

**TFG**

---

**EXISTIR A PIE.**

**UNA PRÁCTICA INTERDISCIPLINAR A PARTIR DE LA URGENCIA DEL  
CAMINAR.**

**Presentado por Elia Rita Cervera Bravo**

**Tutora: Pilar Crespo**

**Cotutor: Antonio Cucala**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**

**Grado en Bellas Artes**

**Curso 2016-2017**

## RESUMEN

Propuesta práctica basada en el acto de caminar. Caminar como metodología y como obra base, a raíz de la cual se desarrolla un trabajo audiovisual, performático y escultórico que constituirá en sí un camino. Es decir, no se formulará una obra concluyente sino que se señalarán los posibles desvíos que ofrece la investigación, pudiendo tomarse cualquiera de ellos en un futuro próximo. La realización de la propuesta se llevará a cabo entre las ciudades de Valencia y San Francisco, donde las diferencias espaciales y experienciales enriquecerán el trabajo posibilitando una mayor profundización en el análisis del entorno y el caminante.

Se toman como referentes conceptuales - entre otros - a Francesco Careri, Gilles Clément, Richard Long y Allan Kaprow.

## PALABRAS CLAVE

Caminar, Arte urbano, Ciudad, Espacio Público, Performance, Fotografía, Escultura

## ABSTRACT

A practical proposal based on the act of walking. Walking as a methodology and as a starting point, for an audiovisual, performative and sculptural work that will constitute a path in itself. It will not result in a conclusive piece of art, but in a signalling of the possible diversions offered by the investigation, all of them feasible in a near future. The implementation will take place in Valencia and San Francisco, where the spatial and experiential differences will enrich the work, making possible a deeper analysis of the environment and the walker.

Francesco Careri, Gilles Clément, Richard Long and Allan Kaprow are - among others - conceptual references.

## KEY WORDS

Walking, Urban Art, City, Public Space, Performance, Photography, Sculpture

A Adela, por llevarme siempre por el camino más largo.

A Pilar Crespo y Antonio Cucala, por su apoyo transoceánico.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
2.1. OBJETIVO PRINCIPAL .....	7
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	7
2.3. METODOLOGÍA .....	7
3. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL .....	9
3.1. DE LA PERIFERIA AL CENTRO: Sobre la consolidación del caminar como práctica artística autónoma (1921-1967).....	9
3.2. LA CONSCIENCIA DE NO HACER NADA O LA NO-ACCION .....	12
3.3. APRENDIZAJE LÚDICO Y PERIPATÉTICO .....	13
3.4. DEL CENTRO A LA PERIFERIA: Tercer Paisaje y <i>Terrain Vague</i> .....	16
4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	18
4.1. NO-INTERVENCIÓN.....	19
4.2. INTERVENCIÓN.....	21
4.3. ESPACIO SAGRADO.....	26
5. PERSPECTIVAS .....	34
6. BIBLIOGRAFÍA.....	36
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	41

# 1. INTRODUCCIÓN

“Los pasos, la historia comienza con los pasos”

Michel de Certeau<sup>1</sup>

Hace aproximadamente siete millones de años el ser humano se yergue y camina. A medida que lo hace nombra lo que alcanza su mirada, realizando el primer acto de transformación simbólica del espacio<sup>2</sup>. Este gesto primigenio nos distribuye a lo largo de la tierra, nos permite desarrollar nuestras capacidades cognitivas y diferenciarnos como especie, ampliando enormemente el conocimiento colectivo. El caminar nos ha diferenciado y sin embargo, es uno de los rasgos comunes más significativos de nuestra existencia.

Desde la segunda década del siglo XX hasta el día de hoy el caminar se encuentra en el punto de mira del arte, pues este se nutre de experiencias como las que todo ser humano - en tanto que caminante - tiene. Vivencias únicas pero susceptibles de ser compartidas. Es por ello que me propongo humildemente aportar la propia a este camino que tantos otros transitan conmigo.

Mi interés personal por la materia nace con las historias y paseos que mi abuela narraba con pies y manos, llevándome a las montañas de su infancia en Almudaina a la hora de dormir, y por el camino más largo a la escuela. Como antigua maestra, sabía que la educación estaba en el camino. Ambas andábamos saludando a mil extraños; yo tantas veces a regañadientes. En la adolescencia, todavía siguiendo los pasos de mi abuela - a cuyos paseos de madrugada por su eterno pasillo yo me unía a menudo - caminar se desveló necesidad física y psicológica, potencial escape. A día de hoy, con trece mudanzas en mi espalda, la mente pide el nomadismo al que ha sido entrenada; solo mis pies pueden dárselo.

No es hasta los últimos años de formación académica que me giro para mirar este trayecto como mi lenguaje artístico de preferencia, con el que formulo la mayoría de mis preguntas y entiendo la semántica de mi entorno. Durante los dos últimos años he caminado entre Valencia y San Francisco, materializando mis reflexiones a través de diferentes disciplinas artísticas.

Cabe destacar la importancia que ha tenido la asignatura de *Performance*, impartida por Bartolomé Ferrando y José Francisco Romero de la Facultad de

---

<sup>1</sup> DE CERTAU, M. *Andar por la ciudad*.

<sup>2</sup> CARERI, F. *Walkscapes: El andar como práctica estética*, p.15.

Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, en la que los límites entre lo cotidiano y el absurdo pierden sentido en favor de un espacio ajeno a la lógica. También las asignaturas de *Transitory Place*, y *Politics of Public Space*, dictadas por Trena Noval y Ann Skartvedt respectivamente, y recibidas durante mi estancia en el California College of the Arts, han señalado hacia la estrecha relación entre espacio y experiencia, y como ambas se transforman mutuamente, abriendo las posibilidades poéticas y críticas que la acción - y otras prácticas artísticas - pueden ejercer.

Tras esta breve introducción encontraremos los objetivos que han motivado este estudio teórico-práctico así como la metodología empleada para alcanzarlos. A continuación, se formularán y analizarán tres planteamientos conceptuales: la no-acción, el aprendizaje lúdico y el *Tercer Paisaje*<sup>3</sup> y *Terrain Vague*<sup>4</sup>, tanto en su individualidad como en su interconexión.

Las referencias teóricas son numerosas, pero quisiera destacar por su relevancia para esta investigación el libro *Walkscapes: El andar como práctica estética* de Francesco Careri. Su minucioso repaso de las propuestas históricas que han hecho del andar una forma de arte autónoma ha servido para construir los pilares sobre los que se asientan los planteamientos conceptuales previamente mencionados. Estos temas han sido abordados desde la literatura, la poesía, la filosofía y la antropología, entre otras disciplinas, pero no todas las miradas han podido ser incluidas debido a la extensión de este trabajo. Sin embargo, sí me gustaría desarrollarlas en futuros trabajos académicos y personales.

Una vez establecido el marco conceptual podremos detenernos a observar el conjunto de obras recogido bajo el título *Existir a pie: una práctica interdisciplinar a partir de la urgencia del caminar*. Hallaremos fotografías, escritos, pinturas, esculturas y acciones, que no solo encapsulan un acto cotidiano sino también un modo de transitar la propia existencia, y que por tanto pierden y a la vez trascienden la misma. Para su mejor comprensión se añadirá contenido teórico que justifica la deriva individual que ha tomado cada proyecto; la cual ha enriquecido mi visión y conocimientos sobre el arte, y en concreto, el arte de caminar.

Finalizaremos con una señalización de las vías posibles de acción futura y una evaluación del estado de la práctica tras más de un año de investigación y 9.599 km de distancia entre la ciudad en la que inicié mis propuestas y en la que me detengo, (tan solo temporalmente). Es por ello que no hablaré de conclusiones sino de perspectivas, pues este es solo el principio del camino.

---

<sup>3</sup> CLÉMENT, G. *Manifiesto del Tercer Paisaje*.

<sup>4</sup> SOLÀ-MORALES, I. et al. *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVO PRINCIPAL

Generar vivencias a través del caminar que sumando valor a mi aprendizaje personal, lo hagan a su vez - en un proceso de retroalimentación - a mi práctica artística.

### 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Servirme de la memoria escrita para detenerme, observar mi paso y obra. Escribir sobre el caminar, caminar con lo escrito en mente; crear así un modo personal de aprehender la realidad subjetiva.

Explorar las posibilidades de una obra cíclica en la que la herramienta o método es también resultado: caminar como metodología y como obra en sí.

Entender cómo el espacio condiciona el caminar y, a su vez, como este condicionamiento afecta a la experiencia subjetiva del sujeto.

Trabajar en y con el Tercer Paisaje y el *Terrain Vague* como espacio de expresión cultural y política.

Reutilizar temporalmente materiales en desuso; entrar y salir de su ciclo de vida dejando espacio a otras apropiaciones transitorias.

Despertar la conciencia que se halla en los límites de la resistencia física y mental a través de la acción.

Habilitar desvíos que puedan retomarse una vez finalizados los estudios.

### 2.3. METODOLOGÍA

Según la Real Academia Española, la palabra “método” proviene de latín *methōdus*, y éste a su vez del griego *méthodos*. El prefijo *metha* significa *más allá*, mientras que el sufijo *odos* sería el *camino* o la *vía*. El método es la suma de pasos que nos llevan a una meta, el camino para llegar más allá. El mío empieza con frecuencia en la lectura: ensayos, novelas y artículos pertenecientes a diferentes áreas del saber preparan un mapa de información sobre el que operar. Aunque es sencillo perderse en callejones de letras sin una meta hacia la cual dirigir mis lecturas, mi forma preferida de proceder y caminar es avanzar sin saber qué me espera más allá.

En la elaboración de la memoria escrita se ha privilegiado el método analítico, a través del cual cada apartado del desarrollo conceptual ha sido cuidadosamente estudiado con el fin de encontrar una nueva e íntima relación entre las partes. El itinerario que cruza cada una de las teorías expuestas se refleja en la obra, que lo expande y bifurca. No obstante, cuando se han producido desvíos, estos han sido justificados en el apartado de la producción artística incluyendo los referentes pertinentes.

La obra generada procede de la observación e intuición despertadas al caminar: paseando he conectado el entorno con lo leído y la memoria. En Valencia, la mayoría de la producción se realizó en o provino del llamado Tercer Paisaje y del *Terrain Vague* (conceptos que se expondrán en el apartado 3.4), pues dadas las dimensiones de la ciudad, las decisiones urbanísticas que se han tomado - o se han dejado de tomar - y las horas a pie que necesito para tomar conciencia de mi proceso creativo interno, era el tipo de lugar que más frecuentaba. Sin embargo, tras mudarme a Oakland (California) la producción tomó otras vertientes al encontrar una gran dificultad para acceder a este tipo de paisaje, bien por las medidas físicas para impedir el paso o la violencia presente en las zonas donde se encontraba. No solo el Tercer Paisaje quedó vetado, sino que me enfrenté a calles vacías y continuas advertencias de seguridad. Tras casi dos meses atrapada en espacios cerrados, decidí solo atender a las palabras de la escritora californiana Rebecca Solnit,: “así como uno habita un piso, y lo hace cómodo, al vivir en él en vez de tan solo utilizarlo para dormir, comer, y trabajar, uno habita una ciudad al pasear por ella.”<sup>5</sup> Volví a las calles para hacer la ciudad cada día un poco más mía.

Mis intereses viraron hacia las posibilidades de una comprensión del espacio urbano como terreno sagrado, a salvaguardar y honrar a través de una “espiritualidad” practicable en movimiento. El caminar se convirtió a menudo en peregrinación; aunque no por ello dejé de analizar las condiciones físicas y socioculturales específicas de mi nuevo terreno de acción.

Desde los inicios de esta propuesta la obra ha evolucionado desde la fotografía digital y las notas, que permiten una interrupción breve en un andar nervioso, a un proceso de manipulación lúdica de los materiales encontrados, para encontrarse actualmente de nuevo en la desnudez del simple gesto, que esta vez es extremadamente pausado y atento.

---

<sup>5</sup> SOLNIT, R. *Wanderlust: Una historia del caminar*, p. 211.



### 3. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

En este apartado nos ocuparemos de la teoría urbana, artística y espiritual que recoge y recorre mi trabajo, así como los referentes formales que han influenciado la misma.

Comenzaré haciendo un pequeño repaso de los comienzos del caminar entendido como un cierto tipo de arte, basándome en la genealogía establecida por Francesco Careri en *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Nos situaremos en los extrarradios de esta historia, e iremos hacia el núcleo de la misma - la autonomía del caminar como una forma de arte - cruzando momentos de transición, siguiendo líneas difusas que se bifurcan y se cruzan numerosas veces antes de distinguirse claramente. Las etapas descritas son las siguientes: el paso del dadaísmo al surrealismo (1921 -1924), de la Internacional Letrista a la Situacionista (1956-1957), para finalizar con la mudanza del minimalismo al *land art* (1966-1967)<sup>6</sup>.

Finalizaré con tres teorías que se derivan de esta historia y han sido escogidas por la cercanía a mis propuestas: la no-acción, las posibilidades lúdicas y participativas del arte y el Tercer paisaje o *Terrain Vague*, siendo estos últimos espacios a los que se llega caminando desde el núcleo urbano hacia la periferia.

#### 3.1. DE LA PERIFERIA AL CENTRO: Sobre la consolidación del caminar como práctica artística autónoma (1921-1967)



Fig. 1- Fotografía del grupo Dada en Saint-Julien-le-Pauvre. París, 14 de abril 1921.

Francesco Careri sitúa los inicios de esta historia en un momento y lugar muy concretos: 14 de abril de 1921, 3 de la tarde, París. No podía ser de otro modo, pues la capital francesa es aquella por la que camina el *flâneur* de Walter Benjamin, a su vez seducido y resistente a una nueva cultura comercial. Para Frédéric Gros, el *flâneur* existe dada la superposición de tres elementos: una ciudad que ha adquirido tales proporciones que se ha convertido en paisaje; una multitud en la que volverse anónimo; y unas condiciones productivistas y utilitaristas a las que desafiar ociosamente, sin consumir ni ser consumido. No obstante, su subversión no se halla en la confrontación, sino en la esquivas, la

<sup>6</sup> CARERI, F. *Op. Cit.*, p. 16.

exageración hasta la alteración y la aceptación hasta la superación de las circunstancias.<sup>7</sup>

Dada toma este personaje literario y lo hace corpóreo invitando a todo transeúnte a buscar los lugares de la urbe que no tienen ninguna razón de existir, a habitar la ciudad banal que nada tiene que ver con la hipertecnológica ciudad soñada por los futuristas. Además, lleva a aquellos espacios absurdos a un grupo de artistas que no realizan más intervención material que la que pueda ejercer su presencia, ni dando más prueba de las acciones allí realizadas que una fotografía del grupo (Fig. 1). Sobre la fotografía y la ausencia de acción Careri afirma que “el tema de la fotografía es la presencia de aquel grupo tan especial en la ciudad, junto al conocimiento de la acción que están desarrollando, es decir, *nada*. La obra consiste en el hecho de haber concebido la acción a realizar, y no en la acción en sí misma.”<sup>8</sup> Dada libera al artista de la tradicional tarea de ornamentar el espacio público para otorgarle el poder de intervenir en él, sin más herramienta o material que la poética de la idea.

Los surrealistas recogen las investigaciones del dadaísmo - junto con su intento revolucionario de fundir el arte con la vida - y del psicoanálisis, para lanzarse a las calles en busca de los límites entre lo consciente y lo onírico. El surrealismo deambula por el inconsciente del espacio, que además de la ciudad es para ellos también los bosques, los parques, los campos. El espacio, dotado de vida, emociones y cambios de carácter, se vuelve influenciado y capaz de influenciar a aquellos que interactúan con él. Se hace posible el perderse, explorar y descubrir los caminos de la mente y los mapas simultáneamente.

A principios de 1950, retomando la personificación del contexto urbano realizado por los surrealistas, la Internacional Letrista - que en 1957 se convierte en la Internacional Situacionista - propone “un estudio de las precisas leyes y efectos específicos que provoca el ambiente geográfico, conscientemente organizado o no, en las emociones y el comportamiento de los individuos.”<sup>9</sup> Guy Debord describe así la psicogeografía, técnica inicialmente descrita por Gilles Ivain (pseudónimo de Ivan Chtcheglov), en 1953 en su ensayo *Formulario por un urbanismo nuevo*<sup>10</sup>. En dicho formulario también aparece por primera vez la palabra “deriva”, operación que ya no solo se basa en la subjetiva y azarosa deambulación surrealista, sino que se ve sometida a ciertas reglas fijadas por unas cartografías psicogeográficas (que de nuevo solo se aplican en la ciudad). En palabras de Careri, una deriva “era una acción fugaz, un instante inmediato para ser vivido en el presente, sin

<sup>7</sup> GROS, F. *Andar: una filosofía*.

<sup>8</sup> CARERI, F. *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>9</sup> DEBORD, G. *Introduction to a Critique of Urban Geography*.

<sup>10</sup> GILLES, I. *Formulario por un urbanismo nuevo*.



Fig. 2- Long, Richard. *A Line Made by Walking*. Reino Unido, 1967.

preocuparse de su representación y de su conservación en el tiempo.”<sup>11</sup> La vivencia real traslapa la experiencia artística.

Las teorías situacionistas buscan subvertir el uso del tiempo, beneficiando el tiempo libre frente al tiempo productivo, y del espacio, que también debía realizarse de una forma lúdica. Jugar significaba saltarse las normas, inventar las propias para reapropiarse de la ciudad y explorar en ella comportamientos alternativos a los dictados por el sistema capitalista.

Es finalmente en la década de 1960 cuando el andar se consolida como una verdadera forma de arte autónomo, en la transición entre el minimalismo y aquellas diversas experiencias que han venido a englobarse bajo el genérico *land art*. El primero produce formas puras, autorreferenciales, objetos no miméticos; mientras que el segundo ya ni tan siquiera produce o manipula objetos, sino que transforma el territorio, crea nuevos paisajes y experiencias. Este paso se condensa en las siguientes declaraciones de Carl Andre y Richard Long. Andre sostiene: “En realidad, para mi la escultura ideal es una calle [..]. La mayor parte de mis obras, o en cualquier caso las más logradas, son en cierto modo calles: nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a subirse en ellas.”<sup>12</sup> Richard Long nos expone las diferencias entre la obra de ambos: “Carl Andre realiza objetos sobre los cuales es posible andar, mientras que mi arte se materializa andando”<sup>13</sup>.

Long es uno de los responsables del uso del caminar como signo que se sobrepone sobre el plano cartográfico; de nombrar al mundo soporte, terreno estético. En 1967 en Wiltshire, en un viaje de regreso a Saint Martin’s se detuvo a caminar hasta horadar una línea en la hierba de un pasto. *A Line Made by Walking* es la captura del gesto y la presencia del caminante, es una obra performática a la vez que escultórica, que se opone a la grandiosidad de los proyectos norteamericanos del *land art*.

<sup>11</sup> CARERI, F. *Op. Cit.*, p.76.

<sup>12</sup> TUCHMAN, P. *Entretien avec Carl Andre*.

<sup>13</sup> GINTZ, C. *Richard Long, la vision, le paysage, le temps*.

### 3.2. LA CONSCIENCIA DE NO HACER NADA O LA NO-ACCION

Durante mi estancia en California, tuve la oportunidad de discutir con el artista y profesor Mark Thompson sobre la decisión premeditada de “no hacer *nada*”, que afirmaba que si no podía crear una obra que superara un paseo en el bosque, no encontraba motivos para realizarla.

Encontré una posible explicación a esta postura, que ya mostraba Dada, en la filosofía budista. Esta describe un paradójico hacer sin acción que llama *wu wei*, un hacer desde el no-hacer; un estado en el que nuestras acciones responden sin esfuerzo a cualquier situación dada. *Wu wei* es un cierto “dejarse llevar” que se deshace de la acción calculada, la sobreactuación, la brusquedad y la violencia (acción o movimiento entendido en tanto que físico, emocional y mental). Es la acción auténtica y fundamental, aquella que carece de ansiedad, cálculo, previsión, deseo, necesidad o interés por los resultados.

Sin embargo, su definición puede llevar a una comprensión errónea del concepto, pues *wu wei* no tiene nada que ver con la pasividad o la inactividad, actitudes que paralizan cualquier proceso de aprendizaje. Víctor H. Hayden-Godoy, de la Universidad Mayor de Santiago de Chile, explica que “el verdadero significado de *wu wei* no es la inactividad, sino la actividad perfecta [...] que trasciende la división entre la contemplación y la actividad.”<sup>14</sup>

*Wu wei* se contrapone a los principios de nuestra educación occidental, en la que por encima del proceso o los medios está la consecución del éxito: el destino frente al trayecto. Tanto en mi caminar como en mi metodología de trabajo he adoptado esta eliminación del ansia por establecer y vislumbrar la meta, entendida en tanto que punto geográfico concreto o proyecto cerrado de una obra o tesis. Solo así he podido aprender en el paradójico no saber (donde una va) y a obtener resultados solo a través del dejarme ir.

A esta concepción filosófica se suma desde el arte el francés Robert Filliou, cuya obra para Nicolás Bourriaud “entre otras virtudes, representa una versión occidental creíble del budismo zen.”<sup>15</sup> Filliou elaboró en 1969 su *Principe d'équivalence*<sup>16</sup> en el que equiparaba el *bien hecho*, modalidad que distingue al artista (aquel capaz de crear una obra que refleja virtuosismo y responde a unos criterios artísticos) del no-artista; con lo *mal hecho*, donde no hay necesidad de una maestría técnica ni existe una belleza formal en la obra; y lo

<sup>14</sup> HUGO, V. *Wu-Wei: La actividad perfecta*.

<sup>15</sup> BOURRIAUD, N. *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*.

<sup>16</sup> FILLIOU, R. *Teaching and Learning as Performing Arts*.

*no hecho*, “a modo de reivindicación de la inactividad o [...] desmaterialización de la obra en pos de acciones que expanden los marcos físicos tradicionales”<sup>17</sup>.

Dicho principio exploraba los frágiles límites entre proceso y producto, éxito y fracaso, genialidad y mediocridad<sup>18</sup>; y es en estos espacios intermedios donde podemos observar la ausencia de acción como un hecho artísticamente aceptable de gran interés<sup>19</sup>. Esta noción informa gran parte de mi práctica, que es frecuente e intencionadamente nada más que un paseo. El caminar, confinado en un espacio y tiempo concretos, es la verdadera obra.

Cuando sí construyo o realizo una acción, continuo tratando de adecuarme a los criterios de *wu wei*: los objetos son simples; los movimientos pausados, calmados, no calculados. Mi interés nunca se halla en el resultado sino en el transcurso de la creación o acción.

### 3.3. APRENDIZAJE LÚDICO Y PERIPATÉTICO

Si anteriormente hemos propuesto *wu wei* como una forma de proceder que se desvía de aquello que una vez aprendimos, en la que el destino ya no es lo relevante, ahora presentaremos una segunda manera de operar que tampoco actúa bajo el paradigma de la hiperproductividad. Para ello retomaremos las teorías de Robert Filliou y sumaremos las de su coetáneo Allan Kaprow para hablar del juego: acto recreativo e “improductivo”; tanto, como cualquier paseo. O eso puede parecer. Bajo esta superficie de ociosidad se esconden dos poderosas herramientas de formación y aprendizaje. La enseñanza puede darse en su versión peripatética, en la que se incluiría el juego y el hecho estético, para así aunar placer, entretenimiento y educación.

La realidad de la educación artística de nuestros días es que, bien en el museo, la escuela o la universidad, el constructo del aula se da por sentado. A menudo las innovaciones se traducen en el uso de nuevas tecnologías, que no cuestionan la configuración estructural de la pedagogía. Todavía se privilegia el desarrollo de las facultades de la mente, se prima el contenido, la información y el análisis; relegando al cuerpo a la categoría de mero soporte de la misma<sup>20</sup>.

Propongo el caminar no como una alternativa sino como un complemento al formato tradicional de la clase. Tomo como ejemplo las *Revistas Caminadas* de Bartolomé Ferrando, ejercicio con el que una vez a la semana nos llevaba fuera

<sup>17</sup> FERNANDEZ, C. *Autoprotrait bien fait, mal fait, pas fait* (Autorretrato bien hecho, mal hecho, no hecho).

<sup>18</sup> DEZEUZE, A. *Robert Filliou, Génie sans talent*.

<sup>19</sup> FERRANDO, B. *Arte y cotidianeidad. Hacia la transformación de la vida en arte*.

<sup>20</sup> JAROW, R. *The Peripatetic Class: Buddhist Traditions and Myths of Pedagogy*.

de las paredes de la facultad, y en el que el andar por las calles de la ciudad era la acción principal. Sobre ella se insertaban pequeñas acciones espontáneas, surgidas de la observación en movimiento. También el juego se utilizó en sus clases como forma de estimulación creativa, creación poética y cuestionamiento político.

Fue a mediados de 1960 cuando se produjo un auge del aprendizaje experimental como remedio al malestar político en el que los estudiantes acusaban carecer de libertad de pensamiento crítico e imaginativo. Se involucraron especialmente los artistas del movimiento Fluxus, entre los que figuraban Allan Kaprow y Robert Filliou. Ambos apostaron por formas de arte basadas en técnicas participativas como herramientas capaces de reclamar el valor pedagógico del juego (entre ellas la performance urbana, las acciones, los *happenings*, la poesía visual, etc.<sup>21</sup>). Robert Filliou recomendaba que estas técnicas fueran empleadas por artistas convertidos en profesores, encargados de enseñar cómo emplear creativamente el tiempo libre. Del mismo modo, Allan Kaprow, en su libro *La educación del des-artista* insistió en que la tarea de convertir el trabajo en juego pertenece al “des-artista”, aquel que rechaza su estatus de artista y su pertenencia al mundo del arte para dedicarse a otras profesiones (maestros como una de ellas).

Esta generación de artistas nos demostró como el arte puede desarrollarse tanto *en el juego como juego*<sup>22</sup>, y escapar de los confines tradicionales en los que opera. Desde Kaprow y Filliou, como ejemplos de esta tendencia que convirtió a los artistas en educadores, hasta el día de hoy, numerosos artistas entienden la educación como arte y viceversa. De entre ellos, escojo dos propuestas contemporáneas para ejemplificar como el caminar se utiliza en esta fórmula lúdico-educativa:



Fig. 3- Kaemmerling, Astrid. *100 Days of Walk & Talk*, San Francisco, enero - abril 2017.

*The Walk Discourse* es un espacio de encuentro para artistas cuyo trabajo gira en torno al caminar y caminantes entusiastas. El proyecto fue fundado por Astrid Kaemmerling, joven artista alemana cuya residencia se encuentra actualmente en San Francisco, donde tuve la oportunidad de conocer su trabajo. Mensualmente se comparten metodologías, ejercicios y herramientas sobre y para el arte de caminar, así como su relación con la sociedad y el entorno. En la obra más reciente, *100 Days of Walk & Talk* (figura dos), la artista caminó durante los 100 primeros días del comienzo de la presidencia de Donald Trump con aquellas personas interesadas en generar un conocimiento colectivo, fuera de las instituciones educativas, sobre cómo fortalecer a través de las familias y las comunidades una democracia en riesgo. La creatividad que

<sup>21</sup> FILLIOU, R. *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>22</sup> GUTIERREZ, T. *La significación del juego en el arte moderno y sus implicaciones en la educación artística*, p. 9.



Fig. 4- The Walk Exchange. *Sound and Sight Walk* with Karen McCoy. Nueva York, 8 de marzo 2015.

se despierta al caminar<sup>23</sup>, crece con el diálogo y se pone al servicio de fines que van más allá de la estética.

Otro ejemplo es *The Walk Exchange*, que crea paseos educativos gratuitos en la ciudad de Nueva York, ofrece un curso anual sobre el caminar y colabora con otras organizaciones para crear talleres y proyectos *site-specific*. La iniciativa es resultado del trabajo conjunto de artistas de diversas disciplinas y geógrafos urbanos (Dillon de Give, Bess Matassa, Virginia Millington, Blake Morris, y Moira Williams). Su filosofía pedagógica se basa en la convicción de que la producción de conocimiento no puede desligarse de la experiencia corpórea (Fig. 4); y su enfoque es no jerárquico: los participantes son considerados socios iguales en la experiencia de aprendizaje. El caminar es utilizado como herramienta y sujeto de estudio, desde el que abordar un amplio rango de intereses, como las políticas del espacio, la ecología y la literatura.

Jugamos y caminamos solos o acompañados, dependiendo de las circunstancias, el carácter del jugador o del caminante, y del tipo de juego o paseo; pero sin duda ambos pueden diseñarse para invitar al otro. También nuestra producción artística. A menudo en mis paseos encuentro objetos, estructuras y relieves que invitan a reacciones que se escapan a una categorización concreta, a gestos a medias entre la creación y el juego. Cuando deseo compartir estas experiencias genuinas y simples, produzco obras que desde su fase proyectiva consideran el cuerpo como un elemento más de su estructura, pues el contacto que se da entre el cuerpo y el material sirve de canal hacia procesos participativos más complejos (sociales, interpretativos, afectivos, etc.).<sup>24</sup> Estas obras sujetas a la participación posibilitan un significado coproducido en el que se difumina la distinción entre sujeto y objeto, artista y espectador. Son estas condiciones las que hacen posible el uso de este tipo obra también en la enseñanza, en la que alumno y maestro comparten la autoría, y los conocimientos se transmiten en ambas direcciones.

“¿Qué puede hacer el des-artista cuando abandona el arte? Imitar la vida, como antes. Meterse de lleno. Enseñar a otros cómo.”

Allan Kaprow<sup>25</sup>

Otras veces no creo objetos ante las circunstancias mencionadas anteriormente, ni tan siquiera documento las pequeñas acciones que realizo en el paseo, porque temo ensuciar la respuesta espontánea y desinteresada mediante la composición y conceptualización del momento. Juego y simulo la vida, sin dejar rastro, pasando desapercibida.

<sup>23</sup> OPPEZZO, M.; SCHWARTZ, D. *Give Your Ideas Some Legs: The Positive Effect of Walking on Creative Thinking*.

<sup>24</sup> AGUILAR, G. *La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas*.

<sup>25</sup> KAPROW, A. *La educación del des-artista*, p. 39.

Allan Kaprow lo justificaba de este modo:

El artista experimental que juega con lo ordinario lo hace en el medio de un cruce, o atándose un zapato. No hay mímica y ensayo en un escenario. No hay documentación para una exposición. El arte así es fácilmente olvidado. Y esa es la condición para la experimentación: el arte es el olvido del arte.<sup>26</sup>

Con o sin documentación, creo en el caminar y las acciones u obra resultantes del paseo como componentes de una enseñanza holística que idealmente se incluiría en instituciones educativas y culturales; pero que también puede darse mediante iniciativas individuales y colectivas desligadas de las instituciones, como hemos visto en los ejemplos anteriores. Allan Kaprow comparte esta idea en una conversación con Robert Filliou:

Déjame volver a la idea del arte fuera de la escuela. [...] Me parece un modelo maravilloso para la idea de escuela, porque cada comunidad alrededor de una tiene obviamente, un mundo entero de intereses comunitarios que no corresponden con la escuela. [...] Los niños se van a casa y no hacen nada. [...] Podrían crear sus propias bandas de Rock & Roll y tomar algún terreno viejo y vacío donde hay edificios derruidos y basura, y hacerse sus propios parques.<sup>27</sup>

Son esos terrenos, que bajo una apariencia baldía esconden un mundo de posibilidades, de los que hablaremos a continuación.

### 3.4. DEL CENTRO A LA PERIFERIA: Tercer Paisaje y *Terrain Vague*

“Hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos.”

Robert Smithson<sup>28</sup>



Fig. 5- Smithson, Robert. *The Fountain Monument – Bird’s Eye View*. Nueva Jersey, 1967.

En diciembre de 1967 Robert Smithson inauguró en Nueva York la exposición *Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River* y publicó el artículo “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”, en el que describió su “odisea suburbana” en busca de un territorio transitorio, un híbrido entre lo salvaje y lo antropizado, donde cuestionar las estructuras y sistemas de referencia que nos rodean. En la figura cuatro podemos observar uno de los veinticuatro “monumentos” retratados en blanco y negro y mostrados en dicha exposición. Estas ruinas de un pasado cercano condensan

<sup>26</sup> KAPROW, A. *Just doing*.

<sup>27</sup> FILLIOU, R. *Op. Cit.*, p. 127.

<sup>28</sup> SMITHSON, R. *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*.



un tiempo que “convierte las metáforas en cosas y las apila en cámaras frías o las coloca en los patios de recreo celestiales de los suburbios.”<sup>29</sup> Smithson, junto con Kaprow, desafía la visión despectiva que frecuentemente define estos paisajes de la periferia.

Estos lugares materializan y posibilitan la práctica de las teorías expuestas previamente; y son los mismos que Gilles Clément e Ignasi Solà-Morales, teóricos urbanos contemporáneos, describen. Ambos hablan de aquellos espacios que al entrar en desuso resultan improductivos para el capital. Pero dicha improductividad es cuestionada por ambos autores, pues, en su opinión, estos espacios preservan la identidad y memoria que la ciudad - globalmente homogeneizada - ha perdido; tienen la virtud de ser resistencia frente al poder económico y político, y son refugios para la imaginación, la diversidad y la democracia.

El paisajista, botánico, entomólogo y jardinero francés Gilles Clément es el autor del concepto del *Tercer Paisaje*<sup>30</sup>, espacio que agrupa los residuos (aquello que resulta del abandono de un terreno anteriormente explotado), las reservas (lugares no explotados) y los conjuntos primarios (espacios en clímax, la situación más estable de un ecosistema). El Tercer Paisaje está formado por fragmentos dispares de paisaje, diseminados en el tejido del *Jardín Planetario*, otro término acuñado por el mismo autor y que designa mediante la metáfora, al planeta como jardín que el hombre debe cuidar desde el ámbito político, económico y social. Solo una cosa es común a todos los fragmentos del Tercer Paisaje: la rica diversidad que albergan y suscitan; son santuarios del futuro biológico en tanto que refugio y laboratorio de nuevas configuraciones genéticas. Sin embargo, su forma cambia con el juego de mercado y su permanencia depende de las actividades humanas: de una conciencia colectiva y - curiosamente - de una ausencia de provisiones presupuestarias.

También el arquitecto español Ignasi de Solà-Morales i Rubió nos recuerda la importancia de conservar los *Terrains Vagues* o “la forma de la ausencia en la ciudad contemporánea”<sup>31</sup>. Solà-Morales de nuevo se refiere a espacios abandonados, indefinidos y yermos; cuyo estado de ruina e improductividad es lo que los hace ámbitos de una libertad alternativa a la realidad lucrativa contemporánea. En su ensayo *Terrain Vague* de 1995, hace referencia al filósofo alemán Odo Marquard y su análisis sobre el hombre posthistórico, sujeto de esta realidad tardocapitalista:

<sup>29</sup> SMITHSON, R. *The Monuments of Passaic*.

<sup>30</sup> CLÉMENT, G. *Op. Cit.*

<sup>31</sup> SOLÀ-MORALES, I. *et al. Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*.

Un sujeto que vive permanentemente en la paradoja de construir su experiencia desde la negatividad. La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora; la seguridad llama a la vida de riesgo; el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *Terrain Vague*. Lo característico del individuo de nuestro tiempo es la angustia ante aquello que le salva de la angustia.<sup>32</sup>

Ante la cita de Marquard, mi más completa identificación; en lo público y en lo privado. Escapar de los poderes capitalistas, la hipervigilancia, el sedentarismo y de un creciente orden urbano cartesiano. Evitar las dinámicas de poder, la hiperprotección y la desquiciante racionalidad del hogar. Huyó por primera vez con 17 años, 353 km en autobús; vuelvo a huir tantas otras veces después, supero la cifra a pie. Busco el hogar en los límites de la ciudad, donde no hay una identidad definida y aplastante, una homogeneidad desorientadora ni una libertad controlada. En esta huida dejo el rastro de los objetos y acciones que presentaré en el siguiente apartado.

## 4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Las obras escogidas para ilustrar las cuestiones de este trabajo se introducirán de acuerdo a la evolución cronológica de las mismas, pues hay en este orden una clara evolución en lo que concierne a la implicación física e identificación con la obra creada. También la materialidad de las mismas configura una campana de Gauss, comenzando por fotografías digitales - nunca impresas - de escenas no manipuladas, para convertirse en esculturas cuyo grado de solidez y durabilidad va *in crescendo*; para decaer drásticamente y volver al simple gesto. La campana se traduce en tres apartados: encontraremos primero las *No-Intervenciones*, seguidamente las *Intervenciones* y por último, dos acciones que se reúnen bajo el título *Espacio Sagrado*. Las partes en las que se describirá la obra se hilvanan con los escritos surgidos en el proceso o la reflexión de los paseos, en los que algunas ocasiones se capturan pequeñas acciones realizadas durante el transcurso de los mismos. El título de los mismos está compuesto por la fecha en la que fueron escritos, y si procede, por el recorrido seguido en el paseo. Se distinguen del texto de la memoria por su aparición en cursiva.

El conjunto reúne aquellos modos de hacer (caminar, escribir, esculpir, realizar performances y acciones) que, entrettejidos, han creado una red de obras que recoge mis experiencias como caminante y que contiene el entramado de un conocimiento colectivo que ha enriquecido significativamente mi producción.

---

<sup>32</sup> SOLÀ-MORALES, I. *et al. Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*, p. 128.

**21/11/2013**

*Caminando nos hemos perdido*

*y caminando,*

*nos hemos encontrado.*

*Hemos descubierto*

*callejones en la memoria,*

*recuerdos en las plazas.*

*Caminando salimos huyendo,*

*huimos sin dejar de caminar.*

*Sin mirar atrás,*

*ni adelante.*

*(inevitable)*

*condición humana.*

#### 4.1. NO-INTERVENCIÓN



Las *No-Intervenciones* son fotografías de objetos - hitos en el paseo, monumentos contemporáneos o refugios de la diversidad - en las que no hay manipulación alguna; tan solo encuentro fortuito (en su mayoría en el Tercer Paisaje o *Terrain Vague*). *Objets trouvés*, “encontrados” dos veces, entre ellos mismos y conmigo; objetos que hallan un nuevo sentido, “que no habitaba en ninguno de los fragmentos aislados, ni tampoco en la cosa a la que pertenecían”<sup>33</sup>, al unirse materialmente - encuentro entre ellos - y verse enmarcados en una imagen - encuentro conmigo.

La obra comenzó a modo de documentación de mis paseos; interrupción mínima de los mismos. La cámara del móvil, en la mayoría de casos, fue privilegiada frente a la digital pues esta última limitaba mis zonas de incursión al señalarme como extraña, poniéndonos en peligro a ambas. Una inseguridad que se revela extrañamente placentera - *voyeurística* - , se deja ver en los textos que podremos leer de inmediato, escritos tras paseos de incursión en zonas nuevas pero cercanas al hogar:

Fig. 6,7- Cervera, Elia. *No-intervención*. Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.

<sup>33</sup> OYARZUN, P. *Anestésica del ready-made*, p. 133.



**Exposición - Quatre Carreres - Monteolivete - La Gran Vía - Exposición.**  
**26/6/16**

*Tengo miedo del hombre, del hombre que trabaja la tierra. Se enciende el motor y se acelera mi pulso. [...] Me obligo a recorrer los barrios que cuentan otras historias. Soy una intrusa; me desvela el paso rápido, la sonrisa ingenua, la mirada del que no quiere perderse nada. Trato de comprender. Las cosas se suceden una detrás de otra, solo el caminar permanece intacto.*

**Downtown Oakland. 6/5/2017**

*Las calles, como tantas veces, vacías. Veo montañas superpuestas, montañas tangibles y etéreas, piedras rosas. Edificios que miran a Europa pero se venden a supermercados asiáticos con siglos de historia traducida en polvo. [...] Desconfío, acelero el paso y siguiente calle oscura. Jardín japonés y el feng shui del vagabundo. Hervir té en camping gas se convertirá en el must de la próxima temporada. Pop-up store bajo los puentes del scalextric junto con el resto de la comunidad transitoria.*



Fig. 8,9- Cervera, Elia. *No-intervención.* La Patacona, Alboraya, 2016.



Fig. 10,11- Cervera, Elia. *No-intervención.* Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.

Los objetos fotografiados continúan la tradición del *readymade* duchampiano, pues no hay creación sino elección de los mismos. En el segundo ejemplar de la revista neoyorquina *The Blind Man* (mayo 1917), a raíz de la censura de la *Fuente* de Duchamp se escribió lo siguiente: “que R. Mutt haya o no haya realizado con sus manos la fuente no tiene ninguna importancia. Él la ha ELEGIDO. Ha cogido un objeto corriente de la vida y lo ha situado de tal modo que su significación habitual desaparece bajo un nuevo título y un nuevo punto de vista – ha creado nuevas reflexiones para ese objeto.”<sup>34</sup> Volviendo a esa cuestión, en 1961, Duchamp precisó las circunstancias de la elección: “es un punto que yo quiero establecer muy claramente, la elección de estos *readymades* nunca me fue dictada por ningún deleite estético. Esta elección estuvo fundada sobre una reacción de indiferencia visual, acompañada al mismo tiempo por una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho, una anestesia total.”<sup>35</sup>

Yo, en cambio, sí elijo de acuerdo a una apreciación estética del objeto; aunque podría hablarse de una intuición, de un ejercicio no circunscrito únicamente a un proceso lógico. Me atraen tal vez por su existencia azarosa, su configuración aleatoria que no nace de un propósito. No nacen de una

<sup>34</sup> DUCHAMP, M.; WOOD, B.; HENRI-PIERRE, R. *The Richard Mutt Case*.

<sup>35</sup> DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*, p. 191-192.



Fig. 12,13- Cervera, Elia. *No-intervención*. Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.

manipulación consciente, no hay reflejos de destreza técnica o la falta de ella; y aun así son la (re)presentación más acertada del estado de la ciudad contemporánea.

La pertinencia del título de la serie es ciertamente discutible, pues puede argumentarse que la mera designación y recolocación de un objeto cualquiera, *readymades* incluidos, constituye ya en sí una intervención, al ejercer un cambio en la percepción sobre su utilidad, vida útil o estatus. Los objetos son elevados del desecho al objeto artístico; pasan de ser ignorados a ser contemplados. En todo caso, el título se ha mantenido pues continúa señalando al caminar como prácticamente la única implicación física presente en la obra; así como el hecho de no transportarlos con el fin de almacenarlos y/o exhibirlos. Respetar su lugar de origen permite un posible uso posterior de cualquier otra naturaleza.

## 4.2. INTERVENCIÓN



Fig. 14,15 - Cervera, Elia. Circuito de Fórmula 1, (Valencia), 2016.

A medida que aumentan mis visitas al Tercer Paisaje y *Terrain Vague*, mi grado de implicación y el deseo por preservar estos espacios crece. En un contexto en el que el espacio público se encuentra amenazado - y con ello su poder democrático - por la privatización y homogeneización del mismo, se revela necesaria una actuación desde diferentes disciplinas del saber. Desde mi área de experiencia, me centro en la preservación activa de estos espacios, que aunque no necesariamente fueron concebidos para ser propiedad común, contienen el potencial para sufrir dicha transformación. La teoría los describe como refugios para la diversidad biológica (véanse las figuras catorce y quince como prueba documental), pero podríamos hablar también de albergues de una diversidad cultural y social, que no serían regulados por instituciones de tal carácter sino por una organización orgánica “dirigida” por y para los ciudadanos. Podemos tomar como punto de partida y ejemplo de éxito los jardines comunitarios y los centros sociales autogestionados, en los que puede convivir el arte y la educación junto con otros intereses de la comunidad.

Inicio este proyecto con las *Intervenciones*, pinturas, esculturas y acciones que crean propuestas de usos del Tercer Paisaje o *Terrain Vague* no previstos por los planificadores o contemplados por sus usuarios. Todas ellas buscan crear experiencias estéticas y vínculos emotivos entre aquel que las activa y el lugar en el que se da el encuentro. Junto con otras iniciativas futuras podría hallarse en ellas una herramienta de preservación de estos espacios fuera de las dinámicas del capital.

Las *Intervenciones* tuvieron lugar entre el Cementerio Municipal del Grao y el circuito de Fórmula 1 de la ciudad de Valencia, cuyo conocimiento debo a la *Guía contemplativa de Valencia* guiada por el artista Javier Abarca durante la edición del festival Poliniza 2016. Volví a visitarlo muchas otras veces, en uno de tantos paseos que acababan en este tipo de lugares.

Describiré cuatro Intervenciones: una pintura y una acción realizadas *in situ*, una escultura *site-specific*, y una escultura que aunque parte del Tercer Paisaje no vuelve a él.

### **Retrato del Tercer Paisaje**



Fig.16,17,18- Cervera, Elia. *Retrato del Tercer Paisaje*. Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.

El retrato pictórico es un histórico género de la pintura que hasta comienzos del siglo XX representaba la apariencia visual de un sujeto, a través de la cual buscaba hallar el significado interno del mismo. Alrededor de 1900, esta búsqueda del parecido queda desprestigiada, pero no con ello la “verdad” que atribuimos al retrato, “no si seguimos dispuestos a reconocer un acuerdo de correspondencia entre dos elementos que se enlazan de algún modo en el cuadro: señas de identidad y cuerpo, lo que para el retrato tradicional era el nombre y el rostro”<sup>36</sup>, argumenta Rosa Martínez-Artero. La verdad surge de una empatía entre el autor y el modelo; y su deseo por hacer pervivir el encuentro y la esencia del sujeto retratado.

De esta relación íntima e intención genuina nace esta obra, que entiendo como una pintura sin pintura<sup>37</sup>, un gesto pictórico fuera del lienzo y la técnica convencional. Lo retratado no es aparentemente un sujeto animado, pero si recordamos la definición del Tercer Paisaje y el *Terrain Vague*, vendrán a nuestra memoria sus constantes transformaciones orgánicas, el nacimiento y la muerte de estas células espaciales del paisaje, y su propagación o erradicación en el cuerpo mayor que es la ciudad que los alberga.

Diversos plásticos hallados en el circuito de Fórmula 1 (Valencia) son usados en toda su materialidad: sus colores, formas y sonidos. Los fragmentos del Tercer Paisaje representan el todo, son los miembros de un cuerpo de asfalto. Dos vallas en un frágil equilibrio se dejan atravesar por ellos, actúan como soporte poroso. Ésta cualidad del lienzo hace de la imagen enmarcada tras la cuadrícula, simultáneamente primer y segundo plano, a un mismo tiempo presente y representada. En esta pintura tridimensional conviven la narrativa y la gestualidad de la acción, la abstracción del paisaje y su realidad material.

<sup>36</sup> MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato: del sujeto en el retrato*, p. 12.

<sup>37</sup> OLMO, S. *La renovación de la pintura, sin pintura. La situación en España*.

Todos los materiales empleados son obra, y mientras se definen a sí mismos y aquello que representan, también adoptan un significado poético autónomo.

### ***Concierto para vallas***

Una acción, sin la estilización que el ensayo o la coreografía confieren, un gesto que “imita la vida”, que aprende de otros y que con suerte enseña a unos pocos. Probablemente no fui la primera en saltar en estos “trampolines” hechos del encuentro fortuito entre numerosas vallas apiladas. Las encontré, en estas y otras disposiciones (figuras veinte y veintiuno), en una deriva dictada por una reglas compiladas en un e-mail del artista Javier Abarca. Estas decían así:

Ve al parque que hay a espaldas del “oceanográfico”, al otro lado del río.

Cruza el río por la tubería negra.

Sigue el río hacia abajo.

Pasa por debajo del puente del tren.

Cruza el río por el puente de madera.

Busca la siguiente información dentro del túnel.

La gente malencarada que a veces pulula por estos espacios suele limitarse a saludar amablemente. Pero de todos modos no es recomendable llevar cosas caras como cámaras.

Es conveniente el calzado cerrado, lo mejor son unas botas. Es

preferible llevar mangas y pantalones largos.

Se recomienda no consultar “googlemaps”.

Se recomienda escuchar.



Fig. 19- Cervera, Elia. *Concierto para vallas*. Acción. Circuito de Fórmula 1 (Valencia) 2016.

Al volver a casa escribí:

**20/5/2016**

*Las ruinas del siglo XXI, lo que uno esconde tras la fachada. Detrás siguen habiendo caminos y otros tipos de vida minúscula. Una araña camina sobre las letras. Inventar otra infancia, saltar sobre muelles improvisados e imaginar laberintos de hormigón sin el riesgo de un castigo inminente; desobedecer a una madre quince años después.*

Mediante la documentación de la acción y su difusión espero no ser la última, pues los usos lúdicos y creativos que ofrecen estos espacios no deberían ser pasados por alto. Esta acción es solo un ejemplo, una de las maneras de relacionarse con estos materiales a la disposición de todos, que espero sean utilizados – en concreto las vallas – con otros fines distintos a los habituales:



*cercar*  
*cerrar*  
*delimitar*  
*separar*  
*prohibir el paso*

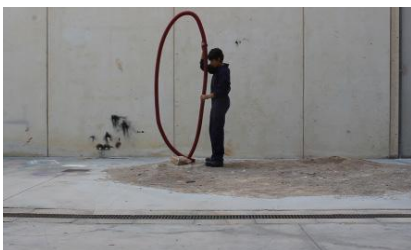


Fig. 20,21- Cervera, Elia. *No-intervención*. Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.

### ***Pólipo***



Un arrecife secándose al sol, cuarteándose sobre el cemento; la flexibilidad de cada miembro y un intenso rojo cambian a un pálido y rígido aspecto. Tubos corrugados de PVC en el circuito de Formula 1. Rescaté uno de la sombra y lo llevé a los talleres de la Facultad de Bellas Artes, donde, en una búsqueda experimental encontré la pieza que quería devolver al circuito y a sus usuarios. Fue un retorno al origen, una propuesta de un uso diferente de un espacio que aunque lamentablemente es símbolo de la corrupción política también puede acoger otras visiones mientras permanezca en su estado actual, inactivo económicamente.



Las pruebas iniciales se realizaron con un montículo de grava (ya presente en el exterior de los talleres), una piedra, una varilla de metal y el tubo de PVC. Los primeros dos a modos de sujeción de los últimos (figura veintidós). El mismo efecto conseguido con estos materiales se tradujo en una varilla soldada a un pie de hierro negro de 4kg con dos garfios de hierro corrugado en su base. El 2 de enero de 2017 llevé el esqueleto de la pieza a una parcela de tierra lindante con el circuito, donde quedó firmemente anclado al suelo gracias a un asiento de cemento. Dos días más tarde cubrí el esqueleto con un tubo todavía rojo y flexible. Durante la acción, la figura se convirtió en una extensión de mi cuerpo y la tierra, en una prótesis mutua que actuó como nexo entre ambas. Tras la acción quedó latente, a la espera de ser activada de nuevo. El esqueleto desnudo se camufla, es apenas perceptible, y es susceptible de ser revestido con cualquier otro material encontrado, reinventado las formas y posibilidades.

Fig. 22,23- Cervera, Elia. *Pólipo*. Estructura y pruebas. UPV, 2017.





Fig. 24,25- Cervera, Elia. *Pólipo*. Acción. Circuito de Fórmula 1, (Valencia), 2017.

Es una escultura que llama al movimiento, al sentido visual y al táctil. Este último permite una unión ente cuerpo y objeto momentánea que puede desencadenar relaciones que van más allá de la meramente física. Lowe sostiene:

El tacto es el más realista y seguro de los cinco sentidos. Lo que vemos u oímos, siempre queremos verificarlo por el sentido del tacto. El tacto es tangible y sustantivo [...] Asimismo, cuando toco y luego siento a otra persona, he hecho contacto con otra vida. Tocar es, fundamentalmente, contacto físico. Caracteriza a cada uno de nosotros como ser sensual y sexual, que busca la unión física con otro ser.<sup>38</sup>

La interacción táctil con la pieza es clave, sí, pero será la naturaleza, carga simbólica y las cualidades del objeto las que, en definitiva, determinarán el éxito o fracaso de la propuesta (medida por su uso). Esta acción sí se documentó fotográficamente, pues la permanencia de la obra dependerá del tiempo de vida útil de sus materiales, el uso que se haga de ella y las decisiones tomadas de acuerdo al espacio en el que se halla y la ausencia de permiso para instalarla.

### ***¿Cómo continúa la serie?***

Esta escultura proviene fundamentalmente del Tercer Paisaje pero no vuelve a él. Llevo fragmentos de objetos al cubo blanco; traslado las realidades que se desplazan en paralelo a nuestros pies y que tantas veces desatendemos ansiando un desplazamiento más veloz hacia espacios de consumo. En uno de esos largos desplazamientos a 100km/h, me revuelvo en el asiento:

### ***Sobre la imposibilidad de caminar. 5/8/2016***

*Miro la naturaleza a través de la ventanilla y me parece toda igual. Inalcanzable si no es a pie.*



Fig. 26,27,28,29- Cervera, Elia. *Cómo continúa la serie*. 2017.

<sup>38</sup> LOWE, D. *Historia de la percepción burguesa*, p. 21.

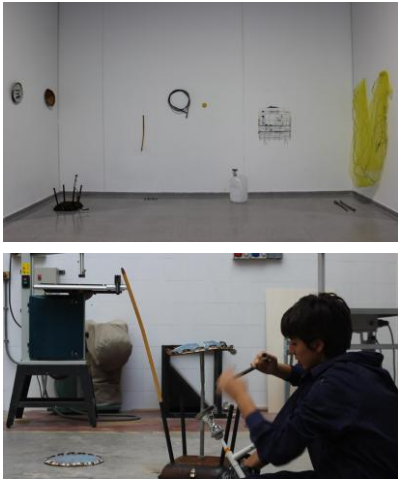


Fig. 30,31- Cervera, Elia. *Cómo continúa la serie*. Exposición e interacción. UPV, 2017.

Los materiales encontrados y recogidos, siempre a pie, se convierten en piezas de un rompecabezas con múltiples soluciones. Este final abierto se da gracias al personal proceso de creación de aquel que interactúa con las piezas, pues estas se disponen en el espacio de exhibición con tal objetivo. Todas ellas se mantienen en el estado en el que se encontraron, no hay más manipulación que un ensamblaje temporal, lo que permite la constante reinención de las posibilidades estructurales: también el Tercer Paisaje se reinventa con los juegos de mercado. A través de la libertad de juego otorgada al espectador busco disolver la autoría, crear una obra colectiva: solo el esfuerzo común hará posible la creación y el mantenimiento de decisiones dedicadas a la preservación de estos espacios.

### 4.3. ESPACIO SAGRADO

Considerar sagrada la tierra es vincular lo más bajo y más material con lo más alto y etéreo, cerrar la brecha entre materia y espíritu. Y lo subversivo de esta idea consiste en considerar que el mundo entero puede ser santo y que lo sagrado puede estar bajo los pies.

Rebecca Solnit<sup>39</sup>

El budismo sostiene que lo sagrado se encuentra en lo ordinario, que cualquier concepto de separación es ilusorio<sup>40</sup>. Reduzco la velocidad de mis pasos para transitar de lo lúdico a lo espiritual, buscando en lo cotidiano esa presencia.

Pero antes de continuar deberíamos preguntarnos a qué nos referimos cuando hablamos de espiritualidad, pues si hay palabra que parece no tener una significación precisa es esta. Es algo distinto a la fe; de hecho, puede haber espiritualidad sin fe y a la inversa. La fe es una afirmación de aquello en lo que creemos y tomamos por cierto: un credo; mientras que la espiritualidad es una búsqueda constante, una experiencia individual, interior y subjetiva que no se aplica a nada externo a ella misma. Es, sobretudo, una contemplación que no desea desentrañar el misterio del mundo sino disolverse en él, que no busca comprender sino sentir. Fuera de la teología o las prácticas religiosas, la espiritualidad se manifiesta en otros aspectos como la sensibilidad, el conocimiento del ser y la interacción humana<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> SOLNIT, R. Op. Cit.

<sup>40</sup> CHIEFFO, V.; BANGDEL, D.; PETERS, F. *Pilgrimage and Faith: Buddhism, Christianity, and Islam*.

<sup>41</sup> LOMBARD, P. et al. *Peut-il y avoir une spiritualité sans dieu?*

Encuentro, en sus variados intentos por ser definida, y especialmente en el tipo de espiritualidad mencionada previamente - no ligada a la teología o la religión - una puesta en palabras de cómo siento a menudo mi experiencia del caminar y mis intentos por traducirla a través del arte (herramienta que ha sido históricamente utilizada con dicho propósito, y cuyos procesos son a menudo descritos en términos cuasi místicos).

Caminar supone darse al descubrimiento, desarrollarse en el mismo, para llegar hasta algún lugar que, en cierta medida nos es desconocido; no importa que sea un lugar o una creencia, ya que todo descubrimiento es siempre otra cosa.

Álvaro Arbonés<sup>42</sup>

Caminar como hilo conductor en la vida, como purgatorio o paraíso, como mantra u oración física.

A continuación describiré dos acciones que a través de la resistencia física y psicológica buscan acercarse a un estado como aquel descrito por Manzoni, en el que “no hay nada que decir: sólo hay que ser, sólo hay que vivir.”<sup>43</sup>

### ***Back to Nomadism / Towards Sedentism***



Fig. 32,33- Cervera, Elia. *Back to Nomadism / Towards Sedentism*. Acción: 2h. UPV, 2017.

Entendemos que el caminar se adapta a las condiciones físicas del espacio, es cauteloso en los pendientes, abrupto sobre un suelo lleno de relieves, monótono en las estancias angostas... Pero, ¿cómo repercute esto en el contenido de nuestro pensamiento? Para responder esta pregunta y resolver la pieza a nivel conceptual acudo a la simbología de dos figuras geométricas primitivas y contrapuestas entre sí: el círculo y el cuadrado.

El cuadrado representa la tierra, lo creado, la vida sedentaria. Muchos espacios místicos y militares utilizan la planta cuadrada o rectangular para sus construcciones pues simboliza seguridad, permanencia, equilibrio y moralidad. Por el contrario, el círculo representa el cielo, la eterna creación y la vida nómada. Se considera indivisible, sin comienzo ni final y sin variación alguna. No teniendo principio ni fin es también signo de lo divino y lo eterno. Otros significados asociados a estas dos figuras provienen de la psicología: Jung utilizó la esfera como arquetipo de la totalidad de la psique, mientras que el cuadrado representaría la materia del cuerpo y la realidad en la que experimentamos la dualidad cuerpo-mente.

<sup>42</sup> ARBONÉS, A. *Poesía del caminar. Sobre «Sendas de Oku» de Matsúo Basho*.

<sup>43</sup> MANZONI, P. *Libera Dimensione*.

En un gran número de culturas, caminar en círculos - a veces alrededor de un objeto sagrado - define y santifica el espacio que dicho movimiento circular encierra. El peregrino imita a los ciclos solares y astrales rindiendo homenaje a las fuerzas celestiales. Ejemplo de ello son los musulmanes que caminan alrededor de la Kaaba y los derviches giróvagos. Pero no sólo los peregrinos caminan en círculos: investigadores del Max Planck Institute for Biological Cybernetics aseguran que todos aquellos que alguna vez nos hemos perdido también lo hacemos<sup>44</sup>.

Aunque a veces, no necesitamos perdernos para dar vueltas:

**15/5/2017**

*Quiero llorar. Encontré un caminante que hiere a todo lo que encuentra a su paso en una deambulación alrededor del ego y no del eje que nos atraviesa y ensarta en un único organismo rotatorio. Parece que no todo aquel que camina sabe tender la mano.*

*Paseo, marcha, deambulación, caminata y peregrinación como medidas de empatía.*



En lo relativo al diseño de la escultura, y a sabiendas de que las decisiones condicionarían la experiencia, opté por unas delgadas y cortas pletinas de hierro negro, pues quería una pieza solo ligera en apariencia, de un material frío, sobrio y resistente. La escasa altura de la pieza se convirtió en una delimitación del espacio más mental que física, como todas aquellas barreras simbólicas que no atravesamos aunque carezcan de límites tangibles. Asimismo, los espacios acotados condicionaron las esculturas que mi cuerpo creaba con cada movimiento, cuerpo que formaba parte de la escultura, tanto con su presencia como con su ausencia.

Tomé como referencia soluciones formales provenientes del mundo del arte como las obras de Bruce Nauman *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* y *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, ambas realizadas en 1968; y la escultura de Richard Serra *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted*, 1970.

Fig. 34- Cervera, Elia. *Back to Nomadism / Towards Sedentism*. Exposición de las piezas de hierro negro. UPV, 2017.

<sup>44</sup> SOUMAN, J. et al. *Walking in circles*.

La acción fue realizada bajo las siguientes premisas:

- Todo elemento superfluo debe ser eliminado: la única función de la escultura es crear un espacio concreto que aíse la acción del caminar.
- El tiempo en movimiento será igual en ambas figuras y no habrá una pausa mayor a 10 minutos entre el paso de una a la otra.
- El ritmo del paso puede modificarse pero no la dirección escogida.
- Los estímulos externos deberán minimizarse para aumentar la conciencia del sujeto sobre la relación entre el espacio, su paso y sus pensamientos.

Dejé la ropa que utilizaría durante la acción a la izquierda de la pieza y caminé hacia ella desnuda. Lentamente me vestí para tomar conciencia del inicio de la acción-ritual y caminé durante una hora en cada figura, comenzando con el cuadrado (lo terrenal y sedentario) para acabar con el círculo (lo espiritual y nómada). El orden fue así escogido para invertir simbólicamente la historia del caminar, buscando desplazarme de la lógica sedentaria al sentimiento trashumante. Al cabo de dos horas me desvestí de nuevo lentamente, doblé el vestuario y lo dejé en el mismo lugar; salí del espacio físico y mental que confluían en la escena.

El relato de la ciudad nómada de Careri ejemplifica perfectamente la experiencia del caminar dentro del la figura del círculo: “la ciudad nómada es el propio recorrido, el signo más estable del interior del vacío, y forma de dicha ciudad es la línea sinuosa [...]. Los puntos de partida y de llegada tienen un interés relativo, mientras que el espacio intermedio es el *espacio del andar*. [...] Su geografía sufre una mutación continua, se deforma en el tiempo en función del desplazamiento del observador y de la perpetua transformación del territorio.”<sup>45</sup> La línea descrita por la escultura, cuidadosamente curvada en el exterior, se vuelve sinuosa y confusa al seguirla caminando. El ritmo escogido deforma la figura de distintos modos, cuestionando la realidad de nuestras percepciones sensoriales. El cuadrado en cambio, produce un movimiento casi militar, en el que cada ángulo provoca un cambio brusco de dirección, perturbando la continuidad del movimiento y la cadena de pensamientos.

### ***Soy la ciudad de otros que son la ciudad***

En esta última acción, que toma la forma de un peregrinaje urbano, se reúnen todas las reflexiones y preocupaciones de diversa índole (social, urbanística, espiritual, y por supuesto, artística) que se han ido manifestado durante esta búsqueda. El título proviene del texto que viene a continuación, escrito meses

---

<sup>45</sup> CARERI, F. *Op. Cit.*, p. 30.

antes de la acción, en una meditación acerca de la relación entre el espacio de la ciudad y sus habitantes:

**Un día cualquiera**

*Mi mente se amolda o se deforma ante el estado efímero de la ciudad. Soy agua contenida en agua. ¿Hay adaptación al continente o desaparición del contenido? ¿Qué significa que contenido y continente sean intercambiables o incluso lo mismo? Soy la ciudad y ella no es otra que yo misma. Soy la ciudad de otros que son la ciudad. La ciudad no es un “ellos”, ni tan siquiera un “vosotros”.*



Fig. 35,36,37- Cervera, Elia. Estudios de la ciudad a estilógrafo.. San Francisco,

Una peregrinación es una separación de lo familiar en la búsqueda de una transformación, una jornada en un tiempo y en un espacio real, de un aquí a allá “sagrado”, en la que se da una conexión entre el carácter interno y el cuerpo físico del peregrino. Siendo una práctica compartida por numerosas religiones y culturas, yo tomé como inspiración aquella realizada alrededor del monte Kailash (Tíbet), pico sagrado para el Budismo, Hinduismo, Jainismo y el Bön. La circunvalación, de 52 km, se realiza - según las creencias de cada peregrino - en distintos tiempos, direcciones e incluso regímenes siendo el más exigente aquel consistente en postraciones de cuerpo completo a lo largo de todo el recorrido. El peregrino se agacha para arrodillarse, se postra y realiza una marca con sus dedos en el suelo a la que gatea después de orar, y así repite el proceso una y otra vez durante 52 km.

Postraciones, arrodillamientos y reverencias han sido tradicionalmente parte de rituales y ceremonias tanto civiles como religiosas, siendo símbolo de alabanza, respeto y gratitud a lugares, personas y dioses. El cuerpo, en su transición de la vertical a la horizontal, en su adopción de ángulos rectos, también recuerda a la estructura fundamental de la ciudad: un plano horizontal que sostiene múltiples planos verticales. Además, en San Francisco, ciudad con una alta densidad de población sin hogar, encontré una correlación entre estatus social y posición corporal con respecto al plano. Miles de personas observan en contrapicado a todos esos ciudadanos que desde su verticalidad ignoran la existencia de aquel que yace en la horizontal.

**Dogpatch - Embarcadero. 13/4/2017**

*Los símbolos de un poder que buscaba distinguirse. Ya no hay poderes plurales, solo uno de ángulos rectos y curvas de autor, de grandes ventanales y mesas vacías, de cafeterías desiertas y guardias dormidos. Templos indiferenciables para la mayoría que importa. Realidades cada vez más cercanas a distopías digitales.*



Fig. 38,39- Cervera, Elia. Estudios de vestuario a estilógrafo. 2017.



Fig. 40- Anagarika. Fotografía de: Vihanga SA.



Fig. 41- Cervera, Elia. Confección del vestuario con mapa. 2017.

El vestuario que confeccioné para la acción también está influenciado por prácticas budistas y teorías urbanas. Tomé como referencia a las Anagarika (Pali: *Anagārika*; lit., "sin hogar") y las enseñanzas de Siddhārtha Gautama. Las primeras son personas que han renunciado a la mayoría de sus bienes materiales para dedicarse completa y únicamente al budismo, en un estadio intermedio entre la ordenación religiosa y la laicidad. Normalmente visten hábitos blancos, color que simboliza pureza, inocencia y luz. En cuanto a las enseñanzas de Gautama a los primeros monjes, estas indicaban que uno debía hacerse sus propias vestiduras de tela "pura", la que ya nadie quería (lo cual significaba rebuscar en la basura o las tierras donde se realizaban las cremaciones). Este precepto, sin embargo, ha sido sustituido por donaciones e incluso compras realizadas por los propios monasterios<sup>46</sup>.

Cada una de las prendas de mi vestuario representó una parte de la evolución de la tradición budista: incluí un objeto encontrado durante mis caminatas - una sábana blanca -, pedí prendas donadas a aquellas personas que consideraba mi "familia" americana, y compré en una tienda de la beneficencia unos pantalones que ya contenían una historia.

El color blanco también se utiliza en la arquitectura como símbolo de la modernidad, simplicidad y fuerza, y está particularmente presente en edificaciones estadounidenses del siglo XX. A pesar de sus atributos de virtud cívica es el color con más significados dispares y ambiguos, siendo también

<sup>46</sup> O'BRIEN, B. *The Buddha's Robe: An Overview of Robes Worn by Buddhist Monks and Nuns.*



Fig.42, 43- Cervera, Elia. Símbolo del Ka.



Fig.44,45,46,47,48,49,50- Cervera, Elia. Soy la ciudad de otros que son la ciudad. San Francisco,

connotación de lo frío, incoloro, exangüe, vacío y muerto<sup>47</sup>. El blanco Mediterráneo del *skyline* de San Francisco<sup>48</sup>, manchado por los nuevos edificios corporativos en su intento por destacar, se correspondería con el proceso de transformación que sufriría el vestuario durante la performance.

Otro elemento que adopté de la ciudad al confeccionar mi vestuario fue la representación bidimensional del recorrido que iba a realizar. Ciertos fragmentos de la representación topográfica de Market Street fueron cosidos a la tela de la parte superior de mi atuendo.

Las últimas decisiones con respecto a mi apariencia física involucraron un rapado y un tatuaje, siendo el primero símbolo de renuncia material en muchas religiones, y el segundo una representación del *Ka*, símbolo egipcio del eterno error, memoria de las infinitas migraciones del paleolítico. El jeroglífico está formado por dos brazos alzados que adoran al sol y reciben su energía y protección. Este gesto aparece en la historia de muchas civilizaciones, desde África hasta Escandinavia. El *Ka*, como el sol y otras estrellas, también se considera una guía, una conciencia individual que urge a la bondad, la quietud, el honor y la compasión.

Tras todos estos preparativos, durante 4 horas realicé la misma secuencia de movimientos en silencio por Market Street, acompañada por mi pareja, que documentó la acción y me dio apoyo durante aquellas horas en las que entendí la posición de vulnerabilidad que significa la horizontalidad en el espacio público.

Fue un tiempo de gratitud, reflexión, meditación y batalla interna; la cual acabó con la acción antes de la destinación que tenía prevista a 14,5 km del lugar escogido para el inicio, pues solo desplazarme 500 metros me tomó 4 horas. El recorrido propuesto inicialmente comenzaba en el distrito financiero, atravesaba uno de los barrios con más criminalidad y número de personas sin hogar, el barrio histórico del movimiento LGBTQI, y finalizaba en las montañas. Esta transición permitía transitar desde la cultura a la naturaleza, atravesando las capas históricas, económicas y sociopolíticas que conforman la ciudad.

Sin embargo, no conseguí salir del distrito financiero, siempre con las montañas al final de la avenida, inalcanzables.

<sup>47</sup> PERNÃO, J. *THE "OTHERNESS" OF WHITE Elements for a Better Understanding and Use of the Colour White in Architecture.*

<sup>48</sup> El Plan de Diseño Urbano hecho publico en 1971 decretaba que los nuevos edificios debían "evitar contrastes extremos de color". Se hizo una nota similar en el plan de renovación del centro urbano de 1985: "colores o materiales de construcción discordantes deben ser evitados. Los edificios tienen que ser de colores claros." [...] "La antigua San Francisco es una blanca ciudad Mediterránea", dijo Stanley Saitowitz de Natoma Architects."





Fig. 51- Cervera, Elia. *Soy la ciudad de otros que son la ciudad*. San Francisco, 2017.

**Minutos después de la acción. 30/4/2017**

*Tocar la superficie para romperla y mostrar lo que hay debajo. Tocar el suelo o una pared o un pensamiento. ¿Y si toda capa es superficie? ¿Y si toda acción es un ejercicio de retórica? Vivir solo para escribirlo. Comisariar la vida sin ocultar la estructura y planificación de tal cuidada exposición de mentiras.*

*Ensuciarme como nunca antes. Ensuciarse como un adulto no es lo mismo que ensuciarse como un niño. ¿Se pueden escribir mentiras con las manos sucias?*

[...]

*Mi aliento en los ladrillos. El suelo como un gran cuerpo. Establecer relaciones térmicas.*

[...]

*Apenas tiembla la ciudad. Incluso a veces, parece no querer decirnos nada.*



Fig. 52- Cervera, Elia. *Soy la ciudad de otros que son la ciudad*. San Francisco, 2017.

Cerré la acción cambiándome los calcetines que había utilizado, calzándome inmediatamente para no mancharlos. Había caminado sin zapatos, de nuevo recurriendo a una tradición compartida por diversas religiones, en las que andar descalzo o descalzarse al entrar a un lugar sagrado, es signo de humildad y respeto. También la limpieza de los pies es un rito de purificación religioso y un acto de amor hacia el prójimo. Con estos gestos buscaba crear un único espacio sagrado, extenderlo a las aceras por las que caminamos cada día, deseando que los encuentros sean con *el prójimo* y no con *el otro*, pues tal concepto se borra en ese espacio compartido. Somos los nómadas y los fieles de la ciudad, y como tales debemos cuestionar y advocar por la permanencia de un espacio verdaderamente público.

Esta acción se realizó con el conocimiento de que diversas prácticas espirituales orientales residen en su base, y que por tanto una herencia una forma de apropiación cultural puede estar formando parte de este trabajo. Los propósitos espirituales originarios han sido expandidos hacia lo estético y lo político, pero si esta propuesta entra en el mercado del arte, esta herencia inmaterial será inevitablemente comoditizada. Como resultado, su mensaje de concienciación sobre la relevancia del espacio público será compartido con un mayor público, pero también pueden verse distorsionado o incluso perdido.

## 5. PERSPECTIVAS

22/5/2017

*Desplazarse caminando hace el mundo más pequeño. Solo es posible, alcanzable, lo que los pies son capaces de cubrir. Al final de la vida, en los kilómetros que uno ha recorrido a pie se encuentra El Mundo. Todo lo demás se ha visto demasiado deprisa.*

Tras este proceso de reflexión, de muchas idas y venidas, desvíos y atajos, puedo afirmar que la verdadera obra es el paseo. Es el continuo sobre el que nacen y mueren estas y otras propuestas que vendrán en el futuro. El caminar es la constante, lo demás es efímero (aunque no necesariamente en su materialidad, pues los objetos fabricados y la documentación permanecen), y mayormente contextual.

Esta investigación comenzó el verano de 2016 y ahora, un año después, el contexto en el que me encuentro es tremendamente diferente. Esto ha sido uno de los grandes determinantes en la evolución de la práctica y el marco desde el que he definido la misma. Estoy en las antípodas de la ciudad que vio nacer el proyecto, rodeada por un discurso artístico, y especialmente político y social, muy distinto al que conocía en España. Podía entreverlo ya aquel verano de 2016 al leer *Wanderlust: Una historia del caminar* (escrito por la periodista californiana Rebecca Solnit), en el que el carácter político del caminar ocupaba gran parte del ensayo; pero no pude comprender el porqué de ésta insistencia hasta que llegué a San Francisco. En este epicentro de grandes marchas y protestas sociales, pude comprobar que, efectivamente, el caminar además de ser performativo es también un acto político: hay en él un ejercicio de resistencia y reapropiación espacial.

Aunque el futuro del caminante ordinario en América no parece brillante (si es que alguna vez lo fue), el activista todavía se sirve del caminar como una herramienta pacífica para ocupar el espacio público, aquel que conforma nuestras identidades individuales y colectivas. Creo firmemente que la tarea del *flâneur* del siglo XXI es sumar a su ensoñación diurna la visión del activista, difundirla y prevenir que cierto tipo de urbanismo antidemocrático siga expandiendo sus fronteras. Conscientemente advoco por un añadir y no un sustituir, pues la imaginación es el útil que enriquece nuestro presente y moldea nuestro futuro.

Entiendo las transformaciones de mi producción como resultado de un ejercicio de adaptabilidad, gracias al cual esta investigación ha sido un taller de experimentación y fuente de nuevos conocimientos. Con ellos me dirijo ahora hacia acciones participativas donde compartir mis intereses y enriquecerlos con nuevas perspectivas. La primera puesta en práctica tendrá lugar en Septiembre de 2017 en el IV Congreso Mundial de Psicogeografía (Huddersfield, Reino Unido), al que llevaré la performance *Soy la ciudad de otros que son la ciudad*, abriéndola esta vez a todo aquel que quiera unirse.

¡Peatones, usemos nuestras ciudades para escribir el futuro de las mismas!

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### Monografías

BOURRIAUD, N. *Formas de vida: El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: CENDEAC, 2009.

CARERI, F. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

CHIEFFO, V.; RAGUIN; BANGDEL, D.; EDWARDS, F. *Pilgrimage and Faith: Buddhism, Christianity, and Islam*. Chicago: Serindia Publications, 2010.

CLÉMENT, G. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

DUCHAMP, M. *Escritos : Duchamp du signe (Comunicación visual)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978

FERRANDO, B. *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Ediciones, 2012.

FILLIOU, R. *Teaching and Learning as Performing Arts*. Colonia: Gebr. Koeing, 1970.

GROS, F. *Andar: Una filosofía*. Madrid: Taurus, 2014

HERZOG, W. *Del caminar sobre hielo*. Barcelona: La Tempestad, 2003.

KAPROW, A. *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora ediciones, 2007.

KRAKAUER, J. *Into the Wild*. Londres: Pan Books, 2007.

LOMBARD, et al. *Existe-t-il une spiritualité sans dieu?*. Ivry-sur-Seine: Editions de l'Atelier, 2006.

LOWE, D. *Historia de la percepción burguesa*, México: S.L. Fondo de cultura económica de España, 1986.

MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.

MIWON, K. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge (Massachusetts): The Mit Press, 2004.

OLMO, S. La renovación de la pintura, sin pintura. La situación en España. En: *Pintar sense pintar* [catálogo]. Lleida: Centre d'Art La Panera, 2005.

OYARZUN, P. *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.

SOLÀ-MORALES, I. *et al. Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades [catálogo].* Barcelona: Centro de cultura contemporània de Barcelona, 1996.

SOLÀ-MORALES, I. *et al. Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo.* Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

SOLNIT, R. *Wanderlust. Una historia del caminar.* Madrid: Capitán Swing, 2015.

ULIN, D. *Sidewalking: Coming to Terms with Los Angeles.* Oakland: University of California Press, 2015.

### Trabajos de Investigación y Tesis Doctorales

ALCESTE, M. *Recorridos de la cotidianidad: el andar como reconocimiento del espacio* [tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2105. [consulta: 2017-6-10]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/60865>>

GUTIERREZ, T. *La significación del juego en el arte moderno y sus implicaciones en la educación artística* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004. [consulta: 2017-6-29]. Disponible en: <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28325.pdf>>

TEIRA, I. *El deseo de atravesar el paisaje* [tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. [consulta: 2016-8-12]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/27517>>

TORRECILLA, E. *Paseando espacios: del flâneur urbano al ciberflâneur* [tesina fin de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013. [consulta: 2016-5-28]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/35691#>>

### Seminarios, ponencias, cursos y talleres:

ABARCA, J. *POLINIZA: Graffiti i psicogeografia*, Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, 18/5/2016.

ABARCA, J. *POLINIZA: Guía contemplativa de Valencia*, Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, 20/5/2016.

BRUGUERA, T. *Escuela de Arte Útil*. San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts, 20/6/2017 al 10/8/2017.

GÜNTHER, M. *Diàleg Obert: Taller de Performance*. Valencia: Teatre el Musical, 6-11/12/2016.

## Audiovisuales

ANDERSON, J. [ARTS 315] Working in the Expanded Field: Site Construction. En: *YouTube* [vídeo]. La Miranda (CA): YouTube, 5-4-2012. [consulta: 15-6-2017]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0G5MaYtQ17A>>

LÓPEZ, I. El paseo en las prácticas artísticas. En: *YouTube* [vídeo]. YouTube, 11-6-2013. [consulta: 11-5-2016]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0uB4kebFAF4&feature=youtu.be>>

SANTIAGO MARTÍN DE MADRID, P. Lugares improductivos en contextos urbanos. El terrain vague y el tercer paisaje en Solà-Morales y Gilles Clément. En: *Riunet* [vídeo]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 27-6-2016 [consulta: 21-6-2017]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/66486>>

## Artículos en revistas y publicaciones periódicas

AGUILAR, G. La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas: *Time Divisa* de Antonio Vega Macotela. En: *Arte y Políticas de Identidad* [en línea]. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010, num. 3, ISSN: 1989-8452 [consulta: 2017-6-16]. Disponible en: <<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/41526/1/117381-465541-1-PB.pdf>>

ARBONÉS, A. Poesía del caminar. Sobre «Sendas de Oku» de Matsúo Basho. En: *The Sky Was Pink* [en línea]. [consulta: 2017-6-2]. Disponible en: <<http://www.skywaspink.com/poesia-del-caminar-sobre-sendas-de-oku-de-matsuo-basho/>>

GILLES, I. Formulario por un urbanismo nuevo. En: *Internationale Situationniste* [en línea]. 1953, num.1 [consulta:2017-7-2]. Disponible en: <<https://www.sindominio.net/ash/is0109.htm>>

DE CERTAU, M. Andar por la ciudad. En: *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos* [en línea]. Talca: Bifurcaciones, 2008, num. 7, [consulta: 2016-5-15]. Disponible en: <[http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones\\_007\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf)>

DEZEUZE, A. Robert Filliou, Génie sans talent. En: *Papers of Surrealism* [en línea]. Manchester: Centre for the Study of Surrealism and its Legacies, 2004, num. 2, [consulta: 2017-6-17]. Disponible en: <[http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/acrobat\\_files/dezeuze%20review.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/acrobat_files/dezeuze%20review.pdf)>

HUGO, V. Wu-Wei: la actividad perfecta. En: *Konvergencias: Filosofía y culturas en diálogo* [en línea]. Argentina: Asociación de Filosofía y Cultura, 2008, num. 17, ISSN: 1669-9092 [consulta: 2017-6-18]. Disponible en: <<http://www.konvergencias.net/haydengodoy162.pdf>>

JAROW, R. The Peripatetic Class: Buddhist Traditions and Myths of Pedagogy. En: *Religion & Education* [en línea]. Nueva York: 2002, num. 29, [consulta: 2017-6-23]. Disponible en: <[https://coe.uni.edu/jrae/New\\_Folder/Jarow\\_Peripatetic.pdf](https://coe.uni.edu/jrae/New_Folder/Jarow_Peripatetic.pdf)>

KAPROW, A. Just doing. En: *The Mit Press* [en línea]. Cambridge (Massachusetts): The Mit Press, 1988, num.41 [consulta: 2017 - 2- 10]. Disponible en: <[https://coyotzicultura.files.wordpress.com/2011/05/kaprow\\_justdoing.pdf](https://coyotzicultura.files.wordpress.com/2011/05/kaprow_justdoing.pdf)>

MAHIOU, C.; RIADO, B. Regards croisés sur le Principe d'équivalence de Robert Filliou: Une œuvre hors-médium. En: *Revue Proteus* [en línea]. Francia: 2010, num. 1, ISSN: 2110-557X [consulta: 2017-6-17]. Disponible en: <<http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus01-2.pdf>>

MARILY OPPEZZO, M.; L. SCHWARTZ, D. Give Your Ideas Some Legs: The Positive Effect of Walking on Creative Thinking. En: *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* [en línea]. Washington: American Psychological Association, 2014, num. 40, ISSN: 1142-1152. [consulta: 2017-6-4]. Disponible en: <<https://www.apa.org/pubs/journals/releases/xlm-a0036577.pdf>>

SELF, W. Will Self: take to the city streets for a walking adventure. En: *The Guardian* [en línea]. Londres: Guardian Media Group, 1-2-2015. [consulta: 2016-5-7]. Disponible en: <<http://www.theguardian.com/travel/2015/feb/01/great-city-walks-will-self-take-to-the-streets>>

SMITHSON, R. The Monuments of Passaic En: *Artforum* [en línea]. Nueva York, 1967 [consulta: 2017-3-16] Disponible en: <<https://gd1studio2011.files.wordpress.com/2011/09/smithson-monuments-of-passaic.pdf>>

SMITHSON, R. A Sedimentation of the Mind: Earth Projects. En: *Artforum* [en línea]. Nueva York, 1968 [consulta: 2017-3-16] Disponible en: <<https://gsareadingsociety.files.wordpress.com/2011/05/asedimentationofthe-mind.pdf>>

SOUMAN, J. et al. Walking in circles. En: *Current Biology* [en línea]. Cell press, 2009, num. 19 [consulta: 2017-4-20]. Disponible en: <<https://www.mpg.de/596269/pressRelease200908171>>

VESNA, K. The Pedagogy of Play: Fluxus, Happenings, and Curriculum Reform in the 1960s. En: *Cmagazine* [en línea]. Canada: C the Visual Arts Foundation, 2016, 131, ISSN: 1923-3795 [consulta: 2017-6-25]. Disponible en: <<http://cmagazine.com/issues/131/the-pedagogy-of-play-fluxus-happenings-and-curriculum-reform-in>>

### **Páginas web**

NAVAMUEL, P. *Caminar como práctica anarquista: ética, estética y de pensamiento*. [consulta: 2016-4-29]. Disponible en: <<https://caminaranarquista.wordpress.com/>>

WALKING ARTIST NETWORK. *Walking Artist Network*. [consulta: 2016-5-5]. Disponible en: <<http://www.walkingartistsnetwork.org/>>



## 7. ÍNDICE DE IMÁGENES.

Fig. 1-	Fotografía del grupo Dada en Saint-Julien-le-Pauvre. París, 14 de abril 1921.	p.9
Fig. 2-	Long, Richard. <i>A Line Made by Walking</i> . Reino Unido, 1967.	p.11
Fig. 3-	Kaemmerling, Astrid. <i>100 Days of Walk &amp; Talk</i> . San Francisco, enero - abril 2017.	p.14
Fig. 4-	The Walk Exchange. <i>Sound and Sight Walk with Karen McCoy</i> . Nueva York, 8 de marzo 2015.	p.15
Fig. 5-	Smithson, Robert. <i>The Fountain Monument – Bird’s Eye View</i> . New Jersey, 1967.	p.16
Fig. 6,7-	Cervera, Elia. <i>No-intervención</i> , circuito de Fórmula 1 (Valencia). 2016.	p.19
Fig. 8,9-	Cervera, Elia. <i>No-intervención</i> . La Patacona, Alboraya, 2016.	p.20
Fig. 10,11-	Cervera, Elia. <i>No-intervención</i> . Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.	p.20
Fig. 12,13-	Cervera, Elia. <i>No-intervención</i> . Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.	p.21
Fig. 14,15-	Cervera, Elia. Circuito de Fórmula 1, (Valencia), 2016.	p.21
Fig.16,17,18-	Cervera, Elia. <i>Retrato del Tercer Paisaje</i> . Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.	p.22
Fig. 19-	Cervera, Elia. <i>Concierto para vallas</i> . Acción. Circuito de Fórmula 1 (Valencia) 2016.	p.23
Fig. 20,21-	Cervera, Elia. <i>No-intervención</i> . Circuito de Fórmula 1 (Valencia), 2016.	p.24
Fig. 22,23-	Cervera, Elia. <i>Pólipo</i> . Estructura y pruebas. UPV, 2017.	p.24
Fig. 24,25-	Cervera, Elia. <i>Pólipo</i> . Acción. Circuito de Fórmula 1, (Valencia), 2017.	p.25
Fig. 26,27,28,29-	Cervera, Elia. <i>Cómo continúa la serie</i> . 2017.	p.25

Fig. 30,31-	Cervera, Elia. <i>Cómo continúa la serie</i> . Exposición e interacción. UPV, 2017.	p.26
Fig. 32,33-	Cervera, Elia. <i>Back to Nomadism / Towards Sedentism</i> . Acción: 2h. UPV, 2017.	p.27
Fig. 34-	Cervera, Elia. <i>Back to Nomadism / Towards Sedentism</i> . Exposición de las piezas de hierro negro. UPV, 2017.	p.28
Fig. 35,36,37-	Cervera, Elia. Estudios de la ciudad a estilógrafo. San Francisco, 2017.	p.30
Fig. 38,39-	Cervera, Elia. Estudios de vestuario a estilógrafo. 2017.	p.31
Fig. 40-	Anagarika. Fotografía de: Vihanga SA.	p.31
Fig. 41-	Cervera, Elia. Confección del vestuario con mapa. 2017.	p.31
Fig.42, 43-	Cervera, Elia. Símbolo del Ka.	p.32
Fig.44,45,46, 47,48,49,50-	Cervera, Elia. <i>Soy la ciudad de otros que son la ciudad</i> . San Francisco, 2017.	p.32
Fig. 51-	Cervera, Elia. <i>Soy la ciudad de otros que son la ciudad</i> . San Francisco, 2017.	p.33
Fig. 52-	Cervera, Elia. <i>Soy la ciudad de otros que son la ciudad</i> . San Francisco, 2017.	p.33