de manifiesto la importancia del hecho de caminar en el lenguaje y, por ende, en la vida cotidiana. Directa es, también, la relación cuando se afirma que hablar es a la lengua lo mismo que caminar

al sistema urbano (De Certeau, 1986). El andar juega un papel importante en nuestra vida, definitorio de nuestra propia humanidad, que también se encuentra presente en otra característica humana: el idioma. Así, decimos que alguien anda alegre, o anda triste, aunque esté sentado. Incluso, un coche puede andar muy rápido, siendo lo que hace todo lo opuesto a, propiamente, andar. Nos pararemos en más de una ocasión a analizar la relación entre las carreteras y el caminar, como en el punto 1.2.2. *Conductores y carreteras* en la primera parte de la tesis, junto a otros contextos del arte de caminar, como son la ciudad, el paisaje, el *Land art*, el mundo rural, la propia senda o el jardín como experiencia, o en el 3.3. *La carretera como camino del deseo: el ejemplo de Chicago* estrechamente relacionada con dicho fenómeno. Las carreteras, a pesar de que también forman parte del paisaje (Brinckerhoff, 2011) no gozan de un autonomía como tal en esta tesis puesto que, aunque casi siempre son herederas del antiguo trazado de caminos, no están íntimamente relacionadas con el caminar y, en el caso de autovías y autopistas, más bien todo lo contrario.

Cuando el caminar se metamorfosea en deambular o merodear, se convierte en una práctica inquietante y socialmente mal considerada, al igual que el andar de manera extraña en el espacio público, o hacerlo de noche. La *flânerie* estaría situada, de alguna manera, en el origen de esta sensibilidad en el terreno de lo artístico. Estas formas artísticas de caminar, a las que preferimos llamar tránsito por tener lugar en la vía pública, son analizadas en el punto 1.3. de la primera parte, bien referidas al individuo solitario, al que camina a la par con otro sujeto o al que lo hace en colectivo.

La parte central de esta tesis la ocupan los caminos y los senderos, aunque la calle también es abordada de manera transversal, presente en el

apartado 1.2.1. y de modo latente en toda la investigación. De alguna manera el concepto camino como palabra clave en esta tesis engloba también a las calles, callejuelas y avenidas. De hecho, un número importante de las prácticas artísticas que analizamos tienen lugar ahí. Por lo tanto, la división en camino, camino del deseo, senderos y pisadas no responde tanto al contexto, sino a la morfología de ese recorrido. Lo mismo sucede cuando el camino se ubica en un museo o en el estudio del artista. En cualquier caso, dentro del enfoque artístico que nos ocupa, como se adivina en el título, la investigación abarca caminos más trillados y senderos menos transitados junto a, propiamente, los caminos del deseo y, también, las huellas de los pies, mínimo reflejo de cada zancada y de cada paso. Respecto a la división de acuerdo a su morfología, se agrupan e interrelacionan dentro del apartado 2.2, propiamente titulado *in itinere* [en el camino] en diez bloques: *footprints*, pisadas; *footpaths*, senderos; caminos difíciles, escaleras y laberintos; pasillos y corredores; plataformas y puentes; la distancia del camino; caminos rodados; el recorrido en el plano; *textworks* y *audiowalks* y final del trayecto.

La tercera parte de la tesis está dedicada a los caminos del deseo. La investigación sobre este fenómeno como rastro más elemental del andar, comenzó en torno al año 2008 con la realización de un mapeado y registro fotográfico para componer un archivo de estos ejemplos registrados en la ciudad de Santiago de Compostela. Los resultados de este primer acercamiento al tema se mostraron en el marco de la exposición *Ponlle nome. Unha proposta de participación crítica* organizada por el Vicerrectorado de Cultura de la Universidade de Santiago de Compostela (USC) en el mismo año 2008, dentro del programa *Cultura de lugares*.



Fig. 1. Vista de la exposición *Ponlle nome. Unha proposta de participación crítica*, en 2008, donde se mostrou el resultado del primer rastreo de caminos del deseo en Santiago de Compostela con un mapa en la USC.

Más adelante, el proyecto se fue ampliando en registros y, tras la participación en la convocatoria de Creación Joven Injuve 2009, se pudo completar, materializándose en formato de libro de artista en 2011. En ese mismo año, con motivo de la llegada a Valencia para cursar el Máster en Producción Artística de la Universitat Politècnica de València (UPV), se continuó investigando el fenómeno en la ciudad, mostrando algunos resultados por aquel entonces con ocasión de las exposiciones *Selecta* en la galería Alejandro Bataller en 2012, y *Selecta Suma*, en la sala Atarazanas de Valencia en 2014, comisariada por Eva Marín y Ricardo Forriols, además del antecedente del Trabajo Final del Máster arriba mencionado, titulado *El deseo de atravesar el paisaje* y presentado en 2012.

La observación y el estudio de campo continuó en los años siguientes, ampliando la producción artística propia resultado de la observación atenta del territorio y los comportamientos de la ciudadanía caminante, así como la configuración del corpus teórico a partir de ensayos específicamente emparentados con la significación de los senderos, los caminos y otras huellas o rastros dejados al andar, a partir de exposiciones y

colecciones de museos tanto en España como a nivel internacional, fundamentalmente europeas y norteamericanas. Todo ello constituyó el sustrato para comenzar el desarrollo de la presente Tesis Doctoral en 2018 dentro del equipo de investigación *Cultura social, cultural visual. Estrategias artísticas en el siglo XXI*.

Mientras desarrollamos esta investigación, comprobamos como, en la actualidad, el caminar, en general, goza de una cierta vigencia y actualidad. Aunque en la investigación rastreamos, recopilamos y analizamos datos de obras de arte dentro de un marco cronológico que retrocede más de cincuenta años atrás, la reciente bibliografía en la que se abordan las relaciones entre caminar, caminos y arte, o la traducción por primera vez al castellano de algunos de estos estudios, demuestra su interés creciente hoy. Sirvan como ejemplo *Walkscapes, el andar como practica estética*, 2002, de Francesco Careri, reeditado en 2013, la primera edición traducida de *Wanderlust. Una historia del caminar*, 2015 – reeditada en 2020 – de Rebecca Solnit o *En los senderos. Reflexiones de un caminante*, 2018, de Robert Moor. La naturaleza de estos libros, cuyo enfoque es transdisciplinar, trasciende lo exclusivamente artístico poniendo de manifiesto la demanda que existe actualmente en la sociedad por comprender, curiosamente, el considerado como gesto más trivial y, por lo tanto, más humano (Barthes, 1957), esto es: el acto de caminar.

Si nos ceñimos a lo relativo a los caminos del deseo -que constituyen un eje destacado de nuestra investigación- se han publicado recientemente estudios sobre el tema (Shuey, 2021; Coutts et al., 2019; Foster y Newell, 2019; Schorr, 2019, Jarosz, 2019; Nichols, 2014; Furman, 2012), emparentados con el urbanismo, la sociología o la psicología, y no abordados específicamente desde el punto de vista de las Bellas Artes como es la voluntad de esta tesis doctoral.

Por otra parte, destacamos dos seminarios que también sirvieron como antecedente de la investigación. Por una parte, las *III Jornadas de Paisaje* organizadas por la Universidad de Santiago de Compostela y celebradas en el CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela en octubre de 2007 bajo el título *Paseantes, viajeros y paisajes*. Por la otra, el ciclo de debates organizados por el Institut d'Humanitats de Barcelona, *Caminar. Divagaciones, acciones pedestres*, que tuvieron lugar en el CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en abril y mayo de 2010.

También debemos destacar la plataforma en línea *walking artists network*¹, una red promovida en 2007 por un grupo de artistas caminantes e investigadores interesados en el tema. Dicho proyecto, del que formamos parte, se plantea como un archivo tanto del conjunto de sus miembros como de contenidos sobre seminarios, conferencias, exposiciones o publicaciones sobre el caminar. La iniciativa cuenta con el soporte del and Humanities Research Council (AHRC) de Reino Unido y la University of East London.

Así mismo, sirvieron como fuentes documentales para la investigación los catálogos de las exposiciones que compilamos en la segunda parte de la tesis –*Caminos y senderos*–, tanto las que se organizaron en España – *There is no road (The Road is Made by Walking)* (2008), *Desire lines* (2012), *Caminar, pensar, derivar* (2016), *Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago* (2017), *Camiños I* (2021), *Camiños II* (2021), *Camiños III* (2022) y *Camiños creativos* (2022)– como

¹ Se puede acceder a la plataforma en el siguiente enlace: <https://www.walkingartists-network.org/>

fuera de sus fronteras: *Walking and thinking and walking* (1996), *Walk ways* (1998), *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs* (2000), *WALK ON: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking* (2013), *Of walking* (2013), *On the road* (2014), *Artists walks* (2014), *Walking sculpture 1967-2015* (2015), *Solo walks. Eine galerie des gehnes* (2016), *Wanderlust actions traces journeys 1967-2017* (2018), y *WALK!* (2022). Con todo ello, observamos como se dan las circunstancias demostradas para poder afirmar la existencia de un interés actual en revisar la práctica artística desde finales del siglo XX desde el punto de vista del caminar y los caminos.

Continuando con los antecedentes a nuestra investigación y refiriéndonos al estado de la cuestión, en los últimos años se presentaron algunas tesis doctorales relacionadas de manera más patente, o más latente, con el tema que nos ocupa. Las más recientes son las presentadas, por Laura Apolonio en la Universidad de Granada y por Vanesa Valero en la Universitat Politècnica de València, ambas en marzo de 2023. Respecto a la primera, la tesis bajo el título *El potencial creativo de caminar: una investigación teórica y artística para la revalorización del caminar* fundamenta su parte teórica en el hecho de caminar vinculado al movimiento, espacio y cuerpo, así como a la construcción del lugar y transformación de uno mismo, ocupándose de estudios de caso de artistas caminantes y la producción artística personal en la parte de investigación artística. En lo que atañe a la segunda, su investigación *El mapa en el arte contemporáneo, el arte contemporáneo en el mapa. (Viaje al recorrido, al caminar, de la geografía al individuo, del exterior al interior)* trata sobre el lenguaje cartográfico y su evolución hasta nuestros días desde el prisma artístico, dedicando varias páginas a la acción de caminar y la noción de recorrido. A ella se suman otras tesis doctorales afines

defendidas durante la última década, entre las que se encuentran *Walking art: Práctica, experiencia y proceso generadores de paisaje y pensamiento*, presentada en la Universitat de Barcelona por Joaquín Corvo Ponce en 2013, que ofrece una perspectiva amplia, sobre todo a través de las prácticas y procesos de ocho "walking artists" (Richard Long, Hamish Fulton, Herman de Vries, Pep Mata, Gabriel Díaz, Chris Drury, Miguel Ángel Blanco y Olafur Eliasson) desde 1968, además del trabajo artístico personal del autor en la naturaleza.

En el marco de la Universitat Politècnica de València existen varios ejemplos: *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo*, presentada por Irene Grau García en 2016, interrelaciona recorrido, pintura y paisaje a través de la tríada "paisaje, caminar y pintura monocroma"; *Flâneur, ciberflâneur, phoneur un paseo de resignificación del flâneur por el espacio urbano moderno, el ciberespacio y el espacio híbrido. Acciones artísticas propias entre 2011-2018*, presentada por Elia Torrecilla Patiño en 2018 reflexiona sobre el paseo en los tres ámbitos que determina en el título habitados por *flâneur*, *ciberflâneur* y *phoneur* respectivamente, evidenciando la evolución histórica de la experiencia mediante dispositivos electrónicos; *El caminar y la creación artística. Una aportación desde la práctica: Desorientaciones, el paisaje como lugar para ser pensado*, presentada por Nelson Anibal Santos Avilés en 2020 se fundamenta en la práctica artística personal y la exploración demostrando el caminar como una aproximación creativa al mundo.

Esta selección de tesis doctorales presentadas en los últimos diez años y que se encuentran situadas en el marco cronológico y conceptual del arte

contemporáneo fueron textos de referencia para definir el itinerario marcado en nuestra investigación. A ellas se suman otros antecedentes consultados como *Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé -en la década de los setenta-* presentada por Laura de la Mora Martí en 2005, cuyo objetivo central es destacar la omisión del *land art* español en la historia del arte a partir de los ejemplos de las dos artistas catalanas; *De las intervenciones en la naturaleza a la naturaleza de la intervención. Un recorrido metafórico por el jardín del arte*, cuya autora, Eva Marín Jordá, dirige nuestra tesis. Su ensayo, presentado en 1995, está centrado en la figura de Ian Hamilton Finlay para reflexionar la manera en que el artista contemporáneo se aproxima a la naturaleza y se relaciona con ella. Sobre las morfologías del camino que estudiamos en relación a la práctica artística contemporánea, nuestra investigación profundiza en aquellos dispositivos escultóricos e instalativos que están específicamente pensados para ser transitados o que constituyen obras bidimensionales que están ligadas directamente a este efecto. Por ello, se tratan de forma tangencial opciones como el camino pintado o representado en la pintura –más emparentada con la pintura de paisaje–, el *flâneurismo* condicionado por la navegación GPS o la cuestión del camino representado en el mapa, propuestas temáticas que se sitúan en el núcleo central de las tesis doctorales de Grau (2016), Torrecilla (2018) y Valero (2023) respectivamente.

Es oportuno puntualizar que existe un volumen importante de tesis doctorales dedicadas al fenómeno específico del “Camino de Santiago”, especialmente entre los años 2010 y 2019. Aspectos relativos a las cuestiones que vinculan dicha vía de peregrinación con el arte contemporáneo son tratados en la segunda parte de la tesis –Camino y senderos– especialmente en el capítulo dedicado al camino en sus exposiciones

desde los años 90, donde se repasan aquellas vinculadas al tema –como por ejemplo, *Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago* (2018)- o el trabajo de artistas que realizaron el camino, como es el caso de Sophie Whettnall. A pesar de que, en ocasiones y en determinados contextos, la cuestión del “camino” evoque directamente al Camino de Santiago, nuestra investigación no se circunscribe a dicha materia aunque, debido a que geográficamente existe un vínculo estrecho con Santiago de Compostela, sí se estudian diferentes obras artísticas sobre este tema evidenciado, además, en proyectos realizados en dicha ciudad como *Compostela: caminos del deseo* (2011), que supone una aproximación desde la práctica artística contemporánea a la capital como meta. La reciente celebración del Xacobeo 2021-2022 es un acontecimiento a destacar ya que supuso una programación expositiva más nutrida y específica en estos años, tal y como reflejamos en el capítulo 2.1. *El camino en sus exposiciones. Recorrido por las muestras colectivas desde finales de los años 90*. Por último, en relación a los límites de la investigación, la tesis no pretende ser un monográfico sobre Richard Long o Hamish Fulton. Lejos de centrarse en artistas pone el foco en la heterogeneidad de obras artísticas que pueden ser leídas como caminos, producidas desde finales de 1960 hasta hoy, incluyendo nuestra creación artística personal.

Hipótesis

Nuestra hipótesis parte de la idea de la relevancia del camino en el arte contemporáneo, tanto como experiencia para el artista, como reflejo documental de esa experiencia mediante la fotografía o el vídeo, o como objeto escultórico en el que invitar a caminar al espectador activo, además de tener en cuenta su propia razón de ser como huella del caminar,

que se hace evidente de manera clara en el fenómeno de los caminos del deseo.

Partiendo de este planteamiento, se origina la propuesta de hipótesis de nuestra investigación: que el enfoque transversal, comparativo y contextualizado de un conjunto de más de doscientas obras de arte contemporáneo en torno al camino, junto a la observación del propio entorno y la realización de una práctica artística centrada en el camino como rastro, prestando especial atención a los caminos del deseo, sumando a la noción de paisaje y teniendo en cuenta las características del arte posminimalista, nos puede llevar a comprender el interés y la vigencia ininterrumpida durante más de medio siglo del camino como eje central de la práctica artística contemporánea. Ello permite realizar un itinerario en clave caminera por la historia del arte contemporáneo, siendo de especial relevancia *A Line Made by Walking*, 1967, de Richard Long, que se emparenta con un fenómeno, antes mencionado, que reúne todas las características de interés, como son los caminos del deseo, entendidos como una realidad estrechamente vinculada a la experiencia –también creativa–, al rastro y al paisaje.

Enfocando el camino desde un punto de vista artístico, nos proponemos estudiar cómo su consecuencia más inmediata –la sugerencia de un recorrido– se refleja en las prácticas artísticas contemporáneas y cómo en los últimos años, incluso, se detecta un aumento en el interés alrededor del acto de caminar y su efecto, el camino, atestiguado en la relación de exposiciones colectivas internacionales reseñadas y la literatura científica al respecto. Primero, estudiamos diversos contextos donde tiene lugar el caminar, especialmente aquellos en los que es posible dejar pisadas y crear camino, especialmente el campo o los jardines metropolitanos. Finalmente, nos ocupamos de valorar la relevancia de las prácticas

artísticas, propias y ajenas, y los estudios que tratan de comprender, visibilizar y categorizar los caminos del deseo.

De este modo, consideramos que es interesante nuestra contribución respecto a la interpretación de los caminos del deseo mediante una panorámica amplia que no se ciñe exclusivamente a su motivación relacionada con el paisaje o el urbanismo, sino que relaciona el fenómeno con obras de arte contemporáneo de diversas configuraciones, más poéticas o más vinculadas a una vocación documental, que permiten extraer conclusiones acerca de este patrón de comportamiento social y su interés creativo, artístico y estético.

La práctica artística desde finales de 1960, en un contexto de desmaterialización progresiva y génesis de otras formas de arte no objetuales – como las artes del cuerpo o de la tierra– ha prestado un creciente interés hacia el acto de caminar como herramienta creativa provocando, en consecuencia, la aparición de una serie de obras de arte objetuales sobre el tema marcadas por la circunstancia de dicha experiencia. A este acontecimiento creativo se suma la tendencia actual, motivada por la reivindicación de la sociedad urbanita de mayor espacio de libre tránsito peatonal configurando funcionalmente senderos, los denominamos caminos del deseo, que serán observados con una motivación estética y conceptual.

Objetivos

El objetivo general de nuestra tesis doctoral es el de estudiar los ejemplos y valorar los efectos del interés por el camino como experiencia en un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas, tanto propias como

de otros artistas, otorgando especial relevancia al fenómeno de los caminos del deseo.

- Analizar las diferentes morfologías que adquiere la figura del camino como elemento experiencial en la práctica artística de finales del siglo XX y comienzos del XXI.
- Compilar y contextualizar una serie de producciones artísticas llevadas a cabo principalmente desde finales de 1960 vinculadas al camino como rastro del andar, como dispositivo escultórico en el que caminar o como registro documental del tránsito.
- Revisar el fenómeno de los caminos del deseo a partir de nuestra propia investigación y práctica artística, el trabajo desarrollado por otros artistas y el estudio de literatura científica reciente sobre el tema.
- Valorar la noción del paisaje como constructo cultural vinculado a la experiencia del recorrido y los caminos distinguiendo entre caminantes y paseantes.
- Contrastar las propuestas curatoriales desarrolladas tanto en España como a nivel europeo y norteamericano a partir de una relación de exposiciones colectivas sobre los caminos y el caminar.
- Configurar un posible itinerario integrado por un conjunto de obras de arte contemporáneo multidisciplinares interrelacionadas conceptualmente con el camino, el camino del deseo, el sendero (*footpath*) y la pisada (*footprint*).
- Elaborar una producción artística propia que indague, respalde y aliamente el núcleo central caminero de nuestra investigación.

Metodología

En lo referente a la metodología, destacamos el propio caminar como herramienta metodológica. Los paseos y las caminatas físicas en el territorio y metafóricas a lo largo de la literatura científica, constituyen la actividad principal de nuestra investigación. Dada la cotidianidad de dicha actividad, habitualmente lo académico permeaba al día a día, y viceversa.

Entendemos la tesis como una unidad integrada por el método hipotético-deductivo a partir de la investigación teórica realizada a partir de la literatura científica, y el método experimental de nuestra práctica artística, especialmente gracias a la interpretación de los resultados de los dos proyectos propios *Compostela: caminos del deseo*, 2011, y *El deseo de atravesar el paisaje*, 2012-2022.

De este modo, tras formular nuestra hipótesis comenzamos con la revisión bibliográfica de antecedentes sobre el tema de los caminos en el arte contemporáneo, especialmente significativa la búsqueda en lo que atañe a revisiones comisariales (Ferguson, 1996; Horodner, 1998; Frechuret y Davila, 2000; Bode, 2008; Muñoz-Alonso y Rodríguez, 2012; Morrison-Bell y Robinson, 2013; Irvine, 2013; Moure, 2014; Miller, 2014; Lee, 2015; Kunz, Steiner y Zweifel, 2016; Guardiola, 2016; Adams, 2018; Oliveira, 2018; Cartón y Olmo, 2021, 2022; Hesse y Ulrich, 2022; Pis Marcos, 2022), así como el estudio de ensayos sobre el caminar en diferentes contextos, desde Rousseau, Baudelaire o el *flâneur* en la ciudad (Gros, 2014; Solnit, 2015) al caminante como productor de paisaje (López Silvestre, 2008; Roger, 2007), por poner un ejemplo de lugares antagónicos.

A la par que se llevó a cabo el análisis de las fuentes bibliográficas – catálogos de exposiciones, ensayos, tesis doctorales, artículos en revistas científicas – se vino produciendo el conjunto de obras expuesto en la tercera parte de la tesis. Resultado de la elaboración de dichos proyectos, fundamentados en la observación atenta y el registro de datos y de comportamientos sociales en el espacio público, pudimos complementar, de manera cohesionada, el conjunto de la investigación.

Estructura

La investigación que lleva por título *Caminos, caminos del deseo, senderos y pisadas en la práctica artística contemporánea*², se estructura en tres partes: contextos del arte de caminar; caminos y senderos y, finalmente, los caminos del deseo. Todas ellas configuran un recorrido acumulativo a medida que se avanza en la lectura, partiendo de la delimitación del tema y del marco teórico hasta llegar a la parte más documental y experimental de la segunda parte de la investigación, donde goza de manifiesta preeminencia la producción artística contemporánea.

En la primera parte analizamos desde diferentes ópticas las características de los artífices de los caminos, determinados por los contextos donde se hallan, mejor dicho, por donde caminan o por donde pasean. De este modo, se introduce el tema con el repaso a distintas historias del caminar y de los caminos, tanto en sentido figurado (Careri, Solnit) como metafórico (Lyotard, Guasch) extensible al propio camino lineal del arte con-

² Aprovechamos para puntualizar que dicho título podría ser traducido al inglés como *Paths, desire paths, footpaths and footprints in contemporary artistic practices. A possibility of itinerary*, estableciendo un juego de palabras.

temporáneo desde la posmodernidad. En este apartado también nos detenemos en la metrópolis peatonal (Debord, Bauman) y el espacio de la carretera (Brinckerhoff, Bollnow) para entrar de lleno en el hecho de recorrer el paisaje, licencia poética para referirnos a los caminos en entornos naturales, práctica usual en el *Land Art* sobre todo europeo, y también en el mundo rural (Gondar, Maderuelo, López Silvestre, Bodei, Nogué, Roger) o en el jardín (Batllé). El título de esta primera parte es un guiño a los “campesinos que andan, urbanistas que pasean” (Gondar, 2007). A posteriori establecemos una panorámica por diversas formas de caminar como arte, entendido como el propio acto *performativo* en soledad o en compañía, la representación del sujeto o las acciones particulares que lleva a cabo, encontrando puntos en común, por ejemplo, en el acto de perseguir o acechar con espíritu *voyeur* de artistas como Vito Acconci (1969), Sophie Calle (1981) o Ian Breakwell (1975, 1986).

La segunda parte de la tesis aborda ya explícitamente el tema del camino, entendido como tendencia más hegemónica o común, junto a otras más inusuales o subversivas que justifican la aparición en el título de la palabra senderos, más angostos. Así, el primer tramo de esta parte supone un recorrido por las diecisiete exposiciones reseñadas que generan el volumen de más de quinientas obras en torno a las cuales, según nuestro criterio, realizamos una selección en base a una decena de morfologías posibles para proporcionar una visión en conjunto más coherente. De este modo, en el epígrafe *in itineris* de esta segunda parte compartimentamos los caminos y veredas experienciales estudiados en categorías referidas a *footprints* o las huellas de los pies; *footpaths*, los senderos y líneas; a caminos difíciles como escaleras o laberintos; a pasillos y corredores; plataformas y puentes; a la cuestión de la distancia en los caminos; al acción de andar y hacer rodar artefactos; a representar el

recorrido en el plano o dejar evidencia de la experiencia mediante *textworks* o proponerla mediante *audiowalks*. Al cierre de esta segunda parte, incluimos un apartado dedicado al final de camino, entendido más como obstáculo que como meta.

La tercera parte aborda íntegramente el fenómeno de los caminos del deseo. El primer punto propone una panorámica sobre otras *Lines made by walking*, en clara referencia a la obra de Richard Long, de indiscutible relevancia en esta tesis. Acto seguido se pretende crear una descripción lo más exhaustiva posible del fenómeno de los caminos del deseo teniendo en cuenta la bibliografía reciente sobre el tema que ya mencionamos anteriormente, además de otros autores que han teorizado sobre las relaciones y circunstancias del espacio público desde el punto de vista del caminar (Bachelard, De Certeau,). A continuación, introducimos la justificación teórica y análisis de resultados de nuestros dos proyectos, que pueden ser entendidos como trabajo de campo, desarrollados en Santiago de Compostela (2011) y Valencia (2012-2022). Para finalizar esta parte, se describen y examinan “otros derroteros” similares al nuestro, recorridos por otros artistas (Jeff Wall, James Griffioen, Pau Faus, Diego Bresani, Mircea Cantor, Kapwani Kiwanga, Tatiana Trouvé, Igshaan Adams) en los últimos años específicamente en torno a los caminos del deseo. Seguidamente realizamos un recorrido por las obras que constituyen el resultado de la producción artística propia con trabajos como *Con el pie derecho*, 2013; *Cielo español*, 2013-2014; *Postal de París*, 2014; *La mayoría de los coches del mundo*, 2021, *Todos los caminos llevan a Roma*, 2021, *Mediana*, 2022 y *Descanso*, 2022. El itinerario se cierra con las conclusiones y el listado de referencias bibliográficas.

1. Primera parte: contextos del arte de caminar

El eje central de nuestra investigación son los caminos. Estos caminos se ubican en distintos contextos que determinan la manera de caminar. De este modo, existen caminos en ciertos lugares donde el caminante se convierte en paseante, y otros donde mantiene su condición primitiva. En esta primera parte de nuestra tesis, desde el punto de vista de las prácticas artísticas contemporáneas, llevaremos a cabo un paseo que recorrerá diferentes contextos, desde el de la propia ciudad hasta el mundo rural, pasando por conceptos como el paisaje, el jardín, la propia senda o la carretera. Además, nos detendremos, a analizar el vínculo entre el *Land art* y los caminos, así como *algunos modos artísticos de transitar* el espacio público, en solitario, a la par o en colectivo. Pero antes, nos pondremos en contexto de la mano de algunas historias del caminar.

1.1. Historias del caminar

Esta tesis es una investigación monográfica en torno a la temática de los caminos en el arte contemporáneo que permiten o reflejan la propia experiencia de los mismos, ya sea la del artista, la del espectador, o bien la de unos y otros. De este modo, transitamos los caminos, principalmente, pero también indagamos los senderos más recónditos y, en menor medida, casi de manera testimonial, circulamos por la carretera. El tema, el resultado de hollar el mundo, es tan antiguo como la propia humanidad, y tan actual, también, como la propia condición humana. Desde que dejamos de ser homínidos, podríamos hacer innumerables lecturas de los caminos, pero la nuestra se ciñe a la práctica artística contemporánea retrotrayéndonos partiendo de finales de los años 60 del siglo XX.

En este capítulo mostramos una perspectiva histórica de los orígenes del caminar y su significación primitiva desde un punto de vista antropológico, entroncada con el tema que nos ocupa vinculado, como permanente *leitmotiv*, a la práctica artística contemporánea. Titulamos a este apartado “historias del caminar”, en plural, con vocación de emular la posibilidad de pequeñas narrativas sobre temas concretos, a raíz de la pérdida de vigencia de los grandes relatos modernos que entraron en crisis en la posmodernidad a finales del siglo XX. De hecho, la propia idea de caminos y senderos –entendiendo al segundo como una vía más estrecha y más alternativa– se relaciona, de algún modo, con estos metarrelatos modernos y las micro narrativas posmodernas, respectivamente. Como determina Jean François Lyotard, “por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana”. (Lyotard, 1994, p. 31).

Lyotard indaga e interroga sobre la consistencia y vigencia de lo narrativo y lo textual. El enfoque es así “puesto que si este mundo es declarado histórico, entonces es que tenemos la intención de tratarlo narrativamente” (1994, p. 35). El propio título del libro *La posmodernidad: (explicada a los niños)* – amable e infantil, aunque solo en apariencia– supone toda una declaración de intenciones. Es precisamente el relato la forma que proporcionamos a esta tesis, bien leída como la estructura del cuento más elemental –introducción, nudo y desenlace– o bien como un camino que hay que transitar en orden, en este caso desde el origen hasta la meta, desde su introducción hasta su conclusión.

Volviendo a Lyotard, como plantea Anna Maria Guasch (2016, p. 60), “constata el desencanto de la «utopía moderna», un cambio en la condición del saber ante la crisis y el desgaste de los grandes relatos de la modernidad” que se fracturan, o incluso, se destruyen, o se liquidan, y con ello también la vigencia de una modernidad monocultural que abre la puerta a las diferencias y la otredad al superar lo universal, excluyente, superior y autoritario.

De existir una sola historia general del caminar –que no la hay– sería muy reciente. Así lo sostiene Rebecca Solnit en *Wanderlust* (2015), llevando por subtítulo dicho volumen, precisamente, “una historia del caminar”, se entiende, entre tantas otras.

Algunos estudiosos ven el caminar sobre dos piernas como el mecanismo que obligó a nuestros cerebros a expandirse; otros, como la estructura que definió nuestra sexualidad. Así, aunque el debate sobre los orígenes del bipedalismo abunda en detalladas descripciones de articulaciones de la cadera y huesos del pie y métodos de datación geológica, termina siendo un debate sobre sexo, paisaje y pensamiento. (Solnit, 2015, p. 59)

Se podría comenzar por el principio, por el momento en que el homínido *Australopithecus* bajó de los árboles y comenzó a caminar erguido por la sabana. En Laetoli, Tanzania, en el 3.7000.000 a.C. aparece la primera huella de la humanidad, descubierta por la antropóloga Mary Leakey en 1977. Se podría, entonces, afirmar que el nomadismo hizo nacer el mundo. Para Francesco Careri (2002, p. 44) “la historia de los orígenes de la humanidad es la historia del andar, la historia de las migraciones de los pueblos y de los intercambios culturales y religiosos que tuvieron lugar durante los tránsitos intercontinentales”. Para Solnit (2015, p. 74)

“el caminar es un curioso punto de inflexión en la teoría evolutiva humana. Supone la transformación anatómica que nos impulsó fuera del reino animal para ocupar finalmente nuestra posición única de dominio sobre la tierra”.

Resulta obvio que la bipedestación supuso la separación abismal entre lo humano y lo primate y, por ende, también la pérdida del vello corporal funcional en los homínidos. Esta relación fue propuesta por el profesor Peter E. Wheeler en un artículo publicado en el *Journal of Human Evolution* en 1984, que influyó de manera decisiva en autores posteriores, como Ruxton y Wilkinson (2011) estudiosos de la termorregulación en homínidos, quienes argumentan que la carrera de resistencia pudo haber sido posible para el *Homo erectus*, pero la consideran poco probable para homínidos anteriores, como sostenía P.H. Wheeler.

La teoría de P.H. Wheeler (1984) argumentaba que el caminar de pie redujo el flujo de la radiación solar directa y permitió un enfriamiento del cuerpo, reduciéndose el vello corporal y potenciando el funcionamiento de glándulas sudoríparas. “Las importantes ventajas termorreguladoras conferidas por la bipedestación, a un animal extremadamente sensible a la hipertermia, también podrían explicar la evolución inicial de esta inusual forma de locomoción” (Wheeler, 1984, p. 92). Con lo cual se podría apuntar a la necesidad termorreguladora como una de las causas situadas en el germen de la novedad de los caminantes erguidos.

En la parcela específica de la historia del arte de caminar —o la historia del caminar como arte— veremos en sucesivas páginas como existe una cierta unanimidad en el relato de los hechos, fundamentalmente a partir de 1968 aunque ya con anterioridad encontramos propuestas pioneras

durante las primeras vanguardias, las denominadas vanguardias históricas del siglo XX, con dadaístas y surrealistas, entre otros. Así como, por ejemplo, en relación a la historia del arte del paisaje existen algunas voces discordantes que apuntan a que el paisaje puede estar vinculado con la experiencia, no de manera excluyente, en la historia del arte del caminar podemos afirmar que existe un cierto consenso ya que todo suele comenzar en el mismo momento, y todo se suele desarrollar, generalmente, de la misma manera. El origen siempre suele ubicar en el *flâneur*, seguido de prácticas dadaístas, surrealistas, situacionistas y, a continuación, las propias del arte último del siglo XX, como Fluxus o el *Land art* con artistas eminentemente caminantes y europeos como Richard Long y Hamish Fulton.

En ocasiones, en el contexto historiográfico, es decir, desde un punto de vista cronológico, el arte contemporáneo se presenta con una vía principal de la que surten senderos y múltiples ramificaciones. Especialmente, alrededor de los años sesenta del siglo XX tuvieron lugar una serie de acontecimientos y circunstancias particulares que dieron como resultado una especie de cambio de paradigma. “La innovación de las artes plásticas desde 1960 se sitúa más que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura-super estructura del sistema social del capitalismo tardío.” (Marchán Fiz, 1994, p. 14)

Como no podría ser de otro modo, en el contexto marcado por la posmodernidad, la historia del caminar se compone de muchas historias fragmentadas, primero porque la posmodernidad no tiene interés en seguir legitimando las grandes narrativas; y segundo porque el caminar forma parte de terrenos, por una parte, universales y, por la otra –aunque vinculados con la estética– subjetivos e indisolubles de la persona o la comunidad.

Resulta evidente que existe un momento de la historia cronológica, donde las historias del arte de caminar sirven como una buena guía para conocer el arte contemporáneo desde finales de siglo, de un modo similar a cómo la historia de la arquitectura —o de los órdenes y los estilos arquitectónicos— nos sirve para comprender prácticamente toda la historia del arte hasta bien entrado el siglo XX e, incluso, continúa con la arquitectura posmoderna, elemento clave para comprender todo el arte contemporáneo a ella y fenómenos como la deconstrucción, la ironía, la fragmentación o la cita. Sobre una de sus características, entendiendo la arquitectura como un pastiche de elementos de estilos y periodos anteriores, Scott Brown, Venturi y Izenour reproducen en su libro *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (1978) algunas reflexiones sobre el *strip* de esta ciudad de Nevada ideada, como otras urbes que veremos en esta tesis, para el automóvil en vez de para el peatón.

El valor peatonal de la individualidad es reivindicado en *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1782) de Jean-Jacques Rousseau, que supone una especie de punto de partida hacia el renovado interés que surge en torno al siglo XVIII y que motiva una nueva sensibilidad particular hacia el paisaje desde el caminar. Así lo señala, por ejemplo, Frédéric Gros (2014), en un capítulo que lleva por título, intencionadamente para evocar una segunda lectura, *los sueños despiertos del caminante*, donde Gros concluye:

Caminando todo el día, Rousseau concibe el ambiciosísimo proyecto de recobrar —en sí, *homo viator*, hombre que camina— al hombre natural, no desfigurado por la cultura, la educación y las artes; el de antes, antes de los libros y de los salones, antes de las sociedades y el trabajo (Gros, 2014, p. 81)

Por su parte, Tomas Espedal en *Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)*, (2008), interpreta que:

Rousseau no es el primero en vincular eso de caminar con pensar bien, pero es el primer autor significativo en reflexionar sobre lo que supone caminar; él le atribuye un valor romántico: se acerca uno a la naturaleza, a lo originario, y se siente un bienestar inmediato (Espedal, 2008, p. 29)

En este sentido también coincide con Solnit, para quien la “historia del caminar es anterior a la historia de los seres humanos, pero la historia del caminar como un acto cultural consciente, en vez de un medio para un fin, tiene solo un par de siglos en Europa, y Rousseau está en sus inicios.” (2015, p. 34)

Sin embargo, el autor Javier Mina, en su libro *El dilema de Proust o el paseo de los sabios* (2014) se muestra crítico con “el relato romántico de viajes y paseos”, porque contiene una “sobredosis de yo” que provocará que se agote a mediados del XIX (Mina, 2014, p. 160), considerando que existe una parte subjetiva y personal, condicionada por la particular relación de estos individuos con la sociedad, marcada, en ocasiones, por la misantropía o la hurañía. Por ello, Mina considera que “Baudelaire deja sentada para siempre, la fisionomía del nuevo paseante” (Mina, 2014, p. 170). Así, en una parte de su ensayo, ensalza la figura de Charles Baudelaire y critica la de Jean-Jacques Rousseau:

El verdadero cambio en la forma de concebir el paseo provendrá de la mano de Charles Baudelaire [...] porque es el primero que se da cuenta –y lo refleja en unos escritos que surgen al albur de

sus vagabundeos—, que la humanidad estaba entrando en una época distinta” (Mina, 2014, p. 161)

La figura del *flâneur*, término francés que se refiere, en principio, al que camina sin rumbo fijo por la ciudad, observando y absorbiendo su entorno, fue introducido por Charles Baudelaire en su obra *Fleurs du mal* en 1857 y recuperado por Walter Benjamin en el siglo XX. Desde entonces su vigencia es indiscutible y, en los últimos años, están surgiendo revisiones en clave femenina como las de Songel (2021), Iglesias (2019), Torrecilla (2018) o Elkin (2016), también poniendo en valor a la *flâneuse*. Esta mujer observadora, solitaria y ociosa, supone una vuelta de tuerca al arquetipo urbano del XIX, que era eminentemente masculino. De esta cuestión se comienza a hablar a finales del siglo XX como un camino todavía por recorrer para considerar a la mujer como sujeto activo, y no como mera objetualidad en el espacio público, con una reputación más negativa, si cabe, en el contexto nocturno.

Ya entrado el siglo XX, la primera visita Dadá del 14 de abril de 1921 a Saint Julien-le-Pauvre inauguraría un ciclo de visitas-excursiones a espacios anodinos y triviales de la ciudad del extrarradio a través de sus descampados, lo que más tarde vendrían a llamarse *terrains vagues*. Careri (2002, p. 22) destaca el carácter pionero de este acontecimiento que en el que los participantes «deambulan» por zonas inconscientes de la ciudad y rechazan los lugares reputados del arte para «reconquistar» el espacio público.

El cartel diseñado para la ocasión por Tzara contenía un breve texto premonitorio para acontecimientos artísticos ulteriores. “Participar en esta

primera visita es darse cuenta del progreso humano, de la posible destrucción y de la necesidad de continuar con nuestra acción, que querréis alentar por todos los medios”.³



Fig. 2. Tristan Tzara, *Excursions & visites DADA, 1ère visite: Église Saint Julien le Pauvre*, 1921.

Una de las acciones inmediatamente heredadas de estas excursiones y visitas dadaístas seguía la estela de la deambulación, marcada en ese momento por la libertad surrealista del inconsciente. Además, puso la semilla de la *Théorie de la dérive* formulada por Guy Debord en 1956, en el marco de la Internacional Letrista (1952-1957). Al comienzo mismo de su teoría, Guy Debord describe de manera ilustrativa sus pretensiones:

Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes

³ Traducción propia de: *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 moyens.*” (El texto figura en el cartel incluido arriba).

diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y paseo. Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. (Navarro, 1999, p. 50)

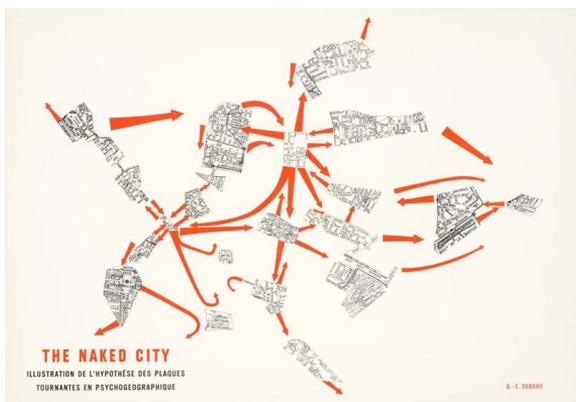


Fig. 3. Guy Debord, *The Naked City*. *Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*, 1957.

La deriva tuvo, y continúa teniendo, una gran vigencia en el arte contemporáneo. Este tipo de experiencias grupales y subjetivas, espaciotemporales, que acceden a la ciudad desde una interfaz lúdica, alcanzó su mayor exponente en el marco de la Internacional Situacionista (1957-1972) fundamentándose en la *psicogeografía*, esto es, entre el estrecho

vínculo entre el espacio conmovedor y la persona. Para Debord, dicho término:

Responde a la perspectiva materialista que entiende la naturaleza objetiva como receptáculo y factor determinante de la vida y del pensamiento [...] y se encargaría del estudio de las leyes y efectos concretos del entorno geográfico, conscientemente ordenado o no, que actúan directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. (Debord, 2022, p. 215)

En relación a esta noción lúdica vinculada a la teoría del juego y su valor dentro de la sociedad debemos señalar las aportaciones en la primera mitad del siglo XX de Johan Huizinga, autor del libro *Homo Ludens* (1938). Para Huizinga, el juego es una actividad fundamental del reino animal, no solamente de la especie humana, más vieja que la cultura, que contribuye a la creatividad y a libre expresión y que, en el caso humano, puede desembocar en la creación artística. De hecho, uno de los capítulos del libro lleva por título *formas lúdicas del arte*. A lo largo de esta tesis veremos algunos artistas que establecen normas de juego o abordan su contexto de trabajo de una manera lúdica como para corroborar esta hipótesis, por supuesto más allá del mero entretenimiento. “Tras cada expresión de algo abstracto hay una metáfora y tras ella un juego de palabras. Así, la humanidad se crea constantemente su expresión de la existencia, un segundo mundo inventado, junto al mundo de la naturaleza” (Huizinga, 2007:16). De alguna manera, puede interpretarse que Huizinga antepuso al *homo sapiens* y al *homo faber* el *homo ludens*, imprescindible para cualquier cultura. Al fin y al cabo, como describe Frédéric Gros, “caminando no se hace más que caminar. Pero

no tener nada que hacer más que caminar permite recuperar el puro sentimiento de ser, redescubrir la simple alegría de existir, la que constituye la esencia de la infancia” (Gros, 2014, 91)

Con un interés estético de cita de lo acontecido a comienzos de siglo XX, los dieciséis *Free Flux-Tours* de la década de 1970 constituyen una especie de *remakes*, pero con un renovado carácter humorístico y también lúdico, sustituyendo París por Nueva York. Organizados por *Fluxus*, una corriente constituida por un colectivo de artistas entre los que se encontraban George Maciunas, Yoko Ono o John Cage, entre otros, sin voluntad de constituirse como grupo homogéneo y mucho menos como movimiento artístico. *Fluxus* contribuyó a la ludificación urbana, sustentando su práctica en caminatas, acciones o *happenings*, modalidades artísticas de reciente creación en el contexto de aquellos años marcados por el arte no objetual o, dicho de otra manera, los cimientos del arte conceptual. Visitas subterráneas, al SoHo o a lugares exóticos y aleatorios formaron parte del calendario de *free flux-tours*.

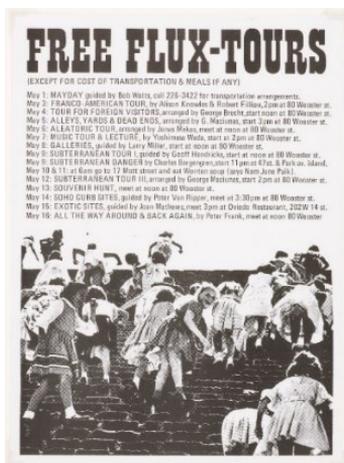


Fig. 4. George Maciunas, *Free Flux-Tours*, 1976.

Volviendo momentáneamente a los *situacionistas*, Simón Marchán Fiz destaca la metodología que emplearon en sus actividades bajo la noción de «*Situation construite*» definida como el “momento de la vida construido concreta y deliberadamente por la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (1990, p. 285). Este interés del caminante que juega andando por la ciudad se hace patente en muchos artistas contemporáneos que estudiaremos en el capítulo final de esta primera parte y, también, en el 2.2 dedicado a las diferentes morfologías de caminos en el arte contemporáneo. El tema latente, en la mayoría de esos casos, es el contexto de ciudades y sociedades que se copian y banalizan:

Esta sociedad, que suprime la distancia geográfica, concentra una distancia interior a modo de separación espectacular [...] Al ser un subproducto de la circulación de mercancías, la circulación humana considerada como consumo, el turismo, remite fundamentalmente al ocio que consiste en visitar aquello que se ha vuelto banal” (Debord, 1999, p. 144)

El hecho de que el *Situacionismo* suceda en este momento, a mediados de siglo XX, y en París encuentra su justificación en lo que Martins y Riquelme (2021) consideran como práctica de pensamiento y resistencia del caminar, en el contexto de “una generación de la posguerra, heredera de una Europa destrozada tremendamente crítica con el mundo que les había tocado vivir y deseosa de transformar la ciudad desde sus cimientos de la forma más radical (2021, p. 16)

Regresando a la humanidad del caminar, Careri (2002) explica cómo el errar primitivo, desde el Paleolítico, continuó vivo en la religión en tanto que mito, y más tarde en las formas literarias, en tanto que narración. De

este modo permanece vivo casi hasta la actualidad, siendo el siglo pasado un momento disruptivo:

Sólo en el siglo XX, al desvincularse de la religión y de la literatura, el recorrido ha adquirido el estatuto de puro acto estético. En la actualidad podríamos construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por ‘paisaje’ el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico⁴ (Careri, 2002, pp. 20-21)

Así, en el caso de este autor, su particular historia del caminar vendría determinada por tres momentos clave para entender la ciudad recorrida, “la transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924), la de la Internacional Letrista a la Internacional Situacionista (1956-1967), y la del Minimalismo al *Land art* (1966-1967)” (2002, p. 21). Este último fragmento –aunque solamente transcurre durante el periodo de un año– va a ser decisivo para comprender la mayoría de prácticas artísticas relacionadas con el camino, entendido como experiencia, en los siguientes capítulos de esta tesis.

Coincidimos con Guasch en considerar el terreno donde van a surgir todas estas ramificaciones de caminos en otros senderos dentro del ámbito artístico contemporáneo, ya que en estos momentos se abandona el interés central por el objeto a favor de prácticas espaciales que, mediante distintas acciones –arte de la tierra, arte corporal, etc.– consigue propiamente producir espacios nuevos. En su ensayo *El arte en la era de lo*

⁴ Por antrópico se refiere a aquello producido o modificado por la actividad humana.

global. 1989-2015, Guasch aborda diferentes giros, como el etnográfico, el ecológico o, de especial interés en esta parte, el giro geográfico:

La cuestión geográfica no se interesa tanto por qué es arte sino por cómo es el arte. Y así, en lugar de aproximarnos al arte desde el punto de vista privilegiado del consumo, un geógrafo crítico puede reformatear la cuestión de un arte en términos de una práctica espacial (2016, p. 166)

La autora habla de las dicotomías del «yo» y del «otro» y de las estrategias del «emplazamiento» y el «desplazamiento», citando la exposición *GNS. Global Navigation System* de 2003, comisariada por Nicolas Bourriaud en Palais de Tokyo de París a partir de un mapa anónimo datado en 1929 titulado *Le Monde au Temps des surréalistes*, publicado en el número de junio de la revista belga *Variétés*. Dicho mapa, propone un “mundo desterritorializado”, marcado por la tecnología, donde la geografía se mueve entre dos aguas: la netamente científica y la que puede ser poética, a la vez que crítica, de los artistas. Guasch plantea:

Contrariamente al «mundo-superficie» del *land art*, el arte actual describe un «planeta-meseta» como una sucesión de escenarios y decoraciones donde habitar, con múltiples redes en las cuales nos movemos, circuitos por los que nos desplazamos y, sobre todo, formaciones económicas, sociales y políticas que delimitan los territorios humanos. (2016, p. 166)

Esta exposición y otras como *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs* (2000), *Walk On* (2013) o *Camiños creativos* (2022), entre otras analizadas en la segunda parte de estas tesis, también configuran, cada una, una particular historia del caminar a través de sus artistas, sus

obras, su marco cronológico y el punto de vista que proponen. Cabe destacar que muchos de esos artistas se repiten en prácticamente todas las exposiciones revisadas en esta tesis, lo que apunta a la existencia de artistas eminentemente caminantes productores de senderos o que sostienen su trabajo artístico la circunstancia de los caminos.

Es tal la magnitud que, en ocasiones durante esta investigación, tuvimos la sensación de que la historia del arte contemporáneo se podía entender desde la historia del arte de caminar, en la medida en que un gran número de artistas recurrieron a esta posibilidad como medio para vehiculizar su trabajo artístico. Es curioso que en un momento marcado por la denominada «desmaterialización» del objeto artístico, exista un considerable número de artistas que se ven seducidos a crear artefactos alrededor de un acto eminentemente improductivo y no materialista, como es el caminar, expulsado de cualquier maquinaria capitalista, como apunta Dieter Roelstraete a propósito de una obra central de nuestra investigación y que podría aplicarse nuestro trabajo artístico, a la que, con frecuencia, regresaremos en más de una caminata durante esta tesis:

Aunque, por supuesto, nunca se expresó explícitamente en estos términos, *A Line Made by Walking* y gran parte del trabajo posterior de Long pertenecen claramente a esta tradición antiproductivista y antimonopolio en el arte del siglo XX. Bien podría ser el arte más cercano que haya llegado a la disolución programática, tan ansiosamente deseada, por tanto arte moderno, de la estética en ética: al convertir el caminar en una forma de arte original, en su método característico de hacer arte, literalmente Long se retiró de la cadena de producción fordista, minimizando

automáticamente su impacto en el entorno natural en el que caminaba. (Roelstraete, 2010, pp. 42-43)⁵

1.2. Territorios para el caminante y el paseante

A continuación continuamos el viaje por una serie de territorios físicos, que constituyen diferentes entornos donde caminar o pasear. En relación al conjunto de la investigación, y anticipando lo que plantearemos en la tercera parte de la tesis, dotamos de mayor relevancia a aquellos contextos donde es posible dejar huella y configurar un trayecto marcado al andar sobre la hierba, como sucede a propósito de recorrer el paisaje, en el caso del nomadismo rural, habitando la propia senda o el jardín como experiencia, así como la relación entre el andar y el *Land art*. Sin embargo, esta preferencia no excluye otros contextos relevantes, aunque sea por contraposición, como es el caso de la carretera o la ciudad, donde en realidad conviven ambas posibilidades, el asfalto y la hierba.

1.2.1. En la metrópolis peatonal

En los últimos años el caminar y la figura del caminante están adquiriendo –o recuperando– un notable protagonismo. Analizando esta cuestión desde un punto de vista cultural, que es el que nos atañe, puede

⁵ Traducción propia de: *Though of course never explicitly couched in these terms, A Line and much of Long's subsequent work clearly belong to this anti-productivist, anti-commodity tradition in twentieth-century art. It may well be the closest art ever came to the programmatic dissolution, so eagerly desired, by so much modern art, of aesthetics into ethics: in turning walking itself into an ordinary art form, into his signature method of art-making, Long literally pulled out of the Fordist chain of production, thereby automatically minimising his impact on the natural environment in which he walked.*

haber varios factores desencadenantes de tal circunstancia. Por un lado, el auge de una voluntad de mayor conciencia de respeto medioambiental y una presencia activa de los peatones en las ciudades. Por el otro, una cuestión latente de índole económica que exige reducir nuestros desplazamientos a la mínima expresión, básicamente caminando. Ello motivó también el auge actual de algunas prácticas deportivas de reducido coste, como correr, con el consiguiente auge de las carreras y, especialmente, las maratones. En torno a esta cuestión todavía actual, ya en 2013 Martín de Ambrosio y Alfredo Ves Losada publicaron un libro titulado *¿Por qué corremos?: Las causas científicas del furor de las maratones*, explicando dichos motivos desde un doble punto de vista científico y sociológico. “Cada vez más gente corre. Pero más allá de sus fundamentos biológicos y sus raíces helénicas o egipcias, o incluso prehistóricas, es un fenómeno nuevo tal y como lo conocemos.” (Ambrosio y Ves, 2013, p. 24)

En junio de 2013, Olaia Miranda Berasategi en una conferencia del ciclo *Ando, luego existo. El caminar como práctica artística y política* en la Casa Encendida de Madrid, en la que participamos como ponentes, introdujo, en un traspies léxico, el concepto “placear”, suma de dos cosas unidas y dependientes para existir, como son el paseo y el placer. Esta estética del paseo aparece ya tratada en una obra de Karl Gottlob Schelle traducida al castellano por primera vez en 2014 y original de 1802 titulada *El arte de pasear*.



Fig. 5. Mesa de ponentes de la conferencia *Ando, luego existo. El caminar como práctica artística y política* que tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid en 2013.⁶

En el contexto comercial de la ciudad el caminante pasa a interpretar el papel de peatón, a pesar de la hipótesis de Otto Friedrich Bollnow que sostiene que “el viandante utiliza los caminos más tranquilos, de menos circulación; prefiere los senderos que le hacen penetrar más profundamente en el interior del paisaje” (Bollnow, 1969, p.107). En efecto, dicha preferencia se puede ver eclipsada por momentos debido a nuestra otra naturaleza, prácticamente insalvable para el urbanita contemporáneo, que es la de consumidor de bienes y servicios. Este indisoluble carácter capitalista de la urbe contemporánea fue abordado por Zygmunt Bauman en su *Modernidad Líquida*:

La historia del consumismo es la historia de la ruptura y el descarte de los sucesivos obstáculos “sólidos” que limitan el libre curso de la fantasía y reducen el “principio del placer” al tamaño

⁶ La conferencia tuvo lugar el jueves 27 de junio de 2013, y los ponentes invitados fueron Antonio R. Montesinos, José Otero, Kamen Nedev, Olaia Miranda e Ismael Teira.

impuesto por el “principio de realidad”. La “necesidad”, considerada por los economistas del siglo XIX el epítome de la solidez –inflexible, permanentemente circunscripta y finita–, fue descartada y reemplazada por el deseo, que era mucho más “fluido” y expandible a causa de sus relaciones no del todo lícitas con el voluble e inconstante sueño de autenticidad de un “yo interior” que espera poder expresarse (Bauman, 2002, p. 81)

Más adelante veremos el ejemplo del reflejo físico de dicho deseo en forma de camino patente, el ‘camino del deseo’ protagonista de la tercera parte de esta tesis. Sobre este consumismo que, al parecer, dota de entidad propia al peatón metropolitano, y que está muy vinculado con corrientes *mainstream* vinculadas, diríamos, a la moda, Bauman recurre a T.H. Marshal con una cita verdaderamente reveladora: “cuando mucha gente corre simultáneamente en la misma dirección, hay que formular dos preguntas: *detrás de qué corren, y de qué huyen*” (Bauman, 2002, p. 87)

John Brinckerhoff Jackson llegó a afirmar que “el primer hombre que se puso en camino fue Caín, el asesino de su hermano, condenado a ser un fugitivo y un vagabundo; Caín fue el primer hombre que construyó una ciudad” (Brinckerhoff, 2011, p. 9) Sea como fuere, este sentido comercial de las ciudades como contextos óptimos para el correcto desarrollo de dinámicas de explotación capitalista contrasta con la lectura que podamos hacer de la capacidad mercantil del paisaje y, por extensión, de la finalidad productiva del terreno en el mundo rural, a mucha menor escala. En esta línea, Federico López Silvestre indaga en el germen léxico de paisaje:

El término «paisaje» procede de la palabra «país», que viene de «pago». Por eso, desde un punto de vista semántico, se mantiene próximo a la idea de «terreno» o de «territorio». Nada hay más tangible y físico que la propia tierra de la que emana esa idea; de ahí que, en principio, parezca evidente que, más allá de lo *espiritual*, el paisaje sigue guardando relación con lo *material*. (López Silvestre, 2004, p. 15)

En lo rural y lo paisajístico nos detendremos más adelante, pero ahora queremos remarcar la hostilidad que supone la retícula urbana para la movilidad peatonal. Existen varias iniciativas activas para defender el terreno social y humano en las ciudades. Como promotora de la *Carta internacional del caminar*, la ONG inglesa *Walk 21*, que potencia el desarrollo a nivel internacional de ciudades eficientes y sostenibles con un marcado carácter de beneficio social y saludable.

A dichas reivindicaciones se suman asociaciones de tipo local como *A Pie* de Madrid o *Catalunya Camina*. En concreto, el objetivo de estas iniciativas es reclamar una correcta lectura de la *Carta Europea de los Derechos del Peatón*⁷, a favor de más espacio libre para andar en las ciudades favoreciendo una movilidad respetuosa y limpia, además de comunidades saludables, eficientes y sostenibles⁸. Estas entidades también reclaman la correcta lectura de la legislación vigente donde se reconoce el derecho a poder transitar por zonas urbanas lo más amplias posible insertadas coherentemente en la organización de la ciudad.

⁷ Aprobada por el Parlamento Europeo el 12 de octubre de 1988.

⁸ http://walk21.com/charter/documents/Carta_Internacional_espanol_03-07.pdf



Fig. 6. Cinta de correr interactiva con un camino agreste en pantalla. Zebris Medical GmbH, 2011.

1.2.2. Conductores y carreteras

Si bien en otro tiempo no fue así, en la actualidad la expresión *gente de a pie* parece más apropiada para resaltar la humanidad de una persona que para referirse a ella como a alguien de clase baja. El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua mantiene vigentes, sin embargo, definiciones para el pedestre –el que anda a pie– con vocablos de índole negativa, como llano, vulgar, bajo o inculto. Esto puede que tenga algo que ver con aquellos caminos que llegaron a convertirse en carretera que Brinckerhoff menciona en su ensayo *Las carreteras forman parte del paisaje*:

El camino rural tradicional a menudo fue tosca e ineficazmente ensanchado y transformado en una carretera primitiva para vehículos, y a quienes viajaban a pie, progresivamente se los pasó a considerar personas de clase baja: eran lacayos, sirvientes, bandoleros y soldados de a pie, individuos que se encontraban a los pies del orden social; en los textos críticos ‘pedestre’

pasó a significar ‘laborioso’, ‘común’ y ‘carente de estilo’⁹
(Brinckerhoff, 2011, p. 42)

En su breve ensayo, mencionado anteriormente y publicado en español en 2011, J. Brinckerhoff Jackson enuncia y concluye, ya en el propio título, que las carreteras forman parte del paisaje. Gozan, además, de un estatus de lugares, no solamente de trayectos que conducen a lugares, además de resaltar su papel fundamental en nuestras vidas como metáfora de nuestra propia trayectoria sobre la tierra. Para ello, pone como ejemplo los disturbios antirracistas acaecidos en Los Ángeles en 1992 donde, paradójicamente, se respetaban los semáforos en rojo, trascendiendo las normas de la carretera a las de “cualquier orden político o económico” (2011, p. 15)

Las carreteras y los jardines tienen en común que ambos artefactos demuestran la posición dominante de lo humano sobre la naturaleza. Bollnow sostiene (1969, p. 101) que, al contrario que la casa, la carretera es un “espacio excéntrico”, ya que carece de puntos centrales y atrae al individuo hacia una lejanía propia del peregrinaje. A lo largo de su trazado serpenteante consigue someter al paisaje a determinados y versátiles puntos de vista, aunque siempre cautiva de la violencia de la velocidad:

El símbolo del camino de la vida tiene un carácter completamente distinto del símbolo de la vida que nos encontramos en la carretera moderna. Aquel símbolo nos muestra al hombre como peregrino, que – por desgracia- no puede encontrar una estancia

⁹ El traductor indica en el libro que el autor utiliza en este párrafo una serie de palabras compuestas con la palabra *foot* (pie) – *footman* lacayo, *footboy* sirviente, *footpad* bandolero a pie, *foot soldier*, soldado de a pie, que no siempre ha podido mantenerse en castellano.

fija; mas carece en absoluto del empuje embriagador hacia la lejanía, característico de la carretera moderna y del que la emplea. [...] En esta existencia sobre la carretera, el hombre ya no es él mismo; es arrastrado por el movimiento general y continuamente atraído por la meta siempre inalcanzable, por la convergencia de las paralelas que corren delante de él. “La carretera arrastra” (Bollnow, 1969, pp. 101-102)

Bollnow y Brinckerhoff coincidieron en estudiar el espacio novedoso de la carretera. Sin embargo, su consideración respecto al mismo difiere en algunos aspectos. Para el primero, la carretera empuja y arrastra hacia una meta, motivando la prisa y los adelantamientos, como él mismo afirma, “se inicia una competición de movimiento hacia el futuro” (1969:103). Al contrario, Brinckerhoff considera a las carreteras como una suerte de refugios que, unidas al propio dispositivo del automóvil, suponen un remanso de soledad y privacidad, también relacionado con la naturaleza y su deleite y, por supuesto, con el paisaje, llegando a afirmar (2011) que ningún otro espacio en el paisaje moderno resulta tan versátil. Véase, por ejemplo, el papel de la carretera en el filme *Thelma y Louis* (Scott, 1991), una *road movie* donde –aparte de la temática del empoderamiento femenino, representada tanto en la actitud de los personajes como en el hecho mismo de que sean conductoras– se puede interpretar la carretera como el devenir de la propia vida y, también, como un refugio permanente. De hecho, la película acaba cuando se acaba la carretera.

Por su parte, Brinckerhoff investiga la carretera desde la geografía, más en concreto desde la ciencia de la odología que estudia los caminos y los recorridos para romper una lanza a favor de los senderos de asfalto. La opinión de Alain Roger, desde su perspectiva paisajística, es parecida:

Conviene abandonar esta visión avergonzada de la autopista. No solo constituye, en sí misma, un auténtico paisaje, sino que, como en otro tiempo el TGV [tren de alta velocidad francés], produce otros nuevos. No se trata, pues, de esconder el tajo, ni de cicatrizar sus accesos a golpe de apósitos vegetales, una concepción decorativa y curativa, en una palabra: *decurativa*, que resume bastante bien la misión que se le asigna al paisajista (Roger, 2007, p. 151)

Esta relación entre coche y paisaje no es nueva. En la vanguardia de comienzo del siglo XX, ya había seducido a los *futuristas* italianos, que consideraban interrelacionada la novedad, la velocidad y la estética. El poeta Filippo Tommaso Marinetti –luego vinculado a Mussolini– demostró su fascinación por el futuro, afirmando que un rugiente automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes podía llegar a ser más bello que la propia Victoria alada de Samotracia (De Micheli, 1983, p. 369)

En la actualidad, son varios los artistas actuales que continúan vinculando paisaje y carretera. *Achetez de l'acier* [Compre acero], 2006, de Alain Bublex muestra un automóvil americano de los años 70 rotulado con el texto “Help to preserve one of the world’s most beautiful landscapes” [Ayuden a preservar uno de los paisajes más bellos del mundo]. En la misma línea Maider López llevo a cabo en 2005 la acción *Ataskoa*, convocando por prensa, carteles, radio y mediante octavillas a 160 coches para construir un atasco en un lugar donde dicho fenómeno es del todo inusual. Una vez en el terreno, un 18 de septiembre, a las faldas de la sierra de Aralar en Intza (Navarra), llevó a cabo este acontecimiento dirigido donde la artista distribuía los coches según su color. De esta manera, López traslada o deslocaliza un hecho específico urbanita hasta

un contexto rural, produciendo un desplazamiento y una toma de conciencia, al menos, estética.

Si al llegar los coches van ocupando los espacios de una forma lógica, la retirada es lo opuesto. Los coches se van yendo de forma azarosa, dependiendo de las razones personales de los dueños. Este proceso de retirada aleatoria deja coches en sitios sin sentido, su distribución en el espacio sigue una lógica que ya no llegamos a comprender en la medida en que nos faltan los elementos que marcaban su sentido. (López en Martín, 2010, p. 152)



Fig. 7. Mainer López, *Ataskoa*, 2005.

Relacionada con la huella, en este caso no del automóvil sobre el paisaje, sino del paisaje en las ruedas del primero, se stúa *Quartz Movement: Bronx, Brooklyn, Queens* 1999, de Thom Merrick, con tres tipos de huella de tres neumáticos con diferentes grados de desgaste dependiendo del asfalto del barrio por donde rodaron. Dicha obra fue incluida en 2009 en la exposición producida por LABoral de Gijón y el CA2M Centro de

Arte 2 de mayo de Madrid titulada *Auto. Sueño y materia*. Comisariada por Alberto Martín, reunió más de 100 obras de artistas, entre ellas la reseñada de Mainer López. Dicha muestra giraba en torno a la necesidad de generar discursos desde el arte contemporáneo y la estética acerca del automóvil, más allá de su utilidad –recordemos que utilitario es un sinónimo de automóvil– atendiendo también a su función simbólica. La exposición se presentó como una mirada crítica hacia el coche, indiscutible icono del siglo XX, símbolo de progreso y, también, “metáfora de la cultura material, del hombre y de sus sueños”.

Numerosos teóricos han analizado de qué manera la publicidad ha construido el coche como un “vehículo del deseo” (Banham), un “objeto amoroso” (Barthes), un “objeto mecánico con el que casarse” o una “cadena de montaje de diosas del amor” (McLuhan); cómo se ha desarrollado, en definitiva, la asociación automóvil/placer, reforzando así su condición de fetiche (...) Posición ambigua la del automóvil, que ha sido bien explorada desde el campo artístico. Símbolo del progreso y el cambio, y síntoma de su estancamiento. Agente de transformaciones radicales en lo social y en lo ideológico, y generador de amenazas y riesgos. Creador de sueños y cazador de ilusiones. (Martín, 2010:13-15)



Fig. 8. Vista de la exposición *Auto. Sueño y materia* en el CA2M, con la obra de Ahmet Ogut *Somebody Else's Car*, 2005.

Otro ejemplo destacado de obra sobre el recorrido de la carretera es *Traffic of Traffic*, 2005, una escultura lumínica con la forma del trayecto de una encrucijada de autopistas belga, representado el continuo fluir de luces, jugando de manera irónica con su estancamiento a modo de atasco. Hay que tener en cuenta que Bélgica ilumina prácticamente todo el conjunto de su amplia red de carreteras.

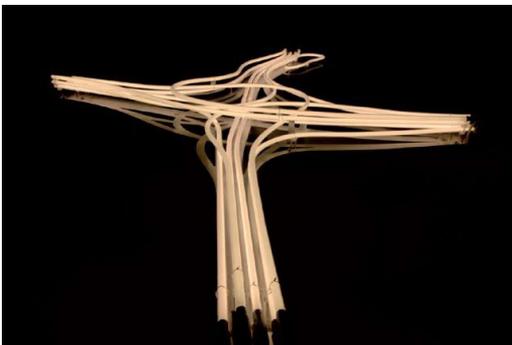


Fig. 9. Koen Wastijn, *Traffic of Traffic*, 2005.

Sean Cubitt, en *El Camino (No Camino)* –texto incluido en el catálogo de la exposición *There is No Road (The Road is made by Walking)*, 2009, que reseñaremos en el capítulo 2.1. el cual trata sobre el camino en sus exposiciones– reduce como camino exclusivamente al lugar destinado al acto de caminar, considerando el desplazamiento en coche como un punto de partida y también de destino en sí mismo. Cubbit expone:

Un coche no es un camino; ni siquiera va por un camino. Está atrapado en su propia y eterna repetición. No viaja porque es incapaz de abandonar su lugar de origen, porque él es su propio punto de partida y su propio destino. Y ese no es el camino: sólo lo imita; un pálido reflejo del andar que hace camino. (Bode, 2009, p. 33)

La velocidad de la marcha en la carretera podría situarse como uno de los motivos principales para lo que el ingeniero de caminos Miguel Aguiló denomina “empobrecimiento del disfrute del paisaje”:

Si la velocidad está en el origen de la 'trivialización' del viaje, no es menos cierto que el abandono del diseño de las autopistas en aras de una mera funcionalidad volcada a la señalización y las medidas de seguridad, colabora en gran manera al aburrimiento. (Aguiló, 2007, p. 248)

En este sentido, el también ingeniero y pintor Ángel del Campo (Del Campo, 1963) llevo a cabo en 1960 una serie de curiosas investigaciones en el campo de la geometría para mejorar el diseño de las carreteras en base a la visión desde el coche. Su teoría, denominada *Campo de Visión*

Descansada (CVD)¹⁰, estaba encaminada a mejorar el disfrute del paisaje a través del trazado o recorrido. Dado que el conductor focaliza su atención en la cinta de asfalto y su movimiento es siempre hacia delante, el paisaje puede correr el riesgo de desaparecer.

1.2.3. A propósito de recorrer el paisaje

La imagen del caminante en el paisaje es una constante, primero *in visu* en la pintura, luego *in situ* en el quehacer de dos artistas clave, eminentemente caminantes, como Richard Long y Hamish Fulton. Las pruebas documentales que constituyen sus obras dan fe de la efectiva realización de la acción, aunque, como veremos más adelante, en alguna ocasión, pudo ser cuestionada. Según Javier Maderuelo:

Como ha señalado Colette Garraud, apoyándose en Bernard Lamarche-Vadel, la experiencia existencial suscitada por la marcha y la inmersión en el paisaje cobran una evidente dimensión romántica que sitúa el trabajo de Richard Long y Hamish Fulton en la tradición pictórica inglesa de paisajes a la que pertenecen John Constable, Thomas Girtin y William Turner (Maderuelo, 1996, p. 16)

Así, el paisaje podría existir desde dos puntos de vista que entendemos complementarios. Uno, más común, es el defendido por el propio Javier Maderuelo que considera que dicho concepto cobra pleno sentido en el

¹⁰ Definido como una superficie rectangular cuyas dimensiones guardan la proporción áurea, que permanece ante el observador íntegramente dominada por las visuales derivadas de la normal y constante movilidad de las pupilas, que concreta para propósitos prácticos en un rectángulo de 16 cm. de ancho por 10 cm. de alto, situado en el plano transparente de un teórico parabrisas a 50 cm. del conductor.

ámbito donde se originó, el del arte, y el de la pintura en particular (Maderuelo, 2005, p.9). Otras voces, en cambio, sitúan la “experiencia paisajera” mucho antes tanto de su representación como de la aparición de la propia palabra paisaje, territorio, este último, en el que se mueve el profesor Federico López Silvestre:

El término paisaje nació cargado de connotaciones, nació, por alguna razón, en el siglo XVI cuando ya existían los términos tierra o país. [...] Siguiendo una posición que agrada a los fenomenólogos, indica que no es necesario que haya aparecido una palabra específica o el arte de la pintura para que se pueda hablar de florecimiento de una cierta actitud paisajera, ya que esta actitud puede reflejarse simplemente en la aparición de una figura como la del viajero o del paseante [...] Puede ser que la experiencia primitiva del paisaje ya existiera antes de que apareciera la palabra *paisaje* y la pintura de paisaje [...] Más aún, independientemente de que sea en el mundo moderno cuando se desarrolla y en el contemporáneo cuando se vulgariza, es fácil suponer que la experiencia paisajera nació antes del siglo XVI (López Silvestre, 2008, pp. 67-68)

El propio autor sugiere remontarse al siglo XIV, concretamente el año 1336, para toparse con un episodio que contribuye a reforzar la hipótesis. Se trata del conocido ascenso de Petrarca al Mont Ventoux en Provenza, Francia, desde cuya cima el poeta experimentó lo estético y emocional del acto de contemplar desinteresadamente la naturaleza. Bollnow describe claramente el revelador momento:

[Petrarca] después de volver un instante a la visión panorámica desde la cumbre, partiendo de la grandeza de las montañas, se

dedica a considerar la grandeza del alma: «Nada es grande al lado de su grandeza». Este resultado es sorprendente. Burckhardt también decía: «Es cierto que se espera en vano una descripción del panorama, pero no porque el poeta sea insensible a él, sino al contrario, porque la impresión es demasiado formidable» [...] No se trata de que la visión del paisaje le deje indiferente, ni de que la impresión demasiado violenta le haya dejado sin aliento, sino más bien que la disposición anímica determinada por la latitud espacial se transforma inmediatamente en una nueva expansión del alma. (Bollnow, 1969, p. 83)

Sobre este episodio, Javier Maderuelo destaca cómo el poeta quedó asombrado y conmovido, y cómo trasladó la belleza física del mundo que percibió de manera visual, al medio escrito. No son pocos los que mencionan dicha carta como el origen de la sensibilidad hacia el paisaje en Occidente, en este momento, el 26 de abril de 1336.

Efectivamente, con anterioridad miles de pastores, carreteros, soldados, leñadores y campesinos, durante siglos han subido y siguen subiendo a cerros y montes, viendo desde ellos extensos panoramas, siendo testigos forzados de albas y puestas de sol, de fenómenos meteorológicos espectaculares [...] pero que, para quienes salen al campo abierto por necesidad para ejercer sus respectivos oficios, no son objeto de ningún placer sino, por el contrario, de profunda zozobra y terror [...] Ha sido necesario que el mundo, complejo y diverso, sea ‘artealizado’, tal y como explica Alain Roger, es decir, sea convertido en arte o visto como si estuviéramos contemplando una obra de arte (Maderuelo, 2007, p. 6)

Remo Bodei nos recuerda que Petrarca portaba un ejemplar de las *Confesiones* de San Agustín, publicadas originalmente en el siglo IV, por ello considera que este ascenso representa asimismo la atribución, aunque tímida, a un paisaje terrestre de la misma dignidad de la visión del cielo (Bodei, 2011, p. 70)

Sabiendo esto, cobra especial significado la afirmación del arquitecto Enric Batlle cuando afirmó que “el libro de Keneth Clark *Landscape into Art* [1949]¹¹ representó un acto de despedida de la gran tradición de la pintura paisajística, que el autor califica de muerte sin esperanza de resurrección.” (Battlé, 2011, p. 109). Pese a todo, la pintura de paisaje continúa pero se puede corroborar que la expansión del concepto paisaje es tal que ya no solamente se circunscribe a lo pictórico. Dentro de este debate, es oportuno señalar el ejemplo de David Hockney, artista inglés vinculado con la tradición paisajística que comenzó hace más de diez años a realizar trabajos pictóricos digitales empleando el *ipad* como herramienta. En su caso se aúnan el factor experiencial del deleite del paisaje en el propio lugar sumado a la representación pictórica del mismo, a la manera de un pintor *plenairista* contemporáneo.

¹¹ Año de publicación de la edición en inglés, aunque nosotros manejamos la de 1971 en castellano.

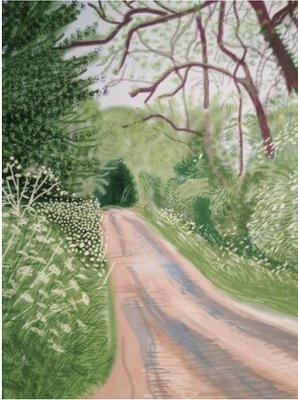


Fig. 10. David Hockney, *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire*, 2011.

Parece lógico entonces defender, como López Silvestre, que el paisaje pudo haber sido una experiencia, antes que una imagen. Cronológicamente, para Agustín Berque, es en la China del siglo IV y la Europa del Renacimiento cuando se puede hablar plenamente de “culturas paisajísticas” porque poseen pintura, literatura, cultivan jardines y disponen de una palabra propia para nombrar al paisaje. Antes que esto, lo que hubiera, sería una circunstancia paisajera, o protopaisajística (Berque, 1994)

Defensor de un enfoque más experiencial, Alain Roger considera que “el país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*)” (2007, p. 23) considerando que es el artista el que debe cumplir la tarea de *artealizarlo*, es decir, “convertir el país en paisaje” (Maderuelo, 2007, p. 15). Al respecto, Joan Nogué, desde la geografía social, también remarca un punto de vista dual hacia el paisaje:

Nada mejor que el paisaje para aplicar una ontología de lo visible, porque el paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción intangible. Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción (...) El paisaje es un extraordinario palimpsesto constituido por capas centenarias, a veces milenarias (Nogué, 2007, p. 20)

Existen actualmente diferentes enfoques hacia el paisaje, algo que es natural debido a que se trata de una construcción cultural y como tal excluye una posible definición homogénea o universal. Sus lecturas difieren entre las distintas propuestas de varias corrientes de pensamiento, y también desde un punto de vista geográfico, como es obvio, por la multiplicidad de estampas naturales que podemos contemplar sobre la faz de la tierra. Como ejemplo, remontándonos a la China del siglo VIII, durante la dinastía Tang, encontramos manifestaciones donde el paisaje ya estaba consolidado como un género autónomo de pintura de manera temprana, algo que no sucedía en nuestro contexto próximo donde era relegado a un lugar secundario, representado en los “fondos” o “lejos”, siendo simples fragmentos representados con elementos de paisaje que se percibían a través de puertas o ventanas, o entre las figuras. Progresivamente dichos “telones de fondo” fueron reclamando especificidad y despertando mayor interés hasta alcanzar la autonomía como género.

Por ello, no resulta sencillo ofrecer solamente una explicación válida de qué es el paisaje y que recoja todas sus morfologías posibles. Además, hay que tener en cuenta que, como explica Javier Maderuelo (2005, p.

9) “la visión positivista de las ciencias naturales se enfrenta a la interpretación subjetiva de la creación artística”.

Sin embargo, hay una considerable unanimidad en definirlo “como cierta extensión de terreno que adquiere unidad e independencia gracias a la mirada de alguien capaz de valorarlo en sí mismo” (López Silvestre, 2007, p. 2011), aunque con claras advertencias en no confundirlo con, digamos, una naturaleza fragmentaria, porque la naturaleza es la unidad de un todo que si se trocea deja de ser naturaleza, como expuso George Simmel:

La naturaleza, que en su ser y sentido nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre que divide y que conforma lo dividido en unidades aisladas, en la correspondiente individualidad 'paisaje' (Nel·lo, 2013, p. 9)

Por ello, es importante discernir entre la naturaleza – lo que está ahí afuera – y el paisaje – que depende de la mirada – porque son dos entidades que, en realidad, no son objeto de una relación consecuente, fundamentalmente porque el paisaje es algo relativamente reciente que surgió vinculado a la experiencia cultural del territorio.

En este sentido, Alain Roger (2007) defiende que existen dos tipos de *artefalización* en relación a la experiencia de deleite estético hacia la naturaleza: la primera *in situ*, la segunda *in visu*. En ambos casos la mirada se presenta como un elemento fundamental para que el paisaje exista, bien si se trata de un diminuto observador romántico, insignificante y débil, ante una naturaleza apabullante y hermosamente caótica que, ad-

mirado, contempla, como ejemplifica Caspar David Friedrich en su pintura romántica del siglo XIX; o bien la de una persona que camina campo a través.

En esa «doble articulación» que Alain Roger (2007, p. 12) propone en su *Breve tratado del paisaje*, nos encontramos con dos frentes. Por una parte, el de *páís/paisaje*; y por la otra, el de *artrealización in situ/artrealización in visu*. Sobre el segundo:

Conviene distinguir dos modalidades de la operación artística, dos formas de intervenir en el objeto natural o, como me gusta decir a mí, retomando una palabra de Charles Lalo¹², que él mismo debía a Montaigne¹³, de *artrealizar* la naturaleza. La primera es directa, *in situ*; la segunda, indirecta, *in visu*, por mediación de la mirada. (Roger, 2007, pp. 21-23)

Respecto a lo primero, el autor cita a Girardin (1992, p. 55): «Recorriendo largos caminos e incluso en los cuadros de artistas mediocres, sólo se ve *páís*; pero un paisaje, una escena poética, es una situación elegida o *creada* por el gusto y el sentimiento». De este modo, Roger concluye dos ideas: la primera, se refiere a que “hay *páís*, pero también hay paisajes, como hay desnudez y desnudos” (Roger, 2007, pp. 21-23) La segunda, ya al final de la obra, detecta los motivos de la crisis del paisaje, que se extiende hasta hoy, debido al «deterioro *in situ* y el desamparo *in visu*» (Roger, 2007, p. 121)

¹² «La naturaleza, sin la humanidad, no es ni bella ni fea. Es anestésica» (Lalo, 1912, p.133)

¹³ Montaigne (1987). Ensayos. Madrid: Cátedra. Aquí aparece la expresión «naturaleza artrealizada»

Sobre *in visu* existe una dinámica enfrentada, que difiere de una mimesis completamente fiel, porque Friedrich, por ejemplo, y sus contemporáneos amplifican en sus paisajes –que recordemos, son construcciones culturales– unos determinados componentes estéticos:

La Naturaleza acabará siendo una fuerza fuera de nosotros y ajena a nuestro control; amenazante, terrible y bella. Una entidad que se muestra a través de bosques, tormentas y montañas, pero que no se puede reducir a un paisaje *real* (Albeda y Saborit, 1997, p. 81)

Y, en este punto, se sitúan las dos maneras de concebir el paisaje, siendo la más disruptiva, defendida por López Silvestre, la que reconoce la posibilidad de que “el paisaje sea más el fruto del recorrido que de una instantánea, más una experiencia que una cosa o una idea” (2007, p. 211), no siendo imprescindible la existencia de una obra pictórica o fotográfica para que tenga lugar una “experiencia paisajera”.

Dada la naturaleza de esta investigación, relacionada con los caminos y los senderos vinculados a la experiencia de recorrerlos, se da preferencia al paisaje como algo viajero antes que pictórico –que, incluso, puede estar relacionado con su propio origen– y es por ello que los caminos que se propondrán en las sucesivas páginas no ahondarán en la representación del mismo en el paisaje. En cualquier caso, sin excluir la otra tesis, más generalizada y, por supuesto, aceptada –porque no hay que olvidar que término paisaje encuentra su génesis en el ámbito artístico para definir, precisamente, a un género de pintura– consideramos relevante la que tiene que ver con el camino como elemento central de la experiencia paisajera. Esta sensibilidad proviene de la obra de pintores

y poetas que proyectaron, con intención artística, su mirada estética sobre el mundo, intentando llevar a cabo la difícil representación de algo que puede llegar a incumbrir a los cinco sentidos. Como explica Albelda, “reflejar la Naturaleza tal y como se percibe [...] resulta imposible, quedando como utopía y deseo manifiesto.” (Albelda, 1997, p. 80)

Autores como Javier Maderuelo equiparan, de alguna manera, la historia del paisaje con una historia de la mirada cuyo objetivo es percibir el mundo como paisaje y como una entidad de disfrute intelectual. En este recorrido histórico por los diferentes hitos en la apreciación de los valores paisajistas, el autor traza una línea que transcurre desde Roma hasta el momento, situado a principios del siglo XVII, en que se consolida el concepto de paisaje. De este modo, resalta su importancia como constructor cultural y como uno de los pilares sobre los que se apoya la cultura, es decir, “una elaboración mental que los hombres [*sic*] realizamos a través de los fenómenos de la cultura” (Maderuelo, 2005, p. 11).

Por ende, la naturaleza por sí sola no es paisaje, ya que no es una construcción cultural, no es algo que creamos observando, simplemente se trata de lo que existe ante nosotros. Además, “la contemplación del paisaje desde el punto de vista del arte debe ser desinteresada, estética. Sin ningún fin lucrativo o especulativo, sino por el mero placer de contemplar” (Maderuelo, 2005, p. 38), y esto es algo a lo que volveremos en el momento de considerar las sustanciales diferencias entre el modo de ver el mundo de los urbanitas y el de los campesinos.

Joan Nogué considera, también, que el paseo –específicamente el estado de ánimo derivado del mismo– es fundamental para apreciar el paisaje (Nogué, 2008). El punto de vista cambiante y la perspectiva móvil del

caminante generan una relación espacio-tiempo itinerante que desafía la sucesión ordenada de acontecimientos:

El espacio nómada es liso, sólo está marcado con trazos que se borran y se desplazan en el trayecto. Caminar es, ciertamente, como una forma de anular el hábito, por tanto el orden de las cosas y con él incluso el del propio tiempo. [...] El hombre errante es, por tanto, siempre un intempestivo. Alguien que se halla a contratiempo (Ruiz de Samaniego, 2007, p. 74)

1.2.4. Notas sobre Richard Long, Hamish Fulton, el andar y el *Land art*

A line made by walking, 1967, de Richard Long es una fotografía que se sitúa de algún modo en el origen de una sensibilidad europea hacia el paisaje, con artistas que fueron inscritos en el denominado *Land Art*, una y otra vez enfrentado con lo que sucedía en Estados Unidos, ilustrado en *earthworks*, en ocasiones poco respetuosos con el entorno natural, como *Asphalt Rundown [Asfalto deteriorado]*, 1969, intervención a gran escala en la que Robert Smithson vertió asfalto sobre una colina en una especie de homenaje a los *dripping* de Jackson Pollock y a la entropía.

En realidad, a pesar del nombre, tanto el trabajo de Smithson como el de otros artistas colegas hace referencia a la tierra más como lugar de «prácticas espaciales» que como algo que tenga que ver con el paisaje o la naturaleza. La tierra, así, sería más bien un terreno en el que actuar antes que el objeto de una mirada romántica o de vocaciones ecologistas, como sí podría suponerse en el caso de su homólogo europeo, especialmente el británico.

A Line Made by Walking es una reducción esquemática y ampliamente disruptiva de lo que supone la creación, enfrentada sobre todo en lo que atañe a la escultura, con todo lo anterior. Imposible de conocer sin la fotografía documental posterior, la obra temprana y clave de Richard Long asume la propia entropía del lugar como parte misma de su concepto, como una práctica espacial que aúna en sí misma dos caminos que se abrieron a finales de la década de 1960, como son el *body art* y el propio *land art*.

Los artistas norteamericanos, como el propio Robert Smithson, también abordaron la entropía en alguna ocasión aunque, dada la distancia, con evidentes diferencias. Es Smithson quien lo propone como un concepto productivo en la práctica artística de finales de los años sesenta. El artista fue crítico con la obra de Robert Morris y otros artistas cercanos al Minimalismo, que llegó a denominar *hiperprosaismo* (Foster, 2004, p. 505), afirmación que critica la parquedad lírica de dichas esculturas para inaugurar una sensibilidad *postminimalista*, acuñada por Robert Pincus-Written en 1971. La obra de Smithson de 1969 citada anteriormente ilustra de manera acreditada el fenómeno de entropía que, a veces más latente o más patente, siempre está presente su obra. La exposición que le dedicó el IVAM Institut Valencià d'Art Modern en 1993 llevaba por título, precisamente, *Robert Smithson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*.

Ilustrativamente, ese material vertido en la colina no podría restaurarse a sus dos elementos originales, tierra y asfalto, ya que, de hacerlo, se produciría como resultado un mayor grado de entropía, es decir, un asfalto aun más estropeado. A efectos de caminar, el falso *travelogue* o falso documental de viajes, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967, resulta de especial interés y, en él, también se aprecia el

sentido entrópico dado que los dispositivos industriales captados por la cámara de Smithson en su Passaic natal constituyen, según el propio artista, una suerte de «ruinas al revés» o inversas:

Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción nueva que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la «ruina romántica», porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos sino que crecen hasta la ruina conforme son erigidos. Esta *mise-en-scene* antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas «pasadas de moda» (Smithson, 1993, p. 59)

Para Hal Foster (2006, p. 506), en relación a este trabajo, “todo, con independencia de su pasado (si es que tiene alguno), al final está destinado al mismo estado, lo que a su vez implica que no hay un centro justificable, una jerarquía posible”. Al margen de esta no existencia de una jerarquía, de alguna manera el *Tour* de Smithson está vinculado a lo abyecto, entendido como algo difícil de asimilar, mucho más, si cabe, como monumento. Lo abyecto es, precisamente, otra categoría estética propia de la posmodernidad emparentada con lo diferente, un término en torno al cual la filósofa Judith Butler establece:

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invisibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (Butler, 2002, p. 20-21)

En cualquier caso, el *Tour* a pie por los monumentos de Passaic de Smithson es, digamos, una rareza a pie en el desmesurado arte de la tierra llevado a cabo por los artistas estadounidenses, sobrepasando la propia medida humana, como sí sucedería en el caso europeo. En líneas generales, se sostiene una vinculación no demasiado estrecha entre el *Land Art* o *Earth Art* norteamericano con el paisaje aunque, en tanto que concepto vinculado con el recorrido, sí se podría considerar el especial interés que muestran la mayoría de los artistas adscritos a esta corriente por el lugar y el emplazamiento particular donde ubican sus obras, de ahí el uso común de mapas para dotar de una mayor interpretación conceptual a sus trabajos. También podría permanecer subyacente una idea *antimaterialista* o *desmaterializadora* del objeto artístico, aunque finalmente materializada en forma de obra de arte mercantilizable.

Precisamente, la elección del término de *Earthworks* correspondió al propio Smithson que puso ese título a una exposición al aire libre que él mismo organizó en octubre de 1968 en la Dwan Gallery de Nueva York, con obras de grandes dimensiones de artistas jóvenes que, como apunta el profesor Brian Wallis, “se planteaban como un desafío explícito a las normas del mercado al ser difícilmente integrables en una colección, por ser demasiado voluminosas, demasiado pesadas o por estar representadas únicamente por fotografías” (Kastner, 2006, p. 23)

Esta última cuestión es un hecho especialmente sintomático, ya que sirvió para comenzar a generar debate sobre qué era la obra de arte en esos momentos. Muchos de los trabajos expuestos eran simplemente documentación fotográfica de obras que estaban situadas en lugares remotos o, incluso, que ya habían sido destruidas. Dado el contexto norteamericano del sistema del mercado del arte, esto suponía un problema tanto desde el punto de vista comercial, como desde el de las dudas sobre la

propia naturaleza de la obra de arte como tal. En la opinión del investigador Óscar Pérez Ocaña, “el artista-fotógrafo aparece como una necesidad tras las insuficiencias modernas de dar salida a esta nueva sensibilidad posmoderna [la relación entre arte y naturaleza]” (Pérez Ocaña, 2011, p. 61).

En el contexto que nos ocupa –el del caminar– solo en puntuales ocasiones los artistas norteamericanos llevaron a cabo el desplazamiento caminando. Un ejemplo es el caso de *Annual Rings*, 1968, una acción performativa de Dennis Oppenheim compuesta de círculos concéntricos que representan el crecimiento de los anillos de un árbol, llevada a cabo en un lugar de especial relevancia como es la vía fluvial congelada que divide a Estados Unidos de Canadá, y por lo tanto también sus husos horarios. Esta obra forma parte de sus *Snow Projects* y, en este caso, se trata de acciones de intervención efímera en la naturaleza, al tratarse de una superficie de nieve. De este modo Oppenheim, interroga sobre los sistemas que ordenan nuestra vida cotidiana que pueden ser macro y micro a la vez, como la hora o las fronteras de los países, ambas creaciones políticas, es decir, humanas. Esta humanidad se amplifica en la obra ejecutada caminando, a la vez que se rastrilla la superficie de nieve generando una suerte de caminos. De ahí su justificación como desplazamiento bipedal y andar que hace camino, aunque ayudado de un apero también condicionado, en su medida y su función, al andar erguido.



Fig. 11. Dennis Oppenheim. *Annual Rings*, 1968.

Algunas décadas antes, en 1936, Walter Benjamin definía el aura de la obra de arte como «un entretejido de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía por más cercada que pareciera estar» (Benjamin, 2003, p. 47), considerando incluso que hasta la más perfecta reproducción carecería del aquí y el ahora irrepetible de la obra de arte. Sobre estas acciones realizadas en el terreno que requieren, por lo tanto, un registro para ser conocidas, Craig Owens, en un artículo publicado en 1979 y titulado *Earthwords*, apuntaba que la clave está en una novedad respecto, precisamente, a “una dislocación radical de la idea de punto de vista, que ya no es cuestión de posición física sino de *modo* (fotográfico, cinemático, textual) de enfrentarse a la obra de arte” (Owens, 1992, p. 47) En esta misma línea, Dieter Roelstraete, a propósito de Long, subraya:

Richard Long no tardó en pisarse, arrastrando los escombros dejados por movimientos de arte pasados y desacreditados, para revelar una pizarra en blanco lista para recibir la escandalosa (e indignantemente simple) idea de que caminar podría ser arte, y

que una línea hecha al caminar podría ser una obra de arte (Roelstraete, 2010, p. 5)¹⁴

Roelstraete, profesor de la Universidad de Chicago, expone en *Richard Long: A Line Made by Walking* (2010) –un monográfico publicado por Afterall y la Central Saint Martins College of Art and Design de Londres, centro del que precisamente fue alumno Richard Long– un estudio crítico específico sobre esta obra en concreto, sobre su contexto fuera de los límites de la galería y su sugerencia de acción corporal, orgánica, temporal, no material y *performativa*, además de la patente crítica al sistema del arte de su momento, su lenguaje, sus formas y sus valores, como el medioambiental.

En relación a la *Estética del entorno* formulada por Allen Carlson –que teorizó sobre la apreciación estética de los paisajes agrícolas contemporáneos–, la filósofa Marta Tafalla, en un artículo que en su título pregunta si *¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?*, concluye:

Lo que Carlson plantea es que en nuestra cultura hemos heredado dos modelos opuestos de apreciación estética de la naturaleza: el modelo de la pintura de paisaje y el modelo del naturalista. El primero surge de la tradición occidental de la pintura de paisaje, y encontró su teorización en el concepto de lo pintoresco en la segunda mitad del XVIII en Europa [...] El segundo surgió en Estados Unidos en el siglo XIX, impulsado por Henry

¹⁴ Traducción propia de: *Richard Long was very soon to tread himself, towing away the debris left behind by staid and discredited past art movements to reveal a blank slate ready to receive the outrageous (and outrageously simple) idea that walking could be art, and that a line made by walking could be an artwork.*

David Thohreau, John Muir o John Burroughs, entre otros (Tafalla, 2010, p. 162)

Así, la autora confirma que en la producción artística de Richard Long sí es posible mostrar sin deformaciones la naturaleza, mejor que cómo lo hace la pintura de paisaje, porque entra en ella, la recorre y la experimenta en tres dimensiones y porque, además, en él se reconcilian el modelo del naturalista y el modelo del artista (Tafalla, 2010, p. 168). Como vemos, la cuestión de la experiencia se considera central para resaltar el grado fiel de presentación, o representación, del espacio recorrido.

Aunque el trabajo de Hamish Fulton y Richard Long haya tomado derroteros diferentes, como la recurrencia constante al lenguaje en la obra del primero o las esculturas y los denominados *prints* (Monig, 2013), esto es, huellas o estampas de barro del segundo, ambos deben ser considerados figuras relevantes del denominado *walking art*, etiqueta específica usada por algunos autores (Apollonio, 2023; Corvo Ponce, 2013) relativa a aquellos artistas que exclusivamente abordan el hecho de caminar en obras que, por lo general, están relacionadas con la naturaleza, las caminatas por el paisaje, y excepcionalmente— sobre todo en el caso de Long— en la ciudad. El propio Richard Long (1986) reconoce: “Me gusta la idea de hacer uso de la tierra sin poseerla”. El trabajo del británico se consolida, entonces, en una diversidad de soportes y de medios que Maderuelo enumera y describe de manera acertada:

Con una encomiable constancia, el trabajo de Richard Long trata de un único tema: el paisaje. Sus acciones sobre el paisaje: paseos, trazado de líneas y figuras geométricas sobre el suelo, bien cortando hierba, bien colocando elementos encontrados en el lugar, como piedras o palos, se materializan en diversos soportes

destinados a ser expuestos en galerías o museos: fotografías, mapas, libros, pinturas murales, textos o muestras de las piedras, barro o palos, que son reordenados en la galería siguiendo figuras geométricas sencillas, como círculos o rectángulos (Made-ruelo, 1996, p. 38)

Las cuestiones de creación y objetualidad, por lo tanto, en relación a crear un artefacto o la cuestión de representar, admite discusión en el caso de Long, que traslada, deslocaliza o registra. Como es sabido, el panorama donde se inscriben estas prácticas no objetuales es descrito por Lucy Lippard en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*:

El arte conceptual (o arte "ultraconceptual" como lo denominé al principio para distinguirlo de la pintura y la escultura minimalista, de las *earthworks* y de otras amplias tentativas que aparecieron a principios de los años sesenta como algo inusualmente cerebral) era muy abierto en cuanto a estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material (Lippard, 2004, p. 7)

Lippard reconoce en las siguientes líneas que su ensayo es una «historia parcial» y en ocasiones una «memoria crítica» sobre un grupo de artistas que huían del «marco y del pedestal» en el que se encontraba el arte de mediados de los años sesenta, reconociendo que el término empleado – desmaterialización– puede ser considerado impreciso al referirse a una producción artística donde, a pesar de que la idea tenga la mayor importancia y la forma material sea algo secundario, no deja de poseer lo segundo. En cualquier caso, ese «arte ultraconceptual» emergía en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción (Lippard, 2004, p.

10), y ahí radica la importancia de este momento en la nómina de obras vinculadas a los caminos que se abordan en nuestra investigación, precisamente relevantes por su vocación conceptual o ser el resultado, documento o archivo (fotografías, videos, esquemas, mapas, etc.) de acciones realizadas caminando en algún sitio.

Precisamente en el primero de los años de su documentado ensayo – 1966– Lippard incluye un trabajo de juventud de Richard Long, titulado *Turf Circle* [círculo de césped] como elemento pionero en este camino hacia el arte conceptual, realizado recortando a palazos la forma negativa de un fragmento de césped del jardín de su vecino.



Fig. 12. Richard Long. *Turf Circle*, 1966.

Según Roelstraete, en conversaciones con él, Richard Long no se siente demasiado cómodo con la etiqueta *Land art*, en parte, seguramente, por su vinculación con el arte realizado en EEUU por esas mismas fechas, a otra escala y con otras pretensiones, tal vez con el único punto en común en que europeos y americanos realizan sus obras sobre la tierra y en el entorno.

La motivación primitiva del trabajo artístico de Richard Long, según Roelstraete, está relacionada con la visita a la exposición *Painting&Sculpture of a Decade 1954-1964* organizada en la Tate Gallery de Londres por Calouste Gulbenkian en 1964, donde se incluían un gran número de esculturas dispuestas sobre el suelo, es decir, sin pedestal. Ese hecho “desvió decisivamente su atención hacia el suelo como tal, hacia la superficie de la tierra sobre la que caminamos” (Roelstraete, 2010, p. 6) y resultó ser la génesis de una producción de esculturas e instalaciones de elementos sobre dicha superficie, que continúa aún hoy, muchas veces dispuestos en círculos, líneas, cuadrados o espirales, formas geométricas elementales.

Los inicios de Richard Long como artista caminante son también los orígenes del caminar como arte desde 1968, una coincidencia en la calsilla de salida. En junio de 1967, siendo estudiante de St. Martin’s School of Art in London y a la edad de 22 años, Richard Long decide tomar un tren hacia el suroeste de Londres y, en una localización que reconoce no recordar con exactitud¹⁵, caminó en línea recta durante veinte minutos repitiendo el trayecto, yendo y viniendo, campo a través.

Long también fotografió la línea desde un lado, pero encontró que el resultado, en sus propias palabras, ‘no era terriblemente interesante visualmente’ – una manifestación temprana de su desviación de la ortodoxia del arte conceptual, que clamaba, y

¹⁵ *A Line Made by Walking* es una obra de la etapa de formación, como estudiante de Central Saint Martins, realiza en su trayecto a su casa de Bristol. No se sabe si el trayecto lo hizo en autoestop, como sostiene la Tate, o en tren, como sostiene Roelstraete quién mantuvo con Long varias conversaciones. Al parecer, se trataba de un campo en el condado de Wiltshire. Long caminaba tomando el sol, hasta que realiza la mencionada una línea.

no siempre sinceramente, negaba cualquier interés en la calidad estética de la ejecución de una idea. (Roelstraete, 2010: 9)¹⁶

La manera en que Richard Long plasma su trabajo como artista que camina se reduce esquemáticamente a tres modalidades a las que ha optado de manera recurrente desde finales de los años sesenta: esculturas, instalaciones o intervenciones con barro; *textworks* y fotografías; o la combinación de fotografías, textos y dibujos. En los primeros años encontramos *Walking Man and Plaster Path*, [Hombre Caminando y Camino de Yeso], 1965, premonitorio de su futura relación con el caminar como arte, si bien posiblemente sea el único, o uno de los pocos, donde aparece una figura humana caminando. Fue exhibido en la propia escuela donde estudiaba, el West of England College of Art de Bristol.

En su juventud, tanto Richard Long, como otros artistas norteamericanos, tenía dudas sobre cómo definir su obra. *A Line Made by Walking* podría ser una foto, una escultura, una performance, un dibujo, pero también un registro documental o algo relacionado con un archivo. Lo cierto es que Richard Long, al igual que artistas contemporáneos de la misma década, no se considera fotógrafo, entendiendo su práctica artística como algo de carácter más conceptual.

1.2.5. *Bliss* o el horizontal paisaje feliz

Si hubiera que reducir un paisaje hasta su mínima expresión despojado de elementos superfluos, seguramente estaría compuesto por dos franjas. La superior: un cielo azul ligeramente nublado, con algunos cirros y

¹⁶ Traducción propia de: *Incidentally, Long also photographed the line from the side but found the result, in his own words, nt terribly interesting visually, an early manifestation of his deviation from Conceptual art orthodoxy, which clamorously, and not always truthfully, denied any interest in the aesthetic quality of an idea's execution.*

cúmulos; la inferior: un campo de color verde. Una simplificación amable y placentera, un horizonte. Según Joan Nogué, “a menudo sólo vemos los paisajes que 'deseamos' ver, es decir, aquellos que no cuestionan nuestra idea de paisaje, construida socialmente” (Nogué, 2007, p. 13). En definitiva, el arquetipo más elemental.

Elias Torres Tur considera que “el verde es redentor, es la bondad, la plaga benéfica [...] Si no pensamos o no nos camuflamos en 'verde', no somos de hoy; 'verde' es lo espiritual, lo social y lo políticamente correcto” (Batlle, 2001, pp. 11-12) Así como el *locus amoenus* podía ser interpretado como un telón de fondo en el que ambientar una escena, generalmente de carácter amoroso, y reconocer fácilmente el tema, en el siglo XX podemos contrastarla con otra imagen profusamente difundida, *Bliss*, un agradable paisaje de primavera que, seguramente en la lírica medieval, podría haber ambientado un acto de felicidad.

Esta imagen se popularizó al ser incluida por Microsoft como fondo de escritorio por defecto en su sistema operativo Windows XP. Se trata de un ejemplo de paisaje arquetípico, construido socialmente, y asociado explícitamente con la felicidad, e incluso ese fue el título que recibió en la versión española. La fotografía fue tomada en el valle de Napa Country, en California (UTM: 38.250124,-122.410817) por Charles O'Rear en torno al año 1996. Para remarcar este carácter lúdico, la empresa norteamericana produjo un vídeo¹⁷ promocional donde un individuo caminaba sobre la campiña hasta conseguir alzar el vuelo bajo el lema *Yes, you can.*

¹⁷ El vídeo se puede ver íntegramente en el siguiente enlace:
<http://www.youtube.com/watch?v=CmNFUWSYatM>



Fig. 13. Fotograma del vídeo promocional de Windows XP, 2001.

El horizonte puede ser entendido como una meta permanente, de algún modo inalcanzable y utópica, pero que proporciona la certidumbre y seguridad de que estamos en la tierra. Para Gilles A. Tiberghien, a propósito del libro de artista *Horizon to Horizon*, 1983, de Hamish Fulton, que incluye a modo de desplegable elementos que forman parte del paisaje, especialmente vinculados con la orografía, considera:

El horizonte es, ciertamente, el límite del paisaje, pero es un límite móvil que el caminante, el que recorre los campos o los desiertos, aleja indefinidamente. [...] Este tipo de marcha encuentra así su traducción metafórica en la fabricación y la utilización de un libro que despliega literalmente el paisaje (Tiberghien, 2007, p. 190)

Pero esta reducción esquemática del paisaje no siempre tuvo la misma vigencia. El paisaje tal y como lo concebimos hoy, pintoresco, sublime y estetizado, fue desatendido en otros momentos históricos, por amplio y difícilmente mensurable. “La modernidad abandona el paisaje porque el paisaje carece de límites concretos. La tarea de la modernidad se cen-

tra en la representación de objetos abarcables, con contornos” (Maderuelo, 1996, p. 12). En esta primera parte de esta tesis, que busca determinar los contextos en los que anda el caminante, esta construcción simplista de *Bliss* supone el constructo de un constructo, que es el propio paisaje. Supone, digamos, un paisaje especialmente amable y pensado para ser transitado a pie, relacionado con la felicidad y, en cierto modo también, con la seguridad. Este caminar resguardado será analizado con mayor grado de detalle en el capítulo 1.9. dedicado al fenómeno del jardín como experiencia y su poética como “lugar agradable” o *locus amoenus*.

1.2.6. El nomadismo rural

Relacionar desplazamiento animal con paisaje parece ser una pretensión poco recomendable. Si bien desde el ámbito de la zoología se afirma que generaciones de animales, como los paquidermos, se desplazan por las mismas sendas durante décadas, poca relación podrá tener esta acción de movilidad con la consideración de la naturaleza que contemplan como paisaje. Más, si cabe, si estamos de acuerdo en considerar a este último como una construcción cultural.

Sin embargo, los senderos animales nos pueden resultar igualmente interesantes como lo que son, al fin y al cabo, huella de un recorrido, un camino que, en ocasiones, también rechaza o ignora el marcado por la especie humana que, por norma general, supone un ataque de mayor magnitud al entorno, que hace más complicada la entropía y difiere, por ejemplo, del leve y frágil rastro que deja un hatajo de caballos. Además, para Jacques Lacarrière, “marcado por manchas, halos, pequeños cuer-

pos aplastados, el asfalto parece una de esas pizarras o uno de esos esquistos en los que miles de fósiles escriben la historia de un paisaje” (Le Breton, 2011, pp. 82-83), en relación a la carretera, como ya hemos visto.



Fig. 14. Ismael Teira. *Hatajo que ataja*, 2011.

En muchos casos, los caminos que comenzaron a surgir sobre la faz de la tierra para dar respuesta a las necesidades de circulación humana, partían de la trayectoria que previamente habían marcado los animales. Sobre este origen de los caminos, Otto Friedrich Bollnow propone una hipótesis realmente ilustrativa: “aunque el individuo se mueva en terreno todavía intransitado, parte normalmente de un punto que se repite con frecuencia [...] y se dirige a una meta que vuelve a repetirse.” (Bollnow, 1969 p. 95) Así se holla, y erosiona, la corteza terrestre, dando lugar a un sendero.

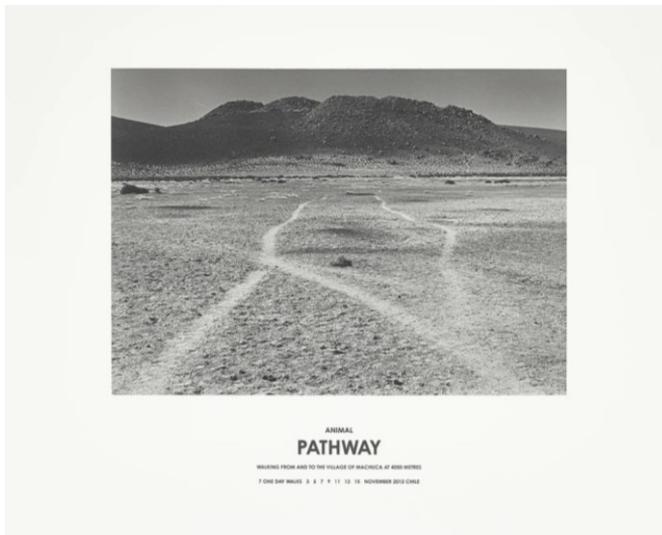


Fig. 15. Hamish Fulton, *Animal pathway, Chile*, 2012.

Para Francesco Careri “a través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba. Y a través del andar se han conformado en nuestro siglo las categorías con las cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean” (2002, p. 19-20). El andar, por lo tanto, puede considerarse como un medio para la experiencia paisajera común a ambas tipologías, tanto la rural como la urbanita, pero con matices.

Volviendo a lo animal, los desplazamientos y veredas que puedan surgir como resultado nada tienen que ver con un paseo, desinteresado *per se*, como la definición del propio diccionario de la RAE de dicho término: andar por distracción u ocioso. En donde nosotros podríamos ver un paisaje, una vaca vería un apetitoso pasto, y esto puede ser extensible a los

habitantes del mundo rural, cuya preocupación hacia el entorno se fundamenta en el estado de las cosechas y en un aprovechamiento productivo de la tierra. Es por esto que, según el antropólogo Marcial Gondar (2007), los campesinos podrían estar poco capacitados para gozar de la experiencia de paisaje, porque andan, no pasean.

Esta conclusión sobre las personas que habitan el mundo rural, y que compartimos, es defendida por Gondar en un artículo que lleva por título, revelador, *Campesinos que andan, urbanitas que pasean. Dos cosmovisiones sobre el territorio*. Su investigación se encuentra circunscrita en exclusiva al contexto rural gallego, y repasa la consideración de los fenómenos naturales partiendo de *cantigas* populares, habitualmente de tradición oral. Un punto muy significativo de este mundo campesino, que todavía pervive, es el enaltecimiento del trabajo y la explícita crítica al vagar, ocupación que se considera reservada a personas de otro estamento social o, también, que habitan en las ciudades: “Andar es cosa de pobres/ Que tienen que trabajar. / Pasear es cosas de ricos/ Que viven de vagar.”¹⁸

Podría llegar a afirmarse, basándose en las *cantigas* que compila Gondar (2007) en su artículo, que el paseo no tiene cabida en la Galicia rural. “O traballo cansa pero non mata” [El trabajo cansa pero no mata]; “Quen folga non medra” [Quien holgazanea no crece] o “Quen fuxe do traballo, fuxe do descanso” [Quien huye del trabajo, huye del descanso] son cánticos que dan fe de ello. Según el autor, en realidad, no existe una diferenciación clara entre el tiempo de ocio y el de trabajo en el mundo rural gallego, por una parte debido a la irregular duración de la jornada de

¹⁸ [Andar éche para os pobres/ Que teñen que traballar. / Pasear é cousa de ricos / Que lle lo dan por folgar]

trabajo campesino condicionado por fenómenos meteorológicos y estacionales, y por la otra el hecho de que labores más duras (siegas, recolección de patatas o vendimias) estén marcadas por un ambiente festivo, que requerían de un trabajo cooperativo y colectivo, en las que se suele – o solía – cantar en grupo.

Hace cincuenta años Kenneth Clark ya anticipaba: “Los campesinos siguen siendo, todavía hoy, la única clase social que no manifiesta ningún entusiasmo por las bellezas naturales” (Clark, 1971, p. 33). Siguiendo la misma estela, Alain Roger (2007) considera que la percepción del paisaje es una invención de los urbanitas que supone, a la vez, distanciamiento y cultura, según el autor, una suerte de *recultura*.

Esto no significa que el campesino esté desprovisto de toda relación con su país y que no sienta ningún vínculo por su tierra, muy al contrario; pero este vínculo es tanto más poderoso porque es más simbiótico. Le falta, por tanto, esa dimensión estética que se mide, parece ser, con la distancia de la mirada, indispensable para la percepción y la delectación paisajísticas. El paisano es el hombre del país, no el del paisaje, y quizá habría que oponer, con la requerida prudencia, el *paisajano*, es decir, el hombre de la ciudad. (Roger, 2007, pp. 32-33)

Estimamos oportuno destacar la *Ley de protección del paisaje catalán* cuyo texto lo reconoce como “un elemento de bienestar individual y colectivo que, además de valores estéticos y ambientales, posee una dimensión económica”, aspecto que el artista gallego Alfonso Daniel Rodríguez Castelao ilustró en una de sus viñetas donde dos hombres, que se presuponen habitantes del mundo rural, dialogan: “- Todos dicen que Galicia es muy bonita. – Sí, hombre, sí; pero los paisajes no se comen”

(Castelao, 1961). Esta cuestión de autocultivo agrario tiene un peso especial en el contexto gallego dada la división minifundista de su territorio.

En la otra cara de la moneda, la ciudad, puede que se haya convertido en un lugar con zonas abyectas, indeseables o desagradables, “fácilmente sorteables y escamoteables a la mirada [...] bien por procesos de aburguesamiento (*gentrificación*), bien por otras vías” (Nogué, 2007, p. 15) Si nos situamos en la posición de este punto de vista, el paisaje rural – o paisaje, simplemente – se erige como refugio, imitado, eso sí, como espejismo, en los jardines y parques urbanos. Digamos que el paisaje adquiere, dentro de esta ruralidad, un carácter indiscutiblemente genuino, que deleita al urbanita pero que se presenta sin ningún tipo de interés estético para el campesino. Sobre esta idea de país, Alain Roger menciona una encuesta llevada a cabo en Finisterre, resultado de la cual se extrae que “los campesinos, que, más cercanos que cualquier otra persona al país, estarían tanto más alejados del paisaje” (Roger, 2007, p. 30).

En la relación que se establece entre urbanidad y ruralidad, el segundo –mayormente despoblado, actualmente–, actúa como un emblema o refugio identitario. En este sentido, Joan Nogué señala:

La teatralidad del paisaje adopta caracteres épicos en los ambientes rurales, a menudo identificados como símbolo de los orígenes y la pureza de la identidad nacional, a pesar de que en la actualidad estén marginados política y económicamente (Nogué, 2007, p. 13)

En su análisis del paisaje como territorio interdisciplinar, entroncado con los problemas éticos y estéticos de una sociedad compleja, como la actual, Efrain Telias (2012) concluye:

El lugar natural, el conceptual, el ideal, el representado, el estético, todos giran hoy indifrenciados en el *fenómeno paisajista*. No es que no puedan analizarse de manera específica, según las diferentes connotaciones de *paisaje*, sino que en nuestro tiempo, los límites se dejan ver justamente por la extralimitación (Telias, 2012, p. 60)

De este modo, en la última década podemos comprobar el auge de una extralimitación que se dirige hacia terrenos desvinculados de la génesis del propio paisaje –sea un recorrido o una imagen– y entroncados, en mayor medida, con cuestiones globales como el cambio climático la crisis medioambiental. En este contexto rural podríamos interpretar la medida humana –entendida como medida y comedimiento– como una herramienta para la apreciación cultural del paisaje, a la vista de las teorías expuestas en las páginas anteriores, desde la distancia del urbanita paseante.

1.2.7. El hábitat de la propia senda

Bollnow en *Hombre y espacio* distingue entre dos regiones que habita el ser humano, a la que todos sus caminos están referidos que es la “an-títesis fundamental del partir y del volver” (1969, p. 81). Además, afirma que “el camino, como imagen de la vida humana, es uno de los primitivos símbolos de la humanidad” (Bollnow, 1969, p. 100). La más interna y reducida es la esfera limitada de la patria, de la casa, concéntricamente

envuelta por otra más externa y vasta, “en la que se adentra y de la que retorna”. Ese otro lugar, público, «el vasto mundo», se conecta con el doméstico y privado a través del camino, de la carretera y del sendero. Más concretamente todavía, cuando el objetivo es el de caminar porque sí, Bollnow (1969, p. 106) se refiere a *Wandern*: “En *Wandern* se comprende un desplazamiento de cierta importancia, ininterrumpido, de un lugar a otro, hecho a pie y sin prisas, y no provocado por una causa externa”. Digamos, esos “senderos que le hacen penetrar [al caminante] más profundamente en el interior del paisaje” (Bollnow, 1969, p. 107)

En *Wandern* en el sentido actual, el caminar por amor a él, es sólo resultado de la moderna crítica de la cultura. El romanticismo fue el primero en descubrirlo y fue con el *Wandervogel* de comienzos del siglo XX cuando el caminar se convirtió realmente en una forma de vida (Bollnow, 1969, p. 106)

En su particular repaso al origen de los senderos, Bollnow destaca que los caminos no están hechos solamente con el propósito de caminar ya que, incluso el más humilde o el más doméstico, conduce a un fin, a una meta, a un destino. La sensibilidad romántica, que impregna gran parte de la obra de los artistas que trabajan alrededor del camino actualmente, motivó la ausencia de prisa, lo que vendría a significar que la meta es el camino y, por lo tanto, el caminante se predispone a la ensoñación, aspiración que nos remite a Rousseau y su obra inacabada de finales del siglo XVIII.

Esta carencia de meta y de propósito fue el impulso inicial del movimiento *Wandervogel*, nombre que adoptaron un grupo de jóvenes alemanes en 1896 en reacción a la vida en las ciudades y a favor de un reencuentro con la naturaleza como acto de resistencia. El colectivo, de

estructura compleja, llegó a contar con más de un millón de seguidores que, después de la I Guerra Mundial, se escindió en diferentes agrupaciones de diversa ideología y signo político, siendo absorbida una parte por la *Hitlerjugend* –las juventudes hitlerianas– a partir de 1933.

Sobre esta temática Eduardo Hurtado realizó en 2012 en el Museo Guggenheim de Bilbao una intervención donde interrogaba “¿Es el origen de la ola *hippie* de los 60 y el movimiento verde europeo o puede considerarse una de las bases sociales del nacionalsocialismo?” (Larrauri, 2012). Sea como fuere, la lectura que realiza al respecto es la de reivindicar el caminar como algo aparentemente improductivo para convertirlo, de este modo, en una crítica al capitalismo.

La definición que realiza David Le Bretón (2011, p. 78) de lo que es un sendero, su carácter distintivo y diferenciador respecto a la carretera, se resumen en una memoria grabada en la tierra:

El trazo en las nervaduras del suelo de los incontables caminantes que por allí han pasado a lo largo de los años, en una especie de solidaridad intergeneracional inscrita en el paisaje. La firma infinitesimal de cada caminante está allí, indiscernible” (Le Bretón, 2011, p. 78)

Más allá de la definición de senderista, que da nombre a este capítulo, como el que lleva a cabo una práctica deportiva, podemos situar a Henry David Thoreau. Su identidad, verdaderamente caminante, se configuró en caminos poco transitados, no polvorientos, y estrechamente ligados al sentimiento romántico de ser y estar en el mundo. En una modesta casa a orillas del río Walden, que da nombre a otra de sus obras, Thoreau llevaba a cabo una vida de subsistencia fundamentada en la vuelta al

origen, a una naturaleza salvaje, narrada con detalle en su obra titulada, sencillamente, *Caminar*¹⁹

¿Hacia dónde hemos de caminar?, ¿qué es lo que a veces hace tan difícil determinarlo? Creo que existe un sutil magnetismo en la naturaleza; si nos entregamos inconscientemente a él, dirigirá bien nuestros pasos. No nos es indiferente qué camino tomar. Hay un buen camino; pero por nuestro descuido y estupidez seguimos el malo (Thoreau, 2010, p. 75)

En este entorno agreste surgen, en ocasiones, caminos como una morfología excepcional. Es el caso, por ejemplo de las denominadas *corredoiras* que articulan y conectan aldeas, bosques y campiñas de Galicia. Estas infraestructuras labradas varios centímetros sobre la tierra suelen conocerse como *holloways*, *narrow passes* o *sunken lanes*. Se trata, en definitiva, de “los caminos hundidos entre muros, setos o árboles: una vía de acceso a la memoria familiar y a la historia de la sociedad campesina.” (Trigo, 2018, p. 89)

Rebecca Solnit incide en la vertiente creativa humana y el deseo como especie constructora de caminos. Sobre la cuestión del deseo, aplicado a los caminos, indagaremos más detalladamente en la tercera parte de estas tesis.

El camino es una extensión del caminar, los lugares definidos para caminar son monumentos a esta actividad y caminar es un modo de hacer el mundo a la vez que estar en él. De este modo,

¹⁹ *Walking* se publicó a partir de los diarios de Thoreau originalmente en el año 1862, aunque nosotros hemos trabajado con la edición de Antonio Casado da Rocha, que cuenta con anotaciones y una parte introductoria titulada *El arte de caminar. Walking, un manifiesto inspirador*.

el cuerpo caminante puede ser trazado en los lugares que ha creado: senderos, parques y veredas son huellas de la actuación de la imaginación y el deseo; bastones, zapatos, mapas, cantinas y mochilas son otros resultados materiales de dicho deseo (Solnit, 2015, p. 55)

Enmarcado en su interés por enumerar y analizar las formas en que se relacionan el ser humano y el espacio, Bollnow (1969) cita la frase «el camino abre el espacio», de Linschoten, publicada en su obra de la que ha aparecido solamente la primera mitad titulada *Die Strasse un die unendliche Ferne* [La ruta y la lejanía infinita]²⁰. La visión del planeta de Bollnow es la de una gran red de caminos y rutas que interconectan los espacios y atraviesan la vastedad. Poniendo como ejemplo los atajos de un bosque, el autor pone de relieve que dichos senderos “no son trazados premeditadamente” sino que se configuran y materializan al transitar de manera constante por ellos. “Si este hombre solo ha ido, más o menos conscientemente, por el camino más cómodo, le seguirán los demás, pero corrigiendo a la vez las torpezas que el primero haya podido cometer y creando el camino más favorable” (Bollnow, 1969, p. 95). De esta manera los caminos aglutinan funcionalidad, memoria e inteligencia colectiva. Esta eficacia, que es precisamente la capacidad de lograr el efecto que se desea, y esta eficiencia, que es lograrlo con el mínimo de recursos posibles, se ilustra con detalle en los resultados de los procesos de archivo que hemos llevado a cabo en las ciudades de Santiago de Compostela y Valencia, cuyos resultados mostramos en la tercera parte de esta tesis bajo el rótulo de *caminos del deseo*, líneas de comunicación predilectas sobre el terreno transitado, como referiría Bollnow (1969).

²⁰ Linschoten, J. (1954). «Die Strasse und die unendliche Ferne», en *Situation*, p. 235

1.2.8. El jardín como experiencia

Otro contexto exterior donde puede tener lugar la caminata es el jardín. En la tesis de la Dra. Eva Marín Jordá (1995) se abordan distintos modos de intervención en la naturaleza, desde las construcciones megalíticas hasta los diferentes tipos de jardines a lo largo de la historia, concluyendo con un recorrido por *Little Sparta*, el jardín creado por Ian Hamilton Finlay, que sirve de pieza clave para reflexionar sobre el modo en que los artistas contemporáneos se aproximan a la naturaleza y, de manera más latente o más patente, también construyen paisaje.

Realizando una simbiosis, entendida como vida en común por su raíz griega, situamos al jardín como el punto intermedio de mixtura de lo rural y lo urbano, un anexo de paisaje en la ciudad. Esta dicotomía tendría como extremo opuesto el espacio rururbano, esto es, “la franja externa del periurbano, frontera donde se combinan dos ambientes cuyos pobladores poseen idiosincrasia, forma de vida e intereses particulares y disímiles, si bien sus espacios de vida y referentes espaciales son comunes, pues están signados por la convivencia” (Sereno et al., 2010:42)

Pueden ser, también, “mezclas de rural y urbano que son desechadas como un subproducto de la expansión de las ciudades y que amenazan la cultura autóctona y la armonía rural” (Anllo et al., 2009, p. 87) en relación a los resultados del proyecto presentado en 2009 en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela titulado *A trama rururbana*.

En este capítulo nos interesa abordar ese lugar cercado de naturaleza para uso público, emparentado con la propia idea, más grande, de paisaje, como apunta Federico López Silvestre (2010, p. 83): “El mundo es una tarta sin cortar. El paisaje es un trozo de la tarta: para existir necesita

pedras, montañas, nubes, árboles, tierras, aguas o casas, pero también esa mirada que trabaja como el cuchillo separándolo del resto y dándole unidad”

La cuestión de frontera y, a la vez, la posible permeabilidad entre lo rural y lo urbano –muy común en el contexto metropolitano gallego y, también, en la tensión de Valencia y su huerta – es categorizada por Enric Batlle en dos puntos, que son el límite y el recorrido:

La nueva relación que se estableció entre la ciudad y sus parques se concretó en los límites y los recorridos, los primeros como expresión de las interacciones que se producían entre el parque y su periferia urbana, los segundos como elementos que permitían una correcta experiencia del lugar (Batlle, 2011, p. 30)

Batlle lo ejemplifica con Central Park de Nueva York, que abrió sus puertas en 1873, obra de Frederick Law Olmsted y Clavert Vaux. Hemos tenido en cuenta esta relación entre los límites y los recorridos para materializar los proyectos artísticos propios llevados a cabo en el contexto valenciano del Jardín del Turia, inaugurado en 1987, en la ciudad de Valencia. Este último y Central Park guardan ciertas similitudes, sobre todo en lo relativo a la organización de sus recorridos de manera fundamentalmente democrática, distribuyendo cada trayecto en relación a su destino, salvando las distancias en sus planteamientos y las evidentes diferencias cuantitativas entre las densidades de población valenciana y neoyorkina.



Fig. 16. Central Park (Nueva York) (izquierda) y el Jardín Metropolitano del Turia (Valencia) (derecha).

Ambos tiene en común, también, el hecho de estar configurados teniendo en cuenta la recreación paisajista de acuerdo a criterios propios del jardín inglés, por oposición al francés, más basado en la precisión formal y el artificio, digamos, sometido a las reglas que, desde el punto de vista simbólico, rechaza el denominado inglés, emparentado con los ideales de la Revolución Gloriosa de 1688 y la figura de Alexander Pope. La catedrática Esperanza Guillén Marcos (1996) concluye:

Se va a producir un cierto rechazo al modelo francés o versallesco de jardín geométrico, regularizado hasta el extremo en sus formas, corriendo este rechazo paralelo a una nueva valoración de los aspectos sensibles de la experiencia y a una nueva atención al carácter subjetivo del placer estético que se produce en el ambiente filosófico del empirismo. (Guillén Marcos, 1996, p. 123)

Por reducirlo de alguna manera, esta tipología busca recrear un paisaje agreste en el que juegan un papel relevante los caminos que guían al caminante hacia panorámicas sugerentes, como puentes o ruinas, con un marcado carácter pictórico. Alain Roger (2007, p. 38) destaca que el jar-

dín se ofrece a la mirada como un cuadro vivo, que contrasta con la naturaleza circundante, de la que se aísla. Algo en lo que incide también Batlle:

El jardín paisajístico inglés se articulaba desde una serie de recorridos, en general bien trazados pero voluntariamente tortuosos, por los que el paseante era inducido a experimentar una serie de sensaciones visuales y emotivas, similares a las que suscitaba un cuadro o una escenografía teatral (Batlle, 2011, p. 31)

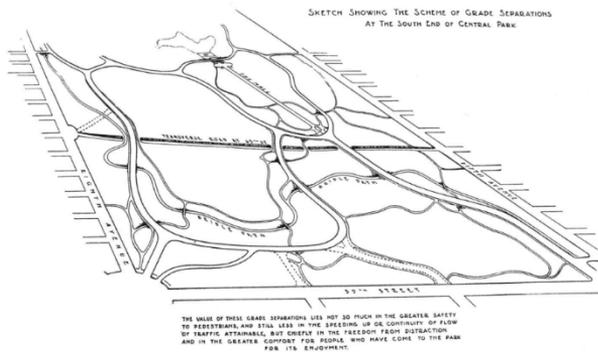


Fig. 17. Ilustración con el esquema de los recorridos previstos en Central Park, 1868.

Como veremos en la tercera parte de la presente investigación dedicada a los caminos del deseo, más allá del diseño urbanístico firmado en algunos tramos por el arquitecto Ricardo Bofill, en la búsqueda de experiencias tanto visuales como emotivas, de manera colectiva, los caminantes han dispuesto una amplia red de senderos del deseo, fruto, precisamente, del deseo de atravesar el paisaje.

Esta necesidad de transgredir lo establecido aparece descrita por Henry David Thoreau que siempre ha defendido la peregrinación hacia lo salvaje, rechazando artificios urbanos como zonas verdes o ajardinadas, preguntándose “¿Qué sería de nosotros si sólo caminásemos en un jardín o en una alameda?” (Thoreau, 2010, p. 70)

Thoreau demuestra un enfoque del artificio del jardín que choca frontalmente con su concepción de lo selvático y agreste. Dicha consideración anticipa los derroteros que sigue el jardín como imitación del paisaje en algunas urbes en la actualidad. Para Maderuelo, mientras que el jardín paisajista del siglo XVIII pretende ser un heterótopo, un lugar de todos los lugares, la ciudad moderna se convierte en el lugar de ningún lugar (Maderuelo, 1996, p. 12)

Por lo general, la composición paisajística del jardín urbano responde un criterio estético popular, vinculado con la sostenibilidad y lo medioambiental de manera funcional, pero también con un subyacente e innegable deseo de habitar una suerte de paraíso terrenal, cuestión de marcada herencia judeocristiana. En esta línea, dicho lugar vendría representado por el jardín del Edén, lugar ideal, sin *topos*. Existe, además, un cierto vínculo entre lo femenino y el jardín, siendo el segundo el primer hábitat de la especie humana como refugio de lo que, a nivel planetario, supondría la propia Tierra.

En el jardín conviven muchos tipos de experiencias, tanto reales como simbólicas. La locución latina *locus amoenus* –que podríamos interpretar como lugar agradable, al igual que el jardín– es un tópico literario referido a un sitio generalmente adecuado para contextualizar escenas del género pastoril o bucólico, también amoroso, de tradición en la literatura medieval, renacentista y barroca, que encuentra su oposición en

el *locus horridus*, peligroso y hostil, o el *locus eremus*, este último, un entorno yermo, árido y desértico. Estos escenarios eran, en ocasiones, jardines que tenían reunir una serie de características, siendo la más importante su cerramiento respecto a lo de afuera. El *hortus conclusus* medieval es un buen ejemplo de ello.

El *locus amoenus* romano se teñirá en el Renacimiento con la idea judeo-cristiana del Paraíso Terrenal [...] pero la naturaleza, es decir, los lugares no dominados por el hombre [...] eran más temidos que deseados, por lo que la naturalidad de los *loci amoeni* debía ser domesticada y aislada de los intrusos para que pudiera ser agradable y, sobre todo, segura (Maderuelo, 2005, p. 175)

El jardín es un lugar artificial, resultado de una domesticación humana de la naturaleza que la convierte en amable, limitada, segura y cerrada. Este aislamiento se erige como un requisito indispensable en la metrópolis actual, siendo lo *eremus* representado por el cemento y el asfalto, y lo *horridus* por la ciudad en general, por el desorden, el miedo y, especialmente, el tráfico motorizado, que encarna el peligro de las oscuras selvas y las alimañas de antaño. Dicho aislamiento que permite una correcta experiencia –multiexperiencia, mejor dicho– del lugar viene dada en el ejemplo neoyorkino por el muro perimetral. En el caso de los jardines ingleses, era común emplear el *ha-ha*, una barrera vertical hundida, un suerte de foso, que actuaba como límite no visible y que ofrecía una vista ininterrumpido del paisaje. En el caso valenciano, la delimitación viene dada por el pretil y el hundimiento característico de su antiguo pasado como cauce fluvial. El agua, por cierto, también estaba muy presente en el *locus amoenus*, y en el Jardín del Turia se recuperó mediante estanques y fuentes. De hecho, según Antonella Pietrogrande:

Por jardín se entiende un recinto cerrado, separado, un espacio interior, cultivado por el hombre para su propio deleite, más allá de cualquier utilidad inmediata. La etimología de jardín tiene una raíz indoeuropea (*ghorto*) común a todas las lenguas del grupo (cerramiento, cerca) (Pietrogrande, 1992, p. 74);

Maderuelo llega a considerar que el jardín se convirtió en la última de las conquistas del “arte público”, tras haber sido arrinconado por el urbanismo del Movimiento Moderno, basado en la «zonificación» limitada a zonas verdes “ante la imposibilidad de cobrar una entidad y un título más concretos y una dimensión suficiente como para ser consideradas parques o jardines” (1994:80)

El jardín es un lugar en el plano físico, es decir, es un espacio real que se ha convertido en lugar gracias a los valores significantes que lo definen, pero es también un lugar en el plano simbólico, gracias precisamente a la alta significación que adquieren en él esos valores [...] Esta duplicidad o dualidad de lugares da origen a dos tipos de habitar: uno marcado por la necesidad y las contingencias del mundo físico, otro dominado por el deseo, sin más trabas que las limitaciones de la imaginación de quien lo habita. (Madeurelo, 1997:103)

Dicho deseo y dicha imaginación son dos vectores que impregnan los restantes páginas de nuestra investigación, tanto ahondando en el propio deseo de caminar y hacerlo *campando a sus anchas*, como por la imaginación manifestada en el impulso creativo y el resultado de dicha pulsión en la producción artística que analizaremos en el siguiente capítulo

1.4. en relación al artífice caminante, y más en profundidad en el capítulo 2.2. a propósito de las distintas morfologías de caminos creados caminando o para caminar.

1.3. Algunos modos artísticos de transitar:

Tras haber realizado un recorrido por los disintos contextos o terrenos en los que se mueve el caminante o paseante, analizamos a continuación lo que supondrían tres modos artísticos de transitar, entendiendo el tránsito como la forma específica de desplazarse en el espacio público. De este modo, destacamos tres maneras de hacerlo: de forma solitaria, en compañía y colectivamente. Dicho enfoque parte de la revisión de obras compiladas durante estos años en que transcurrió el proceso de nuestra investigación a partir de las obras de catálogos de exposiciones colectivas y colecciones de museos.

A los contextos que ya analizamos en esta primera parte debemos añadir el del espacio museístico o la galería que se suman al espacio público como terreno apropiado para las prácticas artísticas, rurales o urbanitas, así como el espacio doméstico al que se circunscriben algunos ejemplos que destacamos principalmente en los capítulos 2.2.3 y 2.2.4, referidos a *Caminos difíciles, escaleras y laberintos* y *Pasillos y corredores* respectivamente.

Tras haber estudiado los diferentes tipos de caminantes o paseantes – *flâneurs*, habitantes del mundo rural, peatones o urbanitas– y haber analizado sus respectivos biotopos y hábitats –la ciudad, la carretera, el paisaje, lo rural, lo *rururbano*, la propia senda y el jardín, en definitiva, el *vasto mundo*– nos adentramos, ahora, en el terreno eminentemente artístico que ya esbozamos en algunos puntos anteriores. En este apartado referido a los transeúntes abordaremos diferentes maneras artísticas de

hacer arte estrechamente relacionado con el andar por el espacio público desde un punto de vista más performativo.

1.3.1. Solitario

Comenzamos este capítulo con algunos ejemplos de representaciones de caminantes solitarios. En estos primeros trabajos que reseñamos ponemos de manifiesto que existe una cierta tendencia a representar la figura humana con unos rasgos de escala natural, y sin pedestal, para incrementar todavía más su vínculo y relación con el espectador. En el análisis de dicha representación del individuo caminando a escala natural debemos tener en cuenta el trabajo de Alberto Giacometti. Aunque actualmente su figura del *Hombre que camina* es más reconocible que su versión femenina, sí es verdad que la segunda es varias décadas anterior, con otra morfología y más relacionada con referentes que remiten al arte africano. En las décadas de 1950-60 Giacometti fue prolífico creando figuras caminantes con su particular estilo lánguido y de extremidades huesudas, que son propiamente estacas, con la notable diferenciación de situar a los varones en la acción de la marcha y a las mujeres estáticas sobre un pedestal. Esta circunstancia fue leída por autores como Tomas Espedal como un rasgo machista o, al menos, sexista, en su obra:

Esculturas de hombres que caminaban, quizá en dirección a los burdeles donde las mujeres estaban de pie, elevadas sobre sus pedestales, tal y como las conocemos por las figuras de mujeres de Giacometti. Hombres que caminan y mujeres que están de pie (Espedal, 2008, p. 115)



Fig. 18. Alberto Giacometti, *Hombre que camina I* (*Homme qui marche I*), 1960 (derecha); *Cuatro mujeres sobre un pedestal* (*Quatre femmes sur socle*), 1950 (centro); varias vistas de *Mujer que camina I* (*Femme qui marche I*), 1932 (derecha).

Aunque existe una escultura titulada *Femme qui marche I*, de 1932, que es anterior, por lo tanto, al famoso hombre caminando. En cualquier caso, como señala la catedrática de la Universidad de Santiago de Compostela, María Luisa Sobrino:

Sometidas a una visión emplazada, las figuras humanas de Giacometti, al margen de las conocidas implicaciones existenciales que su relectura moral proporciona (analizadas por Sartre y Genet), se vieron asociadas por la crítica francesa, como recuerda Rosalind Krauss, a la fenomenología de la espacialidad, representación de la relación mutua entre objeto y espectador, es decir, del encuentro entre el que ve y el que es visto. (Sobrino, 1999, p. 28)

Este encuentro aparece mediado por dos factores: la escala prácticamente a tamaño real, y la acción a desarrollar, netamente humana, como es el caminar. Continuando esta línea dominada por la “relación mutua

entre objeto y espectador”, Tony Matelli (Chicago, 1971) lleva al extremo la relación entre objeto y sujeto realizando una escultura de carácter hiperrealista de una persona deambulando sonámbula. *Sleepwalker*, 2014 –que tiene un precedente de 2001 y otro femenino de 2009–, fue incluido en la exposición *Wanderlust*, 2016, en High Line de Nueva York y la técnica empleada fue –como en la serie *Weed*, 2018, en la que representa malas hierbas de manera ampliamente naturalista– bronce pintado.



Fig. 19. Tony Matelli, *Sleepwalker*, 2014 (izquierda), *Sleepwalker*, 2009 (derecha).

El *Sentiero*, de Penone, enmarcado dentro del arte *Povera* italiano, es un bronce que reproduce las formas de la naturaleza a la manera de una figura de árbol caminante, cuyas raíces se disponen propiamente como un sendero que, lejos de enraizar en un único lugar, evoca su espíritu nómada. Sus dimensiones, como en las obras anteriormente reseñadas, es a escala, digamos, humana (180 × 45 × 400 cm). En esos años Giuseppe Penone creó dos obras más sobre el mismo tema: *Sentiero* (*Sentier de charme*), 1983, y *Sentiero*, 1983, donde la figura humana

tiene una actitud más estática, saliendo de lo que se asemeja a la corteza de un árbol. La relación entre la obra de Penone y la naturaleza, especialmente las ramas y los troncos de los árboles, es una constante desde 1968. En ese año, el artista italiano comenzó la obra insertando en el tallo de un árbol una reproducción de su propia mano fundida en bronce. Bajo el título *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968-2003, el tronco de dicho elemento natural, un *Ailanthus altissima*, seguiría creciendo, excepto en ese punto.



Fig. 20. Giuseppe Penone, *Sentiero*, 1983.

La Rivoluzione Siamo Noi, 1972, de Joseph Beuys, es una fotografía (serigrafía y tinta sobre papel) que limita todo su contenido a una persona que camina hacia el espectador, interpeándolo desde un soporte bidimensional. Representa frontalmente la figura del propio artista, y debe ser contextualizada en sus años de compromiso político, un factor a tener en cuenta son sus dimensiones que, también como en ejemplos previos, son las de la altura real del artista (187 x 135,2 cm.)



Fig. 21. Joseph Beuys, *La Rivoluzione Siamo Noi*, 1972.

En otras ocasiones, esta representación del o de la caminante solitaria se muestra en movimiento. Es este el caso de Jim Campbell y Julian Opie. Mediante 165 LEDs programados y plexiglás, Campbell construyó a principios de los 2000 una serie de obras interactivas dentro de una línea de trabajo denominada *Low Resolution Works*. Básicamente, en este experimento pionero de la imagen del caminante en movimiento, se muestran individuos que caminan o corren y se caen, jugando con elementos más des-sincronizados o la abstracción del ruido de la propia pantalla, lo que viene a considerarse *glitch*, una especie de fallo que aquí tiene un interés estético. Estos tableros LED también fueron explorados años más tarde por Julian Opie para crear una serie amplia de transeúntes caminando o corriendo, que también plasmó en forma de esculturas de aluminio anodizado sobre base de corian (serie *Running people*, 2020) como una suerte de monumentos al ejercicio físico en tiempos de pandemia, o en soportes bidimensionales con serigrafías e inyección de tinta

sobre tableros. Algunos de estos trabajos se expusieron en València en la exposición que la Fundación Hortensia Herrero le dedicó a mediados de 2021 en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València. Durante la presentación de la misma, Opie explicó:

Las primeras estatuas griegas y egipcias se tallaban a menudo como figuras en movimiento. El movimiento implícito da una dinámica y una elegancia a la figura, una percepción de intención, independencia y poder. Una figura de pie parece estar reaccionando ante quien la observa. Sin embargo, una figura en posición de caminar está distraída, por lo que se puede mirar sin confrontación.²¹

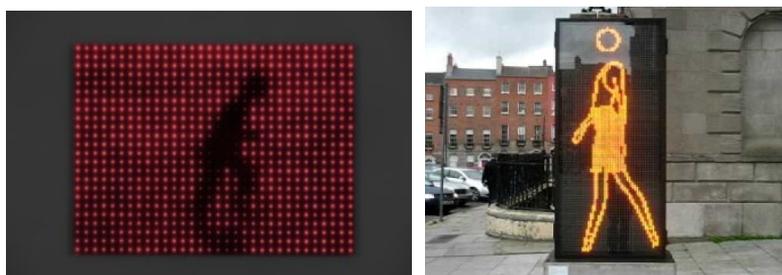


Fig. 22. Jim Campbell, *Running falling series*, 2000-2004 (izquierda) y *Suzanne Walking in a Leather Skirt*, 2006 (derecha).

La figura del peatón en movimiento también aparece en *Semáforos*, un proyecto, todavía activo, donde Francis Alÿs recopila figuras de transeúntes en estos dispositivos para regular el tráfico, repartidos en diferentes ciudades del mundo.

²¹ Las declaraciones de Julian Opie aparecen recogidas en la Web de Cultura la Universitat de València <https://www.uv.es/uvweb/cultura/es/lista-actividad/julian-opie-1285871673078/Activitat.html?id=1286197874729>



Fig. 23. Francis Alÿs Semáforos, *Semáforos*, 1995 – presente.

Como contrapunto, representado al caminante peregrino desprovisto de escala natural y, por lo tanto, obviando las piernas, el trabajo de Roland Fischer *Pilgrims*, 2003, muestra la colectividad de un acto eminentemente individual, personal, subjetivo e, incluso, espiritual. Esta obra está enmarcada dentro de una serie más amplia, titulada *Collective portraits*, que incluye también retratos a otros colectivos de personas, como soldados (2002) o estudiantes (1998). *Pilgrims*, de grandes dimensiones – 172 x 600 cm.– presenta más de mil rostros de peregrinos en fotografías de tamaño carné que el propio artista les tomó a la llegada de estos al final del Camino en la Plaza do Obradoiro de Santiago de Compostela. El resultado es una suerte de orla, de retrato colectivo de una masa bastante homogénea de personas, individuos solitarios que compartieron un fin, una meta.



Fig. 24. Roland Fischer, *Pilgrims*, 2003.



Fig. 25. Roland Fischer, *Pilgrims* (detalle), 2003.

En otras ocasiones es el propio artista transita de una manera particular, y la obra el registro de la acción. En las videoocreaciones de Bruce Nauman comprobamos el interés creciente, y galopante, por la artes corporales *performativas* a finales de los años 60 y, en particular, el hecho de que un gran número de acciones en este sentido tengan que ver con el acto de caminar. Como ya se puso de manifiesto en el primer capítulo de estas tesis, este proceso es paulatino, pero a la vez radical, suponiendo la desmaterialización del objeto artístico a favor de otras modalidades que, a pesar de tener una voluntad más o menos conceptual, tampoco llegaron a abandonar el objeto como tal. Gracias a esta materialidad más

o menos residual podemos constuir una cronología temática y específica del camino experiencial en la parte segunda de nuestra investigación, referida lo objetos – el camino y el sendero – ocupándonos en esta parte en detalle de los sujetos.

En lo que atañe a las dos obras que destacamos de Nauman, ambas muestran un autorretrato del artista caminando con condiciones: la primera, andando de manera exagerada sobre el perímetro de un cuadrado; la segunda, caminando lentamente desde un ángulo durante una hora. La duración de este tipo de piezas audiovisuales en el contexto de la galería y el museo promovía, y tenía en cuenta, que el visionado del espectador no sería íntegro, sino que se enfrentaría a la videoproyección durante unos minutos, como quien contempla una pintura o una escultura.

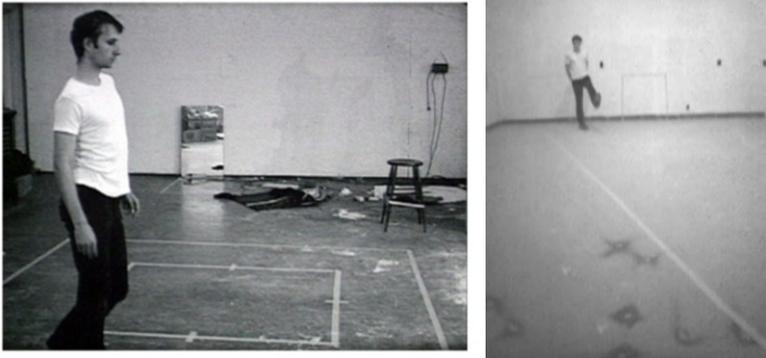


Fig. 26. Bruce Nauman, *Walking in a Exaggerated Manner Around The Perimeter of a Square*, 1967-8 (izquierda) y *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968 (derecha).

Fuera del estudio o del museo, Cecilia Lagerström llevó a cabo una acción en colaboración con la actriz Helena Kågemark que consistía en

caminar con cara pintada blanco, con paso lento y en silencio por las calles de Gotemburgo, Suecia. El resultado formó parte de un vídeo que se inscribe en un proyecto más amplio relacionado con el teatro posdramático como método y teoría práctica dentro y fuera de la academia. La *otredad* o *alteridad* son temas centrales del trabajo, un experimento de tipo social que recoge diferentes reacciones en los encuentros inesperados con los transeúntes que interactúan con la artista en su desplazamiento.



Fig. 27. Cecilia Lagerström, *Silent Walk*, 2013.

También en el espacio público de la calle, la artista y activista feminista afgana Kubra Khademi empleó el caminar con artefactos extraños, anómalos o llamativos como medio para explorar distintos mensajes de cariz político y reivindicativo. Así queda patente en *Armor* (2015) y *From Sunrise to Sunset in Paris*, 2015, en esta última *performance* caminando 15 horas, desde las 6 de la mañana a las 9 de la noche por las calles de París con toda la ropa que guardaba en una maleta, en la cabeza. Esta idea se vincula con su condición de exiliada, refugiándose de amenazas

de muerte recibidas por parte de grupos extremistas en su país tras realizar, precisamente, la acción *Armor* en una zona populosa de Kabul, cubriendo sus pechos y sus nalgas con una armadura metálica para denunciar el acoso sufrido por ella y otras mujeres del país.



Fig. 28. Kubra Khademi, *Armor*, 2015 (izquierda) y *From Sunrise to Sunset in Paris*, 2015 (derecha).

Continuando con el terreno de la vía pública y el interés por interpelar al transeúnte, en *Sandwich Woman*, 2016, Elia Torrecilla lleva a cabo una acción como mujer-anuncio por centro comercial de Valencia. En realidad, Torrecilla tomaba de los *sandwichman* la idea de un cartel frontal y otro dorsal, pero sustiuyendo a ambos por sendos espejos. Además, no permanecía solo en un sitio, sino que transitaba buscando conexiones con el flujo humano de dicho entorno enfocado al consumo. Al respecto, la artista considera que:

A través de la empatía, el observador se aproxima a lo observado pero marcando al mismo tiempo las distancias por lo que, aquello que en un principio se basaba solamente en el consumo visual sin llegar a sucumbir al poder del capitalismo, se convierte

en atracción, dejándose llevar por su propio reflejo y por la mercancía misma. Ello provocó que Benjamin [2005, p. 451] declarara la muerte del *flâneur*, que fue absorbido por la fantasmagoría del vidrio y consumido por el consumo, viendo su última encarnación en el hombre-anuncio (Torrecilla, 2018)



Fig. 29. Elia Torrecilla, *Sandwich Woman*, 2016.

Otro ejemplo anterior de mujer que transita por la calle lo encontramos en 1985 con Mona Hatoum y su participación en un proyecto expositivo colectivo promovido por Stefan Szczelkun en la Brixton Art Gallery de Londres. El objetivo era el de crear obras fuera de la galería, documentarlas y mostrar esa documentación en una exposición. Para dicho proyecto Hatoum caminó descalza con unos zapatos – en concreto, unas botas Dr. Martens- atadas a sus tobillos. La elección de este tipo de calzado no es casual, ya que era el que, en su contexto, solían portar tanto la policía como los grupos racistas de *skinheads* que atacaban a la población mayoritariamente afrocaribeña del distrito de Brixton, en Londres. Así, su acción puede ser leída como un ejercicio de empatía y solidaridad.

Durante su recorrido, la artista podía escuchar comentarios de las personas junto a las que pasaba destacando, entre todos ellos, uno que la artista explicó en 1987 en una entrevista: "Un hombre se me acercó y me dijo: Disculpe. ¿Sabes que te están siguiendo?" (Diamond, 1997, p. 131). Años más tarde, a partir de la documentación de la acción - un vídeo VHS de casi 7 minutos de duración, que actualmente forma parte de la colección del Centre Pompidou de París- la artista extrajo un fotograma y lo reprodujo sobre aluminio, bajo el título simplemente de *Performance Still*, 1985-1995. Es interesante destacar que esta fotografía se presenta a tamaño real y siempre dispuesta sobre el propio suelo apoyada en la pared, enfatiza el interés solidario para con el espectador. Una vez más, este es un ejemplo de mostrar al individuo caminando solitario y a escala natural.



Fig. 30. Mona Hatoum, *Roadworks*, 1985.

Tras haber arrastrado, en este caso, cuarenta elementos con ruedas en una suerte de paseo por las calles de Oaxaca, en México, como si fueran una suerte de perritos de juguete, Francis Alÿs presentó en 2006 *Collectors*, cuyo título evoca una performance más antigua titulada *The Co-*

lector, datada en 1991. En ambos casos, esos objetos estaban magnetizados por lo que atraían toda clase de objetos metálicos presentes en las calles. La obra se completa con mapas, bocetos y fotografías del proceso como documentación.



Fig. 31. Francis Alÿs, *Collectors*, 2006.

Volviendo hacia los años donde se sitúa el origen de marco temporal de nuestra investigación encontramos a Vito Acconci, artista clave en el arte corporal, cuya obra *Following Piece*, 1969, analizaremos unas páginas más adelante en esta investigación. El artista llevó a cabo, también en ese mismo año, esta acción completamente individual en la que debía seguir unas premisas o normas autodefinidas en su desplazamiento. *Walk: "First Sight"* se compone, aparte de la propia acción, de un texto escrito a máquina y una serie de doce fotografías con las vistas que el artista obtenía cada vez que doblaba una esquina, objetivo de la propuesta.

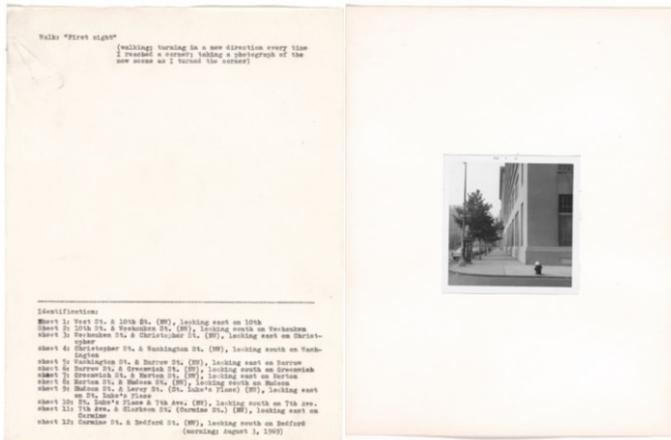


Fig. 32. Vito Acconci, *Walk: "First Sight"*, 1969.

De manera poética, como en punto final a esta primera morfología individual, situamos el accidente del traspies o el tropiezo, interrupción inesperada de la caminata, a través de dos trabajos de los años 90 de Martin Kersels y Francis Alÿs. La primera es una fotografía de una secuencia a modo de tríptico donde el propio Martin Kersels tropieza mientras camina por una acera de Los Ángeles, y las dos siguientes instantáneas de la serie se ve cómo cae al suelo. Estos *tripping* o tropiezos de Kersels forman parte de una serie más amplia. El otro trabajo, de Francis Alÿs, está vinculado a la serie de postales bajo el título *Pebble Walk*, 1999, que describe una caminata del artista por Hyde Park en Londres con algunas anécdotas como que dicho paseo concluyó con siete piedras en su zapato derecho, y tres en el izquierdo, o el propio traspies que aparece reflejado en la fotografía que, al parecer, evoca el que sufrió el crítico Cuauhtémoc Medina con un perro mientras caminaba a la par con Francis Alÿs en el parque londinense, y que refleja David G. Torres (Torres, 2000) en una entrevista con el artista.



Fig. 33. Martin Kersels, *Tripping potos #3*, 1995 (izquierda) y Francis Alÿs, *Untitled (Hyde Park)*, 1999 (derecha).

1.3.2. A la par

En ocasiones, el trabajo artístico se desarrolla en compañía, generalmente en pareja. Como ejemplo claro encontramos, en los albores de la *performance* y el *body art* de finales de los años 60, a Gilbert and George, que entienden su propia vida como obra y a ellos mismos como esculturas vivientes. Específicamente en este subapartado veremos obras de parejas de artistas que caminan a la par o que vinculan sus trayectos de alguna manera, bien con otra persona o con un elemento particular.

Este es el caso de Sakiko Yamaoka (Tokio, 1961) quien llevo a cabo una caminata en el espacio público siguiendo unas normas propias que convierten a su manera de andar en algo diametralmente opuesto a lo propio de dicho contexto. En efecto, caminaba en zigzag junto a otro *performer* de un punto a otro en un puente de la capital nipona, sin llegar a tocarse entre ellos. Si un viandante se cruzaba en la trayectoria, aligeraban el paso unos u otros, para evitar chocarse. Este movimiento extraño y atí-

pico resultaba desconcertante para los transeúntes, que en alguna ocasión persiguieron a la *performer*. Estos trabajos, al igual que los que destacamos en el anterior apartado con los ejemplos de Lagerström, Khademi, Torrecilla y Hatoum, buscan, por un lado, interperlar a los peatones y hacerlos partícipes de la *performance*, bien por contacto visual o, como en este caso, casi físico; por el otro, fundamentalmente, cuestionar las normas de desplazamiento en el espacio público en defensa de la libertad de movimiento en una cierta crítica a la funcionalidad consumista del peatón urbanita.



Fig. 34. Sakiko Yamaoka, *Targeting zigzag*, 2012.

Mención especial merece la caminata dúal que emprendieron en 1998 Marina Abramović y Ulay (Uwe Laysiepen), ampliamente reconocida en la historia del arte contemporáneo. Se trataba de un viaje que partía respectivamente desde los extremos oriental y occidental de la Gran Muralla China, para completar un recorrido de 2.500 kilómetros en noventa días. El momento del encuentro supuso el final de diez años como pareja

y compañeros de trabajo, y la despedida. El caminar supuso aquí un acto ritual y sentimental, a la manera de un peregrinaje. Años después, en 2010, ambos volvieron a reencontrarse durante la performance de Abramović en el MoMA de Nueva York, *The Artist is Present*, en la que la artista serbia permaneció durante más de 700 horas frente a una mesa en cuyo otro extremo se sentaban personas generalmente anónimas que acudían al museo. *The lovers: the great walk Wall*, 1988, es una obra relevante por su carácter pionero en este tipo de acciones que entremezclan la práctica artística con la propia biografía personal y, en este caso, además, sentimental. Este aspecto de transitar en compañía, concretamente en pareja, durante un largo período de tiempo – en este caso, 90 días– es algo que esta acción tiene en común como comprobaremos con el ejemplo siguiente, llevado a cabo durante el periodo de un año por Linda Montano y Tehching Hsieh que incluía caminar juntas, además de otras muchas acciones cotidianas.



Fig. 35. Marina Abramović y Ulay, *The lovers: the great walk Wall*, 1988.

Linda Montano (Nueva York, 1942) y Tehching Hsieh (Taiwán, 1950) permanecieron atadas por una cuerda de dos metros y medio de longitud con la condición de no llegar a tocarse. Una colaboración artística ininterrumpida en el transcurso de un año, sin precedentes, que implicaba constantes negociaciones relacionadas con actividades básicas como la higiene, la comida o el descanso y que, además, suponía situaciones conflictivas en base a las diferenciaciones por motivos de género o etnia en el contexto de Estados Unidos.

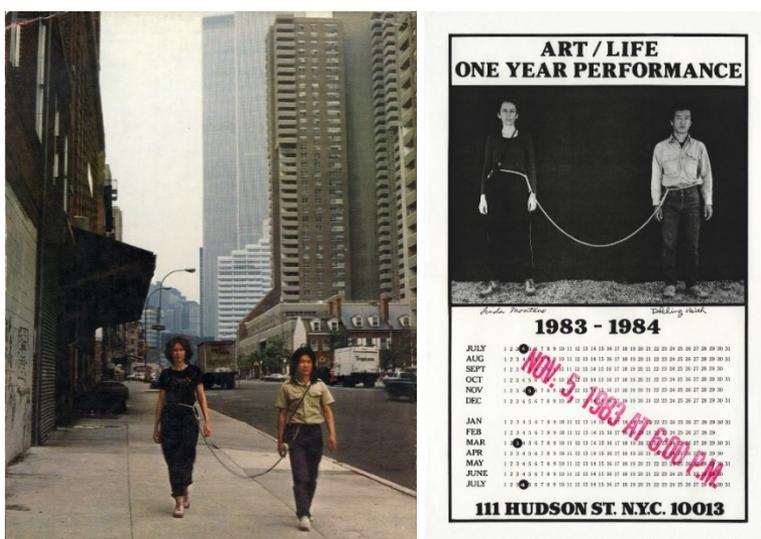


Fig. 36. Linda Montano y Tehching Hsieh, *Art/Life One Year Performance*, 1983–1984.

El acto de caminar unidas por la calle también fue explorado por Trisha Brown, figura relevante en el contexto de la ciudad de Nueva York por sus aportaciones para ampliar el terreno de la danza. Como ejemplo, la *performance* llevada a cabo en el SoHo neoyorquino en 1970, refleja

una serie de comportamientos físicos provocativos en el espacio público, resultado de sus investigaciones en torno a los métodos de John Cage:

Inspirada por la noción de "no intención" de John Cage, Brown se propuso inventar "la máquina de baile perfecta", una frase que hace eco con la definición del arte conceptual de Sol LeWitt, donde la idea es la máquina para la creación de una obra. (Rosenberg, 2017)²²

En *Leaning Duet* [Dúo inclinado], Brown explora el aspecto cognitivo de la *performance*. En esta obra, que es en realidad una danza, ambas bailarinas o *performers* caminan por la calle de manera inclinada, exagerando la tensión entre sus propios cuerpos, explorando aspectos como el equilibrio de pesos o la mutualidad, que tiene mucho que ver con una cierta obsesión de Brown por la gravedad, presente en obras anteriores como *Falling Duets* (1968), de factura similar a la que nos ocupa, o *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) reseñada ya en otra parte de nuestra tesis.



²² Traducción propia de: *Inspired by John Cage's notion of 'non-intention,' Brown set out to invent 'the perfect dance machine' – a phrase echoing with Sol LeWitt's definition of Conceptual art, where the idea is the machine for a work's making.*

Fig. 37. Trisha Brown and Carol Goodden el performance de Brown *Leaning Duet*, 1970.

También atados por la pierna, Helena Almeida (Lisboa, 1934) y su pareja, Artur Rosa, abordaron el caminar condicionado y la experiencia del camino y del espacio mediada por el compromiso y la coordinación, en este caso, de una pareja de ancianos que cooperan para poder continuar, en un caminar “conformando un cuerpo con tres piernas y sin cabeza, ya que la cámara enfoca únicamente el movimiento de las piernas [...] una coreografía torpe, vacilante, en la que marido y mujer intentan adecuarse uno al ritmo del otro” (Baurès, 2017, p. 22)



Fig. 38. Helena Almeida, *Sin título*, 2010.

Analizaremos ahora otros ejemplos de contacto en compañía que no implican un contacto físico evidente. Es el caso de los trabajos llevados a cabo por Jiří Kovanda durante algunos años en las calles de Praga, por las que caminaba estableciendo mínimos y casi imperceptibles contactos físicos rozando a otros transeúntes. El roce, en este caso cromático entre

caminantes urbanitas y elementos de colores en el espacio público también está presente en *Crossing*, 2006, de Maider López.



Fig. 39. Jiří Kovanda, *Contact*, 1977.



Fig. 40. Maider López, *Crossing*, 2006.

En lo relativo a las persecuciones y los acechos, que también suponen relaciones no mutuas entre individuos caminando, nos centramos en una manera artística de abordar el espacio público a la que podríamos dotar de entidad propia dado que son varios los artistas que indagan en esta

cuestión, la de las prácticas de vigilancia *voyeur* de caminantes en el espacio público llevadas a cabo por Vito Acconci, Sophie Calle o Ian Breakwell de manera pionera, seguidos de otras más actuales como las de Vera Greenwood o Francis Alÿs.

La práctica artística de Acconci, de perseguir y fotografía a caminantes en el espacio público de la calle, posee un innegable carácter precursor cuyo camino fue transitado, de nuevo, por otros artistas en las décadas posteriores.

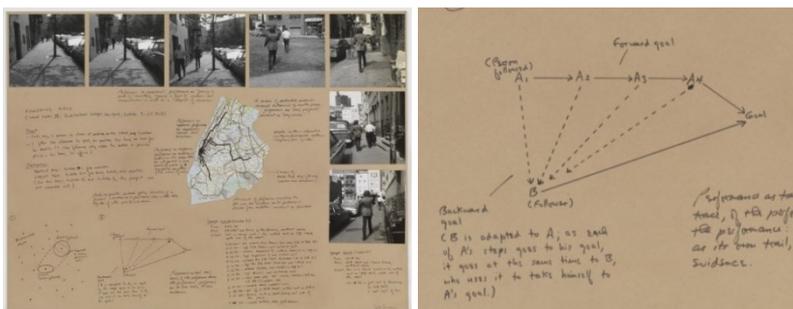


Fig. 41. Vito Acconci, *Following Piece*, 1969.

En *Following Piece*, 1969, el artista persiguió a transeúntes de los barrios de Manhattan, Brooklyn, Queens y el Bronx en la ciudad de Nueva York hasta que abandonaban el espacio público de la calle, por ejemplo para entrar a una tienda o a un edificio. La obra se consiste en un panel con diferentes anotaciones manuscritas, fotos y un mapa donde se señalan los recorridos. En uno de los esquemas incluidos en el tablero, Acconci hacía hincapié en la influencia que realizaron los diferentes sujetos perseguidos sobre el propio *follower* –él mismo– cuyas trayectorias en

el espacio venían determinados por los recorridos azarosos y de elección aleatoria de los primeros. Al respecto, la investigadora Dörte Zbikowski determina:

Durante el acto de seguir a alguien, Acconci sometió su voluntad subjetiva a los movimientos de la persona seguida, y al hacerlo, penetró en una esfera privada a pesar de moverse en un dominio público. Acconci demostró que el espacio público urbano se define por los encuentros aleatorios entre las personas que tienen lugar en él. Al mismo tiempo, nos presenta la calle de la ciudad como un espacio donde la protección civil puede potencialmente romperse. (Levin, 2002, p. 402)²³

En la misma línea, unos años más tarde, se sitúa *Suite Vénitienne*, 1981. Se trata de una obra de Sophie Calle materializada en formato libro en 1983, que se desplegó en 1996 en formato de instalación compuesta por más de medio centenar de fotografías, textos y mapas. Ambas parten de la *performance* basada en el seguimiento de una persona anónima. Dichos rastreos del movimiento de personas extraños y su registro por varios medios, principalmente la fotografía, es una constante en la obra de Calle, a veces relacionada con lo autobiográfico. El eje central de esta obra pivota sobre el seguimiento de Henri B., un hombre que Calle había

²³ Traducción propia de: *During the act of following someone, Acconci submitted his subjective will to the movements of the followed person, and in doing so, he entered a private sphere despite moving in a public domain. Acconci breaks that the urban public space is defined by the random encounters between people that take place in it. At the same time, it presents us with the city street as a space where civil protection can potentially be broken.*

conocido anteriormente en París. Disfrazada con una peluca rubia porque coincide con el Carnaval, lo fotografía sin llegar a tener contacto ni siquiera visual con él, hasta perderlo por las calles de Venecia.



Fig. 42. Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1981.

Más relacionado aún con lo autobiográfico es el caso de *La Filature*, 1981, donde la propia artista pasa a ser observada durante un día, encargando a su madre de la tarea de contratar a un detective privado que la persiguiera, indicando el espía por escrito todas sus actividades, acciones y comportamientos durante la jornada. Aunque en otras obras como en *L'Hotel*, 1981, indaga en el espacio íntimo de las personas asumiendo el rol de limpiadora de hotel y documentando y fotografiando pertenencias de los huéspedes sin su permiso, en *Suite Vénitienne* y *La Filature* mayormente los sujetos aparecen caminando, prueba evidente de que es esta la actividad que ocupa la mayor parte del tiempo que per-

manecemos en el espacio público. También supone un ejercicio interesante de ver representadas a personas haciendo lo más humano y primitivo que han aprendido a hacer: caminar.

La metodología voyerista de Calle es claramente heredera de *Following Piece*, 1969, de Vito Acconci. Como apunta Jean Baudrillard –filósofo posmoderno que indagó en la realidad artística cuyo objeto considera un “juego de simulación y simulacros, a través del artificio que le hemos impuesto” (2007, p. 33) y critica la “perfección inútil de la imagen” (2007, p.14) –, a propósito de *Suite Vénitienne*:

Nada debía suceder, ni un solo evento que pudiera establecer algún tipo de contacto o relación entre ellos. Este es el precio de la seducción. El secreto no debe romperse, bajo el riesgo de que la historia caiga en la banalidad. Ciertamente hay algo asesino en la situación para aquel que es seguido (Baudrillard, 1988:78)²⁴

Entre 1997 y 1998, Vera Greenwood llevó a cabo su particular *filature* en París, persiguiendo y fotografiando elementos de la vida privada de Sophie Calle, y a la propia artista. Los resultados fueron expuestos en Carleton University Art Gallery, Ottawa, Canadá en 2001. Entre ellos, fotografías del portero electrónico de la artista y de su domicilio. En su

²⁴ Traducción propia de: *Nothing was to happen, not one event that might establish any contact or relationship between them. This is the price of seduction. The secret must not be broken, at the risk of the story's falling into banality. Certainly there is something murderous in the situation for the one who is followed.*

investigación, Greenwood reproduce el itinerario de Sophie Calle en París en 1981, llegando incluso a visitar las oficinas de Duluc Detective, la agencia contratada aquel año, y consiguiendo consultar el expediente al que, aun siendo confidencial, llegó a tener acceso. Con los datos recabados, Greenwood plantea la pregunta que sobrevuela algunas obras consistentes en largas caminatas durante días de las que tan solo tenemos como prueba la sucinta documentación de cada artista. No es de extrañar que con motivo de la retrospectiva *Sophie Calle. Modus Vivendi* en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona en 2015, comisariada por Agustín Pérez Rubio, Sophie Calle declaraba, treinta y cuatro años después, “mi arte es una ficción real, no es mi vida pero tampoco es mentira (...) No sabía por qué lo hacía, era algo personal y me daba la oportunidad de hacer fotos” (Camarzana, 2015)



Fig. 43. Vera Greenwood, *L'hôtel Soficalle*, 1997-1998.²⁵

²⁵ El segundo botón comenzando por arriba a la derecha se corresponde con el domicilio de Sophie Calle.

Anne Bénichou, en relación a esta obra, considera que:

En "L'Hôtel Soficalle", la cita de "La Filature" permite a la artista cuestionar su propio enfoque artístico. Sin embargo, lo hace con modestia y una distancia crítica [...] Al adoptar una actitud "antiheroica", Greenwood deconstruye los estereotipos de la literatura policial y los personajes que la pueblan. También nos insta a cuestionar la forma en que Calle trabaja esta tradición literaria. (Bénichou, 2001)²⁶

Siguiendo con las prácticas cronológicamente datadas en las últimas décadas del siglo XX encontramos *The Walking Man Diary* y *The Walking Man, Programme 3 from Ian Breakwell's Continuous Diary*, ambas obras firmadas por Ian Breakwell y relacionadas entre sí. La primera consta de once paneles con diversas fotografías y anotaciones de días, similares a los de Acconci; y la segunda es un vídeo que juega con la misma idea de acechar a caminantes anónimos. Tanto en una como en otra subyace el interés manifiesto del contexto temporal de los años 70 por la desmaterialización del objeto artístico, dotando de envergadura como arte conceptual a compilaciones de datos o descripciones de metodologías, unos paneles que, como hemos visto, suponen una suerte de archivo o póster con resultados de investigaciones y procesos documentales. En efecto, lo eran. En este caso, *The Walking Man Diary* registra el tránsito repetido de un desconocido por las cercanías del apartamento

²⁶ Traducción propia de: *Dans L'Hôtel Soficalle, la citation de La Filature permet à l'artiste d'interroger sa propre démarche artistique. C'est toutefois avec modestie et distance critique qu'elle conduit cette opération (...) En adoptant une attitude «anti-héroïque», Greenwood déconstruit les stéréotypes de la littérature policière et des personnages qui la peuplent. Elle nous incite aussi à interroger la façon dont Calle travaille cette tradition littéraire.*

del artista en Smithfield, Londres. Desde su ventana, llevó a cabo el ejercicio *voyeur* de retratarlo caminando durante tre años.

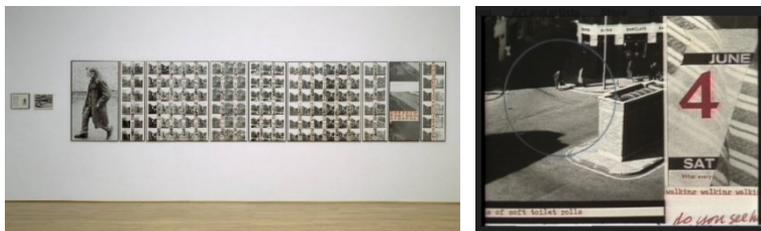


Fig. 44. Ian Breakwell, *The Walking Man Diary*, 1975–8 (izquierda) y *The Walking Man, Programme 3 from Ian Breakwell's Continuous Diary*, 1986 (derecha).

A propósito del interés como mercancía de estos ejercicios propios del arte de los años 70, Lucy Lippard, reflexiona ya en 1973, lo siguiente:

Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto [...], el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista (Lyppard, 2004, p. 27)

Continuando hacia nuestros días, y siguiendo la estela de Acconci, Calle o Ian Breakwell, Francis Alÿs en su proyecto *The Doppelgänger*, iniciado en 1999 y todavía acitvo, también persigue caminantes escogidos al azar en diferentes ciudades del mundo, tratándose de un ejercicio que el artista suele realizar cada vez que visita por primera vez una ciudad. Siguiendo, digamos, el dicho español “allá donde fueres, haz lo que vieres”, imita la forma de andar de los lugareños y acompasa su ritmo al de ellos. Trata de ser, por tanto, una especie de *doppelgänger*, término que deriva de dos palabras en alemán: *doppel* –doble– y *gänger* –caminante–

, generalmente empleada para referirse al parecido físico pero que Alÿs ejemplifica en su más ortodoxo significado.

Concluimos con este trabajo de Alÿs, y su manifiesto sentido de doble, dicho subapartado en el que mostramos, por una parte, caminatas a la par *performativas* o literalmente atadas con cuerda y casi coreográficas, junto a otras más fortuitas, ocasionales o involuntarias para alguno de los sujetos, que desconoce que lo hace acompañado, como es el caso de las persecuciones o los acechos. En todas ellas se reconoce un modo de transitar el espacio desde lo artístico y en parejo o en dúo. En las acciones que hemos analizado, aún cuando existían otros intereses o fenomenologías, relacionadas con lo doméstico o el archivo, es constante el interés por relacionarse caminado tanto con el entorno como con otros individuos en tránsito prueba de que, como se dijo más arriba, es el andar la actividad que ocupa la mayor parte del tiempo que transitamos calles, callejuelas, parques, plazas o avenidas.



Fig. 45. Francis Alÿs, *The Doppelgänger* (Ciudad de México), 1999 – presente.

1.3.3. En colectivo

Iniciamos este subapartado mostrando una selección de prácticas que se centran en el valor colectivo de la caminata. Una de ellas, está vinculada al elemento que intermedia entre el caminante y el mundo: el calzado. Allan Kaprow (Nueva Jersey, 1927), artista vinculado a Fluxus, llevó a cabo a finales de los años 80 la performance colectiva *Taking a Shoe for a Walk*. En ella se paseaba un zapato atado con una cuerda, además de emplear unos vendajes que relacionaban, de alguna manera, la fragilidad de la piel de los pies ajados al caminar, y la piel de los propios zapatos.



Fig. 46. Allan Kaprow, *Taking a Shoe for a Walk*, 1989.

El trabajo de Melanie Manchot reflexiona sobre el caminar en masa, desde procesiones a desfiles. En *Walk (Square)*, 2011, congregó a un millar de niños en Hamburgo con el fin de realizar una batería de acciones cuya finalidad era la de cuestionar el propio acto de caminar y generar reflexión sobre si cuando recorremos el espacio público de nuestras ciudades podemos llegar a construir una forma efectiva de discurso

(Evans, 2012, p. 79). Manchot construyó una coreografía con el grupo de niños partiendo de *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1968, de Bruce Nauman, sobre unas marcas dispuestas en forma de cuadrados concéntricos sobre el suelo.



Fig. 47. Melanie Manchot, *Walk (Square)*, 2011.

Los siguientes dos proyectos artísticos se relacionan en la manera en que convierte en colectivas actividades que, comúnmente, son individuales. En ambos se pone de manifiesto el caminar como denuncia que, al tratarse de una colectividad, puede convertirse en manifestación o marcha crítica. En el primer trabajo, *A la rueda, rueda*, 2007, Ana Claudia Múnera, como motivo del Encuentro Internacional de Medellín, organizó un recorrido por la ciudad contratando a 120 vendedores ambulantes de productos como golosinas o cigarrillos. Durante la *performance*, de dos horas de duración, estos trabajadores autónomos discurrieron en línea por el centro de la metrópoli colombiana visibilizando tanto su modo de sustento como la estética de estos artilugios que ruedan. De esta manera,

Múnera indaga en el uso no previsto de estos carritos y su estética, relacionados, también, con una economía alternativa. Esta misma voluntad de visibilidad está presente también en el segundo de los ejemplos, el *Concierto de maletas* que Elia Torrecilla y Pepe Romero llevaron a cabo como acción colectiva en 2014 por las calles del barrio del Carmen de València, como un ejercicio disruptivo que parte de lo sonoro para denunciar la gentrificación y consecuencias del turismo masivo en la zona. La acción tuvo lugar dentro de la programación del Intramurs, Festival de Arte de Valencia. De este modo, se amplifica el sonido cada vez más común en este contexto, empleando como herramienta –o como arma– la propia maleta de ruedas rodando y sonando sobre el suelo empedrado. Este “desplazamiento sonoro” –entiéndase desplazamiento, también en relación al vecindario que es apartado del barrio– como los propios artistas reconocen, suponía una lectura lúdica del espacio con una estructura de orquesta con dos grupos solistas, y diferentes ritmos caminando más rápido o lento, provocando diferentes resonancias.



Fig. 48. Ana Claudia Múnera, *A la rueda, rueda*, 2007 (izquierda) y Elia Torrecilla y Pepe Romero, *Concierto de maletas*, 2014 (derecha).

Otra muestra de caminata colectiva es la llevada a cabo por Hamish Fulton en 2010. Titulada *Margate*, es una de sus muchas acciones de caminatas colectivas urbanas desarrolladas en los últimos años, en contraste con su caminar solitario montañoero propio del inicio de su carrera. Dichas caminatas, que el artista denomina “caminatas comunitarias”, comenzaron a realizarse en 1994. *Margate* tiene en común con *Perímetro*, 2017, de Maider López, algunos puntos. Por un lado, ambas fueron realizadas con estudiantes de educación secundaria; por el otro, en ambas existen unas condiciones predeterminadas. En el caso de López, se trataba de recorrer en fila india el perímetro del colegio y conectarlo con las aulas; en el caso de Fulton, la caminata debía ser lenta, emparentada con la meditación, en silencio y a la distancia de un metro respecto a los caminantes anterior y posterior.



Fig. 49. Hamish Fulton. *Margate*, 2010 (izquierda). Maider López, *Perímetro*, 2017 (derecha).

En una entrevista con Pep Benlloch, con motivo de la exposición *Hamish Fulton, Walking East*, en el museo de la Universidad de Navarra en 2022, Fulton se preguntaba cómo solucionar “la cuestión del modo en que el arte visual nos distancia de la naturaleza”:

Mi respuesta, inevitablemente, es caminando. Pero, ¿esa respuesta implica que considero toda mi obra como una manera de

animar a los espectadores a emprender sus propios caminos? Aunque resulte improbable, mi respuesta debe ser sí, lo cual, a su vez, está relacionado con mis caminatas públicas. Me estoy refiriendo a una relación más ingeniosa con el hecho de caminar, donde el foco es la experiencia en sí. Estas caminatas públicas se realizan para compartir la experiencia; no es de vital necesidad que sean oficialmente grabadas (Benlloch, 2022, p. 4)

En estas declaraciones apreciamos el manifiesto interés actual de Fulton por la experiencia del camino, un concepto estrechamente ligado a nuestra tesis, en contraposición a la representación del mismo. En definitiva, la conclusión a la que llega en la entrevista Hamish Fulton es que “una obra de arte no puede re-presentar la caminata” (Benlloch, 2022)

Trasladando el caminar colectivo, propiamente, al ámbito del desfile militar o policial, encontramos *Guards, 2004-05*, de Francis Alÿs, es un vídeo que comienza con un guardia británico, de *Coldstream*, caminado en solitario por las calles de Londres, aspecto bastante inusual puesto que los guardias acostumbran a ir, como mínimo, en pareja. Según avanza el vídeo se va nutriendo el grupo, que avanza en formación, hasta llegar a agrupar a 74 miembros. Para Alÿs (2005, p. 30) el trabajo buscaba –además de representar la sincronización mecánica de la escuadra, estableciendo una simbiosis entre lo humano y la perfección geométrica – generar también conciencia sobre la necesidad de movilización de los individuos.



Fig. 50. Francis Alÿs, *Guards*, 2004-05.

La cuestión geométrica también está presente en *Street Action (M-Wal)* de Yvonne Rainer, que comenzó su carrera, como Trisha Brown, en el mundo de la danza, siendo pupila en este caso de Merce Cunningham, figura imprescindible en la investigación corporal y creativa, próxima a John Cage. Por aquellos años la escena cultural vanguardista de Nueva York era efervescente, donde sucedían flujos interdisciplinarios. Para Stefanie Stadel:

Rainer compara su trabajo con las obras del arte minimalista. Y no está tan lejos, por ejemplo, de observar los campos de cuadrados de metal de Carl Andre, que al igual que las piezas de danza de Rainer, evitan cualquier tipo de espectáculo abrumador (...) ya no busca impresionar con su dominio del cuerpo, sino que busca ser percibido como una especie de escultura en movimiento (Stadel, 2012)²⁷

²⁷ Traducción propia de: *Rainer vergleicht ihre Arbeit einmal mit Werken der Minimal Art. Und so fern liegt der auch nicht – etwa mit Blick auf Carl Andres Felder aus quadratischen Metallplatten, die ebenso wie Rainers Tanzstücke jede Art von Spektakel oder Überwältigung vermeiden (...) der nicht länger durch seine Körperbeherrschung beeindrucken soll, sondern als eine Art bewegte Skulptur wahrgenommen werden will.*



Fig. 51. Yvonne Rainer, *Street Action (M-Walk)*, 1970.

Hasta aquí, hemos realizado en este último punto de la primera parte, dedicada a los contextos del arte de caminar, un recorrido por algunos modos artísticos de transitar, entendiéndose dicho tránsito como aquella forma de caminar que sucede en el espacio urbano y que puede interpelar a una parte de la población. A pesar de la división triple entre el caminar solitario, el caminar a la par y el caminar en grupo, las tres estarían vinculadas con lo colectivo, puesto que todas las prácticas artísticas que reseñamos, a excepción de las que tienen un carácter más representativa de la figura del caminante, cobran pleno sentido en relación con otros transeúntes.

Sin embargo, el terreno de asfalto y cemento no permite acoger la impronta del paso de todas esas personas, ni hacer camino. Los patrones de comportamiento a la hora de caminar no permanecen ni se averiguan sobre la superficie dura de la metrópolis. Por lo tanto, en la segunda parte de esta tesis en la que nos pondremos en camino a continuación

lleva por título, simplemente, caminos y senderos, puesto que remite precisamente a eso: a una posibilidad de itinerario, primero realizando la panorámica de una serie de exposiciones, cuya visita implica un camino; y segundo analizando detalladamente el conjunto de ejemplos compilados durante nuestra investigación en base a la propia morfología de cada camino y de cada obra, y también la relación entre unas y otras en base a varios criterios, sean conceptuales, formales o cronológicos.

2. Segunda parte: caminos y senderos

En esta segunda parte de la tesis, una vez mostrado el marco conceptual, abordamos el fenómeno del camino y sendero en la práctica artística contemporánea desde la perspectiva de la experiencia, tanto como reflejo de la del propio artista creando la obra –no referida exclusivamente a una representación en su fin– como las que puedan resultar de la interacción, caminando, con el público que acude a la galería o al museo.

Para adentrarnos en esta parte de la tesis, en un primer momento, comenzamos reseñando una selección de exposiciones internacionales sobre el caminar, prestando especial atención a aquellas más enfocadas, directa o indirectamente, a los efectos del caminar, es decir, al camino como huella, y también al camino como dispositivo interactivo a través del cual poder transitar. La cronología abarca desde la última década siglo XX hasta el 2023, año de clausura de la última de las exposiciones estudiadas. La nómina de exposiciones sería la siguiente: *Walking and thinking and walking* (1996), *Walk ways* (1998), *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs* (2000), *There is no road (The Road is Made by Walking)* (2008), *Desire lines* (2012), *WALK ON: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking* (2013), *Of walking* (2013), *On the road* (2014), *Artists walks* (2014), *Walking sculpture 1967-2015* (2015), *Solo walks. Eine galerie des gehnes* (2016), *Caminar, pensar, derivar* (2016), *Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago* (2017), *Wanderlust actions traces journeys 1967-2017* (2018), *Camiños I, II y III* (2021-22), *WALK!* (2022) y *Camiños creativos* (2022). El panorama trata de ser lo más fiel posible al de las muestras realizadas en estos años, si acaso alguna omisión viene justificada por la voluntad deliberada de mostrar un recorrido lo más claro y refrendado posible.

En nuestro avance, mostramos un itinerario por las distintas morfologías que adquiere el camino en el arte contemporáneo, desde la más elemental huella de los pies *–footprint–* hasta el andar que hace camino *–footpath–*, pasando por la particularidad de las escaleras o los laberintos como caminos difíciles; los pasillos, puentes, estrechos corredores y plataformas como pasarelas destinadas únicamente al tránsito seguro lejos de lo hostil; aquellas obras que vinculan la medida del mundo desde los caminos; la relación entre el caminar y lo circular; los recorridos sobre el plano, en ocasiones ajenos a cualquier mapa; otras formas de mostrar el resultado de la experiencia del camino *–textworks* y *audiowalks–* y finalizamos destacando algunos caminos borrados u obstaculizados como es el caso de *Tilted Arc*, 1981, de Richard Serra que se sitúa al final del trayecto pero que, conceptualmente, inaugura el propio debate en sí sobre la presencia de la obra de arte en espacio público transitable, este último en exclusiva, caminando.

2.1. El camino en sus exposiciones. Recorrido por las muestras colectivas desde finales de los años 90.

En las últimas tres décadas, se han presentado, en diferentes museos tanto europeos como de Estados Unidos y Canadá, un conjunto de exposiciones sobre el caminar y el camino desde prácticamente todos sus ángulos. Estas muestras colectivas, aunque albergadas en museos ubicados en los contextos antes mencionados, presentan respectivas selecciones de artistas internacionales, mostrando una perspectiva global en cuanto a las obras procedentes de los cinco continentes. De este modo, en esencia, nuestra investigación posee este carácter cosmopolita del ca-

mino, aún cuándo las exposiciones colectivas sobre el mismo que reseñamos por considerarlas relevantes se reduzcan a zonas geográficas concretas. La justificación de esta circunstancia vendría dada por el propio devenir de la historia del arte contemporáneo escrita desde Occidente, cada vez más motivada por la alteridad, al margen del lugar donde se emplacen los centros y los museos organizadores de las exposiciones.

Hay que tener en cuenta que cerca de la mitad de las exposiciones compiladas y estudiadas tuvieron lugar en España. Ello demuestra, además, un interés manifiesto por la cuestión del camino desde el punto de vista artístico, acrecentado por el fenómeno religioso, espiritual y sociocultural del Camino de Santiago. Presentamos las exposiciones ordenadas cronológicamente, desde la más antigua hasta la más reciente. Nos centramos específicamente en aquellas que poseen un carácter colectivo, y que, generalmente, toman el pulso a un momento concreto, más o menos amplio. De este modo, el análisis de las obras y artistas de cada exposición nos permite configurar un relato del espíritu de la época, como día Hegel, del *zeitgeist* de este transcurso del siglo XX al XXI en clave caminera.

Como veremos, estas exposiciones comienzan a revisar la importancia del caminar y los caminos en la producción artística de finales de 1960 treinta años después. Comprobaremos que la primera data de 1996 contando, por lo tanto, con el suficiente margen y distanciamiento temporal como para llevar una reflexión crítica curatorial.

El número de artistas que de cada exposición colectiva es variable. Solo dos no llegan a la decena, y la mayoría se sitúan entre 20 y 40 artistas, incluso en el caso de la última, *Camiños creativos* (2022) –en la que

tuvimos la oportunidad de participar con los proyectos *Compostela: caminos del deseo* (2011) y *Postal de París* (2014)– cuenta con una perspectiva amplia incluyendo a más de 60 artistas retrotrayéndose hasta el siglo XVIII con las pinturas de William Turner.

Las tres exposiciones más destacadas como archivo²⁸ son *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, [Las figuras del caminar, un siglo de topógrafos], presentada en el Museo Picasso de Antibes en el año 2000 y que recoge una retrospectiva de todos aquellos artistas vinculados al arte de caminar desde 1900; y *Walk On: from Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking* [Seguir andando: de Richard Long a Janet Cardiff – 40 años de arte del caminar], presentada en Reino Unido en 2013, y que se remonta hasta los bulliciosos años setenta del siglo pasado. La tercera es *Camiños creativos* (2022) en cuya novedad de planteamiento y amplia nómina de artistas incluidos de un espectro temporal amplio permite configurar una panorámica excepcional sobre el camino, ya no solo en lo que atañe al arte contemporáneo.

Las obras incluidas en las exposiciones estudiadas suman, en total, más de quinientas, lo que conlleva la necesidad de llevar a cabo un proceso de tamizado para ejemplificar en una selección de estas lo que pretendemos que sea una paisaje particular, un camino de entre tantos otros posibles. En definitiva, se trata –como indica el propio título de la tesis– de aportar una posibilidad de itinerario. En concreto, el título del apartado 2.2. destinado a este fin, se enuncia *in itinervis*, e indaga en esa naturaleza complementaria, pero diferente, a la cuestión *in visu*, y situada en un lugar más próximo a la experiencia *in situ*.

²⁸ Entendemos como archivo el conjunto ordenado de obras de arte, delimitado y estructurado en cada exposición, constituyendo algo así como una herramienta discursiva y "relacional" activa, parafraseando a la catedrática Anna Maria Guasch (Guasch, 2011)

Anticipando el contenido de la tercera parte de la investigación, sobre un tipo particular de caminos que son de especial interés para nuestra producción artística –los caminos del deseo–, subrayamos ahora una cita de João Ribas, exdirector del Museu de Arte Contemporânea de Serralves en Porto (Portugal) donde comisarió la exposición *Zero em comportamento* (2018) la cual versaba sobre la irreverencia y la desobediencia en un conjunto amplio de obras de artistas de la colección:

Si elegimos ser sensibles a sus inclinaciones anárquicas y éticas, pueden ofrecer [las obras de arte] líneas del deseo a través de las cuales podemos representar una variedad de resistencias [...] Un conjunto de caminos del deseo es una afirmación continua de la acción de las obras de arte resistiendo tanto el significado fijo como el intento de constricción. En esto, comparten algo del comportamiento inquieto, alegre, nervioso y entusiasta del niño, cuyo movimiento desafiante y fluido por el mundo se ve detenido por las fricciones del control adulto. (Ribas, 2018, p. 16)²⁹

Por lo tanto, el recorrido personal y subjetivo de este apartado se fundamenta y justifica en la legitimidad que proporciona la apertura de la obra de arte contemporánea, aspecto en el que indagó sobradamente Umberto Eco (1965). De este modo, tendremos en cuenta a Hamish Fulton, para quien “el caminar está conectado a la experiencia por un amplio abanico de preocupaciones y disciplinas. Transporte, salud, meditación, recreación, protesta, huida, peregrinación, arte... Caminar es magia” (Fulton,

²⁹ Traducción propia de: *Se escolhermos ser sensíveis à sua propensão anárquica, ética, elas poderão oferecer linhas de desejo através das quais poderemos pôr em prática uma diversidade de resistências. Uma coleção oferece um conjunto similar de linhas de desejo numa afirmação contínua do agenciamento das obras de arte em resistir tanto ao significado estabelecido com à tentativa de reserentusiasmado corpo da criança, cujo movimento desafiante e fluido através do mundo é travado pelas fricções com o mundo adulto.*

2018). Al fin y al cabo, como bien es sabido, “la obra no es un sistema cerrado de relaciones internas sino un elemento en el sistema exterior relacional: *obra-medio, ambiente-espectador*. De este modo la actividad del espectador desemboca en los umbrales del arte «conceptual»” (Marchán Fiz, 1986, p. 152)

A continuación mostramos una línea cronológica donde se distribuyen las exposiciones. Véase el abundante número de exposiciones colectivas inauguradas en los últimos diez años, con la salvedad de los años de contexto pandémico.

RELACIÓN DE EXPOSICIONES:

<i>Walking and thinking and walking</i> (1996)	<i>Artists walks</i> (2014)
<i>Walk ways</i> (1998)	<i>Walking sculpture 1967-2015</i> (2015)
<i>Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs</i> (2000)	<i>Solo walks. Eine galerie des gehmes</i> (2016)
<i>There is no road (The Road is Made by Walking)</i> (2008)	<i>Caminar, pensar, derivar</i> (2016)
<i>Desire lines</i> (2012)	<i>Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago</i> (2017)
<i>WALK ON: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking</i> (2013)	<i>Wanderlust actions traces journeys 1967-2017</i> (2018)
<i>Of walking</i> (2013)	<i>Camiños I, II y III</i> (2021-22)
<i>On the road</i> (2014)	<i>WALK!</i> (2022)
	<i>Camiños creativos</i> (2022)

2.1.1. *Walking and thinking and walking* (1996)

ARTISTAS: Marina Abramovic, Vito Acconci, Francis Alÿs, Dominique Blain, Barbara Bloom, Ronald Brener, Marcel Broodthaers, Sophie Calle, Janet Cardiff, Neil Cummings & Marysia Lewandowska, Lewis deSoto, Braco Dimitrijevic, Eric Fischl, Felix Gonzalez -Torres, Albert Giacometti, Mona Hatoum, Gary Hill, Jenny Holzer, Misión Invisible, Ana Claudia Munera, Bruce Nauman, Marta Maria Perez-Bravo, Adrian Piper, Mark Rakatansky, Charles Ray, Gerhard Richter, Michael Snow, Haim Steinback, Jana Sterback y Ana Torfs, Talking Heads, Joelle Tuerlinckx, Andy Warhol y Krzysztof Wodiczko.

Esta exposición –cuyo título *Walking and thinking and walking*, (1996), [*Caminar y pensar y caminar*] se asemeja a una posterior que tuvo lugar en el CDAN de Huesca, titulada *Caminar, pensar, derivar* (2016)– supuso una pionera aproximación al tema de caminar en las prácticas artísticas contemporáneas. Fue presentada originalmente en 1996 en el

Louisiana Museum de Copenhagen, en Dinamarca, comisariada por Bruce W. Ferguson.



Fig. 52. Vista de la recreación de 2017 en Combine Studios de Phoenix, Arizona, EE.UU.

Once años después, en 2017, el Museum of Walking (MoW) –una iniciativa itinerante a la manera de archivo sobre caminatas en disciplinas como el arte, la ciencia, la salud, el activismo o la filosofía, fundada por Angela Ellsworth y Steven J. Yazzie – llevó a cabo una recreación de esta histórica exposición mediante facsímiles de las obras originales que formaron parte de la misma en 1996 en Europa. La recreación tuvo lugar en Project Space at Combine Studios, espacio vinculado al ASU Art Museum de la Arizona State University.

2.1.2. *Walk ways* (1998)

ARTISTAS: Francis Alÿs, Eleanor Antin, Janine Antoni y Paul Ramirez-Jonas, Mowry Baden, Jim Campbell, Janet Cardiff y George Bures

Miller, Hamish Fulton, Sharon Harper, Martin Kersels, Tom Marioni, Matthew McCaslin, Curtis Mitchell, Francois Morelli, Douglas Ross, Nancy Spero, Rudolf Stingel y Richard Wentworth.

La exposición, que podríamos considerar pionera, se presentó en la Surrey Art Gallery, en Canadá, en marzo de 1998, y permaneció abierta hasta mayo de ese mismo año. El comisario fue Stuart Horodner, director por aquel entonces de The Art Museum at The University of Kentucky en Lexington. El proyecto fue organizado por Independent Curators International (ICI) de Nueva York.

Dado el éxito que supuso y, posiblemente también debido a que en Europa se presentaría *Les Figures de la marche* (2000), cuatro años más tarde se decide comenar a itinerarla por diversos centros de arte de Estados Unidos y Canadá. Por orden cronológico, estos son el Portland Institute for Contemporary Art en Oregón (USA); Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University en Halifax (Canadá); Oakville Galleries (Canadá); Arthouse at the Jones Center, en Austin (USA); USF Contemporary Art Museum en Tampa, Florida (USA); finalizando en 2004 la itinerancia en la Freedman Art Gallery, Albright College Center for the Arts en Reading, Pennsylvania (USA).



Fig. 53. Vista de *Walk Ways* en Oakville Galleries con obras de Martin Kersels y Mowry Baden.

El comisario Stuart Horodner sintió, hace 25 años, la necesidad de llevar a cabo una exposición que pusiera de relieve el caminar como tema autónomo. El hecho de interesarse por esta cuestión emancipadora a finales de 1990, supuso un indiscutible carácter precursor que allanó el camino para todas las exposiciones colectivas sobre el tema que vinieron detrás. Aunque se echa en falta la presencia de alguna obra de Richard Long, la exposición toma bastante bien el pulso y recoge a una veintena de artistas, muchos de los cuales analizaremos en sucesivas páginas ya que aparecen constantemente en otras colectivas destacadas.

Horodner (2002) observó como el caminar era un punto focal tanto de momentos significativos de nuestras vidas como de otros históricos fundamentales, sugiriendo un enfoque que superara el viaje, la exploración o el mero ejercicio físico. De este modo exploró el caminar conceptual, estética y teóricamente, dando forma al catálogo que salió a la luz en 2002, dos años después de que Rebecca Solnit publicara *Wanderlust: A*

History of Walking y Francesco Careri *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*.

Hay que destacar que *Walk Ways* se fijó en el caminar y los caminos entendidos como acción y también como metáfora. Además, distinguió entre la manera de caminar marcada por la dualidad entre el campo y la ciudad, vinculando a la segunda con cuestiones como la deriva situacionista, la vigilancia o los desplazamientos por cuestiones sociopolíticas, tema recurrente en el trabajo de, por ejemplo, por Janine Antoni y Paul Ramirez-Jonas. Las fuentes que el comisario de la muestra señala para esta sensibilidad se sitúan, una vez más, en la literatura de Henry David Thoreau o Walter Benjamin, entre otros o en los documentos fotográficos de Edward James Muybridge sobre la locomoción humana, cuyas fotografías abren de manera nutrida la exposición que reseñaremos a continuación. Por otra parte, lo multidisciplinar también estuvo presente, con trabajos híbridos que combinaban vídeo, fotografía, escultura, instalaciones o documentación de *performance*.

Para el comisario, “los artistas de *Walk Ways* exploran las conexiones entre la mente y el cuerpo, el movimiento y el lugar, el proceso y el residuo. Sus obras ilustran cómo un simple movimiento diario puede inspirar una meditación compleja sobre el mundo físico y el yo como ‘motor y agitador’ dentro de él”³⁰ (Horodner, 2002, p.12). La exposición se inspira en el manifiesto *I Am For an Art*, una suerte de *statement fir-*

³⁰ Traducción propia de: *The artists in Walk Ways explore the connections between mind and body, motion and site, process and residue. Their works illuminate how a simple daily movement can inspire a complex meditation on the physical world and the self as a "mover and shaker" within it.*

mado por Claes Oldenburg en 1961, escrito para el catálogo de la exposición *Enviroments, Situations, Spaces* en Martha Jackson Gallery de Nueva York.

Estoy a favor de un arte que imite lo humano, que sea cómico, si es preciso, o violento, o lo que sea necesario. Estoy a favor de todo el arte que toma su forma de las líneas de la vida misma, que se retuerce y se extiende y acumula y escupe y gotea, y es pesado y tosco y contundente y dulce y estúpido como la vida misma. (Oldenburg, 1961/2013)³¹

En dicho texto, Oldenburg – figura representativa del *Pop art* – llevaba a cabo una oda a cualquier elemento de la cultura popular que pudiera resultarle inspirador, por supuesto también a un acto eminentemente humano como el caminar.

Como seguirá sucediendo en la relación de exposiciones estudiadas que siguen, la voluntad de la exposición también era la de mostrar una misma temática, o una misma metodología nómada, materializada por distintos artistas y plasmada a través de diferentes disciplinas. Alÿs, Cardiff, Bures Miller o Fulton situando el caminar como eje central de sus obras, que documentan mediante fotografía, vídeo y texto; otros como Marioni, Mitchell o Stingel parten del caminar para ejecutar finalmente dibujos o pinturas en el estudio; Antin – de la que veremos varias obras en sucesivas páginas ocupadas en analizar las huellas de los pies– o Morelli manifiestan interés en artefactos para el espacio público, a la vez que el

³¹ Traducción propia de: *I am for an art that imitates the human, that is comic, if necessary, or violent, or whatever is necessary. I am for all art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself.*

resto de creadores y creadoras se centran más en el andar como medio para lo narrativo y el paisaje.

2.1.3. *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs* (2000)

ARTISTAS: Francis Bacon, Giacomo Balla, Víctor Brauner, Harry Callahan, Henri Cartier-Bresson, Jean-Philippe Charbonnier, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, Natalia Gontcharova, Jean Hélion, Pierre Jamet, André Kertész, Joseph Lacasse, Albert Seeberger, Michel Larionov, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Albert Londe, Jules-Etienne Marey, Henri Matisse, Joan Miró, Edward Muybridge, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Enrico Prampolini, Germaine Richier, Auguste Rodin, Alexandre Rodtchenko, August Sander, Albert Seeberger y Jean Seeberger, Pierre Tal-Coat, Antoni Tàpies y Ossip Zadkine integraron la primera parte de la exposición.

Dennis Adams y Laurent Malone, Pep Agut, Francis Alÿs, Carl Andre, Vanessa Beecroft, Joseph Beuys, Sylvia Bossu, Stanley Brouwn, André Cadere, Charley Case, Denis Castellás, Maurizio Cattelan, John Coplans, François Dufrêne, Guy Debord, Asger Jorn, Jimmie Durham, Daniel Firman, Sylvie Fleury, Hamish Fulton, Ferrán García Sevilla, Gérard Gasiorowski, Marie-Ange Guilleminot, Douglas Gordon, Raymond Hains, Mona Hatoum, Pierre Huyghe, Fabrice Hybert, Richard Long, Jacques Mahé De La Villeglé, Bruce Nauman, Gabriel Orozco, Jozef Robakowski, Ralph Rumney, Thomas Schütte, Shiraga, Stalker, Veit Stratmann y Jeff Wall completan el listado de la segunda parte.

La exposición, comisariada por Maurice Frechuret y Thierry Davila, se presentó en el año 2000 en el Musée Picasso de Antibes, en Francia. Lo hizo a dos tiempos. En un primer montaje, en julio, se expusieron las obras desde Auguste Rodin hasta Alberto Giacometti, y posteriormente,

en noviembre de ese mismo año, de Joseph Beuys a Bruce Nauman. *Al año siguiente, en 2001, una parte de la muestra itineró al Koldo Mitxelena Kulturunea de Donostia, Gipuzkoa (de febrero a abril de 2001), donde recibió el título de Ibilerak (Las representaciones del andar 1962-1999) centrada en estos treinta años señalados de producción artística. En este museo, los comisarios fueron invitados a incluir a artistas vascos, entre los cuales resultaron seleccionados Maider López (Donostia-San Sebastián, 1975) y Javier Pérez (Bilbao, 1968). La primera presentó su obra *Suelo*, 2001, donde dispone un nuevo suelo sobre el ya existente en la sala mediante láminas de madera del mismo color que el original, pero con el ancho pintado de color naranja. Resultado de caminar sobre este pavimento, las lamas se mueven ligeramente para mostrar diferentes distribuciones de esas líneas anaranjadas. Esta misma idea se reprodujo en la 51 Biennale di Venecia, *The Experience of Art*, de 2005.*

Junto a López, Javier Pérez presentó *Reflejos de un viaje* (1998), una vídeo-proyección en la que el artista camina ocultando su rostro bajo una máscara de vidrio con acabado de espejo. La ciudad por la que camina, Praga, se ve reflejada y distorsionada en la propia máscara. Esta cuestión de recorrer la ciudad nocturna enmascarado puede redefinir el concepto de andar, más bien relacionado con vagar, acechar o merodear. En declaraciones durante la inauguración en el Koldo Mitxelena Kulturunea, el propio artista afirmó que el caminar sobre la obra es lo que hace a la obra, obra.

En el importante catálogo homónimo de la exposición –editado por la Réunion des musées nationaux de Paris– el comisario Thierry Davila incluye un texto titulado *Errare humanum est* en el que realiza algunos comentarios reseñables sobre los artistas caminantes de finales del siglo XX, en homenaje, reconocido por el propio autor, a una parte de la tesis

de Francesco Careri. En dicho texto, Davila introduce una cuestión disruptiva en estos años que difiere, en cierta medida, del concepto que podrían tener de *flâneur* los críticos, historiadores del arte y artistas autodenominados así durante el siglo XIX.

El comisario se refiere a dos obras para poner de manifiesto dos cuestiones clave que abordamos como un *leitmotiv* en repetidas ocasiones durante nuestra investigación: por un lado, la necesidad del “cuerpo móvil”, de un espectador que active la obra; por la otra la controvertida, y no siempre clara, cuestión de lo táctil en el contexto del museo, en este caso caminando sobre la escultura o dentro de la instalación.

Básicamente, el Minimal Art – quizá como la última de las vanguardias, la más acética y puritana – aspiraba, con la construcción de sus estructuras regulares, reducidas a una geometría desnuda, a prescindir de toda metáfora o significado que no supere la elementalidad de la cosa misma. [...] Su economía extrema se orienta hacia un silencio total de significados, a una mudez semántica, como si se tratara de “páginas en blanco”. Lo que lleva a Donald Judd a considerarlas *objetos específicos*, es decir, cosas en sí mismas. (Sobrino, 1999, p. 29)

Esta especificidad que menciona Sobrino, desnuda y carente de significado contrasta con el enfoque de Davila. El autor, que en un libro posterior (Davila, 2002) llevará a cabo una revisión de la funcionalidad plástica del nomadismo a partir de la producción artística de Gabriel Orozco, Francis Alÿs y Stalker, se refiere a dos ejemplos concretos incluidos en la exposición. El primero de ellos es *Untitled (Flannery)*, de Roni Horn, una obra compuesta por dos bloques de vidrio modelado azul, generándose una serie de reflejos y proyecciones de este color al

ser contemplados ambos prismas desde diversos puntos de vista, resultado de caminar entre ellos sin buscar un enfoque en concreto ante dos objetos ambiguos, es decir, deambulando en la sala como una suerte de *flâneur*.



Fig. 54. Roni Horn, *Untitled (Flannery)*, 1996-97.

Esta obra convierte también la evocación de esta singular forma de caminar, nacida en el siglo XIX, en una restricción física para cualquier espectador contemporáneo. Sitúa la cuestión del cuerpo móvil en el centro de la creación plástica o, más precisamente, hace del caminar el único fermento verdadero del arte, al mismo tiempo que su tema. El paseo como materia misma de la experiencia plástica. (Fréchuret y Davila, 2000, p. 254)

La particular morfología de esas dos piezas, de idénticas dimensiones, las puede convertir también en susceptibles asientos o lugares de descanso, pedestales o, simplemente, objetos con los que tropezar. Forman parte de una línea de producción del artista en la que explora la relación

entre la idea de doble y único en parejas de objetos. Su título, *Flannery*, “franela”, también evoca la posibilidad de ser tocada o acariciada, dada la particular característica de este tejido, evocado aquí de manera metafórica. Según Nancy Spector, como directora del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York:

El azul es visible en todas partes en la naturaleza; es el color del éter que nos rodea. El azul es una realidad tangible, pero que permanece infinitamente fuera de nuestro alcance. Según el artista, la escultura es una ventana que se abre a un estado de azul, cuyas profundidades minan territorios metafísicos y psicológicos.³² (Spector, 1998)

Esta posibilidad de lo táctil, en concreto pisando con los pies, entronca con el otro punto antes mencionado. Tomando el título de la obra *Prière de marcher*, [Por favor, camina], 1958, de Shozo Shimamoto vinculado al grupo Gutai, y relacionándolo con la obra *Prière de touche* (1947) de Marcel Duchamp, donde se expone la portada del libro con una mama, y el rótulo con la invitación a tocarla, Thierry Davila además, de su libro posterior titulado *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX siècle*, que reseñamos en la bibliografía, considera reflexionar sobre el acto de tocar o pisar como un “gran tabú”.

Shimamoto fue quien más explícitamente evocó, en sus obras, esta prohibición cristalina leída por el arte, para apresurarse a transgredirla [...] Toda la verticalidad de la que el hombre extrae la nobleza de su estatura se reduce aquí al nivel del suelo, al nivel de la horizontalidad material y animal. Y se destruye así

³² Véase la ficha de la obra en el catálogo de la colección de The Guggenheim Museums and Foundation: <https://www.guggenheim.org/artwork/4328>

toda una genealogía –idealista y modernista– del arte y su historia ³³ (Fréchuret y Davila, 2000, p. 269)

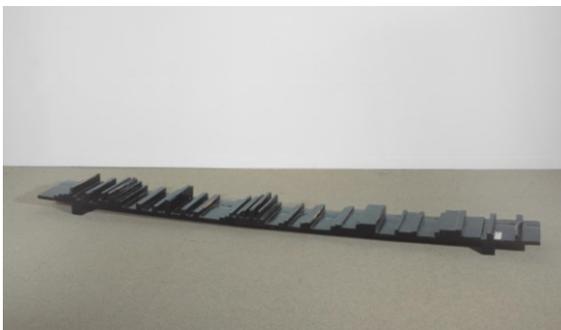


Fig. 55. Shozo Shimamoto, *Prière de marcher*, 1958 / 1986 (Reconstruida en 1986).

Este aspecto de la horizontalidad nos remite a otras obras de la época, como *Column, Two Positions*, 1961, de Robert Morris o las obras a ras de suelo de Carl Andre. En cualquier caso, como explica la catedrática Francisca Pérez Carreño:

La conexión de la obra minimal con el espacio es propiciada por rasgos tan evidentes como el tamaño o la colocación del objeto, que contribuyen a crear un tipo de experiencia en el espectador que ha sido uno de los temas fundamentales en la discusión crítica y teórica sobre el arte minimal (Pérez Carreño, p. 49)

³³ Traducción propia de: *Shimamoto a été celui qui a le plus explicitement évoqué, dans ses œuvres, cette interdiction cristallisée par l'art, pour s'empresser de la transgresser [...] Toute la verticalité dans laquelle l'homme puise la noblesse de sa stature se trouve ici ramenée au ras du sol, au niveau de l'horizontalité matérielle et animale. Et toute une généalogie -idéaliste et moderniste- de l'art et de son histoire se retrouve ainsi mise à bas.*

2.1.4. *There is no road (The Road is Made by Walking)* (2008)

ARTISTAS: Axel Antas, Ibon Aranberri, Ergin Çavusoglu, Gabriel Díaz, AK Dolven, Simon Faithfull, Annabel Howland, Roberto Lorenzo, Lutz & Guggisberg, Alexander & Susan Maris, Simon Pope y Erika Tan.

En 2008, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial produjo la exposición *THERE IS NO ROAD (The Road is Made by Walking)*, cuyo título es una traducción del conocido poema de Antonio Machado que versa, en definitiva, sobre el latinismo *vita-flumen* al entender la vida como un río que fluye sin descanso hacia adelante, como el andar, hasta la muerte. Dicha traducción genera un premeditado distanciamiento con el público espectador.

La muestra, que se inauguró al año siguiente de que LABoral abriera sus puertas, reunió un conjunto de proyectos multimedia que se inscribían en el interés del centro museístico por la difusión, producción e investigación de las nuevas formas culturales, por aquel entonces, nacidas del uso creativo de las tecnologías de la información y la comunicación.

El curador fue Steven Bode, director del Film & Video Umbrella de Londres. A propósito de la relación de artistas, el crítico de arte Peio Aguirre, afirmaba:

La exposición se beneficia del hecho de que pudiera haber sido realizada con otros artistas de renombre internacional. Sin embargo, el hecho de que la mayoría sean desconocidos añade unas gotas de radicalidad al situar la propuesta (y su puesta en escena) más allá de los lugares comunes. (Aguirre, 2009, p. 36)



Fig. 56. Vista general de la exposición *THERE IS NO ROAD (The Road is Made by Walking)*.

El viaje fue un eje central de la muestra, prestando también atención al contexto asturiano por su singularidad montañosa y, también, con una manifiesta relación con el contexto de Gran Bretaña, dada la procedencia de los creadores. El Camino de Santiago a su paso por Asturias y, en general, la peregrinación y el desplazamiento a pie con connotaciones culturales e históricas por caminos trillados también estaba muy presente en la muestra, enfrentado a otros contextos más agrestes debido a que son transitados por primera vez, haciendo camino, como se intuye ya en el propio título de la exposición colectiva.

2.1.5. *Desire lines* (2012)

ARTISTAS: Lawrence Abu Hamdan, Mark Aerial Waller, Francis Alÿs, Francisca Benítez, Mircea Cantor, Filipa César, Cyprien

Gaillard, Regina de Miguel, Laura Oldfield Ford, Alejandra Salinas & Aeron Bergman y John Smith.

El extinto Espai Cultural Caja Madrid de Barcelona presentó en 2012 *Desire lines*, una exposición comisariada por Lorena Muñoz-Alonso y Bárbara Rodríguez Muñoz que incluía alguna obra explícitamente relacionada con el fenómeno de los caminos del deseo –como es el caso del tríptico de Mircea Cantor– pero cuyo contenido transcendía al propio rótulo, manteniendo la lectura antropológica y metafórica de lo que estos trayectos alternativos implican. En general, impera un interés por las formas rebeldes y subversivas de comportarse en el espacio público urbano al rechazar las normativas marcadas por las estructuras de poder y, en definitiva, empoderarse para elegir la propia ruta. Así, la exposición, digamos que propone a las líneas del deseo como punto de partida, para indagar por los senderos de la insurgencia y comprobar las posibilidades creativas y disruptivas de la ciudad muchas veces, claro está, caminando.

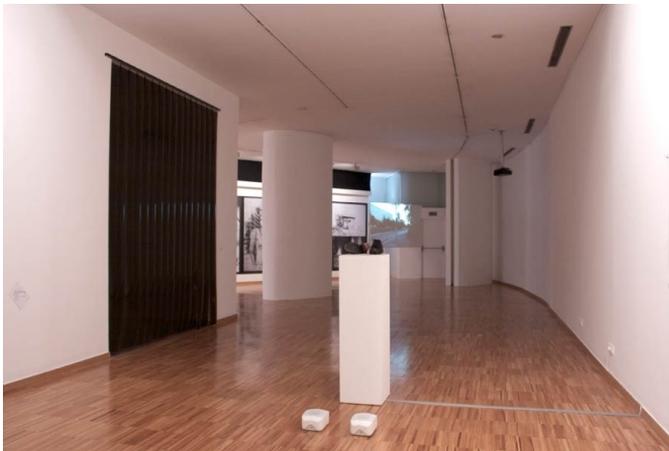


Fig. 57. Vista general de la exposición *Desire Lines*.

Una de las comisarias, Lorena Muñoz-Alonso, en el texto crítico de la exposición (Muñoz-Alonso, 2012) apelaba a la necesidad de “superar la mentalidad pasiva de rebaño” defendida por Gilles Deleuze y Félix Guattari, a favor de una “desterritorialización”, es decir, ir más allá de los territorios específicos de la existencia humana, como la familia, el trabajo o la educación, para romper las construcciones sociales impuestas por el poder a favor de otras de nueva planta marcadas por el deseo.

Como en exposiciones vistas anteriormente, *Desire Lines* es también una muestra multidisciplinar que incluye videoinstalaciones, dibujos, fotografías y registro de performances. La cuestión lúdica urbana, los conflictos sociales y comunitarios, la tensión entre capitalismo y vida cotidiana, la psicogeografía y la emotividad son algunos de los temas recurrentes entre los catorce artistas presentes en la exposición.

2.1.6. *WALK ON: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking* (2013)

ARTISTAS: Richard Long, Hamish Fulton, Alec Finlay, Marina Abramovic, Chris Drury, Mike Collier, Brian Thompson, Tim Brennan, Tim Robinson, Julian Opie, Bruce Nauman, Melanie Manchot, Richard Wentworth, Francis Alÿs, Janet Cardiff, Atul Bhalla, Simon Pope, Sophie Calle, plan b, Wrights & Sites, Dan Holdsworth, Rachel Reupke, Joe Bateman, Brendan Stuart Burns, Rachael Clewlow, Sarah Cullen, Bradley Davies, Tracy Hannah, James Hugonin, Tim Knowles, Pat Naldi & Wendy Kirkup, Ingrid Pollard, Bryndis Snæbjörnsdóttir & Mark Wilson, walkwalkwalk, Jeremy Wood, Catherine Yass y Carey Young.

La exposición, un proyecto del grupo de investigación *Walking, Art, Landskip and Knowledge* de la Universidad de Sunderland, itineró durante los años 2013 y 2014 por diversos centros de Reino Unido, tales como el PMG de Londres, la NGCA Northern Gallery for Contemporary Art de Sunderland, el MAC Midlands Arts Centre de Birmingham, The Atkinson en Southport y Plymouth City Museum & Art Gallery. El proyecto fue comisariado por Cynthia Morrison-Bell y Alistair Robinson con la colaboración de Mike Collier y Janet Ross.



Fig. 58. Obras de Richard Long y Bruce Nauman en una vista de una parte de la exposición.

Uno de los comisarios y autor del proyecto, Alistair Robinson, destaca:

'Walk On' intenta desafiar suavemente las distinciones ortodoxas a través de las cuales se ha entendido el trabajo del artista

creado al caminar. La selección de obras aquí incluye tanto figuras bien establecidas que han desarrollado toda su carrera caminando, como figuras que pueden parecer inclusiones sorprendentes 'Walk On' nos pide que reflexionemos sobre cuáles podrían ser los posibles propósitos de emprender una caminata como obra de arte y qué podemos lograr poética y políticamente caminando. (Robinson, 2013, p. 21)³⁴

La exposición guarda similitudes, trece años después de la presentación de la primera, con *Les Figures de la marche*. Richard Long o Hamish Fulton, ya presentes en la exposición de Antibes, disponen aquí también sus obras en la sala, siendo imprescindibles en cualquier exposición sobre el tema que se precie. La hipótesis que argumentan los comisarios es que en el periodo de 40 años, desde los años 70 hasta la fecha de la exposición, un gran número de producciones artísticas, de distintas disciplinas y vinculadas a una variedad heterogénea de movimientos, han tenido como punto de partida o estado directamente relacionadas en todo su conjunto con la idea de caminar.

2.1.7. *Of walking* (2013)

ARTISTAS: Liene Bosque and Nicole Seisler, Jim Campbell, Odette England, Hamish Fulton, Simryn Gill, Sohei Nishino y Paulien Oltheten, junto con obras de la propia colección del MoCP.

³⁴ Traducción propia de: *'Walk On' attempts to gently challenge the orthodox distinctions through which artist's work created by walking has been understood. The selection of work here includes both well-established figures who have pursued their entire careers through walking and figures that might seem surprising inclusions. 'Walk On' asks us to think again about what the possible purposes of undertaking a walk as an artwork could yet be and what walking can achieve poetically and politically.*

La exposición tuvo lugar a finales de 2013 en el MoCP - Museum of Contemporary Photography de Columbia College en Chicago. *Of walking* estuvo comisariada por Karen Irvine.

La exposición, por las propias características del museo, estaba integrada fundamentalmente por fotografías. Al respecto, la comisaria (Irvine, 2013) destaca que, en el arte contemporáneo, “algunos artistas, incluso consideran el acto de caminar como su obra más primitiva, y utilizan la fotografía principalmente como un medio para documentar y rastrear sus acciones”³⁵

En este caso, la exposición se diferencia de otras similares aquí reseñadas por la exclusividad técnica, al abordar el tema desde la cámara fotográfica.



Fig. 59. Paulien Oltheten, *sock 42 street*, New York 2013.

³⁵ Traducción propia de: *Some artists even consider the act of walking their primary artwork, and use photography mainly as a means to document and trace their actions.* (Extraído de la hoja de sala de la exposición)

2.1.8. *On the road* (2014)

ARTISTAS: Francis Alÿs; Giovanni Anselmo; Jorge Barbi; Lothar Baumgarten; Joseph Beuys; Alighiero Boetti; Christian Boltanski; Marcel Broodthaers; John Cage; Mircea Cantor; Janet Cardiff & George Bures Miller; Tacita Den; Jimmie Durham; Guillermo Faivovich & Nicolás Goldberg; Félix González-Torres; João Maria Gusmão & Pedro Paiva; Roni Horn; Annika Kahrs; Amar Kanwar; Yves Klein; Jannis Kounellis; Antón Lamazares; Richard Long; Aníbal López; Piero Manzoni; Anthony McCall; Mario Merz; Nam June Paik; Giuseppe Penone; Perejaume; Caio Reisewitz; Robert Smithson; Antoni Tàpies; Lawrence Weiner y Franz West.

On the road fue un proyecto producido por la Xunta de Galicia con motivo de la efeméride de VIII Centenario de la Peregrinación de San Francisco de Asís a Santiago de Compostela. Comisariado por Gloria Moure, conto con el trabajo de 35 artistas. El proyecto se llevó a cabo en varias sedes, como el Pazo de Xelmírez o la iglesia y el cementerio de Bonaval, además de en otros espacios públicos de la ciudad.

La estructura de la exposición abordaba diferentes epígrafes: el caminar como experiencia; la experiencia como valor de conocimiento frente a la idea de racionalismo y el enfrentamiento con las reglas establecidas, además de remarcar la idea de que para San Francisco el mundo era un todo y no podía ser considerado tan solo como un paisaje a observar.

Vinculado con estas ideas, Tacita Dean produjo para la exposición la videocreación *Buon Fresco*, 2014. Según la propia artista:

San Francisco fue el primer santo que entendimos como un hombre. No era una presencia elevada e incorpórea o un vencedor remoto de demonios, sino que vivía una vida local con un

cuerpo ordinario y deseos ordinarios. Rodó desnudo en la nieve para sofocar sus impulsos y recorrió la tierra por senderos y caminos que todavía hoy siguen su forma a través de las colinas y los bosques de Umbría. (Dean en Moure, 2014, p. 80)



Fig. 60. Vista de la exposición con una obra de Mario Merz.

En su trabajo, Dean filmó detalles de los frescos de Giotto en la Basílica Superior de Asís mediante una lente macro para amplificar tanto su pintura como el propio momento en que un artista radical como Giotto representó a un santo que también lo era. Esta confluencia es destacada por la artista como un momento de gran relevancia en la historia del arte.

2.1.9. *Artists walks* (2014)

ARTISTAS: Marlene Creates, Don Gill, Vera Greenwood, Barbara Lounder, Lisa Myers, Gwen MacGregor y Samuel Rowlett.

Curada por Earl Miller, *Artists walks* se inauguró en 2014 en Art Gallery of Peterborough, Canadá. Como en otros ejemplos anteriores, las obras se inscriben dentro de los ámbitos de la fotografía, el video, la *performance*, el dibujo, el grabado, la escultura o la tecnología GPS.

Conceptualmente, *Artists walks* interroga sobre el por qué un conjunto de prácticas artísticas aisladas – no refiriéndose exclusivamente a la relación de artistas seleccionados para esta exposición, si no a nivel más general – en torno a la caminata no se insertó dentro de la historia del arte contemporáneo como género específico.



Fig. 61. Vista de la exposición con el proyecto *Erratic Space*, de Don Gill.

Si bien es cierto que dentro del *Land art* europeo con Richard Long y Hamish Fulton sí se habla del caminar como medio principal de la obra,

en otros contextos anteriores o posteriores siempre se suele enfocar dicho proceder como un medio y no como un fin. Digamos que tiene más preferencia inscribir la obra en el ámbito, por ejemplo, de la *performance*, o del *Land art*, relacionándola con cuestiones culturales o vinculadas a modalidades de arte no objetual surgido a partir de finales de 1960, en lugar de reunir las para constituir una historia del arte anexa en clave caminante.

Aunque la exposición parte de esta premisa, su interés se traslada a ilustrar cómo siete artistas de Canadá abordan y plasman el nomadismo en el mundo globalizado actual, más allá de una práctica circunscrita al entorno natural o exclusivamente con un fin artístico o estético, a pesar de llevarse a cabo en un museo de arte.

2.1.10. *Walking sculpture 1967-2015* (2015)

ARTISTAS: Francis Alÿs, Hannah Barco, Stanley Brouwn, André Cadere, Tyler Coburn, Kate Colby and Todd Shalom, Catherine D'Ignazio, Simon Faithfull, Shilpa Gupta, Sharon Hayes, Wendy Jacob, Joachim Koester, Melanie Manchot, Helen Mirra, Bruce Nauman, Paulo Nazareth, Michelangelo Pistoletto y William Pope. L.

En 2015, deCordova Sculpture Park and Museu de Lincoln, Massachusetts, inauguró la exposición *Walking Sculpture 1967–2015* con el objetivo de interpretar la historia y la práctica de caminar como un medio para cuestionar las jerarquías sociales, políticas, económicas y artísticas. Desde la perspectiva en esta tesis, esto se podría considerar un leitmotiv en prácticamente todas las exposiciones reseñadas en este capítulo. El comisariado corrió a cargo de Lexi Lee Sullivan.



Fig. 62. Vista de la exposición *Walking sculpture 1967-2015*.

El título de la exposición, y el año en que comienza cronológicamente su recorrido, remite a la *performance* homónima que Michelangelo Pistoletto realizó en 1967 haciendo rodar por las calles de Turín una esfera creada con papel de periódico. Al igual que la exposición anteriormente mencionada *WALK ON: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking* (2013), esta también posee un interés temporal al abordar 48 años de práctica artística con un enfoque poliédrico, desde la experiencia personal y subjetiva hasta la consideración del caminar como práctica de interés social.

La exposición incluyó esculturas, vídeos, fotografías y hasta un ciclo de *performance* más centrado en el caminar como el elemento para cuestionar convenciones sociales para reivindicar o defender su propia poética.



Fig. 63. Francis Alÿs, *The Green Line: Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*, 2004.

2.1.11. *Solo walks. Eine galerie des gehnes* (2016)

ARTISTAS: Marina Abramovic, Francis Alÿs, Carl Andre, Samuel Beckett, Joseph Beuys, Jacques André Boiffard, Louise Bourgeois, Stanley Brouwn, Günter Brus, André Cadare, Gaston Chaissac, Guy Debord, Valie Export, Franz Gertsch, Alberto Giacometti, Ferdinand Hodler, Hamish Fulton, Richard Long, Eli Lotar, Henri Michaux, Eadweard Muybridge, Bruce Nauman, Markus Raetz, Ugo Rondinone, Mark Rothko, Jean-Jacques Rousseau, Christoph Rütimann, Giovanni Segantini, Roman Signer, Louis Soutter, Sturtevant, André Thomkins, Cy Twombly, Robert Walser, Marianne Werefkin, Adolf Wölfli Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee y Louise Lawler.

Solo walks. Eine galerie des gehnes [*Paseos en solitario. Una galería del caminar.*] se presentó en 2016 en el Bündner Kunstmuseum de Coira, Suiza. Los comisarios fueron Stephan Kunz, Juri Steiner y Stefan Zweifel.

En esta ocasión, la exposición focaliza su atención en la figura del caminante solitario y su experiencia individual. Todos los artistas incluidos en ella reproducen esta idea recurrente del caminar como responsable individual del cambio de percepción tanto objetivo (medida) como subjetivo (experiencia) del espacio o entorno donde se lleva a cabo.



Fig. 64. Vista de la exposición en Bündner Kunstmuseum. Coira, Suiza.

A la par de trabajos de artistas, como Paul Klee o Marina Abramovic, el montaje incluye piezas de investigadores no estrictamente artistas como Eadweard Muybridge o manuscritos de escritores como Jean-Jacques Rousseau y Robert Walser. *Solo walks* podría tener un cierto regusto de la predecesora *Les figures de la marche*, aunque con la diferencia que en aquella se abordaba también lo colectivo.

La imagen principal de la exposición que refleja ese interés por la experiencia individual es *L'Homme qui marche I*, 1960, de Alberto Giacometti, pero también se incluyen otras obras que consideramos oportuno destacar dentro del itinerario que planteamos en esta tesis. Este es el caso

de *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968, de Bruce Nauman –situada en los albores de esta sensibilidad–, que trata sobre la tensión de caminar manteniendo el equilibrio, dentro de una línea de trabajos de Nauman desde 1965 en los que explora el movimiento cotidiano. Hay que señalar que él se había formado en el mundo coreográfico donde coincidió con Trisha Brown. También se incluye un conocido trabajo de Francis Alÿs, figura recurrente en estas exposiciones sobre el caminar. Se trata del vídeo *Paradox of Praxis I (Sometimes making something leads to nothing)*, de 1997, [*Paradoja de la Praxis I (A veces hacer algo no lleva a nada)*] en el que arrastra un bloque de hielo por la ciudad de México DF hasta que se derrite.

Según el texto de los comisarios en el catálogo de la muestra “el camino no se entiende sólo como un avance hacia el exterior, sino también como un movimiento interior que, en última instancia, permite al hombre salir de sí mismo” (Kunz et al. 2016, p. 24)³⁶. Este enfoque hacia las prácticas artísticas de caminantes solitarios, que son el *leitmotiv* de esta exposición, también fueron abordados en el capítulo 1.3.1. de la primera parte de la tesis.

³⁶ Traducción propia de: *Der Weg wird nicht nur als Fortschritt nach außen verstanden, sondern auch als innere Bewegung, die es dem Menschen letztlich ermöglicht, aus sich selbst herauszukommen.*



Fig. 65. Francis Alÿs, *Paradox of Praxis I*, 1997.

2.1.12. *Caminar, pensar, derivar* (2016)

ARTISTAS: Juan de la Abadía El viejo, José Luis Acín, R. Alix, Esteban Anía, Marcos Ávila Forero, José Azor, Javier Broto, Lucien Briet, Ricardo Calero, Enrique Carbó, Pepe Cerdá, Aimé Civiale, Ricardo Compairé, Juan Crego, Declinación Magnética (Aimar Arriola, José Manuel Bueso, Eduardo Galvagni, Juan Guardiola, Irene Grau, Sally Gutiérrez, Julia Morandeira Arrizabalaga, Diego del Pozo, Silvia Zayas), Effi & Amir, Simon Faithfull, Francisco Felipe, Hamish Fulton, Charo Garaigorta, Federico Guillermo Erla, Jules C. Janssen & M. Lamazouère, Richard Long, Eduardo Marco Miranda, Maurice Meys, Julio Nogués, Gerard Ortín, Francesco Petrarca, David Rodríguez Gimeno, Warren de la Rue, Scotter111 y Juli Soler i Santaló.

La exposición *Caminar, pensar, derivar*³⁷ presentada por el CDAN de Huesca de noviembre de 2016 a febrero de 2017 se distribuía en una decena de ámbitos a lo largo de los cuales el visitante podía leer el relato completo de la carta que Petrarca escribió tras su ascensión al Mont Ventoux en 1336, que sirve como punto de partida y, de algún modo, como línea conductora y argumental para el conjunto de la muestra. En total se compone de 75 trabajos de 33 artistas inscritos en un marco cronológico que transcurre desde el siglo XIV – con dos tablas de Juan de la Abadía el viejo– hasta el año 2016. La motivación de la mayoría de las obras es la de aproximarse al acto de caminar bien como herramienta crítica, bien modo de intervención en el paisaje o bien como acción simbólica vinculada con cuestiones estéticas. El comisario fue Juan Guardiola. Los ámbitos en que se distribuyó fueron: Andar con Petrarca; Andar la montaña; Andar el campo; Andar el espacio; Andar el territorio; Andar y desfilar; Andar y medir; Andar como arte; Andar a la deriva y Andar en línea. La exposición propone, así, relaciones del andar con cuestiones más trilladas, como la deriva o el arte en general, junto a otras más particulares e inspiradoras, como la relación del caminar con la medida que desplegamos en el punto 2.2.6. el cual lleva por título *La distancia del camino*. En la línea del CDAN, Centro de Arte y Naturaleza de Huesca - Fundación Beulas, la cuestión del paisaje recorre la exposición, en este caso vinculado al andar y el recorrido, en la línea de la posibilidad que defendemos en esta tesis, a partir de los ensayos del profesor López Silvestre, cuyo contenido desgranamos en el apartado 1.2.3. *A propósito de recorrer el paisaje*. Se demuestra, dado el contexto, un interés destacado por los paisajes de Huesca y el alto Aragón.

³⁷ <http://www.cdan.es/exposicion/caminar-pensar-derivar/>



Fig. 66. Vista general de una de las salas de la exposición en CDAN.

2.1.13. *Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago (2017)*

ARTISTAS: Eugenio Ampudia, Javier Ayarza, Jorge Barbi, Bleda y Rosa, Carlos Beltrán, Zoulikha Bouabdellah, Enrique Carbó, Amando Casado, Rosendo Cid, Carlos Cuenllas, Gabriel Díaz, Francisco Felipe, Esther Ferrer, Antonio Fiorentino, Roland Fischer, Pedro Garhel, Carlos de Gredos, Rubén Grilo, José Antonio Juárez / Jesús Palmero, Francisco Leiro, Xurxo Lobato, Angel Marcos, Manuel Martín, Luis Melón, Mariona Moncunill, Vik Muniz, Jorge Oteiza, Peyrotau & Sediles, Begoña Pérez, Concha Pérez, Rodrigo Petrella, Andrés Pinal, Cristina Pimentel / Jesús Palmero, Alejandro Plaza, Jesús R. R., Humberto Rivas, Mapi Rivera, Nina Rhode, José Luis Romani, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Roman Signer, José Val del Omar, Juan Villoria, José Luis Viñas, Sophie Whettnall, Peter Wüthrich, Kiyoshi Yamaoka.

Comisariada por Manuel Olveira, incluyó un listado de obras de artistas de las cuales una parte formaban parte de la propia colección del MUSAC, se inauguró en la Real Academia de España en Roma en 2017.

La exposición contó con una división en tres secciones. La primera, sobre la experiencia del camino para ir más allá como destino de la propia peregrinación; la segunda, sobre el encuentro entre el individuo y el mundo en tránsito del Camino³⁸; y la tercera suponía un enfoque histórico hacia el Camino. El interés, como remarca el título, era el de abordar todos los ejes que conviven en la experiencia del peregrinaje a lo largo del Camino de Santiago como una realidad espiritual pero también paisajística, a la vez que antropológica, cultural, histórica y, por supuesto, religiosa. De alguna manera, *Muchos caminos* aborda la confrontación entre ideas modernas, determinadas por la razón; y una vertiente posmoderna, cercana a la mística y la espiritualidad.

Ciertamente, la experiencia de caminar es háptica: necesita del tacto y del con-tacto como forma de conocimiento y de aprehensión. Más allá de las formas científicas, racionales y logocéntricas de entender el conocimiento empleando la razón, el camino nos induce a una experiencia directa y no mediada, a una práctica personal en la que están involucrados el cuerpo y los sentidos, a un aprendizaje más allá de la lógica y, en definitiva, a un ensayo en el que la piel y el cuerpo acompañan emocionalmente y ayudan a despojar a la mente de toda retórica intelectual. [...] De esta forma, se anula la escisión dicotómica entre lo objetivo y lo subjetivo, lo aparential y lo esencial, lo fenoménico y lo

³⁸ Entiéndase que figura en mayúsculas para referirse específicamente al Camino de Santiago.

nouménico³⁹, la cosa y la cosa en sí y otras tantas maneras de nombrar la separación entre cuerpo y espíritu. (Olveira, 2018, p. 12)

Entre la obras incluidas en la exposición destacamos *Hasta el fin*, 2007, de Sophie Whettnall (Bruselas, 1973), quien participó años después en la exposición *Camñños I*, exposición que referenciamos a continuación. En dicho trabajo, la artista registra en vídeo su caminata o peregrinaje durante tres días a lo largo del tramo de camino que transcurre desde Santiago de Compostela y Fisterra, conocido como Camino de Fisterra. La particularidad es que dicho trayecto lo realizó con zapatos de tacón durante tres días, considerando la llegada al océano – el fin del mundo – como un acto de liberación.



Fig. 67. Sophie Whettnall, *Hasta el fin*, 2007.

³⁹ Según el DRAE: En la filosofía de Immanuel Kant, aquello que es objeto del conocimiento racional puro, en oposición al fenómeno, objeto del conocimiento sensible.

2.1.14. *Wanderlust actions traces journeys 1967-2017* (2018)

ARTISTAS: Vito Acconci, Bas Jan Ader, Nevin Aladağ, Francis Aljys, Janine Antoni, John Baldessari, Kim Beck, Roberley Bell, Blue Republic, Sophie Calle, Rosemarie Castoro, Cardiff/Miller, Millie Chen, Zoe Crosher, Fallen Fruit, David Hammons, Mona Hatoum, Nancy Holt, Kenneth Josephson, Allan Kaprow, William Lamson, Richard Long, Marie Lorenz, Mary Mattingly, Anthony McCall, Ana Mendieta, Teresa Murak, Wangechi Mutu, Efrat Natan, OHO, Gabriel Orozco, Carmen Papalia, John Pfahl, Michelangelo Pistoletto, Pope.L, Teri Rueb, Michael x. Ryan, Todd Shalom, Greg Stimac, Mary Ellen Strom y Guido van der Werve fueron los artistas seleccionados.



Fig. 68. Vista de la exposición *Wanderlust actions traces journeys 1967-2017* (2018).

Wanderlust actions traces journeys 1967-2017 (2018) [Wanderlust: Acciones, Rastros, Viajes 1967-2017] comienza su relación de obras en el mismo año que *Walking sculpture 1967-2015* (2015). La exposición

tuvo lugar durante los últimos meses de 2017 en UB Art Galleries de la University at Buffalo, itinerando en 2018 a la Anna K. Meredith Gallery del Des Moines Art Center de Iowa, Estados Unidos. La comisaria fue Rachel Adams.



Fig. 69. Efrat Natan *Head Sculpture*, 1973.

La exposición hace especial hincapié en los rastros, incluyendo la propia *A Line Made by Walking* (1967) de Richard Long, las *Trail Markers* (1969) de Nancy Holt o *los Silueta Works in Mexico* (1977) de Ana Mendieta, rastros de su propio cuerpo durante un viaje entre este país y el estado de Iowa, entre otros trabajos contemporáneos.

La muestra, que incluye diferentes medios desde fotografía, dibujo, escultura o instalaciones hasta cine y vídeo, toma su nombre del libro de Rebecca Solnit *Wanderlust: A History of Walking*. La panorámica que se muestra trata de ser lo más amplia posible tanto desde el punto de vista forma como conceptual, abordando tanto lo individual como lo social y colectivo, de manera colaborativa, y también lo político, las prácticas de resistencia, lo narrativo o el espacio público como campo de

acción. Asimismo, el montaje mezclaba obras de arte reciente con otras de creadores de largo recorrido para comprender de manera más visual la influencia que ejercieron unas en otras, además de componer un discurso dotado de vigencia y actualidad, más allá de la historia cronológica que, en este caso, abarca medio siglo. Sobre la exposición se publicó un catálogo editado por MIT Press con ensayos de Jane McFadden, Lori Waxman y Rachel Adams.

Además, de manera paralela se programaron actividades participativas con el público, entre ellas una caminata basada en la tecnología GPS mediante una aplicación desarrollada por Todd Shalom, o una acción donde Carmen Papalia, artista con discapacidad visual, guió a los participantes caminando con los ojos cerrados.

2.1.15. *Camiños I, II y III (2021-22)*

Camiños I

ARTISTAS: Comisariada por Alberto Cartón y Santiago Olmo, reunió a los artistas Richard Long, David NaSiah Armajani, Gabriel Díaz, Roland Fischer, Hamish Fulton, Christian García Bello, Per Kirkebsh, Manolo Paz, Rubén Ramos Balsa, Humberto Rivas, Ulrich Rückriem, Beat Streuli, Jesús Madriñán, Roman Signer, Montserrat Soto, Guido van der Werve, Sophie Whettnall y Peter Wüthrich.

Camiños II

Artistas: Marina Abramovic y Ulay, Jorge Barbi, Alberto Carneiro, Fernando Casás, Carma Casulá, Regina José Galindo, Irene Grau, Ignacio Pérez-Jofre, Andrés Pinal, Jaume Pinya, José Luis Seara y Javier Vallhonrat.

Camiños III

Artistas: Vito Acconci, Janine Antoni, Miguel Ángel Blanco, Mar Caldas, Benvenuto Chavajay, Mona Hatoum, Kubra Khademi, Manolo Laguillo, Juan Lesta, Priscilla Monge, Jürgen Partenheimer, Damián Ucieda y Oriol Vilanova



Fig. 70. Vista de la exposición *Camiños I* con la obra *Standing Stone Line*, 1987, de Richard Long.

Camiños se puede entender, más que como tres exposiciones, tres capítulos de una misma. El momento viene justificado por el Xacobeo 2021-22 en cuyo plan estratégico fueron incluidas. Todas ellas tuvieron lugar en CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea. La primera permaneció abierta de junio a septiembre de 2021, la segunda se pudo visitar entre octubre de 2021 y enero de 2022, y la tercera y última del 1 de noviembre de 2022 hasta mayo de 2023.

Según los comisarios Alberto Cartón y Santiago Olmo, el proyecto “aborda el hecho de caminar, andar, pasear y la vivencia del camino, del vagar, del itinerario y de la peregrinación como fenómenos y experiencia artísticas”:

La performance, como reflejo de las contradicciones de la vida social, y la apertura conceptual hacia el paisaje, que en cuanto acción y mirada supone el *land art*, convierten a partir de los años setenta el hecho de caminar en un tema central del arte contemporáneo. Caminar es una acción que puede encerrar propósitos, intenciones y simbolismos muy diversos, desde la resistencia política a la opresión y a las injusticias (las marchas y manifestaciones son, al fin y al cabo, formas de caminar), hasta iniciativas verdes de movilidad o motivaciones de orden personal. En la polisemia reside su fuerza.⁴⁰ (Cartón y Olmo, 2021)

El proyecto expositivo, sin afán “enciclopédico ni histórico” nace con la voluntad de reordenar los fondos de la Colección CGAC para construir una exposición fundamentalmente experiencial y diversa en torno al caminar, como acto emocional y vinculado al paisaje, a la vez que político. Asimismo, esta primera parte del ciclo también prestó atención a espacios concebidos para ser recorridos a pie, como la Illas das Esculturas de Pontevedra o el CDAN Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, del que ya reseñamos una exposición en el apartado 2.1.12.

⁴⁰ Fragmento extraído de la hoja de sala de la exposición en el CGAC disponible en el siguiente enlace: https://cgac.xunta.gal/sites/default/files/docs/exposicions/2021-12/Folleto%20Camin%CC%83os%20I_0.pdf

En la segunda exposición se incluyó una obra de Jorge Barbi que queremos destacar. *El final aquí*, 2008, se trata de una serie de sesenta fotografías donde el punto de vista de la cámara está situado en el lugar donde cayeron los *paseados* durante la Guerra Civil. Para Barbi:

No es posible pretender reproducir lo último que estas personas vieron por última vez, si es que en esa trágica circunstancia se puede ver otra cosa que los propios pensamientos, pero estos son los lugares que otros eligieron para su final ; nosotros sí los vemos, y en ellos su última mirada.⁴¹



Fig. 71. Jorge Barbi, *El final aquí*, 2008, en *Camiños II*.

Ya en el año 2022, *Camiños III* cierra el ciclo de exposiciones, cuya clausura tuvo lugar en mayo de 2023. Siguiendo el sendero iniciado en

⁴¹ Declaración extraída de la página Web del artista: <https://jorgebarbi.com/project/el-final-aqui-2>

Camiños I, esta exposición indaga en las posibilidades del caminar desde el punto de vista del activismo sociopolítico; desde su relación con el territorio y la huella cultural vinculada a la mirada, como el propio paisaje; desde su componente histórico o su relación tanto con lo religioso y espiritual, muy vinculado al acto de peregrinar, como a lo más cotidiano vinculado con el trabajo. Además, el proyecto en general en su trilogía, “expone estudios de implicación sobre los sistemas de zonificación específica (zonas urbanas, periurbanas y rurales) que los han reconstruido y condicionado y que, por tanto, han creado una nueva geografía de uso”⁴² (Cartón y Olmo, 2022), un aspecto muy a tener en cuenta dado el contexto gallego.



Fig. 72. Vista de la proyección de *Touch*, 2000, de Janine Antoni en *Camiños III*.

⁴² Texto extraído de la hoja de sala de la exposición *Camiños III*, 2023, en la página Web del CGAC: <https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/caminos-iii>

2.1.16. *WALK!* (2022)

ARTISTAS: Bani Abidi, Yuji Agematsu, Allora & Calzadilla, Francis Alÿs, Daniel Beerstecher, Ellie Berry, James Bridle, Tiffany Chung, Jesse Darling, Michael Dean, Sebastián Díaz Morales, Anders Dickson, Flaneur, Hamish Fulton, Rahima Gambo, Birke Gorm, Hamza Halloubi, David Hammons, Yolande Harris, Mona Hatoum, Fabian Herkenhoener, Hiwa K, Michael Höpfner, Jan Hostettler, Regina José Galindo, Kubra Khademi, Bouchra Khalili, Kimsooja, Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Minouk Lim, Carole McCourt, Helen Mirra, Sohei Nishino, Carmen Papalia, Signe Pierce & Alli Coates, Sascha Pohle, Pope.L, Hans Schabus, Miae Son, Cheyney Thompson y Milica Tomić.

La penúltima de las exposiciones que reseñamos lleva por título *Walk!*. La muestra fue producida por el Schirn Kunsthalle Frankfurt de Alemania, de febrero a mayo de 2022. La colectiva, cuyo título interpela al espectador a caminar de manera imperativa, investiga un hecho manifiesto en el conjunto de nuestra investigación, en especial en este capítulo dedicado a realizar un recorrido por las exposiciones sobre el tema llevadas a cabo desde finales de los años 90. Constatamos, así, la vigencia e, incluso se podría decir, el auge renovado del caminar como herramienta de cambio de consciencia individual y, por ende, colectivo a efectos del conjunto de la sociedad. No hay que olvidar su enfoque primordial desde el campo del arte contemporáneo que, aunque con otras miradas transversales, atañe en general al campo que nos ocupa, el de las artes visuales.

La pretensión de esta exposición en el Schirn Kunsthalle de Frankfurt parte de revisar los resultados del denominado *Walking Art* desde finales de los años 60 a través de diversos formatos, en la línea de exposiciones anteriores, incluyendo además proyectos participativos en el espacio público para explorar cuestiones como la globalización, el cambio climático o el espacio público. Una de las actividades fue *Walking in Every Direction* [Caminando en todas las direcciones] de Hamish Fulton, una caminata pública para explorar la sensación de desaceleración presente también en otras acciones anteriores.



Fig. 73. Sebastián Díaz Morales, *Pasajes III*, 2013 (detalle, fotograma).

Los comisarios de la muestra Fiona Hesse y Matthias Ulrich hacen hincapié en el aspecto actual de las prácticas artísticas del caminar, situadas en otro contexto diferente al de la segunda mitad del siglo XX, que revisan:

Al centrarse en caminar como un fenómeno social, la exposición 'WALK!' supera el marco conceptualmente limitado del *Walking Art* tradicional. Las obras de la generación actual de artistas dan fe de un uso

diverso del caminar que combina elementos cotidianos, políticos y sociocríticos. Es a través de ellos vista artísticamente considerada de caminar, experiencias personales y narrativas contrahistóricas que también exploran la vulnerabilidad inherente del cuerpo y las normas sociales⁴³ (Hesse y Ulrich, 2022)

2.1.17. *Camiños creativos* (2022)

ARTISTAS: William Turner, John Constable, Jean-Baptiste-Camille Corot, Théodore Rousseau, Gustave Courbet, Henri-Joseph Harpignies, Carlos de Haes, Serafín Avedaño, Aureliano de Beruete, Santiago Rusiñol, Jaime Morera, Manuel Ramos Artal, I Macchiaioli, Darío de Regoyos, Eliseo Meifrén, Joaquín Sorolla, Hermenegildo Anglada Camarasa, Ricardo Baroja, Joaquín Mir, Francisco Lloréns, Virxilio Viéitez, David Hockney, Cristina García Rodero, Jorge Barbi, Jesús Madriñán, Ismael Teira, Louis Huart, Benjamín Palencia, Eileen Agar, Maruja Mallo, Henri Cartier-Bresson, Helen Levitt, Dadaist Group of Paris, Guy Debord, Richard Long, Marina Abramović, Hamish Fulton, Mona Hatoum, Francis Alÿs, Victoria Evans, Juanma González, Honi Ryan, Sara Alonso, Elia Torrecilla, Irene Grau, Nina Salsotto Cassina, Miguel Sbastida, Julian Opie, Ana Fernández, Adrián Paci, Jeppe Hein, Clara Montoya, Jesús Soto, John M. Armleder, Cristina Iglesias y Dora García.

⁴³ Traducción propia de: *By focusing on walking as a social phenomenon, the exhibition WALK! overcomes the conceptually limited framework of traditional Walking Art. The works by today's generation of artists attest to a diverse use of walking that combines everyday, political, and socio-critical elements. It is through their artistically considered view of walking, personal experiences, and counter-historical narratives that they also explore the body's inherent vulnerability and social norms*

Esta exposición, que actúa como colofón del itinerario seguido desde unas páginas atrás, dentro de la horquilla cronológica planteada, contó con el comisariado de Montserrat Pis Marcos. Se trata de una exposición especialmente significativa para nosotros, dado que se incluyeron en ella dos obras de nuestra producción, analizadas en el tercer capítulo de estas tesis (*Computela: caminos del deseo*, 2011 y *Postal de París*, 2014).



Fig. 74. Cristina Iglesias, *Corredor suspendido II*, 2006, en *Camiños creativos*.

La exposición planteaba una revisión del tema en base a cuatro bloques: “desplazarse para crear”, con obras que prestan especial atención a la necesidad insalvable de explorar el terreno fuera del estudio del artista; “desplazamientos creativos”, centrada en el caminar *per se* como fin en su propia morfología como proceso; “arte en marcha”, de algún modo vinculada con una modalidad de arte cinético y, por último “desplazar

al público”, que se constituye como la parte más experiencial porque interpela al público visitante. Hay que tener en cuenta que la exposición mostraba una perspectiva muy amplia sobre el fenómeno de los “caminos creativos” que retrocedía hasta el siglo XVIII con las pinturas de paisaje de William Turner o John Constable donde aparecían representados caminos, llegando hasta la actualidad. La comisaria, expuso al respecto:

Como si de un río y sus afluentes se tratase, a la noción de desplazarse para crear se van uniando paulatinamente el desplazamiento creativo, el arte en marcha y mover al público, sin que ninguna de estas categorías desaparezca una vez identificada. Juntas integran un conjunto de prácticas vigentes y vivas, un mapa de caminos y senderos que se entrecruzan, solapan y, en ocasiones, pueden llegar a enfrentarse. (Pis Marcos, 2022, p. 38)

Aprovechando esta mención por parte de la comisaria a ese “mapa de caminos y senderos” que supone la producción artística, de mayor interés para nosotros, contemporánea, anticipamos el contenido del siguiente capítulo, fundamentado en la experiencia del camino a lo largo de un territorio poblado en el que el senderos, caminos y veredas adquieren morfologías dispares, haciendo hincapié en los puntos en común entre unos y otros.

2.2. *In itinere*. Morfologías del camino en el arte contemporáneo.

Rosalind Krauss apuntó ya a finales de 1980 hacia una relación estrecha del objeto escultórico con su contexto, este último en ocasiones vinculado al propio hecho del camino. Los dos ejemplos de finales del siglo XIX de Auguste Rodin que la autora propone estaban vinculados, en origen, al acto transitorio de recorrer el espacio público, tanto en el caso del hipotético monumento a *Balzac* –cuyo destino era la plaza situada enfrente al Palais-Royal de París– como en *La puerta del Infierno*, encargada para ser un portón cuyo bulto redondo se pudiera contemplar al atravesarla caminando y acceder al Musée des Arts Décoratifs de París. Ambas esculturas, desubicadas del lugar para donde habían sido ideadas, inauguran la condición negativa y la autorreferencialidad, huerfanas de lugar, despachando lo que antes de la modernidad era entendido por monumento. "Son estas dos características de la escultura modernista las que declaran su condición y, en consecuencia, su significado y función, como esencialmente nómadas" (Krauss, 2002, p. 65)

Esta idea de movimiento y de cambio, que ya no es permanente sino temporal, se puede leer emparentada con la propia idea de camino. De hecho –como comprobamos resultado del análisis en las páginas que siguen–, a partir de finales de la década de 1960 empezó a surgir un demostrado interés por la producción de dispositivos que fomentaban la interacción tanto con su espacio circundante como con el espectador caminante que podía acceder a las instalaciones o esculturas y caminar ya no alrededor, sino también sobre, dentro o a través de ellas.

Este es el motivo por el cual titulamos a esta parte *in itinere*, locución latina propia del ámbito del Derecho Laboral que trasladamos a nuestro terreno artístico con una finalidad, además de poética, relacionada con

su significado literal: “en el camino”, y su tensión con otras locuciones como *in visu* o *in situ*, más o menos emparentadas con presentar o representar, enfatizando con *in itinere* la circunstancia de la experiencia. Al fin y al cabo, como determinó David Hume desde el empirismo, la experiencia es la principal fuente de conocimiento humano y de saber legítimo.



Fig. 75. Dedo lustroso de la estatua de Hume en la Royal Mile de Edimburgo resultado de la tradición tanto local como turística de frotarlo con la mano. Fotografía de Ismael Teira, 2015.

En la línea que planteó de modo disruptivo Rosalind Krauss de definir a la escultura por lo que no era –la condición negativa– la selección de obras que proponemos a continuación, distribuidas en diferentes secciones que comienzan con *footprints* y *footpaths*, parten del sustrato principal de la exposiciones reseñadas en la primera sección –2.1.– de esta segunda parte de la investigación, para constituir una posibilidad de itinerario basado en la experiencia. La cuestión *en marcha* o *en el camino*

permanece más latente o más patente en nuestra senda, que da mayor protagonismo a la cuestión *in situ*, representada en ocasiones *in visu* – veáanse las fotografías de Richard Long– pero evocadoras, en definitiva, de una situación previa altamente experiencial vinculada al caminar y, por ende, también al paisaje, según nuestro punto de vista, vinculado a la experiencia del recorrido.

Apuntar también que por recorrido entendemos la polisemia anticipada por Careri dado que puede referirse “al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa)” (2022, p. 25). Así se pondrá de manifiesto en las prácticas artísticas que se presentan a continuación. Las obras que siguen parten del contexto posmodernista que inaugura una “aspiración expansiva” de la escultura, en relación a la definición reductora de la vanguardia que negaba su vínculo al paisaje y la arquitectura (Sobrino, 1999, p. 26).

Fue tal la amplitud de posibilidades y disruptividad de la escultura en las últimas décadas del siglo XX que parecía que no hubiera nada que pudiera limitar la pertenencia de las experiencias escultóricas a una categoría escultórica en particular, a no ser que se ampliara enormemente esta categoría, y fuera maleable (Krauss, 2002). Resultaba complicado definir aquellas producciones –pasillos, plataformas en las que andar – e, incluso, “la fotografía, un arte que se suele materializar en una imagen que surge de un papel plano, se convierte en «materia» escultórica” (Maderuelo, 2006, p. 99)

En relación a la fotografía como herramienta representativa de la experiencia, no solo relacionada con la documentación o el archivo de la

misma, son relevantes las *Perspective Corrections*, 1967, en las que Jan Dibbets fotografiaba figuras geométricas que realizaba en el suelo, cuadrados mayormente, desde un determinado punto de vista, lo que generaba un efecto de distorsión. Lucy R. Lippard en 1973 ya evidenció la importancia de este enfoque disruptivo de Dibbets, quien afirmó manifiestamente que “La obra de arte es la fotografía” (Lippard, 2004, p. 59), dejando de ser documento y convirtiéndose en la obra misma. Esta experiencia es destacada por Anna Maria Guasch: “[Dibbets] crea una tensión entre la visión humana y la visión supuestamente objetiva de la fotografía, de la que acaba por cuestionar su valor documental” (Guasch, 2002, p. 75). Además, la fotografía trasciende otros polos que forman parte del ámbito netamente mental, como apunta Marchán Fiz:

La fotografía es una contradicción respecto a las dimensiones físicas de las obras. En ella se mitiga el polo físico y se acentúa el mental. (...) Es decir, ya no nos movemos al nivel de la misma obra física, sino en un verdadero *contexto metalingüístico*. (Marchán Fiz, 1986, p. 334)

Por lo tanto, después de hablar de los caminos de las exposiciones –las cuales conocemos, generalmente, caminando– nos encaminamos ahora en el que suele ser el elemento intermedio entre lo humano y lo terrestre, o entre lo humano y lo terrenal: los caminos. La huella y rastro del caminante con voluntad estética y artística constituyen el núcleo central de la tesis y son su parte fundamental. Estas posibilidades son nombradas con anglicismo –*footprints* (*huellas, pisadas*) y *footpaths* (*senderos*)– no por otro motivo más que como licencia poética y su especificidad contenida en una sola palabra.

1. *Footprints*, pisadas
2. *Footpaths*, senderos
3. Caminos difíciles, escaleras y laberintos
4. Pasillos y corredores
5. Plataformas y puentes
6. La distancia del camino
7. Caminos rodados
8. El recorrido en el plano
9. *Textworks* y *audiowalks*
10. Final del trayecto

2.2.1. *Footprints*, pisadas

La obra de Robert Morris *Footprints from Traveling. Limit of Reach*, 1976, estuvo presente en una exposición que, aunque más centrada en viaje en general, no exclusivamente caminando, merece ser reseñada: *A Trip from Here to There*, 2013, con obras de Mateo López, Marcel Broodthaers, Juan Downey, Hamish Fulton, Brion Gysin, Mona Hatoum, Richard Long, and Jorge Macchi. Concretamente, esta obra de Morris muestra huellas superpuestas desplegadas en un pergamino resultado de un desplazamiento lateral sobre el papel que difiere, claro está, del caminar propiamente dicho hacia delante. Esta obra puede relacionarse con *Automobile Tire Print*, 1953, de Robert Rauschenberg, una obra que ya en la década de 1950 interrogaba sobre su condición de monotipo, dibujo, *performance* o pieza procesual. Para su creación Rauschenberg había pedido a John Cage que condujera su *Ford A* sobre veinte hojas de papel, impregnando una de las ruedas en pintura.



Fig. 76. Robert Morris, *Footprints from Traveling. Limit of Reach*, 1976.

En relación a la huella de los pies (*footprints*) o de los zapatos (*shoepri-nts*), la investigadora Elena Biserna, partiendo del ensayo titulado *La Ressemblance par contact* (2008) de Georges Didi-Huberman, y dentro de su línea de trabajo sobre la relación entre el sonido y el espacio urbano, considera:

Cuando se utiliza [la huella del pie] como medio principal en la producción de una obra de arte, lleva al artista a relacionarse directamente con la esfera “extraartística” y “extramusical”. Por lo tanto, durante las décadas de 1960 y 1970, un período marcado por un rechazo generalizado de la representación simbólica, de las técnicas artísticas tradicionales y un creciente interés en las prácticas *site specific*, el paso se convirtió en un acto común y cotidiano que permitía al artista proyectar su presencia en el entorno, para dejar una huella de su recorrido por la calle, una pisada que sobreviviera al momento concreto de su acción. (Biserna, 2018)⁴⁴

⁴⁴ Traducción propia de. *When used as the main means in the production of an artwork, it leads the artist to relate directly with the “extra-artistic” and “extra-musical” sphere. Therefore, during the 1960s and 1970s – a period marked by a widespread refusal of symbolic representation, of traditional artistic techniques, and a growing interest in site-specific practices – the step became a common, everyday act allowing the artist to project his presence in the environment, to leave a trace of his passage on the street, a mark surviving the specific moment of his action.*

Esta circunstancia recorrerá muchas de las obras que incluimos en este apartado sobre *footprints*, pisadas de los pies desnudos o calzados.

Dennis Oppenheim recurrió a las huellas en este contexto cronológico tan relevante en el arte contemporáneo y que venimos desgranando en este recorrido. Al igual que otros contemporáneos suyos, como Robert Smithson y Walter De Maria, Oppenheim nota una necesidad de trabajar con la tierra y, al igual que otros artistas vinculados al *Land art* norteamericano, dejar huellas en ella. En este caso son más sutiles, e integran la obra en dos modalidades: una como acción misma de modificar la suela de sus zapatos y estamparla en estas *mutaciones terrestres*, la otra vinculada al registro y al concepto de archivo, un *modo de hacer* – parafraseando a Paloma Blanco – común a muchos otros artistas de esta época.



Fig. 77. Dennis Oppenheim, *Ground Mutations*, 1969-70.

En 2003, Regina José Galindo (Guatemala, 1974) caminó descalza durante aproximadamente una hora durante la *performance* titulada *¿Quién puede borrar las huellas?* La artista, de este modo, se convierte en un sujeto colectivo que visibiliza la violencia estatal o institucional del conflicto guatemalteco. José Galindo caminó desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, separados por unos 700 metros. Durante el recorrido plasmó las huellas de sus pies con sangre humana.



Fig. 78. Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003.

A finales de los años 90, el trabajo de Regina José Galindo, que proviene del terreno de la poesía, explora su contexto cercano, digamos el espacio

público, mediante las artes visuales y del cuerpo. En sus trabajos explora y denuncia temas como la violencia social, la discriminación racial y de género o la violación de derechos humanos en la sociedad contemporánea, entre otros.

Palabra, escritura y cuerpo aparecen imbricados en la *performance* de la artista. Un relato marcado por un acto sencillo, individual y humano que, sin embargo, evoca cuestiones más complejas como la memoria histórica o la impunidad jurídica.

Cada huella es metáfora de las vidas que se aniquilaron durante el conflicto armado; cada huella (borrable con una simple lluvia) es símbolo de fragilidad, de lo efímero, de lo transitorio, tan [sic] como la memoria. Dejando silenciosamente sus huellas, imprimiéndolas en el suelo de las calles públicas de su ciudad, la artista esta re-escribiendo la historia nacional. (Nanni, 2017, pp. 40-41)

Sussana Nanni, de la Università degli Studi Roma Tre, enlaza ese camino de huellas rojas con las marcas empleadas por la civilización maya para señalar caminos en sus códices y mapas.

Janine Antoni (Bahamas, 1964) es una artista cuya obra estuvo presente en varias de las exposiciones reseñadas, entre ellas, *Walk ways* (1998), *Wanderlust actions traces journeys* (2018) y *Camiños III* (2022). En esta ocasión, junto a Paul Ramírez Jonas (California, 1965) lleva a cabo esta *performance* registrada en dos monitores que presentan dos perspectivas del mismo paseo, en el que existe un líder que persigue, alternativamente, los pasos del otro, acoplándolos con su huella y suprimiéndola, para dar lugar a otra nueva en el mismo lugar. Con ello exploran tanto

relaciones de negociación entre la pareja como, a otra escala, un interés similar al de Paulo Nazareth en *Para Cuando Ellos me Busquen en el Desierto* (2012) que analizamos unas páginas más adelante.



Fig. 79. Janine Antoni y Paul Ramírez Jonas, *Migración*, 2000.

Con la particularidad de proponer las pisadas en el espacio inusual de la pared, *Persones* de Ignasi Aballí (Barcelona, 1958), enmarcado dentro de su práctica conceptual, habla – al igual que otras obras aquí destacadas – de la huella como testigo de la ausencia y, al mismo tiempo, de la presencia. En este caso, se limita a la suciedad de los zapatos sobre la propia pared de la sala de exposiciones. Aballí manifiesta en su práctica artística un gran interés por la percepción, con un afán minimalista y muy poco centrado en la representación, de la que se podría decir, incluso, que rehusa. Son conocidos sus inventarios o trabajos indagan en lo elemental de la experiencia pictórica. En la línea de la obra que nos ocupa, en más de una ocasión mostró interés por la huella entendida en un sentido amplico como efecto de una acción, no necesariamente de los pies. Véanse como ejemplos las siguientes obras: *Libros*, 2000, presenta una estantería de madera, vacía, cuyas baldas están arqueadas por el peso

de los libros; *Mis manos después de tocar cosas sucias*, 2015, muestra las manos manchadas del artista tras manipular lo que se indica en el título; y *Ventanas*, 1993, indaga específicamente en la impronta que deja el paso del tiempo a partir de una cuestión planetaria como es la acción de la luz solar sobre un cartón, descolorándolo.



Fig. 80. Ignasi Aballi, *Persones*, 2000-2015.

Abigail Lane (Reino Unido, 1967) realizó una serie de 20 dispositivos, una suerte de sandalias, reproduciendo las huellas a escala sobre caucho de los pies de diversas personas, entre las que se encontraban artistas como Gary Hume o Mona Hatoum. La obra busca indagar en cuestiones como la otredad y la propia identidad, recordando que el dactilograma también se reproduce en la huella plantar.



Fig. 81. Abigail Lane, *Making History - shoes and prints*, 1992-1998.

La obra de Lane nos da pie a mencionar una práctica pionera, la de Akira Kanayama (Japón, 1924) quien presentó en los años 50 del siglo XX un sendero de tela pintada con huellas de zapatos extendida a lo largo de un parque con interés por interactuar tanto con el público como con el entorno. Kanayama es integrante de Gutai Bijutsu Kyokai, conocido como grupo Gutai, surgido en el contexto de la posguerra y que anticipó muchos momentos del arte contemporáneo, ya no solo en lo que atañe a la *performance* o los *happening*, sino también a fenómenos tan en boga últimamente con la ludificación o gamificación en el arte.



Fig. 82. Akira Kanayama, *Ashiato* [Footprints], 1956

También es precursor el trabajo de Stanley Brown (Surinam, 1935). Los pasos de los peatones caminantes sobre diez hojas de papel son el eje fundamental de *Steps of Pedestrians on Paper*, 1960. Por lo general, y como se demuestra en la serie de trabajos creados en los 60 bajo el título *This Way Brown*, el artista manifestó gran interés por los recorridos cotidianos y su medición, a veces con sistemas propios e, incluso, obsesivos. Por ejemplo, en 1971 anotó minuciosamente durante el periodo de un mes el número de pasos recorridos cada día. En el caso de *Steps of Pedestrians on Paper*, 1960, Brown esparce hojas de papel en blanco por el suelo de las aceras de Ámsterdam hojas de papel en blanco, que los transeúntes pisan en sus trayectos, dejando huellas de suciedad, que luego recoge el artista para dar forma a un portafolio o archivo, procedimiento como indicamos anteriormente, común en las prácticas artísticas de los 60.

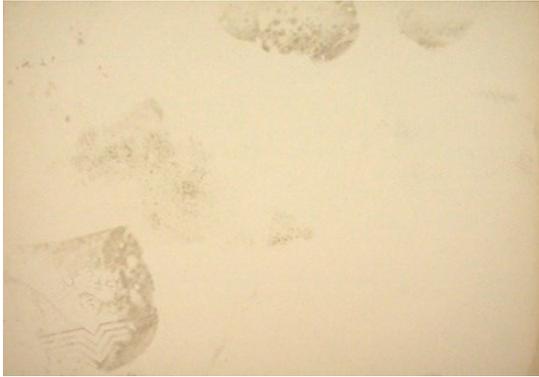


Fig. 83. Stanley Brouwn, *Steps of Pedestrians on Paper*, 1960

Dentro de nuestras fronteras, *Petjades*, 1976, es una película realizada en Súper 8 por Fina Miralles (Sabadell, 1950). Se compone de unos zapatos modificados, a modo de tampón de estampar, con el nombre y apellido de la artista, y la propia película, dentro de su línea de trabajo autodefinida como *fotoaccions* [fotoacciones], sobre las calles de Barcelona. De este modo se podría decir que Fina Miralles se apropia del espacio público de un modo similar a cómo lo haría el *grafitti* norteamericano en los 70.

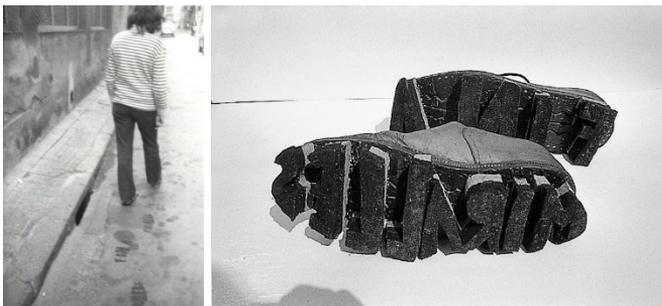


Fig. 84. Fina Miralles, *Petjades* [Huellas], 1976.

En el caso de Richard Long, recurrió a las huellas de los pies en múltiples ocasiones. En la que seleccionamos, el barro con el que fue ejecutada la obra procede de las orillas del río Avon al que, como veremos, el artista está muy ligado a su paso por Bristol. El barro es considerado por Long un elemento importante en la vida africana y también las huellas de los pies en el barro, prueba del caminar desalzos como medio de transporte. Además, el artista reconoció que esta obra era atípica en su trabajo por la asimetría (Long en Monig et al., 2013, p. 76) La finalidad de la estampa fue benéfica, dentro del proyecto “*New Art, New World*” promovido para recaudar fondos para *Save The Children*. Por su parte, el carácter geométrico sometido a una forma de rectángulo tan propia de su líneas de piedras está presente en *Footprint Line*, 1989, donde configura dicha geometría a partir de antropomorfismo desigual, y a la vez simétrico, de la superficie plantar estampada con pintura acrílica blanca sobre vinilo negro.



Fig. 85. Richard Long, *Africa Footprints*, 1986.



Fig. 86. Richard Long, *Footprint Line*, 1989.

En relación a la presencia de las huellas de los pies en la práctica artística destacamos la aportación de la profesora de la Universidade da Coruña Dolores Villaverde, publicada en un artículo sobre la representación de los pies –no las pisadas– en el arte moderno y contemporáneo. Así, partiendo de *La balsa de la Medusa*, 1819, de Théodore Géricault, se fija en un detalle:

Llama la atención el cadáver del primer plano totalmente desnudo pero con los pies tapados como intentando protegerlos ya que los pies son el contacto con lo terrenal, por tanto son lo primero en morir y, el taparlos, es una última tentativa de agarrarse a la vida. (Villaverde, 2008, p. 37)

Para el gnosticismo, de hecho, los pies simbolizan la divinidad (Gentil, 2005). Sobre otro ejemplo de representación de los pies en el arte, debemos subrayar el trabajo de Antoni Tàpies quien hizo uso de esta figura

en muchas de sus obras. Incluso llegó a presentar calcetines como elemento de ensamblaje, como es el caso de *Collage del mitjó*, 1979, o el *Gran díptic dels mitjons*, 1987. El pie, en el artista catalán, es un elemento recurrente

Para Tàpies, el pie es algo humilde y pasivo, más relacionado con la materialidad de la tierra que con la espiritualidad del pensamiento. El pie de *Matèria en forma de peu* [Materia en forma de pie, 1965] no presenta una superficie tersa y atractiva, sino tumefacta y sucia, al aparecer cubierta por callos y cicatrices. No parece ya "útil" y se opone, por tanto, a cualquier ideología de producción. Tàpies ha insistido en que su motivación consiste en la revalorización de esos objetos socialmente condenados al desuso. (Borja-Villel, 1990, p. 42)

Esta poética relacionada, de algún modo, con lo abyecto –elemento presente en parte de la producción de arte posmoderno– se encuentra patente también en *Mitjó*, 2010, una escultura de un calcetín de más de tres metros de altura que se encuentra actualmente en la terraza de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, y que proviene de una maqueta realizada en 1991 que, en principio, iba a reproducirse en una gran estructura metálica de más de 18 metros de altura con forma de calcetín agujereado, y ubicarse en Salón Oval del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), proyecto que finalmente no llegó a materializarse envuelto en una discusión, digamos, estética. Estaba previsto que los visitantes pudieran acceder a través de los descosidos a un espacio marcado por la “dimensión cósmica de un objeto insignificante”⁴⁵

⁴⁵ Se puede conocer más información sobre esta obra en el catálogo de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona: <https://fundaciotapies.org/es/la-coleccion/obras/?o=1887>



Fig. 87. Antoni Tàpies, *Mitjó*, 2010.

Aunque los senderos o *footpaths* protagonizan el siguiente capítulo, *100 Boots*, 1971-73, de Eleanor Antin, constituye propiamente un sendero constituido por un centenar pares de botas que se refieren, a la vez, a una presencia y a una ausencia. Se trata de una serie de 51 postales de las que una edición forma parte de la Col·lecció MACBA de Barcelona. Antin dispone el calzado en diferentes escenarios en California y la ciudad de Nueva York. Sobre esta última se aprecia una fotografía donde el centenar de pares parece hacer cola para entrar en el MoMA. Allí se presentó, en 1971, una parte de la obra, dentro del programa de proyectos del museo, acciones en las que participaron otros relevantes artistas contemporáneos como Chuck Close o Nam June Paik.



Fig. 88. Eleanor Antin, *100 Boots*, 1971-73.

La voluntad de este trabajo era la de significarse como obra de arte por correo o *mail art*, dentro de la narrativa de un viaje desde California hasta Nueva York, reproducido la propia travesía realizada por las postales que, se estima, fueron enviadas a unas mil personas en todo el mundo. La obra se enmarca dentro del contexto Fluxus y el uso que este movimiento hizo del *mail art* o arte postal en la década de los años 50 y 60. Esta cuestión narrativa la convierte en diferenciadora respecto al arte predominante hasta la década de mediados de 1960, más purista y menos descriptivo. Por otra parte, el humor, también es otro elemento presente en la producción de Antin, que mayormente trabajó en el campo de la *performance*. Esta obra formó parte de la exposición *Walk ways*, en Canadá, en 1998.

La propia artista manifestó su interés en insistir en la problemática que puede surgir entre un regalo gratuito (las postales), lo privado y la transición ajena en el contexto prístino del museo, continente de arte autenticado y de alto precio. Así, Antin considera también parte de la obra

las respuestas a sus postales que durante veinticuatro años estuvo recibiendo por parte de los remitentes⁴⁶.

Continuando con la presencia de las botas como elemento que se presenta de manera recurrente en la práctica artística contemporánea, *Missa*, 1992-2012, de Dominique Blain –que formó parte de la premonitoria exposición *Walking and Thinking and Walking* originalmente presentada en 1996 en Louisiana Museum de Copenhague– se relaciona con la de Antin en que también está integrada por un centenar de pares de botas, en este caso militares, y usadas. Este detalle de tratarse de botas reales y usadas dota de una especial significación conceptual a la obra, marcada por la violencia, que influye en su poética:

La inquietante seducción que emana de esta obra no puede dejar indiferente a nadie; en contacto con él se sienten certezas contrarias, desde la emoción estética hacia el formalismo militar hasta el vértigo inquietante que sugiere la guerra. (Déry, 1998)⁴⁷

Al disponer las botas en formación militar, pero suspendidas en el aire, la artista puede estar evocando también una cierta lectura de los soldados con títeres deshumanizados y, de nuevo, como en el ejemplo anterior, hablando de la presencia desde la ausencia, también relacionada con la muerte.

⁴⁶ Según la propia artista describe en la nota de prensa con motivo de la exposición en Franklin Furnace de Nueva York en 1979, con el título “100 Boots: The Transmission and Reception; Eleanor Antin”

⁴⁷ Traducción propia de: *The disturbing seduction that emanates from this work cannot leave anyone indifferent; in contact with him, contrary certainties are felt, from aesthetic emotion towards military formalism to the disturbing vertigo that war suggests.*



Fig. 89. Dominique Blain. *Missa*, 1992-2012.

Enfocando el tema de las huellas de los pies en sentido contrario, encontramos el reflejo del caminar, y del camino, en zapatos usados y desgastados. En particular, las imágenes contenidas en el libro *Shoes & Boots Walked by Hamish Fulton* publicado en 2003 por el propio artista a modo de relato o cuaderno de campo visual, sirven de extraordinario ejemplo.



Fig. 90. Hamish Fulton, *Shoes & boots*, 2003.

La erosión del caminar, no sobre el propio camino, sino sobre la suela de sus zapatos fotografiados sobre el saco de dormir durante sus caminatas, suponen un guiño a la inversa de la norma montañera universal *Take only pictures/ photographs/ memories, Leave only footprints*.

La morfología de libro de artista como medio para difundir sus trabajos creativos ha sido una herramienta empleada ya desde sus inicios por Fulton. *Roads and paths*, 1978; *One Hundred Walks*, 1991; *Mountain time*, 2010 o *Walking in Relation to Everything*, 2012, son algunas de estas publicaciones.

Dicha producción de Hamish Fulton fue objeto de estudio por parte de la profesora Paula Santiago Martín de Madrid, quien define al propio libro como un auténtico camino en el caso del artista inglés:

La idea básica reside en una doble mezclanza basada en el respeto y en la libertad: por un lado, la que se produce sobre la naturaleza y, por otro, la que ésta provoca en el propio caminante. A partir de ello, el viaje y su documentación — especialmente, mediante la fotografía y el libro de viaje— generan una nueva manera de enfrentarse y de concebir el arte, hecho que posibilita que el camino quede transformado en libro. (Santiago, 2012, p. 184)

La idea de calzado desgastado está presente también en nuestra propia práctica artística. *Un verano caminando*, 2013, muestra la suela de un par de sandalias cuyo estampado superior acabó borrado y desgastado por acción del caminar durante todo el verano de ese año.



Fig. 91. Ismael Teira, *Un verano caminando*, 2013.

Para Cuando Ellos me Busquen en el Desierto, 2012, de Paulo Nazareth –obra que mencionamos al principio del capítulo y que formó parte de la exposición *Walking Sculpture en 2015* en Massachusetts– se trata de un vídeo de unos doce minutos de duración a lo largo del cual se ve cómo Nazareth se quita los zapatos y se los vuelve a calzar, pero al revés. A partir de ahí comienza a caminar, pero las huellas que quedan en la arena apuntan hacia la dirección opuesta. El título es claramente ilustrativo y debe ser leído en el contexto político de los discursos vinculados a las relaciones y tensiones fronterizas, a la huida y la persecución, a lo migratorio y a lo identitario.



Fig. 92. Paulo Nazareth, *Para Cuando Ellos me Busquen en el Desierto*, 2012.

Vinculados con una difícil e hipotética partida, *Shoes for Departure*, fabricados íntegramente con amatista, tienen un peso de más de 70 kilos. De este modo, Marina Abramović sugiere al espectador una huida más mental que física, diferente a la suya propia cuando abandonó en 1976 la antigua Yugoslavia y se instaló en Ámsterdam. Como bien es sabido, la artista, pieza fundamental en el arte de la *performance*, aborda en su práctica artística tanto lo personal como otras cuestiones de mayor magnitud sociopolítica, realizando propuestas más *relacionales* al presentar situaciones o elementos, como es el caso de estos zapatos, con los que el público interacciona. Sus trabajos han estado presentes en muchas de las exposiciones reseñadas en el capítulo 2.1. *El camino en sus exposiciones. Recorrido por las muestras colectivas desde finales de los años 90* de esta tesis.



Fig. 93. Marina Abramović, *Shoes for Departure*, 1990-1991.

Siguiendo la estela de Abramović, Marcus Coates (Londres, 1968) filma en *Stoat*, 1999, su propio recorrido por un camino pedregoso empleando una especie de zancos que hacen difícil el equilibrio. Este calzado dispone en su parte inferior de dos elementos tubulares con las mismas dimensiones que el espacio entre las huellas de las patas de un armiño. Coates sustituye, por tanto, su modo humano de caminar por otro, también bipedal, a base de saltos, como el de dicho animal, para intentar mantenerse en pie.



Fig. 94. Marcus Coates, *Stoat*, 1999.

Walking on Carl Andre, 1997, de Sylvie Fleury (Ginebra, 1961), indaga en la capacidad simbólica de los zapatos de tacón. Como el propio título indica, la obra remite a otra anterior de Carl Andre, situada precisamente en el contexto de la agitada década de 1960. Siguiendo la estela de su práctica artística de los 90, marcada por los discursos posmodernos y posfeministas, Fleury incide, una vez más, en la crítica a la historia masculina del arte. Y lo hace, también como en trabajos anteriores, mediante el uso de zapatos. En esta línea de feminización irónica y caricaturesca, encontramos las botas de tacón con el estampado de cuero a la manera de cuadros de Piet Mondrian (*Mondrian Boots*, 1992); o los icónicos coches aplastados de la serie *Skin Crime* realizados entre 1997 y 1999, pintados con esmalte de uñas rosa de la marca *Givenchy*, donde se podría interpretar que subyace una cierta crítica al propio automóvil como elemento viril. De este modo, es habitual que Fleury traslade lenguajes e imaginarios propios del mundo de la moda a la práctica artística contemporánea.



Fig. 95. Sylvie Fleury, *Walking on Carl Andre*, 1997.

En el caso de la obra que nos ocupa, existen dos lecturas complementarias, ambas encaminadas a la crítica del discurso patriarcal, a través de este particular sendero. En un primer momento, la artista sufrió una suerte de censura por parte del propio Carl Andre, teniendo que llevar a cabo su vídeo caminando sobre la obra original gracias a la colaboración de unos coleccionistas suizos. En dicho video se pone de manifiesto la tensión entre el recorrido de estas obras disruptivas y radicales en la escultura de 1960 de André, que permitían caminar sobre ellas; y los tacones rojos de la mujeres que desfilan sobre las piezas en lo que podría ser considerado como una pasarela de moda. La otra lectura es complementaria, y evoca “un sutil acto de venganza” – en palabras de Kanitra Fletcher de la Universidad de Texas⁴⁸ – en relación al episodio acaecido en el verano de 1985 cuando la esposa de Carl André, Ana Mendieta, falleció al precipitarse desde la ventana de un piso 33 en Manhattan, hechos

⁴⁸ Se puede encontrar más información en el catálogo del proyecto Landmarks de la Universidad de Texas: <https://landmarks.utexas.edu/video-art/sylvie-fleury>

por los que André fue juzgado y absuelto. El caminar sobre su obra representa, en esta obra audiovisual, un acto de pisoteo y desprecio no tanto hacia la obra ni lo que representa, sino hacia el propio artista.

Para cerrar este apartado, mostramos la acción que realizó Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970), quien rescató dos placas con unas curiosas *footprints* realizadas también con tacones, resultado de una acción repetida durante un largo periodo de tiempo. Con motivo de su exposición individual *Más allá* en el CA2M Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid en 2015, el artista rescató en *Mármoles Rambla* dos mármoles correspondientes a los escalones de acceso de los números 22 y 24 de Las Ramblas de Barcelona. En dichos inmuebles, a mediados del siglo XX, se ejercían actividades de alterne. Como se refleja en las fotografías, las trabajadoras sexuales realizaban a diario un movimiento repetido con sus tacones que llegó a perforar el mármol de los umbrales, bien fruto de la ansiedad, el frío o como reclamo para los clientes mientras esperaban a las puertas de los *meublés*. Actualmente, dichos locales, aunque dedicados a otras actividades, exhiben sendas placas en una de las paredes.



Fig. 96. Emplazamiento original de los umbrales en Barcelona (izquierda) y los mismos mármoles expuestos en el CA2M por Fernando Sánchez Castillo en 2015 bajo el título *Mármoles Rambla* (derecha)

2.2.2. *Footpaths*, senderos

En lo que atañe a los senderos, entendidos como una vía estrecha abierta por caminantes, esta obra de Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) anticiparía una serie de trabajos que se van a llevar a cabo en la década de los 2000, especialmente significativos los incluidos en la exposición “*The Mediated Motion*” de 2001 en el Kunsthaus de Bregenz, Austria. La experiencia del camino, algo que destacamos también en nuestra investigación, articula el núcleo central conceptual de sus pretensiones. No es por ello una sorpresa que, de manera retrospectiva, el artista firme un libro en 2018 –co-publicado por el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid– titulado precisamente, así: *Experience*. Eliasson es uno de los artistas actuales más representativos en proponer situaciones participativas al público, en el caso que nos ocupa, caminando.

The Path Series, 1999, es un proyecto coetáneo a otras series fotográficas como *The walk series (The Alftavatn close-up series)*, 1999, o *The Moss Series*, 1999, que tienen voluntad de archivo reflejo de caminatas por diferentes entornos naturales desarrollados en Islandia. De estos años a los venideros, Eliasson transita desde la experiencia individual del artista, a la individual y también colectiva del público. Como ejemplo, el icónico *The Weather Project*, presentado en Tate Modern London entre 2003 y 2004, donde se hace patente su preocupación por lo atmosférico incluido artificialmente en el espacio arquitectónico, elocuente y expresivo.

En lo que atañe a esta serie de fotografía de caminos, en la más pura línea de Fulton o Long, para el crítico Matthew Drutt:

The Paths Series... [transmite] el desarrollo literal de un viaje al estilo de Hamish Fulton de principio a fin. La primera imagen [en la cuadrícula] marca la partida de Eliasson, y la serie presenta una disposición en secuencia horizontal de imágenes tomadas en varias etapas a lo largo del camino, que culminan en el punto final... una lectura detallada del camino en sí impregna la serie del camino, con una proximidad relativamente constante al suelo, mantenida mientras que todas las demás referencias al lugar están excluidas".⁴⁹ (Drutt, 2004, p. 12)



Fig. 97. Olafur Eliasson, *The Path Series*, 1999.

⁴⁹ Traducción propia de. *'The path series... [conveys] the literal unfolding of a Hamish Fulton-like journey from beginning to end. The first image [in the grid] marks Eliasson's departure, and the series features a horizontally sequenced arrangement of pictures taken at various stages along the way, culminating in the end point... a close reading of the road itself pervades The path series, with a relatively consistent close proximity to the ground, maintained while all other references to place are excluded.*

Por poner un ejemplo de su enorme interés hacia el camino como experiencia, tema principal para esta tesis, destacamos *Tu camino sentido*, 2011, en la 17th International Contemporary Art Festival SESC_Videobrasil de São Paulo. En ella, con lámparas fluorescentes y neblina seca, crea un espacio donde los espectadores se mueven en dirección a la luz, adaptando lentamente la velocidad de su movimiento a los diferentes grados de visibilidad que hay en la instalación. Eliasson llegó a ser calificado como “superestrella del arte sensorial”⁵⁰.



Fig. 98. Olafur Eliasson, *Tu camino sentido*, 2011.

Nancy Holt (Massachusetts, 1938) es una artista inscrita dentro del *Land art* estadounidense que, sin embargo, se aproxima a una forma de trabajo en *Trail Markers*, 1969, más cercana a la corriente homónima europea. Su obra más icónica, *Sun Tunnels*, 1973-76, emplazada en el desierto de Utah es algunos años posterior a la que nos ocupa, lo que sirve como prueba para evidenciar que también el arte de tierras de ultramar, al igual

⁵⁰ Véase el artículo publicado en el diario El País: https://elpais.com/cultura/2014/12/26/babelia/1419607092_491208.html

que el europeo, comenzó caminando. Y es que estas fotografías de Holt fueron tomadas, precisamente, en Inglaterra.



Fig. 99. Nancy Holt, *Trail Markers*, 1969.

Además, guardando alguna similitud con *The Path Series* de Olafur Eliasson, también aquí subyace un interés por el archivo. Anna Maria Guasch, dentro de su práctica teórica en la que habitúa a hablar de *giros* de diversos tipos⁵¹, describe como sucede en esta década de los sesenta del siglo pasado, un interés galopante por considerar la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo”:

La mayoría de los artistas han sido etiquetados de «conceptuales», pero su recurso al índice, a los sistemas modulares, a la

⁵¹ Es patente en su ensayo *El Arte en la era de lo global, 1989-2015* (2016) donde enfoca el arte de este convulso periodo histórico desde diversos giros: geográfico, ecológico, etnográfico, de la traducción, dialógico, de la memoria y de la historia, documental y cosmopolita. Continúa, así, con la cartografía iniciada en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 2000, donde también hablaba de giros, pero más relacionados con la desmaterización de la obra de arte, la posmodernidad y el fenómeno de los *neos-*.

fotografía objetiva, a la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición, la serie..., nada tiene de «tautológico», sino que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. (Guasch, 2005, p. 157)

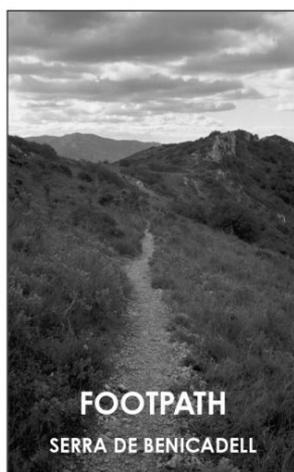
En artistas como Bernd & Hilla Becher, u On Kawara, esto sucede de manera mucho más evidente, pero no excluye que el archivo sea una herramienta empleada, directa o transversalmente, por un gran número de artistas de este contexto histórico. La obra que presentamos de Holt coincide, una vez más, con el de Eliasson en el enfoque hacia abajo de la cámara, solo centrada en el camino y la marca. Es curioso que la artista llevara a cabo este proyecto fotográfico en Dartmoor, lugar donde tres años después Richard Long realizaría sus *Dartmoor Walks*, 1972. En este viaje a Inglaterra la acompañaba Robert Smithson, tanto en busca de sus ancestros –ambos tenían ascendencia inglesa– como para explorar de primera mano la categoría de lo pintoresco del paisaje inglés.

El punto de vista de estas fotografías continúa la estela de lo que en una ocasión Richard Long –al que llegó a conocer en su visita– explicó sobre cómo fotografiar caminos, en relación a sus propias dudas sobre cómo registrar *A Line Made by Walking*, 1967, siendo la válida la del propio caminante que avanza por él, es decir, alineados con el trayecto que queda por recorrer. Predomina en la serie la continuidad de las marcas de color naranja, que indican la dirección del camino, las cuales se añaden como huella humana a la de propio sendero. Holt llegó a reconocer

el carácter hipnótico⁵² (Sleeman, 1969) de dichos puntos por su carácter didáctico para la orientación y, sea dicho de paso, propiciar un deleite estético del paisaje inglés, enfrentado a la hostilidad del desierto de Utah, donde trabajará años después.

Footpath Serra de Benicadell, 2016, es un claro ejemplo de fotografía de sendero. La obra formó parte de la exposición *Hamish Fulton. Walking on the Iberian Peninsula* presentada en 2018 en Bombas Gens Centre d'Art de Valencia, que recoge trabajos de Fulton datados desde 1979 hasta 2016. La fotografía de este sendero – ubicado entre los municipios de la Val d'Albaida (Valencia) y Concenterina (Alicante) – trata de incluir al espectador en la obra tomando el punto de vista señalado por Long en anteriores párrafos: enfrente y en línea con el camino. Esta simbiosis está relacionada con la experiencia del caminar como generadora de paisaje, leída en las posibilidades que apuntaría Roger (2007), *in situ* o *in visu*, en ambas o, en definitiva, *in itinere*.

⁵² Traducción propia de: *It's very hypnotic these little orange dots, and was interesting because they were very cleverly placed.*



A 14 DAY WALK FROM SEA LEVEL AT RÍUMAR CONTINUING TO THE TOP OF 1104 METRE BENICADELL
ENDING BY THE WATERS EDGE IN ALICANTE SPAIN 16-29 FEBRUARY 2016

Fig. 100. Hamish Fulton, *Footpath Serra de Benicadell*, 2016.

Desde el mismo punto de vista que el trabajo antes mencionado de Fulton –y el de la propia *A Line Made by Walking*, 1967, de Richard Long– Mark Ruwedel (Pensilvania, 1954) fotografía un sendero histórico en *Death Valley: Ancient Footpath Along the Shore of a Departed Lake, from the "Ice Age" series*, 1995. Dicha pieza fue incluida en la exposición reseñada del MoCP Museum of Contemporary Photography de Chicago, y forma parte de una serie extensa que comenzó a finales de los años noventa. Del mismo año, en *Denver and Rio Grande Western #10*, 1995, llegó a incluir abajo, centrado, un texto descriptivo, como es común que hagan los Long y Fulton, con los que se relaciona, además, al emplear fotografía en blanco en negro. Desde el caminar y el camino, Ruwedel explora conceptos como la memoria y la historia de América.

Algunas de sus fotografías se encuentran en la colecciones de *The Metropolitan Museum of Art* de Nueva York o *Tate Britain* de Londres.



Fig. 101. Mark Ruwedel, *Death Valley: Ancient Footpath Along the Shore of a Departed Lake*, from the "Ice Age" series, 1995.

Respecto al camino como un lugar cubierto por telas y, por lo tanto, señalado, mencionamos los trabajos de Christo & Jean Claude y OHO Group. En el caso de los primeros, la cubrición con telas es una constante narrativa en su obra, envolviendo objetos cotidianos inicialmente, para después ocultar y señalar edificios enteros, monumentos representativos o, incluso, acantilados. El proyecto *Wrapped Walk Ways*, 1971-78, consistió en cubrir con 12.540 m² tela de nylon anaranjada un total de 4,4 kilómetros de caminos. Estuvo instalada tan solo del 2 al 16 de octubre de 1978 y, como en otras ocasiones, fue precedida por una serie de bocetos, dibujos y collage con los que se financió el proyecto. Por su parte, OHO Group fue un grupo de artistas eslovenos, activo de 1966 a 1971. La colección del MoMA de Nueva York incluye una serie de trabajos de la serie "*Summer Projects*" una de las cuales supone un sendero

sobre una pradera cuyo planteamientos recuerda a Ashiato, una intervención de finales de los cincuenta llevada a cabo por el artista japonés Akira Knayama, vinculado al grupo Gutai.

Como parece obvio, Richard Long merece una mención especial en este capítulo dedicado a los senderos aunque, en realidad, la figura del artista impregna toda la tesis, auténticamente pionero y situado en el mismo origen tanto de las prácticas artísticas que estudiamos en nuestra investigación. A continuación nos centramos en cinco de sus obras que presentan un carácter pertinente para este epígrafe por su morfología particular o ser rarezas dentro de su producción.

En 1972 Richard Long realizó una caminata a lo largo de las denominadas Líneas de Nazca, manifestaciones prehistóricas datadas entre el siglo I y VI d.C. en Perú. Dichas extensas líneas, que se estiman en unos 450 km., forman en algunos tramos figuras de animales, propiamente denominadas geoglifos y, así, “con este gesto de andar sobre esa línea, el artista recorre literalmente los mismos pasos que los prehistóricos” (Maderuelo, 1996, p. 44) Este hecho demuestra un interés y respeto de Richard Long hacia el sendero como construcción colectiva y manifestación humana de carácter histórico e interés etnológico, que también se hace patente en la obra *Cerne Abbas Walk*, 1975, la cual veremos en el punto 2.2.8. dedicado al recorrido en el plano.

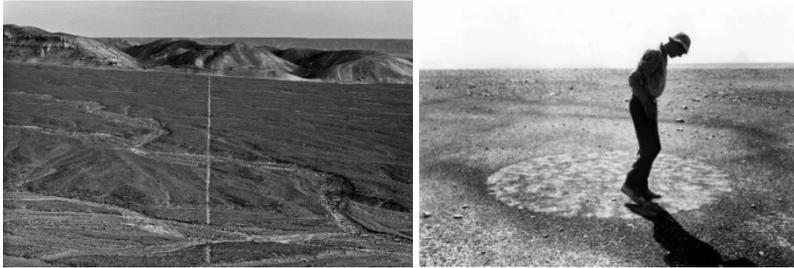


Fig. 102. Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972 (izquierda). A la derecha, Long hollando el suelo en círculo.

Aunque en el apartado 1.2.4. ya analizamos algunas obras tempranas de Richard Long de su etapa de estudiante –como *Walking Man and Plaster Path*, 1965, uno de los pocos ejemplos, tal vez el único, donde Long representa escultóricamente la figura de un caminante, caricaturizado y desproporcionado otorgando un protagonismo exagerado a las extremidades inferiores– nos fijamos ahora en *A snowball track*, 1964, una obra anterior a *A Line Made by Walking*, que refleja una preocupación prematura por cómo registrar fotográficamente el camino. Cabe recordar que en este momento estaba candente el debate sobre la autonomía de la fotografía para ser considerada, más allá de un hecho documental, la obra de arte en sí misma. Raras veces aparecen figuras humanas en sus trabajos, de manera excepcional él mismo caminando y, en ejemplo que sigue, un grupo de niños corriendo en *A Walking and Running Circle* realizada en 2003 en Maharashtra, India.



Fig. 103. Richard Long, *A snowball track*, 1964 (izquierda) y *A Walking and Running Circle*, Warli Tribal Land Maharashtra, India, 2003 (derecha).

En la década de los 2000, Richard Long propone caminos en la sala de exposiciones. Un ejemplo es *Three Paths*, 2003, compuesta por tres caminos, aunque en origen eran seis, como se puede comprobar en la exposición del Museum Kunst Palast de Düsseldorf de ese mismo año. Es probable que la obra se haya fragmentado al ser vendida por partes, posiblemente por la histórica Konrad Fischer Galerie de esa misma ciudad. Esta obra formada por trayectorias realizadas con tablero de madera que se muestran como caminos, pero sin existir la posibilidad ni la necesidad de caminar sobre ellos, es una práctica poco común en la producción de Long siendo lo habitual trasladar a las salas para construir figuras geométricas, muchas veces simplemente líneas, como sí es el caso de *Five Paths*, 2004, que recoge la misma idea, pero en negativo.

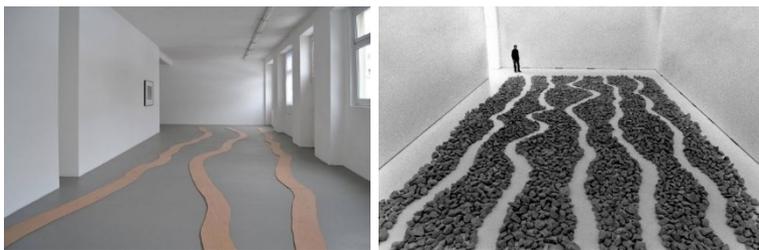


Fig. 104. Richard Long, *Six Paths*, retitulada *Three Paths*, 2003 (izquierda) y *Five Paths*, 2004 (derecha).

Línea de Pontevedra, 1999, es una obra de Richard Long ubicada en la *Illa das esculturas* [Isla de las esculturas] en la propia ría de Pontevedra, un proyecto de arte público al que volveremos en el siguiente capítulo – 2.2.3.– dedicado a los laberintos y otros caminos difíciles. La imagen⁵³ que seleccionamos es especialmente significativa ya que muestra, a la izquierda, propiamente la obra y, a la derecha, un camino del deseo hollado por los visitantes. La pieza está realizada con diecisiete toneladas de piedras de granito blanco dispuestas longitudinalmente a lo largo de treinta y siete metros lineales. Hoy en día el entorno ha sufrido diversas remodelaciones, desvirtuándose la vocación germinal de la obra.

En un texto publicado a propósito de la presentación del proyecto, Richard Long afirmaba:

Un sendero es un lugar. También es un camino que va de un lugar a otro, de aquí hasta allí, y vuelve nuevamente. Cualquier lugar a lo largo de él es una parada. La percepción de su longitud

⁵³ Procedente del blog de José Fariña Tojo, catedrático de Urbanismo de la UPM: <https://elblogdefarina.blogspot.com/2009/11/illa-das-esculturas-pontevedra.html>

depende de la velocidad del caminante, o de sus pasos o de su dificultad (Castro, 2003, p. 64)”



Fig. 105. Richard Long, *Línea de Pontevedra*, 1999. Foto: José Fariña.

Visualmente relacionada con *Línea de Pontevedra*, 1999, la obra de Carey Young (Zambia, 1970) titulada *Body techniques (after A Line in Ireland, Richard Long, 1974)*, 2007 –como en el caso antes analizado de *Walking on Carl Andre*, 1997, de Sylvie Fleury (1997)– supone una cita, o una revisión crítica, de la obra de artistas de finales de 1960. Aunque tanto el punto de partida como la resolución son diferentes a los de Fleury. Young no camina sobre una obra real de Richard Long, como sí lo hacía Fleury sobre una de Carl André, y su línea conceptual va más allá del discurso feminista, reelaborando obras icónicas de los años setenta para resaltar la presencia y adaptación a un espacio hostil, deslocalizado y representado en los escenarios en construcción de la moderna ciudad de Dubai en los Emiratos Árabes Unidos. Esas técnicas corpora-

les, como el propio acto de caminar sobre estos escombros de construcción, están orientadas a la resistencia, también política. Sin embargo, comparten con el referente –que es *A Line in Ireland*, 1974, de Richard Long– el interés por cómo lo geológico e ideológico de la forma natural sobrepasa y supera los artefactos de origen humano para recuperar, muchas veces, la ya señalada entropía. Esto es lo que conceptualmente Carey Young intenta aportar con su trabajo, para "representar la arquitectura del comercio multinacional como proyectos despersonalizados y deshumanizadores, futuristas, pero empañados por el progreso pervertido." (Bryan-Wilson, 2010, p. 246)⁵⁴



Fig. 106. Carey Young, *Body techniques (after A Line in Ireland, Richard Long, 1974)*, 2007.

Inciendo más particularmente en la línea resultado del caminar, encontramos *Se hace camino al andar* de Esther Ferrer (Donostia, 1937), destacada y pionera figura del ámbito de la *performance* en España.

⁵⁴ Traducción propia de: *Depict the architecture of multinational commerce as depersonalized and dehumanizing, futuristic yet dusty projects of progress perverted.*

“Los animales andan, los hombres también. Los trabajadores y los burgueses, los jóvenes y los viejos, todos andamos, inevitablemente, mientras atravesamos el espacio/tiempo de nuestras vidas”⁵⁵, explicaba la artista sobre esta acción, empleando cinta de carroceros y el propio caminar como herramienta adhesiva para crear un itinerario por las zonas afectadas por la amenaza de la prolongación de la avenida Blasco Ibáñez, hoy paralizada, en el barrio del Cabanyal-Canyamelar de Valencia. Dicha acción, realizada el 22 de noviembre de 2015, apoyaba y visibilizaba la acción vecinal llevada a cabo por la Plataforma Salvem el Cabanyal, en pro del barrio, declarado Bien de Interés Cultural en 1993. Posteriormente llevó a cabo la *performance* entre otras ciudades, como Jerusalem este y Ramalla, Palestina, en 2011, también allí con fines reivindicativos.



Fig. 107. Esther Ferrer, *Se hace camino al andar*, Festival Street Level- Hertogenbosch - Holanda, 2002.

⁵⁵ Existe más información y material gráfico sobre la acción en Valencia disponible en la web del proyecto “Territorios compartibles” de Paula Valero: ”<https://territorioscompartibles.weebly.com/esther-ferrer.html>

Siguiendo la misma práctica creativa de hacer camino al andar, *The Green Line*, 2004, esta es también el título de una publicación de Francis Alÿs en 2007 que se erige como una declaración de intenciones, ampliamente ilustrativa de su trabajo: “A veces, hacer algo poético puede volverse político y, a veces, hacer algo político puede volverse poético” (Alÿs, 2007).

Esta *performance* tiene un antecedente similar llevado a cabo en 1995 cuando Alÿs vertió caminando una línea azul en el suelo en São Paulo, sin más intención que la de un gesto pictórico. Nueve años después reprodujo el *modus operandi* dotado ahora de interés político al derramar cerca de sesenta litros de pintura de una lata agujereada a lo largo de los 24 kilómetros de la no visible línea verde que atraviesa Jerusalem, frontera *de facto* entre Israel y Palestina, perceptible solo sobre un mapa y que Alÿs subraya y amplifica sobre el terreno.



Fig. 108. Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004.

Tim Ingold, catedrático de Antropología Social en la Universidad de Aberdeen, en su ensayo *Lines. A brief history* publicado en 2007, realiza un exhaustivo recorrido por las líneas, analizadas desde su presencia en el lenguaje y la notación musical, el dibujo, la escritura o la caligrafía. En el subtítulo, recuerda a *Wanderlust. Una historia del caminar* –publicado en 2002 por Rebecca Solnit, referenciada en más de una ocasión en esta investigación– en la medida en que uno y otro remarcan la noción de *una breve historia* el primero, y *una historia* la segunda, actitud en la que coincidimos con ambos autores en el subtítulo de nuestra tesis: *una posibilidad de itinerario*, por supuesto, de muchas tantas otras.

Volviendo a la cuestión de la línea en el mapa, Ingold realiza una oportuna radiografía del vínculo entre línea, mapa y territorio que nos puede resultar de idónea aplicación para entender la *línea verde* de Alÿs:

El mapa no pretende representar un determinado territorio, o marcar las ubicaciones espaciales de las características incluidas dentro de sus fronteras. Lo que cuenta son las líneas, no los espacios que las rodean. Así como el campo por el que pasa el caminante está compuesto por el entramado de los caminos del viaje, el croquis en forma de mapa se compone -ni más ni menos- que de las líneas que lo componen. Estas se dibujan a lo largo de la evolución de un gesto, más que a través de las superficies en las que se trazan. De hecho, en principio, no es necesario trazar las líneas de un mapa en ninguna superficie. (Ingold, 2007, p. 84)⁵⁶

⁵⁶ Traducción propia de: *The map makes no claim to represent a certain territory, or to mark the spatial locations of features included within its frontiers. What count are the*

Las líneas y los mapas también son empleados con un sentido político, por la artista Susan Stockwell (Reino Unido, 1962). Evocan la cartografía, por ejemplo, *A Chinese Dream I & II*, 2010, que muestra un mapa-mundi configurado con papel moneda chino, o *Territory Dress*, 2018, una suerte de mapa-vestido que reivindica el territorio femenino poscolonial. En el vídeo seleccionado, *Taking a Line for a Walk*, 2003 –producido un año antes que la anterior obra de Alÿs–, la artista recorre calles de Londres con una máquina sulfatadora de mochila, marcando una línea al caminar sobre el suelo, que depende de su propio caminar. Sugiere, así, un dibujo sobre el mapa, pero llevado al propio terreno a tamaño real para que pueda ser seguido por los transeúntes.



Fig. 109. Susan Stockwell, *Taking a Line for a Walk*, 2003.

lines, not the spaces around them. Just as the country through which the wayfarer passes is composed of the meshwork of paths of travel, so the sketch map consists - no more and no less- of the lines that make it up. They are drawn along, in the evolution of a gesture, rather than across the surfaces on which the arte traced. Indeed in principle the lines of a sketch map need not be traced on any surface at all.

En el caso de Stockwell o Alÿs, esa línea caminando —que está íntimamente relacionada con el mapa del territorio— se plasma directamente sobre el terreno, en ambos casos, con pintura. Por el contrario, la obra *Making Ways*, 2013, de Mainer López (Donostia, 1965), representa de manera virtual dichas líneas. La obra se presentó en la 13ª Bienal de Estambul, cuyo tema giraba alrededor de la noción del dominio público como foro político. Así, *Making Ways*, explora los recorridos que las personas realizan en el espacio público, especialmente en aquellos casos en los que no siguen el camino indicado. El proyecto se compone de tres vídeos que registran los movimientos de los urbanitas, uno de ellos resaltando en azul las líneas de trayectorias alternativas. Además de la observación del entorno y la producción de los vídeos, una tercera parte la compone un manual donde recogen estos patrones de comportamiento que entroncan, de alguna manera, con la idea de espacio como lugar practicado de Michel de Certeau, y el fenómeno de los caminos del deseo que abordaremos en el último capítulo de esta tesis y que incluye nuestra práctica artística.



Fig. 110. Mainer López, *Making Ways*, 13ª Bienal de Estambul, 2013.

Por último, para cerrar este capítulo dedicado a los senderos y las líneas resultado del caminar, bien como huella física o simplemente como experiencia, abordamos un proyecto presentado en el stand de MKgalerie de Rotterdam en la feria de arte contemporáneo ARCO Madrid 2010. *Varios barrios*, 2010, es un trabajo de Willem Besselink (Países Bajos, 1980) realizado con el soporte de la Mondriaan Foundation en la propia ciudad de Madrid. La práctica artística de Besselink suele consistir en el manejo de datos que luego se convierten en gráficos, pero sin aparente información explicativa al respecto. En este caso, se representan los flujos de movilidad los días 13 y 14 de diciembre de 2010 en cinco lugares concretos en Madrid durante un minuto. La presentación final del gráfico, con autonomía propia como objeto escultórico, se compone de cinco torres compuestas de listones de madera multicolor, atribuyendo el rojo a los automóviles, el rosa los peatones –que predomina– y otros colores a otros medios de transporte.



Fig. 111. Willem Besselink, *Varios barrios*, 2020. Vista del stand de MKgalerie en ARCO Madrid 2010.

2.2.3. Caminos difíciles, escaleras y laberintos.

En el siguiente capítulo analizamos un conjunto de obras de arte contemporáneo que, o bien implican caminar por terrenos dificultosos o con obstáculos, o bien o muestran la propia experiencia del artista recorriendo estos complicados itinerarios, a veces en forma de escaleras y laberintos. Muchos de estos trabajos son reseñables aquí ya no solo por el artefacto, sino por la invitación a participar en él, es decir, a formar parte de la obra, concretamente a recorrerla.

En este sentido se mueve la producción artística de Mowry Baden (Los Ángeles, 1936), de la cual analizamos algunos ejemplos en las siguientes líneas. Podemos comenzar por *Seat Belt with Block*, 1969, un dispositivo formado por un cinturón de nylon unido a un bloque de hormigón y la invitación a llevar a cabo una acción de movimiento circular, caminando. Los visitantes que acudían a la sala debían generar una tensión con esa correa y empezar a caminar. El cinturón de seguridad, estrechamente vinculado al coche, es aplicado en esta ocasión al caminante, y le permite un hipnótico movimiento, apacible, de no ser por el escalon de cemento que se presenta como un obstáculo a mitad del recorrido.



Fig. 112. Mowry Baden, *Seat Belt with Block*, 1969.

Baden es uno de los artistas contemporáneos que más ha trabajado cuestiones sobre la kinestesia y las proposiciones de caminos, por lo general, complicados. El público activo asume los retos y participa de la experiencia que sugiere el artista, tanto en el interior de las salas como en sus trabajos en el espacio público de la calle. En *Otis Room*, realizada en 1975 en el *Otis College of Art and Design* en Los Ángeles, se dispone una estrecha pasarela que obliga a circundar el perímetro de una habitación llena de piedras. Otros trabajos destacados, también vinculados de nuevo con el equilibrio del cuerpo humano, son *Ottawa Room*, 1980 y *Kinhin*, 1979, cuyo título remite a un tipo de meditación que se realiza caminando y que es propia del Budismo zen.



Fig. 113. Mowry Baden, *Otis Room*, 1975 (izquierda) y *Ottawa Room*, 1980 (derecha).

Al igual que otros muchos artistas posmodernos, demuestra más interés por la experiencia que por el objeto, con el fin de interferir en la conciencia interna del movimiento bipedal del espectador que camina por pasarelas perimetrales demasiado estrechas dentro de habitáculos sin una finalidad específica funcional. Dentro de su investigación acerca de la locomoción humana, *K Walk*, 1969, propone un camino escabroso,

cuyo ritmo y manera de recorrerlo viene condicionada por el propio artista. Como le ocurría a Shimamoto y tantos otros, recorrer la obra era un punto esencial e imprescindible para completar la obra, es decir, para activarla y darle sentido. Las barras inclinadas de acero limitan el paso de la persona pero, gracias a que no dispone de pasamanos, hacen posible el tránsito en zigzag. De este modo, el artista juega con el sentido de la barandilla, elemento de apoyo y ayuda que, en esta obra, de estar presente, significaría todo lo contrario. Además, las medidas de la obra están condicionadas al cuerpo de su pareja, Judith McDowell, dificultando el paso a otras personas cuyo cuerpo no se asemeje al de ella. Como en otras obras de esta etapa, también aquí está presente el interés kinestésico del artista, relacionado con una especificidad física personal y singular.

I Walk the Line, 1967, es un buen ejemplo temprano de la relación que Baden establecería en obras posteriores entre el cuerpo, el caminar y la escultura, en ocasiones considerada por él como una suerte de arquitectura, en la medida en que se trata de un lugar habitable, al menos momentáneamente. El artista rechazó, desde mediados de los años sesenta, el interés de sus obras como esculturas meramente observables en la distancia. Así, muchas de ellas, sobre todo hasta la década de 1980, se presentan como artefactos o máquinas con las que interactuar o plataformas vertiginosas sobre las que transitar.



Fig. 114. Mowry Baden, *K Walk*, 1969 (izquierda) y *I Walk the Line*, 1967 (derecha).

En concreto, *I Walk the Line*, 1967, debe ser transitada a horcajadas. Fue construida siguiendo las medidas del propio cuerpo del artista (como ocurre en *K-Walk* con el de su pareja), teniendo en cuenta, en particular, la altura de la entrepierna. El hecho de que esa barra de madera se eleve más o menos a mitad del camino, convirtiéndolo a primera vista en impracticable, esconde una rampa oculta que sí permite completar el recorrido. Actualmente la obra se encuentra en Museum of Contemporary Art San Diego, California.

Baden siempre fue consciente de su dificultad por introducir el compromiso físico del espectador en los museos dada su incompatibilidad con la condición de meros espectadores y la prohibición generalizada en estos espacios por tocar, bien sea con las manos o con los pies, las obras de arte, incluso aquellas que fueron formuladas para tal fin. Dicho debate llega hasta nuestros días.

Arriegado es también el camino que toma Simon Faithfull (Reino Unido, 1966), quien aborda en sus trabajos –en este caso una videocreación que recoge una acción concreta– un enfoque hacia el propio planeta como terreno para su práctica artística, explorando la propia fisicidad del planeta y sus límites geográficos, más relacionados con una cuestión geofísica que geopolítica.



Fig. 115. Simon Faithfull, *0°00 Navigation Part I: A Journey Across England*, 2009 (dos fotogramas de la videocreación)

Esta exploración del mundo la realiza, generalmente, caminando, y no carente de ironía o humor. En *0°00 Navigation Part I: A Journey Across England*, 2009, se muestra un recorrido a lo largo de la línea del meridiano cero de Greenwich, en Inglaterra, atravesando todo lo que se interponga a su paso, en ocasiones andando por campiñas, en otras saltando vallas y propiedades particulares. Steven Bode, en el catálogo de la exposición *There is no road. The road is made by walking*, al respecto del trabajo de Faithfull, destacó:

Demostrando que no hay nada más quijotesco y absurdo que atenerse a una línea absolutamente recta, Faithfull atraviesa cer-

cas y vadea corrientes viéndose, en ocasiones, obligado a adentrarse sin autorización en propiedades ajenas antes que desviarse de su camino [...] Traza, en todo momento, su trayectoria a lo largo de una línea inexistente, el cartográfico “progreso de peregrino” del artista (con la virtuosa brújula experimental superada aquí por las indicaciones instantáneas de un GPS manual) constituye también una cariñosa reducción al absurdo de aquellos periplos conceptuales llevados a cabo por precursores símbolos como Hamish Fulton o Richard Long ” (Bode, 2009, p. 27)

Por su parte, Lucy Gunning (Reino Unido, 1964) muestra en *Climbing Around My Room*, 1993, a una *performer* recorriendo minuciosamente cada borde y recoveco de una habitación. Como si se tratara de un juego, los pies nunca han de tocar el suelo, lo que lleva a que, en ocasiones, tenga que escalar por el alféizar de la ventana u otros salientes. Así, Gunning indaga, empleando las artes del cuerpo, cuestiones relativas al espacio psicológico de lo público y lo privado y su relación con la condición humana. “El escenario describe algo precario y placentero, algo peligrosamente pero delicadamente logrado. Es una imagen de exceso, una representación del deseo en un paisaje a la vez conocido y desconocido” (Gunning, 1995).



Fig. 116. Lucy Gunning, *Climbing Around My Room*, 1993.

Volviendo la vista atrás, cualquier trabajo del grupo Gutai que se precie, por su contexto temporal, siempre posee un carácter precursor y visionario de lo que vendría después. *Por favor, camina*, 1956, de Shozo Shimamoto –miembro fundador del grupo– es un ilustrativo ejemplo de camino a modo de pasarela de difícil o imposible tránsito sin riesgo de esguince. El título es el mismo para otra obra de los mismos años. Ambas tienen en común que es la primera vez que un artista interpela directamente al público para que camine por la escultura, algo absolutamente disruptivo en el año 1956.



Fig. 117. Shozo Shimamoto, *Please Walk on Here*, 1956. A la derecha, detalle del interior.

Sin embargo, son caminos complicados. Uno por disponer una superficie irregular con diversos listones de madera en los que tropezar; el otro por tener instalados bajo sus seis módulos unos muelles que desestabilizarían al caminante. Pudiendo ser interpretados tanto como una trampa como un juego, lo cierto es que en las últimas exposiciones donde se incluyeron se impedía activar la obra caminando sobre ella, pudiendo solamente contemplarla, a la manera clásica. La obra formó parte de *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs* (2000)

Trisha Brown (Washington, 1936) se ocupó profesionalmente como bailarina en el ámbito de la danza y la coreografía. Algunas de sus obras ya fueron analizadas en la primera parte de la tesis, concretamente en los apartados 1.3.2. y 1.3.3. sobre el transitar a la par y en colectivo, respectivamente. Hay que puntualizar que desde que el Black Mountain College abrió sus puertas en 1933 en Estados Unidos, recibió a profesores de la extinta Bauhaus europea, como el matrimonio Albers, y también su legado. Allí se amplificaron las cuestiones artísticas, abarcando ámbitos como, precisamente, la danza, de la mano de Merce Cunningham. Aunque la actividad de esta escuela solo estuvo activa hasta 1956, sembró el camino para las formas de arte procesual del cuerpo, el llamado *body art*, de los años setenta del siglo XX.

En los sesenta se podría situar como antecedente de *Woman Walking Down a Ladder*, 1973, de Brown, otra obra titulada *Obsession de lévitation*, 1960, de Yves Klein, un fotomontaje inspirador e impactante para su época.



Fig. 118. Trisha Brown, *Woman Walking Down a Ladder*, 1973 (izquierda). Yves Klen, *Le Peintre de l'espace se jette dans le jide!* u *Obsession de lévitation*, 1960 (derecha).

Actualmente, *Woman Walking Down a Ladder*, 1973, forma parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En este camino difícil en vertical, Brown se ayudaba de cuerdas para crear un efecto ilusionista a la vez que real y arriesgado. De la misma serie es *Man Walking Down the Side of a Building*, 1970, que se encuentra en la colección del MoMA de Nueva York.

La responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia en el Museo Reina Sofía, Lola Hinojosa, subraya que estos trabajos de Brown, que recurren a gestos y movimientos de la cotidianeidad como el andar, sirvieron para cuestionar la narrativa e ilusionismo teatral de la danza moderna.

En este caso, el gesto rutinario de caminar o bajar una escalera se transforma en un desafío a la gravedad y una reflexión en torno al peso o ligereza del cuerpo del bailarín, como elementos propios de la danza, en diálogo con la experimentación sobre el

plano vertical, como el propio de las artes plásticas. (Hinojosa, 2012)

Llegando ya explícitamente a un camino tan complicado como el funambulismo, el filme de seis minutos de duración de Catherine Yass (Londres, 1963) titulado *High Wire*, 2008, muestra al equilibrista francés Didier Pasquette intentando caminar sobre los noventa metros que separan dos torres de un complejo de viviendas a las afueras de Glasgow construidos en los años 60, que fueron los más altos de Europa y que acogieron a personas de barrios marginales de la capital.

La pieza consiste en una videoinstalación con cuatro proyecciones que muestran imágenes del transcurso de la hazaña desde una perspectiva multicámara, al situarse los equipos en ambas torres, más cerca o más lejos del funambulista, junto a otra que porta en su propio casco. A través de esta última se percibe su vista hacia abajo, tanto de la cuerda floja como del suelo, generando en el espectador una experiencia y sensación de vértigo o acrofobia.



Fig. 119. Catherine Yass, *High Wire*, 2008.

Finalmente Pasquette no puede completar el recorrido. El sentido conceptual de este trabajo de Yass enfrenta esta frustración personal al de la propia pretensión urbanística del complejo, hoy derruido, que también fracasó en su intento de cambiar la vida de sus habitantes. La obra forma parte de la colección de TATE Modern de Londres. Según la propia Catherine Yass:

High Wire es un sueño de caminar en el aire, hacia la nada. Pero tiene un trasfondo urbano y los edificios de gran altura proporcionan el marco y el soporte. El sueño de alcanzar el cielo es también un sueño modernista de ciudades en el aire, inspirado en una creencia utópica en el progreso. Cada vez que veo a Didier dándose la vuelta, recuerdo haberlo oído gritar, desde donde yo estaba parada en otro tejado: '*C'est pas possible!*' (Frei et al., 2008, p.94.)

Touch, 2000, de Janine Antoni (Bahamas, 1964), incluida en la exposición *Camiños III* del CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, es un vídeo donde la artista camina sobre una cuerda floja que coincide con la línea de horizonte frente a la casa donde nació. La dificultad de caminar también se plasma en *Tangent*, 2003, donde lleva a cabo el equilibristismo sobre una valla de barricada de la policía de Nueva York. Estos elementos suelen tener grabada la prohibición "*Police Line Do Not Cross*", línea que ella transgrede al caminar encima interrogando sobre las posibilidades de la ley para condicionar el movimiento del cuerpo en el espacio público.



Fig. 120. Janine Antoni, *Touch*, 2000 (izquierda) y *Tangent*, 2003 (derecha).

La escalera, al igual que el laberinto –elemento que abordaremos más adelante– está cargada de componentes simbólicos tanto en la tradición cristiana como en otras religiones. La escalera, que puede entrañar un camino sencillo o dificultoso, es la se relaciona con el *axis mundi*, el eje del mundo que conecta cielo y tierra, soliendo representarse con forma de árbol por cuyas ramas trepar entre ambas esferas hacia el lugar sagrado.

Son varios los artistas que trabajaron con la poética de la escalera. Gina Pane abrió una herida en los años setenta relacionada con las prácticas artísticas agresivas llevadas a cabo con su propio cuerpo. También del mismo año es otro acontecimiento que generó revuelo en todos los ámbitos, cuando un amigo del Chris Burden disparó al propio artista en el brazo a cinco metros de distancia en *Shoot*, 1971. En este caso, el camino de Gina Pane al que nos referimos consiste en una escalera metálica, cuyos peldaños están dispuestos de una manera desorganizada y aleatoria, complicando el ascenso. En la superficie de cada peldaño había elementos cortantes, con lo cual, además, Pane podía sufrir heridas al intentar subir descalza. Sin embargo, así como el disparo de Burden fue un disparo real, la crítica cuestiona en el caso de la francesa que dicha

sangre haya sido contundente como parecen indicar las imágenes en blanco y negro. La obra se inscribe en un contexto de compromiso político a raíz de la Guerra de Vietnam, que también llevaron a cabo otros artistas americanos.

La obra *Acción de escalada no anestesiada*, 1971, se muestra en dos partes: la documentación fotográfica de la acción en el estudio de Pane, y el propio artefacto entendido como camino. Lo segundo, lo material, irá siendo paulatinamente relegado a un segundo plano a favor del *accionismo* propiamente dicho. Con motivo de la exposición individual de Pane en el MUSAC de León en 2016, titulada *Intersecciones* su comisario, Juan Vicente Aliaga, interpreta el dolor físico individual en relación al actitud indolora de la colectividad, la sociedad en general, y su actitud anestesiada (Aliaga, 2016)



Fig. 121. Gina Pane, *Action Escalade non-anesthésiée*, 1971.

Alice Aycock (Pensilvania, 1964) trabajó también en varias ocasiones en torno a la estructura de la escalera. Fue una figura pionera como mujer en el *Land art* americano, está siendo visibilizada en los últimos años, como sucedió en la exposición *Decoys, Complexes, and Triggers: Feminism and Land Art in the 1970s* que tuvo lugar en el SculptureCenter de Nueva York en 2008. *Stairs (These Stairs Can Be Climbed)*, 1974, es una escalera y escultura que invita a la experiencia ya no de subirla, si no solamente de contemplarla ya que, curiosamente, no se puede trepar, como reza el propio título, con claras resonancias en sentido opuesto a *Por favor, camina*, 1958, de Shozo Shimamoto. Además, propone una invitación lúdica a que el visitante lleve a cabo una acción de caminar, ascender o subir las escaleras, pero sin llegar a una meta.



Fig. 122. Alice Aycock, *Stairs (These Stairs Can Be Climbed)*, 1974.

Estos trabajos con madera, igual que su *Maze*, dieron paso a partir de la década de los ochenta a esculturas mucho más aparatosas como *The Miraculating Machine in the Garden (Tower of the Winds)*, 1982, empleando una combinación de materiales industriales tales como vidrio,

hormigón, acero, cobre, luces de neón y vegetación. Para nuestra investigación destacaremos, aparte de *Stair* y *Maze*, otra obra previa a esta línea estética, titulada *Project for a Circular Building with Narrow Ledges for Walking* [Proyecto para un edificio circular con cornisas estrechas para caminar], 1976, una especie de hoyo o pozo con repisas concéntricas conectadas por empinadas escaleras de madera, con la inestabilidad y vértigo que ello conlleva como recorrido, como reto y como experiencia.



Fig. 123. Alice Aycock, *Project for a Circular Building with Narrow Ledges for Walking*, 1976.

Esta fisicidad e invitación al espectador a recorrer la obra busca reacciones físicas y emocionales, aparte de intelectuales, nodos que están claramente presentes en los tres ejemplos que destacamos de la artista. En este caso, el propio título indica la posibilidad de accesibilidad como parte misma de la obra, planteada como un desafío aparentemente improductivo y entendido como metáfora. En palabras de la propia artista, “parece posible imaginar un complejo que existe en el mundo como una

cosa en sí misma, exponiendo las condiciones de su propio devenir, y que existe aparte del mundo como modelo para él."⁵⁷

La escalera $35^{\circ}9,32'18$, 1985, de Richard Wentworth (Samoa, 1947) también incumple su función como tal y se inscribe en las investigaciones conceptuales del artista que altera y manipula objetos cotidianos como sus conocidas tinajas de cinc. Todo ello contribuye, una vez más, al proceso de desmaterialización del objeto que anticipó la teórica Lucy Lippard. Al parecer, Wentworth encontró este elemento en la chatarra, precisamente en el lugar que indica la coordenada que es el título, aunque está incompleta y apunta Chipre, cuando debería ser Israel. Trasladada a la colección de la TATE Modern de Londres, la escalera juega tanto con su propia materialidad y su sombra, una suerte de réplica en cable de acero más fino, que actúa como sombra de la primera con un interés crítico hacia la representación.



Fig. 124. Richard Wentworth, $35^{\circ}9,32'18$, 1985.

⁵⁷ Según se recoge en el texto publicado en el catálogo de la galería Thomas Schulte GmbH de Berlín, Alemania, a propósito de la participación en la feria ARCO Madrid 2019. Traducción propia de: *It seems possible to imagine a complex which exists in the world as a thing in itself, exposing the conditions of its own becoming, and which exists apart from the world as a model for it.*

Por su parte, la escalera sin fin de Fabrice Hybert (Francia, 1961) forma parte de una serie más amplia de objetos, también, alterados de su funcionalidad básica y, por lo tanto inoperativos, que denomina POF, prototipos de objetos en funcionamiento, tales como un balón de fútbol cuadrado, un coche con dos morros⁵⁸, o un balanza con tres platillos o gafas con muchas patillas. *At your own risk, POF no.100, Escalier sans fin*, 1997, como en el caso de Aycock, se completa también con el espectador movilizado en el propio título a acceder a esta escalera sin fin, una escultura que busca la reflexión sobre el valor narrativo y funcional de los objetos cotidianos.



Fig. 125. Fabrice Hybert, *At your own risk, POF no.100, Escalier sans fin*, 1997.

Por último, más reciente es la escultura de Janine Antoni y Paul Ramirez Jonas, *Mirror*, 2003, siete peldaños separados por una cortina roja. De nuevo, como en otras anteriores, el material empleado es la madera, un medio natural y esencial, recordemos que etimológicamente madera

⁵⁸ Erwin Wurm o Gabriel Orozco también llevaron a cabo obras similares en este sentido.

proviene del latín materia, orgánica y vegetal, que proporciona estabilidad y equilibrio y, en esta ocasión, es simple y rudimentaria. Precisamente los artistas buscan ese contraste entre la opulencia de una cortina de terciopelo, teatral, y la escalera desnuda, interrelacionado discursivamente esta dualidad bajo el título ‘mirror’ [espejo]. La cortina roja evoca un elemento teatral, en el sentido de ficticio y, en efecto, se trata de un espejo real que se descubre al interactuar y activar la obra ascendiendo por la escalera.



Fig. 126. Janine Antoni and Paul Ramirez Jonas *Mirror*, 2003.

Otro elemento simbólico que entraña dificultad en a lo largo de su recorrido y hasta la salida meta es la figura del laberinto. Para el profesor Ramón Espelt, comisario de la exposición *Por laberintos*⁵⁹

La distinción entre unicursales [*labyrinths*] y multicursales [*mazes*] es crucial en la tipología de los laberintos: en el primer

⁵⁹ La muestra tuvo lugar en 2010 en el CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, y al año siguiente itineró a la Fundació Bancaixa de Valencia.

caso, un único camino –si bien, tortuoso– nos lleva inequívocamente desde la entrada hasta el centro. En el otro, nos vemos obligados a decidir por donde continuar el camino en sucesivas encrucijadas [...] Esta diferencia formal implica, a grandes rasgos, otra más importante: el laberinto unicursal transitable tiene una primera manifestación histórica en las catedrales góticas francesas [...] Por su parte, el laberinto multicursal se origina en el Renacimiento y tiene como destinatario al individuo autónomo, que decide entrar en el laberinto consciente del riesgo de perderse en él. (Espelt, 2010, p. 24)

Las producciones artísticas contemporáneas en torno a la figura del laberinto están presentes desde los comienzos del marco temporal de nuestra investigación, siendo el trabajo de Robert Morris de especial relieve relacionado con el tema que nos ocupa. El laberinto es un recurso empleado por Morris con bastante reiteración, especialmente el de tipología triangular. Maurice Berger, autor de una amplia monografía titulada *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, And The 1960's* ha destacado este asunto frecuente en su obra.

Destacamos, por su interés, dos ejemplos. Uno de ellos se refiere al laberinto triangular, cuya primera materialización fue en 1973, una forma que, aun no siendo la más común, sí aparece históricamente compilada en investigaciones previas. El plano del *Untitled (Triangular Labyrinth)* también posee evocaciones históricas, pues se trata de la estructura habitual de los modelos clásicos y medievales de laberintos que presentan solo un camino posible por el cual, una vez finalizado el recorrido, se ha de volver a salir, en este caso, desandando el camino. Este interés por el contexto se explica por la propia esencia del trabajo de Morris vinculado

al Earth art desde la doble vertiente tanto de la coherencia con el territorio físico como con su pasado.



Fig. 127. Robert Morris, *Untitled (Triangular Labyrinth)*, 1973.

Esta característica unicursal, de la existencia de un solo pasillo que es, a la vez, entrada y salida, contrasta con la otra tipología de laberintos multicursales con distintas opciones de las cuales solo una conduce a la salida. Para la historiadora del arte y crítica Maria Hussakowska-Szysko la razón está en que “La presencia de caminos verdaderos y falsos en un laberinto multicursal puede sugerir la importancia de una elección moral o intelectual correcta en el mundo. El camino único del tipo unicursal argumenta que el camino prescrito por Dios conduce al destino apropiado.”⁶⁰ (Hussakowska-Szysko, 2010)

⁶⁰ Traducción propia de: *The presence of true and false paths in a multicursal maze may suggest the importance of a correct moral or intellectual choice in the world. The single path of the unicursal type argues that the path prescribed by God leads to the appropriate destination.*

En 1982 Morris incluye de manera permanente en la *Fattoria di Celle*, en Santomato (Pistoia-Italia) una escultura (*Labirinto*) accesible con la misma forma geométrica triangular, realizada en mármoles verde y blanco, *trani e serpentina*, colores presentes en las iglesias medievales toscanas como muestra de adecuación al entorno en esta ciudad próxima a Florencia; y en 2010 la reprodujo otra vez en un laberinto cuyas paredes eran verjas de alambrada en el espacio ms² del Muzeum Sztuki in Łódź, Polonia, a propósito de su exposición *Notes on Sculpture*, un recurso que repite en 2012 en Sonnabend Gallery de Nueva York pero con un cercado de formas más sinuosas. En 2013 reprodujo de nuevo la forma en *Glass Labyrinth*, de más de 15 metros de lado y creado con cristal y acero, ubicado en el G. Donald J. Hall Sculpture Park. The Nelson-Atkins Museum of Art. Mención especial merece también su *Laberinto de Pontevedra*, 1999, de líneas más orgánicas, justificadas por el lugar donde se ubica y su historia. Para su ejecución, Morris partió de la referencia, probablemente, más antigua de laberinto en Europa: la de los petroglifos de Mogor en San Xurxo do Monte en Marín, Pontevedra, una suerte de laberintos rupestres datados la Edad de Bronce, datados entre el finales del 3.000 y comienzos del 4.000 a.C. El propio material empleado, el granito, permite a su vez un diálogo con el entorno o *site*. Para Xose Antón Castro Fernández, de la Universidade de Vigo:

Pontevedra Labyrinth es, además de un homenaje a esa figura simbólica (...) enmarcada en la naturaleza granítica que define al país gallego en su antropología material, una reflexión madura en torno a las constantes que han marcado su trabajo, lejos, a mi entender, de las interpretaciones foucaultianas, a las que se refieren M. Berger o D. Ottinger, entre otros, encaminadas a revelar su posición crítica respecto a la naturaleza represiva que

se asocia ideológicamente al orden geométrico, opción que el mismo Morris ha desmentido al que esto escribe.” (Castro, 2013, 91)



Fig. 128. Robert Morris, *Pontevedra Labyrinth*, 1999.

Castro Fernández ofrece testimonios de primera mano fruto de sus conversaciones con el artista, como comisario del proyecto e ideólogo, junto a Rosa Olivares, de la Isla de las Esculturas, inaugurada en 1999. Tanto en Fattoría di Celle como en la Isla de las Esculturas, Robert Morris mostró un especial interés por el entorno, justificando completamente el uso de los materiales en cada caso. Hay que destacar que Robert Morris jugó un importante papel a comienzos de los años sesenta hacia la escultura en el campo expandido, cuyos orígenes se pueden situar en *Untitled (Mirrored Boxes)*, 1965, una obra minimalista, reducida a cuatro cubos totalmente espejados, como un acontecimiento rupturista. Rosalind Krauss trata este tema en su aplaudido artículo *Sculpture in the Expanded Field* publicado en la revista *October* en 1979, donde explica

que “la escultura había entrado en la condición completa de su lógica inversa y se había convertido en pura negatividad: la combinación de exclusiones” (Krauss, 1979, p. 35). Es el momento en que la autora introduce el conocido esquema de la escultura como no-paisaje y no-arquitectura, para afirmar más adelante que “los laberintos son a la vez paisaje y arquitectura”



Fig. 129. Robert Morris, *Untitled (Mirrored Boxes)*, 1965.

La investigadora medievalista Penélope Reed Doob, acerca del simbolismo del laberinto, aborda la doble perspectiva del laberinto, de dos categorías estructurales diferentes pero relacionadas:

Los que caminan por los laberintos, cuya visión hacia adelante y hacia atrás está severamente restringida y fragmentada, sufren confusión, mientras que los espectadores del laberinto que ven

el patrón completo, desde arriba o en un diagrama, están deslumbrados por complejidad. Lo que ves depende de dónde te encuentres, y por lo tanto, al mismo tiempo, los laberintos son únicos (hay una estructura física) y dobles: incorporan simultáneamente orden y desorden, claridad y confusión, unidad y multiplicidad, arte y caos. Pueden ser percibidos como un camino (un paso lineal pero tortuoso hacia una meta) o como un patrón (un diseño simétrico completo). Son formas dinámicas desde la perspectiva de un laberinto y estáticas desde el punto de vista de un espectador privilegiado (Reed, 1990, p. 3)⁶¹

De hecho, en ocasiones los laberintos de Robert Morris se presentan sólo como proyectos no ejecutados, dibujos o maquetas, que permiten esa visión privilegiada de la complejidad inherente al dédalo, igualmente vinculados con un caminar imaginario. Posiblemente la elección de un triángulo equilátero pueda tener su atractivo para Morris por ser una figura confusa para el caminante que accede, que no es consciente de los lados que tiene el polígono, presumiéndolo cuadrado. Además, tenemos constancia de que en el año 2000, realizó una serie de bocetos para construir un mirador en el Laberinto de Pontevedra, desde el que apreciar la forma del mismo, importante para la comprensión conceptual de la obra.

⁶¹ Traducción propia de: *Maze-treaders, whose vision ahead and behind is severely constricted and fragmented, suffer confusion, whereas maze-viewers who see the pattern whole, from above or in a diagram, are dazzled by its complex artistry. What you see depends on where you stand, and thus, at one and the same time, labyrinths are single (there is one physical structure) and double: they simultaneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos. They may be perceived as path (a linear but circuitous passage to a goal) or as pattern (a complete symmetrical design). They are dynamic form from a maze-walker's perspective and static from a privileged onlooker's point of view.*

En un texto inicialmente publicado por Morris en la revista *Artforum* en 1975, el artista ya dejaba entrever su preocupación por esta cuestión:

Aquí la forma de laberinto es quizás una metonimia de la búsqueda del yo, ya que exige un vagabundeo continuo, una renuncia al conocimiento de dónde está uno. Un laberinto es comprensible solo cuando se ve desde arriba, en una vista en planta, cuando se reduce a planitud y estamos fuera de su espiral espacial.⁶² (Morris, 1975/1995, pp.165-166)

Por estos años, otra artista que ya hemos mencionado, Alice Aycock, construye *Maze*, 1972, con tablonces de madera a modo de fortificación india en algún lugar cerca de Pennsylvania. La obra solo se conoce gracias a algunas fotografías que fueron presentadas al año siguiente en la galería White Columns de Nueva York, como parte de la serie "Six Semi-Architectural Projects". Algunas obras de los años sesenta firmadas por Aycock serán analizadas en otros apartados de la tesis por su interés como instalaciones que implican el caminar como activación, generalmente a través de escaleras.

⁶² Traducción propia de: [*Here the labyrinth form is perhaps a metonym of the search for the self, for it demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is. A labyrinth is comprehensible only when seen from above, in plan view, when it is reduced to flatness and we are outside its spatial coil*].



Fig. 130. Alice Aycock, *Maze*, 1972

A comienzos del siglo XXI, algunos artistas siguieron la estela del atractivo que supone el laberinto, y están presentes en las exposiciones reseñadas en anteriores epígrafes de estas tesis. Gary Hill, Richard Wentworth, Wallis Johnson, Marie-Angie Guillemot o Jepe Hein trabajaron, o continúan trabajando, en el medio más adecuado para poder transmitir al espectador la naturaleza del laberinto. Así, la instalación interactiva, como hemos visto en el caso de los artista pioneros, se erige como el planteamiento preferido, ya que se puede recorrer físicamente, cobrando el trayecto un especial significado que se hace patente. El laberinto es, en definitiva, un lugar que pretende la confusión de quien se adentre en él, en estos casos caminando, y le resulte complicado encontrar la salida. Esto puede ser entendido a veces como metáfora desde diversos puntos de vista, algunos de ellos religiosos, otras netamente especulativas al no estar demostrada completamente su simbología pero, en cualquier caso, el laberinto es una muestra visual de las vicisitudes de la vida y los obstáculos para encontrar la salida que, aunque difícil de hallar, existe. Tipologías como los laberintos de Robert Morris, alguno

de 3 metros de alto y pasillo de 60 cm. contribuyen a este sentimiento claustrofóbico.

Marie-Ange Guilleminot (Saint-Germain-en-Laye, Francia, 1960) realizó una serie de trabajos tomando como referencia el laberinto de 12,9 metros de diámetro y más de 260 metros de recorrido de la catedral de Chartres (Francia). En su contexto medieval, estos laberintos o dédalos apuntaban hacia dos significados concretos, por una parte la unicidad del camino para llegar a Dios, y por la otra el complicado recorrido de la peregrinación a Jerusalén. Guilleminot presentó en 2001 en Atelier Calder de Saché la acción *Marche*, dibujando con tiza el laberinto de Chartres e invitando a los espectadores a recorrerlo. También Robert Morris recurrió al plano del laberinto de Chartres en *Untitled (Philadelphia Labyrinth)*, de 1974.

Richard Wentworth, antes mencionado en otros ejemplos, construyó un laberinto con los postes separadores y cinta extensible, elementos propios de las colas de las taquillas de los museos y otros establecimientos públicos. En *Tantamount*, 2005, presentó dentro del laberinto creado con estos dispositivos, un fardo de paja con un diámetro de casi 2 m. de diámetro que representaba la cosecha de un acre de tierra, entre 0,4 y 0,5 hectáreas, resultado de arar un campo, el trabajo de un día, relacionándolo con la dificultad de caminar por el laberinto.



Fig. 131. Richard Wentworth, *Tantamount*, 2005.

The Red Line Labyrinth, 2017, forma parte de un proyecto de arte público más extenso de Walis Johnson, que tiene como fin interpelar a la ciudadanía de Nueva York sobre las consecuencias del denominado Mapa de la Línea Roja de 1938 que llevó a la segregación racial de la ciudad. Estas líneas rojas se refieren a las prácticas discriminatorias que impedían o dificultaban que los ciudadanos afroamericanos pudieran obtener préstamos económicos, hipotecas o facilidades para abrir negocios especialmente en barrios como el de Brooklyn, de donde es originaria la artista. Esto llevaría a procesos de gentrificación y en consecuencia también a la creación de suburbios o guetos. Para visibilizar estas dificultades, Johnson recurrió a la figura del laberinto también como medio para la meditación y la reflexión acerca de acontecimientos tanto personales como colectivos.



Fig. 132. Walis Johnson, *Red Line Labyrinth at Weeksville Heritage Center*, 2017.

Jepe Hein (Copenhague, 1974) presentó en 2005 en el Centre Pompidou de París una instalación titulada *Invisible Labyrinth*, una especie de laberinto imaginario sin ningún tipo de pared, muro o, en definitiva, fronteras que pudieran condicionar la caminata del público. Sin embargo, sus límites o fronteras están constituidas por una serie de señales infrarrojas que se emiten desde el techo de la sala, formando una especie de retícula. Este sistema de señales infrarrojas estaba diseñada a través de un panel de control desde el que se modificaba el posible recorrido todos los días. En el laberinto conviven varios recorridos, con la particularidad de que tan sólo uno es el correcto. El caminante-visitante que interactúa con la obra y le da sentido, accede a ella mediante unos auriculares con sensores de infrarrojo conectados, que reaccionan con una alarma vibratoria, lo que se sería equivalente a una pared invisible. Para Jepe Hein, esta obra es una nueva manera de arquitectura o escultura que, a pesar de no ser un objeto físico visible, es imaginación e interactividad en la psicología del espectador donde toma forma.



Fig. 133. Jepe Hein, *Invisible Labyrinth*, 2005.

El artista siguió con esta línea de recorridos confusos con obstáculos o invisibles o difíciles de ver, sumado a la propia morfología compleja del laberinto, como se demuestra, por ejemplo, en *Mirror Labyrinth*, 2015, que sigue la estela de otras instalaciones escultóricas anteriores que aúnan recorrido y espejos. En este caso, Hein diseñó un dispositivo de arte público para el *Brooklyn Bridge Park* de Nueva York, donde la altura de los elementos que forman la obra se mimetiza con el propio skyline de Manhattan volviendo, de alguna manera, la invisibilidad producida por el camuflaje. La apariencia de estos prismas continúa en la lejanía con la propia apariencia de los rascacielos, muchos de ellos con cristalerías con espejo. Esto genera una cierta desorientación, además de servir de puente visual entre las dos zonas de la metrópolis.



Fig. 134. Jepe Hein, *Mirror Labyrinth NY*, 2015.

Withershins, 1995, de Gary Hill (Santa Mónica, California, 1951), es un término para referirse al sentido antihorario. Se trata de una instalación interactiva ampliamente dotada de dispositivos electrónicos donde el suelo de la misma es sensible a la presión al caminar para activar frases habladas, si se accede por un lado por una voz femenina, por el otro, masculina, con posibilidades de intercambio y el apoyo de proyecciones de vídeo. Según el autor, se trata de un “un trabajo interactivo basado en un texto altamente autorreflexivo sobre zurdos, diestros y bicameralismo en relación con el movimiento, la simetría y la asimetría”⁶³

⁶³ Véase la web del propio artista: https://garyhill.com/work/mixed_media_installation/withershins.html.

Traducción propia de: (...) *an interactive work based on a highly self-reflexive text about left and right handedness and bicameralism in relation to movement, symmetry and asymmetry.*



Fig. 135. Gary Hill, *Withershins*, 1995.

2.2.4. Pasillos y corredores

Inicialmente, en los años finales de la década de los sesenta, Bruce Nauman produjo una serie de vídeos con carácter performativo, muchos de ellos caminando. Alguno de estos trabajos ya fue mencionado con anterioridad en nuestra investigación. Una de esas piezas, datada en 1968, llevaba por título *Walk with Contrapposto*, y en ella Nauman avanzaba caminando e imitando esta particularidad⁶⁴ a lo largo un pasillo estrecho. Este pasillo creado de manera provisional con la finalidad de grabar dicha performance fue presentado al año siguiente como una obra y una invitación a ser recorrida por el público. Como explica Ted Mann, conservador de la Colección Guggenheim's Panza, “a comienzos de la década de 1970, con sus pasillos y otras salas y entornos a gran escala,

⁶⁴ El *contrapposto* fue una característica novedosa de la estatuaria clásica, especialmente patente el *Doriforo* (450-440 a.C.) de Policleto y que se podría resumir como la oposición armónica entre dos partes del cuerpo, una en reposo y otra en movimiento. Dicha contorsión podría recordar a la manera en que desfilan las modelos en la pasarela.

Nauman había retirado su propia presencia, cambiando el enfoque de su trabajo para manipular el movimiento y la experiencia del espectador.”⁶⁵

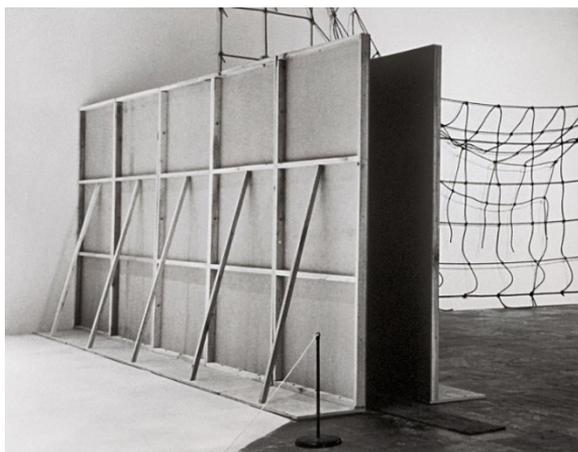


Fig. 136. Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1969.

En los años siguientes, el artista produjo varios pasillos que incluían vídeo en circuito cerrado, monitores con imágenes en tiempo real, espejos o determinados tipos de iluminación. Entre ellos se encuentra *Corridor with Mirror and White Lights* (1971), que se caracteriza por ser tan estrecho que no permite la entrada, *Changing Light Corridor with Rooms* (1971) que conduce a dos habitaciones adyacentes que emiten una luz intermitente a la vez que inquietante, *Live-Taped Video Corridor* (1970) en un monitor que emite la imagen del propio caminante que accede a tiempo real o *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)*, 1970,

⁶⁵ Traducción propia de: *by the early 1970s, with his corridors and other large-scale rooms and environments, Nauman had withdrawn his own presence, shifting the focus of his work to manipulating the movement and experience of the beholder.* Véase la ficha de la obra en el catálogo del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York: <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>

también con un circuito de vídeo en directo y con la característica constante de la sensación de claustrofobia y frustración ante la expectativa de que ocurra algo, y lo único que pasa somos nosotros.



Fig. 137. Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970 (izquierda) y Robert Morris, *Untitled (Passageway)*, 1961 (derecha).

Este último ejemplo se relaciona visualmente con una obra de Mainer López titulada *Stand. Project Room*, presentada en Arco 2007. En palabras de la propia artista, se trataba de una “Construcción de paredes en el stand expositivo, que imposibilitan el uso del propio stand y funcionan como alegoría de las propias ferias de arte.”⁶⁶. Aparte de sus vídeos de carácter más performativo, muchos de ellos caminando, Bruce Nauman realizó en los años sesenta y setenta múltiples obras de la serie Corridors (Pasillos).

⁶⁶ Véase el archivo de la Web de Mainer López: <https://www.mainerlopez.com/portfolio/stand/>



Fig. 138. Bruce Nauman, *Corridor with Mirror and White Lights*, 1971 (izquierda) y *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)*, 1970 (derecha).



Fig. 139. Mainer López, *Stand*, 2007.

El carácter hostil de esas estructuras difíciles para el tránsito a pie por claustrofóbicas, bien por estar poco iluminadas o ser demasiado estrechas, está presente también en *Intersection II*, 1992-93, de Richard Serra. Más, si cabe, por el material pesado de acero oxidado que está fabricada, acrecentada aún más por el efecto de inestabilidad de los cuatro paneles metálicos que se inclina de manera rítmica a una altura de cuatro metros sobre el espectador. Serra reivindica en esta escultura y prácticamente todas las demás de esta serie la presencia activa del espectador que observa y camina, a la vez, a través de ella, siendo parte misma de la obra. *Tilted Arc*, 1981, también de Richard Serra contiene el mismo interés hacia el caminante aunque, como veremos en el décimo punto de este apartado, interrumpiendo el flujo de caminos habitual de una plaza, habitual en sus obras de arte público.



Fig. 140. Richard Serra, *Intersection II*, 1992-93.

2.2.5. Plataformas y puentes

En realidad, recorreremos cualquier exposición, generalmente, caminando. Por lo que el caminar podría situarse en el punto central necesario para la comprensión de la obras de arte que componen una muestra. En este sentido, prácticamente cualquier manifestación artística necesitaría, además del espectador solo la contempla, un espectador activo en dos sentidos: formula preguntas y activa su conocimiento para comprenderla y, además, se desplaza en la mayor parte de los casos a pie para encontrarse unas y otras obras en una sala de exposiciones.

En esta ocasión abordaremos algunos ejemplos de obras de arte donde se plantea que el espectador camine sobre la propia obra, encima de ella, completándola y dándole sentido. Como venimos comprobando en esta parte de la tesis dedicada a las distintas morfologías del camino en el arte contemporáneo, podemos afirmar que se produce un desplazamiento del acto de caminar: primero es el artista el que camina; luego dicho artista pasa a representar a otros haciéndolo y, por último, propone al público que camine en sus producciones, tengan un carácter más escultórico o instalativo, o sean de tipo más *performativo*.

Un buen ejemplo es *Suelo*, 2001, una instalación que Maider López repitió en 2005 cuando formó parte de la Bienal de Venecia en 2005. La propuesta se componía de una superposición de láminas de madera cuya superficie era del mismo color que el suelo de la sala y los cantos de color naranja. El sentido de esta instalación –que ya vimos en el momento en que reseñamos el apéndice de la exposición *Les figures de la marche: Un siècle d'arpenteurs* en el Koldo Mitxelena Kulturunea de Donostia en 2001– buscaba la creación de una serie de líneas aleatorias y en permanente transformación visibles en el suelo de la sala que, a la

vez, servían de advertencia al caminante del peligro de introducir parte de un zapato en estas ranuras. Se trata, en definitiva, de un suelo que se camufla, aunque no del todo, con el ya existente en contraste con el color naranja que resalta las grietas o intersticios creados al caminar. López otorga en esta obra un papel destacado al color al igual que en trabajos anteriores como *Ataskoa*, 2005 o *Playa*, (2005); y posteriores como *Telón*, 2015 o *Zoom In*, 2016. Dado que su producción artística se relaciona en muchas ocasiones con el caminar, revisaremos casos específicos de la misma autora en otras partes de esta investigación.



Fig. 141. Maider López, *Suelo*, 2001. Instalación en el Koldo Mitxelena Kulturunea.

La instalación *End of Desire*, de Lewis de Soto se produjo por primera ocasión en el año 2000 en el Headlands Center for the Arts de California, EE.UU. La obra se componía de una especie de pasillo o muelle sobre una superficie de cáscaras de cacao que, aunque desprenden olor a chocolate amargo, no son comestibles. El artista juega con esta atracción olfativa enfrentada a la propia realidad de estos elementos de bordes afilados e inalcanzables. En palabras del propio autor, “el efecto sobre el

participante es el de la asociación con el hambre y el placer que se desencadena por el olor. Uno se queda solo en el camino y al contemplar el espacio y el material, los sentimientos de deseo y apetito se desvanecen en el fondo de la mente.”⁶⁷



Fig. 142. Lewis deSoto, *End of Desire*, 2000.

En el año 2015, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid dedicó una importante retrospectiva a Carl Andre, figura central de Minimalismo y determinante en el devenir de la escultura del siglo XX, titulada *Carl Andre. Escultura como lugar 1958-2010*. Dicha exposición incluía la obra *46 Roaring Forties* (1988) compuesta de planchas metálicas, la única sobre la cual se permitía transitar haciéndolo prácticamente obligatorio puesto que estaba situada justo al comienzo de una sala, al traspasar la puerta. En muchos otros trabajos, Andre también empleó estas placas de metal, como en los *Steel Copper Corner* de los

⁶⁷ Véase la Web del artista: http://lewisdesoto.net/Installations/End_of_Desire.html#0
Traducción propia de: *The effect on the participant is that of association with hunger and pleasure that is triggered by the smell. One is left alone on the path and as one contemplates the space and material, the feelings of desire and appetite fade into the background of the mind.*

años setenta. En el caso de la obra citada, las planchas están oxidadas ya que la obra estuvo previamente instalada a la intemperie. Esta cuestión del paso del tiempo reflejada en el estado del metal aparece de manera más patente en *Weathering piece* (1970) [Pieza de envejecimiento] una obra de formato cuadrado de 300 cm. de lado sobre el suelo compuesta de 36 planchas de aluminio, cobre, acero, magnesio plomo y zinc, circunstancia que proporciona diferentes tonos y colores a cada uno de los cuadrantes. Actualmente, en el jardín de las esculturas del Museo Kröller-Müller, en Países Bajos, se encuentra instalada una pieza similar, *43 Roaring forty* (1988).



Fig. 143. Carl Andre, *46 Roaring Forties*, 1988.

Olafur Eliasson, en la instalación *Berliner Bürgersteig* [Acera de Berlín], 2010, dispone sobre el suelo una de las salas de Martin-Gropius-Bau, una treintena de losas de piedra colocadas a modo de acera sobre las que los visitantes pueden caminar y trasladar, así, el aspecto de una

acera berlinesa al interior del espacio expositivo ubicado también en esta ciudad. Introduce el afuera, el espacio público de la calle en el interior de la sala, para ser recorrido.



Fig. 144. Olafur Eliasson, *Berliner Bürgersteig*, 2010.

Eliasson categoriza la mayoría parte de su trabajo bajo la etiqueta *walking through* relacionada con la invitación a adentrarse caminando en sus estructuras, instalaciones y *sites* a favor de implicar al espectador activo en producciones de carácter altamente experiencial. *The mediated motion*, 2001, es un buen ejemplo de esto. Eliasson dispuso diversos ambientes inmersivos en las distintas plantas del edificio de Kunsthaus Bregenz de Austria con el fin de lo elaborar una experiencia paisajística, entre ellos el de un puente colgante sobre un nube baja de neblina artificial, que conduce a ninguna parte – una pared vacía – y obligar a desahcer el camino recorrido. Esta obra sirvió de ensayo para la icónica *The weather Project*, un *site-specific* desarrollado dos años después en la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres que evocaba las sensaciones del ocaso mediante diversos dispositivos tales como difusores de vapor de agua, luces y espejos. Siguiendo a Juan Eduardo Cirlot

(1992:375), el puente, cargado de significado místico, “liga lo sensible y lo suprasensible”



Fig. 145. Olafur Eliasson, *The mediated motion*, 2001.

El puente, investido de simbología, es formalmente ilustrativo en sus extremos en la manera de salvar el paso del origen a la meta. El puente en el arte contemporáneo, por lo tanto, nos remite a otras sensibilidades posibles:

Un puente, al igual que una escalera, tiene connotaciones de utilidad, y no es, estrictamente hablando, ni arquitectónico ni escultórico, más bien pertenece al apartado de la ingeniería y por ello representa una división entre trabajo creativo y disciplina que era desconocida antes del siglo XIX. Los escultores que trabajan con escaleras, puentes, puertas o rampas, valoran con otra sensibilidad el contexto en el que se instala su obra, tanto si ésta es artificial, como la ciudad configurada por la arquitectura,

como si es tan natural como el desierto o la selva (Maderuelo, 1990, p. 255)

Este recurso de un puente, andén o muelle sobre el que caminar y que forma parte de la obra misma, como las escaleras, también está presente en *Pictures from the Floating World*, 1995, de Barbara Bloom. En esta ocasión, el suelo de galería Leo Castelli de Nueva York albergaba una serie de cabezas masculinas y femeninas. En el centro del puente, una vitrina muestra impresiones de *ukiyo-e* – denominadas también ‘pinturas del mundo flotante’ – sobre granos de arroz y de temática erótica. En este sentido Bloom aúna deseo, *voyeurismo* y lo transitoriedad reflejada en la figura del puente que, además, presenta una estética deliberadamente japonesa.



Fig. 146. Barbara Bloom, *Pictures from the Floating World*, Leo Castelli Gallery, 1995.

Relacionado, en este caso, con la experiencia animal, la fotografía *Puente para insectos, miriápodos, gastrópodos, lagartijas y mamíferos*, 1992, de Jorge Barbi debe ser leída en varios niveles que el artista aborda

desde lo conceptual, caracterizado por la ironía – la sorna, en ocasiones –, el juego retórico y las herramientas de la poesía visual. Coincidimos con la siguiente hipótesis de Emanuela Saladini, que ponemos de manifiesto en el conjunto de obras que presentamos en la tercera parte de esta tesis, otorgando una enorme importancia a los títulos, casi siempre parte misma de la obra.

La operación de Barbi se acerca a la concepción del romanticismo alemán, que encuentra el acto originario de la manifestación de lo real propio en la actividad y en la experiencia existencial de la palabra. Sin embargo, el acto originario, en este caso, no es “la experiencia no deducible de la palabra”, sino la experiencia no deducible de la obra de arte. El lenguaje, también el artístico, es un juego, no nace para determinar la naturaleza de un objeto, sino que nace en función de sí mismo. (Saladini, 2011, p.403)



Fig. 147. Jorge Barbi, *Puente para insectos, miriápodos, gastrópodos, lagartijas y mamíferos pequeños*, 1992.

En *The Crossing Place of Road and River. A Walk of the Same Length as the River Avon: An 84 Mile Northward Walk Along the Foss Way Roman Road*, 1977, de Richard Long, el título también es realmente interesante y revelador. En esta fotografía está presente un elemento destacado en la obra de Richard Long que se repite con cierta frecuencia: el río Avon, próximo a su Bristol natal. Es otro ejemplo más de un título que es usual, en Long, incluirlo como pie de foto. La obra en sí remite a un fenómeno experiencial del propio artista, una caminata de 84 millas (más de 135 kilómetros), de la misma longitud que el propio río Avon. El contenido de la foto es decisivo para comprender su narrativa, siendo el objeto de la misma el punto donde confluyen una antigua calzada romana – *Foss Way* – por la que transitó Long, y el río Avon. El barro del río Avon también es protagonista de muchas otras obras del artista británico, como ya mencionamos con anterioridad.



Fig. 148. Richard Long, *The Crossing Place of Road and River. A Walk of the Same Length as the River Avon: An 84 Mile Northward Walk Along the Foss Way Roman Road*, 1977.

En *Union Place*, 1987, de George Trakas se aúna la característica de camino difícil, escalera y puente. Fue una instalación en la ciudad alemana de Kassel con motivo de la Documenta 8. Se trataba de una propuesta de puente, articula en un lenguaje que Maderuelo califica como *arch art*, esto es, trasladar elementos arquitectónicos a la escultura, en este caso un puente, visto en detalle, carente de funcionalidad.

En esta obra, situada en el centro de la plaza como un marchito arco de triunfo bajo el que desfilan los tranvías, convertido en provisorio paso de peatones inútil, se conjugan las escaleras, perfectamente reales, dotadas de peldaños y barandillas, con un imposible puente que exhibe su estructura carente de utilidad” (Maderuelo, 1990, p. 254)

“El agua tiene un significado particular para Long como una fuerza elemental que traza líneas en la superficie de la Tierra mucho antes de que cualquier ser vivo apareciera para crear senderos” (Manchester, 2005) En este sentido, estas dos obras sirvan como ejemplo de este *leitmotiv*. Ambas se refieren a la misma acción: las caminatas que Richard Long llevó a cabo en la península ibérica⁶⁸ en el año 1989. De hecho la segunda, datada en 2003, es una impresión de una fotografía tomada en esos años. El resultado es el registro de las efímeras estelas de agua, líneas creadas al caminar y verter, diariamente, agua de su botella sobre el suelo.

En *Waterlines*, cuyo título es común a dos trabajos de Richard Long, uno de 1989, y el otro de 2003, que analizaremos a continuación. En ambos, el protagonismo recae sobre el rastro del agua, efímero, y a su

⁶⁸ Hamish Fulton también realizó entre 1979 y 2016, un total de 16 caminatas en la península ibérica, cuyos resultados fueron recogidos por la exposición *Caminando en la Península Ibérica*, 2018, en Bombas Gens Centre d’Art, València.

vez forman parte de una serie más extensa de trabajos en esta línea, algunos vinculados al río Avon, cerca de su ciudad natal Bristol, Reino Unido, hacia el que el propio artista reconoce un profundo vínculo con este entorno fluvial al que considera su “hogar” (Tufnell, 2007, p. 43), Podemos comprobar como el lodo forma parte de muchos trabajos de Richard Long, en ocasiones trasladado en forma de intervención en las propias paredes del museo, otras, como en *Waterlines* de 1989 como litografía generada del proceso consistente en introducir papel en el río para generar rastros en el mismo, improntas que se pueden rastrear en consonancia con el interés general de su producción.



Fig. 149. Richard Long, *Waterlines*, 1989 y *Waterlines*, 2003.

Según el propio Richard Long (Elliot, 2006, p.51), la génesis de introducir estas hojas de papel en el lodo, inicialmente en el río Avon, se sitúa en 1979 cuando Long realizó un trabajo titulado *River Avon Book*, 1979, que forma parte de la colección de la Tate Modern. Pero, en el tema que

nos ocupa, concretamente el de caminar, es relevante el texto superpuesto a la propia litografía. El texto (text-only work o *textworks*, como él denomina) es empleado como medio repetidas veces por Richard Long, y en esta ocasión hace referencia a una caminata llevada a cabo en 1898 de veinte días y medio por Portugal y España. Existe una segunda versión de esta obra, del mismo año, que se reduce a una serigrafía de texto azul sobre fondo blanco. Estas obras fueron expuestas con motivo de la exposición “Richard Long Waterlines. The Wet Road” en Tate Gallery 1990-91.

De este modo aparecen diversas producciones bajo este mismo título, *Waterlines*, en el caso que más interesa producida, como ya se ha dicho, como resultado del agua que cae de una botella al caminar, dejando así, de nuevo, un efímero rastro rápidamente reconstituible al secarse al sol. Esta idea de intervención frágil, efímera y reparable al estado original (entropía?) está presente también en otras de sus obras, como la famosa *A Line Made by Walking*. La línea de agua sobre el suelo marcaría el comienzo y final de la caminata, de manera efímera, y constituida como obra sólo por el valor textual del relato del artista. Estos trabajos se circunscriben en una serie de caminatas denominadas por Long como *Water Walks*, como el *Muddy Water Walk* [Caminata con agua fangosa] llevado a cabo en 1996 desde Bristol hacia el mar, donde introduciría esa agua fangosa. En palabras de Richard Long:

Supongo que mi trabajo abarca toda la gama desde ser completamente invisible y desaparecer en segundos, como un dibujo de agua o huellas polvorientas, hasta una obra permanente en un

museo que tal vez podría durar para siempre⁶⁹ (Long, 1991, p. 104)

Por otra parte, la fotografía más reciente de 2003 contiene texto en sí misma, referido a *Warli Tribal Land*, Maharashtra, en la India. Elizabeth Manchester, curadora de Tate Modern, afirma que “el agua tiene un significado particular para Long como una fuerza elemental que trazó líneas en la superficie de la tierra mucho antes de que cualquier criatura viva pareciera crear caminos.”⁷⁰. En la fotografía se aprecian dos surcos de agua que salen de un pequeño charco en una roca. Se podría suponer que son rastros creados al andar al salir del agua, aunque difícilmente los dos a la vez. Es dualidad se podría relacionar con dos personajes a lo lejos, que suponen algo raro en las fotografías de Richard Long donde nunca existe, como apunta Manchester, presencia patente humana, más allá del rastro, a excepción de *Nomad Circle*, 1996.

Con claras reminiscencias a *Waterlines*, 1989, de Richard Long, el artista chino Song Dong caminó por una calle de Beijing vertiendo, desde una tetera, agua caliente sobre el suelo. La obra se compone de un total de doce fotografías. Con la acción, Dong interroga sobre lo efímero, y lo insignificante de nuestra cotidianeidad, extensible también al resto de su trabajo *performativo*.

⁶⁹ Traducción propia de: *I suppose my work runs the whole gamut from being completely invisible and disappearing in seconds, like a water drawing, or dusty footprints, to a permanent work in a museum that maybe could last forever.*

⁷⁰ Traducción propia de: *Water has particular significance for Long as an elemental force which traced lines on the earth's surface long before any living creature appeared to create paths.*



Fig. 150. Song Dong, *A Pot of Boiling Water*, 1995.

También relacionada con el agua y los caminos, *Path with Puddles*, 2001, de Simone Nieweg, propiedad de la colección del MoMA de Nueva York, forma parte de su amplio trabajo sobre la fotografía de paisajes agrícolas, mostrando la presencia humana y, a la vez, las circunstancias naturales sobrevenidas a la misma. Es habitual en su trabajo la presencia de caminos, construcción humana de bajo impacto medioambiental *per se*. La producción fotográfica de la artista se centra en huertos y producciones campesinas periféricas, como intervención no invasiva en la Naturaleza en contraste a la producción agraria extensiva. La fotografía muestra un camino con charcos, entendiendo los mismos tanto como obstáculo como oportunidad.



Fig. 151. Simone Nieweg, *Path with Puddles*, 2001.

En este caso particular, el lodazal interfiere en la propia experiencia del camino. El paisaje se presenta como un terreno huérfano de presencia humana, tan solo percibible por los rastros inundados del campo, y la propia consideración estética de toda la estampa como paisaje. Al respecto, la investigadora Marta Dahó, considera:

La constante ausencia de toda figura humana no permite muchas distracciones de tipo narrativo, invita a una observación especialmente atenta y aguda de los terrenos y cultivos representados en todos sus detalles. Sin embargo [...] las relaciones entre acontecimientos históricos, circunstancias económicas y respuestas culturales que han quedado inscritas en las zonas mostradas, derivan sistemáticamente hacia un análisis exclusivamente formal: la belleza de las composiciones, los matices del color y la luz conseguidos o la sensualidad de las materias (Dahó, 2018, p. 247)

The Floating Piers, 2014-16 de Christo and Jeanne-Claude es un trabajo de paseo marítimo. La intervención es en realidad una especie de paseo marítimo, o puente, desde Sulzano hasta Monte Isola y hasta la isla de San Paolo, constituido por 100.000 metros cuadrados de tela y 220.000 cubos de polietileno para crear un muelle flotante modular sobre el lago Iseo. La pasarela, de carácter efímero, –como todas sus producciones en el espacio público– tenía 3 kilómetros de largo y 16 metros de ancho. Las icónicas telas anaranjadas, comunes en la obra de Christo and Jeanne-Claude, se introducían tierra adentro por las calles de localidades alrededor del lago.⁷¹



Fig. 152. Christo and Jeanne-Claude, *The Floating Piers*, 2014-16.

⁷¹ Existe un archivo online con abundante material acerca de la intervención, tanto del resultado final como del diseño y ejecución previos <http://archive.thefloatingpiers.com/#introduction>

2.2.6. La distancia del camino

-metría, 2016, de Irene Grau (Valencia, 1986), es un trabajo presentado en la exposición *Caminar, pensar, derivar* del CDAN de Huesca en 2016. Se compone de fotografías y listones de madera – varas de medir – de distintos colores y dimensiones con los que se exploran las diferencias en la anchura de las veredas y los caminos en relación con su flujo de paso, de manera similar a cómo sucede con los arroyos y los ríos, “algo que parte de aquella referencia indispensable en la península ibérica como unidad de longitud, y que provenía de un sistema de medida antropométrico”⁷²

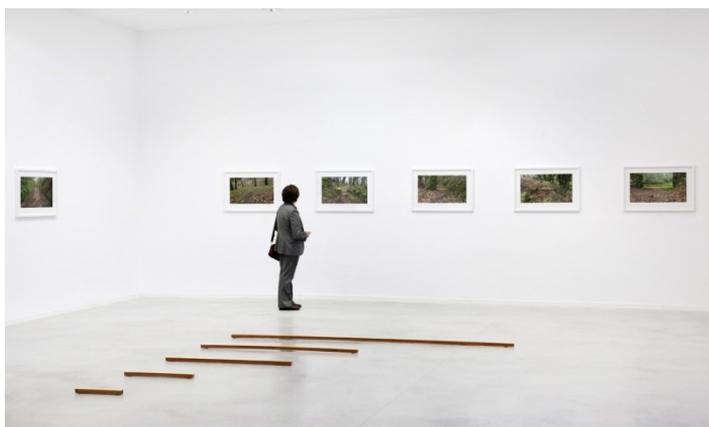


Fig. 153. Irene Grau, *-metría*, 2016.

También están relacionados con la medida la serie de trabajos titulados *Matasse*, de Alberto Garutti. En llos se reflejan distancias de recorridos

⁷² Véase la web de la artista: <https://www.irenegrau.com/paintings/metria.html>

mediante objetos que se reducen a ovillos de hilo de nylon cuya longitud se corresponde con la que existe entre los dos puntos que se indican en el título, y que determina también su volumen. En realidad, se trata de distancias de cientos de kilómetros que, aunque factibles de realizar a pie, se vinculan indirectamente con el acto de caminar mediante el pedaleo, que también es un movimiento bipedal. Este es el caso de *Filo lungo 3348 Km e 700 metri: 85° Giro d' Italia*, de 2001, que representa el recorrido realizado por los ciclistas en la conocida carrera italiana. Se lleva a cabo un ejercicio de elipsis, relacionado con la dimensión y documentación del recorrido, donde se sustituye el sujeto por el objeto, o por su huella. Esto es una constante en las obras reseñadas en nuestra tesis.



Fig. 154. Alberto Garutti, *Matasse. Filo lungo 3348 Km e 700 metri: 85° Giro d' Italia*, 2001.

En una línea similar, Estelle Jullian representa un tramo del Camino Primitivo mediante un hilo enrollado en una de las columnas del atrio de la iglesia de San Xoán do Alto, en Lugo, con la longitud exacta de 28,7 km, que es la que une las seis iglesias participantes en el proyecto *Connexio, espacios para la reflexión* en torno a esta ruta jacobea primitiva que transcurre entre Oviedo y Santiago de Compostela. En la acción, recorriendo primero el camino con el hilo, y luego enrollándolo en la columna a la manera de un uso, Jullian indaga acerca de otras poéticas posibles de abordar la relación en el espacio público. Por otra parte, relaciona tanto la creación como la costura con hilo de lino, un tejido especialmente significativo en Galicia, vinculado otrora al trabajo exclusivamente femenino.



Fig. 155. Estelle Jullian, *28,7 km.*, 2020.

La destacada exposición *Heaven and earth* de Richard Long en la Tate de Londres en 2009 incluía esta pieza relacionado poéticamente horas y millas, algo que suele hacer Long al contabilizar tiempos y distancias

sobre todo en sus *textworks*. A esto dedicaremos algunas páginas en el punto 2.2.9. de esta segunda parte de la tesis.



Fig. 156. Richard Long, *Hours miles*, 1996.

Stanley Brouwn también trabajó de manera recurrente con las dimensiones, el movimiento y las distancias, en ocasiones contraponiendo la medida del paso o la zancada como elemento subjetivo de medida enfrente al sistema métrico decimal. *I M I step*, 1976, es un libro de artista entendido como escultura que representa un paso del artista, dispuesto de manera vertical. Con la forma de un libro clásico presentó en 1972 *I step – 100000 steps*, recogiendo cada una de las cifras comprendidas entre ambas cantidades.

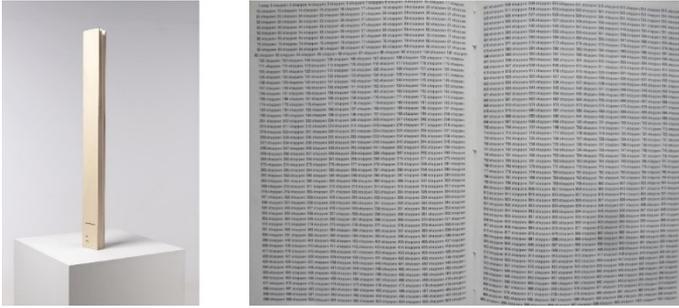


Fig. 157. Stanley Broun, *I M I step*, 1976 (izquierda) y *I step – 100000 steps*, 1972 (derecha).

También se relaciona con la distancia del movimiento bípedo esta obra de Hamish Fulton, *Mètre*, 2012, la cual evoca una caminata medida en pasos y llevada a cabo en París en 2010, en la que el británico iba y venía en repetidas ocasiones desde un punto cero cerca de Notre Dame hasta uno de los *mètre* que se conservan actualmente en la ciudad grabados en piedra e instalados a finales del siglo XVIII, contando un total de 4.116 pasos. La medida de Fulton, subjetiva, contrasta con dichas marcas, que suponen una referencia objetiva, no distorsionada e invariable para esta unidad del sistema métrico internacional.



Fig. 158. Hamish Fulton, *Mètre*, 2012.

2.2.7. Caminos rodados

La simbiosis entre la pelota que rueda sin un rumbo fijo, al contrario que una rueda, y el errabundeo o deriva urbana han servido de punto de partida para la obra de Michelangelo Pistoletto que destacamos, exhibidas con cierto protagonismo en la exposición *Walking sculpture 1967-2015* de 2015, anteriormente reseñada. La *Scultura da passeggio*, 1968, del artista italiano vinculado al Povera, Pistoletto, se configura como una incursión en el espacio público. El vídeo, filmado en la calles de Turín, supone la finalización de un proceso que había comenzado dos años atrás, en 1966, cuando el artista creó varias bolas, denominadas *Sfera di Gionali* [Esferas de periódicos] de aproximadamente un metro de diámetro.



Fig. 159. Vista de la exposición *Walking sculpture* (2015).

La *performance* se repitió en más de una ocasión, como la llevada a cabo el 4 de noviembre de 2017 en Nueva York, recreando la original de Turín presentada, precisamente, cincuenta años antes. En 1966, Pistoletto escribe un texto a propósito de su exposición individual en la galería La Bertesca de Génova, donde refiere su idea evolutiva relacionada con el caminar y el tiempo

Mis trabajos recientes dan testimonio de la necesidad de vivir y actuar de acuerdo con esta dimensión, es decir, de acuerdo con la irrepitibilidad de cada momento, cada lugar y, por lo tanto, de cada acción presente. [...] Mi idea evolutiva es al mismo tiempo anti-evolutiva, como caminar en una cinta que retrocede.⁷³ (Pistoletto, 1966)

⁷³ Traducción propia de: *I miei recenti lavori testimoniano la necessità di vivere e agire secondo questa dimensione, cioè secondo l'irripetibilità di ogni attimo, ogni luogo e quindi di ogni azione presente. (...) La mia idea evolutiva è nello stesso tempo anti-evolutiva, come camminare su un tapisroulant che va all'indietro.*

Esta noción en su trabajo se aplica en este hecho de rodar una pelota, donde también aparece el concepto de presente por la propia información que contiene la esfera, en la que el volumen se ha conseguido mediante la acumulación de papeles de periódico.



Fig. 160. Michelangelo Pistoletto, *Scultura da Passeggio (Walking Sculpture)*, 1968.

En 1992, Gabriel Orozco (México, 1962) creó *Piedra que cede*, 1992, obra en la cual relaciona al objeto con su propio cuerpo. La escultura, creada en realidad con plastilina, tiene aproximadamente el mismo peso que el artista. Orozco la hace rodar por las calles de la ciudad, acumulando basura y elementos de desecho, y también reflejando en su propia morfología el recorrido por aquellas zonas sobre las que rueda. El conservador Okwui Enwezor (Enwezor, 1997, 26) apuntó hacia la “otredad interpretativa” de esta obra maleable e inestable en alusión al “espacio común compartido” entre inmigrantes y nativos, sumado al sustrato del desplazamiento, su indeterminación y sus dificultades.

Siguiendo con caminos rodados, Krzysztof Wodiczko, pieza clave en el arte contemporáneo crítico de la década de 1970, realizó varios “paseos”

con su *Vehicle (Pojazd)* entre 1971 y 1973. Esta obra, relacionado con su propia morfología vinculada a la *performance*, es un dispositivo que consta de una plataforma inclinada, sobre la cual se debe caminar, activando una serie de engranajes que permiten el movimiento que, aunque lento, consigue desplazar el vehículo hacia delante. En la fotografía destacada, Wodiczko camina sobre la plataforma, en las calles de Varsovia, con las manos hacia atrás y con actitud pensante, al estilo peripatético. Para mover esta suerte de automóvil una distancia determinada, habría que caminar el doble de la misma sobre la superficie del vehículo.



Fig. 161. Krzysztof Wodiczko, *Vehicle (Pojazd)*, 1971-1973.

Otro vehículo de Wodiczko, algunos años posterior, es *Homeless vehicle*, 1988-1989. Ello pone de relieve el papel del artista como ingeniero industrial que diseña un vehículo funcional para las personas sin techo de Nueva York, reducto de intimidad y propiedad en el contexto del abyecto espacio público posmoderno. Este vehículo dotaba de autonomía

a la persona para pernoctar, asearse o almacenar enseres, todo ello con carácter nómada.

Aunque el terreno donde desarrolló mayormente su práctica artística fue en la de la videoinstalación o proyección de diapositivas con mensaje incómodos en monumentos o edificios públicos sobre el abuso de poder o el empoderamiento de las minorías. Como ejemplo en España, destacar su intervención en 1991 mediante videoproyección sobre el Arco de la Victoria –o Puerta de la Moncloa– en Madrid, bajo la pregunta *¿Cuántos?*, referido al número de víctimas en la guerra del Golfo, con dos imágenes a cada lado donde sendas manos sujetan, por un lado, una metralleta y, por el otro, la manguera de un surtidor de gasolina. Con el objetivo de llamar la atención ciudadana, su obra “se posiciona en una dimensión crítica frente a la subyacente presencia de la espectacularización de las emociones y denuncia las patologías de una sociedad adicta a la negación” (Di Paola, 2009, p. 122)

Para finalizar este apartado, damos un importante salto conceptual, justificado tanto por la cercanía geográfica como temporal. En 2017 Eltono –artista francés vinculado al *graffiti* y, por lo tanto, a la calle– presentó en la galería Set Espai d’Art de Valencia un proyecto titulado *Anomalías*, a partir del dibujo de seis recorridos lo más circulares posible sobre el plano de la ciudad. Luego, reprodujo dichos trazados, más o menos, con la altura de un aro – elemento propio de juego infantil – realizados con madera y atribuyendo a cada uno de ellos un color diferente. Luego caminó haciéndolos rodar por el recorrido que ellos mismos representaban, entendidos como paseos de entre uno y seis kilómetros, mostrándolos finalmente en la galería con todas las imperfecciones y anomalías derivadas de la circunstancia transitoria de su rodaje.



Fig. 162. Eltono, *Anomalías*, 2017.

2.2.8. El recorrido en el plano

El anterior apartado lo cerramos con una obra que conectaba la línea del recorrido sobre en el plano, con el propio recorrido en la ciudad real. Sirve, por lo tanto, para introducir el siguiente apartado dedicado al recorrido en el plano. De este modo, analizaremos la manera en que algunos artistas organizan la línea resultado del recorrido, una representación de la experiencia física del camino, sobre planos, mapas⁷⁴ o, simplemente, la propia trayectoria exenta de ninguna otra referencia, ni a la planimetría urbana, ni a las coordenadas GPS. Esta última posibilidad sí está incluida como un subapartado, junto a otro referido a los caminos dibujados andando, aunque no tienen epígrafe como tal.

⁷⁴ Al respecto, destacar la tesis de Vanesa Valero “El mapa en el arte contemporáneo, el arte contemporáneo en el mapa. (Viaje al recorrido, al caminar, de la geografía al individuo, del exterior al interior)” presentada este mismo año 2023 en la Universitat Politècnica de València.

Por lo tanto, nos adentraremos en este apartado en la manera específica de trabajar con el recorrido sobre el plano, sin marcos ni fronteras ni, por lo general, indicaciones espaciales relevantes. Siguiendo la estela del antropólogo Tim Ingold:

El mapa no te dice dónde están las cosas ni permite orientarse desde una localización espacial que se elija a cualquiera otra. Más bien, las líneas esbozadas en el mapa se forman recreando los gestos de travesía *ya realizadas* a y desde lugares ya conocidos por sus historias de anteriores idas y venidas. Las uniones, separaciones e intersecciones de tales líneas indican qué sendero seguir y cuál lleva por el camino equivocado, dependiendo de dónde se quiera ir. Son líneas de movimiento. En efecto, el 'paseo' de la línea recrea el propio 'paseo' a lo largo del terreno. Se dibujan *a lo largo*, acompañando la evolución de un gesto, y no *a través* de las superficies sobre las que se trazan. (2007, p. 84-85)⁷⁵

En esta línea se ubica *The Memorial Walks*, 2012, de Simon Pope, que reúne las trayectorias de diecisiete caminatas en pareja en las cercanías de Norwich y Lincoln, trabajando con la memoria de cada acompañante con relación a una obra pictórica que representa, *in visu*, dicho lugar. Los resultados se recogen en un libro que incluye textos de las personas

⁷⁵ Traducción propia de: *The map does not tell you where things are, allowing you to navigate from any spatial location you choose to any other. Rather, the lines on the sketch map are formed through the gestural re-enactment of journeys actually made, to and from places that are already known for their histories of previous comings and goings. The joins, splits and intersections of these lines indicate which paths to follow, and which can lead you astray, depending on where you want to go. They are lines of movement. In effect, the 'walk' of the line retraces your own 'walk' through the terrain. They are drawn along, in the evolution of a gesture, rather than across the surfaces on which they are traced.*

participantes, sucintas descripciones y, de interés para nuestra investigación, la línea dibujada del recorrido, práctica desarrollada por otros artistas que veremos a lo largo de este apartado.

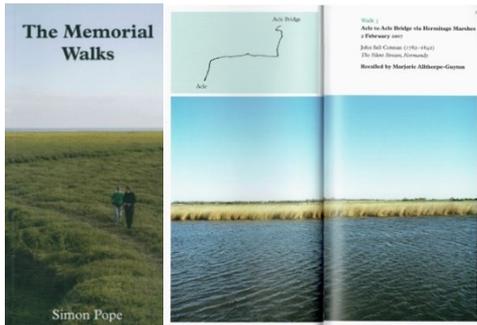


Fig. 163. Simon Pope. *The Memorial Walks*, 2012.

De alguna manera, Pope hace hincapié en el factor social del caminar, generalmente considerada una actividad solitaria. Desde el punto de vista conceptual, los participantes en la acción partían del recuerdo de alguno de los cuadros de la denominada Escuela de Norwich de espíritu romántico, fundada en 1803, y con un especial interés por lo pictórico y el paisaje.

Estos recorridos, situados en mapas mudos o poco clarificadores, forman parte esencial del juego dialéctico de Hamish Fulton que, con frecuencia, relaciona imagen y texto en sus obras. En ocasiones, como en *Everest*, 2009, también incluye elementos anexos a la práctica senderista, como una especie de cintas métricas de madera que se despliegan reproduciendo la orografía de los lugares por donde camina.

En el primer mapa que destacamos, *35 Walks Map. Europe 1971 - 2019*, 2019, cada línea muestra el año en que fue realizado el recorrido por Europa, desde los años 70 hasta 2019. En el segundo – *Six Walks Map, The Iberian Peninsula*, 1989-2005– Fulton amplifica las seis caminatas que realizó en la península ibérica entre 1989 y 2005, las cuales fueron destacadas en la exposición *Hamish Fulton. Walking on the Iberian Peninsula*, inaugurada en Bombas Gens Centre d'Art en 2018. A modo de diagrama, reduce de manera esquemática su práctica caminante en lo que, en un principio, podría parecer el callejero de una ciudad, contexto donde – al contrario que Richard Long – el artista que nos ocupa sí caminó con voluntad artística, generalmente de manera colectiva.



Fig. 164. Hamish Fulton, *35 Walks Map. Europe 1971 - 2019*, 2019 (izquierda), y *Six Walks Map, The Iberian Peninsula*, 1989-2005 (derecha)

En el catálogo de la exposición *Mapping*, organizada por el MoMA de Nueva York en 1994, el comisario y conservador del museo, Robert Storr, considera que “existen dos tipos de vagabundos. Un tipo busca ampliar la circunferencia de su mundo; el otro busca su centro. Richard Long es ambos tipos a la vez, y *A Seven Day Circle of Ground* (1984)

expresa el impulso centrífugo de la primera y el foco de la segunda” (Storr, 1992, p. 22)⁷⁶ En otra obra similar, *A Walk of Four Hours and Four Circles*, 1972, como reza el título, Richard Long realizó una caminata de cuatro horas en cuatro círculos, y dicho resultado se refleja sobre el mapa en las inmediaciones del bosque de Dartmoor.

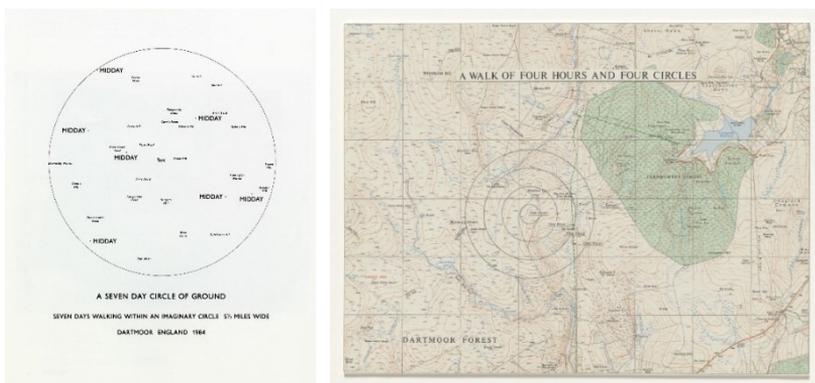


Fig. 165. Richard Long, *A Seven Day Circle of Ground*, 1984 (izquierda) y *A Walk of Four Hours and Four Circles*, 1972 (derecha).

También con apariencia circular, el elemento más orgánico presente en muchas obras con barro o piedras de Long, se presenta *Cerne Abbas Walk*, 1975, donde muestra todas las rutas alrededor de una figura que se estima datada, según recientes investigaciones como la lleva a cabo por National Trust de 2021, entre el 700 y el 1100 d.C. La figura humana gigante erosionada en la popia colina que, iconográficamente, podría es-

⁷⁶ Traducción propia de: *There are two kinds of wanderer. One kind seeks to widen the circumference of their world; the other seeks its center. Richard Long is of both types at once, and A Seven Day Circle of Ground (1984) expresses the centrifugal impulse of the first and the focus of the second.*

tar relacionada con Hércules, también con Oliver Cromwell o con la fertilidad. Los surcos de dicha imagen, en detalle, tienen unas dimensiones similares a un sendero.



Fig. 166. Richard Long, *Cerne Abbas Walk*, 1975.

A continuación veremos dos ejemplos de recorridos exentos, sin referencia alguna al mapa. El primero, *This way Brown*, 1963, de Stanley Brouwn, se trata de un recorrido representado que responde a la pregunta formulada por el artista a los transeúntes para recibir indicaciones de cómo llegar a un destino. En respuesta, estas personas, cuya elección fue completamente azarosa, indicaban el camino apuntándolo con lápiz sobre un papel. Las direcciones que él pedía eran similares, por lo que en el resultado pudo comprobar diferentes modos de representar sobre el plano el heterogeneo caminar en la ciudad, con unas opciones descritas más en línea recta frente a otras con forma de meandro o serpenteantes.

Con claras reminiscencias a este proyecto de la década de 1960, Fermín Jiménez Landa participó en la Biennial de Mislata 2020 con *Mapas irreversibles*, trasladando mediante dos pinturas murales las indicaciones de viandantes de la localidad para ir del punto A al B y viceversa. Varios fueron los objetivos de esta intervención que parte de la costumbre de pedir indicaciones, propia de la época de Brouwn, y hoy desfasadas por la tecnología de la ubicación.

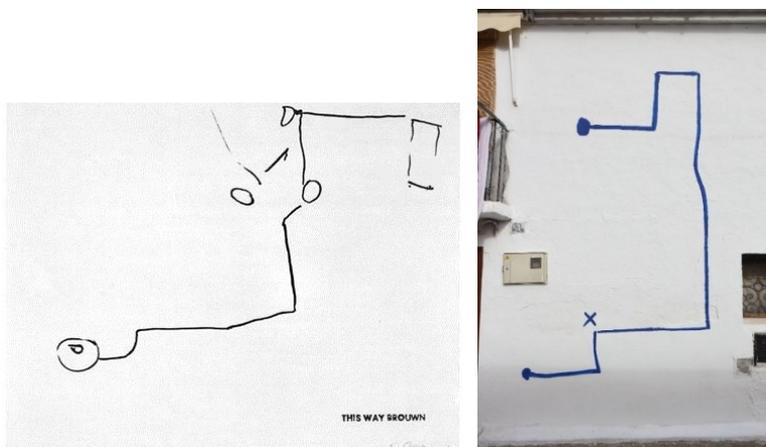


Fig. 167. Stanley Brouwn, *This way Brouwn*, 1963 (izquierda) y Fermín Jiménez Landa, *Mapas irreversibles*, 2020 (derecha).

Dichas metas, recogidas en el propio catálogo (Braza, 2020), estaban encaminadas a plantear una visión subjetiva de la ciudad, fundamentada en la experiencia, las relaciones humanas y la creación de situaciones, además de remarcar la conciencia espacio-temporal y enfoque del entorno característicos del *flâneur* o *flâneuse*, y “recuperar la psicogeografía de los Situacionistas.”:

Dibujar mapas que se alejan del racionalismo de la modernización y la lógica del orden y el control y proponer la desorientación y la huida de las rutas regularizadas para sustituirlos por caminos más largos e inútiles y recuperar así la espontaneidad y la humanidad. Paseamos para cambiar la ciudad y dibujar con nuestro movimiento por el espacio. (2020, p. 49)

Continuando con el rastro del propio recorrido sobre el plano, indagamos en el modelo pionero que supone la serie *Maps: I Went*, 1968–79, de On Kawara. En ella, el artista reproduce sus trayectorias cotidianas diarias sobre el plano de Manhattan, desde el lugar de inicio, marcado en rojo. El proceder –trasladando al ámbito artístico actos cotidianos como el desplazamiento en la ciudad o el paso del tiempo– está latente en sus obras más destacadas, desde su serie de pinturas de fechas, las *Today series*, iniciadas en 1966 hasta *One Million Years - Past*, (1981-86) del 998.031 a.C. a 1969, y *One Million Years - Future*, (1968-83) de 1981 al 1.001.980, fechas mecanografiadas en papel con sendos subtítulos, "For all those who have lived and died" [Para todos aquellos que han vivido y han muerto], "For the last one" [Para el último [humano]], o *I Met*, (1968-1979) donde cataloga los nombres de las personas con las que se encuentra cada día de su vida.



Fig. 168. On Kawara, *Maps: I Went*, 1968–79.

En el caso de On Kawara, la delgada línea roja del recorrido se dibuja teniendo presente el propio plano callejero y, por lo tanto, ubicada en un contexto. En el caso de la obra que nos ocupa, *The Path of Love #03*, 2013-14, de Omar Mismar –heredera de los planteamientos de Brown y Kawara– se omite el plano, aunque permanece la relación de las trayectorias con el propio trazado de las calles y las avenidas. Mediante esta serie de instalaciones con luminosos de neón de color rojo, Mismar describe las rutas que registró durante un mes en la ciudad de San Francisco usando una aplicación móvil de contactos gays. Muestra, así, cada una de las rutas que seguía al acercarse lo más posible a los sujetos con los que establecía contacto en la noche.

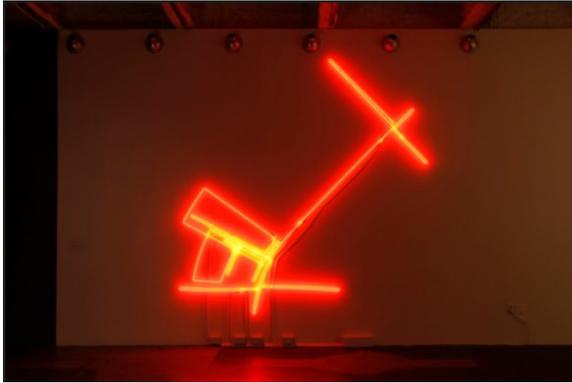


Fig. 169. Omar Mismar, *The Path of Love #03*, 2013-14.

En el caso de Jeremy Wood (San Francisco, 1976) el artista fue pionero en emplear tecnología GPS⁷⁷ con una finalidad artística, realizando dibujos vinculados a sus propios desplazamientos diarios para trazar una cartografía inividual y subjetiva, a la vez tecnológicamente exacta. Sobre su práctica, Wood expone:

Llevar un receptor de GPS vaya a donde vaya para poder registrar mi cartografía personal se ha convertido en una obsesión. El mapa más reciente del proyecto *My Ghost* [Mi fantasma] documenta dieciséis años de mi vida en Londres. Los dibujos hechos con GPS son, esencialmente, dibujos hechos punto a punto, muy avanzados, que utilizan miles de millones de dólares en tecnología espacial de cohetes y relojes atómicos. [...] La prueba de nuestras rutas más desafiantes son los senderos del deseo: lo más fácilmente navegables, los que evitan circunloquios. (Wood, 2018, pp. 58-61)

⁷⁷ Siglas de Global Positioning System [Sistema de Posicionamiento Global].

El artista promueve una plataforma en línea⁷⁸, denominada GPS Drawing, donde recoge una muestra amplia de sus trabajos, siendo especialmente significativos para esta tesis los realizados a pie. Wood introduce por norma general el humor en sus dibujos, interrelacionando a ciertos animales con elementos de la planimetría urbana, por ejemplo un elefante bebiendo de un lago, con una distancia de 11,2 km. entre Brighton y Hove, dos localidades del condado de Sussex en Reino Unido. La factura de dichos dibujos, dadas las circunstancias de su creación, es desproporcionada o recuerda al trazo pueril.

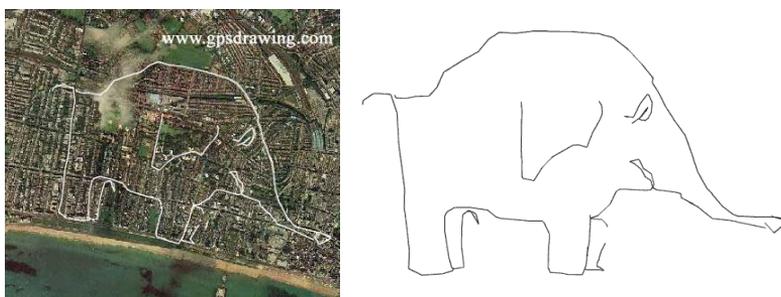


Fig. 170. Jeremy Wood, *The Brighton Elephant*, 2001.

Conor McGarrigle es otro de los artistas que llevó a cabo estas prácticas en los albores de la democratización de la tecnología GPS a comienzos de los 2000, al igual que Antti Laitinen, que realizó caminatas sobre planos de ciudades como Newcastle upon Tyne, Reino Unido, o Helsinki, Finlandia, reproduciendo su propio rostro a modo de retrato registrado mediante GPS sobre el mapa. Stephen Lund, Manuel Rufo o Lenny Maughan continúan la estela de los anteriores.

⁷⁸ GPS Drawing se encuentra disponible en el siguiente enlace:

<http://www.gpsdrawing.com/gallery.html>



Fig. 171. Antti Laitinen, *Walk the Line*, 2004.

En este punto debemos destacar también el proyecto *Parallel Walks*, 2017, de Frans van Lent y Elia Torrecilla, una serie de paseos que se llevaron a cabo de manera simultánea y paralela en Dordecht (Holanda) y Valencia enviando directrices por mensajería móvil, de modo que el “recorrido que se realiza tiene ‘lugar’ en una tercera ciudad resultante de ambas y por lo tanto, des-conocida” (Torrecilla, 2018, p. 502)

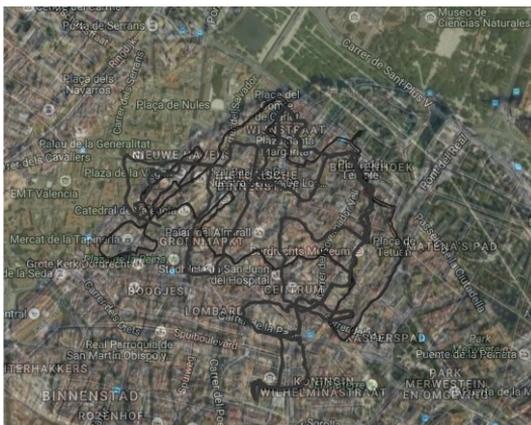


Fig. 172. Frans van Lent y Elia Torrecilla, *Parallel Walks*, 2017.

En lo que atañe a otro tipo de dibujos realizados caminando, con un resultado más físico, incluimos en este apartado dos manifestaciones de William Anastasi y Tom Marioni. En el caso de los dos artistas, los dibujos se plasman a la manera tradicional, sobre papel, y reflejan en el papel el rastro del movimiento del cuerpo al caminando.

En el caso de Anastasi, *Untitled (Pocket Drawings)*, 1969, como su nombre indica, tanto el balanceo habitual como las paradas o sobresaltos no previstos. Se trata de una obra de pequeñas dimensiones que forma parte de la colección del MoMA de Nueva York. Anastasi dobló un papel tres veces e introdujo un pequeño lápiz en su bolsillo, caminando durante un tiempo para dibujar, así, de manera inopada, la experiencia del camino.



Fig. 173. William Anastasi, *Untitled (Pocket Drawings)*, 1969.

Por otra parte, décadas después, Marioni lleva a cabo una serie de líneas sinuosas creadas con lápices de colores que registran, también, los ciclos de la mecánica del caminar, observando su ondulación natural. *Walking*

Drawing (Drypoint), 2006, y otras obras de la misma serie fueron creadas mediante caminatas del artista a lo largo de aproximadamente dos metros.



Fig. 174. Tom Marioni, *Walking Drawing (Drypoint)*, 2006.

2.2.9. *Textworks* y *audiowalks*

A continuación nos adentramos en esa y otra modalidad empleada por algunos artistas para dejar patente la experiencia del transcurso de la caminata. Por un lado, los *textworks*, elementos narrativos a los que tanto Richard Long como Hamish Fulton –cuyo uso de texto en sus obras ya hemos mencionado en páginas anteriores– han recurrido con cierta frecuencia, próximos cronológicamente al grupo *Art & Language* - integrado por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell– pero distantes respecto al contenido, en el caso de este colectivo, con pretensiones estrictamente conceptuales. Estos *textworks* reciben explícitamente este título por parte de Long y Fulton, y se presentan en forma de pinturas murales, impresiones sobre papel o estructuras tridimensionales como las de Ugo Rondinone. La otra modalidad de trabajos que veremos en este apartado son los *audiowalks*, en particular los ejemplos de Janet Cardiff, Francis Alÿs y Lawrence Abu Hamdan (Jordania, 1985).

Comenzando por *A moved line in Japan*, 1983, de Richard Long, la obra describe un ejercicio consistente en recoger y recolocar una serie de elementos a lo largo de una caminata de 35 millas –algo más de 56 kilómetros– al borde del Océano Pacífico. La sucesión de elementos y la maquetación del texto, justificada a la izquierda y en curva, difieren, de alguna manera, de la habitual disposición central de otros *textworks* del artista, aludiendo en este caso particular a la propia orilla del mar. No es habitual este guiño a lo que podría ser un cronograma. Además, la sucesión de elementos, unos en otros, puede ser leído en un primer momento como una especie de cosmogonía.

Al respecto, dicha concatenación recuerda a una instalación que realizamos como artista invitado en la Mostra Art Públic 2016 de la Universitat de València, fundamenta también en lo textual. El título de la obra *Paisaje de la tierra* presentaba una polisemia de la misma, además de como planeta, como lugar de arraigo y como el propio terreno que hollamos. Se trata de una lona en cuyo texto se reproduce la transcripción fonética de una cantiga de tradición oral gallega fundamentada en una visión en armonía del planeta, pero en tensión mediante la violencia, constituida como una cosmogonía popular. El texto de la cantiga es el siguiente, y fue transmitido por mi abuela:

Herrero en la hoz/ hoz en la cuerda/ cuerda en el buey/ buey en el agua /agua en el fuego/ fuego en el palo/ palo en el perro/ perro en el zorro/ zorro en el gallo/ el gallo en la mora/ la mora en la zarza/ la zarza en el muro/ el muro en el suelo/ y el suelo como es duro todo lo aguanta.⁷⁹

⁷⁹ El Ensayo para la Historia general botánica de Galicia publicado por Juan Sobreira Salgado en 1790, recoge un texto de similares características. Al parecer, el contenido de elementos varía dependiendo de cada zona de Galicia.



Fig. 175. Richard Long, *A moved line in Japan*, 1983 (izquierda). Ismael Teira, *Paisaje de la tierra*, 2016 (derecha).

Siguiendo la senda textual, *Rock Fall Echo Dust* [Roca Caída Eco Polvo], 1988, de Hamish Fulton, constituye una nota al pie experiencial de un momento específico que forma parte un viaje más largo, que aparece en letras pequeñas bajo el rótulo: *A Twelve and a Half Day Walk on Baffin Island Arctic Canada Summer 1988* [Una caminata de doce días y medio en la isla de Baffin Arctic Canada Verano 1988]. Dicha descripción sucinta, constituye un relato multisensorial desde lo textual evocando, además de la vista, el sonido de esa caída, el tacto de dureza y el olor o gusto de la polvorienta travesía.

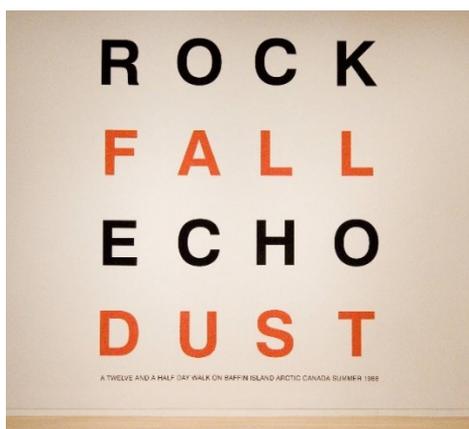


Fig. 176. Hamish Fulton, *Rock Fall Echo Dust*, 1988.

As Long as I'm Walking, 1992, es un ejercicio de Alÿs emparentado con una obra posterior, compuesta por nueve folios mecanografiados que parten de otras tantas caminatas realizadas por el artista en Londres en 2005. Dichas hojas de papel llevan por título *A Personal Repertoire of Possible Behaviour While Walking the Streets in London Town*, 2005, esto es, un repertorio de posibles comportamientos al caminar por la calles de la capital británica. De ahí el listado de verbos posibles. La obra forma parte de un conjunto más amplio titulado *Seven Walks*, 2004-2005, de la que hemos incluido en esta tesis otros trabajos. En el catálogo de la exposición homónima realizada en Tate Modern de Londres, el creador afirmaba que “Caminar produce un estado de conciencia enriquecedor” (Alÿs, 2005)⁸⁰. En el trabajo que destacamos de 1992, el artista describe cosas que no hace mientras camina.

⁸⁰ Traducción propia de: *Walking brings a rich state of consciousness.*

```

AS LONG AS I'M WALKING, I'M NOT CHOOSING
" " " " " , I'M NOT SHOKING
" " " " " , I'M NOT LOSING
" " " " " , I'M NOT MAKING
" " " " " , I'M NOT KNOWING
" " " " " , I'M NOT FALLING
" " " " " , I'M NOT PAINTING
" " " " " , I'M NOT HIDING
" " " " " , I'M NOT COUNTING
" " " " " , I'M NOT ADDING
" " " " " , I'M NOT CRYING
" " " " " , I'M NOT ASKING
" " " " " , I'M NOT BELIEVING
" " " " " , I'M NOT FREAKING
" " " " " , I'M NOT DRINKING
" " " " " , I'M NOT CLOSING
" " " " " , I'M NOT STEALING
" " " " " , I'M NOT MOCKING
" " " " " , I'M NOT FACING
" " " " " , I'M NOT CROSSING
" " " " " , I'M NOT CHANGING
" " " " " , I'M NOT CHEATING
" " " " " , I'M NOT FREAKING
" " " " " , I'M NOT REACHING
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " , I WILL NOT REPEAT
" " " " " , I WILL NOT REMEMBER

```

Fig. 177. Francis Alÿs, *As Long as I'm Walking*, 1992.

Cerrando nuestro particular recorrido por lo textual vinculado a los caminos, situamos la obra *Breathe Walk Die*, 2014, de Ugo Rondinone (Suiza, 1964). Dicho trabajo se instaló en lo alto del Rockbund Art Museum de Shanghai, China, con motivo de su exposición individual en 2015. En este letrero de neón multicolor se leía, en resumen, “respirar, caminar, morir”, a la manera de un arco iris que representa el propio transcurso de la vida mediante tres verbos y una enigmática e imperativa simplicidad. Aparte del vínculo entre caminar y medio escrito, otros artistas, que analizamos a continuación, relacionan la caminata con el medio sonoro.



Fig. 178. Ugo Rondinone, *Breathe Walk Die*, 2014.

Janet Cardiff (Canadá, 1957) es pionera en este sentido. La artista emplea un formato de caminata narrada para trasladar al espectador, oyente, más bien – a la propia experiencia del paseo. Junto a George Bures Miller lleva creando desde lo año 90 estas instalaciones sonoras inmersivas. En el caso de *Forest Walk*, nos traslada al entorno de un bosque con sus sonidos ambiente y la voz de la propia artista que actúa como narradora que proporciona información sobre qué sendero tomar en las bifurcaciones, los detalles a orillas del camino, como un árbol muerto con hormigas, el crujir de los pasos o el pitido de un tren en la lejanía. Esta poética letanía sensorial de 12 minutos de duración creada durante una residencia en Banff Centre in Alberta, Canadá, traslada a cada persona, en efecto, al contexto donde se realizó la caminata creativa, en simbiosis con la propia artista. La obra es un precedente del arte interactivo y multimedia, lo que reafirma el carácter pionero de lo que la artista denomina *audiowalks*. Como detalla la investigadora Blanca Montalvo en su tesis doctoral, “los diálogos internos - como esos que desarrollamos mientras caminamos sin rumbo - se convierten en los patrones del pensamiento que fluye a través de la banda de sonido. Con

este proceso, Cardiff establece varias realidades que ocurren simultáneamente” (Montalvo, 2003, p. 402).



Fig. 179. Janet Cardiff, *Forest Walk*, 1991.

Lawrence Abu Hamdan es un artista que trabaja de manera constante con los efectos del sonido y del silencio mediante obras audiovisuales que reflexionan sobre el poder político y la capacidad de transformación del espacio público. *Marches*, 2008-2009, es el título de una *performance* colectiva que busca construir un paisaje sonoro específico mediante unos zapatos modificados con unos tacones que actúan de caja de resonancia e interfieren en el sonido ordinario del espacio público. Además de lo auditivo y los zapatos modificados como herramienta, el artista incluye también una especie de cartografías, mapas callejeros de la ciudad objeto de investigación sobre la historia de la ciudad de Londres y las relaciones sociales establecidas en marchas, desfiles o procesiones. Estas modalidades de recorrer el espacio, con diversos fines más allá de lo artístico, suponen un material ingente para realizar otra investigación, ocupándonos en la presente de aspectos más ligados al camino como huella o artefacto que al propio acto de caminar en sí. De todos modos,

estas formas sí fueron abordadas en diferentes ocasiones durante esta tesis, y también el caminar en el punto 1.3. sobre *Algunos modos artísticos de transitar*.



Fig. 180. Lawrence Abu Hamdan, *Marches*, 2008-2009.

Por último, destacamos *Railings*, 2004, de Francis Alÿs. En dicha videoinstalación – que incluye, además, fotografías y dibujos– el artista muestra sus propios recorridos en Regent Square de Londres, arrastrando una baqueta sobre los barandas metálicas, creando una suerte de percusión íntimamente ligada al desplazamiento, a su velocidad y su ritmo, donde se entrelazan el caminar y la arquitectura. Sobre esto, el profesor de la Manchester Metropolitan University, Tim Edensor, aprecia que aunque Alÿs sigue las rutas prescritas, viola dichas normas al caminar haciendo ruido y perturbando el orden de una manera infantil, puesto que los niños están más profundamente involucrados –como el artista– en su propio entorno. (Edensor, 2010, p. 76)



Fig. 181. Francis Alÿs, *Railings*, 2004.

2.2.10. Final del trayecto

En este punto ponemos fin al recorrido llevado a cabo en esta segunda parte. Un trayecto que, en ocasiones, transcurrió por recónditos senderos y, en otras, proporcionando otro enfoque a los caminos trillados. Como broche poético, titulamos a este apartado *final del trayecto*. En él analizamos un conjunto de trabajos que evocan, precisamente, la interrupción, la desaparición o la finalización del camino.

Como vimos en varios momentos durante el desarrollo de nuestra tesis –además de en la nómina habitual de artistas de las exposiciones colectivas– la práctica artística de Paulo Nazareth se encuentra estrechamente emparentada con el andar. En *Para Que No Encuentren Mis Huellas En El Desierto*, 2012, propone una lectura, como en obras anteriores, de cariz autobiográfico. Esta videoocreación, que registra una acción, es coetánea a *Para Cuando Ellos me Busquen en el Desierto*, también de 2012,

cuando se calza los zapatos al revés para despistar en caso de una búsqueda relacionada con las cuestiones migratorias. Se entienden ambos vídeos, por lo tanto, como dos partes de una misma historia. En esta, directamente borra con tono humorístico las huellas de los pies dejando la huella del rastrojo, verdaderamente, borra sus *footprints*.



Fig. 182. Paulo Nazareth, *Para Que No Encuentren Mis Huellas En El Desierto*, 2012.

Por otro lado, *Tracking Happiness*, 2009, de Mircea Cantor –artista cuya obra *Shorcuts*, 2004, veremos en el tercer apartado de la tesis– creó, con motivo de su exposición individual en el Kunsthaus Zürich de Suiza, un film que presenta a seis mujeres descalzas caminando por la arena, bariendo, a la vez, su propias huellas y las ajenas, en un movimiento circular constante. Para el comisario Michele Robecchi, dicha acción puede leerse en clave femenina, interrogando sobre el papel de la mujer en la sociedad, la sensibilidad y el compromiso crítico respecto al trabajo perpetuo de amor y cuidado en el contexto del hogar (Robecchi, 2009)



Fig. 183. Mircea Cantor, *Tracking Happiness*, 2009.

En una entrevista realizada a Richard Serra en 2007, el artista afirmó:

El acto de caminar, en realidad, se ha convertido en el soporte de cómo entiendo el contexto. No sólo decido cómo voy a tratar los volúmenes específicos, sino que también decido de ante mano cómo van a ser ciertos recorridos, y cómo se van a experimentar al recorrerlos. Por eso el caminar y el tiempo han pasado a ser parte de la estructura del pensamiento como percepción. La percepción de las esculturas se expresa con el volumen y el recorrido (Serra, 2007)

Debemos destacar la relevancia de esta consideración que realiza Serra de la escultura como percepción visual de un volumen físico, y experiencial de un recorrido en movimiento. Sumado a que esta vinculación con el caminar es una idea que impera en toda su obra, el ejemplo de *Walking is Measuring*, (2000) –creada *in situ* para Serralves Museu de

Arte Contemporânea de Porto– se erige como un paradigma de la imprescindibilidad del caminar en relación a la obra, en este caso, interrumpiendo o interfiriendo en el camino, y reafirmando en el propio título que “caminar es medir”, en relación a la separación entre las dos piezas que integran el conjunto escultórico.



Fig. 184. Richard Serra, *Walking is Measuring*, 2000.

Dicha escultura se compone de dos paneles verticales de acero corten – material característico en sus obras – situados al comienzo y al final de un antiguo callejón que había quedado en desuso luego de construir el edificio del museo. La voluntad de Serra fue la de recuperar la función de dicho espacio, marcado por la intimidad y privacidad gracias a las medidas de los paneles. Como en prácticamente toda su producción más notable, por ejemplo *Tilted Arc* (1981), las estructuras condicionan el espacio, sobre todo desde el punto de vista de la manera de recorrerlo.

La morfología de sus esculturas sinuosas alberga un espacio íntimo, que impiden su comprensión si no se camina a través de ellas. A propósito de *Intersection II*, 1992–1993, transcurridos algunos años desde su ejecución, Serra consideró que el espectador se había convertido en el tema de la obra, pues en su movimiento caminando alrededor de la propia pieza posibilitaba la idónea percepción de la misma, superando la costumbre de mirar a una escultura de la misma manera que se mira una pintura (Serra, 2004, p. 341)

Su *Serpiente*, 1998, recuerda a los Corridor de Bruce Nauman, aunque incrementando aquí la sensación de claustrofobia tanto por la curvatura sinuosa como por la propia altura de la pieza, de unos cuatro metros, una elevación similar a la de *Tilted Arc*, 1981, que requiere especial mención por su significación. La escultura compuesta por una placa de acero corten de treinta y ocho metros de largo fue encargada por la United States General Services Administration (GSA) en 1979 para ser instalada en la Federal Plaza de Manhattan dos años después, en 1981. Dadas sus dimensiones, dividía la plaza en dos. Esta interrupción de los trayectos cotidianos de las personas que habitaban el lugar derivó en su retirada solo ocho años después, generando un fuerte debate tanto sobre la escala de los monumentos en el espacio público como sobre la propia utilidad de la plaza como espacio de convivencia.



Fig. 185. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981.

Entendida como obstáculo, fue leída como un elemento incómodo que dividía operativamente el entorno social de tránsito por excelencia de la plaza; entendida como anomalía visual, fue objeto de crítica por resultar “fea, opresiva y suponer un potencial objetivo para *graffitis*”.⁸¹ En realidad, el número de empleados de las oficinas circundantes que firmaron la petición de retirada era de un 10%, pero finalmente consiguieron desmantelar la obra, mejor dicho, cambiarla de ubicación, aspecto que Serra consideró como una destrucción al ser ideada específicamente para el espacio de Federal Plaza, lo que supuso una querrela entre el artista y la Administración. En la audiencia de la GSA sobre *Tilted Arc*, en julio de 1985, Frank Stella intervino declarando que “ninguna disputa pública debe obligar a la destrucción gratuita de cualquier esfuerzo civilizador benigno”⁸² (Chave, 1990)

⁸¹ Traducción propia de: *ugly, oppressive and a 'graffiti catcher'*. Estas declaraciones fueron extraídas de la Web del proyecto Archive of Destruction, una plataforma colaborativa que reúne narrativas en torno a la destrucción del arte público: <https://archiveofdestruction.com/artwork/tilted-arc/>

⁸² Traducción propia de: *No public dispute should force the gratuitous destruction of any benign, civilizing effort*. (Extractos de la audiencia de la Administración de Servicios Generales sobre *Tilted Arc*)

3. Tercera parte: los caminos del deseo

Iniciamos la tercera parte de nuestra tesis marcada por el trayecto de los caminos del deseo. En las páginas que siguen vamos a analizar esta reconfortante posibilidad de crear el propio camino. Es de justicia que esta parte se inicie con *A Line Made by Walking*, 1967, de Richard Long, una auténtica disrupción en la historia del arte.

Entendida como un camino del deseo, también hablaremos de nuestra producción. Si bien hay que puntualizar que aunque se encuentre reunida en este punto por ser más operativo y ayudar al lector, toda la tesis está imbricada de la experiencia de nuestra propia práctica artística.

3.1. *Lines made by walking*

A Line Made by Walking, 1967, de Richard Long, como ya hemos mencionado en alguna ocasión, merece una mención especial en esta investigación, dada su importancia destacada por varios autores enumerados por Careri (2002, p. 146) como Rudi Fuchs, que lo define como “una interrupción fundamental en la historia del arte contemporáneo” y lo compara con el cuadrado negro de Malevich, Guy Tossato, que lo interpreta como “uno de los gestos más singulares y revolucionarios de la escultura del siglo XX” o el propio excompañero de caminatas, Hamish Fulton que considera la obra como “uno de los trabajos más originales del arte occidental del siglo XX”.

Richard Long, que confirmó que su arte se hace andando (Seymour, 1991), reconoció en una ocasión que “se podría argumentar que *A Line*

Made by Walking es la obra definitiva del Arte Povera, ya que está compuesta de la nada y se desvanece hacia la nada. Carece de sustancia y, sin embargo, sigue siendo una obra real”⁸³ (Long, 2009, 172) Antes, en 1987, Long explicaba: “Mi obra es real, ni ilusoria, ni conceptual. Trata de piedras reales, de tiempos reales, de acciones reales” (Pacquement, 1987, p. 376)



Fig. 186. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

Geoff Nicholson (2011) explica como en una entrevista a Richard Long para *Art + Auction*, el escritor Roger Tatley admitía tener dudas sobre algunas si efectivamente algunas de las caminatas del británico habían tenido lugar, a lo que Long respondió:

⁸³ Traducción propia de: *You could argue that A Line Made by Walking (1967) is the ultimate Arte Povera work, it's made of nothing and disappears to nothing. It has no substance, and yet, it is a real work.*

Mi trabajo tiene que funcionar en todos los niveles, también para los no creyentes. Por supuesto, es posible que no haga ninguno de estos paseos y, de alguna manera, si no lo hiciera, tendrían que funcionar al nivel del verdadero arte conceptual, como el de Lawrence Weiner. Es un gran artista en el sentido de que su uso del lenguaje significa que no importa si la obra existe o no. Pero la diferencia para mí es que, si bien las ideas son importantes, es crucial que haga que mi arte sean caminos reales, piedras reales, barro real. Cuando caminas por lugares salvajes, como hago a veces, especialmente en el desierto, a menudo ves que la gente ha estado allí antes que tú y estampó patrones en la tierra o dispuso piedras o escombros en formas y diseños, con mayor o menor grado de habilidad e ingenio, con un mayor conocimiento de las convenciones del arte. Las mejores parecen Richard Longs falsos aunque, por supuesto, siempre existe la posibilidad de que algunos de ellos sean Richard Longs reales. (Nicholson, 2011, p. 98)⁸⁴

La línea hecha al caminar como impronta mínima a la manera de las huellas de los animales, es algo personalísimo en el trabajo de Richard Long, ya desde el primer momento en que la realizó en 1967. Pero también otras intervenciones como amontonamientos de piedras o palos

⁸⁴ Traducción propia de: *My work has to work on all levels, for unbelievers as well. It is of course possible that I don't do any of these walks, and in some ways, if I didn't, the would have to work on the level of true conceptual art, like Lawrence Weiner's. He's a great artist in that his use of language means it doesn't matter whether the work exists or not. But the difference for me is that while ideas are important, it's crucial that I do make my art - that these are real walks, real stones, real mud. When you Walk through wild places, as I sometimes do, especially in the desert, you often see that people have been there before you and stamped out patterns on the earth or arranged stones or debris into shapes and designs, with greater or lesser degrees of skill and ingenuity, with a greater knowledge of the conventions of art. The best of them look like fake Richard Longs, although of course there's always the possibility that some of them may be real Richard Longs*

continúan esta línea, reordenamientos geométricos en la naturaleza, muchas veces en forma de círculo para continuar con lo orgánico de su contexto, cuya limitación es netamente temporal, hasta que algún agente de la naturaleza termine por modificarlos o destruirlos. Héctor Julio Pérez en *La naturaleza en el arte posmoderno* (2004) destaca esta limitación temporal:

El autor [Richard Long] busca e indaga bajo el concepto de *impermanence* y que resulta carácter principal del modo en que concibe el arte como acción sobre la naturaleza. La opción temporal elegida significa minimizar el efecto de la acción, concederle un impacto mínimo que comienza por no alterar la composición del entorno y consolida su fragilidad al estar dispuesto para desaparecer al ritmo que las condiciones de ese mismo entorno dicten. (Pérez, 2004, p. 9)

The second Full Moon of July 1977. A two Day 101 Mile Walk. Kent, 1977, de Hamish Fulton, se relaciona también con la anterior. Formalmente se trata de un camino del deseo ya existente, no una línea hecha caminando, como en el caso de Long. Visualmente sí tienen afinidad. Para Hamish Fulton:

El caminar es el caminar, y la obra de arte es la fotografía y su texto. La obra de arte no es una grabación y no puede transmitir la experiencia del viaje. Es un estado mental. Pero la obra de arte no podría existir sin el caminar. (Di Grappa, 1980, p. 78)



Fig. 187. Hamish Fulton, *The second Full Moon of July 1977. A two Day 101 Mile Walk. Kent, 1977.*

Si bien Fulton y Long fueron compañeros en la Central Saint Martins School of Art de Londres y caminaron juntos, entre otros lugares, por la península ibérica en 1989 y 1990, finalmente, sus caminos se han bifurcado. Durante sus años de formación también participó con ellos otro artista ambulante, David Tremlett, actualmente más orientado hacia la pintura. A propósito de su exposición en Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1980, el crítico Micky Piller se preguntaba: "¿Los británicos nunca dejarán de intentar explorar el mundo?" (Piller, 1980, p. 89)

Lo cierto es que existen muchas otras líneas hechas al caminar que de manera bastante literal parten de la de Richard Long y la emplean como cita o punto de partida. Este es el caso de *Ścieżka* [Sendero], 2007, de Pawel Althamer (Polonia, 1967). Dicha pieza –que era, propiamente, un sendero– fue presentada en 2007 en el marco del programa Skulptur

Projekte, vinculado a la colección del LWL-Museum für Kunst und Kultur en Münster, Alemania. No se trata de una representación o una fotografía, sino un camino real, creado desde cero, trillado a lo largo de unos metros.



Fig. 188. Pawel Althamer, *Ścieżka* [Sendero], 2007.

Althamer asumió el desafío de generar la posibilidad de desplazarse campo a través, tras observar en la ciudad como los peatones respetaban de manera estricta los caminos marcados. Entendiendo el sendero como metáfora de libertad, en los primeros pasos del mismo el artista solicitó a trabajadores de la penitenciaría de Münster que caminaran el trayecto. Transcurrido el proyecto, que duró desde junio a septiembre de 2007, la entropía del lugar fue restituida a su estado original de prado no pisoteado.

La línea hecha al caminar por White es un manifiesto homenaje o *re-make* de la de Richard Long, en esta ocasión llevada a cabo sobre unos

terrenos utilizados como vertederos. Más que leer la obra como un artefacto *apropiacionista* –empleando el término posmoderno acuñado por Douglas Crimp con motivo de la exposición *Pictures* en otoño de 1977, en la que participó Sherrie Levine, que años más tarde (1981) presentaría su trabajo *After Walker Evans*, copias literales de las fotografías de este datadas en 1936–, debería interpretarse como un ejercicio de humor, en la línea de trabajos contemporáneos de Rupert White.

En relación al humor en el arte contemporáneo, Leonardo Gómez Haro considera:

Decir que la sociedad postmoderna es (o ha sido) humorística sería lo mismo que decir que el humorismo es (o ha sido) una práctica muy extendida en un área social, económica, geográfica y lingüística que permitió que apareciesen las condiciones para que predominase ese *ethos*. Pero fuese o no una práctica muy extendida en la postmodernidad, ¿acaso predomina el mismo *ethos* en el mundo de hoy? No es baladí esa pregunta. Ni fácil de contestar. Porque la imagen del arte contemporáneo que por inercia nos ha llegado de la postmodernidad es la de un arte dedicado a la crítica y la deconstrucción de todo lo que ha sido la tradición. Deconstrucción que ha echado mano, más que del humor, de recursos como la ironía, la parodia y el pastiche. (Gómez Haro, 2013, p. 313)



Fig. 189. Rupert White, *Line made by Walking (Landfill)*, 2005.

Volviendo a las líneas auténticas de Richard Long, consideramos mostrar, a continuación, algunos ejemplos muy recientes. *Daydreaming Line*, 2020, –cuya traducción podría ser *Línea de ensueño o soñadora*– fue materializada por Richard Long durante la pandemia del Covid-19. Conocedores de su contexto, puede remitir tanto a la fantasía de sus circunstancias contemporáneas relacionadas con la crisis global y los confinamientos, como con las ensoñaciones del paseante solitario de Rousseau. Esta obra rememora –aparte de la de 1967–, una obra anterior titulada *England 1968*, que también mostraba un campo de margaritas donde Long, reafirmando su compromiso físico con el paisaje, generó dos líneas en forma de “x”, que serían restituidas al crecer de nuevo las flores. Al respecto, Long afirmó que “estas obras son del lugar, son un reordenamiento del mismo y con el tiempo serán reabsorbidas por él. Espero hacer el trabajo por la tierra, no contra ella”.⁸⁵

⁸⁵ Véase el la ficha de la obra en el catálogo de la Tate Modern: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-england-1968-p07151>



Fig. 190. Richard Long, *Daydreaming Line*, 2020 (izquierda) y *England 1968*, 1968 (derecha).

En mayo del año pasado 2022, Richard Long recibió la invitación para participar con un grupo de escolares de primaria de la Wells Cathedral School de Somerset, su condado natal, en la realización de un *workshop*. Para inspirar al alumnado, Long holló su *Spring Line*, 2022, la última de las obras del artista británico que reseñaremos en nuestra tesis.



Fig. 191. Richard Long, *Spring Line*, 2022.

3.2. El fenómeno de los caminos del deseo.

Camino del deseo es la denominación específica empleada para referirse a los senderos creados de forma espontánea, trayectorias que surgen como efecto de la erosión provocada por el tránsito repetido de personas o animales en una zona verde delimitada, habitualmente los jardines y parques de las ciudades, rechazando el camino marcado en pos de dejarse llevar por su innato deseo de ir por donde quieran y de no someterse a la norma. Su trayectoria permite establecer una ruta alternativa más corta entre un origen y un destino, aunque en algunos casos surgen como resultado del mero deseo de transitar por la hierba, esto es, de atravesar el paisaje. Estos caminos son creados sin líder y en respuesta a las necesidades del grupo a favor de vías más eficientes o interesantes desde el punto de vista estético para recorrer un espacio en concreto. “Qué objeto dinámico y hermoso es un camino” (Bachelard, 1998, p. 11)

El origen del término se sitúa en el libro *La Poétique de l'espace* [La Poética del espacio] (1957) de Gaston Bachelard, aunque no existe en tal volumen una referencia específica al término, lo que apunta a que puede tratarse de una fuente circular. “Aunque centremos nuestras investigaciones en los ensueños de reposo, no debemos olvidar que hay un ensueño del hombre que anda, un ensueño del camino”, explica Bachelard (1998, p. 41). En esta parte del libro, el autor hace un recorrido, una suerte de “análisis auxiliar del psicoanálisis” que él mismo denomina “topoanálisis”, en relación a la topografía, entendida como la técnica tanto para describir y delinear un terreno como el conjunto de particularidades de su configuración espacial. En resumen, para el filósofo

y epistemólogo, dicho procedimiento supone “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (Bachelard, 1998, p. 38)

Un topoanálisis exteriorista precisaría tal vez ese comportamiento proyectivo definiendo los ensueños de objetos. Pero en esta obra, no podemos trazar, como convendría, la doble geometría, la doble física imaginaria de la extraversion y de la introversion” (Bachelard, 1998, p. 42)

Aparte del término en inglés – *desire paths* – y su respectivas traducciones a otros idiomas, como el francés (*sentier de désir, ligne de désir* o *chemin du désir*) existen otros análogos como *kemonomichi*, rastro de animales, *chemins de l'âne*, en francés, u *olifantenpad*, en holandés, o *cow paths*, caminos de vacas también en inglés, como recoge Robert Moor a lo largo de su libro *En los senderos* (2018). *Desire line, social trail, bootleg trail* [camino pirata] o *goat track* [camino de cabras] son otras de las posibles nomenclaturas.

También lo es *trampelpfads*, una palabra alemana que reúne pisotear y camino. El físico y matemático Dirk Helbing realizó un estudio en el que descubrió la constante humana –quizás, también animal– de crear un camino si la ruta prescrita es un 20 o 30% más larga. Dicha circunstancia, para el investigador Parker Schorr, genera “increíbles mini-atajos, como se pueden ver en los parques, donde la gente prefiere caminar cuatro pasos a través del jardín en lugar de tomar un camino un poco más largo”⁸⁶ (Schorr, 2019)

⁸⁶ Traducción propia de: *This creates amazing mini-shortcuts, as you can see them in parks, where people prefer to walk four steps through the meadow rather than take a slightly longer path.*

El fotógrafo holandés Jan-Dirk van der Burg⁸⁷ publicó en 2011 un libro titulado, precisamente, *Olifantenpaadjes* [rastros de elefantes] con un archivo de caminos del deseo, marcas de la desobediencia ciudadana en el paisaje holandés. El nombre, poético, evoca el camino que siguen las manadas de elefantes, que siempre es el mismo, durante varias generaciones.



Fig. 192. Jan-Dirk van der Burg, *Olifantenpaadjes*, 2011.

Otro autor contemporáneo a Bachelard, situado en el contexto alemán, que abordó temáticas similares, es Otto Friedrich Bollnow. En su libro *Hombre y espacio* (1969) describe de manera directa la fenomenología de los caminos, en un deseo por establecer cierto marco teórico -al igual que otros colegas como los ya mencionados o John Brinckerhoff Jackson- para la odología.

Estos caminos no son trazados premeditadamente. Se forman porque se transita por ellos. (...) si este hombre solo ha ido, más o menos conscientemente, por el camino más cómodo, le seguirán los demás, pero corrigiendo a la vez las torpezas que el primero haya podido cometer y creando el camino más favorable.

⁸⁷ Se puede consultar más información sobre el libro en la Web de van der Burg: <http://olifantenpaadjes.nl/>

Así se forman pronto líneas de comunicación predilectas, que, por ser holladas y ahondadas, adquieren rápidamente la primacía sobre el terreno transitado. (Bollnow, 1969, p. 95)

Esta definición se ajusta a la vocación de la mayoría de los caminos del deseo, tanto si se trata de atajos que acortan propiamente la distancia, como si nos referimos a los senderos que poseen una finalidad placentera de reencuentro con la naturaleza sin la necesidad imperante de llegar a un punto determinado como meta. En los proyectos que desarrollamos en estos diez años en Santiago de Compostela y Valencia quedan patentes ambas opciones, cuestión que veremos en detalle en los capítulos que siguen.

Volviendo a los teóricos sobre el tema, Michel De Certeau es, en realidad, quién identifica con más claridad la oportunidad del fenómeno como resultado de una producción colectiva. De hecho, el autor menciona a los “productores desconocidos, poetas de sus asuntos, inventores de senderos en las junglas de la racionalidad funcionalista que trazan 'trayectorias indeterminadas', aparentemente insensatas porque no son coherentes respecto al lugar construido, escrito y prefabricado en el que se desplazan” (De Certeau, 1986, pp. 40-41).

Recordando la publicación de *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), un proyecto de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, editado por la Universidad de Salamanca, en el que se incluían textos de Lucy R. Lippard, Nicolas Bourriaud o el propio De Certeau, los autores explicaban como este último manifiesta su concepción del arte contemporáneo como un “repositorio de modos de hacer” (Blanco et al., 2001, p. 383)

Concretamente estos *modos de hacer* vendrían determinados para un conjunto de tácticas, dicho de otra manera, acciones mínimas que sirven de paso previo o complemento a una estrategia de alcance mayor. Dichas tácticas, en el terreno en sentido estricto de las zonas ajardinadas urbanas, conllevarían el surgimiento de caminos del deseo al aprovechar fisuras o grietas en el sistema que, aunque prohíbe pisar el césped con carácter general -incluso hasta se podría decir, con categoría de derecho natural- no puede impedir la erosión causada por estos gestos ciudadanos.

“Estos 'atajos' siguen siendo heterogéneos para los sistemas donde se infiltran y donde bosquejan las astucias de intereses y de deseos *diferentes*” (De Certeau, en Blanco et al, 2001, p. 398). Son, como indica el autor, “prácticas cotidianas de oposición”, se entiende, a las de consumo, llamadas también “trayectorias”. Hay que tener en cuenta que aquí el filósofo emplea el término sobrepasando lo estrictamente bipedal, encarando específicamente la cuestión del caminar urbano en el capítulo VII dedicado a los *Andares de la ciudad*.

Las lecturas de recorridos pierden lo que ha sido: el acto mismo de pasar. La operación de ir, de deambular, o de "comerse con los ojos las vitrinas" o, dicho de otra forma, la actividad de los transeúntes se traslada a los puntos que componen sobre el plano una línea totalizadora y reversible. Sólo se deja aprehender una reliquia colocada en el no tiempo de una superficie de proyección. En su calidad de visible, tiene como efecto volver invisible la operación que la ha hecho posible. Estas fijaciones constituyen los procedimientos del olvido. La huella sustituye a la práctica. (De Certeau, 1986, p. 109)

Para el autor, esa impronta tiene que ver con la noción de apropiación cinética y de aprehensión táctil, dado que son los caminantes los que crean la ciudad. Pero cuando estas acciones tienen lugar sobre las aceras de cemento o sobre el asfalto no se localizan, si no que se especializan (De Certeau, 1986, p. 109), es decir, carecen de “receptáculo físico” que guarde registro de la acción y que sirva de precedente. Siguiendo la estela de Roland Barthes en el número 153 de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, ampliamente interesado en cuestiones como la semiología y el urbanismo, afirmaba: “Hablamos nuestra ciudad [...] simplemente al habitarla, al recorrerla, al mirarla” (Barthes, 1970, p. 11), De Certeau compara el acto de hablar y el de caminar –“enunciaciones peatonales”- para ir más allá de la representación gráfica, esto es, el camino.

“El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o los enunciados realizados” (De Certeau, 1986, p. 110). La lengua podrían ser las disposiciones y ordenanzas que regulan el desplazamiento urbano, y los enunciados esas otras frases divergentes gracias a las cuales el caminante -mejor dicho, el peatón- se apropia del sistema topográfico de las ciudades.

De Certeau lee el acto de caminar como una “realización espacial del lugar”, de la misma manera en que habla es una “realización sonora de la lengua”. La organización espacial establece un conjunto de posibilidades y limitaciones que el peatón actualiza, desplaza, modifica, o, incluso rechaza, creando otras nuevas, como es el caso de los caminos del deseo:

“De ese modo, las hace ser tanto como parecer, pero también las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del

andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales” (De Certeau, 1986, p. 110). No es de extrañar que una reedición de 2011 de *The Practice of Everyday Life* ilustra su portada con la fotografía de un camino del deseo, cuando en 2002 figuraba la escena de un atasco de automóviles.

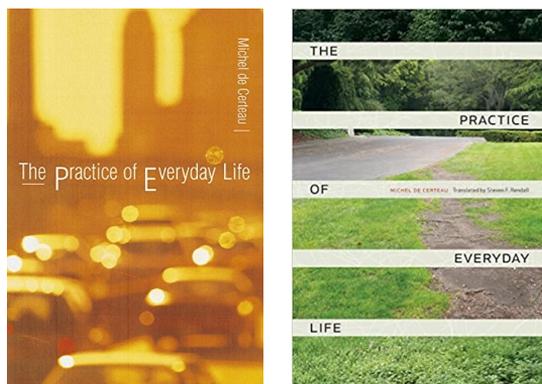


Fig. 193. Sendas portadas de las reediciones de *The Practice of Everyday Life* de 2002 y 2011, respectivamente.

Existen varias morfologías de *caminos del deseo*. En términos generales, son dos los indicadores de sus características: por un lado la capacidad de afluencia, determinada por la anchura; por la otra, su grado de demanda, que apreciamos según cuán hundido y hollado esté el camino.

Los caminos del deseo que funcionan como atajos se erigen como el rastro visible de una decisión ciudadana, ya no solo rechazando o acortando el camino marcado, sino también mejorándolo. Son ejemplos colectivos y participativos, al ser creaciones sociales que dan respuesta a las necesidades del grupo desde la solitaria actividad individual, existiendo un completo acuerdo tácito entre todas las personas que transitan por estos caminos y que se convierten, de modo casi involuntario, en

responsables de su continuidad y mantenimiento. Marisa Gómez, de la Universitat de Barcelona, en un artículo alrededor de nuestro proyecto *Compostela: caminos del deseo*, 2011, considera que:

Quizás nada más que el resultado de un acto pragmático, podrían leerse hoy en día como síntoma de la enfermedad de la prisa que nos asedia. Pero quizás, como indicios de un espacio vivo, constantemente creado y destruido por quienes lo habitan, pueden entenderse como el resultado de un acto poético, performativo. Incluso, interpretados como metáforas existenciales de la voluntad del hombre de elegir su propia ruta y perseverar recorriéndola hasta que se convierte en sendero, pueden convertirse también en rastro visible de un acto político. (Gómez, 2011)

Tras el fenómeno del 15M, en 2012 se editó un *Decálogo de prácticas culturales en código abierto*⁸⁸ que dedicaba un apartado a los *caminos del deseo*. Calificada como una modalidad de diseño *bottom-up* la práctica de atajar y crear senderos se expone como buen ejemplo de “práctica cotidiana” de abajo hacia arriba.

Víctor E. Pérez, uno de los coordinadores de Baleiro, el espacio vinculado al Vicerrectorado de Cultura de la Universidade de Santiago de Compostela donde se expusieron los resultados de nuestro proyecto *Compostela: caminos del deseo* en 2011, estando aún en proceso, interpreta que los caminos del deseo constituyen “líneas de trayectoria que

⁸⁸ VVAA. (2012). *Decálogo de prácticas culturales en código abierto*. Tabakalera. pp. 39 y 70. El volumen parte de una idea de creación libre, democrática y colaborativa, por lo que según se refleja en el propio libro, carece de autoría definida.

pueden ser interpretadas como una compleja interrelación entre el movimiento mecánico, la capacidad de orientación y los cambios del medio en donde tienen lugar” (Pérez Viqueira, 2011, p.10). Baleiro fue, además, un colectivo de estudiantes y egresados de la USC interesado en la producción de cultura de un modo abierto y participativo, a través de una serie de tácticas de “baja intensidad” para proyectar, financiar y comunicar.

En relación al mapeado, una circunstancia que se da en el caso de los caminos del deseo es que no figuran en los callejeros de la ciudad. Sin embargo, en el transcurso de nuestra investigación hemos detectado como *Google Street View* pasó a reconocer como trayecto un camino del deseo en el contexto del Jardín del Turia. En lo que atañe al proyecto de Santiago de Compostela, la muestra de los resultado del proyecto llevado a cabo en dicha ciudad incluyó una especie de mapa donde solamente aparecían marcadas, sin más referencia, las trayectorias de los caminos del deseo, no habiendo más orientación que la que suponía el norte y, por ende, los demás puntos cardinales.



Fig. 194. Camino del deseo reconocido por Google Earth en el Parque del Turia en 2014.

En 2006, George Redgrave puso en marcha un grupo en la red social fotográfica Flickr con vocación de constituir un gran archivo mundial de fotografía de caminos del deseo. Para el promotor, la clave es ir en contra del imperativo de una autoridad que, voluntaria o fortuitamente, nos indica que deberíamos ir por otro camino, digamos, menos conveniente. Desde nuestra práctica artística hemos contribuido con dicha plataforma incluyendo varias fotografías, alcanzando casi ochocientas imágenes. El grupo, denominado *Desire Paths*⁸⁹ proporciona una herramienta para visibilizar la localización de los caminos del deseo en distintos puntos del planeta, destacando su valor colaborativo, como la propia creación de dichos caminos. Según Redgrave, la lectura de *Two Degrees West: A Walk Along England's Meridian, 1999*, del geógrafo Nicholas Crane fue reveladora para emprender el proyecto: “Por los caminos del deseo puedes escapar, puedes explorar, 'sentir tu camino a través del paisaje’”⁹⁰

Aparte de los caminos marcados sobre la superficie terrestre, existen otras muestras que también atraviesan y dejan huella en espacios más verticales. Como ejemplo, los caminos del deseo casi verticales, en cuesta, incluidos en la exposición *Città e Cura* en Il Conventino Caffè Letterario de Florencia (Italia), en septiembre de 2022, organizada por el CIAE Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València. Dicho proyecto versaba sobre los vínculos entre ciudad y sociedad, su construcción y sus cuidados, dado que, como afirma el catedrático David Pérez, “todo cuidado remite no a la independencia de un sujeto, sino a la interdependencia de los cuerpos [...] Toda ciudad

⁸⁹ Disponible en: http://www.flickr.com/groups/desire_paths/

⁹⁰ Texto incluido en la descripción del grupo en Flickr. Traducción propia de: *On desire paths you could break out, explore, 'feel your way across the landscape'.*

remite no a la independencia de sus habitantes, sino a su interdependencia” (Santiago y Ferriols, 2022, p. 37)



Fig. 195. Ismael Teira, *Caminos del deseo verticales atajando en altura*, 2021.

En esta misma línea vertical se sitúa la serie *Short Cuts*⁹¹ de Wolf von Kries (Berlín, 1971), llevado a cabo en la ciudad china de Beijing. El proyecto registra, mediante la fotografía, varias muestras de atajos originados superando setos o ayudándose de ramas de árboles o cables para saltar muros o alambradas. En relación a las barreras físicas específicamente diseñadas para prohibir el acceso peatonal, los investigadores Christopher Coutts, Ryan Wenger y Michael Duncan consideran:

Cuando el entorno construido no es totalmente compatible y, en muchos casos dificulta el movimiento de los peatones, estos se desvían de las rutas prescritas para superar las barreras del en-

⁹¹ Más información sobre el proyecto en: http://www.wolfvonkries.de/short_cuts1.htm

torno construido. Estos caminos deseados revelan las preferencias de los peatones y pueden por lo tanto, proporcionar evidencia para que los planificadores mejoren el diseño del entorno peatonal.⁹² (Coutts, et al., 2019, p. 4)

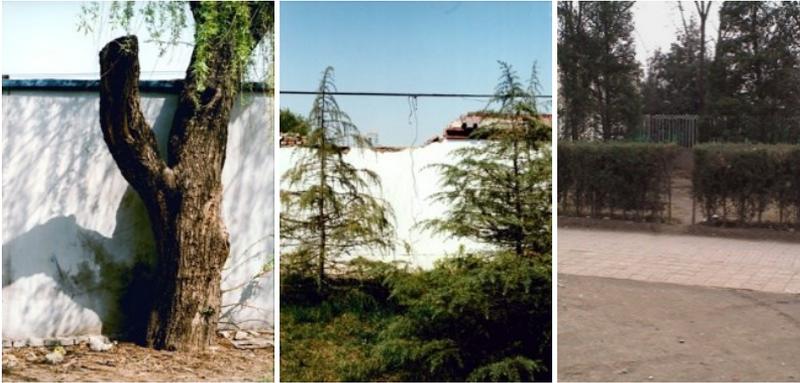


Fig. 196. Wolf von Kries, *Short Cuts*, 2011.

Al respecto de esta cuestión de las barreras emplazadas en el espacio público de los caminos urbanos, consideramos oportuno destacar dos obras de nuestra propia producción artística. En el caso de *Camino del deseo*, 2015, se muestra como un tramo del camino oficial, cuyo firme estaba en mal estado, es abandonado y clausurado con una valla, pero ya antes de dicha prohibición comenzaron a surgir dos caminos del deseo con la finalidad de superar los baches. El segundo ejemplo muestra una acera de un pueblo de Francia en la que se dispusieron unas barreras

⁹² Traducción propia de *When the built environment fails to fully support, and in many cases hinders, pedestrian movement, pedestrians deviate from prescribed routes to overcome built environment barriers. These desired paths reveal pedestrian preferences and can therefore provide evidence for planners to improve the design of the pedestrian environment.*

que obligan, por seguridad, a realizar una zigzagueó en la trayectoria. Para eludir esta obligatoriedad, los peatones configuraron un camino del deseo anexo sobre el césped.

A lo largo tanto de nuestra investigación basada en la práctica artística, debemos remarcar tanto la aproximación a la fenomenología de los caminos del deseo, caminando en el espacio público, como al registro para dar forma a un archivo fotográfico. No estamos, sin embargo, ante un acercamiento plenamente calificado de deriva, pues el interés específico invalida dicha consideración. El método no es, por lo tanto, un ejercicio como el de algunos tipos de caminos del deseo meramente placentero o únicamente impregnado del carácter situacionista de perderse en la ciudad.



Fig. 197. Ismael Teira, *Camino del deseo*, 2015 (izquierda) y *Camino del deseo*, 2022, (derecha).

Erika Luckert realizó en 2012 un estudio localizado en la ciudad de Edmonton, Canadá, enmarcado dentro de un proyecto de investigación más amplio - *Edmonton Pipelines*- en la Universidad de Alberta. En su investigación, Luckert explora mediante la geolocalización y dispositivos

GPS una veintena de caminos del deseo en la ciudad. De los resultados se extraen coincidencias, como estos dos ejemplos de rastros dejados por automóviles, uno de ellos de nuestra autoría, que forma parte del proyecto *Compostela: caminos del deseo*, 2011. La autora define a los caminos del deseo de la siguiente manera, de algún modo influenciada por De Certeau:

Las líneas del deseo son solo eso: son una forma de hablar, una forma de inspeccionar, una forma de hacer nuestra una ciudad. Son un lugar que contiene tanto el pasado como el presente en el espacio de un paso, porque cada paso que cae sigue a cien pies anteriores, sin dejar de dejar su propia huella. (Luckert, 2013, p. 326)



Fig. 198. Sendas fotografías de Erika Luckert, 2012 (izquierda) y de Ismael Teira, 2009 (derecha).

Por su parte, Andrew Furman (2012) de la Universidad Ryerson de Toronto, a propósito de los caminos del deseo, sostiene que existe una conversación unilateral permanente sobre cuestiones como la eficiencia de los flujos de tráfico rodado en horas punta, pero no de los verdaderos problemas de los peatones, ya que ambas entidades funcionan de manera

muy diferente “en términos de escala, experiencia y previsibilidad”. Es ahí donde, incide, se sitúan los caminos del deseo, que no siguen las normas prescritas, y suponen un acto de resistencia.

Como veremos con ocasión del análisis del proyecto *Compostela: caminos del deseo*, 2011, los contextos donde hay mayor número de caminos del deseo es en el entorno de los campus universitarios y los hospitales. Citar, en este sentido, el plan de pavimentación de la Michigan State University que no contemplaba aceras entre los edificios, sino que las creaban los propios estudiantes sobre el césped, y posteriormente oficializaban. Al parecer, algo similar sucedió con la creación de Disneyland en 1955, en California, puesto que no se cercaron las áreas verdes hasta que no se comprobó por dónde transitaban los visitantes, siendo esos caminos del deseo los que codificaron los senderos del parque (Owings, 2017)

Este interés democrático conlleva una consecuencia que admite discusión, y es el modo en que la autoridad responsable de los criterios de urbanismo o de movilidad a aplicar, legitima la trayectoria de los caminos del deseo. Si esto sucede, se opta por alguna de estas posibilidades: o bien dejar que permanezcan con su propia morfología y mutaciones en el tiempo, de haberlas, por las razones que procedan; o bien proceder a su reconocimiento oficial como caminos transitables, asfaltándolos o empedrándolos; o bien eliminarlo, al resembrar el trayecto y restituir el manto vegetal campestre.

Durante nuestra investigación artística, hemos comprobado y registrado muestras de este tipo de actuaciones institucionales sobre las espontáneas construcciones ciudadanas de los caminos del deseo. En relación a la opción de reconocer un camino del deseo realizando una obra para su

consolidación, encontramos la actuación llevada a cabo en junio de 2019 en los Jardines del Turia. Dichas fotografías forman parte de nuestro archivo en general, en particular vinculados al proyecto *El deseo de atravesar el paisaje, 2012-2022*, que mostraremos en detalle en el punto 3.6. de esta tercera parte.



Fig. 199. Imágenes previas del camino del deseo en los Jardines del Turia, de Google Earth y Google Street View.



Fig. 200. Labores de pavimentado del camino del deseo anterior, el 1 de junio de 2019.

Por el contrario, se llevó a cabo una resiembra con el objetivo de tratar de borrar el camino del deseo, de más de 200 metros de longitud. Esta metamorfosis –que llevamos observamos durante más de una década– da forma a un tríptico fotográfico, que funciona como registro y archivo, titulado *Labores campesinas, 2022*, que hace visible la evolución de la trayectoria en este camino del deseo en una zona concreta.



Fig. 201. Ismael Teira, *Labores campesinas*, 2022. De arriba abajo, fotografías del estado del terreno en enero de 2012, en enero de 2016 y en abril de 2016, tras la resiembra.

En la actualidad, dicho camino del deseo vuelve a estar como en su estado original, habiendo fracasado la tentativa de volver a cubrirlo de césped, esto es, de restaurar el jardín. En junio de 2022 se dispuso un tronco en horizontal para evitar la ramificación del camino hacia la derecha.



Fig. 202. Ismael Teira, fotografía de archivo del proyecto *El deseo de atravesar el paisaje*, 2012-2022.

En definitiva, como apunta el crítico Thierry Davila:

En el territorio urbano, justo en su tejido, los peatones planetarios inventan, inyectan, producen fluidez, crean zonas tempora-

les y microcósmicas sin hitos que perturban el trazado de la ciudad contemporánea, o recorren y amplifican las fluideces que la cruzan y que generan a su manera. (Davila, 2007, p. 181)⁹³

Robert Moor, a quien ya nos referimos en otros momentos de la investigación, pone de manifiesto cuestiones similares a Davila en un artículo que lleva por título *Tracing (and Erasing) New York's Lines of Desire* [Rastreando (y borrando) las líneas del deseo de Nueva York]. En lo que atañe a la ciudad de Nueva York, dada su climatología, existe otra opción en la que las autoridades esperan una nevada y, a raíz de las huellas en la nieve, configuran los caminos oportunos. Lo cierto es que hasta la década de 1980 los caminos del deseo de Central Park se pavimentaban por norma general. En 2013, en colaboración con la Natural Areas Conservancy del Museo del Barrio de Nueva York, se llevó a cabo un rastreo de todos los caminos del parque caminando unos 300 kilómetros.

Como resultado se obtuvo un mapa completo de los caminos del deseo donde cada uno de los ejemplos, por zonas, adquiere una diversidad funcional considerable, bien para atravesar del paisaje *per se*, acortar el camino si se cruza Central Park como atajo, servir de acceso a algún dispositivo pintoresco, como un estanque o emplearse como vía de tránsito para hombres que practican el *cruising*. De este modo, gracias al documento, el Departamento de Parques de la ciudad de Nueva York puede llevar a cabo las acciones de consolidación o no intervención, según su criterio.

⁹³ Traducción propia de: *Dans le territoire urbain, à même son tissu, les piétons planétaires inventent, injectent, produisent de la fluidité, créent des zones éphémères et microcosmiques sans repères, qui perturbent l'agencement de la ville contemporaine, ou parcourent et amplifient les fluidités qui la traversent, et qu'elle génère à sa manière.*

Este es el enfoque autoritario para borrar una línea de deseo: bloquearla con algún tipo de obstáculo: una valla, un arbusto, un montón de maleza, un cartel redactado de manera aguda (aunque, en este caso, cortésmente). Los constructores de rutas de senderismo a menudo instalan rocas amenazantes, llamadas gárgolas, para disuadir a los excursionistas de desviarse del camino. (Moor, 2017)

Un proyecto llevado a cabo por Keith Wilson en Atlanta, consistía en fotografiar y catalogar caminos del deseo en una zona suburbana de la ciudad. La exposición de los resultados tuvo lugar en Dodd galleries, dependiente de la University of Georgia. Una parte del proyecto era la reproducción a escala de un camino del deseo. “Desire Path es un mural que muestra una tensión entre el libre albedrío y lo que los urbanistas han soñado para el peatón” (Geha, 2015)



Fig. 203. Keith Wilson. *Desire path*, 2015.

La arquitecta Wiktoria Jarosz (2019) centra su estudio en los caminos del deseo específicamente en el campus de la University of Reading, en Inglaterra. La metodología que llevó a cabo se basó en una observación y recogida de datos en el ágora del Campus de Whiteknights. Dichos datos pasaban a formar parte de una tabla de recuento donde se indicaba la elección de un camino del deseo u otro oficial, así como detalles sobre el género del caminante, el flujo o la velocidad. Así mismo, la investigadora también representó esas líneas del deseo sobre un mapa.



Fig. 204. Wiktoria Jarosz, *Desire path*, 2019.

Una de las conclusiones a las que llega Jarosz es que “la observación del Campus de Whiteknights claramente ilustró el sistema de pasarelas en forma de cuadrícula de Le Corbusier, el cual se ha demostrado ser ineficaz para lograr el flujo de movimiento más deseado” (Jarosz, 2019, p. 21)

Existe en el ámbito del urbanismo y la arquitectura del paisaje un dicho representativo: *paving the cow paths*, esto es, pavimenta los caminos de los vaqueros. Esto tiene que ver con tendencias actuales del *design thinking* que presta atención a lo colectivo en las denominadas prácticas participativas de urbanismo *bottom-up*, es decir, entendidas de abajo arriba. Si bien dicha pavimentación supone la oficialización y legitimación del camino del deseo, dado su carácter orgánico lo óptimo sería dejar que transcurra sin la intromisión de otros agentes.

Jane Jacobs (Pensilvania, 1916), teórica del urbanismo y activista sociopolítica, fue pionera en defender las cuestiones humanas dentro de la planificación urbana y el desarrollo metropolitano. Fue una de las voces críticas precursoras en la defensa de terreno para peatones y su tensión respecto a los automóviles y, también, respecto a la arquitectura. En el artículo “*Downtown is for People*” [El centro es para la gente] sentaba la bases de su libro más citado, *The Death and Life of Great American Cities*, publicado posteriormente, en 1961. Una de las sentencias de ese artículo sirvió de estímulo para la Historia de la arquitectura posterior. “No hay una lógica que pueda ser impuesta a la ciudad; son las personas quienes la crean, y son a ellas, no a los edificios, a quienes debemos adaptar nuestros planes” (Jacobs, 1958)⁹⁴

Robert Moor describe en su ensayo *En los senderos. Reflexiones de un caminante*, 2018, la manera en que el físico Richard Feynman (Nueva York 1918 – Los Ángeles, 1988) pudo extraer una serie de conclusiones tras presenciar cómo una hilera de hormigas deambulaba por el borde de su bañera. Sin afán mirmecológico, dispuso un terrón de azúcar y repasó con un lápiz de color las trayectorias. Así, como resultado, comprobó

⁹⁴ Traducción propia de: *There is no logic that can be superimposed on the city; people make it, and it is to them, not buildings, that we must fit our plans.*

como la primera hormiga había realizado una línea mucho más sinuosa que la dibujada por el resto de hormigas que pasaron posteriormente, corrigiendo a sus anteriores. Esta misma metodología puede ser la que sigue un sendero. En conclusión, Moor lee que todo en la naturaleza se optimiza de alguna manera, haciendo un parangón con la teoría evolutiva de Darwin, “Todos contribuimos a la optimización tanto si abrimos caminos como si colaboramos para perpetuarlos, tanto si establecemos reglas como si las rompemos, tanto si acertamos como si la estropeamos” (Moor, 2018, p. 30)

La socióloga Laura Nichols (2014) de Universidad Santa Clara en California, establece en su artículo las siete características endémicas de los caminos del deseo, que se encuentran interconectadas. La primera, referida a su naturaleza social, sin diseño previo ni planificación, solamente siguiendo patrones por parte de los usuarios de estructuras formales que han existido durante algún tiempo. La segunda tiene que ver con su origen a partir de actos individuales, que no forma parte, a priori, de un movimiento social ni estructura jerárquica. La tercera está relacionada con la codificación del deseo en el paisaje social, resultado de acciones llevadas a cabo por suficientes personas vinculadas. En la cuarta, Nichols incide en el uso de las estructuras existentes mediante formas nuevas y no previstas, pero no – según la autora- en la transgresión de las normas o leyes como tal. La quinta establece que los caminos de deseo sociales son caminos observables y evidentes que señalan deseos colectivos y pueden ser estudiados. La sexta tiene que ver con los problemas que genera el desarrollo de los caminos del deseo sobre las estructuras e instituciones preexistentes, útiles para considerar tanto las deficiencias como las posibles soluciones. Por último, la séptima versa sobre la prio-

rización de valores que no están representados en las estructuras existentes, que cuestionan y respaldan en otras nuevas (Nichols, 2014, pp. 13-15)

Otra investigación llevada a cabo en un campus universitario es la de Shuey (2021) que, en particular, aborda lo que considera como fallos en el diseño urbano, visto de otra manera, oportunidades para la aparición de caminos del deseo en respuesta a las necesidades grupales. El procedimiento llevado a cabo por Shuey parte de un enfoque de múltiples métodos basado en posibilitar una investigación descriptiva, clasificando tipologías reconocibles de caminos del deseo y extrayendo conclusiones de encuestas a los usuarios. Al igual que Luckert (2013), el autor también propone la aplicación de mejoras en el ámbito de la arquitectura del paisaje y el diseño urbano. Debemos puntualizar que el enfoque de nuestra investigación es artístico, y no urbanístico, si bien recurrimos a ensayos y artículos de esta área por considerarlos relevantes y enriquecedores.

El estudio exhaustivo concluyó que existían en el campus de la University of North Texas un total de 52 caminos del deseo que sumaban cerca de un kilómetro y medio de longitud. Incluso, llegó a distinguir entre el número de senderos generados sobre áreas de césped o el prado (41) y los que aparecen en lugares destinados al cultivo de algún arbusto o plantas. Sobre los segundos, 6 aparecen en zonas con vegetación hasta el tobillo, 3 si llega a la rodilla y solamente dos cuando sobrepasa la cintura. Establece, además, una categorización en base a seis tipologías basadas en la eficiencia (atajos que recortan esquinas; propuestas de trayecto en línea recta o nodos peatonales, es decir, pequeñas áreas donde pueden surgir rastros), en el descubrimiento (aquellos caminos del deseo que tienen como destino algún dispositivo recreativo) o basados en la

necesidad (en espacios olvidados, donde no existen aceras establecidas como tal o los que generan conexiones urbanas en contextos donde no existe infraestructura peatonal formal) (Shuey, 2021, pp. 102-107)

3.3. La carretera como camino del deseo: el ejemplo de Chicago.

En esta tesis doctoral, en algunos momentos, se hace referencia, por oposición u antonimia, a ese otro camino que poco a nada tiene que ver con el bipedalismo, esto es, la carretera. Explícitamente, nos referimos a ella en el punto 1.2.2. al ahondar en la figura de los conductores en las carreteras, dentro de los contextos del arte de caminar. Si en capítulos anteriores nos centramos en la consideración de J. B. Jackson alrededor de las carreteras, que según el autor forman parte del paisaje, a continuación establecemos una relación entre las mismas y el deseo.

Para ello cabe mencionar un plan pionero llevado a cabo en la ciudad de Chicago en 1955, cuyos resultados se publicaron en 1959, que examinó las preferencias de los ciudadanos, dicho de otra manera, sus deseos, a la hora de transcurrir a lo largo de una carretera en relación a sus objetivos de destino. Dicho plan es conocido como el *Chicago Area Transportation Study* (CATS) (Carroll, et al., 1959) y, en principio, nació con vocación de ser un anteproyecto para una futura planificación del sistema de transporte en la metrópolis.

El plan, atendiendo a su contexto, respondía a una realidad: el aumento de automóviles en las carreteras estadounidenses al finalizar la Primera Guerra Mundial, con su consiguiente desarrollo de la población en los entornos urbanos y la congestión de los mismos. A raíz de esta preocupación, se sugirió la posibilidad de configurar redes de autovías para

redirigir el tráfico que, a la vez, servían de arterias para la expansión de nuevos núcleos residenciales hacia las zonas que más deseadas.

Para conocer dichas zonas se llevaron a cabo acciones de recopilación sistemática de datos mediante el recuento de vehículos en tránsito y encuestas origen-destino. El ensayo arrojó como resultado la localización de un número amplio de líneas del deseo automovilísticas que se plasmaron en los gráficos objeto de estudio. Se ofrecía una representación ilustrativa, impresión clara y referenciada tanto de la ubicación como de la magnitud del desplazamiento. Los autores del plan consideraban que, a la manera de una cadena fordista de producción, las líneas de transporte eficiente suponían la cadena de ensamblaje de una sociedad urbana, basada en parámetros tanto de bienestar general como de productividad, propios de una comunidad en desarrollo.

Desire Lines [Caminos del deseo] es un concepto que ya aparece en el CATS de 1955, ya que denominan así a todas esas líneas resultado del estudio. Esta característica vinculada con el deseo es explorada más en detalle por James Throgmorton y Barbara Eckstein en un ensayo publicado en el año 2000 que llevaba por título *Desire Lines: The Chicago Area Transportation Study and the Paradox of Self in Post-War America* [Líneas del deseo: Estudio del Area de Transportes de Chicago y la Paradoja del Individuo en la América de la Posguerra]. Los autores mencionados investigan lo que consideran la “americanización de Freud” en el contexto del individualismo americano.

Throgmorton y Eckstein (2000), de la Universidad de Nottingham, se muestran críticos con el CATS argumentando que no se habían tenido en cuenta los deseos y actitudes de los ciudadanos en relación con las limitaciones sociales que podrían influir en la elección de una ruta al

viajar por la ciudad, ni tampoco respondían al por qué algunas personas elegían vivir en determinadas áreas o viajaban a otras zonas para trabajar, hacer compras o disfrutar de su tiempo libre.

El *Cartographatron-4* fue la máquina empleada para captar los datos y, posteriormente, visibilizarlos en los mapas. Mediante tubos catódicos registraba en cinta magnética información de los viajes dibujando una línea recta. Gracias a este dispositivo se podían leer y visualizar unos 2.800 datos de viajes por minuto.

La cantidad de viajes directos y locales se puede representar mediante el uso de mapas de líneas del deseo. Un mapa de líneas de deseo muestra la suma de todas las líneas rectas que conectan los orígenes y los destinos de todos los viajes. La línea del deseo es la línea más corta entre el origen y el destino, y expresa el camino por el que una persona quisiera ir, si tal camino estuviera disponible. La línea del deseo es, por supuesto, poco realista, pero es una presentación simple y completamente imparcial y le da al espectador una fuerte impresión de la ubicación y la magnitud del viaje dentro de un área urbana. (Caroll, 1959, p. 39)⁹⁵

⁹⁵ Traducción propia de: *The number of direct and local trips can be represented by using wish line maps. A wish line map shows the sum of all the straight lines connecting the origins and destinations of all trips. The line of desire is the shortest line between origin and destination, and expresses the path a person would like to go, if such a path were available. The wish line is of course unrealistic, but it is a simple and completely unbiased presentation and gives the viewer a strong impression of the location and magnitude of the journey within an urban area.*

3.4. La pericia de la multitud que camina

Ningún jugador es tan bueno como todos juntos

Alfredo Di Stéfano

Defender el camino como experiencia es uno de los pilares o *leitmotiv* de esta investigación, que culmina con los caminos del deseo como reflejo visible y efecto patente de una práctica repetida, reconvertida ya en pericia, entendida como habilidad o sabiduría anónima y colectiva. Con relación a esta experiencia, y para ilustrar el fenómeno pedestre en conjunto, podríamos mencionar la anécdota de Francis Galton, primo de Charles Darwin, que en 1906 durante la celebración de una feria de ganado en Plymouth sintió curiosidad por un concurso que consistía en adivinar el peso de un buey. El ganador sería la persona que más acercara al peso real, y la participación fue de unas 800 personas. Al finalizar el concurso, Galton recogió todas las papeletas y halló el promedio del total de las estimaciones. Como resultado obtuvo que dicha cifra media distaba solamente 1 libra del peso real del animal. La sabiduría de la multitud arrojaba un dato mejor incluso que el del propio vencedor, y sentó un precedente sobre la consideración democrática del pensamiento.

Este relato sobre el clarificador resultado del experimento de Galton, viene recogido en el ensayo *The wisdom of crowds: Why the many are*

smarter than the few and how collective wisdom shapes business, economies, societies, and nations, de James Surowiecki (2004)⁹⁶ en el que, además, ahonda en esta particularidad y éxito de la inteligencia social con otro experimento firmado por el físico teórico Norman L. Johnson, de Los Alamos National Laboratory, interesado en comprender cómo podemos resolver en grupo problemas cuya resolución entraña una mayor dificultad de manera individual.

No se trata tanto de realizar investigaciones científicas que concluyan que somos mejores juntos, sino en visibilizar unos resultados contundentes a través de metodologías experimentales. En el caso de Johnson, el científico levantó un laberinto multicursal, con unos caminos más cortos y otros más largos, al que varias personas accedieron individualmente. En una segunda ocasión, los mismo sujetos volvieron a entrar en el mismo laberinto, pero contando ya con la experiencia de la vez primera. Johnson confirmó que cada miembro dedicó, como promedio, unos 34,3 pasos a encontrar la salida al principio, reduciéndose a tan solo 12,8 en la segunda ocasión.

Pero el verdadero objetivo del experimento era calcular la solución colectiva del grupo para resolver dicho laberinto, analizando cada decisión de virar a izquierda o derecha en los nodos del dédalo. “El camino del grupo tenía apenas 9 pasos, por lo tanto no solo era más corto que el recorrido promedio de un individuo [12,8 pasos], sino que también era

⁹⁶ El título de dicho ensayo se podría traducir como *La sabiduría de las multitudes: por qué muchos son más inteligentes que unos pocos y cómo la sabiduría colectiva da forma a los negocios, las economías, las sociedades y las naciones*. Fue publicado en español por Ediciones Urano en 2005 bajo el título *Cien mejor que uno: la sabiduría de la multitud, o, por qué la mayoría siempre es más inteligente que la minoría*.

tan breve como el trayecto que incluso el individuo más inteligente había logrado idear”⁹⁷ (Surowiecki, 2004, p. 6)

Por lo tanto, si entendemos los caminos del deseo como producciones artísticas tal y como ponemos de relieve en los ejemplos que siguen a continuación –tanto propios como ajenos– podríamos elaborar una lectura en clave de lenguaje –como ya vimos con De Certeau anteriormente– desde el léxico y las dimensiones sintáctica, semántica y, por supuesto, pragmática:

La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico –los repertorios materiales–, modelos de orden entre sus elementos –sintaxis–, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales –semántica– y ejerce influencias, tiene consecuencias en un contexto social determinado – pragmática. Es, pues, un subsistema social de la acción. (Marchán Fiz, 1986, p. 7)

⁹⁷ Traducción propia de: *The group's path was only 9 paces long, so it was not only shorter than the average individual walk, but also as short as the path even the smartest individual could devise.*

3.5. Derroteros del mismo deseo

En las siguientes páginas realizaremos un recorrido en el que transitaremos por diferentes obras que tienen como punto en común, tanto entre ellas como con relación a nuestra investigación artística, el hecho de abordar de manera diversa el tema de los caminos del deseo. En la mayoría de estas prácticas artísticas el medio es la fotografía, en ocasiones con un cariz poético, en otras directamente relacionadas con la cuestión de registro de la realidad.

Así, el camino transcurre desde *The Crooked Path*, 1991, de Jeff Wall, hasta *Desire Paths*, 2018, de Kapwani Kiwanga, pasando por *The Disappearing City*, 2009, de James Griffioen, el proyecto *Brasilia Nómada*, 2014, de Pau Faus o los trabajos *Bonteheuwel/Epping*, 2021, y *Desire Lines*, 2022, de Igshaan Adams.

Comenzamos con Jeff Wall. *El sendero sinuoso*, 1991, Wall, dió título a una exposición retrospectiva presentada en 2012 en el CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, comisariada por Joël Benzakin. En ella, se mostraban muchas otras escenografías de la cotidianeidad, con la constante en Jeff Wal por ofrecer pocas pistas al espectador acerca de la narrativa de cada imagen, que oscila entre lo real y lo ficcionado. En cualquier caso, el sendero –un camino del deseo– es, para él mismo, “un caminito hecho por los usuarios, sin plan preestablecido, para hacer algo que la administración no pudo o no quiso hacer, de modo que hay un indicio de desobediencia o de independencia: la gente puede hacer cosas que no podemos prever” (Wall, 2011, p. 41)



Fig. 205. Jeff Wall, *The Crooked Path*, 1991.

Por su interés como registro de un momento concreto, continuamos con *The Disappearing City* [La Ciudad que Desaparece], 2009, un proyecto llevado a cabo por James Griffioen en Detroit, ciudad que ha estado mermando paulatinamente desde 1950, con una población de casi dos millones de habitantes, hasta el último registro de 2020, contando con poco más de medio millón de habitantes. Esta situación tiene su reflejo en las calles, el terreno que investigó Griffioen.



Fig. 206. James Griffioen, *Streets with no name, The Disappearing City*, 2009.

La que fue considerada la cuarta ciudad de Estados Unidos, pieza clave en el engranaje del sueño americano y pionera, a la vez que motor, de la industria automovilística de comienzos del siglo XX, ha sufrido el cierre en las últimas décadas de las factorías de Ford, Chrysler y General Motors. Ello conllevó, entre otras, dos consecuencias: una, la reducción de la población a menos de la mitad; la otra, el abandono de una gran superficie de terreno en el que está surgiendo, precisamente, un amplia red de caminos del deseo. La situación es de tal alcance que aparece reflejada por la autora de *Wanderlust. Una historia del caminar* en un artículo escrito poco antes del colapso financiero de la ciudad en 2008, advirtiendo que “este continente no ha visto una transformación como la de Detroit desde los últimos días de los Mayas [...] Esta es la esperanza más extrema y a largo plazo que nos ofrece Detroit: la esperanza de que podamos recuperar lo que pavimentamos y envenenamos, que la

naturaleza no nos castigará, sino que nos dará la bienvenida a casa”⁹⁸
(Solnit, 2007)

En este contexto ruinoso de paisaje post-americano (Solnit, 2007), de parcelas vacías y despoblación a causa de la crisis de la industria del motor radicada en la ciudad, James Griffioen construye *The Disappearing City*, sobre esa ciudad reabsorbida por la vegetación, como una suerte de entropía. En concreto, nos fijaremos en una parte del proyecto global, con el título informal *Streets with no name*, contemporáneo a *Lost neighborhoods* [Barrios perdidos], 2009, investigando el mismo tema romántico de la ruina.

Recientemente Alec Foster y Joshua P. Newell publicaron un estudio titulado *Detroit's lines of desire: Footpaths and vacant land in the Motor City* [Líneas del deseo de Detroit: senderos y terrenos baldíos en la ciudad del motor] en el que contabilizan más de 5.600 caminos del deseo en la urbe que suman, en total, más de 240 km. de longitud.

⁹⁸ Traducción propia de *This continent has not seen a transformation like Detroit's since the last days of the Maya [...] This is the most extreme and long-term hope Detroit offers us: the hope that we can reclaim what we paved over and poisoned, that nature will not punish us, that it will welcome us home.*

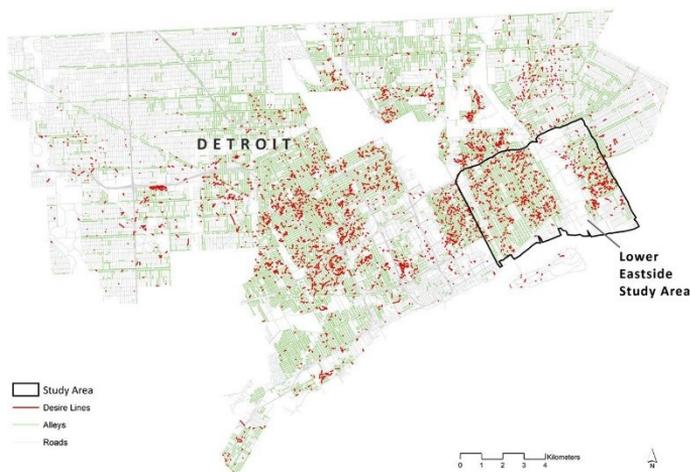


Fig. 207. Mapa del estudio de Foster y Newell (2019) que muestra, en rojo, los caminos del deseo en Detroit en 2010.

A pesar de la reducida investigación empírica sobre los caminos del deseo hasta la fecha, Foster y Newell (2019) determinan dos perspectivas predominantes sobre el fenómeno: una que define los caminos del deseo desde su eficiencia y conveniencia; la otra lo hace desde la resistencia a la racionalización y control del espacio urbano. A estas suman una tercera, “*desire lines as a right to the city*” [los caminos del deseo como el derecho a la ciudad], puesto que:

Forjar estas líneas en respuesta a la negligencia infraestructural y a la apropiación del espacio por parte del capital también puede ser visto como una reclamación del derecho a la eficiencia urbana. Las líneas de deseo acortan las distancias y los tiempos de viaje. Ambas perspectivas representan una lucha por el derecho a hacer y usar la ciudad de acuerdo con los deseos de los

residentes. Nos animan a considerar cómo las líneas de deseo abren posibilidades para nuevos futuros urbanos creativos y la reintroducción de la agencia humana en la ciudad moderna altamente regulada⁹⁹ (Foster y Newell, 2019, p. 262)

Por lo tanto, estamos ante una doble desaparición. Por un lado, de la propia ciudad; por la otra, de los caminos del deseo que el reducido número de personas que todavía habitan Detroit hollan sobre el terreno cada día.

Una retícula especialmente hostil para el peatón es la de Brasilia, capital de Brasil. Una ciudad de nueva planta configurada y ejecutada entre los años 1957 y 1960, diseñada por el arquitecto Lúcio Costa como *Plano Piloto*, en colaboración con el arquitecto Oscar Niemeyer. Este último contribuyó a la construcción de diversos edificios, especialmente en el Eje Monumental de la ciudad que, junto al Eje Vial, completan la planimetría de la metrópoli. Esta división en dos ejes prueba su interés funcionalista, destinado cada zona de la ciudad a un uso determinado. Respecto a los recorridos diseñados para el tráfico, un sofisticado sistema de avenidas –que en realidad son autovías– permite la circulación sin apenas semáforos.

Pero en dicha previsión metropolitana poco se tuvo en consideración la figura del caminante, tanto por las distancias y la escala de la urbe, como por el dificultoso tránsito andando por ella. Por esta razón, el artista Pau

⁹⁹ Traducción propia de *But forging these lines in response to infrastructural neglect and the claiming of space by capital can also be seen as a claiming of the right to urban efficiency. Desire lines shorten travel distances and times. Both perspectives represent a struggle for the right to make and use the city in accord with residents' desires. They encourage us to consider how desire lines open possibilities for new creative urban futures and the reintroduction of human agency into the highly regulated modern city.*

Faus considera que el *Plano Piloto* fracasó en lo que debía ser su punto fuerte: la movilidad:

Visitar el «Plano Piloto» de Brasilia desde Google Maps es descubrir que, cincuenta años después de su construcción, su red ortogonal de vías asfaltadas convive con un sinfín de caminos que jamás formaron parte del planteamiento original. Son caminos que sus habitantes tuvieron que crear por cuenta propia [...] Aquí la anomalía (el comportamiento no-previsto) es el rastro de un caminar que jamás se tuvo en consideración [...] La advertencia es evidente: estamos ante un acto de resistencia cotidiana donde andar significa –literalmente– abrirse paso, trazar caminos y buscarse la vida. (Faus, 2018, p. 124)

La investigación de Faus tomó forma como proyecto audiovisual, presentado en 2015 en la galería ADN de Barcelona como parte de la exposición *Micro-acciones de emergencia #3*, comisariada por Claudia Segura Campins e Ines Jover, e inserta dentro de un proyecto más amplio que abordaba cuestiones como el sentido de comunidad en el espacio público, el contexto de los mensajes y discursos reivindicativos en estas ubicaciones, o aspectos que tenían que ver con lo sociopolítico y económico.

El proyecto de Pau Faus, titulado *Brasilia Nómada*, 2015, pone frente a frente el proyecto del *Plano Piloto* de la capital brasileira y la realidad no prevista ni planificada de la urbe en lo referido a desplazamiento bipedal. Así, recoge una serie de 24 capturas de *Google Maps* donde se aprecia con claridad una red de caminos del deseo generada en los terre-

nos baldíos de la ciudad, una suerte de no lugares en los que los promotores del proyecto obviaron –tanto sobre el papel como, en efecto, sobre el propio terreno– las necesidades de la sociedad caminante.



Fig. 208. Pau Faus, *Brasilia Nómada*, 2015.

Como el propio Faus reconoce, “a menudo el nomadismo se ha usado como metáfora para revelar esa vertiente rígida e inhumana tan frecuente en la arquitectura y el urbanismo modernos” (Faus, 2018, p. 126). Casualmente, en este mismo año tuvo lugar la exposición *Desire Lines* comisariada por Lorena Muñoz-Alonso y Bárbara Rodríguez Muñoz en el Espai Cultural Caja Madrid de la capital catalana, con obras de Lawrence Abu Hamdan, Mark Aerial Waller, Francis Alÿs, Francisca Benítez, Filipa César, Cyprien Gaillard, Regina de Miguel, Laura Oldfield Ford, Alejandra Salinas & Aeron Bergman, John Smith y Mircea Cantor, este último con el tríptico *Shortcuts*, 2004.



Fig. 209. Mircea Cantor, *Shortcuts*, 2004.

A pie de calle, Diego Bresani lleva a cabo desde 2013 el proyecto *Andamentos* [Pasos], también en Brasilia. Dicha propuesta muestra, en particular, la tensión entre la arquitectura y la dura planificación urbana del *Plan Piloto*, y los pasos ciudadanos, mínimos y ejecutados a otra escala. Compilando estas *linhas do desejo* Bresani busca interrogar sobre la monumentalidad y belleza de Brasilia desde el automóvil, y la lucha peatonal que reivindica hacer caminos en medio de las autopistas. Para Ayla Gresta, arquitecta y urbanista de la Universidade de Brasília, “las líneas de deseo son narrativas de la vida real en la ciudad-abstracción [...] La huella de los caminantes que subvierten el orden modernista; un homenaje [el proyecto *Andamentos*] a las personas que caminan, que ocupan y resignifican la ciudad a partir de sus deseos”¹⁰⁰ (Gresta, 2022).

¹⁰⁰ Traducción propia de *As linhas de desejo são narrativas de vida real na cidade-abstração [...] O rastro de caminantes que subvertem a ordem modernista; uma homenagem às pessoas que andam, que ocupam e que resignificam a cidade a partir de seus desejos.*



Fig. 210. Diego Bresani, *Andamentos*, 2013 – actualidad.

En esa dicotomía entre la sólida retícula urbana y la volatilidad de los rastros de los ciudadanos que andan se sitúa la serie *Desire Paths*, 2017, de Kapwani Kiwanga. Al igual de Pau Faus, la artista parte de las fotografías satelitales de la ciudad, en este caso Calgary, Canadá. Dicha ciudad posee un plano de carácter ortogonal, con algunas zonas ajardinadas distribuidas por el mismo. Ello hace posible la realización de un gran número de caminos del deseo, que la artista registra y estampa en tejido de algodón y dispone sobre malla de acero galvanizado. Con ello, genera un juego poético entre lo férreamente impuesto y la sutilidad de los senderos ciudadanos.



Fig. 211. Kapwani Kiwanga, *Desire paths*, 2018.

En 2015 Tatiana Trouvé (Cosenza, Italia, 1968) presentó en en Central Park un proyecto comisariado por Nicholas Baume, dentro del programa de la Public Art Fund de Nueva York, entidad fundada por en 1977 por Doris C. Freedman impulsora de la financiación del arte público en la ciudad consiguiendo que la legislación municipal destine un porcentaje a tal fin. Public Art Fund es una iniciativa pionera en la que participaron artistas como Guerrilla Girls, Jenny Holzer, Alfred Jaar, Keith Haring o, más recientemente, Sol LeWitt o Ai Weiwei.

El proyecto de Trouvé, titulado *Desire Lines*, registra de una manera particular los 20 kilómetros de caminos del deseo que existen en Central Park, mediante dos dispositivos. Por un lado, un mapa de tela del parque, bordado con hilos de diferentes colores, con indicadores de papel con el número de cada camino. Por el otro, una solución anterior, de 2011 - que se emparenta con los trabajos de Estelle Julian (*28,7 km.*, 2020) o Alberto Garutti (*Matasse. Filo lungo 3348 Km e 700 metri: 85° Giro d'*

Italia, 2001) que detallamos en el capítulo segundo- mediante una estructura metálica con bobinas de cuerda de estos colores dispuesta, digamos, a tamaño real y con idéntica longitud a la de cada uno de los senderos del deseo. Esta última instalación. En total, el volumen de datos asciende a 212 veredas. “Desire Lines es tanto un inventario sistemático del parque como una invitación a explorar la resonancia política y poética del simple acto de dar un paseo” (Baume, 2015)¹⁰¹



Fig. 212. Tatiana Trouvé, *Desire Lines*, 2015.

Para finalizar, en 2022 el The Art Institute of Chicago presentó *Desire Lines*, una exposición de Igshaan Adams, comisariada por Hendrik Folkerts, que parte de la idea central de los caminos del deseo como elemento de conveniencia y transgresión de los límites fijados. Aunque sin estar presente en este caso la cuestión de archivo, ya que no registra ni traslada al museo desde el exterior caminos reales y, por lo tanto, no

¹⁰¹ Traducción propia de: *Desire Lines is both a systematic inventory of the park and an invitation to explore the political and poetic resonance of the simple act of taking a walk.*

tiene en cuenta ni las dimensiones, ni la morfología ni la localización, sí genera un camino a escala real con elementos textiles en la sala, con un marcado carácter experiencial, de interés en esta tesis. En palabras del comisario de la muestra “Adams propone las líneas del deseo como metáfora de los caminos creados por un individuo que luego asume una forma colectiva. Al hacerlo, transforma lo que parece ser un detalle mundano en un lugar de belleza, visibilidad y acción” (Forkerts, 2022, p. 5)¹⁰².

En esta exposición, el artista parte de la propia experiencia en su barrio natal –Bonteheuwel, Sudáfrica– para llevar a cabo ensamblajes de materiales, una especie de tapices, con fuerte presencia de las madejas de hilos a las que anexiona objetos encontrados como conchas, alambres u otros elementos.

En ellos trata de hablar de la violencia, las relaciones familiares y las vicisitudes políticas de su infancia. En esta misma exposición, aparte del trabajo homónimo, presentó una serie de suelos de linóleo desgastados reflejo de la vida doméstica de las casas de amigos y familiares. Reseñable es, también, su participación en la *59ª Biennale di Venezia*, con la obra *Bonteheuwel/Epping*, 2021, un tapiz de grandes dimensiones, en la que “registra otros tipos de movimientos inspirándose en las ‘líneas de deseo’, caminos no planificados que surgen como consecuencia de la erosión causada por el tráfico peatonal y que durante la era del apartheid

¹⁰² Traducción propia de: *Adams proposes the desire lines as a metaphor for the paths created by one individual which then assume a collective form. In doing so, he transforms what appears to be a mundane detail into a site of beauty, visibility, and agency.*

se utilizaban para conectar comunidades que el gobierno quería separar por la fuerza” (Weisburg, 2022)¹⁰³.



Fig. 213. Igshaan Adams, *Bonteheuwel/Epping*, 2021.

¹⁰³ Traducción propia de *Records other types of movement by drawing from “desire lines,” unplanned paths made as a consequence of erosion from foot traffic, which throughout the Apartheid era were used to connect communities that the government wanted to forcibly separate.*

3.6. Revisión de la práctica artística personal (2011-2022)

En las páginas siguientes mostramos los dos proyectos *Compostela: caminos del deseo*, 2011, y *El deseo de atravesar el paisaje*, 2012-2022, junto a los demás resultados de la producción artística que venimos desarrollando desde 2011. Todos ellos giran en torno a la relevancia del camino y la huella, en un sentido amplio. Los trabajos que compilamos en esta parte son *Con el pie derecho*, 2013; *Cielo español*, 2013-2014; *Postal de París*, 2014; *La mayoría de los coches del mundo*, 2021, *Todos los caminos llevan a Roma*, 2021, *Mediana*, 2022 y *Descanso*, 2022. Además, a lo largo de nuestra tesis, hemos mencionado otros dos trabajos: *Hatajo que ataja*, 2011, cuando hablamos del nomadismo rural (1.2.6.) y *Paisaje de la tierra*, 2016, en el subapartado referido a “textworks y audiowalks” en la segunda parte de la tesis (2.2.9.). Todos estos proyectos configuran el sustrato conceptual del conjunto de nuestra investigación artística. Sus resultados, fruto de una metodología experimental, han sido recogidos, de manera manifiesta –y a la vez implícita– en todo el recorrido realizado hasta llegar aquí.



Fig. 214. Ismael Teira, *El deseo de atravesar el paisaje*, 2012.

Hace ya diez años tuvimos la oportunidad de participar en *Startpoint Prize 2012*, un certamen donde se mostraban los proyectos finales de artistas de 37 escuelas de arte de 18 países europeos. En nuestro caso, representando a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, propusimos exponer una serie de obras entrelazadas por la misma temática, entre las que se encontraban algunas de las destacadas en el anterior párrafo que ya estaban producidas en 2012, junto a la fotografía que dio comienzo a la serie valenciana titulada igual que el propio proyecto que se desarrolló después –*El deseo de atravesar el paisaje*–, otra fotografía titulada *Ella gana*, 2011, que muestra un pequeño puente de hormigón que cruza un arroyo recubierto de una densa capa de musgo, como recuperando la entropía, al ser abandonadas las tierras de labrantío situadas a ambas riberas; y una tercera, *Hatajo que ataja*, 2011, antes referida.



Fig. 215. Ismael Teira, *Ella gana*, 2011.

Sobre estas fotografías, Marcel Fišer, integrante del equipo curatorial de la exposición que tuvo lugar ese mismo año en el DOX Centre for Contemporary Art de Praga, República Checa, escribió en el catálogo del premio:

Las tres fotografías de Ismael Teira son atajos simbólicos, concentraciones algo reducidas del contenido que ocultan. Cada uno puede estar solo como una obra independiente, pero al mismo tiempo varias características los unen, creando así tres partes de una sola historia. Uno de ellos es Galicia, la nación del noroeste de España donde nació; otro es el motivo del viaje o la polaridad “naturaleza – civilización”. Uno de los lugares centrales de Galicia es el famoso centro de peregrinación de Santiago de Compostela. A lo largo de varios años, Teira llevó a cabo una investigación muy específica de un fenómeno que permanece fuera del interés de los historiadores locales: con un enfoque casi

científico, cartografió y describió los atajos locales que se han pisado en la hierba y ha resumido los resultados en un original libro de artista. Después de todo, los estudios psicológicos y de desarrollo urbano serios también se han centrado en los atajos. Es aquí donde comienza a establecerse para él el término poético “caminos del deseo”. Como reflejaba espontáneamente el comportamiento natural de las masas, Ismael Teira decidió utilizar también el término como nombre de su proyecto. Temas similares podemos encontrar en otra obra del artista relacionada con las montañas de Galicia, donde un camino recién construido hacia los parques eólicos levantados en el paisaje intacto se entrecruza con el camino labrado por el tiempo por una manada de caballos salvajes. Finalmente, la tercera parte del relato está compuesta por fotografías del cuerpo de un puente que quedó como único vestigio de una finca desaparecida que había sido sepultada por la naturaleza. (Fišer en Vančát, 2012)¹⁰⁴

¹⁰⁴ Traducción propia de: *Ismael Teira's three photographs are symbolic shortcuts, somewhat reduced concentrations of the content they conceal. Each can stand alone as an independent work, yet at the same time several characteristics unite them, thus creating three parts of a single story. One of these is Galicia, the nation in the northwest of Spain where he was born; another is the motif of travel or the polarity of "nature – civilisation". One of the centres of Galicia is the famous pilgrimage site Santiago de Compostela. Over the course of several years, Teira conducted highly specific research of a phenomenon that remains outside the interest of local historians: with an almost scientific approach, he charted and described the local shortcuts that have been trodden into the grass and has summarised the results in an original art book. After all, serious urban development and psychological studies have also focused on shortcuts. This is where the poetic term "paths of desire" started to become established for him. As it spontaneously reflected the natural behaviour of the masses, Ismael Teira decided to also use the term as the name of his project. We can find similar themes in another work by the artist relating to the mountains of Galicia, where a newly built path to the wind farms erected in the untouched landscape crisscrosses the time-worn path carved by a herd of wild horses. Finally, the third part of the story is composed of photographs of the body of a bridge which remained as the sole trace of a defunct farm that had been engulfed by nature.*

Los resultados de la investigación han sido divulgados en diversas exposiciones y certámenes. Entre ellos, cabe destacar la presencia en exposiciones colectivas, y sus respectivos catálogos, como *Camiños Creativos*, 2022, en el Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura de Galicia en Santiago de Compostela; *Città e Cura*, 2022, organizada por el CIAE Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València en Il Conventino Caffè Leterario de Florencia, Italia; las muestras de arte público *Biennial de Mislata Miquel Navarro 2018* y la *XIX Mostra d'Art Públic per a Joves Creadors. Art Públic/Universitat Pública*, 2016; el *XVII Premio Joven de Artes Plásticas Universidad Complutense de Madrid*, 2016; el *III Premio de pintura Mardel*, 2015, cuya exposición tuvo lugar en el Centro Cultural las Cigarreras de Alicante, donde se expuso por primera vez la obra *Cielo español: alba y ocaso*, 2013; el *Noveno Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas*, 2015, en Santiago de Compostela; o *Eclécticos*, 2015, en la galería Mr.Pink de Valencia, entre otras. Además, presentamos las exposiciones individuales *Descanso*, en la galería Espai Nivi Collblanc de Culla, Castellón, desde finales de 2022 a comienzos de 2023; y *Mondo*, inaugurada en 2021 en Novella Gallery de Sagunto, Valencia.

Asimismo, en 2013 fuimos invitados a formar parte de una mesa redonda dentro del ciclo de conferencias *Ando, luego existo. El caminar como práctica artística y política* en la Casa Encendida de Madrid, junto a Kamen Nedev, Jose Otero, Antonio R. Montesinos y Olaia Miranda

(Nota: dadas las características particulares de la edición, esta carece de números de página. El texto también se encuentra disponible íntegramente en la plataforma en línea del proyecto Starpoint.

<http://www.startpointprize.eu/2012/artists/ismael-teira>)

Berasategi; y en 2019 participamos con la ponencia *Los caminos del deseo como fenómeno ilustrativo de la relación entre el caminar y la práctica artística contemporánea* en el *IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2019 Imagen [N] visible* organizado en la Universitat Politècnica de València por la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales.

3.6.1. Los otros caminos de Santiago. *Compostela: caminos del deseo* (2011)

A continuación, y como paso previo a presentar el conjunto de nuestra producción artística, presentamos el proyecto *Compostela: caminos del deseo*, 2011, el cual mencionamos en más de una ocasión en esta tesis. Este proyecto fue llevado a cabo entre los años 2008 y 2011 en la ciudad de Santiago de Compostela, materializado en un libro de artista que toma la función de archivo documental y muestra las fotografías de los caminos del deseo junto a sus geolocalizaciones. El proyecto fue premiado en la convocatoria Creación Joven Injuve de 2009. Además, la propia portada de la publicación funciona como un mapa, compuesto únicamente por pequeños trazos de los caminos del deseo localizados y registrados en la ciudad.



Fig. 216. Interior del libro de artista *Compostela: caminos del deseo*, 2011.

Dadas las características del entorno estudiado y mapeado, la gran mayoría de los caminos del deseo identificados son funcionales, es decir, atajos utilizados para acortar la distancia. El proyecto se reviste de un componente teórico añadido, especialmente significativo también en su título, ya que, como es sabido, la ciudad supone la meta de varias vías de peregrinación, entre las que se encuentra el camino Francés, el Portugués, el del Norte, el Inglés, el Primitivo, la vía de la Plata, el camino Mozárabe o, ya continuando hacia Fisterra, el homónimo también llamado de Muxía.



Fig. 217. Ismael Teira, *Compostela: caminos del deseo*, 2011.

Este contraste entre peregrinar y atajar, que representa dos formas antagónicas de desplazarse por el territorio, trató de ponerse de manifiesto en las diferentes ocasiones en que se mostraron los resultados de la investigación artística, desde el comienzo en el proceso de desarrollo, cuando se mostraron cuatro fotografías en la Muestra de Artes Visuales Injuve en la sala Picasso del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2009,

hasta una reciente incursión del proyecto dentro de la exposición colectiva *Camiños creativos* en el Museo Centro Gaiás en la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela, de 2022 a 2023, como reseñamos en su momento en el apartado de exposiciones sobre caminos y senderos.



Fig. 218. Vista del montaje de la obra en la exposición *Camiños creativos*, 2022.

Además del mapa de líneas de la portada del libro de artista arriba indicado y el que vimos en la introducción sobre la primera muestra de resultados en 2008¹⁰⁵, creamos un tercero¹⁰⁶ que se encuentra disponible en línea, donde se aprecian dos zonas con un elevado número de caminos del deseo: el campus universitario sur y el entorno próximo al hospital clínico universitario. El patrón del primer caso, los campus universitarios, se replica en otras ciudades, tal y como comprobamos en ejemplos anteriormente analizados. En el caso de Santiago confluyen varias

¹⁰⁵ En la exposición *Ponlle nome. Unha proposta de participación crítica*, en 2008, donde se mostró el resultado del primer rastreo de caminos del deseo en Santiago de Compostela con un mapa.

¹⁰⁶ El mapa se puede consultar en el siguiente enlace: <http://maps.google.es/maps/ms?ie=UTF8&hl=gl&t=k&source=embed&msa=0&msid=205569259625889821273.000498d06b0262f1d7b18&ll=42.877962,-8.550351&spn=0.026666,0.034931>

particularidades: la primera, el contexto gallego, con predominio de amplias zonas verdes, propiamente campo vegetal; la segunda, la existencia de un campus universitario incluido dentro del plano de la propia ciudad; y la tercera, las reducidas dimensiones de la capital que posibilitan un amplio porcentaje de personas que emplean el caminar como modo de movilidad y la prisa por establecer recorridos más eficientes, es decir, atajos. De hecho, en un primer momento el proyecto se refería a “atajos y caminos alternativos”. Gracias a la confluencia de estos factores, el ejemplo de nuestra investigación supone una muestra representativa del fenómeno, trabajada a posteriori por otros autores (Luckert, 2013; Shuey, 2021)

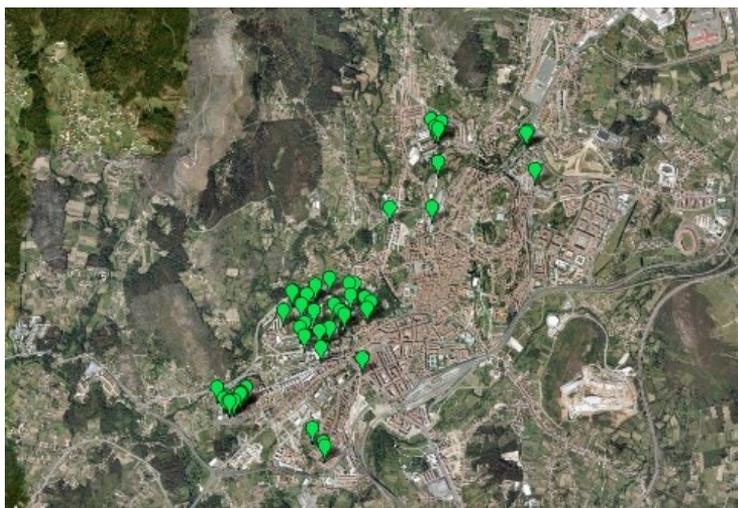


Fig. 219. Mapa interactivo en Google Maps del proyecto *Compostela: caminos del deseo*, 2011.

Como resultado del análisis de las fotografías de los caminos del deseo registrados en Santiago de Compostela que componen nuestro archivo, encontramos ejemplos característicos y relevantes como el del entorno de la escalinata del campus universitario al sur de la ciudad. Si comparamos la situación actual con una imagen de la década de 1990 comprobamos cómo se ha producido un proceso inverso al sustituir el césped por albero, reduciendo al jardín a una isleta provocando, además, la supresión de dos caminos del deseo de gran afluencia, demostrada por su anchura.



Fig. 220. Vista del entorno de la estatua de Manuel Ventura Figueroa en el campus sur de la Universidade de Santiago de Compostela en 1990 (izquierda), y en la actualidad, donde se aprecia la remodelación del jardín suprimiendo un par de caminos del deseo (derecha).

Otro ejemplo, situado en esta ocasión en campus universitario al norte de la ciudad, repara la falla existente en la isleta donde confluyen dos pasos de cebra, donde debería existir un camino. Al no haberlo, los peatones crear un camino del deseo. Es probable que dicha cuestión ya fuera prevista en el diseño urbano previo, y tan solo quedaba observar el trazado idóneo, al igual que vimos que sucede en otros campus universitarios como el de Michigan o ciudades donde los urbanistas tienen en

cuenta las huellas en la nieve. En este caso, en 2019 el camino aparece ya empedrado con un trazado menos orgánico, a los márgenes del cual continúan siendo visibles los rastros peatonales con la función de acortar la distancia en curva.



Fig. 221. Imagen del camino del deseo en 2010 (izquierda) y del resultado de su empedrado en 2019 (derecha) en una vista de Google Street View.

Sobre estos ejemplos del proyecto *Compostela: caminos del deseo*, la comisaria de la exposición *Camiños creativos*, Monserrat Pis Marcos, reflexiona lo siguiente:

Son manifestaciones de un pragmatismo individual que deviene colectivo a través, una vez más, de la acumulación asíncrona de acciones, y solamente visibles cuando se realizan sobre terrenos susceptibles de ser erosionados. Al salirse de las sendas diseñadas para ellos, los usuarios inventan nuevas rutas, subvierten las existentes y se rebelan tácitamente contra decisiones sobre las que no han sido consultados. [...] Intrigado por estas “creacio-

nes sociales que dan respuesta a las necesidades del grupo”, entre 2008 y 2011 Teira se propuso investigar y documentar este fenómeno en las zonas verdes urbanas de Santiago de Compostela. El resultado es un archivo de imágenes que cartografían los aproximadamente cien metros de atajos repartidos por la ciudad (Pis Marcos, 2022, p. 192)

3.6.2. *El deseo de atravesar el paisaje (2012-2022)*

El proyecto iniciado en 2012 en València tiene una particularidad que lo hace diferente respecto al ejecutado con anterioridad en Santiago de Compostela. En esta ocasión, la mayoría de caminos del deseo documentados se ciñen a un espacio campestre ubicado en el antiguo cauce del río Túria, hoy consolidado como un jardín urbano, una idea que se comenzó a fraguar en 1982. Relacionado con la anterior, otro contraste viene dado por la naturaleza de los recorridos: en Santiago más determinados por la prisa de llegar antes del punto A al B, una funcionalidad que permite referirse a los mismos como atajos; en el caso de València, el grueso de los ejemplos no acortan la distancia por lo que deben ser interpretados como senderos destinados al deleite, como defendemos, relacionado con un deseo agreste o primitivo de transcurrir campo a través o, dicho desde otro punto de vista, de atravesar el paisaje. Esto se demuestra porque no siempre reducen la distancia, sino que den la mayor parte de los casos iscurren paralelos a los trayectos marcados.



Fig. 222. Mosaico con fotos de algunos caminos del deseo incluidas en nuestro proyecto, realizado entre los años 2012 y 2022.

Si el origen de la urbe de Santiago de Compostela se sitúa en un campo – campo de la estrella, *campus stellae*, más concretamente, si seguimos una de las posibles hipótesis, aunque no decisiva (García Tato, 2011)- el de València es de tipo fluvial, cuyo cauce recorre toda la ciudad.

Por otra parte, es también esta dependencia y cercanía fluvial la que suponía un peligro para la metrópoli, en la que se documentan riadas de considerable magnitud desde el siglo XIV. En el siglo XX, fue la acontecida el 14 de octubre de 1957 que se considerará determinante para iniciar el proceso de construcción de un trazo alternativo, denominado Plan Sur. En 1973 se comenzaron a estudiar los posibles usos del antiguo lecho, ahora liberado, siendo una de estas primeras propuestas la de su asfaltado para conectar mediante una autopista el puerto de Valencia con

Madrid. Dicha opción contó con una amplia mayoría de oposición ciudadana, movilizada bajo el lema “El llit del Túria és nostre i el volem verd” [El lecho del Turia es nuestro y lo queremos verde], una iniciativa cívica, de la que formaban parte, también, expertos en urbanismo y arquitectura, que logró paralizar el proyecto,

En 1983 se aprobaba el inicio de las actuaciones para configurar el paisaje del nuevo cauce. El terreno se dividió en 18 tramos, llegando a alcanzar las 200 hectáreas. La topografía del terreno, la vegetación autóctona – con chopos (*Populus nigra*, *Populus alba*) o fresnos (*Fraxinus angustifolia*) – o un correcto trazado de los recorridos fueron puntos de interés por parte de los responsables del proyecto, entre ellos Ricardo Bofill (Lacarra y Medina, 2009)



Fig. 223. Vista del lecho del Túria a mediados del siglo XX.¹⁰⁷

Según afirma el investigador Iván Portugués, en su tesis *La metamorfosis del río Turia en Valencia (1897-2016). De cauce torrencial urbano a corredor verde metropolitano*, las 110 hectáreas del Jardín del Turia

¹⁰⁷ Foto incluida en la exposición *Abans del jardí*, organizada de mayo a agosto de 2023 por L'ETNO. Museu Valencià d'Etnologia.

lo convierten en un destacado pulmón verde con capacidad de actúa sobre el microclima de la ciudad y, dada su morfología alargada, también posee la función de constituirse con un contexto óptimo para el paseo urbanita (Portugués, 2017, p.316). En relación a estos recorridos, en el año 2012 el Jardín del Turia contaba con una doble tipología, fundamentalmente una senda donde convivían prácticas deportistas de *running* con personas caminando, y otra distinta que se destinaba a carril bici. En 2015, a partir en algunas ocasiones del trazado de caminos del deseo, la Fundación Trinidad Alfonso construyó el denominado Circuit 5K, con una longitud de cerca de 6 kilómetros, destinada en exclusiva a corredores.

En 2008 la investigadora, artista y docente Elena Odgers, configuró un libro de artista con 78 fotografías de senderos geolocalizados con Google Earth bajo el título "Senderos en el río". El volumen surgió como resultado del taller paralelo a la exposición "Mapping Valencia", comisariada por Javier Marroquí y David Arlandis en el Museo de Historia de Valencia, en la que se contrastaban las cartografías históricas con otras recientes y de carácter más innovador como las firmadas por Mau Monleón, Pedro Ortuiño o Kaoru Katayama. El interés del proyecto de Odgers residía en mostrar, en ese momento, los caminos hecho al andar por lo propios caminantes en el río Turia, en ocasiones a la manera de atajos, junto a su geolocalización en la plataforma online.

Este año 2023, L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia, inauguró en el espacio Natúria, ubicado en el propio Jardín del Túria, la exposición *Abans del jardí*, compuesta de abundante material fotográfico y documental para narrar la historia compleja del río, que tuvo un uso destinado a viviendas, en algunos tramos, hasta la riada de 1957. También hay muestras de cómo se aprovechaban los recursos hídricos o cuales eran

las prácticas sociales y de ocio que se llevaban a cabo en dicho espacio. Todas ellas son tenidas en cuenta para el proyecto *El deseo de atravesar el paisaje*, 2012-2022, que abarca la horquilla de una década, y busca reflejar las huellas de los caminos y sus modificaciones, como entes orgánicos, durante este tiempo. Como se ha visto, en el capítulo 1.2.8. *El jardín como experiencia* se ha analizado ya el contexto del origen y la propia morfología del Jardín del Turia en València. En el Anexo II se pueden encontrar todas las fotografías del proyecto, expuestas en la galería Espai Nivi Collblanc de Culla, Castellón, desde finales de 2022 a comienzos de 2023, incluidos en la exposición individual *Descanso*.

3.6.3. *Con el pie derecho* (2013)

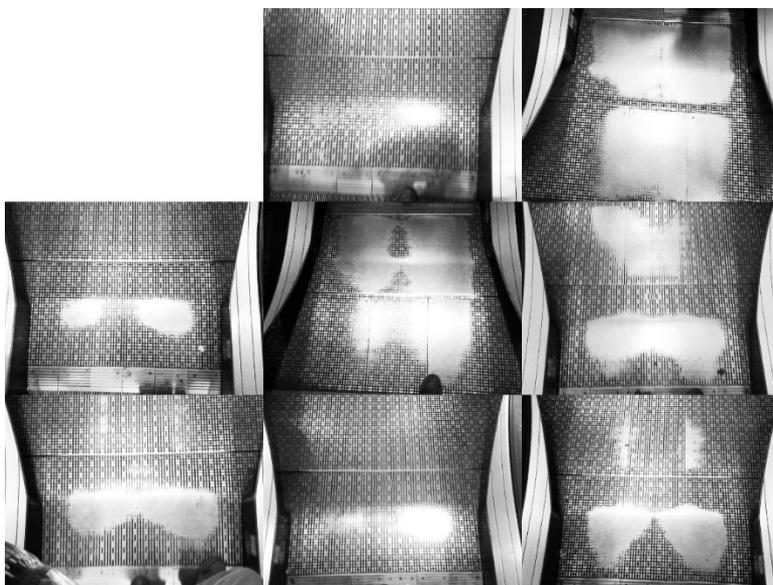


Fig. 224. Ismael Teira, *Con el pie derecho*, 2013.

Este trabajo, que se materializa en una serie de fotografías con carácter documental, constituye una colección de registros de diferentes grados de erosión del caminar sobre el metal de los descansillos de las escaleras mecánicas de un centro comercial, especialmente marcadas en el lado derecho. La serie se compone de ocho fotografías, más una novena producida nueve años después –en 2022– donde descubrimos que los responsables del aparato habían colocado cintas adhesivas antideslizantes sobre el metal pulido de los descansillos. A continuación, mostramos todas las fotografías que integran la serie, comenzando por la más reciente.

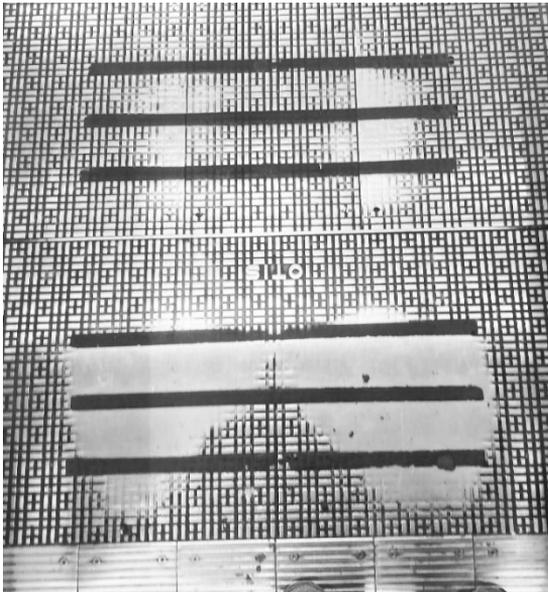
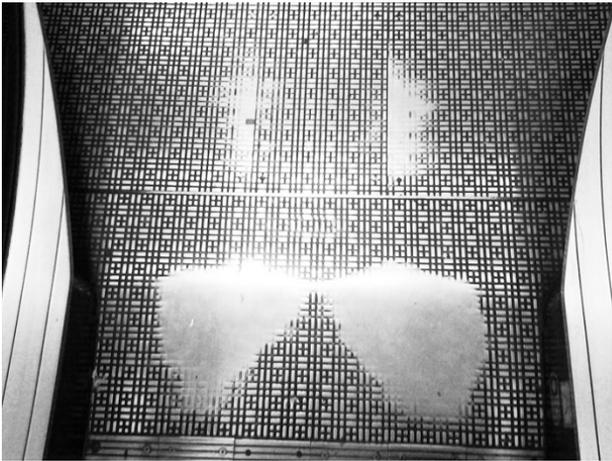
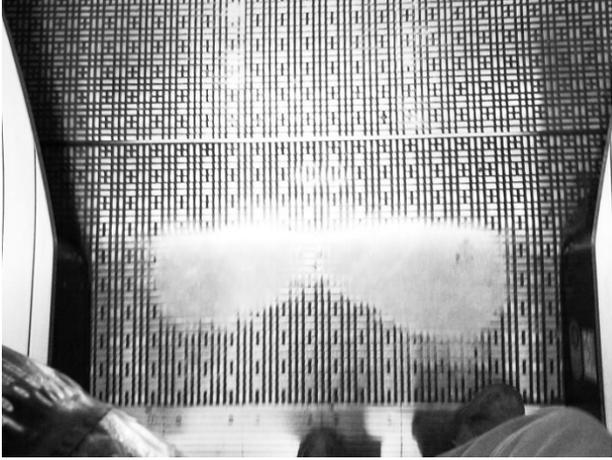
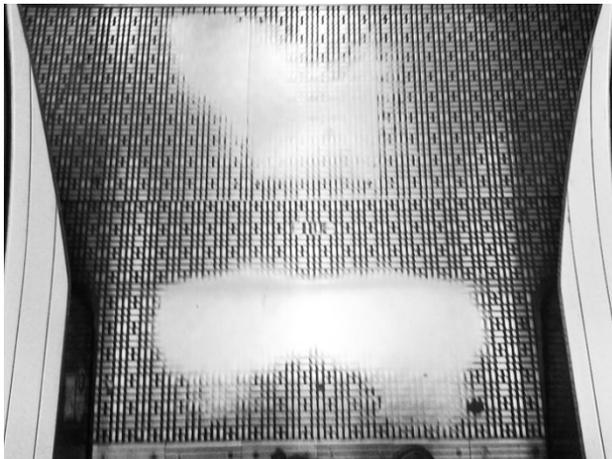
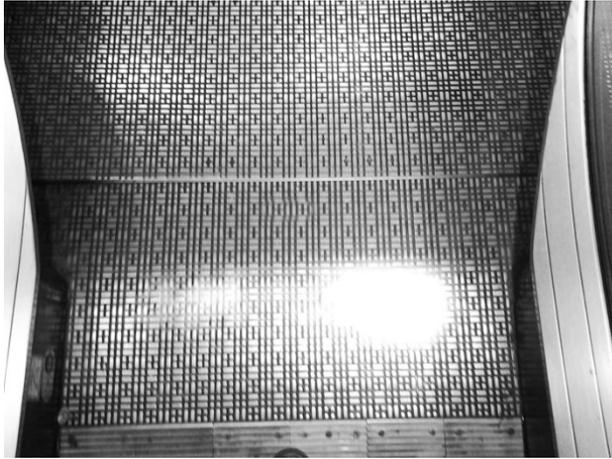
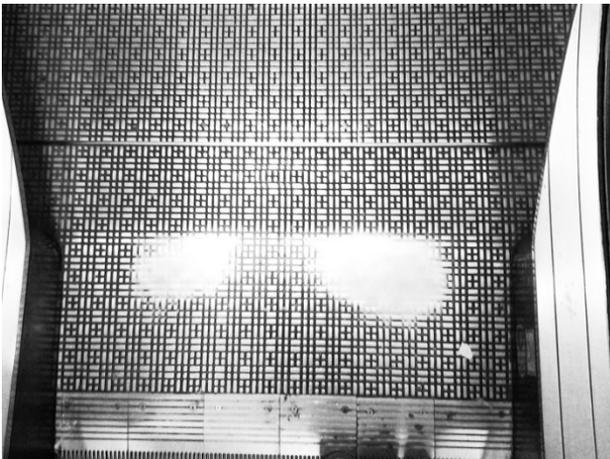
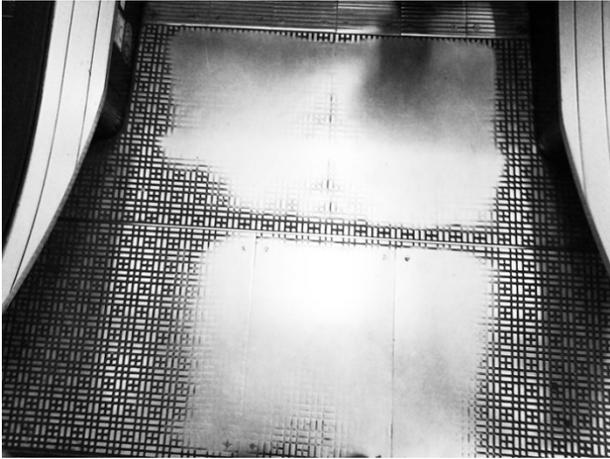


Fig. 225. Ismael Teira, *Con el pie derecho*, 2013 (aspecto en 2022).







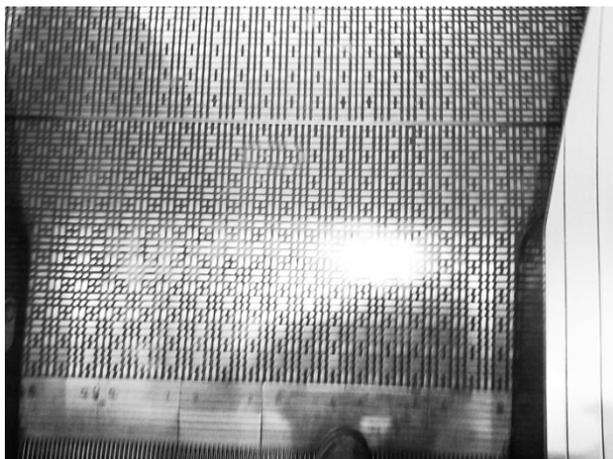


Fig. 226. Ismael Teira, *Con el pie derecho*, 2013 (fotografías de la serie).

3.6.4. *Cielo español* (2013-2014)

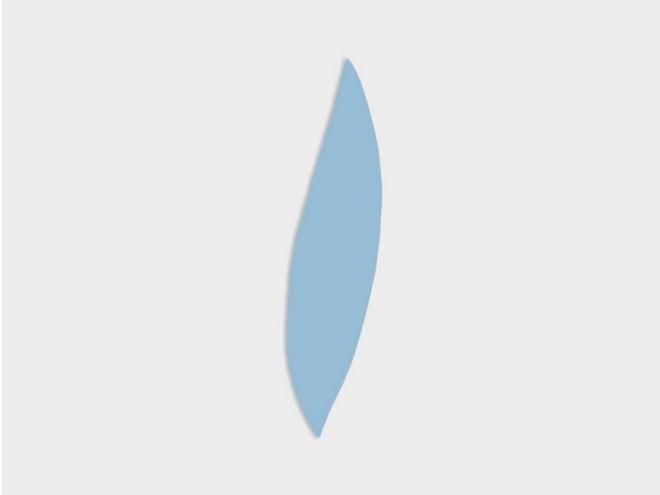


Fig. 227. Ismael Teira, *Cielo español*, 2013.





Fig. 228. Vista de la obra en la galería Luis Adelantado, Valencia, en julio de 2014.

Cielo español parte del falso agujero de cielo azul que se recorta entre el rabo y las patas traseras del emblemático toro de Osborne. En realidad, dicho espacio no está recortado, sino pintado. La obra –una pintura sobre tablero con estructura de madera y unas dimensiones de 200 x 50 centímetros– reproduce a escala natural el mismo fragmento de cielo que en la famosa valla metálica. La obra se expuso en el MARCO de Vigo como parte de la exposición colectiva generacional *Veraneantes* (2013) y en la galería Luis Adelantado de Valencia en la *XVI Call 2014*. Forma parte de la colección privada Franc Vila. En ambas, se dispuso a 270 cm. sobre el suelo, reproduciendo la misma altura que en la valla del toro.



Fig. 229. Ismael Teira, *Casi cielo español*, 2013.

También en la galería citada anteriormente se expuso *Casi cielo español*, 2014, que parte de la misma idea disponiendo, en proceso, cada uno de los tres fragmentos –al igual que en el referente– sobre una estructura de caballetes de madera. Dichos fragmentos tienen también idénticas medidas al original. La obra fue adquirida en 2020 por el Ajuntament de València dentro la convocatoria *Crida per l'art*.

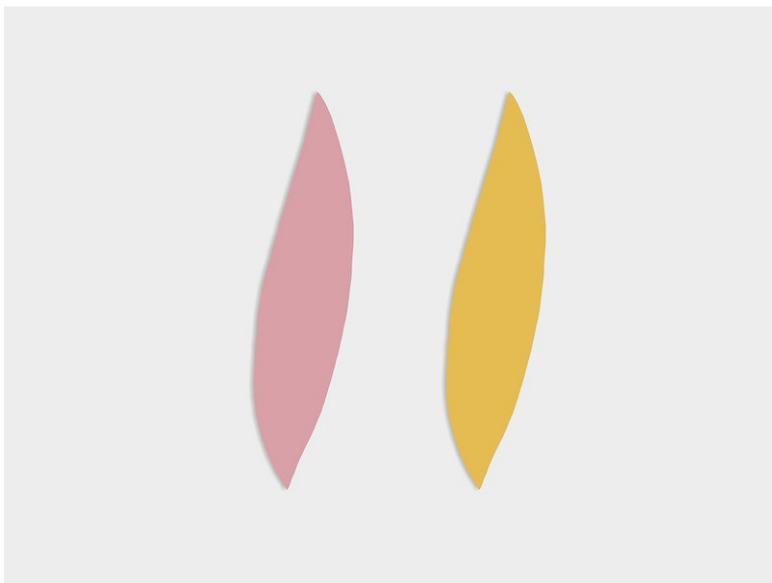


Fig. 230. Ismael Teira, *Cielo español, alba y ocaso*, 2013.

En la tercera obra de esta serie, *Cielo español, alba y ocaso*, 2014, se sustituye el azul celeste por otros colores, también celestes en otros momentos del día, como el rosado del alba o el amarillo ocre del ocaso. Las medidas se mantienen en la escala natural (200 x 50 cm.) La obra fue seleccionada en el III Premio de Pintura Mardel (2015) cuya exposición tuvo lugar en el Centro Cultural Las Cigarreras de Alicante.

El crítico Salva Torres, en un artículo publicado el 3 de enero de 2016 en el diario El Mundo y titulado *¿Cabe el toro de Osborne en una galería?*, explica:

[El] objetivo es pintar ese fragmento, extraído del conjunto, para llamar la atención acerca de ese engaño o trampantojo de «gran tradición en el Barroco» [...] Así, recuerda cómo los toros de

Osborne se ven desde el coche, «por donde te cuelan ese trampantojo», por lo que «el premio para el caminante» consiste en descubrir la falsedad de ese cielo azul pintado dentro de la propia silueta del toro. «Yo trabajo el caminar, el paisaje y el recorrido», que es como subrayar la importancia de una mirada más atenta. (Torres, 2016)

3.6.5. *Postal de París* (2014)



Fig. 231. Ismael Teira, *Postal de París*, 2014.

Esta fotografía fue tomada desde lo alto de la torre Eiffel de París. En ella se aprecia, en el centro, una pequeña zona erosionada en medio del jardín. Dicha huella supone el rastro de los turistas que hollan a diario la zona cuando retroceden unos pasos para captar con sus cámaras la totalidad de la altura de la torre. Dicha marca en la hierba funciona como una representación alternativa del monumento, más allá de su propia estructura o su sombra. Como en otros trabajos de Hamish Fulton o Ri-

chard Long, dicho fenómeno parece recordar la norma montañera universal atribuida al Sierra Club: "*Take only photographs, leave only footprints*" [Toma sólo fotografías, deja sólo pisadas].



Fig. 232. Vista de *Postal de París*, 2014, (derecha) dispuesta en diálogo con *Guía psicogeográfica de París. Discursos sobre las pasiones del amor*, 1957, de Guy Debord (izquierda) en la exposición *Camiños creativos*, 2022, en Santiago de Compostela.

La obra se expuso por primera vez en la exposición *Camiños creativos*, 2022, en el Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura de Galicia en Santiago de Compostela, muestra reseñada en el punto 2.1.19 de nuestra tesis. A propósito de *Postal de París*, la comisaria del proyecto, Montserrat Pis Marcos, considera que la “captación en un momento en el que nadie está haciendo uso de esa calva del terreno para el fin que la ha provocado incrementa la potencia visual del vacío generado por la acumulación diacrónica de presencias” (2022, p. 124) destacando, además, en el catálogo de la muestra:

Con una mirada aguda y analítica, el artista e investigador gallego Ismael Teira centra su labor creativa y académica en torno a los vínculos entre desplazamiento y paisaje. [...] su producción se distingue por la observación detallada y la reflexión pausada para posteriormente generar unas propuestas ricas en complejidad y matices conceptuales. *Postal de París* y *Compostela: camiños do desexo* (pág. 189) son dos ejemplos del interés de Teira por captar aquello que pasa habitualmente desapercibido. Ambos proyectos recogen el resultado de acciones humanas – huellas en este caso – y ambos ponen de manifiesto los efectos que la repetición de dichas acciones tiene sobre el paisaje. Asimismo, cabe destacar que ambas son exponentes de la importancia que Teira concede a los títulos de sus obras, indisociables de estas y generalmente imprescindibles para su comprensión. (Pis Marcos, 2022, p. 124)

3.6.6. *La mayoría de los coches del mundo* (2021)

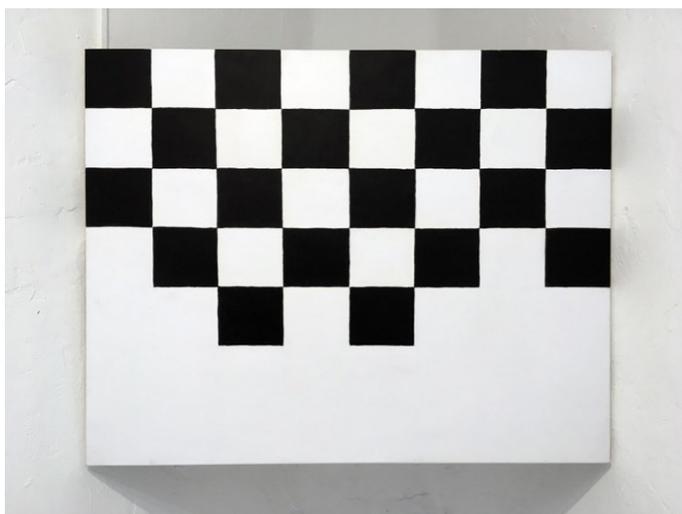


Fig. 233. Ismael Teira, *La mayoría de los coches del mundo*, 2021.

La pintura sobre lienzo *La mayoría de los coches del mundo*, 2021, –73 x 92 cm.– supone un diagrama de los resultados del estudio llevado a cabo en 2019 por Axalta Coating Systems, empresa dedicada a la producción de pintura para automóviles, sobre la popularidad del color de los coches a nivel global. Como conclusión se obtuvo que más de la mitad de los coches del mundo –56 de cada 100– son blancos (38%) o negros (18%), estando representado el 44% restante por otros colores habituales. El lienzo posee deliberadamente una apariencia de bandera de meta como las empleadas en las carreras automovilísticas, también con un tamaño similar. Su superficie está dividida en cincuenta y seis cuadrados, de los cuales 38 fueron pintados de blanco y 18 de negro. De este modo, la pintura rrepresentala proporción entre coches blancos y

negros que hay en el mundo. La obra formó parte de la exposición individual *Mondo* (2021) en Novella Gallery de Sagunto.

3.6.7. *Todos los caminos llevan a Roma* (2021)

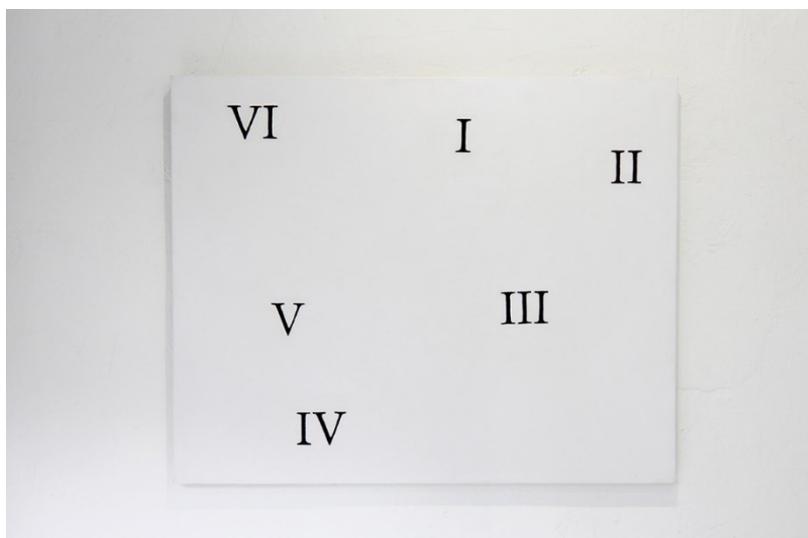


Fig. 234. Ismael Teira, *Todos los caminos llevan a Roma*, 2021.

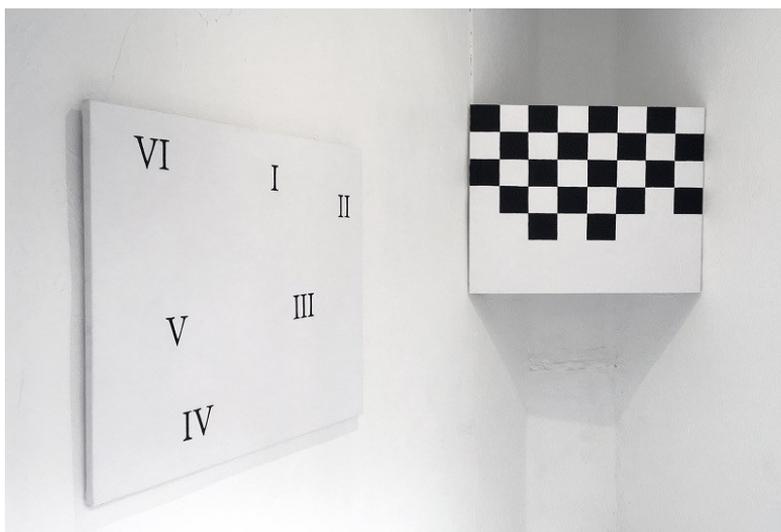


Fig. 235. Vista del montaje en la galería Novella Gallery Sagunto en 2021.

Tanto la pintura anterior como la que sigue, titulada *Todos los caminos llevan a Roma*, 2021, fueron presentadas en Novella Gallery Sagunto bajo el título *Mondo*, con el que se evocaba lo limpio y libre de cosas añadidas y superfluas, aunque no estrictamente como un ejercicio minimalista. La pintura acrílica sobre lienzo –81 x 100 cm.– es un mapa que, en la línea de los ejemplos analizados en la parte correspondiente de nuestra investigación en la que nos ocupamos del recorrido en el plano, contiene solamente los puntos de destino de cada una de las seis carreteras nacionales de España que, desde su origen, fueron nombradas con números romanos. De este modo, así como en ejemplos anteriores del apartado 2.2.8. sobre el recorrido en el plano solo figuraba una línea descontextualizada y sin referencias directas, aquí se muestra una suerte de mapa España reducido a su mínima expresión. Al respecto, el crítico César Novella, en la hoja de sala de dicha muestra, consideró:

Ismael Teira nos presenta con deleite y minuciosidad dos obras pictóricas elaboradas con mimo. Con mimo en sentido amplio pues su mimética intención metalingüística supone un gran acierto en definición técnica y en parquedad lírica en base a colores – blanco y negro –, que, contextualmente de manera impecable, ejecuta con dos motivos referenciales que a mi juicio suponen uno de los mayores aciertos de nuestra pequeña galería hasta la fecha. César Novella (Novella, 2021)

3.6.8. *Mediana* (2022)





Fig. 236. Ismael Teira, *Mediana*, 2022.

Este tríptico fotográfico recoge los registros de acciones no previstas de desplazamiento en espacio urbano, "trayectorias indeterminadas" (De Certeau, 1986), en este caso, atravesando un seto vegetal que funciona

como mediana de separación de dos carriles de sendas carreteras en sentido contrario. En dicho contexto se abrieron una serie de “pasos de peatones” e, incluso, una suerte de pavimento rudimentario con cartones, chapas de madera o restos de adoquines, volviendo a De Certeau, creadas por “productores desconocidos”.

3.6.9. *Descanso* (2022)



Fig. 237. Vista de la exposición *Descanso* en la galería Espai Nivi Collblanc, en 2022.

Descanso, 2022, es el título de un proyecto y, también, de la exposición donde se mostraron los resultados en forma de archivo de rastros del reposo, es decir, del movimiento de los pies cuando el caminante se sienta. La serie se compone de nueve fotografías de 40 x 50 cm. en las

que se documenta la huella de los pies, a los pies de unos bancos de piedra. El título proviene de la palabra cansar y su etimología (del latín *camp̄sāre*, 'desviarse del camino'), aludiendo, a su vez, al verbo *campar*, esto es, moverse o actuar con total libertad. La exposición tuvo lugar en la galería Espai Nivi Collblanc de Culla, Castellón, desde finales de 2022 a comienzos de 2023. Funciona como epílogo otra fotografía, *Descanso II*, 2022, que incluimos al final de la relación de imágenes del proyecto de ese mismo año que nos ocupa.











Fig. 238. Ismael Teira, *Descanso*, 2022 (fotografías de la serie).



Fig. 239. Ismael Teira, *Descanso II*, 2022.

4. Conclusiones

En esta posibilidad de itinerario que proponemos en nuestra tesis en torno a la experiencia artística del camino, hemos transitado, caminado o paseado por diferentes territorios: la ciudad, la carretera, el paisaje, el mundo rural, la propia senda o el jardín, tomando incluso una bifurcación que nos llevó a vincular al andar y al *Land art*, al menos el europeo. Hemos recorrido, también, diferentes morfologías tanto relativas al sujeto que camina (solitario, a la par o en colectivo) como, mayormente, al objeto de dicha caminata (caminos, senderos, *footprints*, *footpaths*, etc.) a partir del sustrato, entre otros, de diversas propuestas curatoriales en clave caminera. Este transcurso hacia adelante nos llevó a hermanar *A Line Made by Walking*, 1967, de Richard Long, con un fenómeno que estudiamos en detalle desde nuestra práctica artística y la de otros creadores: el fenómeno de los caminos del deseo.

En este momento procedemos a analizar los resultados de nuestra tesis, relacionados con el listado de objetivos definidos en la parte introductoria de la misma y con el contenido y las conclusiones de cada uno de sus apartados. De este modo, valoraremos el grado de cumplimiento de dichos objetivos y en qué medida queda demostrada la hipótesis formulada en relación a comprender el interés y la vigencia ininterrumpida durante más de medio siglo del camino como eje central de la práctica artística contemporánea.

El objetivo general de nuestra tesis doctoral estaba encaminado al estudio de los ejemplos y valoración de los efectos del interés por el camino como experiencia en un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas, tanto propias como de otros artistas. El alcance de dicho propósito queda demostrado en el propio recorrido efectuado, desde el análisis de los

contextos donde tiene lugar el caminar, como el repaso a las prácticas artísticas interrelacionadas con el camino y, en particular, el rastro y la impronta, que se hacen patentes en la panorámica ofrecida sobre los caminos del deseo.

De este modo, a tenor de todo lo expuesto en nuestra investigación, concluimos que:

- 1) Del estudio y análisis de una serie de producciones artísticas compiladas y contextualizadas principalmente desde finales de 1960 hasta hoy, determinamos que se puede configurar un itinerario fundamentado en el camino como rastro del andar, como dispositivo escultórico en el que caminar o como registro documental del tránsito. Ello es resultado de la consideración de una variedad de historias del caminar emparentadas con la propia condición de fragmentación de la posmodernidad, compuestas de caminos más trillados y senderos más alternativos. El origen de estas historias siempre se suele ubicar en el *flâneur*, seguido de prácticas dadaístas, surrealistas, situacionistas y las propias de finales del siglo XX, como Fluxus o el *Land art* con artistas eminentemente caminantes y europeos como Richard Long y Hamish Fulton; si bien en los albores de la sensibilidad estética vinculada al caminar se ubicarían Jean-Jacques Rousseau (1782), y la figura del *flâneur* Charles Baudelaire (1857) y Walter Benjamin ya en el siglo XX.

También es importante señalar que la deriva tuvo, y continúa teniendo, una gran vigencia en el arte contemporáneo, desde su interfaz lúdica situacionista, fundamentada en la *psicogeografía* como estrecho vínculo entre el espacio conmovedor y la persona. Esta relación hace posible la experiencia, un concepto que hemos remarcado en más de una ocasión

a propósito de nuestra investigación, en contraposición a la simple representación de imágenes de caminos, porque el caminar también puede poseer, desvinculado de la religión y la literatura en el siglo XX, el estatuto de acto estético (Careri, 2002)

Podemos llegar a afirmar que la historia del arte contemporáneo se puede entender desde la historia del arte de caminar, en la medida en que un gran número de artistas recurrieron a esta posibilidad como medio para vehiculizar su trabajo artístico. Resulta llamativo, en cambio, que en un momento marcado por la denominada “desmaterialización” del objeto artístico (Lippard, 2004), exista un considerable número de artistas que se ven seducidos a crear artefactos alrededor de un acto eminentemente improductivo y no materialista, como es el caminar. Como ejemplo paradigmático, *A Line Made by Walking*, 1967 de Richard Long, constituye un ejercicio antiproduccionista y antimonopolio próximo a la disolución programática de la estética en ética, reforzando la idea de que caminar podría ser arte, y que una línea hecha al caminar podría ser una obra de arte (Roelstraete, 2010), no demasiado interesada en la materialidad y suponiendo, premeditadamente o no, una pieza clave en el desarrollo del arte conceptual.

Debemos dejar constancia, como contrapunto, la consideración de Hamish Fulton, que niega que una obra de arte pueda re-presentar la caminata (Benlloch, 2022), dicho de otra manera, que caminar es el caminar, y la obra de arte es la fotografía y su texto (Di Grappa, 1980).

En todas las obras de la segunda parte de la tesis, específicamente centrada en los caminos y los senderos, existe un demostrado interés por la producción de dispositivos que fomentan la interacción tanto con su es-

pacio circundante como con el espectador caminante, el cual puede acceder a las instalaciones o esculturas y caminar ya no alrededor, sino también sobre, dentro o a través de ellas. Hemos ejemplificado esto seleccionando obras de arte que versan sobre escaleras, laberintos, pasillos, corredores, paltasformas o puentes, cerrando dicho camino con *Titled arc*, 1981, de Richard Serra, quien planteó de manera temprana el problema de la interrupción del paso de los transeúntes en el espacio público.

Concretamos que esta cuestión móvil de estar en el camino, *in itinere*, es decisiva en el conjunto de obras analizadas entendiendo el recorrido de manera polisémica, en tanto que acto de atravesar –el recorrido como acción de andar–, la línea que atraviesa el espacio –el recorrido como objeto arquitectónico – y el relato del espacio atravesado –el recorrido como estructura narrativa, una división en la que estamos plenamente de acuerdo con Francesco Careri (Careri, 2002), y así lo pusimos de manifiesto en la práctica. También está presente en “la aspiración expansiva” de la escultura propia del contexto modernista, la fotografía entendida como obra de arte (Lippard, 2004) e, incluso, como materia escultórica (Maderuelo, 2006)

- 2) Respecto a valorar la noción de paisaje como constructo cultural vinculada a la experiencia del recorrido, coincidimos con las teorías que sitúan la existencia de paisaje en experiencias primitivas, como circunstancias paisajeras o propaisajísticas (Berque, 1994), ejemplificadas de manera patente en el episodio del ascenso de Petarca al Mont Ventoux y su visión emocional hacia al paisaje (Bollnow, 1969) muy relacionada con el proceso de artealización especialmente directo *in situ* y en menor medida *in visu*, para convertir artísticamente el país en paisaje (Maderuelo, 2007) y resumida de manera excepcional en la consideración de este

paisaje más como resultado de la experiencia del recorrido que con una instantánea, una cosa o una idea (López Silvestre, 2007).

En relación al arte estrechamente vinculado con el paisaje, el *Land art*, este produjo una dislocación radical de la idea de punto de vista, que ya no es cuestión de posición física sino de *modo* (fotográfico, cinemático, textual) de enfrentarse a la obra de arte (Owens, 1992) junto a la importancia, en la escultura, de la ausencia del pedestal y un protagonismo cada vez mayor del propio suelo donde se emplazan y con el que se relacionan las obras. Esto es una constante en nuestra tesis, donde la investigación artística propia siempre habitúa ceñirse a lo que acontece en la superficie de la tierra.

Interpretamos, también, que el andar puede considerarse como un medio para la experiencia paisajera tanto rural como urbanita, pero con matices. En la metrópolis peatonal el caminante pasa a ser un transeúnte o un peatón consumidor de bienes y servicios, superando el concepto sólido de necesidad por otro más fluido vinculado al deseo (Bauman, 2002), y que el camino rural tradicional fue ensanchado y convertido en carretera primitiva pasando a ser considerados los caminantes como personas de clase baja (Brinckerhoff, 2011) manteniendo el término pedestre, aún hoy, connotaciones de carácter negativo. Particularmente, los habitantes del mundo rural, cuya preocupación hacia el entorno se fundamenta en un aprovechamiento productivo de la tierra, podrían estar poco capacitados para gozar de la experiencia de paisaje porque, al contrario que los urbanitas, andan, no pasean (Gondar, 2007) lo que supone que los campesinos no muestren ningún entusiasmo por las bellezas naturales (Clark, 1971) aún estando más cercanos que cualquier otra persona al país, pero tanto más alejados del paisaje (Roger, 2007).

En lo que atañe al jardín, resultado de la indagación en ejemplos de tipología de jardín paisajista inglés, valoramos el subyacente e innegable deseo de habitar esta suerte de paraíso terrenal de marcada herencia judeocristiana, puesto que en el jardín conviven muchos tipos de experiencias, tanto reales como simbólicas. Este es el caso del *hortus conclusus* medieval, un *locus amoenus* que podríamos interpretar como lugar agradable con las características de estar cerrado, separado, ser un espacio interior con presencia humana para su propio deleite (Pietrogrande, 1992) ya no solo habitable sino, en el caso que nos ocupa, constituyendo un terreno en el que es posible hacer camino al andar.

- 3) En la medida en que proponen un recorrido, las propias exposiciones reseñadas sobre los caminos constituyen otro como tal. Resultado de contrastar estas propuestas curatoriales desarrolladas tanto en España como a nivel europeo y norteamericano sobre los caminos y el caminar consideramos que pueden ser leídas como archivos, es decir, herramientas discursivas y “relacionales activas” (Guasch, 2011) especialmente en el caso de las exposiciones colectivas *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, 2000, y *Camiños creativos*, 2022, por su enfoque particular a obras de arte que constituyen, en sentido amplio, caminos como tal. En el caso de la primera, hace hincapié en la necesidad del “cuerpo móvil”, de un espectador que active la obra y la no siempre clara, cuestión de lo táctil en el contexto del museo, en este caso caminando sobre la escultura o dentro de la instalación. En este sentido, es interesante la aportación de Fréchuret y Davila cuando destacan a Shôzô Shimamoto con *Prière de marcher*, [Por favor, camina], 1958, como el que más explícitamente evocó la prohibición de tocar para apresurarse a

transgredirla, destruyendo así toda una genealogía –idealista y modernista– del arte y su historia (2000). En el recorrido expositivo, debemos destacar el carácter monográfico de algunas de las muestras, como el caso de *Of Walking*, 2013, que parte de la fotografía, o *Wanderlust actions traces journeys 1967-2017*, 2018, con un marco temporal similar el de nuestra tesis. En definitiva, la relación de exposiciones reseñadas aborda el camino tanto como un desplazamiento para crear, como un desplazamiento creativo que involucra al propio público (Pis Marcos, 2022) en la activación y realización de la obra de arte, ambos nodos presentes en esta tesis.

- 4) Sobre el objetivo de revisar el fenómeno de los caminos del deseo a partir de nuestra propia investigación y práctica artística, el trabajo desarrollado por otros artistas y el estudio de literatura científica reciente sobre el tema hemos podido comprobar que existen dos clases principales de caminos del deseo, los que poseen un carácter funcional como atajos que acortan el recorrido; junto a otros motivados por el deseo de atravesar el paisaje. Los primeros serían los que forman parte del proyecto *Compostela: caminos del deseo*, 2011; y los segundos de *El deseo de atravesar el paisaje*, 2012 – 2022. Al comienzo de la tercera parte de la tesis realizamos un paseo por algunos ejemplos de paráfrasis o cita de la obra *A Line Made by Walking*, 1967, de Richard Long, formalmente emparentada con los caminos del deseo.

Consideramos, como algunos autores, que el camino del deseo supone un reflejo claro de una especie de solidaridad intergeneracional inscrita en el paisaje (Le Breton, 2011), y que el cuerpo del caminante puede ser trazado en estos lugares creados como huellas de la imaginación y el deseo (Solnit, 2015), un ensueño de la persona que anda, un ensueño del

camino (Bachelard, 1998). Estos caminos del deseo suponen una apropiación del sistema topográfico de las ciudades y una realización espacial del lugar (De Certeau, 1986), un acto poético, *performativo* e, incluso, político. (Gómez, 2011). Se han publicado recientemente estudios sobre el tema (Shuey, 2021; Coutts et al., 2019; Foster y Newell, 2019; Schorr, 2019; Jarosz, 2019; Nichols, 2014; Furman, 2012), emparentados con el urbanismo, la sociología o la psicología, y no abordados específicamente desde el punto de vista de las Bellas Artes como es la voluntad de esta tesis doctoral.

A partir de todas estas aportaciones, construimos nuestro relato que reitera el papel de los caminos del deseo como construcciones sociales emparentadas con el propio deseo de atravesar el paisaje y que, por lo tanto, gozan de un componente estético, como se demuestra en la relación de otros derroteros del mismo deseo llevados a cabo por otros artistas, como el caso de *The Crooked Path*, 1991, de Jeff Walk; *Olifantenpaadjes*, 2011, de Jan-Dirk van der Burg o *Desire Lines*, 2015, de Tatiana Trouvé, como pruebas destacadas, respectivamente, del interés por la fotografía, por el archivo y por la cuestión de la medida real en un objeto escultórico derivado del registro de estas líneas del deseo.

- 5) En lo que respecta a la producción artística propia que indague, respalde y alimente el núcleo central caminero de nuestra investigación destacamos que es una parte fundamental cuyo proceso y resultados han sido decisivos para esta tesis doctoral. Desde la práctica hemos podido experimentar distintos planteamientos en relación al camino del deseo de manera ortodoxa, pero también a otras modalidades de improntas con un marcado carácter documental como registro e, interrelacionadas todas las obras entre sí, como archivo. En toda la producción que presentamos

son de enorme relevancia los títulos, casi siempre parte misma de la obra e íntimamente relacionados con su naturaleza conceptual. En base a los planteamientos que proponemos, consideramos que nuestra práctica artística puede ser una aportación novedosa como estrategia para hacer visible el rastro de una serie de comportamientos de la sociedad caminante y, también, del modo en que se suele legitimar, o no, la trayectoria de los caminos del deseo, existiendo tres posibilidades, tales como reconocer oficialmente el trayecto, asfaltándolo o empedrándolo para hacer un camino transitable; dejar que permanezcan con su propia morfología y mutaciones en el tiempo, de haberlas, por las razones que procedan; o eliminarlo, al resembrar el trayecto y restituir el manto vegetal campesino. Así se pone de manifiesto por ejemplo, en obras de nuestra producción como *Labores campesinas*, 2022. Por su parte, trabajos como *Postal de París*, 2014 o *Descanso*, 2022, propone lecturas poéticas al fenómeno de la huella en el paisaje. Ambas representan nuestro interés por captar aquello que habitualmente pasa desapercibido.

En resumen, podemos llegar a construir una historia del arte contemporáneo desde finales del siglo XX, y todavía vigente, fundamentada en la cuestión móvil y experiencial de “estar en camino” –*in itinere*– a lo largo de diversas morfologías, y refrendada por un interés manifiesto en las propuestas curatoriales recientes. Determinamos que, teniendo en cuenta los resultados de nuestra propia investigación artística, existen dos morfologías básicas de caminos del deseo, funcionales y estéticos, vinculados al caminante y al paseante, o a la noción campesina y urbana, respectivamente; y demostramos que el paisaje puede entenderse como resultado de la experiencia del recorrido, no siendo imprescindible la representación para su existencia.

En el camino, como en esta investigación, cada paso cuenta. No hubiera sido posible culminar esta senda sin todo el recorrido realizado por otros anteriormente: investigadores y teóricos, comisarios y artistas, artífices respectivamente de cada ensayo, cada exposición y cada obra de arte, a los que sumar cada una de las personas que colabora en crear y mantener un camino del deseo. Todo ello contribuye al sustrato del camino de nuestra investigación. Así, deseamos que el contenido, el enfoque y las conclusiones de la misma constituyan un estrato, un sendero que conecte con caminos anteriores y pueda ser de utilidad para futuros caminantes. Bien es sabido que “todos los caminos llevan a Roma” y, también, que “Roma no se construyó en un día”. Queremos dejar constancia en este apartado final de algo que hemos aprendido como resultado de nuestra propia experiencia durante estos años de investigación, estudio, producción artística y redacción de esta tesis doctoral, resumido en una frase que se remonta, también, a la antigua Roma: *solvitur ambulando* [se soluciona caminando].

5. Bibliografía

- Aguiló, M. (2007). El paisaje trivial de la velocidad. En López Silvestre, F. (Ed.), *Paseantes, viaxeiros, paisaxes* (pp. 242-249). Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Aguirre, P. (2009). There is No Road. *Exit Express*, (41) 36.
- Albelda, J., Saborit, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Generalitat Valenciana.
- Aliaga, J. V. (Ed) (2016). *Gina Pane. Intersecciones*. Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León.
- Alÿs, F. (2005) *Seven Walks, London 2004–5* [Catálogo de exposición], 21 Portman Square.
- Alÿs, F. (2007). *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*. David Zwirner
- Anllo, C., Cairo Carou, H., Cornejo, M., Hope, S., Lois, M., López Bedoya, J., Martín Palmero, F., Nogueira, C., Oliveira, M., Petrescu, D., Pulgar Sañudo Í. y Sobrino, I. (2009) *La trama rururbana: documentos de trabajo*. Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Apollonio, L. (2023). *El potencial creativo de caminar: una investigación teórica y artística para la revalorización del caminar*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada] <https://hdl.handle.net/10481/80565>

- Bachelard, Gaston (1998). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2022). *Mitologías*. Siglo XXI. (Publicado originalmente en 1957) (diciembre 1970). *Sémiologie et urbanisme. L'Architecture d'Aujourd'hui*. (152), pp. 11-13.
- Battle, E. (2011). *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Gustavo Gili.
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu.
- (1988). *Suite Vénitienne. Please Follow Me*. Bay Press.
- Bauman, Z. (2002). *La modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Baume, N. (2015). *Tatiana Trouvé: Desire Lines*. Public Art Fund.
[https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/tatiana-trouv%
c3%a9-desire-lines/](https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/tatiana-trouv%c3%a9-desire-lines/)
- Baurès, A. (2017). *Ibili, modu asko. Andar, muchas formas*. [Catálogo de exposición] Mapamudistas.
- Bénichou, A. (marzo de 2001). Vera Greenwood, L'Hôtel Soficalle. *Ciel variable #54 – Jardins-paysages*. <https://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-54-jardins-paysages/vera-greenwood-lhotel-soficalle-anne-benichou/>
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Casimiro (Publicado originalmente en 1935)

- (2005). *Libro de los pasajes*. Akal. (Publicado originalmente en 1982)
- Benlloch, P. (2022). Hamish Fulton. Walking East. *Cuadernos coleccionables del museo #43*. Museo Universidad de Navarra.
- Berque, A. (1994). Paysage, milieu, histoire. En Berque, A., Conan, M., Donadieu, P., Lassus, B., y Roger. A., *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. (pp. 13-29) Champ Vallon
- Biserna, E. (8 de mayo de 2018) “Step by Step”. Reading and Re-writing Urban Space Through the Footstep. *The Journal of Sonic Studies* (#16) <https://www.researchcatalogue.net/view/456238/456239>
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (Eds.) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bode, S. (Ed.). (2009). *There is no road. The road is made by walking*. Fundación La Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.
- Bodei, Remo (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Siruela.
- Bollnow, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Editorial Labor.
- Borja-Villel, M. J. (1990). *La colección*. Fundació Antoni Tàpies.
- Braza, A. (Ed.) (2020). *Biennial de Mislata Miquel Navarro Premis d'Art Públic Mislata 2020*. [Catálogo]. Ajuntament de Mislata, Regidoria de Cultura.
- Brinckerhoff Jackson, J. (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje*. Gustavo Gili.

- Bryan-Wilson, J. (octubre de 2010). Inside Job: The Art of Carey Young, *Artforum*, pp. 240–247.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Camarzana, S. (3 de marzo de 2015). Sophie Calle. *El Cultural*.
https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20150303/sophie-calle-arte-ficcion-real-no-mentira/15248870_0.html
- Careri, F. (2002). *Walkscapes, el andar como practica estética*. Editorial Gustavo Gili.
- Carroll, J.D. (Dir.) (1959). *Chicago Area Transportation Study: final report in three parts*. State of Illinois.
- Castelao (1961). *Cousas da vida*. Galaxia.
- Castro Fernández, X. A. (2003). *Illa das esculturas*. Diputación Provincial de Pontevedra.
- (2013). Robert Morris y el presente continuo en la imagen del Laberinto de Pontevedra. *Quintana* (12). Universidade de Santiago de Compostela.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- Clarck, K. (1971). *El arte del paisaje*. Seix Barral.
- Corvo Ponce, J. (2013). *Walking art: Práctica, experiencia y proceso generadores de paisaje y pensamiento*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona] <http://hdl.handle.net/10803/135058>

- Coutts, C., Wenger, R., & Duncan, M. (2019). Exploratory Analysis of Revealed Pedestrian Paths as Cues for Designing Pedestrian Infrastructure. *Journal of Urban Planning and Development*, 145, (4) [https://doi.org/10.1061/\(ASCE\)UP.1943-5444.0000539](https://doi.org/10.1061/(ASCE)UP.1943-5444.0000539)
- Chave, A. C. (1990) Minimalism and the Rhetoric of Power. *Arts Magazine*, enero de 1990, Vol 64, (5)
- Dahó Masdemont, M. (2018). *Del paisaje al territorio. Transiciones entre el giro espacial y el giro geográfico en las prácticas fotográficas (1963-2017)* [Tesis doctoral. Universitat de Barcelona] https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/138838/1/MDM_TESIS.pdf
- Davila, T. (2002). *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Editions du Regard.
- De Ambrosio, M. & Ves Losada, A. (2013). *¿Por qué corremos?: Las causas científicas del furor de las maratones*. Debate.
- De Certeau, M. (1986). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- (2001). De las prácticas cotidianas de oposición. En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (Eds.) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. (pp. 391-426). Ediciones Universidad de Salamanca.
- De Micheli, M. (1983). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma.
- De Wolf, H. (2012). *Jeff Wall. O sendeiro sinuoso*. Xunta de Galicia.

- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. (Publicado originalmente en 1967)
- (2022) *Psicogeografía, arquitectura y urbanismo - Guy Debord*. Ediciones Asimétricas.
- Del Campo, Á. (1963). *Recomendaciones relativas a la estética de la carretera y su ambientación en el paisaje*. Ministerio de Obras Públicas.
- Déry, L. (1998). Missa 1992-2012. *Mediazione, Sala I* [Catálogo de exposición]
- Di Paola, M. (2009). Krzysztof Wodiczko. Proyecciones. En Guasch, A. M^a. (Ed.) *La memoria del otro en la era de lo global*. [Catálogo de exposición] Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.
- Diamond, S. (1987) Performance: And interview with Mona Hatoum. *Fuse Magazine*, 10 (5), pp. 46-52. <http://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/1792/>
- Drutt, M. (2004) *Olafur Eliasson: Photographs*. Menil Foundation Inc.
- Eco, U. (1965). *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral.
- Edensor, T. (2010) Walking in rhythms: place, regulation, style and the flow of experience, *Visual Studies*, Volume 25, 2010, Issue 1, pp. 69-79. <http://dx.doi.org/10.1080/14725861003606902>
- Elkin, L. (2016). *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. Malpasso.

- Elliot, P. (2006) *Richard Long: Walking and Marking*. [Catálogo] National Galleries of Scotland.
- Espedal, T. (2008). *Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)*. Si-ruela.
- Espelt, R. (2010). Travesías por laberintos. En Espelt, R., Tusquets, Ó. (Eds.). *Por laberintos*, (pp. 13-37). CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Evans, D. (Ed.) (2012). *The Art of Walking: a field guide*. Black Dog Publishing.
- Faus, P. (2018). Brasilia nómada. *Altair Magazine*, nº360, 122-127.
- Forkerts, H. (Ed.) (2022). *Igshaan Adams: Desire Lines*. Paperback
- Foster, A., & Newell, J. P. (2019). *Detroit's lines of desire: Footpaths and vacant land in the Motor City*. *Landscape and Urban Planning*, 189, 260–273. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2019.04.009>
- Foster, H., Krauss, R. E., Buchloh, B. H.D. y Bois, Y. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal.
- Fréchuret, M. y Davila, T. (2000). *Les Figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*. RMN.
- Frei, L., Gilligan, M., Jardine, F. (2008). *Cross Section: Glasgow International Festival of Contemporary Visual Art*. [Catálogo de exposición] CCA.
- Fulton, H. (2003). *Shoes & Boots Walked by Hamish Fulton*. Sealevel.
- (1980). Interview. En Di Grappa, C. (Ed.). *Landscape: Theory*

- Furman, A. (2012) Desire Lines: determining pathways through the city. *The Sustainable City VII*, Vol. 1, pp 23-33 <https://www.witpress.com/Secure/elibrary/papers/SC12/SC12003FU1.pdf>
- García Tato, Isidro (2011). Historia y mito: Los mitos estelares en el Camino de Santiago. *AGALI Journal of Social Sciences and Humanities*, N° 1 (1), pp. 11-31.
- Geha, K. (2015). *Desire Path. Photo Mural & Exhibition*. Wall-eye. <https://wall-eye.com/Desire-Path-1>
- Gentil García, I. (2005). Los pies en las distintas culturas y cosmovisiones: los pies en la Biblia. *El Peu. Revista Internacional de Ciencias Podológicas*. Vol. 25, n° 3, pp. 213-217.
- Gómez Haro, L. (2013). *Del humor en el arte contemporáneo*. ARS Universitat Jaume I.
- Gómez, Marisa (2011). Ismael Teira “Compostela: Camiños de Desexo”. *Interactive, a platform for contemporary art an thought*, (36). <http://interactive.org/wpcontent/uploads/Ismael-Teira-Caminos-de-Desexo-15>
- Gondar Portasany, M. (2007). Campesinos que andan, urbanitas que pasean. Dos cosmovisiones sobre el territorio. En López Silvestre, F. (Ed.). *Paseantes, viaxeiros, paisaxes*. (pp. 217-224). Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Grau Garcia, I. (2016). *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo* [Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València] <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/63462>

- Gresta, A. (2019). As linhas de desejo. *Amarelo* #32, Ano X. <https://amarelo.com.br/2020/03/arte/as-linhas-de-desejo/>
- Gros, F. (2014). *Andar, una filosofía*. Taurus.
- Guasch, A. M^a (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial.
- (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia: Revista internacional d'Art*, (5), pp. 157-183
- (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Alianza Editorial.
- (2016). *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Alianza Editorial.
- Guillén Marcos, E. (1996). La teoría del jardín paisajístico inglés en Las afinidades electivas de Goethe. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (127), pp.121-132.
- Gunning, L. (6 de marzo de 1995) Animal Instinct. *Frieze*, (21), <https://www.frieze.com/article/animal-instinct>
- Hesse, F., Ulrich, M. (2022). *WALK!*. E-flux. <https://www.e-flux.com/announcements/440263/walk/>
- Hinojosa, L. (2012). *Trisha Brown "Woman Walking Down a Ladder" (Trisha Brown «Mujer descendiendo por una escalera»)*. Catálogo en línea del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía <https://www.museoreina-sofia.es/coleccion/obra/trisha-brown-woman-walking-down-ladder-trisha-brown-mujer-descendiendo-escalera>

- Horodner, S. (2002). *Walkways*. [Catálogo de la exposición]. Independent Curators International <http://www.gpsdrawing.com/gallery.html>
- Huizinga, J. (1938/2007). *Homo Ludens*. Alianza Editorial/Emecé Editores.
- Husakowska-Szyszkó, M. (15 noviembre de 2011) Labyrinth – fragments. Robert Morris and his installation for ms². *RIHA Journal*, (32)
<http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-oct-dec/husakowska-szyszkó-labyrinth-fragments>
- Iglesias, A. M^a. (2019). *La revolución de las flâneuses*. Wunderkammer.
- Ingold, T. (2007). *Lines. A brief history*. Routledge.
- Jacobs, J. (1958). *Downtown is for People*. Fortune Classic.
- Jarosz, W. (2019). *Mapping the use and creation of 'Desire Paths' at Whiteknights Campus, University of Reading* [Disertación, University of Reading] https://bpb-eu-w2.wpmucdn.com/blogs.reading.ac.uk/dist/2/277/files/2020/06/Jarosz_W_2_Dissertation_2020r.pdf
- Kastner, J. (Ed.). (2006). *Land art y arte medioambiental*. Phaidon
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En Foster, H. (Ed.). *La posmodernidad*. Kairós
- (primavera de 1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*. MIT Press. Vol. 8, pp. 30-44. <https://www.jstor.org/stable/778224?seq=1>
- Kunz, S., Steiner, J., Zweifel, S. (2016). *Solo Walks - Eine Galerie des Gehens*. [Catálogo de exposición] Scheidegger & Spiess.

Lacarra, J., Medina, A. y Perales, V. (Ed.). *El jardín del Turia: la transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano*. Ajuntament de Valencia.

Lacarrière, Jacques (1977). *Chemin faisant*. LGF.

Lalo, Charles (1912). *Introductionn à l'esthetique*. Armand Colin.

Larrauri, Eva (28 de marzo de 2012). La memoria de las 'aves errantes'» *El País*, 28 de marzo de 2012. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/27/paisvasco/1332870330_284799.html

Le Breton, D. (2011). *Elogio del caminar*. Siruela.

(2023). *Caminar la vida. La interminable geografía del caminante*. Siruela.

Levin, T. Y. (2002) *CTRL (Space): Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. MIT Press.

Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Akal. (Publicado originalmente en 1973)

Long, R. (1986). *Piedras. Richard Long*. Ministerio de Cultura.

(1991). *Walking in Circles*. [Catálogo de exposición]. Hayward Gallery London.

(2009). *Heaven and Earth*. Tate Publishing.

López Silvestre, F. (2008). El paisatge, naix o es fa?. *Métode Universitat de València, Paisaje/s. La corteza cambiante del territorio*, nº58, pp. 62-69.

(2004). *El paisaje virtual: El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Biblioteca Nueva.

(2007). Introducción. Por una filosofía nómada del paisaje. En López Silvestre, F. (Ed.), *Paseantes, viaxeiros, paisaxes* (pp. 210-212). Centro Galego de Arte Contemporánea.

(2010). Notas para una filosofía del paisaje. En Pérez Moreira, R. (Ed.)

(2010). *Cultura e paisaxe*. Universidade de Santiago de Compostela.

Luckert, E. (2013). Drawings We Have Lived: Mapping Desire Lines in Edmonton. *Constellations*, 4(1), 319-327. <https://doi.org/10.29173/cons18871>

Lyotard, J. F. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori España.

(1997). (Ed.). *El jardín como arte. Huesca: arte y naturaleza. Actas del III Curso*. Diputación de Huesca.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores.

Maderuelo, J. (Ed.). (2007). *Paisaje y arte*. Abada Editores.

Manchester, E. (2005). *Waterlines*. Tate Modern London. [Catálogo en línea] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-waterlines-t11984>

Marchán Fiz, S. (1986) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Akal.

- Marín Jordá, E. M^a. (1995). *De las intervenciones en la naturaleza a la naturaleza de la intervención un recorrido metafórico por el jardín del arte* [Tesis doctoral] Universitat Politècnica de València.
- Martín, A. (2010). *Auto. Sueño y materia*. Fundación La Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.
- Martins Orozco, B., Riquelme García, Y. (2021). *La tierra bajo mis pies. Caminar como herramienta de aprendizaje*. Generalitat Valenciana.
- Millán, J. A. (1994). Caminante en un paisaje inmenso. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (18-19), pp. 59-64.
- Mina, J. (2014). El dilema de Proust o el paseo de los sabios. Ensayo Berenice.
- Monig, R., Vermeulen, G., Kolodziej, B. (2013). *Richard Long: Prints 1970-2013*. Walther König.
- Montalvo Gallego, M. B. (2004). *La Narración Espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València.
<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/65152>
- Moor, R. (20 de febrero de 2017). Tracing (and Erasing) New York's Lines of Desire. *The New Yorker* <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/tracing-and-erasing-new-yorks-lines-of-desire>
- (2018). *En los senderos. Reflexiones de un caminante*. Capitan Swing.
- Mora Martí, LDL. (2005). *Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé -en la década de los setenta-* [Tesis

doctoral. Universitat Politècnica de València]

<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/1978>

- Morris, R. (1995) Aligned with Nazca. 1975. *Continuous Project Altered Daily*, The MIT Press Cambridge, pp.165-166.
- Morrison-Bell, C., Collier, M., Ingold, T. y Robinson, A. (2013) *WALK ON: From Richard Long to Janet Cardiff – 40 years of Art Walking*. [Catálogo de exposición]. University of Sunderland.
- Moure, G. (2014). *On the road*. [Catálogo de exposición]. Xunta de Galicia.
- Muñoz-Alonso, L. (4 de noviembre de 2012). Lines of flight: urban resistance, dreamscapes and social play. *SelfSelector*. <https://selfselector.co.uk/2012/11/04/lines-of-flight-urban-resistance-dreamscapes-and-social-play/>
- Nanni, S. (2017). Cuerpo y memoria. ¿Quién puede borrar las huellas? *Revista Centroamericana*, vol. 27, (2), 2017, pp. 29-43.
- Navarro, L. (Coord.) (1999). *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, *Literatura Gris*. Literatura Gris.
- Nel·lo, O. (2007). La ciudad, paisaje invisible. En: Nogué, J. (Ed.). *La construcción social del paisaje*, (pp. 181-196). Biblioteca Nueva.
- Nichols, L. (2014). Social Desire Paths: A New Theoretical Concept to Increase the Usability of Social Science Research in Society. *Theory and Society*, 43(6), 647–665. <https://www.jstor.org/stable/43694739>

- Nicholson, G. (2011). *The Lost Art of Walking. The History, Science, Philosophy, Literature, Theory and Practice of Pedestrianism*. Harbour Books.
- Nogué, J. (2007). El paisaje como constructor social. En: Nogué, J. (Ed.). *La construcción social del paisaje* (pp. 11-24). Biblioteca Nueva.
- (30 de enero de 2008). El arte de pasear. *Cultura/s La Vanguardia*, pp. 22-23.
- Okwui, E. (1997). Gabriel Orozco, Silencios infinitos. *Atlántica*, (17), verano 1997, pp. 20-30.
- Oldenburg, C. (20 de septiembre de 2013). "I Am for an Art: Claes Oldenburg on His 1961 'Ode to Possibilities'". *Sightlines of Walker Art Center de Minneapolis* <https://walkerart.org/magazine/claes-oldenburg-i-am-for-an-art-1961>
- Olveira, M. (Ed.) (2018). *Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago*. Eolas Ediciones/ MUSAC
- Owens, C. (1992). «Earthwords». En Kruger, Barbara et.al. (Ed.) *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley University of California Press, 1992.
- Owings, J. (17 de abril de 2017). "Your users' desire paths pave the way to better digital experiences". *Fullstory* <https://www.fullstory.com/blog/what-are-desire-paths-and-how-use-desire-paths-for-design-and-development/>
- Pacquement, A. (1987). *La Collection*. Centre Georges Pompidou de París.

- Pérez Carreño, F. (2006). Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte. En Maderuelo, J. (Ed.). *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1955-2005*. Abada Editores
- Pérez Ocaña, Ó. L. (2011). *Land Art en España*. Ediciones Rubeo.
- Pérez Viqueira, V. E. (2011). Chimpando por enriba dos charcos. En Teira Muñiz, I. (Ed.) *Compostela: camiños de desexo*. Baleiro. Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez, H. J. (2004). *La naturaleza en el arte posmoderno*. Madrid: Akal.
- Pietrogrande, A. (1992). El jardín imaginado. En: Chaves, M. (Ed.) *Paisaje Mediterráneo*. [Catálogo de exposición]. Electa.
- Piller, M. (1980). David Tremlett. *Arforum, abril*, vol. 18, (8), p. 89.
- Pis Marcos, M. (2022). Compostela: camiños do desexo. En Fundación Cidade da Cultura (Ed.), *Camiños creativos*. (p. 192). Xunta de Galicia.
- Pistoletto, M. (1966). *Michelangelo Pistoletto: Galleria la Bertesca, Genova*. Belforte.
- Pope, S. (2014). *The Memorial Walks*. Film & Video Umbrella.
- Portugués Mollá, I. (2017). La metamorfosis del río Turia en Valencia (1897-2016). De cauce torrencial urbano a corredor verde metropolitano. [Tesis doctoral, Universitat de València] <https://roderic.uv.es/handle/10550/61299>
- Reed Doob, P. (1990). *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Cornell University Press.

- Robecchi, M. (2009). Mircea Cantor - Tracking Happiness. *Artpulse Magazine*.
<https://artpulsemagazine.com/mircea-cantor-tracking-happiness>
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Rosenberg, S. (31 de marzo de 2017). Trisha Brown (1936-2017). *Frieze*.
<https://www.frieze.com/article/trisha-brown-1936-2017>
- Ruiz de Samaniego, A. (2007). Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar. En Maderuelo, J. (Ed.). (2007). *Paisaje y arte*. (pp. 53-76) Abada editores.
- Ruxton, G. D.; Wilkinson, D. M. (2011). Thermoregulation and endurance running in extinct hominins: Wheeler's models revisited. *Journal of Human Evolution*, Volume 61, Issue 2, pp. 169-175.
- Saladini, E. (2011). *El objeto encontrado y la memoria individual*. Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi. [Tesis doctoral]. Universidade de Santiago de Compostela. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5092>
- Santiago Martín de Madrid, P. (2012) El camino como libro en Hamish Fulton. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. Vol. 3 (6), pp. 183-189.
- Santiago, P. y Ferriols, A. (2022). *Città e cura. Ciudad y cuidados*. Editorial Contrabando.
- Santos Aviles, NA. (2020). *El caminar y la creación artística. Una aportación desde la práctica: Desorientaciones, el paisaje como lugar para ser pensado* [Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València]
<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/156196>

- Scott, R. (Director). (1991). *Thelma & Louise* [Película]. Pathé Entertainment.
- Schorr, P. (24 de abril de 2019) Desire paths: the unofficial footpaths that frustrate, captivate campus planners. *University of Wisconsin-Madison*.. <https://news.wisc.edu/desire-paths-the-unofficial-footpaths-that-frustrate-captivate-campus-planners/>
- Sereno, C., Santamaría, M., Santarelli Serer, S. A. (2010) El rururbano: espacio de contrastes, significados y pertenencia, ciudad de Bahía Blanca, Argentina. *Cuadernos de Geografía - Revista Colombiana de Geografía*, nº19, p. 42
- Serra, R. (27 de mayo de 2007). Creo un espacio para que la gente lo pueda caminar, lo pueda meditar o mirar. *ABC Cultural*. https://www.abc.es/cultura/arte/abci-creo-espacio-para-gente-pueda-caminar-pueda-meditar-o-mirar-200705270300-1633344917613_noticia.html
- Seymour, A. (Ed.). *Richard Long. Walking in Circles*, Thames and Hudson.
- Shuey, M. (2021). *Classifying desire paths utilizing a campus master plan study: A method for recognizing urban design flaws*. [Tesis, The University of Texas].
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Casimiro
- Sleeman, J. (1969). 'Nancy Holt 'Trail Markers' or, the walk from Wistman's Wood. Holt/Smithson Foundation. <https://holtsmithsonfoundation.org/nancy-holt-trail-markers-1969-or-walk-wistmans-wood>.
- Smithson, R. (1993). *Robert Smithson: el paisaje entrópico : una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, p. 59

- Sobrino, M^a. L. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio público. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Electa.
- Solnit, R. (2007). Detroit arcadia: Exploring the post-American landscape. *Harper's magazine* (7). <https://harpers.org/archive/2007/07/detroit-arcadia/>
- (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Capitán Swing.
- Songel, F. (2021). *El arte de leer las calles. Walter Benjamin y la mirada del flâneur*. Barlin.
- Stadel, S. (3 de junio de 2012). Tanz ohne tradition. *Kultur West Magazin*. <https://www.kulturwest.de/inhalt/tanz-ohne-tradition/>
- Storr, R (1994). *Mapping*. [Catálogo de exposición]. MoMA The Museum of Modern Art
- Surowiecki, J. (2004). *The wisdom of crowds: Why the many are smarter than the few and how collective wisdom shapes business, economies, societies, and nations*. Doubleday & Co.
- Tafalla, M. (2010). ¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza? *Enharborar*, n^o45, pp.155-172.
- Teira Muñiz, I. (2019). Los caminos del deseo como fenómeno ilustrativo de la relación entre el caminar y la práctica artística contemporánea. En *IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2019 Imagen [N] visible*. Editorial Universitat Politècnica de València. 703-708. <https://doi.org/10.4995/ANIAV.2019.2019.9532>

(2012). *El deseo de atravesar el paisaje*. [Trabajo Final de Master. Universitat Politècnica de València] <http://hdl.handle.net/10251/27517>.

(4 de septiembre de 2021). Laberinto dos mil veinte. *MAKMA Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. <https://www.makma.net/lab-berinto-dos-mil-veinte/>

Telias Gutiérrez, E. (2012). Paisaje, territorio interdisciplinar. *Cátedra de artes, n°11*, pp. 46-62.

Thoreau, H. D. y Casado Da Rocha, A. (Ed.) (2010). *El arte de caminar. Walking, un manifiesto inspirador*. Nuevos Emprendimientos Editoriales.

Throgmorton, J. y Eckstein, B. (2000). Desire Lines: The Chicago Area Transportation Study and the Paradox of Self in Post-War America. *Chicago Essays*.

Tiberghien, G. A. (2007). El arte en los límites del paisaje. En Maderuelo, J. (Ed.) *Paisaje y arte*. (pp. 189-190). Abada Editores.

Tobarra, S. (1 de abril de 2005). Historias de taconeo. *El País Catalunya*. https://elpais.com/diario/2005/04/01/catalunya/1112317640_850215.html

Torrecilla, E. (2018). *Flâneur, Ciberflâneur, Phoneur: Un paseo de resignificación del flâneur por el espacio urbano moderno, el ciberespacio y el espacio híbrido. Acciones artísticas propias entre 2011-2018* [Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València] <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/107391>

- (2018). Reflejos y destellos de dos paseos navideños. *Interartive*. #100. *Walking Art / Walking Aesthetics*, <https://walkingart.interartive.org/2018/12/torrecilla>
- Torres Tur, E. (2011). Prólogo: Verde, ¿y el resto? En Battle, E. *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. (pp. 10-13). Gustavo Gili.
- Torres, D. G. (2000). Entrevista a Francis Alÿs, un paseante. *Art Press*, #263.
- Torres, S. (3 de enero de 2016). ¿Cabe el toro de Osborne en una galería? *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2016/01/03/5689181846163f8f0a8b4641.html>
- Trigo, Mario (2018). Corredoiras. Los caminos hundidos. *Altair Magazine*, (360), 88-99.
- Tufnell, B. (Ed.) (2007) *Richard Long: Selected Statements & Interviews*. Haunch of Venison.
- Valero Hoyo, V. (2023). *El mapa en el arte contemporáneo, el arte contemporáneo en el mapa. (Viaje al recorrido, al caminar, de la geografía al individuo, del exterior al interior)* [Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València] <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/192299>
- Van der Burg, J.D. (2011). *Olifantenpaadjes*. Autoedición.
- Vančát, P. (Ed.) (2012). Startpoint Prize 2012 [Catálogo de exposición]. Arbor vitae.

- Venturi, R., Izenour, S., & Scott Brown, D. (1998). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vicente, Á. (20 de enero de 2015). El imperio de los sentidos según Olafur Eliasson. *Babelia, El País*, nº1206. https://elpais.com/cultura/2014/12/26/babelia/1419607092_491208.html
- Villaverde, M^a. D. (2008). La representación de los pies en el arte moderno y contemporáneo: su valor iconográfico, simbólico y compositivo. *Universidad Complutense de Madrid*, vol. 2, (1), pp. 27-38.
- Weisburg, M. (2022). *Igshaan Adams*. La Biennale di Venezia.
- Wheeler P.H. (1984). The evolution of bipedality and loss of functional body hair in hominids. *Journal of Human Evolution*. Volume 13, Issue 1, enero de 1984, pp. 91-98
- Wood, J. (2018). El cuerpo como lápiz. Estilos de caminar. *Altair Magazine*, nº360, 57-61.

Anexo I

Relación de fotografías de los caminos del deseo que integran el archivo del proyecto *Compostela: caminos del deseo*, 2011. Dichas imágenes son las que también forman parte del libro de artista homónimo publicado como resultado del Premio Creación Joven Injuve 2009 y el soporte del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Santiago de Compostela.







































Anexo II

Relación de fotografías de los caminos del deseo que integran el archivo del proyecto *El deseo de atravesar el paisaje*, llevado a cabo entre 2012 y 2022 en la ciudad de Valencia.

























Anexo IV

Relación de imágenes y obras de arte contemporáneo incluidas en esta tesis, según el orden en que figuran. Al final de cada ítem se indica el número correspondiente a la página donde se halla.

Fig. 1. Vista de la exposición <i>Ponlle nome. Unha proposta de participación crítica</i> , en 2008, donde se mostró el resultado del primer rastreo de caminos del deseo en Santiago de Compostela con un mapa en la USC.....	22
Fig. 2. Tristan Tzara, <i>Excursions & visites DADA, 1ère visite: Église Saint Julien le Pauvre</i> , 1921.	45
Fig. 3. Guy Debord, <i>The Naked City. Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie</i> , 1957.....	46
Fig. 4. George Maciunas, <i>Free Flux-Tours</i> , 1976.....	48
Fig. 5. Mesa de ponentes de la conferencia <i>Ando, luego existo.El caminar como práctica artística y política</i> que tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid en 2013.	55
Fig. 6. Cinta de correr interactiva con un camino agreste en pantalla. Zebris Medical GmbH, 2011.....	58
Fig. 7. Maider López, <i>Ataskoa</i> , 2005.	62
Fig. 8. Vista de la exposición <i>Auto. Sueño y materia</i> en el CA2M, con la obra de Ahmet Ogut <i>Somebody Else's Car</i> , 2005.....	64
Fig. 9. Koen Wastijn, <i>Traffic of Traffic</i> , 2005.....	64
Fig. 10. David Hockney, <i>The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire</i> , 2011.	70
Fig. 11. Dennis Oppenheim. <i>Annual Rings</i> , 1968.	81
Fig. 12. Richard Long. <i>Turf Circle</i> , 1966.....	85
Fig. 13. Fotograma del vídeo promocional de Windows XP, 2001.	89
Fig. 14. Ismael Teira. <i>Hatajo que ataja</i> , 2011.	91
Fig. 15. Hamish Fulton, <i>Animal pathway, Chile</i> , 2012.	92

Fig. 16. Central Park (Nueva York) (izquierda) y el Jardín Metropolitano del Turia (Valencia) (derecha).	103
Fig. 17. Ilustración con el esquema de los recorridos previstos en Central Park, 1868.	104
Fig. 18. Alberto Giacometti, <i>Hombre que camina I (Homme qui marche I)</i> , 1960 (derecha); <i>Cuatro mujeres sobre un pedestal (Quatre femmes sur socle)</i> , 1950 (centro); varias vistas de <i>Mujer que camina I (Femme qui marche I)</i> , 1932 (derecha).....	111
Fig. 19. Tony Matelli, <i>Sleepwalker</i> , 2014 (izquierda)., <i>Sleepwalker</i> , 2009 (derecha).....	112
Fig. 20. Giuseppe Penone, <i>Sentiero</i> , 1983.	113
Fig. 21. Joseph Beuys, <i>La Rivoluzione Siamo Noi</i> , 1972.	114
Fig. 22. Jim Campbell, <i>Running falling series</i> , 2000-2004 (izquierda) y <i>Suzanne Walking in a Leather Skirt</i> , 2006 (derecha).	115
Fig. 23. Francis Alÿs Semáforos, <i>Semáforos</i> , 1995 – presente.	116
Fig. 24. Roland Fischer, <i>Pilgrims</i> , 2003.....	117
Fig. 25. Roland Fischer, <i>Pilgrims</i> (detalle), 2003.	117
Fig. 26. Bruce Nauman, <i>Walking in a Exaggerated Manner Around The Perimeter of a Square</i> , 1967-8 (izquierda) y <i>Slow Angle Walk (Beckett Walk)</i> , 1968 (derecha).....	118
Fig. 27. Cecilia Lagerström, <i>Silent Walk</i> , 2013.....	119
Fig. 28. Kubra Khademi, <i>Armor</i> , 2015 (izquierda) y <i>From Sunrise to Sunset in Paris</i> , 2015 (derecha).	120
Fig. 29. Elia Torrecilla, <i>Sandwich Woman</i> , 2016.....	121
Fig. 30. Mona Hatoum, <i>Roadworks</i> , 1985.....	122
Fig. 31. Francis Alÿs, <i>Collectors</i> , 2006.....	123
Fig. 32. Vito Acconci, <i>Walk: "First Sight"</i> , 1969.	124
Fig. 33. Martin Kersels, <i>Tripping potos #3</i> , 1995 (izquierda) y Francis Alÿs, <i>Untitled (Hyde Park)</i> , 1999 (derecha).	125
Fig. 34. Sakiko Yamaoka, <i>Targeting zigzag</i> , 2012.	126
Fig. 35. Marina Abramović y Ulay, <i>The lovers: the great walk Wall</i> , 1988. 127	

Fig. 36. Linda Montano y Tehching Hsieh, <i>Art/Life One Year Performance</i> , 1983–1984.....	128
Fig. 37. Trisha Brown and Carol Goodden el performance de Brown <i>Leaning Duet</i> , 1970.....	130
Fig. 38. Helena Almeida, <i>Sin título</i> , 2010.....	130
Fig. 39. Jiří Kovanda, <i>Contact</i> , 1977.	131
Fig. 40. Mainer López, <i>Crossing</i> , 2006.....	131
Fig. 41. Vito Acconci, <i>Following Piece</i> , 1969.....	132
Fig. 42. Sophie Calle, <i>Suite Vénitienne</i> , 1981.....	134
Fig. 43. Vera Greenwood, <i>L'hôtel Soficalle</i> , 1997-1998.	136
Fig. 44. Ian Breakwell, <i>The Walking Man Diary</i> , 1975–8 (izquierda) y <i>The Walking Man, Programme 3 from Ian Breakwell's Continuous Diary</i> , 1986 (derecha).	138
Fig. 45. Francis Alÿs, <i>The Doppelgänger (Ciudad de México)</i> , 1999 – presente.	139
Fig. 46. Allan Kaprow, <i>Taking a Shoe for a Walk</i> , 1989.	140
Fig. 47. Melanie Manchot, <i>Walk (Square)</i> , 2011.	141
Fig. 48. Ana Claudia Múnera, <i>A la rueda, rueda</i> , 2007 (izquierda) y Elia Torrecilla y Pepe Romero, <i>Concierto de maletas</i> , 2014 (derecha).	142
Fig. 49. Hamish Fulton. <i>Margate</i> , 2010 (izquierda). Mainer López, <i>Perímetro</i> , 2017 (derecha).	143
Fig. 50. Francis Alÿs, <i>Guards</i> , 2004-05.....	145
Fig. 51. Yvonne Rainer, <i>Street Action (M-Walk)</i> , 1970.....	146
Fig. 52. Vista de la recreación de 2017 en Combine Studios de Phoenix, Arizona, EE.UU.	156
Fig. 53. Vista de <i>Walk Ways</i> en Oakville Galleries con obras de Martin Kersels y Mowry Baden.....	158
Fig. 54. Roni Horn, <i>Untitled (Flannery)</i> , 1996-97.....	164
Fig. 55. Shozo Shimamoto, <i>Prière de marcher</i> , 1958 / 1986 (Reconstruida en 1986).	166
Fig. 56. Vista general de la exposición <i>THERE IS NO ROAD (The Road is Made by Walking)</i>	168

Fig. 57. Vista general de la exposición <i>Desire Lines</i>	169
Fig. 58. Obras de Richard Long y Bruce Nauman en una vista de una parte de la exposición.	171
Fig. 59. Paulien Oltheten, <i>sock 42 street</i> , New York 2013.	173
Fig. 60. Vista de la exposición con una obra de Mario Merz.	175
Fig. 61. Vista de la exposición con el proyecto <i>Erratic Space</i> , de Don Gill.	176
Fig. 62. Vista de la exposición <i>Walking sculpture 1967-2015</i>	178
Fig. 63. Francis Alÿs, <i>The Green Line: Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic</i> , 2004.	179
Fig. 64. Vista de la exposición en Bündner Kunstmuseum. Coira, Suiza.	180
Fig. 65. Francis Alÿs, <i>Paradox of Praxis I</i> , 1997.	182
Fig. 66. Vista general de una de las salas de la exposición en CDAN.	184
Fig. 67. Sophie Whettnall, <i>Hasta el fin</i> , 2007.	186
Fig. 68. Vista de la exposición <i>Wanderlust actions traces journeys 1967-2017</i> (2018).	187
Fig. 69. Efrat Natan <i>Head Sculpture</i> , 1973.	188
Fig. 70. Vista de la exposición <i>Camiños I</i> con la obra <i>Standing Stone Line</i> , 1987, de Richard Long.	190
Fig. 71. Jorge Barbi, <i>El final aquí</i> , 2008, en <i>Camiños II</i>	192
Fig. 72. Vista de la proyección de <i>Touch</i> , 2000, de Janine Antoni en <i>Camiños III</i>	193
Fig. 73. Sebastián Díaz Morales, <i>Pasajes III</i> , 2013 (detalle, fotograma).	195
Fig. 74. Cristina Iglesias, <i>Corredor suspendido II</i> , 2006, en <i>Camiños creativos</i>	197
Fig. 75. Dedo lustroso de la estatua de Hume en la Royal Mile de Edimburgo resultado de la tradición tanto local como turística de frotarlo con la mano. Fotografía de Ismael Teira, 2015.	201
Fig. 76. Robert Morris, <i>Footprints from Traveling. Limit of Reach</i> , 1976.	205
Fig. 77. Dennis Oppenheim, <i>Ground Mutations</i> , 1969-70.	206
Fig. 78. Regina José Galindo, <i>¿Quién puede borrar las huellas?</i> , 2003.	207
Fig. 79. Janine Antoni y Paul Ramírez Jonas, <i>Migración</i> , 2000.	209

Fig. 80. Ignasi Aballi, <i>Persones</i> , 2000-2015.....	210
Fig. 81. Abigail Lane, <i>Making History - shoes and prints</i> , 1992-1998.....	211
Fig. 82. Akira Kanayama, <i>Ashiato</i> [Footprints], 1956	212
Fig. 83. Stanley Brouwn, <i>Steps of Pedestrians on Paper</i> , 1960.....	213
Fig. 84. Fina Miralles, <i>Petjades</i> [Huellas], 1976.....	213
Fig. 85. Richard Long, <i>Africa Footprints</i> , 1986.....	214
Fig. 86. Richard Long, <i>Footprint Line</i> , 1989.	215
Fig. 87. Antoni Tàpies, <i>Mitjó</i> , 2010.	217
Fig. 88. Eleanor Antin, <i>100 Boots</i> , 1971-73.....	218
Fig. 89. Dominique Blain. <i>Missa</i> , 1992-2012.	220
Fig. 90. Hamish Fulton, <i>Shoes & boots</i> , 2003.....	220
Fig. 91. Ismael Teira, <i>Un verano caminando</i> , 2013.....	222
Fig. 92. Paulo Nazareth, <i>Para Cuando Ellos me Busquen en el Desierto</i> , 2012.	223
Fig. 93. Marina Abramović, <i>Shoes for Departure</i> , 1990-1991.	224
Fig. 94. Marcus Coates, <i>Stoat</i> , 1999.	225
Fig. 95. Sylvie Fleury, <i>Walking on Carl Andre</i> , 1997.....	226
Fig. 96. Emplazamiento original de los umbrales en Barcelona (izquierda) y los mismos mármoles expuestos en el CA2M por Fernando Sánchez Castillo en 2015 bajo el título <i>Mármoles Rambla</i> (derecha)	227
Fig. 97. Olafur Eliasson, <i>The Path Series</i> , 1999.	229
Fig. 98. Olafur Eliasson, <i>Tu camino sentido</i> , 2011.	230
Fig. 99. Nancy Holt, <i>Trail Markers</i> , 1969.	231
Fig. 100. Hamish Fulton, <i>Footpath Serra de Benicadell</i> , 2016.	234
Fig. 101. Mark Ruwedel, <i>Death Valley: Ancient Footpath Along the Shore of a Departed Lake, from the "Ice Age" series</i> , 1995.....	235
Fig. 102. Richard Long, <i>Walking a line in Peru</i> , 1972 (izquierda). A la derecha, Long hollando el suelo en círculo.....	237
Fig. 103. Richard Long, <i>A snowball track</i> , 1964 (izquierda) y <i>A Walking and Running Circle, Warli Tribal Land Maharashtra, India</i> , 2003 (derecha).....	238
Fig. 104. Richard Long, <i>Six Paths</i> , retitulada <i>Three Paths</i> , 2003 (izquierda) y <i>Five Paths</i> , 2004 (derecha).	239

Fig. 105. Richard Long, <i>Línea de Pontevedra</i> , 1999. Foto: José Fariña.	240
Fig. 106. Carey Young, <i>Body techniques (after A Line in Ireland, Richard Long, 1974)</i> , 2007.	241
Fig. 107. Esther Ferrer, <i>Se hace camino al andar</i> , Festival Street Level- Hertogenbosch - Holanda, 2002.	242
Fig. 108. Francis Alÿs, <i>The Green Line</i> , 2004.	243
Fig. 109. Susan Stockwell, <i>Taking a Line for a Walk</i> , 2003.	245
Fig. 110. Mainer López, <i>Making Ways</i> , 13ª Bienal de Estambul, 2013.	246
Fig. 111. Willem Besselink, <i>Varios barrios</i> , 2020. Vista del stand de MKgalerie en ARCO Madrid 2010.	247
Fig. 112. Mowry Baden, <i>Seat Belt with Block</i> , 1969.	248
Fig. 113. Mowry Baden, <i>Otis Room</i> , 1975 (izquierda) y <i>Ottawa Room</i> , 1980 (derecha).	249
Fig. 114. Mowry Baden, <i>K Walk</i> , 1969 (izquierda) y <i>I Walk the Line</i> , 1967 (derecha).	251
Fig. 115. Simon Faithfull, <i>0°00 Navigation Part I: A Journey Across England</i> , 2009 (dos fotogramas de la videocreación).	252
Fig. 116. Lucy Gunning, <i>Climbing Around My Room</i> , 1993.	254
Fig. 117. Shozo Shimamoto, <i>Please Walk on Here</i> , 1956. A la derecha, detalle del interior.	254
Fig. 118. Trisha Brown, <i>Woman Walking Down a Ladder</i> , 1973 (izquierda). Yves Klen, <i>Le Peintre de l'espace se jette dans le jide!</i> u <i>Obsession de lévitation</i> , 1960 (derecha).	256
Fig. 119. Catherine Yass, <i>High Wire</i> , 2008.	257
Fig. 120. Janine Antoni, <i>Touch</i> , 2000 (izquierda) y <i>Tangent</i> , 2003 (derecha).	259
Fig. 121. Gina Pane, <i>Action Escalade non-anesthésiée</i> , 1971.	260
Fig. 122. Alice Aycock, <i>Stairs (These Stairs Can Be Climbed)</i> , 1974.	261
Fig. 123. Alice Aycock, <i>Project for a Circular Building with Narrow Ledges for Walking</i> , 1976.	262
Fig. 124. Richard Wentworth, <i>35°9,32°18</i> , 1985.	263

Fig. 125. Fabrice Hybert, <i>At your own risk, POF no.100, Escalier sans fin</i> , 1997.	264
Fig. 126. Janine Antoni and Paul Ramirez Jonas <i>Mirror</i> , 2003.	265
Fig. 127. Robert Morris, <i>Untitled (Triangular Labyrinth)</i> , 1973.	267
Fig. 128. Robert Morris, <i>Pontevedra Labyrinth</i> , 1999.	269
Fig. 129. Robert Morris, <i>Untitled (Mirrored Boxes)</i> , 1965.	270
Fig. 130. Alice Aycock, <i>Maze</i> , 1972.	273
Fig. 131. Richard Wentworth, <i>Tantamount</i> , 2005.	275
Fig. 132. Walis Johnson, <i>Red Line Labyrinth at Weeksville Heritage Center</i> , 2017.	276
Fig. 133. Jepe Hein, <i>Invisible Labyrinth</i> , 2005.	277
Fig. 134. Jepe Hein, <i>Mirror Labyrinth NY</i> , 2015.	278
Fig. 135. Gary Hill, <i>Withershins</i> , 1995.	279
Fig. 136. Bruce Nauman, <i>Performance Corridor</i> , 1969.	280
Fig. 137. Bruce Nauman, <i>Live-Taped Video Corridor</i> , 1970 (izquierda) y Robert Morris, <i>Untitled (Passageway)</i> , 1961 (derecha).	281
Fig. 138. Bruce Nauman, <i>Corridor with Mirror and White Lights</i> , 1971 (izquierda) y <i>Corridor Installation (Nick Wilder Installation)</i> , 1970 (derecha).	282
Fig. 139. Maider López, <i>Stand</i> , 2007.	282
Fig. 140. Richard Serra, <i>Intersection II</i> , 1992-93.	283
Fig. 141. Maider López, <i>Suelo</i> , 2001. Instalación en el Koldo Mitxelena Kulturunea.	285
Fig. 142. Lewis deSoto, <i>End of Desire</i> , 2000.	286
Fig. 143. Carl Andre, <i>46 Roaring Forties</i> , 1988.	287
Fig. 144. Olafur Eliasson, <i>Berliner Bürgersteig</i> , 2010.	288
Fig. 145. Olafur Eliasson, <i>The mediated motion</i> , 2001.	289
Fig. 146. Barbara Bloom, <i>Pictures from the Floating World</i> , Leo Castelli Gallery, 1995.	290
Fig. 147. Jorge Barbi, <i>Puente para insectos, miriápodos, gastrópodos, lagartijas y mamíferos pequeños</i> , 1992.	291

Fig. 148. Richard Long, <i>The Crossing Place of Road and River. A Walk of the Same Length as the River Avon: An 84 Mile Northward Walk Along the Foss Way Roman Road</i> , 1977.....	292
Fig. 149. Richard Long, <i>Waterlines</i> , 1989 y <i>Waterlines</i> , 2003.	294
Fig. 150. Song Dong, <i>A Pot of Boiling Water</i> , 1995.	297
Fig. 151. Simone Nieweg, <i>Path with Puddles</i> , 2001.....	298
Fig. 152. Christo and Jeanne-Claude, <i>The Floating Piers</i> , 2014-16.	299
Fig. 153. Irene Grau, <i>-metría</i> , 2016.....	300
Fig. 154. Alberto Garutti, <i>Matasse. Filo lungo 3348 Km e 700 metri: 85° Giro d' Italia</i> , 2001.....	301
Fig. 155. Estelle Jullian, <i>28,7 km.</i> , 2020.	302
Fig. 156. Richard Long, <i>Hours miles</i> , 1996.	303
Fig. 157. Stanley Brouwn, <i>1 M 1 step</i> , 1976 (izquierda) y <i>1 step – 100000 steps</i> , 1972 (derecha).....	304
Fig. 158. Hamish Fulton, <i>Mètre</i> , 2012.	305
Fig. 159. Vista de la exposición <i>Walking sculpture</i> (2015).....	306
Fig. 160. Michelangelo Pistoletto, <i>Scultura da Passeggio (Walking Sculpture)</i> , 1968.....	307
Fig. 161. Krzysztof Wodiczko, <i>Vehicle (Pojazd)</i> , 1971-1973.....	308
Fig. 162. Eltono, <i>Anomalías</i> , 2017.....	310
Fig. 163. Simon Pope. <i>The Memorial Walks</i> , 2012.....	312
Fig. 164. Hamish Fulton, <i>35 Walks Map. Europe 1971 - 2019</i> , 2019 (izquierda), y <i>Six Walks Map, The Iberian Peninsula</i> , 1989-2005 (derecha)	313
Fig. 165. Richard Long, <i>A Seven Day Circle of Ground</i> , 1984 (izquierda) y <i>A Walk of Four Hours and Four Circles</i> , 1972 (derecha).	314
Fig. 166. Richard Long, <i>Cerne Abbas Walk</i> , 1975.....	315
Fig. 167. Stanley Brouwn, <i>This way Brouwn</i> , 1963 (izquierda) y Fermín Jiménez Landa, <i>Mapas irreversibles</i> , 2020 (derecha).....	316
Fig. 168. On Kawara, <i>Maps: I Went</i> , 1968–79.....	318
Fig. 169. Omar Mismar, <i>The Path of Love #03</i> , 2013-14.....	319
Fig. 170. Jeremy Wood, <i>The Brighton Elephant</i> , 2001.....	320
Fig. 171. Antti Laitinen, <i>Walk the Line</i> , 2004.....	321

Fig. 172. Frans van Lent y Elia Torrecilla, <i>Parallel Walks</i> , 2017.....	321
Fig. 173. William Anastasi, <i>Untitled (Pocket Drawings)</i> , 1969.....	322
Fig. 174. Tom Marioni, <i>Walking Drawing (Drypoint)</i> , 2006.....	323
Fig. 175. Richard Long, <i>A moved line in Japan</i> , 1983 (izquierda). Ismael Teira, <i>Paisaje de la tierra</i> , 2016 (derecha).	325
Fig. 176. Hamish Fulton, <i>Rock Fall Echo Dust</i> , 1988.	326
Fig. 177. Francis Alÿs, <i>As Long as I'm Walking</i> , 1992.....	327
Fig. 178. Ugo Rondinone, <i>Breathe Walk Die</i> , 2014.....	328
Fig. 179. Janet Cardiff, <i>Forest Walk</i> , 1991.	329
Fig. 180. Lawrence Abu Hamdan, <i>Marches</i> , 2008-2009.	330
Fig. 181. Francis Alÿs, <i>Railings</i> , 2004.....	331
Fig. 182. Paulo Nazareth, <i>Para Que No Encuentren Mis Huellas En El Desierto</i> , 2012.....	332
Fig. 183. Mircea Cantor, <i>Tracking Happiness</i> , 2009.	333
Fig. 184. Richard Serra, <i>Walking is Measuring</i> , 2000.	334
Fig. 185. Richard Serra, <i>Tilted Arc</i> , 1981.	336
Fig. 186. Richard Long, <i>A Line Made by Walking</i> , 1967.....	339
Fig. 187. Hamish Fulton, <i>The second Full Moon of July 1977. A two Day 101 Mile Walk. Kent</i> , 1977.....	342
Fig. 188. Pawel Althamer, <i>Ścieżka [Sendero]</i> , 2007.....	343
Fig. 189. Rupert White, <i>Line made by Walking (Landfill)</i> , 2005.....	345
Fig. 190. Richard Long, <i>Daydreaming Line</i> , 2020 (izquierda) y <i>England 1968</i> , 1968 (derecha).	346
Fig. 191. Richard Long, <i>Spring Line</i> , 2022.....	346
Fig. 192. Jan-Dirk van der Burg, <i>Olifantenpaadjes</i> , 2011.	349
Fig. 193. Sendas portadas de las reediciones de <i>The Practice of Everyday Life</i> de 2002 y 2011, respectivamente.	353
Fig. 194. Camino del deseo reconocido por Google Earth en el Parque del Turia en 2014.	355
Fig. 195. Ismael Teira, <i>Caminos del deseo verticales atajando en altura</i> , 2021.	357
Fig. 196. Wolf von Kries, <i>Short Cuts</i> , 2011.....	358

Fig. 197. Ismael Teira, <i>Camino del deseo</i> , 2015 (izquierda) y <i>Camino del deseo</i> , 2022, (derecha).....	359
Fig. 198. Sendas fotografías de Erika Luckert, 2012 (izquierda) y de Ismael Teira, 2009 (derecha).	360
Fig. 199. Imágenes previas del camino del deseo en los Jardines del Turia, de Google Earth y Google Street View.....	362
Fig. 200. Labores de pavimentado del camino del deseo anterior, el 1 de junio de 2019.....	362
Fig. 201. Ismael Teira, <i>Labores campesinas</i> , 2022. De arriba abajo, fotografías del estado del terreno en enero de 2012, en enero de 2016 y en abril de 2016, tras la resiembra.	363
Fig. 202. Ismael Teira, fotografía de archivo del proyecto <i>El deseo de atravesar el paisaje</i> , 2012-2022.....	364
Fig. 203. Keith Wilson. <i>Desire path</i> , 2015.....	366
Fig. 204. Wiktoria Jarosz, <i>Desire path</i> , 2019.....	367
Fig. 205. Jeff Wall, <i>The Crooked Path</i> , 1991.....	378
Fig. 206. James Griffioen, <i>Streets with no name, The Disappearing City</i> , 2009.....	379
Fig. 207. Mapa del estudio de Foster y Newell (2019) que muestra, en rojo, los caminos del deseo en Detroit en 2010.	381
Fig. 208. Pau Faus, <i>Brasilia Nómada</i> , 2015.....	384
Fig. 209. Mircea Cantor, <i>Shortcuts</i> , 2004.	385
Fig. 210. Diego Bresani, <i>Andamentos</i> , 2013 – actualidad.....	386
Fig. 211. Kapwani Kiwanga, <i>Desire paths</i> , 2018.....	387
Fig. 212. Tatiana Trouvé, <i>Desire Lines</i> , 2015.....	388
Fig. 213. Igshaan Adams, <i>Bonteheuwel/Epping</i> , 2021.....	390
Fig. 214. Ismael Teira, <i>El deseo de atravesar el paisaje</i> , 2012.....	392
Fig. 215. Ismael Teira, <i>Ella gana</i> , 2011.....	393
Fig. 216. Interior del libro de artista <i>Compostela: caminos del deseo</i> , 2011.	397
Fig. 217. Ismael Teira, <i>Compostela: caminos del deseo</i> , 2011.	398

Fig. 218. Vista del montaje de la obra en la exposición <i>Camiños creativos</i> , 2022.	399
Fig. 219. Mapa interactivo en Google Maps del proyecto <i>Compostela: caminos del deseo</i> , 2011.	400
Fig. 220. Vista del entorno de la estatua de Manuel Ventura Figueroa en el campus sur de la Universidade de Santiago de Compostela en 1990 (izquierda), y en la actualidad, donde se aprecia la remodelación del jardín suprimiendo un par de caminos del deseo (derecha).....	401
Fig. 221. Imagen del camino del deseo en 2010 (izquierda) y del resultado de su empedrado en 2019 (derecha) en una vista de Google Street View.	402
Fig. 222. Mosaico con fotos de algunos caminos del deseo incluidas en nuestro proyecto, realizado entre los años 2012 y 2022.....	405
Fig. 223. Vista del lecho del Túría a mediados del siglo XX.....	406
Fig. 224. Ismael Teira, <i>Con el pie derecho</i> , 2013.	408
Fig. 225. Ismael Teira, <i>Con el pie derecho</i> , 2013 (aspecto en 2022).	409
Fig. 226. Ismael Teira, <i>Con el pie derecho</i> , 2013 (fotografías de la serie). .	413
Fig. 227. Ismael Teira, <i>Cielo español</i> , 2013.	414
Fig. 228. Vista de la obra en la galería Luis Adelantado, Valencia, en julio de 2014.	415
Fig. 229. Ismael Teira, <i>Casi cielo español</i> , 2013.....	416
Fig. 230. Ismael Teira, <i>Cielo español, alba y ocaso</i> , 2013.	417
Fig. 231. Ismael Teira, <i>Postal de París</i> , 2014.....	419
Fig. 232. Vista de <i>Postal de París</i> , 2014, (derecha) dispuesta en diálogo con <i>Guía psicogeográfica de París. Discursos sobre las pasiones del amor</i> , 1957, de Guy Debord (izquierda) en la exposición <i>Camiños creativos</i> , 2022, en Santiago de Compostela.	420
Fig. 233. Ismael Teira, <i>La mayoría de los coches del mundo</i> , 2021.	422
Fig. 234. Ismael Teira, <i>Todos los caminos llevan a Roma</i> , 2021.....	423
Fig. 235. Vista del montaje en la galería Novella Gallery Sagunto en 2021.	424
Fig. 236. Ismael Teira, <i>Mediana</i> , 2022.	426
Fig. 237. Vista de la exposición <i>Descanso</i> en la galería Espai Nivi Collblanc, en 2022.....	427

Fig. 238. Ismael Teira, <i>Descanso</i> , 2022 (fotografías de la serie).	432
Fig. 239. Ismael Teira, <i>Descanso II</i> , 2022.	433