



El deseo de atravesar el paisaje

Un proyecto de Ismael Teira

Dirigido por la Dra. Eva Marín Jordá y el Dr. José Miralles Crisóstomo

Facultat de Belles Arts de San Carles. Tip. 4.

Valencia, septiembre 2012.



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



Los pies sirven sobre todo para conducir un automóvil [...] transformando así a la mayoría de sus usuarios en unos seres inválidos cuyo cuerpo apenas sirve para algo más que arruinarles la vida.

David Le Breton

A todas las personas que han caminado a mi lado en este recorrido, especialmente a Iris.

A Eva y a Pepe por haber encaminado este trabajo.

A la Deputación Provincial de A Coruña por haber hecho posible emprender este camino.

El deseo de atravesar el paisaje

Introducción	8
Primera parte: desarrollo conceptual	10
1. El fenómeno de los <i>caminos del deseo</i>	11
1.1. Aclaraciones sobre el término	12
1.2. Ponerse en camino	14
1.2.1. Detroit y sus calles sin nombre	17
1.2.2. Los otros caminos de Santiago	19
1.2.3. Valencia “parece toda un jardín”	21
2. Senderos del vasto mundo	27
2.1. <i>Wandern</i>	32
2.2. La carretera arrastra	37
2.3. Un recorrido por caminos trillados	42
3. Verde, azul y paisaje	53
3.1. Lugares agradables	56
3.2. “Bliss” como arquetipo del paisaje como felicidad	59
Segunda parte: producción artística	63
I Oasis	66
II Gente feliz	74
III Con el campo en contra	77
IV Homenaje al primer caminante	88
V Anda	90
VI Branques de Penella	98
VII El deseo de atravesar el paisaje	109
A modo de conclusión	111
Fuentes referenciales	112

Introducción

Nuestro Trabajo Final de Máster (TFM) discurre por un camino a través del paisaje. Este camino que tanto nos interesa es el *camino del deseo*. Trataremos de explicar en qué consiste dicho fenómeno y ofrecer nuestra particular conclusión acerca del por qué del mismo; todo ello íntimamente ligado con la producción artística que presentamos, realizada durante el curso académico. Por lo tanto, la primera parte de la investigación es entendida como el desarrollo conceptual que complementa a cada una de las obras producidas, que mostramos en la segunda parte del trabajo.

La producción artística está integrada por diversas disciplinas, tales como fotografía, pintura, collage, escultura, instalación o la intervención en el espacio público. Como hemos advertido, la primera parte del TFM ya supone un complemento discursivo para todas estas obras, aunque realicemos una descripción específica a modo de ficha en el apartado correspondiente de la segunda parte. Es decir, el texto de nuestra investigación se entiende como un todo interrelacionado, siempre sirviendo de fundamentación teórica para la heterogénea producción artística que presentamos.

La metodología que hemos seguido a lo largo del proceso de trabajo resulta, fundamentalmente, de la suma entre caminatas, paseos y lecturas. A lo largo del texto delimitaremos la diferencia entre caminar y pasear, entendiendo el segundo como un andar por distracción. Aunque en algunas ocasiones nos hayamos desplazado así por la ciudad, lo verdaderamente productivo ha surgido de las muchas caminatas que hemos realizado en Valencia, especialmente en el parque que recorre el antiguo lecho del Turia, y en el que se sitúa el punto de partida de este TFM.

A lo largo de todo el estudio hemos descartando numerosos caminos que, de tratarlos en profundidad, desbordarían por completo este trabajo. El título, metafórico, no tratará de las amplísimas posibilidades de abarcar el hecho de atravesar el paisaje, sino que, en conjunto, evoca la relación especial hacia un tipo de cruce especialmente significativo, que es el que realizan los caminantes en las zonas ajardinadas de las ciudades, y que reciben comúnmente el nombre de *caminos del deseo*. No procede detenernos en una historia de la ciudad recorrida, desde la *ciudad banal* de Dadá, a la *ciudad entrópica* de Robert Smithson, pasando por la *ciudad inconsciente y onírica* de los surrealistas y por la *ciudad lúdica y nómada* de los situacionistas puesto que la

metrópolis no constituye el núcleo exclusivo de nuestra investigación. No nos centraremos en el *flanêurismo*, el *situacionismo* o las derivas urbanas, pero tampoco en prácticas como el senderismo. Esto excedería, como es comprensible, el propósito de este trabajo. Para ahondar en las cuestiones que citamos anteriormente, recordamos el libro de Francesco Careri¹ incluido en la bibliografía, al que hemos recurrido en numerosas ocasiones a lo largo de todo el desarrollo conceptual.

En resumen, la estructura de nuestro trabajo. Como se aprecia en el índice, se divide en dos partes, la primera se ocupa del desarrollo conceptual y la segunda está dedicada a la producción; además de otros apartados dedicados a las conclusiones y las fuentes referenciales. El fragmento dedicado al desarrollo conceptual se subdivide en tres apartados. El primero está dedicado a los *camino del deseo*. En él se abordan una serie de cuestiones sobre el fenómeno, y se proponen tres ejemplos localizados en las ciudades de Detroit, Santiago de Compostela y, más especialmente, Valencia. El segundo punto, titulado “Senderos del vasto mundo”, se centra en dos formas diferentes de atravesar el paisaje, el *Wandern* y la carretera; junto a un recorrido por el trabajo de algunos artistas que se encuentran de algún modo relacionados con las temáticas que planteamos. Por último, la tercera sección comprende un enfoque sobre el paisaje relacionado con el recorrido en el que nos centraremos en la imagen arquetípica del mismo, sinónimo de felicidad; además de una aproximación al concepto de jardín.

La segunda parte del TFM se ocupa de presentar la producción artística, integrada por siete trabajos estrechamente relacionados. El orden que seguimos en su presentación arranca con la serie *Oasis* y la instalación *Gente feliz*, a los que sirve de fundamentación teórica el punto tercero del trabajo. Por lo tanto, la estructura de la producción artística ofrece un recorrido hacia atrás, como recapitulando, desde los conceptos que hemos tratado últimamente, hasta el punto de partida del TFM, resumido en la fotografía titulada *El deseo de atravesar el paisaje. Con el campo en contra* es una relectura al concepto de jardín; y la instalación pictórica *Homenaje al primer caminante*, la intervención en el espacio público *Anda* y la serie *Branques de Penella* atañen al acto de caminar campo a través.

Existe un proverbio hindú que dicta que la más larga caminata comienza con un paso. Comenzamos.

—

¹ CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Primera parte: desarrollo conceptual

El caminante ya no está separado del paisaje, éste ya no es un panorama que desfila a su lado; anda de verdad a su través, se hace parte de él, es asimilado por él.

Otto Friedrich Bollnow

1.- El fenómeno de los *caminos del deseo*

El conjunto de las huellas de una vida o de un gran número de personas tienen interés de memoria, testimonio de unas vivencias individuales o colectivas. Éste es el valor de los peldaños de una escalera erosionados por los pasos del río de personas que la han recorrido.

Giuseppe Penone

Los *caminos del deseo* son senderos producidos como resultado de la acción del caminar erosionando una superficie de hierba o césped. Representan el camino más corto o sencillo entre un origen y un destino, y habitualmente son clasificados como atajos. Los factores determinantes a la hora de analizar un *camino del deseo* están relacionados con el grado de profundidad del sendero, como medidor de la capacidad de afluencia; y por la anchura del mismo que representa su cantidad de demanda. Un *camino del deseo* es, en definitiva, la interpretación física de algo tan abstracto como el deseo.

Habitualmente los *caminos del deseo* que funcionan como atajos son la respuesta al apresuramiento para llegar antes a un sitio. Pero también son, además, improntas visibles de un gesto ciudadano, al acortar, rechazar e, incluso, mejorar el camino marcado. Marisa Gómez, de la Universidad de Barcelona, explica:

“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 transformarse también en rastro visible de un acto político.”²

—

² GÓMEZ, Marisa (2011). «Ismael Teira “Compostela: Camiños de Desexo”». *Interartive, a platform for contemporary art an thought*, N°36. [Fecha de consulta: 25 de abril de 2012] <URL: <http://interartive.org/index.php/2011/10/ismael-teira/#http://interartive.org/wpcontent/uploads/Ismael-Teira-Caminos-de-Desexo-15.jpg> >

Los peatones dejan rastro y dibujan redes de conexiones que generan nuevas posibilidades de tránsito en la ciudad pero, al mismo tiempo, los nuevos trazados son también trayectos que no aparecen reflejados en los mapas o callejeros urbanos. “Estas líneas de trayectoria pueden ser interpretadas como una compleja interrelación entre el movimiento mecánico, la capacidad de orientación y los cambios del medio en donde tienen lugar”³, afirma Víctor E. Pérez Viqueira, uno de los coordinadores de Baleiro⁴. En el recientemente editado *Decálogo de prácticas culturales en código abierto*⁵ se dedica un apartado a los *caminos del deseo*. Sus autores califican a la práctica de atajar campo a través como una forma de diseño *bottom-up*⁶, de abajo hacia arriba.

Debemos diferenciar entre dos tipos de *caminos del deseo*: los que acortan el trayecto marcado, determinados por un objetivo y basados en crear una ruta eficiente; y los destinados únicamente al placer que, desde nuestro punto de vista, se generan al atravesar el paisaje. En las sucesivas páginas diferenciaremos, por lo tanto, entre estas dos modalidades de *caminos del deseo*: los que son meramente funcionales, y los destinados al trayecto placentero.

1.1.- Aclaraciones sobre el término

El título del presente estudio contiene palabras clave para el desarrollo de la misma, tales como *atravesar*, *paisaje*, o *deseo*, esta última evidentemente relacionada con el fenómeno de los *caminos del deseo*. No está demasiado claro cuál es el origen del término, a pesar de ser usado con frecuencia en diferentes campos. Se ha afirmado desde algunos ámbitos informales que Gaston Bachelard habla de *caminos del deseo*

—

³ PÉREZ VIQUEIRA, Víctor E. (2011). «Chimando por enriba dos charcos». En: TEIRA MUÑIZ, Ismael (Ed.) (2011) *Compostela: camiños de desexo*. Santiago de Compostela: Baleiro, p.10.

⁴ Baleiro es un colectivo 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. Más información en <http://baleiro.org>

⁵ VVAA. (2012). *Decálogo de prácticas culturales en código abierto* <<http://10penkult.cc/>>, pp. 39 e 70. Como se explica en el glosario de términos del decálogo, “Top-down y Bottom-up son estrategias de procesamiento de información características de las ciencias de la información, especialmente en lo relativo al software. Por extensión se aplican también a otras ciencias sociales y exactas. En el diseño Bottom-up las partes individuales se diseñan con detalle y luego se enlazan para formar componentes más grandes, que a su vez se enlazan hasta que se forma el sistema completo.”

en su libro *La Poétique de l'espace* [La Poética del espacio] editado por primera vez en 1957. Aunque en Internet resulte sencillo encontrar afirmaciones absolutas sobre esta cuestión, lo más probable es que se trate 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”⁷, explica Bachelard. Durante algunas líneas el autor sigue escribiendo sobre la idea de camino, y también sobre un análisis auxiliar del psicoanálisis denominado “topoanálisis”, “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima”⁸. Bachelard, antes de comenzar a realizar su análisis de la casa desde el sótano a la buhardilla, concluye:

“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 extraversión y de la introversión”⁹.

Este “topoanálisis exteriorista” estaría relacionado con el viaje lejos del espacio íntimo de la casa aunque, tal vez, sí se podría encontrar un vínculo entre Bachelard, deseo y camino, aunque lo que no parece demasiado acertado es atribuir directamente al autor etiquetas como *chemin du désir*, *sentier de désir* o *ligne de désir*. Cabría también la posibilidad de que a lo largo de las sucesivas traducciones del texto original en francés se haya ido perdiendo algún matiz hasta la desaparición de la referencia como tal de forma explícita. De cualquier modo, los *caminos del deseo*, han sido el justificante inicial ya no sólo para el título, sino para desarrollar toda una producción artística centrada en el deseo de enredo con la Naturaleza a través del paisaje.



Fig. 1

—

⁷ BACHELARD, Gaston (1998). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, p.41.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

Los *caminos del deseo* reciben en inglés diferentes nombres, como *desire line*, *social trail* o, en menor medida, *goat track* [camino de cabras] o *bootleg trail* [camino pirata]. El fotógrafo holandés Jan-Dirk van der Burg¹⁰ los denominó *olifantenpad* (Fig. 1) [literalmente, camino de elefante], obteniendo notoriedad a raíz de un libro homónimo, publicado en 2011. Los elefantes poseen la peculiaridad de seguir en manada el mismo camino, el mejor posible. Un comportamiento muy similar al de los usuarios de los senderos que nos ocupan en este TFM.

1.2.- Ponerse en camino

El que logra empezar un camino lo tiene ya medio hecho.

Séneca

Prácticamente en todas las ciudades que disponen de zonas ajardinadas se puede percibir el fenómeno, pero los tres casos particulares que describiremos a continuación han sido seleccionados por poseer ciertas peculiaridades que los dotan de una especial relevancia.

Para conocer otros ejemplos recomendamos uno de los más ingentes archivos de fotografías de *caminos del deseo*, disponible en la red social Flickr, administrado por George Redgrave y compuesto por más de medio millar de imágenes de “Desire Paths”¹¹ localizados por los usuarios en diferentes partes del planeta, configurando así un interesante álbum de forma colaborativa. Para Redgrave la clave de los *caminos del deseo* es que están hechos contra la voluntad de alguna autoridad que querría que fuéramos por otro camino menos conveniente, y explica que no ha podido dejar de buscar por todas partes este tipo de caminos, tras la lectura del libro *Two degrees west* de Nick Crane, en donde se habla de un paseo hacia el sur a través de Inglaterra:

“Claire estaba fotografiando caminos del deseo... las huellas de los 'anarquistas a pie', personas que habían pisado sus propias rutas en el paisaje, independientemente de

—

¹⁰ <http://olifantenpaadjes.nl/>

¹¹ http://www.flickr.com/groups/desire_paths/

las intenciones de los gobiernos, planificadores o ingenieros. [...] Por los caminos del deseo puedes escapar, puedes explorar, 'sentir tu camino a través del paisaje'".¹²

Antes de entrar a conocer en detalle los ejemplos que consideramos representativos, cabe señalar brevemente otros fenómenos curiosos relacionados con el acto de atajar, o de dejar huella en el territorio. Aunque la voluntad principal de este trabajo sea la de indagar en el concepto de paisaje y en el deseo de atravesarlo, también hay otras formas de sortear obstáculos, dejar huella u obviar trayectos marcados para llegar a un destino, como en el proyecto *Short Cuts*¹³ de Wolf von Kries (Fig.2), localizado en la ciudad de Beijing, aunque cualquier otra *gated community* o *condominio fechado* podría representar también un escenario idóneo para proyectos similares. Son áreas residenciales de acceso restringido a unos pocos donde se vigila quién entra o quién sale en cada momento. Para burlar los controles, algunas personas discurren dispositivos precarios que les ayuden a sortear los obstáculos y acceder al recinto amurallado o vallado.



Fig. 2



Fig. 3

El ejemplo anterior se desvía ligeramente del objeto de este TFM, pero resulta interesante tenerlo en cuenta. Otro fenómeno curioso es el rastro de los tacones de las prostitutas (Fig. 3) que aguardaban la llegada de los clientes, día tras día, durante varios años en los números 22 y 24 de La Rambla de Barcelona. Son huellas resultado ya no de hollar el espacio ajardinado, sino el mármol a la entrada de los *meublés*.

En Chicago tuvo lugar un estudio especialmente significativo en relación a los caminos deseados por los ciudadanos en sus rutas cotidianas cuando se desplazaban en

—

¹² Texto incluido en la página principal del citado grupo en Flickr. Traducción del autor.

¹³ http://www.wolfvonkries.de/short_cuts1.htm

automóvil. En 1955 arrancó el *Chicago Area Transportation Study*¹⁴ (CATS), con la tarea de planificar el futuro sistema de transportes del área metropolitana de la ciudad. Hace algunos años, James Throgmorton y Barbara Eckstein publicaron un ensayo sobre el estudio titulado *Desire Lines: The Chicago Area Transportation Study and the Paradox of Self in Post-War America*¹⁵ [Líneas del deseo: Estudio del Área de Transportes de Chicago y la Paradoja del Individuo en la América de la Posguerra].

Throgmorton y Eckstein argumentan que los encargados del CATS no sólo han considerado cuestiones relacionadas con la ingeniería de caminos o la planificación de transporte, sino que también ha tenido en cuenta la ideología dominante hasta mediados de siglo, lo que podría llamarse la “americanización de Freud”, interpretando así las *desire lines* dentro de la paradoja central del individualismo americano. Los autores se muestran críticos con el estudio porque, según ellos, no se tenían en cuenta los deseos o actitudes de los ciudadanos en relación a las limitaciones sociales que pudieran influir en la elección de una ruta cuando viajan por la ciudad; ni se preguntaba por qué algunas personas vivían en determinadas zonas, o viajaban a otros sectores con el fin de ir de compras, trabajar o divertirse.

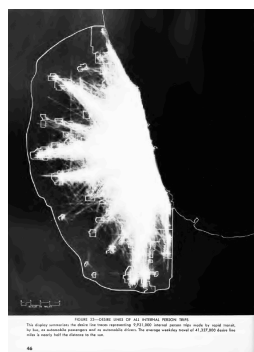


Fig. 4

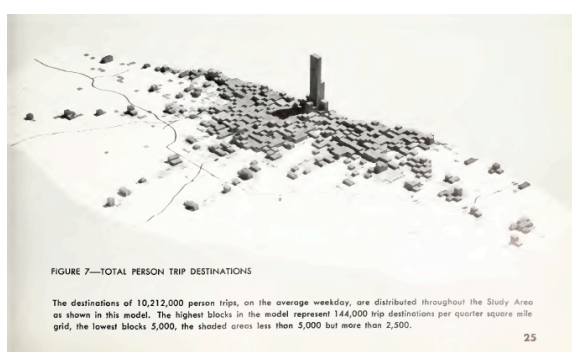


Fig. 5

Al finalizar la Primera Guerra Mundial tuvo lugar un notable incremento del flujo de coches y camiones en las carreteras norteamericanas, lo que produjo paralelamente más atascos en las calles, y el aumento del número de residentes en las ciudades. En

¹⁴ VVAA. (1959). *Chicago Area Transportation Study: final report in three parts*. Chicago: State of Illinois. [Fecha de consulta: 25 junio de 2012] <URL: <http://www.archive.org/stream/chicagoareatrans01chic#page/46/mode/2up> >

¹⁵ THROGMORTON, James. A. & ECKSTEIN, Barbara (2002). «Desire Lines: The Chicago Area Transportation Study and the Paradox of Self in Post-War America». *Chicago Essays*. [Fecha de consulta: 28 de junio de 2012]. < URL: <http://www.nottingham.ac.uk/3cities/throgeck.htm> >

la década de 1930, los responsables de la planificación urbana y los empresarios temían que la congestión acabara debilitando a las metrópolis, y buscaron ideas para utilizar las autopistas como herramientas para dirigir el crecimiento urbano a lo largo de aquellas líneas que resultaban, digamos, más deseables.

En resumen, el CATS podría definirse como un estudio de la preferencia de los deseos de los habitantes de Chicago a la hora de escoger sus rutas mediante el recuento sistemático de vehículos o las encuestas origen-destino. Con los datos obtenidos se han realizado algunos mapas (Fig. 4) y gráficos (Fig. 5) que reflejan el total de los destinos. Throgmorton y Eckstein señalan que uno de los objetivos principales del CATS era el desarrollo deseable del terreno para alcanzar, evidentemente, el bienestar general, y así promover un aumento en la productividad. Dado que la forma de obtener mayor productividad es la cadena de montaje de una fábrica, ellos entendían que un sistema de transportes era la cadena de montaje de una sociedad urbana.

“Un mapa de líneas del deseo muestra la suma de todas las rectas que unen los orígenes y los destinos de todos los viajes. La línea del deseo es la línea más corta entre origen y destino, y expresa la forma en que a una persona le gustaría ir si fuera posible. La línea del deseo es, por supuesto, poco realista, pero es una representación sencilla, imparcial y da al espectador una fuerte impresión de la ubicación y magnitud de los viajes dentro de una zona urbana.”¹⁶

1.2.1.- Detroit y sus calles sin nombre

La que había sido la cuarta ciudad más grande de EE.UU., símbolo de vanguardia y futuro, capital de la industria del motor con la producción en masa mediante cadenas de montaje e imagen idílica del sueño americano durante el siglo XX, parece que se haya venido abajo. Detroit, que puso a la nación sobre ruedas, ha pasado de tener casi dos millones de habitantes en la década de 1950 a reducir casi hasta la mitad ese número.

El cineasta Julien Temple narra en su documental *Requiem for Detroit?* (2009)¹⁷ el

¹⁶ VVAA. (1959), *op. cit.*, p. 40. Traducción del autor.

¹⁷ Más información sobre el film en <http://www.filmsofrecord.com/content.php?id=138>

ascenso y caída del “Big Three” de la industria del automóvil en Detroit, integrado por General Motors, Ford y Chrysler. Pero a pesar de su paisaje en ruinas, todavía hay esperanza en Detroit, la de los que viven dentro de los límites de la ciudad que continúan luchando por su supervivencia, creando sus propias soluciones, como la agricultura urbana y una fuerte red de jóvenes activistas.

Se calcula que Detroit dispone de más de 200.000 parcelas vacías para las que hay que encontrar nuevos usos con urgencia. El suelo de Detroit podría albergar al triple de los habitantes que tiene actualmente. Algunos ven la salvación en la agricultura urbana, volviendo a convertir las zonas deterioradas de la ciudad en campos y tierras de cultivo, tal como existían antes del auge industrial de la “capital del motor”.

Rebecca Solnit - autora también del libro *Wanderlust. A History of Walking* - ha publicado un interesante artículo¹⁸ sobre lo que está sucediendo en Detroit, titulado *Detroit arcadia: Exploring the post-American landscape*. La autora describe ese nuevo paisaje post-americano en la ciudad, de apariencia ruinoso y casi apocalíptica. “Este continente no ha visto una transformación como la de Detroit desde los últimos días de los mayas” afirma la autora, asombrada por los árboles, arbustos y maleza que crecen en el interior de los edificios, las repisas y las grietas. “La hierba crece exuberante, como si nada hubiera perturbado el verdor pastoral” explica Solnit. Al lado, sobreviven algunas casas con porches y buhardillas, la casa tipo que muchos estadounidenses fantaseaban con tener en su sueño americano. Para Rebecca Solnit, Detroit es un cuento con moraleja sobre las ciudades industriales construidas a la manera de poblados mineros - *boomtowns* - surgidos durante la fiebre del oro. “La mayoría de los pueblos mineros estaban destinados a ser efímeros. La gente pensaba que Detroit sería para siempre.”¹⁹, concluye Solnit.

James Griffioen²⁰, que desarrolla en Detroit un proyecto titulado *The Disappearing City* [La Ciudad que Desaparece], habla en un artículo titulado *Streets with no name*²¹ de las huellas de los caminantes a través de las numerosas zonas verdes que han vuelto a brotar en la destartalada Detroit. La “capital del motor” tiene un gran

¹⁸ SOLNIT, Rebecca (2007). «Detroit arcadia: Exploring the post-American landscape». *Harper's magazine*, July 2007. [Fecha de consulta: 25 de junio de 2012] < URL: <http://www.harpers.org/archive/2007/07/0081594> > Traducción del autor.

¹⁹ SOLNIT (2007), *op. cit.* Traducción del autor.

²⁰ <http://jamesgriffioen.net/>

²¹ GRIFFIOEN, James (2009). «Streets With No Name». *Sweet Juniper*, June 2009. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2012]. <URL: <http://www.sweet-juniper.com/2009/06/streets-with-no-name.html> >

número de población que, paradójicamente, se desplaza a pie para cubrir sus necesidades. Estos *caminos del deseo* (Fig. 6) abundan en los terrenos baldíos de la ciudad, como pruebas evidentes de que el hormigón no puede imponer su voluntad sobre el deseo humano. Detroit se ha tomado por sí misma la licencia de crear nuevos caminos para adaptarse a sus necesidades. Calles a las que nadie ha puesto nombre, al contrario que aquéllas abandonadas de asfalto que aparecen en su serie *Lost neighborhoods* [Barrios perdidos], 2009. Calles sin nombre, que no pertenecen a nadie.



Fig. 6

1.2.2.- Los otros caminos de Santiago

Compostela: camiños do desexo [Compostela: caminos del deseo] es un proyecto propio llevado a cabo en Santiago de Compostela entre los años 2009 y 2011. El resultado se presenta como un archivo documental en formato de libro de artista²² con fotografías de los *caminos del deseo* y sus geolocalizaciones.

La gran mayoría de los *caminos del deseo* localizados son funcionales, es decir, atajos que, en el caso de Santiago, adquieren un especial significado al ser la ciudad la meta de varias vías de peregrinación. Resulta más que evidente el gran contraste existente entre peregrinar y atajar como dos formas antagónicas de desplazarse en el territorio.

—

²² La página <http://baleiro.org/node/145> contiene información sobre el libro de artista, producido por Baleiro y financiado por la Universidad de Santiago de Compostela y el INJUVE.

En el mapa²³ (Fig. 7) final del proyecto artístico se aprecian dos zonas especialmente protagonistas por el número de senderos que hay en ellas. Se trata del campus universitario sur, y los alrededores del hospital clínico, los lugares en donde, curiosamente, los ciudadanos se desplazan de forma más apresurada. Otros parques y campiñas de Santiago - una ciudad fundamentalmente “verde” - se encuentran ajenos a este tipo de prácticas, pues no existe en esos lugares de recreo tal obsesión por la prisa.

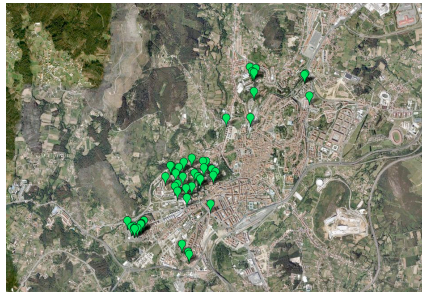


Fig. 7



Fig. 8

Algunos de los ejemplos son especialmente significativos, como ilustra el antes y después (Fig. 8) de una zona en la alameda donde lo que era camino fue convertido en césped, y lo que era hierba pasó a ser tierra; o el particular *camino del deseo* (Fig. 9) erosionado por automóviles para sortear dos bolardos. En algunas ocasiones se opta ya no por el camino más corto, si no por el que requiere menos esfuerzo (Fig.10); y en otras se repara la laguna de un camino que debería haber sido previsto (Fig. 11), pero que no existe.

Una de las cuestiones más interesantes del fenómeno es que los *caminos del deseo* son creados sin necesidad de diseños previos ni de un líder que dirija a los caminan-

—
²³Se puede acceder al mapa 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>

tes: ellos solos escogen o construyen en colectividad el mejor camino posible, sin necesitar de nada más que su deseo y sus ganas de andar.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

En algún momento a lo largo de esta fundamentación teórica destacaremos el papel del caminar como gesto de resistencia, aunque ciertamente resulta discutible considerar a la práctica de desplazarse a través de los *caminos del deseo* como hecho subversivo puesto que, en todo caso, esa rebelión hubiera sido llevada a cabo por el artífice del sendero, y no tanto por los cientos o miles de caminantes que siguen sus pasos.

1.2.3.- Valencia “parece toda un jardín”

Parece toda un jardín, ricos edificios tiene; al ser mis ojos viene, la mejor que he visto en fin.

Lope de Vega

La cita del escritor español del Siglo de Oro - tomada de la portada de un folleto editado por la Conselleria de Turisme de la Generalitat Valenciana - nos ofrece una idea de lo que Valencia suponía, ya en el siglo XVII, como entorno o refugio verde.

Al igual que las ciudades anteriormente destacadas, Valencia también cuenta con evidentes muestras de *caminos del deseo* en su entorno metropolitano. Senderos, eso sí, sustancialmente diferentes a los ejemplos de otras urbes, y más similares si cabe a los caminos que pueden surgir en un bosque o un entorno completamente natural.

Los *caminos del deseo* de Valencia son caminos de placer - en base a la división que hemos efectuado anteriormente - cuya única finalidad parece ser el reencuentro con

la Naturaleza gracias a la decisión de tomar una senda campo a través rodeada de vegetación, árboles y diversa flora urbana.

Es posible apreciar caminos funcionales en algunas zonas con césped de la ciudad, pero lo que nos interesa en nuestro trabajo es lo que sucede en una zona determinada, la del Parque Metropolitano del Turia. Los *caminos del deseo* - o *camino del deseo*, en singular, ya veremos por qué - de estos jardines ilustran con claridad la necesidad de rodearse de Naturaleza durante el tiempo que dure el recorrido, es decir: son el efecto del deseo de atravesar el paisaje.

Para comprender un poco mejor el fenómeno en Valencia echaremos ligeramente la vista atrás. Algunos siglos después de que Lope de Vega hubiera escrito sus versos a Valencia, la idea de la capital como un jardín sigue hoy muy presente. Si la ciudad se fundó sobre una isla fluvial rodeada por el río Turia, y ahora ese lecho es un jardín, gran parte de Valencia lo será también, ya que desde cualquier punto de la ciudad resulta sencillo acceder a él. Por eso, Valencia, “parece toda un jardín”. Mas allá de este guiño literario, el parque del Turia es más que un jardín, ya que representa el triunfo de la voluntad popular.

En el libro *El jardín del Turia: la transformación de una infraestructura hidráulica obsoleta en un parque metropolitano*²⁴, editado por el Ayuntamiento de Valencia en 2009, se explican las actuaciones paisajísticas llevadas a cabo en cada uno de los 16 tramos acondicionados hasta el momento, desde el Parque de Cabecera hasta el Parque Oceanográfico. Se incluye además el proyecto para los dos últimos tramos (17 y 18), denominado Gran Delta Verde, y diseñado a semejanza de un fragmento de bosque mediterráneo con canales de agua como encuentro del Jardín del Turia con el Mar Mediterráneo. Esta intervención, que pretende definir una parte de la fachada marítima de Valencia, contará con edificaciones residenciales y 36.000 metros cuadrados de dotaciones y nuevos equipamientos públicos. Cuando el proyecto del Parque del Turia esté acabado, incluidos los tramos 17 y 18, llegará a alcanzar una extensión de más de 200 hectáreas.

—

²⁴ LACARRA LÓPEZ, Julio, MEDINA PILES, Amparo (Dir) & PERALES, Verónica (Col.) (2009). *Guía de jardines históricos y parques urbanos de la ciudad de Valencia*. Valencia: Ajuntament de Valencia. [Fecha de consulta: 25 de junio de 2012]

< URL: http://www.turisvalencia.es/Datos/IdiomaNeutral/PDF/parque_metropolitano.pdf >

La vegetación, la topografía y los recorridos son elementos articuladores de todo el Parque Metropolitano del Turia. No nos centraremos en un análisis exhaustivo del proyecto, pero sí abordaremos algunas cuestiones que resultan importantes para nuestro trabajo, sobre todo relacionadas con el paisaje. El recorrido desde el interior hacia el mar comienza en el Parque de Cabecera (Parc de Capçalera), que incluye un Bosque de Ribera con fresnos (*Fraxinus angustifolia*), chopos (*Populus nigra*, *Populus alba*) y otras especies acuáticas o semiacuáticas, además de un lago artificial. En este tramo se localiza el Bioparc, un zoológico sin barreras visuales (*zooimmersion*) que recrea diferentes ecosistemas africanos en cerca de 100.000 metros cuadrados bajo eslogan “Naturaleza en abierto”. El hábitat “natural” de cada especie se sitúa en reproducciones artificiales de grandes rocas, cuevas o baobabs. Este estado natural “sigue siendo para nosotros un mito que se encuentra unido a los conceptos de sabiduría y bondad, y una utopía que se representa escenográficamente en los zoológicos.”²⁵, señala Javier Maderuelo.

Para comprender un poco mejor la situación de este parque debemos resumir su origen. Históricamente, Valencia ha sufrido importantes riadas documentadas desde el siglo XIV. Para evitar grandes daños, se petrilizó el río, y tras la gran riada del 14 de octubre de 1957 (Fig. 12) se optó por construir un trazado alternativo al histórico. Al reencauzar el río se liberó una gran superficie que cruzaba la ciudad de oeste a este. El gobierno franquista, con el Plan Sur, desvió el río por las afueras de la ciudad, y en 1973 el pleno del Ayuntamiento creó una comisión para estudiar la funcionalidad que se daría al antiguo lecho. La decisión tomada fue la de construir una gran autopista urbana (Fig. 13) que recorriera la ciudad y conectara el acceso de Madrid con el puerto. Esto generó una gran oposición ciudadana, organizada en torno a una campaña cívica bajo el lema “El llit del Túria és nostre i el volem verd” [El lecho del Turia es nuestro y lo queremos verde] que consiguió, finalmente, paralizar el proyecto.

Los defensores de la alternativa al “río de gasolina” reclamaban ansiosamente la creación de parques públicos y espacios verdes. Según escribía Miguel Ángel Villena²⁶ en un artículo de 1987, “Valencia es una ciudad que apenas dispone de medio metro

²⁵ MADERUELO, Javier (1996). « Introducción: Arte y Naturaleza». En: MADERUELO, J. (Dir.) *Huesca: arte y naturaleza. Actas del I Curso*. Huesca: Diputación de Huesca, p 16.

²⁶ VILLENA, Miguel Ángel (1987). «Verde que te quiero verde». *El País*, 3 de marzo de 1987. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2012]. <URL: http://elpais.com/diario/1987/03/03/espana/541724423_850215.html >

cuadrado de zona verde por habitante frente a las recomendaciones de los organismos internacionales que hablan de diez”. El movimiento ciudadano estaba integrado, además, por urbanistas, arquitectos y líderes políticos.

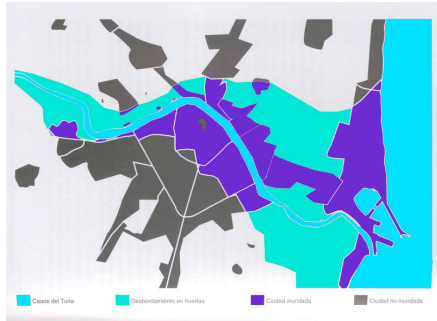


Fig. 12



Fig. 13

Con el cambio de régimen a finales de 1975, se cesó en el empeño de asfaltar el lecho, y se acordó destinar el viejo cauce a zona verde. El alcalde de la época, Miguel Ramón Izquierdo (1973-1979), facilitó los trámites para que el nuevo espacio pasara a ser propiedad del Ayuntamiento y convertirlo en parque urbano. El primer gobierno democrático, una coalición de izquierdas con el socialista Ricardo Pérez Casado (1979-1989) al frente, asume la planificación del cauce como acción prioritaria en el PAM (Programa de Actuación Municipal) de 1980. Al año siguiente se encarga a Ricardo Bofill el Avance del Plan Especial de Reforma Interior del Viejo Cauce del Turia, lo que genera una gran expectación tanto en la ciudadanía como en la prensa. Las maquetas (Fig. 14) y los planos del proyecto de Bofill se expusieron al público en la Lonja de la Seda durante los meses de junio y julio de 1982. Entre los alrededor de cien mil vecinos que visitaron la muestra, el Ayuntamiento realizó una encuesta que demostró que un 97% de los encuestados se mostraban a favor de la puesta en marcha del proyecto, aprobado finalmente en diciembre de 1983, y dividido en 18 tramos para facilitar su ejecución por partes.

El 27 de febrero de 1986 el alcalde Pérez Casado inauguró oficialmente las obras en un tramo cercano a los jardines conocidos como del Real o de Viveros. Pero el proyecto en su ejecución real - que se deseaba como un gran bosque urbano en más de 1.800.000 metros cuadrados de zonas verdes - incluía además una serie de equipamientos deportivos y culturales ligeramente distintos a lo proyectado en las maquetas. La construcción de edificaciones de cemento en el Jardín del Turia suscitó de nuevo la oposición ciudadana, amenazada ante la posibilidad de que el parque no fuera ni tan verde, ni tan público como se pretendía. Estas instalaciones acabaron

construyéndose (pistas deportivas, Palau de la Música, Ciudad de las Artes y las Ciencias), aunque cabe reconocer que el Parque del Turia conserva todavía su funcionalidad de gran pulmón verde urbano.

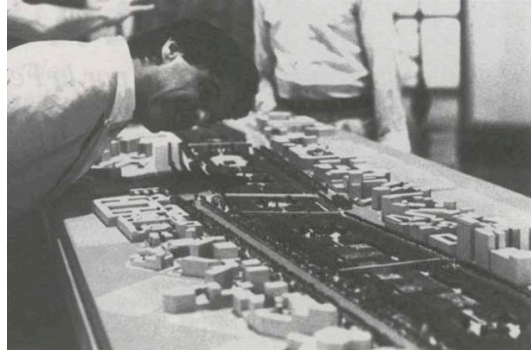


Fig. 14

A lo largo de prácticamente todo el parque, y especialmente en algunos tramos, existe un gran número de *caminos del deseo* con la particularidad de que discurren paralelos al camino marcado o trayecto oficial. Se trata de senderos que, al contrario de lo que sucedía en Santiago o en Detroit, no son atajos que pretenden acortar el trayecto, sino crear uno alternativo al existente de tierra, piedra u hormigón. Por eso, el gran *camino del deseo* del Turia (Fig. 15) es una buena prueba del deseo de atravesar el paisaje. No se puede obviar que los transeúntes que atraviesan el jardín son, mayormente, corredores, pero desde nuestro punto de vista, el cruzarlo no solamente guarda relación con el atletismo, sino que va más allá de la práctica deportiva para servir de reencuentro con la Naturaleza, y obtener en ella un refugio, un oasis. De ahí la fuerza del reclamo “El llit del Túria és nostre i el volem verd”.



Fig. 15

2.- Senderos del vasto mundo

El camino, como imagen de la vida humana, es uno de los primitivos símbolos de la humanidad [...] y, no obstante, dudamos en aceptar este conocimiento como verdad total y absoluta.

Otto Friedrich Bollnow

Robert Walser explicó muy bien su relación con el paisaje en un devenir que, según Ruiz de Samaniego²⁷, podría devenir en el propio devenir-flujo del mundo:

“El bosque fluye, es un fluido verde y profundo, sus ramas son sus olas, el verde es el líquido, yo muero y fluyo con el líquido, con las olas. Ahora soy ola y líquido, soy fluido, soy bosque, soy el mismo bosque, soy todo, todo lo que puedo ser y conseguir [...] Estamos en marcha y no hay más lugares en calma en nuestros corazones”²⁸

Los zoólogos afirman que en el paisaje primitivo generaciones de animales se desplazaban durante siglos por las mismas sendas, algo que también sucede en el mundo humano allí donde hay nuevas necesidades de circulación. Pero, ¿cuál es el origen de los caminos? Evidentemente se forman porque se transita por ellos, pero Bollnow resuelve la cuestión de una manera sumamente 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.”²⁹

Para no introducirnos en un terreno inabarcable, ceñiremos nuestra fundamentación teórica a la práctica de andar campo a través, por lo que no prestaremos tanta atención en esta ocasión al acto de caminar sobre el asfalto de la ciudad. Prácticas como *derivas*, *transurbancias*, propuestas surrealistas, dadaístas, situacionistas u otras experiencias de desplazamiento urbano a pie serán dejadas de lado para centrarnos en el tema que nos ocupa, aunque no por ello las consideramos menos importantes. De cualquier modo, el libro *Walkscapes. El andar como práctica estética*, de Francesco Careri ofrece una panorámica excepcional del hecho de andar, y echaremos mano de

—

²⁷ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2007). «Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar». En: MADERUELO, Javier (ed.) *Paisaje y arte*. Madrid. Abada editores, pp. 53-76.

²⁸ WALSER, Robert (1998). *Los cuadernos de Fritz Kocher*. Valencia: Pre-textos, pp. 142 y 145.

²⁹ BOLLNOW, Otto Friedrich (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, p. 95.

sus ejemplos en repetidas ocasiones a lo largo de nuestro particular recorrido. “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”³⁰ apunta Careri.

No podemos olvidar los senderos que también en nuestro *vasto mundo* realizan los animales, aunque debemos admitir que quizás resulte un tanto pretencioso -y hasta inapropiado - considerar que los animales pueden ser conscientes de que atraviesan un paisaje. En este caso tal vez deberíamos hablar con más propiedad de atravesar la Naturaleza. De cualquier modo, los senderos que los animales hollan sobre la hierba nos resultan igualmente interesantes como huella de un recorrido, en ocasiones ignorando también un camino marcado por los humanos, que en la mayoría de los casos representa un ataque mucho mayor al entorno que el leve y frágil rastro de, por ejemplo, un hatajo de caballos (Fig. 16).



Fig. 16

Pocas dudas ofrece la evidente eficacia de los recorridos trazados por animales en su medio natural, más sorprendentes todavía en el caso de largas rutas migratorias. No debemos olvidar que muchos de esos paisajes repletos de fauna se encuentran atravesados por carreteras, gran parte de ellas secundarias. Trataremos un poco más adelante esta otra forma de atravesar el paisaje, aunque aprovechamos ahora para evidenciar algo esperable de la complicada convivencia entre coches rugiendo a toda velocidad, y animales desorientados que huyen despavoridos. “Así marcado por manchas, halos, pequeños cuerpos aplastados, el asfalto parece una de esas pizarras o

—
³⁰ CARERI (2002), *op. cit.*, pp. 19-20.

uno de esos esquistos en los que miles de fósiles escriben la historia de un paisaje”³¹ explica Jacques Lacarrière, refiriéndose a los pobres animales amalgamados en el alquitrán con los que se encontró *a lo largo del camino* en alguno de sus viajes.

La cabra siempre tira al monte, pero el deseo que lleva a los animales allí no es para nada comparable con el de los humanos. Para nosotros, pisar la hierba y rodearnos de Naturaleza supone estar en un oasis, como un ritual para sentirnos bien. En cambio, un jabalí, un zorro o unos caballos salvajes parecen moverse impulsados por otro tipo de deseos, que convierten a sus desplazamientos en algo que nada tiene que ver con un paseo, entendiendo el pasear como un “andar por distracción” u ocioso, tal como define el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

La mirada animal hacia el paisaje no es de simple deleite y disfrute, ni atravesarlo es una actividad de recreo. Pensemos en una vaca que marcha sobre un verde y apetitoso pasto. Esto puede ser extensible igualmente a los humanos habitantes del mundo rural, interesados y preocupados por el estado de las cosechas, que aprovechan productivamente la tierra cuando andan sobre ella sembrándola, podando o segando. Por ello, los campesinos están incapacitados para tener experiencia del paisaje, porque andan, no pasean. Esta es la conclusión a la que llega Marcial Gondar en un texto titulado *Campesinos que andan, urbanitas que pasean. Dos cosmovisiones sobre el territorio*³². El autor delimita su investigación exclusivamente al mundo rural gallego, echando mano de diferentes cantigas populares de tradición oral. En todas ellas se loa el trabajo, en detrimento del vagar, reservado exclusivamente a los *señoritos*. “Andar éche para os pobres/ Que teñen que traballar. / Pasear é cousa de ricos / Que lle lo dan por folgar” [Andar es cosa de pobres/ Que tienen que trabajar. / Pasear es cosas de ricos/ Que viven de vagar.] Como explica Gondar, en el mundo rural - al menos el gallego - el tiempo de ocio y el de trabajo no gozan de una separación clara, debido tanto a la irregular duración de la jornada de trabajo campesino, como al hecho de que en algunas labores más duras, como siegas, siembras o trillas, el trabajo fuese colaborativo y estuviese impregnado de un ambiente festivo de bailes y cantos. El paseo no tiene cabida en el mundo rural de Galicia, donde el trabajo es encumbrado y la holgazanería criticada: “O traballo cansa pero non mata” [El trabajo

³¹ LACARRIÈRE, Jacques (1977). *Chemin faisant*. París: Poche, pp. 82 - 83. Citado por LE BRETON, David (2011). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, p. 81.

³² GONDAR PORTASANY, Marcial (2007). «Campesinos que andan, urbanitas que pasean. Dos cosmovisiones sobre el territorio». En: LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.). *Paseantes, viaxeiros, paisaxes*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 217-224.

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 algunas cantigas que dan fe de ello.

“Los campesinos siguen siendo, todavía hoy, la única clase social que no manifiesta ningún entusiasmo por las bellezas naturales”³³ asegura Kenneth Clark, y Alain Roger llega a afirmar que la percepción del paisaje es una invención de los habitantes de las ciudades y que supone el resultado de la suma de distanciamiento más cultura, una especie de, en palabras del autor, *recultura*. Para José Albelda, la mayor parte de los paisajes rurales “muestran una belleza que es precisamente fruto de un equilibrio entre la explotación humana y la entropía del medio”³⁴; y el artículo segundo de la *Ley de protección del paisaje catalán* lo reconoce como “un elemento de bienestar individual y colectivo que además de valores estéticos y ambientales posee una dimensión económica”³⁵, algo que se aprecia en la conversación de dos personajes en uno de los dibujos de Castelao (Fig. 17)

—Todos din que Galicia é moi bonita.
—Sí, hom, si; pero as paisaxes non se comen.



Fig. 17

- Todos dicen que Galicia es muy bonita.
- Sí, hombre, sí; pero los paisajes no se comen.

A pesar de esta realidad, el enfoque que nosotros daremos al paisaje estará más relacionado con el bienestar individual y colectivo, que con una simple cuestión económica. Trataremos de fundamentar nuestra postura a lo largo de las páginas siguientes, comenzando por el intento de esclarecer el contexto que da lugar a un *camino del deseo*. En uno de los apartados de su libro dedicado a las estrategias y a las tácticas, Michel De Certeau habla de “productores desconocidos, poetas de sus

³³ CLARK, Kenneth (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral. Citado por ROGER, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, p. 33.

³⁴ ALBELDA, José & SABORIT, José (1997) *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana, p. 84.

³⁵ PRADA BLANCO, Albino (2009). «Os comedores da paisaxe». En: DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco & LÓPEZ SILVESTRE, Federico. (2009). *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, p. 291.

asuntos, inventores de senderos en las junglas de la racionalidad funcionalista [...] trazan 'trayectorias indeterminadas', aparentemente insensatas porque no son coherentes respecto al lugar construido, escrito y prefabricado en el que se desplazan"³⁶. Aplicándolo al tema que nos ocupa, el impulso que inicia un *camino del deseo* surgiría del aprovechamiento de una fisura, de una grieta en el sistema.

De Certeau denomina "trayectorias"³⁷ a las prácticas del consumo. El material de éstas son los *vocabularios* de las lenguas recibidas, por ejemplo las disposiciones urbanísticas, y se encuadran en *sintaxis* prescritas, como por ejemplo organizaciones paradigmáticas de lugares. "Estos 'atajos' siguen siendo heterogéneos para los sistemas donde se infiltran y donde bosquejan las astucias de intereses y de deseos *diferentes*"³⁸. El autor está hablando de prácticas cotidianas de oposición, en concreto relacionadas con el uso o el consumo. Por supuesto, utiliza términos que nos resultan familiares - *atajo*, *deseo* - desde un punto de vista figurado pero, en cambio, no tan alejado de ser interpretados tal cual en relación a los senderos que nos ocupan.

En el capítulo *Andares de la ciudad*³⁹ De Certeau habla propiamente de los caminantes de los *pasos perdidos*, la aprehensión táctil y apropiación cinética que teje los lugares, que son sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad, pero que no se localizan: especializan. El autor de *La invención de lo cotidiano* habla de huellas y se centra en lo sutil de los recorridos a pie, como ausencias de lo que ha pasado. "Las lecturas de recorridos pierden lo que ha sido: el acto mismo de pasar [...] sólo se deja aprehender una reliquia colocada en el no tiempo de una superficie de proyección"⁴⁰ afirma De Certeau. El autor está hablando del caminante en la ciudad, en el asfalto y el cemento de las aceras.

De Certeau recurre con frecuencia en su libro al acto de hablar, como ejemplo de práctica cotidiana y, luego, su posibilidad de oposición, o no. Nos interesa - y el propio autor, de hecho, lo hace - comparar el acto de hablar con el de caminar, dado que el segundo es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua o a los

³⁶ DE CERTEAU, Michel (1986). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, pp. 40-41.

³⁷ DE CERTEAU, Michel. (2001). «De las prácticas cotidianas de oposición» En: BLANCO, Paloma, CARRILO, Jesus, CLARAMONTE, Jaime & EXPÓSITO, Marcelo (Ed.) *Modos de hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 399.

³⁸ *Ibid.*, p. 398.

³⁹ DE CERTEAU, Michel (1986), *op. cit.*, p. 103.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

enunciados realizados. Al igual que el locutor se apropia y asume la lengua, el caminante se apropia del sistema topográfico. El caminar es una realización espacial del lugar, del mismo modo que el habla es una realización sonora de la lengua. El orden espacial organiza un conjunto de posibilidades y prohibiciones, y el caminante actualiza algunas de ellas, las desplaza o, incluso, inventa otras nuevas, “pues lo atajos - también los *caminos del deseo* -, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales”⁴¹. De hecho, en la portada del libro *The Practice of Everyday Life* en una edición de diciembre de 2011, aparece, curiosamente, la imagen de un *camino del deseo*

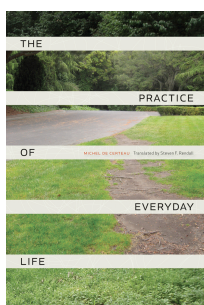


Fig. 18

2.1.- Wandern

Bollnow, en *Hombre y espacio*⁴², habla de una división del segundo en dos regiones: una interna más reducida - la esfera limitada de la casa, de la patria - que se encuentra envuelta concéntricamente por otra externa, más vasta, en la que se adentra el hombre y de la que retorna. Para esta penetración en el espacio, Bollnow se centra en el camino o la carretera como vías que suponen una apertura del espacio distinto del espacio privado de la casa para poder explorarlo, y el autor dota de una especial importancia a los senderos. Habla de *Wandern*, una de esas palabras alemanas que ofrecen múltiples traducciones sin equivalente exacto en castellano, pero relacionada con caminar, peregrinar, vagar, migrar o viajar a pie. “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”⁴³ explica el propio Bollnow. Es decir, *Wandern* es caminar porque sí, como lo hacía el *Wandervogel* de comienzos del siglo XX que entendía el andar a través del paisaje como una

—

⁴¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴² BOLLNOW (1969), *op. cit.*, p. 81.

⁴³ BOLLNOW (1969), *op. cit.*, p. 106.

forma de vida, y también como una práctica de resistencia. Dedicaremos unas líneas a hablar de estos “pájaros errantes” (Fig. 19).



Fig. 19

Wandervogel fue el nombre adoptado por un grupo de jóvenes alemanes que en torno a 1896 reaccionaron contra la forma de vida moderna en la ciudad. El movimiento llegó a contar con más de medio millón de seguidores que caminaban por los bosques en la búsqueda de un mundo mejor. Hacían hogueras y dormían bajo las estrellas, pero eran mucho más que un simple club de jóvenes montañeros. A raíz de la amplia atención que despertaron, surgieron otros grupos similares en el seno de la clase política y religiosa, pero con planteamientos y objetivos de otro tipo. *Wandervogel* era una corriente mucho más compleja.

Después de la Primera Guerra Mundial, que diezmó a una generación de jóvenes alemanes, el *Wandervogel* seguía con fuerza, cambiando su orientación estrictamente apolítica de antes de la contienda, por una escisión en diferentes grupos juveniles, desde feministas, judíos o marxistas, hasta otros de carácter más nacionalista radical o incluso antisemita. Con el ascenso de los nazis en 1933, se prohibieron las actividades de los grupos juveniles, incluido el *Wandervogel*, cuyos miembros fueron absorbidos en parte por la *Hitlerjugend*, las juventudes hitlerianas, mientras otros luchaban en contra. El propio estilo del *Wandervogel* fue adoptado, en parte, por la *Hitlerjugend*, sobre todo por su carácter autoritario y su atuendo militar. El movimiento *Wandervogel* continúa en la actualidad, siendo de nuevo apolítico y restaurado en sus valores originales de respeto a la Naturaleza y la libertad individual.

Eduardo Hurtado, que ha realizado una instalación titulada *Wandervogel* el pasado mes de abril dentro del proyecto Muro Guggenheim Bilbao⁴⁴, se pregunta acerca del movimiento alemán: “¿Es el origen de la ola hippie de los 60 y el movimiento verde

—

⁴⁴ <http://www.bellasartes.ucm.es/errar-europa>, donde también se puede encontrar información sobre el proyecto *Errar Europa*, un análisis crítico sobre Europa a partir del acto de caminar. Eduardo Hurtado también es autor del texto *Caminar como práctica de resistencia*.

europeo o puede considerarse una de las bases sociales del nacionalsocialismo?”⁴⁵. Hurtado también explica que el movimiento fue una reacción romántica al liberalismo capitalista de la época que hizo del caminar algo «improductivo» para convertirlo, de ese modo, en una crítica al capitalismo. Para el periodista Antonio Fraguas, andar es también un acto aparentemente inútil e improductivo en términos mercantilistas, ya que no genera ni gasto ni consumo; pero es, en cambio, “un acto de reflexión y de subversión en un mundo saturado de consumo y dióxido de carbono”⁴⁶. En la actualidad podemos encontrar dispositivos que permiten aparentemente poder atravesar la Naturaleza sin salir tan siquiera de casa, como la cinta de correr interactiva (Fig. 20) de la empresa alemana Zebris, que emula un recorrido a través del paisaje. Un gesto de caminar improductivo, pero tampoco subversivo.



Fig. 20

Francis Alÿs también convierte el acto de andar en un acontecimiento subversivo, patente en uno de sus conocidos trabajos titulado *When Faith Moves Mountains* [Cuando la Fe Mueve Montañas] (Fig. 21), 2002, en el que medio millar de voluntarios se desplazaba por las dunas de Ventanilla, en Lima (Perú), moviendo pequeñas cantidades de arena. En acciones como *The Leak* [La Fuga] (Fig. 22), realizada por primera vez en São Paulo, y repetida en Jerusalén en 2004, el rastro es una delgada línea verde procedente de una lata de pintura perforada, cuya morfología dependía

⁴⁵ LARRAURI, Eva (2012). «La memoria de las 'aves errantes'». *El País*, 28 de marzo de 2012. [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2012] <URL:

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/27/paisvasco/1332870330_284799.html >

⁴⁶ FRAGUAS, Antonio (2012). «Una vuelta a las andadas». *El País*, 18 de marzo de 2012. [Fecha de consulta: 24 de marzo de 2012]. <URL:

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/17/actualidad/1332004193_268688.html >

exclusivamente del recorrido de Aljés. Volveremos a mencionar al artista más adelante en nuestro personal “recorrido por caminos trillados”.



Fig. 21



Fig. 22

En septiembre de 2012 tendrá lugar en México la *XIII International Walking and Liveable Communities Conference*, en la que colabora *Walk 21*, una ONG inglesa que potencia el desarrollo de comunidades saludables, eficientes y sostenibles, promotora de la *Carta internacional del caminar*⁴⁷, reivindicada también por asociaciones a nivel más local como *A Pie*⁴⁸ de Madrid o *Catalunya Camina*⁴⁹. Estas entidades también reclaman la correcta lectura de la *Carta Europea de los Derechos del Peatón*⁵⁰, donde se reconoce poder transitar por zonas urbanas lo más amplias posible insertadas coherentemente en la organización de la ciudad que no sean meras “islas para peatones”; todavía una asignatura pendiente para la mayoría de las ciudades, incluida Valencia.

Por supuesto que las carreteras no están hechas para caminar, por eso, el caminante prefiere el *Wandern*, ese sendero en el que andar por amor al caminar, que tiene su finalidad en sí mismo y en el que no existe la prisa por llegar a un destino. En palabras de Bollnow, esos “senderos que le hacen penetrar [al caminante] más profundamente en el interior del paisaje”⁵¹. Podemos aplicar esto al caminante del jardín del Turia, que carece de destino y nada más que desea estar en marcha, sea andando o corriendo. Bien es cierto que hay un gran porcentaje cuyo deseo es el de hacer deporte, pero no debemos pasar por alto que el lugar para practicar *footing*, *running* o simplemente caminar sea un paraje natural; que esos ciudadanos hayan

—

⁴⁷ http://walk21.com/charter/documents/Carta_Internacional_espanol_03-07.pdf

⁴⁸ <http://asociacionapie.org/apie/Indice.html>

⁴⁹ <http://catalunyacamina.org/>

⁵⁰ Aprobada por el Parlamento Europeo el 12 de octubre de 1988.

⁵¹ BOLLNOW (1969), *op. cit.* p. 107.

escogido el paisaje como telón de fondo. La carencia de meta es una de las características esenciales del *camino del deseo* placentero; pero este caminar sin dirigirse a un lugar fijo no debe ser confundido con la vida de un tunante, un vagabundo o un bandolero errante que sale al acecho de víctimas en los caminos. Debe relacionarse, más bien, con la intemporalidad, porque tanto el tiempo como el mundo desaparecen con la felicidad del tiempo presente, en el tiempo tranquilo de los senderos lejos del ritmo acelerado de la carretera.

Definamos todavía mejor *Wandern*. Para Rilke, *Wandern* es girar alrededor del centro de equilibrio de la intimidad que se revela a través del paisaje, que es diferente al camino que se realiza en la intimidad del paisaje. Como vemos en su significación, *Wandern* es muy similar a un *camino del deseo*, aunque no podemos hablar de ellos como sinónimo, ya que el primero se desarrolla, tal vez, en un ámbito mucho más virgen y salvaje.

David Le Breton también elogia el caminar, y muy delicadamente exalta también a los senderos, los *caminos del deseo*, como “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.”⁵². Habla del camino como una cicatriz de tierra en medio del mundo vegetal, como marca de humanidad, lejos de la agresividad del neumático que arrastra a todo lo que encuentra en su camino e imprime en la tierra la herida de su paso. Pero si tenemos que seleccionar a enaltecedores del andar no podemos olvidar a Henry David Thoreau, cuyo libro *Walking*⁵³ supone un auténtico alegato del caminar a través del paisaje. “Para Thoreau, el deseo de caminar en el paisaje inalterado ya no parecía tener una historia, sino ser natural, si la naturaleza significa la verdad eterna que hemos encontrado, no la historia específica que hemos hecho”⁵⁴ explica Rebecca Solnit. Thoreau era un joven excéntrico que vivió durante algún tiempo en una pequeña casa a orillas del río Walden⁵⁵, a tres kilómetros de Concord, donde cultivaba un pe-

—

⁵² LE BRETON (2011), *op. cit.*, p. 78.

⁵³ *Walking* se publicó originalmente en el año 1862 a partir de anotaciones de los diarios de Thoreau realizadas entre 1850 y 1852. Recientemente lo han traducido al castellano autores como Federico Romero (*Caminar*, Árdora, Madrid, 1998) o Silvia Komet (*Pasear*, Olañeta, Palma, 1999), aunque la edición que nosotros hemos manejado ha sido la de Antonio Casado da Rocha, más profusa en anotaciones y precedida de una interesante introducción, titulada *El arte de caminar. Walking, un manifiesto inspirador*⁵³.

⁵⁴ SOLNIT, Rebecca (2002). *Wanderlust. A History of Walking*. London: Verso, p. 84. Traducción del autor.

⁵⁵ Este río da nombre a otra de sus obras titulada así.

queño huerto con el que se ganaba la vida. Se había refugiado en la Naturaleza tras un desengaño sentimental, proponiendo el regreso a ella como un reencuentro con lo salvaje y el buen camino:

“¿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.”⁵⁶

2.2.- La carretera arrastra

Un paisaje se conquista con las suelas del zapato, no con las ruedas del automóvil.

William Faulkner

No es nuestra intención que las palabras de Thoreau con la que cerramos el anterior apartado, dedicado al *Wandern*, sirva de enlace para este otro, dedicado a la carretera; no queríamos parecer catastrofistas al entender la carretera como el *mal camino*. No pretendemos negar los avances técnicos de la ingeniería de caminos y la redes de comunicación o el valor económico de las carreteras y autovías; simplemente queremos ofrecer un recorrido por otra forma de atravesar el paisaje - en automóvil - que, a nuestro juicio, resulta mucho menos interesante que un feliz recorrido caminando campo a través.

En la construcción de carreteras, como en el jardín, el hombre demuestra ser el dominador de la Naturaleza. Si primero ha sido el constructor de la casa, ahora lo es de la ruta, al contrario de los animales quienes no construyen sus sendas de acuerdo a un método ni haciendo uso de la técnica. Las redes de carreteras se constituyen como tejidos independientes que someten al paisaje a unos puntos de vista determinados. Estas redes constituyen un sistema en el que late el tráfico, un flujo de automóviles que absorbe al individuo y lo arrastra hacia el anonimato. Como explica Bollnow⁵⁷, el espacio de la carretera es un *espacio excéntrico* que carece de puntos centrales y atrae al hombre a la lejanía infinita en su condición de peregrino

—

⁵⁶ THOREAU, Henry David & CASADO DA ROCHA, Antonio (Ed.) (2010). *El arte de caminar. Walking, un manifiesto inspirador*. Barcelona: Nuevos Emprendimientos Editoriales, p. 75.

⁵⁷ BOLLNOW (1969), *op. cit.* p. 101-102.

en tránsito. En una carretera sólo existe la dirección hacia adelante, puesto que si caminamos hacia atrás se entiende que volvemos, y esto anularía el sentido del camino; la carretera empuja hacia una meta, y en la carretera el individuo tiene prisa, adelanta a otros, “se inicia una competición de movimiento hacia el futuro”⁵⁸. Una opinión diferente de la de John Brinckerhoff, que considera que las carreteras se han convertido en el último recurso de privacidad, de soledad y de contacto con la Naturaleza para mucha gente. “Ningún otro espacio en el paisaje moderno resulta tan versátil”⁵⁹, afirma.

La relación entre coche y paisaje había inspirado a los *futuristas*, pero sigue atrayendo a artistas hoy en día. Alain Bublex en su obra *Achetez de l'acier* [Compre acero], 2006, (Fig. 23) una fotografía de un automóvil americano de la década de 1970 rotulado en el lateral con la inscripción “Help to preserve one of the world’s most beautiful landscapes” [Ayuden a preservar uno de los paisajes más bellos del mundo], denunciando la falsa paradoja existente entre la cuestión de preservar el paisaje, y la desaparición de los paisajes industriales, junto a la idea que solucionaría esto: la de fomentar la compra de acero para que pueda haber fábricas humeantes y paisajes dramáticos.



Fig. 23

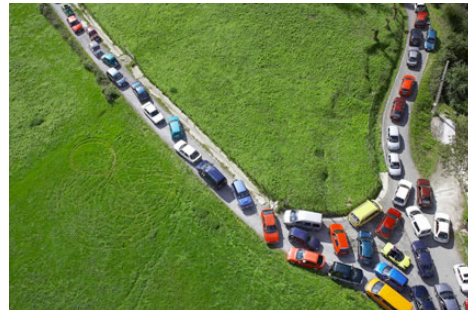


Fig. 24

El 18 de septiembre de 2005, desde las 11 hasta las 15 horas se formó un atasco en las faldas de la sierra de Aralar, en Intza (Navarra), un lugar por donde habitualmente no deben circular demasiados coches, y mucho menos formarse atascos. La artista Mainer López realizó para su pieza *Ataskoa* [Atasco], 2005, (Fig. 24) una convocatoria pública a través de prensa, radio, carteles y octavillas. A medida que iban llegando los coches - 160 en total- se distribuían según el color y posición a lo largo de una

—

⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁹ BRINCKERHOFF JACKSON, John (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

pista de sentido único. El color de los coches proporcionaba un cromatismo agradable al lugar, al contrario de lo que sucede en los habituales atascos urbanos, hechos específicos de dificultad en la vida contemporánea. *Quartz Movement: Bronx, Brooklyn, Queens* (1999), de Thom Merrick, ofrece un determinado tipo de huella, la de tres neumáticos que presentan diferentes niveles de desgaste del dibujo en función de la zona de la ciudad a la que corresponden.

Miguel Aguiló⁶⁰ se pregunta si el disfrute producido con la velocidad tiene algo que ver con el recorrido, ya que quienes disfrutan yendo deprisa parecen desentenderse del entorno. Afirma que tanto la velocidad como los recorridos de las carreteras pueden contribuir a un eventual empobrecimiento del disfrute del paisaje, y destaca el concepto de *parkway* como un ejemplo de carreteras escénicas diseñadas para disfrutar del paisaje en la ciudad, sin perder la funcionalidad original de llegar a un destino. Un ejemplo es el Henry Hudson Parkway (Fig. 25), inaugurado en 1937 en la ciudad de Nueva York con más de diecisiete kilómetros de recorrido. “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 as medidas de seguridad, colabora en gran manera al aburrimiento”⁶¹ explica Aguiló, y añade “La velocidad, aparte de peligrosa, tiende a trivializar la experiencia de paisaje desde la carretera.”



Fig. 25

El ingeniero y pintor Ángel del Campo⁶² realizó una investigación sobre los principios geométricos que regulan la visión desde el coche, para mejorar así el diseño de las carreteras que en la década de 1960 estaban siendo adecuadas a los nuevos tipos de

⁶⁰ AGUILÓ, Miguel (2007). «El paisaje trivial de la velocidad». En: LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.), *op. cit.*, pp. 242-249.

⁶¹ *Ibid.*, p. 248.

⁶² CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del (1963). *Recomendaciones relativas a la estética de la carretera y su ambientación en el paisaje*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas.

vehículos. Denominó a su teoría *Campo de Visión Descansada* (CVD)⁶³, y su aplicación facilitaría un mayor disfrute de los paisajes recorridos. Por supuesto no podemos olvidar que, a pesar de que en este trabajo final de máster relacionemos el paisaje con el recorrido, hay algo imprescindible para que exista: la mirada. Para Bollnow, en la carretera también se transforma el espacio debido en gran parte a la velocidad alcanzada en el desplazamiento, provocando que toda la atención se concentre en la estrecha cinta de asfalto y que el conductor ya no se mueva en el paisaje como el caminante, sino que el paisaje desfile a su lado y, a más velocidad, incluso desaparezca.

La exposición *There is No Road (The Road is made by Walking)* realizada en 2009 en LABoral de Gijón, recogía una serie de viajes y travesías de artistas por lugares apartados y otros destinos remotos. El título es la traducción al inglés del conocidísimo verso de Antonio Machado - tan adecuado tanto para la exposición de LABoral como para nuestra producción - que así, traducido, se distancia de la familiaridad excesiva que representa para la cultura española como una de las citas más trilladas de nuestra literatura. Sean Cubitt, en un texto titulado *El Camino (No Camino)* en el catálogo de la muestra, reduce la definición de camino al acto de caminar, ya que no hay más camino que el que se hace al andar, y que cuando atravesamos el paisaje en un coche, ese coche es punto de partida y de destino de sí mismo. “Un coche no es un camino, ni siquiera va por un camino. Está atrapado en su propia y eterna repetición”⁶⁴ afirma Cubitt. El coche va ligado a la carretera, y sólo imita pálidamente al andar que hace camino.

John Brinckerhoff Jackson escoge otros derroteros, que ya se pueden intuir en el título de su libro *Las carreteras forman parte del paisaje*. Se trata de un breve ensayo donde se emplea el término “odología” (siendo *hodos*, en griego, camino o viaje) referido a la ciencia del camino para repasar históricamente el significado de carreteras y senderos. Según él, fue la carretera la que primero nos reunió en un grupo o en una sociedad, a la vez ha sido desatendida durante mucho tiempo por historiadores y teóricos del paisaje por ser un espacio feo o anodino. Esto cambió con la odología, que forma parte de la geografía, y se basa en el estudio de los recorridos -

⁶³ 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.

⁶⁴ VVAA. (2009). *There is No Road (The road is made by walking)*. Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, p. 33.

sean calles, carreteras, autopistas o senderos - pero también de la reacción ante el movimiento a lo largo de un camino señalado. En este sentido, no hay que olvidar esas formas de andar que pueden ser analizadas desde un punto de vista estético, tales como desfiles o procesiones.

Desde el punto de vista europeo, en el siglo XVII se produjo un cambio sustancial en la significación de las carreteras, muchas veces originadas tras el ensanchamiento de caminos primitivos para posibilitar la circulación de carros y carruajes. En este contexto, los que se desplazaban a pie pasaron a ser considerados personas de clase baja, y a asociar lo pedestre con sinónimos negativos.

“El asfalto no tiene historia, ni siquiera la de los accidentes que lo han marcado. Los coches pasan por él sin dejar memoria, rompiendo el paisaje como un cuchillo, en la indiferencia total por el lugar o por su historia.”⁶⁵, afirma tajante Le Breton, algo distante de la opinión de Alain Roger:

“Yo creo que 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, 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, [...] se cree que es suficiente con plantar árboles para hacer una bonita autopista y se comenten muchos errores.”⁶⁶

Algunos de esos *apósitos vegetales* serían, por ejemplo, la rotondas ajardinadas o la plantación de algunas especies en los accesos al vial. Desde otra perspectiva habría que mirar a los ecoductos. Un ecoducto (Fig. 26) es un puente construido sobre autopistas o líneas férreas destinado al paso de fauna salvaje, ya que permite conectar hábitats adyacentes a la vía y evitar el peligro de que los animales accedan a la carretera. Se puede continuar el camino campo a través gracias a estos pasos elevados, cuyo elevado coste provoca que sólo sean levantados en zonas de riesgo muy específicas. Otra variante es el “pasafaunas”, una especie de túnel bajo las autovías, denominado así en algunos países latinoamericanos como Argentina.

—

⁶⁵ LE BRETON (2011), *op. cit.*, p. 80.

⁶⁶ ROGER (2007), *op. cit.*, pp. 151 - 152.



Fig. 26

Hemos tratado de ofrecer en este apartado una breve perspectiva y, como hemos visto, las opiniones sobre la carretera son variadas y en muchos casos enfrentadas; aunque desde el primer momento hemos dado a entender nuestra postura, que poco o nada tiene que ver con la de Antonio Bonet Correa, para quién las carreteras “son como una alfombra sin fin, un pasillo al expedito y al aire libre... El sueño de la realidad y el viaje feliz”⁶⁷.

2.3.- Un recorrido por caminos trillados

Realizaremos a continuación un breve recorrido por el trabajo de algunos creadores que han hecho del caminar su práctica artística. Muchos de ellos se inscriben dentro de lo que se denomina Land Art, de escala mucho más humana que el Earth Art norteamericano. No nos extenderemos demasiado en una explicación de lo que es el “arte de la tierra”, “arte del paisaje” o, en ocasiones, “arte medioambiental”, en relación a esta forma de arte procesual de finales de los sesenta. Simplemente nos centraremos en la producción de una selección de artistas.

Quizás deberíamos ponernos en camino con *A Line Made by Walking* (Fig. 27) de Richard Long, realizada en 1967. Desde nuestro punto de vista, la *línea hecha caminando* por Long en Somerset (Inglaterra) constituye un episodio fundamental del arte contemporáneo, algo que corroboran también autores. Entre ellos, el propio Francesco Careri⁶⁸, que cita a su vez a Guy Tosatto quien la define como uno de los gestos más revolucionarios de la escultura del siglo XX; o Rudy Fuchs, que se refiere a ella como una interrupción fundamental en la historia del arte.

—

⁶⁷ BONET CORREA, Antonio (1994). «Naturaleza, ingeniería y vías de comunicación». En: VVAA. *Ingeniería y Naturaleza. Una carretera en Asturias*. Madrid: Editorial El Viso y Ferrovial, p. 20.

⁶⁸ CARERI (2002), *op. cit.*, p. 146.



Fig. 27



Fig. 28

El andar es el elemento fundamental de la obra de Long, la acción, imprescindible en el vínculo entre la superficie de la tierra y el cuerpo del artista para dar como resultado una escultura, una línea, registrada mediante una fotografía. Así, la imagen final de la hierba hollada contiene la presencia de una ausencia que, como bien apunta Careri, es la ausencia del cuerpo, de la acción e incluso del propio objeto, dado que la etérea huella sobre la hierba hollada terminará desapareciendo en pocas horas. Al igual que los *caminos del deseo* que nos ocupan, *A Line Made by Walking* se sitúa “a medio camino entre la escultura, la *performance* y la arquitectura del paisaje.”⁶⁹

En las décadas siguientes, y hasta la actualidad, Richard Long ha optado por una actitud basada en oponer a la irregularidad de la naturaleza una serie de mojones de piedras o maderas halladas *in situ*, formando figuras geométricas, habitualmente rectas o círculos, aunque con ciertas diferencias respecto a las contemporáneas *Perspective Corrections* (Fig. 28) de Jan Dibbets, realizadas entre 1967 y 1969. En las obras del segundo lo que preocupa esencialmente es la investigación visual sobre la visión humana y la perspectiva artificial; aunque ambos tiene en común coincidir en el hecho de que sus fotografías dejen de ser un mero registro documental, para pasar a convertirse en obra.

Richard Long distribuye hitos en el espacio donde ha sido hallada la piedra o la madera, pero en ocasiones también los traslada al espacio de la galería o el museo. Según el propio artista, la pretensión es de “modificar el caos de la naturaleza y ordenarlo”⁷⁰ Estos mojones constituyen en su práctica artística pruebas en el paisaje

—

⁶⁹ CARERI (2002), *op. cit.*, p. 148.

⁷⁰ CASTRO, X. Antón (2003). *Illa das esculturas*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, p. 63.

marcado del “yo estuve aquí”. Además de la fotografía, el artista usa mapas, dibujos y textos para documentar sus caminatas.

En 2006, en una entrevista realizada a Richard Long en *Art + Auction*, el escritor Roger Tatley admitió tener dudas sobre el origen de algunas de sus caminatas, sugiriendo que, en realidad, no se habían llevado a cabo, que eran *fakes*. En dicha entrevista⁷¹, Long plantea la posibilidad de que algunos de sus paseos no fueran reales, aunque no por ello serían menos importantes puesto que lo verdaderamente significativo son las cuestiones conceptuales, integradas por “paseos reales, piedras reales y barro reales.”⁷²

El camino realizado en 1967 se dirigía a ningún sitio, aunque más adelante Richard Long se dedicó a representar paseos más precisos - los primeros, entre Exmoor y Dartmoor - que el propio artista denomina “arte de caminar” y califica como obras cartográficas.

“El arte de caminar me proporcionaba un medio ideal para explorar las relaciones entre el tiempo, la distancia, la geografía y la medida [...] Creo que mis esculturas paisajísticas habitan el rico territorio que se encuentra entre dos posiciones ideológicas, sobre todo la de hacer 'monumentos' o, al revés la de 'no dejar más que huellas’”⁷³.

Esta sentencia es muy similar a la consideración que Hamish Fulton hace de su trabajo: “Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...] Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que debemos dejar en él son las huellas de nuestros pasos.”⁷⁴ Ambos toman como prestada una norma montañera universal que algunos atribuyen al Sierra Club. Para Dieter Roelstraete⁷⁵, la “línea” de Richard Long, y algunos de sus trabajos posteriores, tienen mucho que ver con un hacer anti-productivista, como expulsado fuera de la cadena *fordista* de producción. Como apunta José Albelda⁷⁶, los dos artistas que estamos mencionando se proponen

—

⁷¹ Recuperada en NICHOLSON, Geoff (2011). *The Lost Art of Walking. The History, Science, Philosophy, Literature, Theory and Practice of Pedestrianism*. Chelmsford: Harbour, p. 98. Traducción del autor.

⁷² NICHOLSON (2011), *op. cit.*, p. 98. Traducción del autor.

⁷³ LONG, Richard (2007). «El arte como descripción formal y holística del espacio real y la experiencia del paisaje y de sus elementos más elementales». En: LÓPEZ SILVESTRE (2007), *op. cit.*, p. 313.

⁷⁴ CARERI (2002), *op. cit.*, p. 145.

⁷⁵ Extraído del libro ROELSTRAETE, Dieter (2010). *Richard Long: A Line Made by Walking*. Londres: Afterall Books, pp. 42 - 43. Traducción del autor.

⁷⁶ ALBELDA, J. (1999). «Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación». *Cimal Internacional*. Núm. 51, pp. 49-54.

intervenir levemente en la Madre Tierra a través de prácticas mínimas, frágiles y finitas, en las que reivindicar la debilidad, contestando las bases de fuerza y dominio de la cultura tecnoindustrial tan presentes en los trabajos de los norteamericanos, cuyas intervenciones paisajísticas estaban basadas en el deseo de permanencia. Los europeos tendrán como objetivo “dejar tranquilo al escaso orden natural que nos queda”⁷⁷



Fig. 29

Para Hamish Fulton (Fig. 29), el andar es una peregrinación ritual y un acto simbólico. “Para mí, estar en la naturaleza es una forma de religiosidad inmediata”⁷⁸ afirma. En sus fotografías no pretende transmitir tanto una imagen idílica de una Naturaleza valiosa por no estar intervenida, sino más bien representar el “yo estuve allí” o, mejor dicho, “yo caminé por allí”, presentando una vivencia directa y extensa con la Naturaleza que, eso sí, se documenta mediante la fotografía. Entonces la Naturaleza no es más que una verosímil escenografía, por lo que “el retorno a la Naturaleza que estos artistas y estas obras nos muestran, queda claro, es un retorno simbólico”⁷⁹

Long y Fulton usan diferentes medios para cartografiar, en el caso de Fulton recurriendo habitualmente a frases y signos que evocan las sensaciones de un lugar. Su trabajo es, si cabe, todavía más ligero que el de Long, ya que según él mismo afirma “Los paseos son como las nubes. Vienen y se van”⁸⁰. Las cartografías de Long, en cambio, señalan itinerarios sobre el mapa, y su acción de andar deja, tal vez, una huella mayor en el territorio. “El mundo se convierte entonces en un inmenso terri-

—

⁷⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁸ CARERI (2002), *op. cit.*, p. 148.

⁷⁹ ALBELDA (1999), *op. cit.*, p. 50.

⁸⁰ FULTON, Hamish (1997). *Walking Beside the River Vechte*. Nordhorn: Städtische Galerie Nordhorn. Citado por CARERI (2002), *op. cit.*, p.155.

torio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda”⁸¹, afirma Careri.

Robert Smithson en *Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River* escenifica la devastación humana de un paraje industrial de extrarradio. “Utiliza para dicho cometido una estética concientemente negativa que se apoya, necesariamente, en la vigencia en nuestro imaginario colectivo del bondadoso arquetipo anterior: la naturaleza esplendorosa y verde, moral y perfecta.”⁸²

Podemos reflexionar entre estas dos obras realizadas en el mismo año a ambos lados del Atlántico, la *línea* de Long, y el *tour* de Smithson. Según Lévi-Strauss, citado por Careri, el primero atraviesa los “territorios fríos” reviviendo una especialidad neolítica recorrida en sentido inverso, desde la erección del menhir, a las primeras huellas del recorrido; mientras que Smithson explora los “territorios calientes”, paisajes industriales donde se percibe el carácter transitorio de la materia, del tiempo y del espacio, y donde la naturaleza recupera su estado salvaje híbrido, ambiguo y antropizado, que escapa al control humano para ser reabsorbido por la naturaleza.



Fig. 30

Debemos reflexionar acerca de la naturaleza estética del recorrido, más en relación al objeto - el camino, la carretera - o, por el contrario, al acto de atravesarlo. En este sentido, son diferentes las actitudes de dos artistas como Carl André, o Richard Long. Las esculturas del primero presentan un carácter físico como objetos sobre los que caminar, sendas que seguir, como *Secant*, 1977 (Fig.30); en cambio para Long lo verdaderamente importante - al menos en la porción de su obra donde no realiza

⁸¹ CARERI (2002), *op. cit.*, p. 156.

⁸² ALBELDA, J. (2004). «Territorios, caminos y senderos». *Fabrikart*. Núm. 4, pp. 100-113. En relación a la publicación de Smithson “The Monuments of Passaic” en *Artforum* en diciembre de 1967, pp. 48-51.

hitos o mojones - es el propio acto de andar. Se produce así el paso del objeto, a la ausencia del objeto. Francesco Careri señala con acierto que el andar constituye un acto primario de transformación simbólica del territorio, en lugar de físico, o por lo menos no a tan enorme escala como ocurría con los *earthworks* norteamericanos. En resumen, podemos entender el recorrido (la calle, el camino, la carretera...) prolongado como objeto (Carl André), o como ausencia del objeto (Richard Long). Para Careri, “el término 'recorrido' se refiere 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)”⁸³



Fig. 31



Fig. 32

Proponemos a continuación un recorrido a lo largo de algunos caminos trillados por una selección de artistas que trabajan o han trabajado bien con el tema de la huella del cuerpo en el paisaje, o bien con el fenómeno del jardín. *The Crooked Path* [El Sendero Sinuoso], 1991, (Fig. 31) de Jeff Wall, recuerda, aunque sea sólo visualmente, a un *camino del deseo*, y de hecho puede que lo sea; o tal vez no, dada la situación de las fotografías del canadiense muchas veces entre la realidad y la ficción, como escenografías de la vida cotidiana. Este sendero es, en palabras del propio autor, “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”⁸⁴. Robert Morris, en su obra *Grand Rapids Project X* (Fig. 32), 1973-1974, añade una serie de caminos tanto a la cima como a la base de una ladera en Michigan, junto a otros dos que forman una gran “X”. El trabajo contó con el apoyo económico del National Endowment for the Arts, por lo que algunos lo interpretan como un proyecto de obra civil que ha contribuido a drenar la estructura y generar

⁸³ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁴ En el folleto de la exposición *Jeff Wall. O sendeiro sinuoso* comisariado por Joël Benzakin, que tuvo lugar en el CGAC del 12 de noviembre de 2011, al 26 de febrero de 2012.

una especie de parque público. Dennis Oppenheim también traza una gran “X” en un campo sembrado. La dependencia de las acciones de siembra y cosecha en base a los ciclos estacionales de la Naturaleza y su mezcla con el proceso que depende de la voluntad del ser humano son aspectos que Oppenheim trata en su proyecto. Y Walter de Maria traza enormes líneas con tiza blanca a lo largo de cientos de metros en territorios desérticos. *Desert Cross*, 1969 o la destruida *One Mile Long Drawing*, 1968 son algunos ejemplos. Michael Heizer en *Rift #1*, 1968, cava una trinchera sobre la superficie de un lago, como primera obra de su serie *Nevada Depressions* realizada en lagos secos de todo el Estado.



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

Otra forma de atravesar el paisaje sería la de enterrarse en él. Desde este punto de vista podemos destacar el trabajo de Keith Arnatt y su “auto entierro”. *Self Burial (In Nine Stages)* (Fig. 33), 1969, responde a la fascinación del artista por las obras de arte que se crean en el paisaje “natural”, proponiendo una eventual desaparición del propio artista, que se entierra. Claes Oldenburg propuso en octubre de 1967 el “levantamiento” de su *Placid Civic Monument* en Central Park, que consistía en la excavación de una zanja para ser rellena con tierra removida con la intención de construir algo para luego ser ocultado por su acción inversa. Walter de Maria no ha enterrado su cuerpo pero sí a una de sus obras, una varilla de latón de un kilómetro de largo y cinco centímetros de diámetro, que se inserta en el suelo y permanece prácticamente oculta a la vista, titulada *Vertical Earth Kilometer*, 1977, (Fig. 34) localizada en Kassel, Alemania. Se trata de otra forma de “atravesar”, y mucho, el paisaje, traspasando nada más y nada menos que seis capas geológicas. Una línea recta que nada tiene que ver con la volátil y etérea *Sky Line*, 1967, (Fig. 35) de Hans Haacke, compuesta por una sucesión de globos blancos.

Otras líneas que recorren paisajes son los caminos de Patricia Johanson, como *Cyrus Field*, 1970-1971, un camino de losas de mármol, cemento y paneles de secoya, que

discurre a lo largo de varios kilómetros de bosque. Para la artista esta pieza suponía incorporar algo a la Naturaleza en lugar de desplazarlo, generando así una nueva mediación entre ésta y la escala humana a través del recorrido. El recorrido también resultaba imprescindible para abarcar y explorar aquella sucesión de módulos de madera de abeto de la obra titulada *Secant*, 1974, de Carl André, de la que hablamos anteriormente.

En 1969 Robert Smithson realizó su *Asphalt Rundown* [Asfalto Deteriorado] (Fig. 36) volcando una gran cantidad de asfalto líquido sobre la ladera de una cantera romana, que fluía hasta solidificarse. La obra supone para algunos autores la ilustración del fenómeno de entropía que recorre toda la producción artística de Smithson, dado que el resultado es una ruína al revés⁸⁵ que no puede ser restaurada en su división original (tierra y asfalto), sino que, de hacerlo, lo que se obtendría sería un mayor incremento de la entropía: un asfalto todavía más estropeado.



Fig. 36

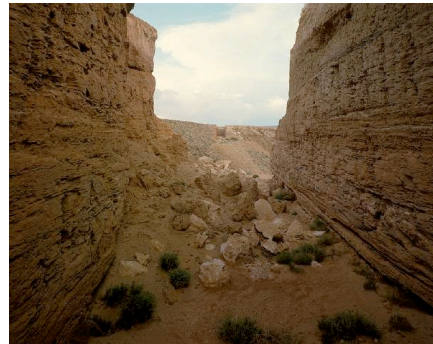


Fig. 37

La relación entre lo natural y artificial también está presente en el *Double Negative*, 1969-1970, (Fig. 37) de Michael Heizer; una excavación de nueve metros de ancho, quince de profundidad y casi medio kilómetro de largo realizada en el Valle de Moapa, Estado de Nevada. El gesto del artista consistió en desplazar 240.000 toneladas de roca que fueron depositadas al lado de un cañón natural. Esto da sentido al título de la obra, un doble negativo entre lo que se ha formado de forma natural, y lo arrastrado artificialmente.

—

⁸⁵ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind E., BOIS, Yve-Alain. & BUCHLOH, Benjamin H.D. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal. p. 505.



Fig. 38



Fig. 39

Han dejado huella en el paisaje los cuerpos de artistas como Ana Mendieta en su serie *Siluetas* de 1979 (Fig. 38); el *povera* Giuseppe Penone, sobre un lecho de hojas, en *Soffio di foglie* [Soplo de hojas], 1979-1999 (Fig. 39); o Charles Simonds, haciendo de su cuerpo una vivienda en *Landscape - Body - Dwelling*, 1971. Oppenheim se funde en tensión con el paisaje en *Parallel Stress* [Tensión en Paralelo], una performance realizada en mayo de 1970 entre dos montículos en Long Island, Nueva York, disponiendo su cuerpo en forma de “V”. Un año antes había realizado *Ground Mutation-Shoes Prints* (Fig. 40), un proyecto que consistía en portar durante tres meses unos zapatos modificados por él mismo con lo que había ido dejando huellas sobre el terreno. Las suelas de su calzado presentaban leves incisiones diagonales, con las que el artista pretendía poner en contacto sus propias improntas con las del resto de transeúntes. Francis Alÿs (Fig. 41), en 1994, también ha modificado su calzado, magnetizándolo y atrayendo todo lo metálico que encontraba a su paso; y Marina Abramovic (Fig. 42) porta unos incómodos y pesados zapatos de amatista con los que la partida puede resultar un tanto complicada (*Shoes for departure*, 1991)

Otros artistas que también han trabajado con la huella de sus pies son, por ejemplo, los miembros del grupo nipón Gutai, especialmente Akira Kanayama que en *Footprints* [Huellas de los pies], 1956, construyó su propio recorrido con las improntas pictóricas de un tipo común de calzado. Desde este punto de vista pictórico trabajó también Ignasi Aballí en *Persones*, 2000-2012, una larga fila de huellas de la suciedad del calzado del artista marcada en la pared, y una acción a la que también ha sido invitado el público, manchando con sus zapatos la impoluta pared blanca del museo. También Francis Alÿs en *Railings (Samples II)*, 2004, rascaba con un palo los barrotes de verjas londinenses proporcionando sonidos, que dependían también de su recorrido; deshilachaba en *Fairy Tales*, 1995, un jersey de lana (Fig. 43) o arrastraba un bloque de hielo hasta convertirlo en nada en *The work Pa-*

radox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing) [La Paradoja de Trabajo de la Praxis 1 (A Veces Hacer Algo No Conduce a Nada)], 1997. Para Alÿs, un viaje implica un destino y muchos kilómetros para ser consumido, mientras un paseo es su propia medida que se completa en todos los puntos del camino. No podemos olvidar el curioso *remake* que Rupert White hizo en 2007 de *A Line Made by Walking*, (Fig. 44) en esta ocasión hollada sobre la hierba crecida sobre lo que antes había sido un vertedero.



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42

Otros artistas han representado la figura del caminante, sean los “hombres que marchan” de Alberto Giacometti o Auguste Rodin, los *sentieros* de Giuseppe Penone o la imagen frontal casi a tamaño real de Joseph Beuys caminando hacia el espectador, en actitud decidida para la acción y animándonos a unirnos a él, porque *La Rivoluzione Siamo Noi* [La Revolución Somos Nosotros], 1972.

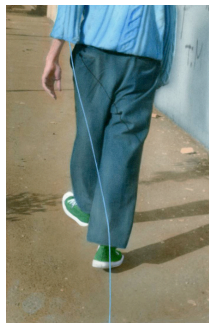


Fig. 43



Fig. 44

El jardín urbano como oasis también ha sido explorado por diferentes artistas, entre ellos Agnes Denes, que en su obra *Wheatfield - A Confrontation*, 1982, (Fig. 45) sembró y cosechó dos hectáreas de trigo en el centro de Manhattan. En este caso no se trata de un jardín placentero, sino productivo, pero de cualquier modo sirve de ejemplo excepcional para contraponer los ciclos naturales de crecimiento y regeneración del campo del cultivo al gris *skyline* de las ciudades contemporáneas. El propósito de Denes era llamar la atención sobre nuestras prioridades. También se

localizó en Nueva York el *Time Landscape*TM, 1965-1978, (Fig. 46) de Alan Sonfist, que supuso un por un tiempo un paisaje en el “downtown”, financiado por el Departamento de Transporte de la ciudad. Se trataba de un oasis con antiguas especies autóctonas vegetales de la isla, recuperadas en 1965 para la moderna metrópolis. Igualmente en Manhattan, en el Lower East Side, Adam Purple decidió construir su Jardín del Edén reciclando los escombros de edificios demolidos en el corazón de este ghetto de inmigrantes, pero que cayó en el olvido tras ser arrasado en enero de 1986 porque la civilización consiguió acabar con él, en palabras de la doctora Eva Marín⁸⁶ que repasa en su tesis doctoral este y otros ejemplos interesantes. Jack Wickert y Bonnie Sherk también decidieron dar vida a un anodino *terrain vague*, en medio de un ramal de autovías en San Francisco con su proyecto *The Farm*, 1974. Y tampoco podemos dejar de considerar, aunque a otra escala, la *Moss Bed, Queen* [Cama de Musgo, Reina], 1986/2005, (Fig. 47) de Meg Webster; un pequeño lecho de vida en el espacio de la galería amoldado con musgo trasplantado.



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

—

⁸⁶ MARÍN JORDÁ, E. De las intervenciones en la Naturaleza a la Naturaleza de la intervención: un recorrido metafórico por el jardín del arte, Ian Hamilton Finlay. Valencia, 1994, nº registro 439. Dir. SABORIT VIGUER, J. Facultat de Belles Arts de San Carles. Universitat Politècnica de València, pp. 255-258.

3.- Verde, azul y paisaje

El paisaje no existe, tenemos que inventarlo

Henri Cueco

No parece nada sencillo ofrecer una única y válida definición de paisaje que recoja todas sus acepciones. El paisaje es una construcción cultural, y como tal resulta de complicada homogenización y universalidad. Esto se debe, sobre todo, a que “la visión positivista de las ciencias naturales se enfrenta a la interpretación subjetiva de la creación artística”⁸⁷ No podemos dedicar una extensa parte de este trabajo final de máster a hablar de ello ya que, a pesar de ser un eje central del TFM, junto al caminar, el campo a abarcar - nada más y nada menos que el de paisaje - resultaría demasiado amplio, imposible de condensar en unas pocas páginas.

Como apunta Federico López Silvestre, “podemos definir el paisaje como cierta extensión de terreno que adquiere unidad e independencia gracias a la mirada de alguien capaz de valorarlo en sí mismo”⁸⁸, que no es lo mismo que hablar de él como un trozo de Naturaleza, ya que esto sería, en palabras de Georg Simmel, una contradicción interna:

“la naturaleza no tiene ningún trozo, es la unidad de un todo, y en el instante en que algo se trocea a partir de ella no es ya naturaleza, puesto que precisamente sólo puede ser naturaleza en el interior de aquella unidad sin fronteras trazadas, como ola de aquella gran corriente global [...] 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’”⁸⁹

Según Albelda⁹⁰, actualmente se tiende a mezclar peligrosamente la idea de Naturaleza con la idea de paisaje, aunque en origen dichos conceptos no puedan ser objeto, en realidad, de una fusión tan evidente, ya que el paisaje será un concepto que surgirá mucho más tarde, unido a la experiencia cultural del territorio. Para Alain Roger

⁸⁷ MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, p. 9.

⁸⁸ LÓPEZ SILVESTRE, F. (2007). «Introducción. Por una filosofía nómada del paisaje». En: LÓPEZ SILVESTRE (2007), *op. cit.*, p. 211.

⁸⁹ Citado por NEL·LO, Oriol. (2007). «La ciudad, paisaje invisible». En: NOGUÉ, J. (ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 181.

⁹⁰ ALBELDA & SABORIT (1997), *op. cit.*, p. 77.

se producen dos tipos de *artealización* en la contemplación de la Naturaleza, la primera directa, *in situ*; la segunda, indirecta, *in visu*⁹¹ Pero, en cualquier caso, la mirada resulta imprescindible para que el paisaje exista, sea bien la del observador romántico en la distancia ante una Naturaleza que apabulla, o bien la del caminante que transita campo a través. Por eso, al igual que López Silvestre, consideramos que no es necesaria la existencia de una pintura o una fotografía para hablar propiamente de “experiencia paisajera”, reconociendo 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”⁹²

Por lo tanto, como es obvio, nosotros reivindicamos la posibilidad de este otro origen, el viajero, frente al pictórico; el paisaje relacionado con el recorrido y la experiencia. Es eso lo que anhelan los corredores, caminantes y, en ocasiones, ciclistas, que buscan reencontrarse con un trozo de Naturaleza al atravesar el paisaje gracias a sus piernas y a su deseo de hacerlo, dejando como rastro el larguísimo *camino del deseo* que recorre gran parte del Parque Metropolitano del Turia. Todo esto no quiere decir, desde luego, que descartemos por completo la otra posibilidad, y la más aceptada, de considerar al paisaje como una instantánea, como una idea. Nuestra sensibilidad actual hacia el paisaje es deudora del trabajo de poetas y pintores que proyectaron su mirada estética y su intención artística sobre el mundo. No olvidemos que el término paisaje surgió en el ámbito del arte para designar a un determinado género de pintura, y que representar el paisaje pictóricamente implica superar grandes adversidades ya que, como explica Albelda, “reflejar la Naturaleza tal y como se percibe [...] resulta imposible, quedando como utopía y deseo manifiesto.”⁹³ Nosotros también tratamos un deseo, tal vez, igual de difícil de satisfacer: el deseo de atravesar el paisaje.

Para Javier Maderuelo, la historia del paisaje es, en definitiva, una historia de la mirada, cuya meta se sitúa en la comprensión del mundo como paisaje, como entidad de disfrute intelectual. En la introducción de su ensayo *El paisaje. Génesis de un concepto* ofrece un interesante recorrido histórico a lo largo de a la apreciación de los valores paisajistas, desde la Roma antigua, hasta la consolidación del concepto a comienzos del siglo XVII. Para el autor, el paisaje es:

—

⁹¹ ROGER (2007), *op. cit.*, p. 23.

⁹² LÓPEZ SILVESTRE (2007), *op. cit.*, p. 211.

⁹³ ALBELDA & SABORIT (1997), *op. cit.*, p. 80.

“un constructor cultural, como una de las ideas generales sobre las que se apoya la cultura [...] una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura [...] no es, por lo tanto, lo que está ahí, antes nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural [...] 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”⁹⁴

El paisaje ya estaba totalmente consolidado como género autónomo en la cultura china en el siglo VIII, afirma Maderuelo. Un período - que coincide con el de la dinastía china Tang - donde existían dos tipos de pintura paisajista, uno más importante y otro considerado menor, de carácter claramente decorativo y con el predominio de los colores azul y verde, contorneados con oro o marrón rojizo. Nos interesa esta cuestión, una pintura decorativa, con predominio de los colores azul (para el cielo), y verde (para el campo). Ornamentales e, incluso, innecesarios eran considerados también los “fondos” o “lejos”, los fragmentos de paisaje pictórico que quedaban entre las figuras o que se percibían a través de una puerta o una ventana, y que han ido cobrando progresivamente más interés plástico hasta reclamar una especificidad y llegar a convertirse en género autónomo⁹⁵. Como vemos, antes de gozar de su propia autonomía, el paisaje era relegado a ser un simple telón de fondo; algo no tan distante del interés que despierta hoy en día, usado profusamente desde ese mismo punto de vista, sobre todo, en el ámbito de la publicidad. Nos ocuparemos de ellos más adelante.

En el Romanticismo, el ser humano es considerado insignificante y débil, ante una Naturaleza hermosamente caótica que, admirado, contempla. Se da, por lo tanto, una dinámica enfrentada, que tampoco podemos aceptar como fiel a la realidad, porque Friedrich y sus contemporáneos lo que quieren expresar con sus paisajes es “el sentimiento inasible de lo sublime a través de una escenografía que supera cualquier lugar posible. 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*”⁹⁶, explica Albelda. El paisaje que nosotros queremos evidenciar es justamente el opuesto, un paisaje amable y protegido para poder ser atravesado placenteramen-

—

⁹⁴ MADERUELO (2005), *op. cit.*, pp. 11, 17 y 38.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁶ ALBELDA & SABORIT (1997), *op. cit.*, p. 81.

te, reducido a un cielo azul ligeramente nublado sobre un campo verde. Esta actitud se encuentra lejos del “deseo de entrar en la complejidad, ampliando el horizonte de una realidad tristemente simplificada, peligrosamente arquetípica”⁹⁷, como explica Joan Nogué, al considerar que el paisaje es el producto social resultado de una transformación colectiva de la Naturaleza. Según él, “a menudo sólo vemos los paisajes que 'deseamos' ver, es decir, aquellos que no cuestionan nuestra idea de paisaje, construida socialmente”⁹⁸. Deseamos olvidar que el paisaje pueda ser horrible, desierto y triste, a favor de percibirlo generalmente como algo verde, positivo, agradable y que reporta felicidad. Resulta por ello más que idóneo el espacio de un jardín, un agradable lugar al que viajaremos en el siguiente apartado.

3.1.- Lugares agradables

Vamos a ajardinar el planeta.

Gilles Clément

No debemos pasar por alto que nuestro trabajo arranca a partir de lo que acontece en el Parque Metropolitano del Turia, un trozo limitado de Naturaleza introducida en la ciudad para su uso público. Según Enric Batlle, “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”⁹⁹, y ejemplifica esto con el Central Park neoyorquino, un proyecto de Frederick Law Olmsted y Clavert Vaux inaugurado en 1873. Tanto este parque como el del Turia se encuentran en medio de la ciudad, aunque existen diferencias en lo relativo a la organización de sus recorridos. Recordemos, de la mano de Batlle, una característica propia del jardín inglés:

“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 [...] Algunos lugares del recorrido se abrían

⁹⁷ ALBELDA (2004), *op. cit.*, pp. 100-113.

⁹⁸ NOGUÉ, Joan (2007). «El paisaje como constructor social». En. NOGUÉ, Joan (Ed.). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, p. 13

⁹⁹ BATLLE, Enric (2011). *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 30.

de pronto a un panorama sugerente o revelaban la presencia inesperada de un puente, un pabellón de jardín o una ruina.”¹⁰⁰

Central Park (Fig. 48) está efectivamente diseñado en base a estos parámetros propios del jardín paisajista, organizando y separando cada uno de los recorridos en relación a su destino. En el Parque Metropolitano del Turia (Fig. 49) no sucede esto, y la única diferenciación específica es para el carril bici. Por ello, en busca de *experimentar sensaciones visuales y emotivas*, el caminante ha dispuesto agrestes *caminos del deseo* rodeados de paisaje.



Fig. 48

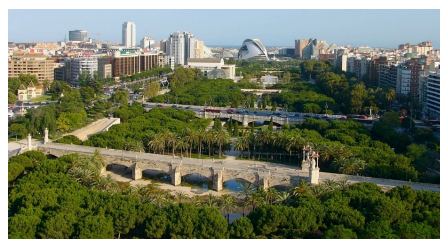


Fig. 49

Respecto a la capacidad simbólica del jardín, existen dos tipos antagónicos que predominan: el jardín francés, y el jardín inglés. Para Alexander Pope, el jardín francés, sometido a las reglas, obedece a “una nación nacida para servir”, opuesto al jardín inglés, que toma imágenes representadas en los cuadros de paisajes y que se corresponde con los ideales emanados de la “revolución gloriosa” de 1688, que instituyó la monarquía constitucional, defendida por el Country Party, impulsor a su vez de esta tipología de jardín. Actualmente suele emplearse con demasiada comodidad el término jardín para referirse, en realidad, a las denominadas zonas *ajardinadas* o *verdes*, que son en realidad “reducciones de lo natural complejo y diverso a los estereotipos que resultan más convenientes según el discurso que se quiere plantear”¹⁰¹, en palabras de José Albelda, que considera que esto supone la defunción definitiva de la necesidad de peregrinar en busca de lo salvaje, algo que tanto defendía nuestro gran amigo Thoreau: “¿Qué sería de nosotros si sólo caminásemos en un jardín o en una alameda?”¹⁰². Para Alain Roger esta *verdolatría* consistente en reducir sólo al verde el concepto de jardín supone equivocarse *verdemente*, y cita a Denis y Jean Pierre Le Dantec:

—

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰¹ ALBELDA & SABORIT (1997), *op. cit.*, p. 149.

¹⁰² THOREAU & CASADO DA ROCHA (2010), *op. cit.*, p. 70.

“El espacio *green* acondicionado siguiendo sólo las 'reglas' de la comodidad, se ha despedido al arte, o se ha reducido al 'embalaje'. Atópico,acrónico, inartístico, al espacio verde le importan poco los trazados, las proporciones, los elementos minerales y acuáticos, la composición paisajística o geométrica. Es un nada vegetal reservado a la purificación del aire y al ejercicio físico.”¹⁰³

Honestamente, no consideramos que sea este el caso del jardín del Turia ya que, como venimos afirmando, consideramos al parque como un escenario para la representación de la Naturaleza en la ciudad, un oasis en el que encontrar la felicidad que constituye, como diría Enric Batlle “el exponente más claro del espíritu popular que asocia la imagen de los paisajes deseados con el espacio público [...] que hará comprensible la nueva forma de la ciudad metropolitana, quizá la ciudad sostenible buscada, una versión posibilista del paraíso perdido”¹⁰⁴ No podríamos dejar en el tintero la idea atribuida al Paraíso como un lugar sin *topos* que sólo existe en el territorio de la fantasía como lugar de felicidad eterna; un jardín del Edén como lugar ideal. Algunos autores¹⁰⁵ han señalado la relación entre el término griego *kepos*, jardín, y el sexo femenino, entendiendo al jardín como útero de la Naturaleza, metáfora de la Madre Tierra como primera morada del hombre en cuanto a especie. En este sentido, el jardín supone una morada en la que el hombre se vuelve racional demostrando su inteligencia al someter a la Naturaleza a su dominio.

Como vemos, en el jardín conviven dos espacios: el real y el simbólico; uno marcado por las contingencias del mundo físico, y el otro dominado por el deseo. El lugar físico, real, es una porción de terreno; pero el simbólico va mucho más allá y está dominado por el mito, tal como explica Maderuelo en su interesante texto titulado *Habitar el jardín*¹⁰⁶. El jardín del Turia es un lugar artificial, domesticado, limitado y, en cierto modo, también seguro y cerrado. La relación que nosotros, a sabiendas, exageramos entre el jardín valenciano y el bienestar personal se puede rastrear a lo largo de toda la historia del fenómeno, aunque en origen la felicidad que se encontraba en ellos no era colectiva, sino exclusivamente personal de los grandes señores que la conseguían aislándose. El cerramiento ha sido siempre una de las características esenciales del jardín, sea a través de un muro, un *ha-ha* o el hundimiento tan

—
¹⁰³ Una cita de Denis y Jean Pierre Le Dantec extraída por Alain Roger de la página 261 de *Le Roman des jardins de France*, publicado en París en 1987, y referenciada en su breve tratado del paisaje.

¹⁰⁴ BATLLE (2011), *op. cit.*, pp.14 y 24.

¹⁰⁵ Como Massimo Venturi Ferriolo, citado por Javier Maderuelo en *El jardín como arte. Huesca: arte y naturaleza. Actas del III Curso*. Huesca: Diputación de Huesca, p. 89.

¹⁰⁶ MADERUELO, (1997), *op. cit.*, p. 103.

particular del parque del Turia.

Los romanos no consiguieron dejarnos el vocablo paisaje, pero si la locución *loca amoena*, traducible literalmente como “lugares agradables”, y empleada para referirse a aquellos espacios adecuados para situar escenas de carácter amoroso sin tener que recurrir a minuciosas descripciones que podrían distraer. El *locus amoenus* tuvo un gran protagonismo durante el Renacimiento, empleado para designar las cualidades de un lugar hermoso por su vegetación, constituida por elementos naturales como árboles, plantas o agua. ¿No es acaso este modelo muy similar al del jardín del que estamos hablando, el jardín del Turia? Efectivamente lo es, salvo por dos detalles fundamentales: no está apartado de las miradas curiosas, ni es un lugar completamente seguro. Según Maderuelo, “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 *loca amoena* debía ser domesticada y aislada de los intrusos para que pudiera ser agradable y, sobre todo, segura”¹⁰⁷. Segura respecto a lo de fuera, como en un *hortus conclusus* - si nos remitimos a la tradición medieval - que sirve de refugio frente al *locus horridus*, encarnado en lugares peligrosos y hostiles para el caminante como la estresante metrópolis que representa el lugar que en otro tiempo ocupaban las inmensas montañas o las oscuras selvas.

3.2.- “Bliss” como arquetipo del paisaje como felicidad

Como hemos visto, el *locus amoenus* suponía algo así como un telón de fondo con el que ambientar una escena y reconocer el tema del que se estaba hablando, normalmente un tema amoroso, agradable y feliz. Ese telón de fondo estaría representado hoy por *Bliss*, parecido al paisaje típico de primavera con el que la lírica medieval ambientaba una escena de felicidad.

Gracias a que Microsoft decidió incluir *Bliss* por defecto como fondo de escritorio en sus sistema operativo Windows XP, la imagen se convirtió, posiblemente, en una de las más vistas del planeta, se calcula que por más de 1.000 millones de usuarios. En la versión española del sistema operativo la imagen fue titulada “Felicidad”, y en la versión irlandesa se denominó “Irlanda”, a pesar de ser una fotografía tomada en el

—
¹⁰⁷ MADERUELO (2005), *op. cit.*, p. 175.

valle de Napa Country, en California (UTM: 38.250124,-122.410817) por Charles O´Rear (Fig. 50), en torno al año 1996. La conocida instantánea muestra un paisaje reducido a una verde colina bajo un cielo azul, ligeramente nublado, con algunos cirros y cúmulos. *Bliss* fue también protagonista del video¹⁰⁸ de la campaña promocional del sistema, que bajo el lema *Yes, you can* (Fig. 51) mostraba a un individuo atravesando el paisaje, con gesto de enorme felicidad, hasta conseguir alzar vuelo, seguido de muchas otras personas, también usuarias de Windows XP.



Fig. 50



Fig. 51

Bliss es ese paisaje que todos queremos recorrer en busca de un horizonte, deseando algo ilusorio. En palabras de Gilles A. Tiberghien, “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”¹⁰⁹ Se ha recurrido en numerosas ocasiones a la construcción publicitaria de este espejismo, el de atravesar o sumergirse en la Naturaleza, ofreciendo “la contemplación como una posibilidad de fusión imaginaria con lo contemplado, como una suerte de disolución del sujeto en aquello que contempla”¹¹⁰. Aunque, como señala David Pérez¹¹¹, de la imagen romántica de la contemplación se toma frecuentemente sólo su epidermis para decir justamente lo contrario de lo que originalmente quería decirse.

En realidad, ni el cielo es azul, ni el campo es verde, lo verde es una “abstracción cromática que tiene a reducir y homologar infinidad de variantes bajo un mismo nombre, y cuyas resonancias tienden a vincularse a algunas ideas que se asocian con *Naturaleza*”¹¹², explica José Saborit; y Elias Torres Tur opina que “el verde es redentor, es la bondad, la plaga benéfica; se sermonea, se vocifera, se idolatra, incluso al

—

¹⁰⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=CmNFUWSYatM>

¹⁰⁹ TIBERGHIE, G.A. (2007). «El arte en los límites del paisaje». En: MADERUELO, J. (ed.) *Paisaje y arte*. Madrid. Abada editores, pp. 189-190.

¹¹⁰ ALBELDA & SABORIT (1997), *op. cit.*, p. 270.

¹¹¹ Citado por SABORIT, en ALBELDA & SABORIT (1997), *op. cit.*, p. 274.

¹¹² *Ibid.*, pp. 280 y 301.

compás de huecos embaidores. Si no pensamos o no nos camuflamos en 'verde', no somos de hoy; 'verde' es lo espiritual, lo social y lo políticamente correcto”¹¹³



Fig. 52

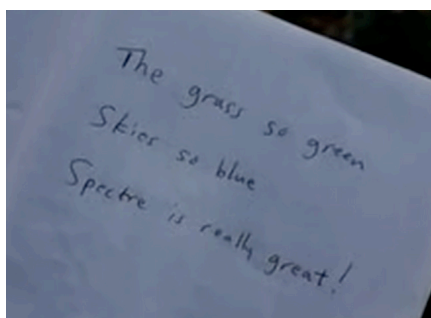


Fig. 53

Como cierre para esta parte teórica de desarrollo conceptual, antes de pasar a la producción artística, ofreceremos una selección de ejemplos visuales en los que se usa el concepto de imagen *Bliss* como sinónimo de felicidad o como promesa para conseguirla. Comenzaremos por el film *Big Fish* (2004) de Tim Burton, concretamente remitiéndonos a una de sus escenas, la llegada del joven Edward Bloom a Espectro, por cierto, tras haber tomado un atajo. “La verdad, es más fácil el camino largo, pero es más largo”, le dice Beamen, el alcalde del pueblo. Durante la comida que tiene lugar a continuación, Jenny le roba los zapatos (Fig. 52), porque en Espectro es obligatorio caminar descalzo. De este modo no existen más que leves huellas sobre la hierba que no llegan a erosionar propiamente el terreno para crear un *camino del deseo*. La misma noche de la llegada, una escena nos traslada a la orilla de un río cercano donde el poeta Norther Winslow muestra al protagonista unos idílicos versos en su libreta, que contrastarán enormemente con el paisaje que descubrirá algunos años después Will Bloom. El breve poema (Fig. 53) dice tal que así: “The grass so green/ Skies so blue/ Spectre is really great” [La hierba tan verde/ El cielo tan azul/ Espectro es realmente genial].

La misma estructura sirve de telón de fondo recurrente para carteles de tipo electoral, como bien demuestran los dos ejemplos que seleccionamos, el primero (Fig. 54) correspondiente al Partido Popular en las elecciones generales de 1989 bajo el lema “¡Palabra!”; el segundo (Fig. 55) un cartel con el rostro de François Hollande todavía como candidato de las presidenciales francesas de 2012, con el eslogan “*El cambio*,

—

¹¹³ Por Elías Torres Tur en el prólogo de BATLLE, Enric (2011). *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 11-12.

ahora”. Este tipo de enclaves paisajísticos contribuye no sólo a dotar de “naturalidad” y veracidad a la promesa, sino también a asegurar lo que es más fundamental: la felicidad.

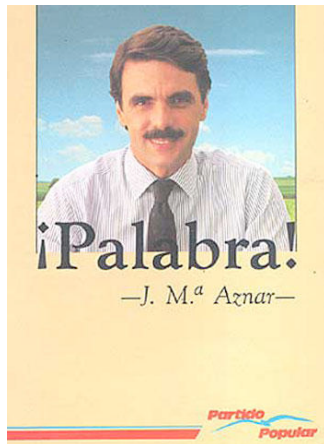


Fig. 54



Fig. 55

Segunda parte: producción artística

El caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia.

David Le Breton

A continuación presentaremos la producción artística, siguiendo un orden determinado por el razonamiento que expresamos en la parte introductoria del trabajo. Cada apartado, además de las correspondientes imágenes, incluye un breve texto explicativo a modo de ficha. La finalidad de este escrito es la de ampliar el discurso de cada obra, sin olvidar que todo el bloque de la parte primera fundamenta teóricamente a cada una de ellas.

Algunos de los trabajos que integran la producción artística han sido seleccionados para participar en proyectos expositivos a lo largo del presente curso académico. Entre ellos debemos destacar la convocatoria *Selecta 2012*, promovida por el propio máster, junto a una serie de galerías valencianas. La serie *Con el campo en contra* y la fotografía que da título a este TFM formaron parte del montaje en la galería Alejandro Bataller. A comienzos del presente mes de septiembre se ha inaugurado en el DOX Centre for Contemporary Art de Praga (República Checa) la exposición *Startpoint Prize For Emerging Artists*, donde tuve el honor de representar a la Facultat de Belles Arts de la UPV. En el premio participan 37 facultades o escuelas de arte procedentes de 18 países europeos. El comisario Marcel Fišer ha escrito un interesante texto para el catálogo¹¹⁴ de la muestra en el que interrelaciona tres de mis trabajos producidos en 2011. Incluyo a continuación una traducción propia del texto original en inglés:

Las tres fotografías de Ismael Teira son atajos simbólicos, concentraciones algo reducidas de los contenidos que ocultan. Cada uno puede ser entendido como un trabajo independiente, pero al mismo tiempo hay varias características que los unen, creando así tres partes de una misma historia. Una de ellas es Galicia, el país en el noroeste de España donde nació, y la otra es el motivo del viaje o la polaridad de la "naturaleza - civilización". Uno de los centros de Galicia es el famoso lugar de peregrinación de Santiago de Compostela. A lo largo de varios años, Teira ha realizado investigaciones muy específicas de un fenómeno que permanece fuera del interés de los historiadores locales: con un enfoque casi científico, él trazó y describió los atajos locales que han sido pisoteados en la hierba, y ha resumido los resultados en un original libro de artista. Después de todo, el grave desarrollo urbano y los estudios psicológicos se han centrado también en los atajos. Aquí es donde se sitúa el término poético "camino del deseo" que comenzó a ser establecido por él. Como refleja espontáneamente el comportamiento natural de las masas, Ismael Teira también decidió usar el término para el nombre de su proyecto. Podemos encontrar temas similares en otra obra de la

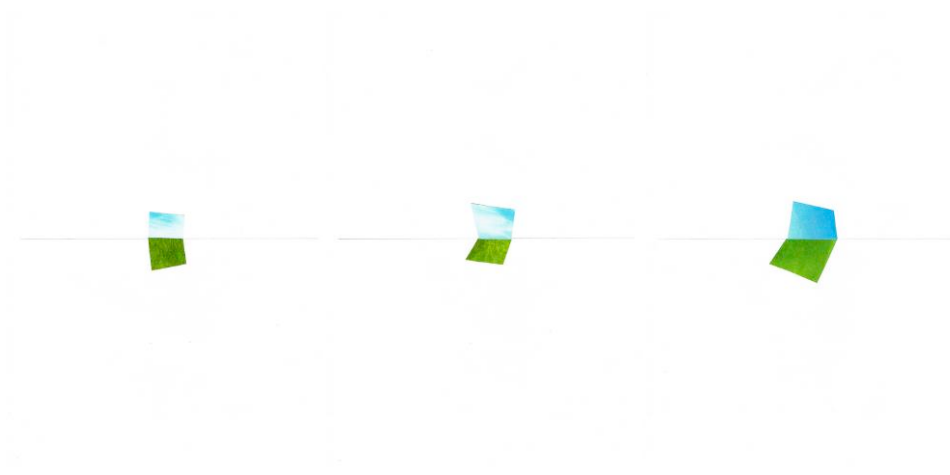
—
¹¹⁴ Disponible on-line en <http://www.startpointprize.eu/2012/>

artista relacionada con las montañas de Galicia, donde un camino recién construido para los parques eólicos erigido en el paisaje virgen recorre al tiempo la trayectoria de otro hollado por una manada de caballos salvajes. Por último, la tercera parte de la historia se compone de la fotografía del cuerpo de un puente que se mantuvo como la exclusiva huella de un campo desaparecido que había sido absorbido por la naturaleza. (Marcel Fišer)



Imágenes de los tres trabajos a los que hace referencia el comisario. De arriba a abajo, una de las fotografías de la serie *Compostela: caminos del deseo*, 2011; *Hatajo que ataja*, 2011 y *Ela gaña [She wins]*, 2011.

I Oasis



Ismael Teira

Oasis, 2012

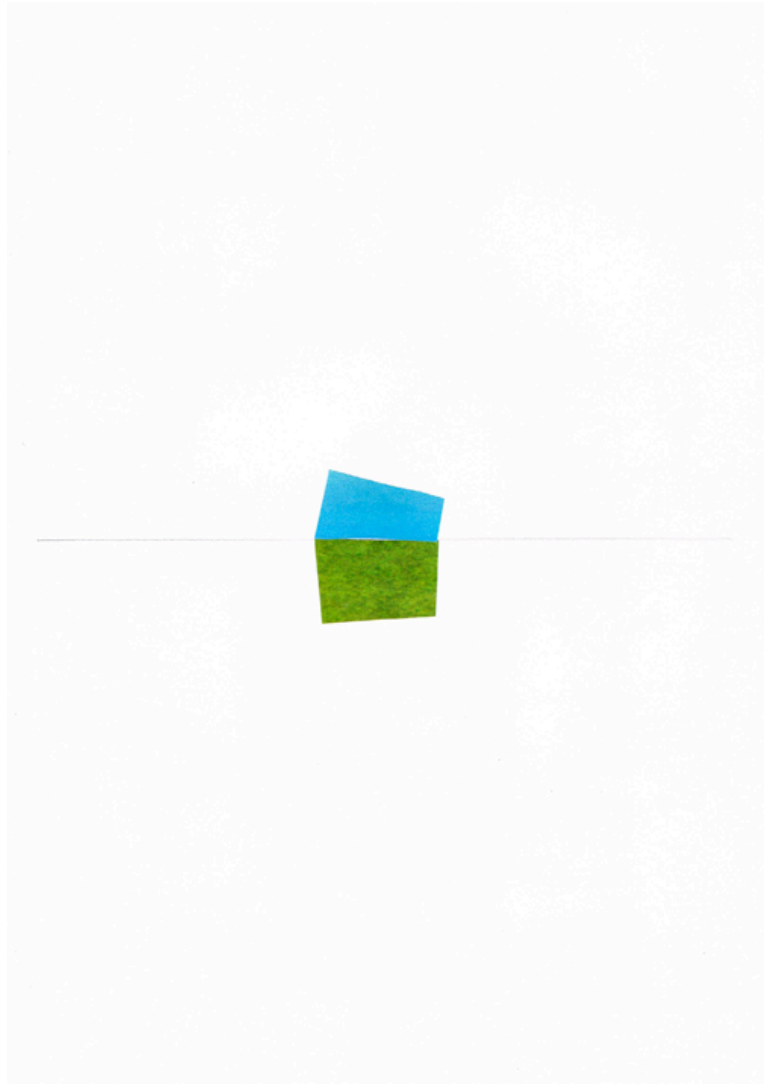
Collage y grafito sobre papel

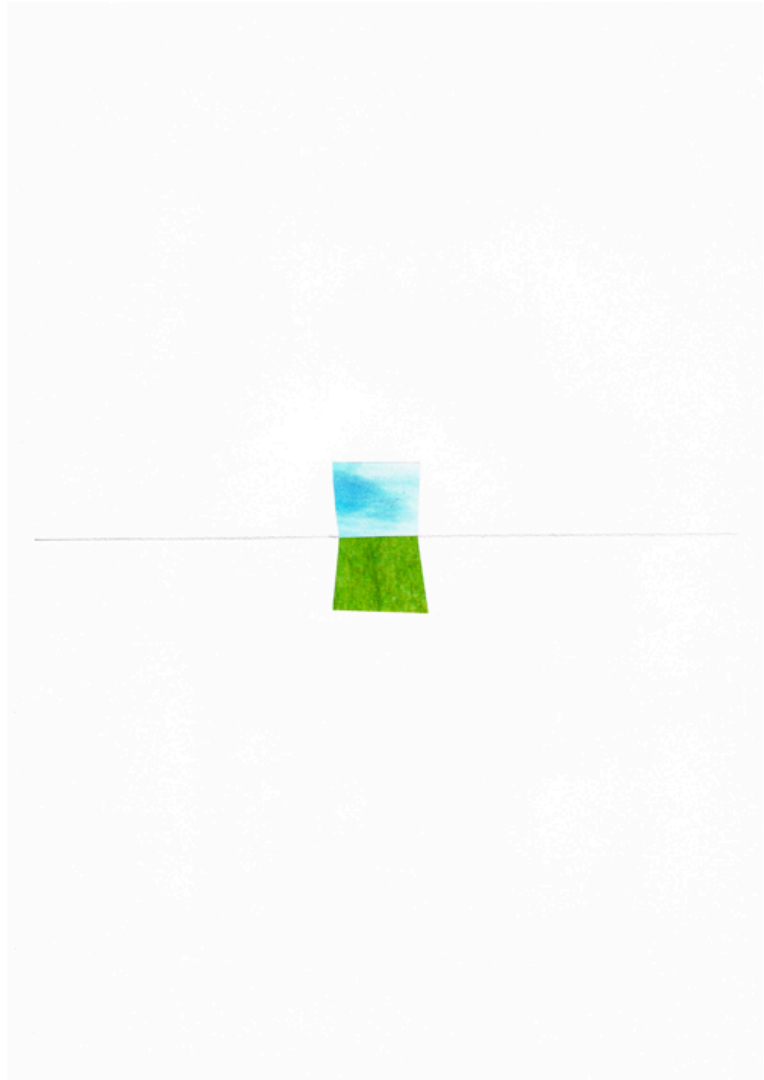
29,7 x 21 cm.

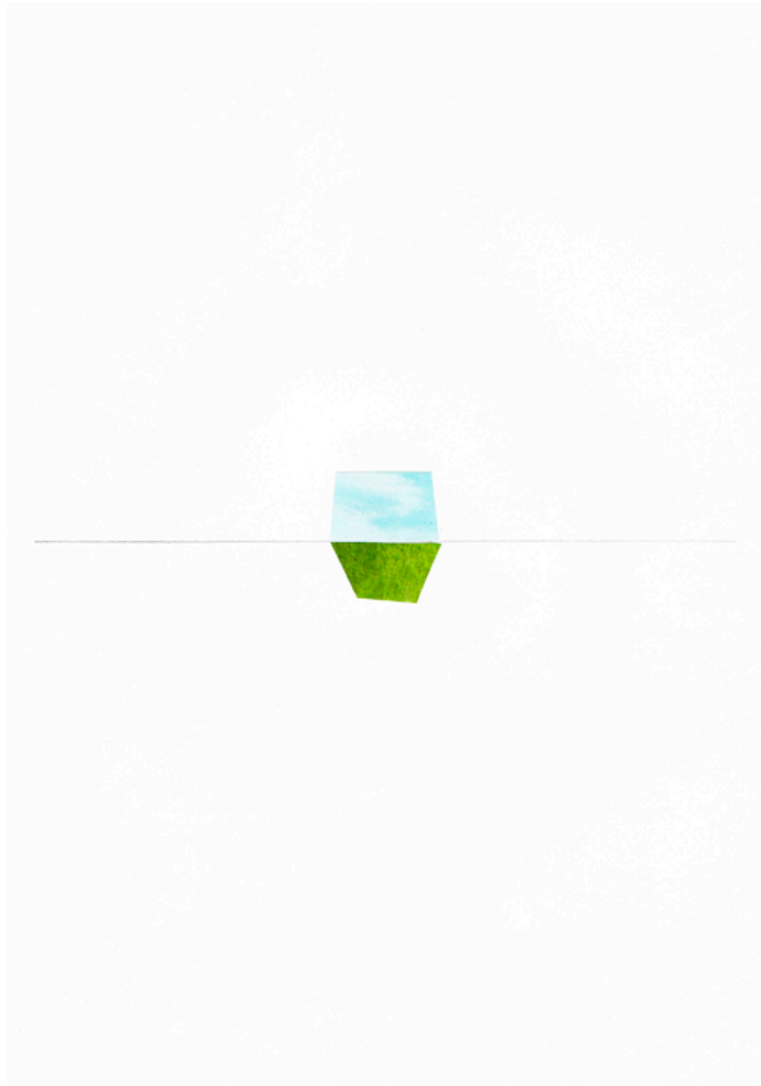
La serie *Oasis*, 2012, presenta una serie de collages realizados sobre papel, en los que se evoca precisamente una imagen arquetípica del paisaje como felicidad. Al igual que en otras series que componen el grueso de la producción artística que presentamos, aquí también se toma el fútbol como referente, como un fenómeno que supone un remanso de felicidad, un oasis, una pequeña tregua en las penalidades o contratiempos de la vida. Los oasis se dibujan como único refugio en un horizonte vacío. Son pequeños escenarios recortados del papel de unos folletos de ofertas impresos por una conocida cadena de electrodomésticos durante el transcurso de la Eurocopa 2012 en los que predominan el verde del césped y el azul del cielo.

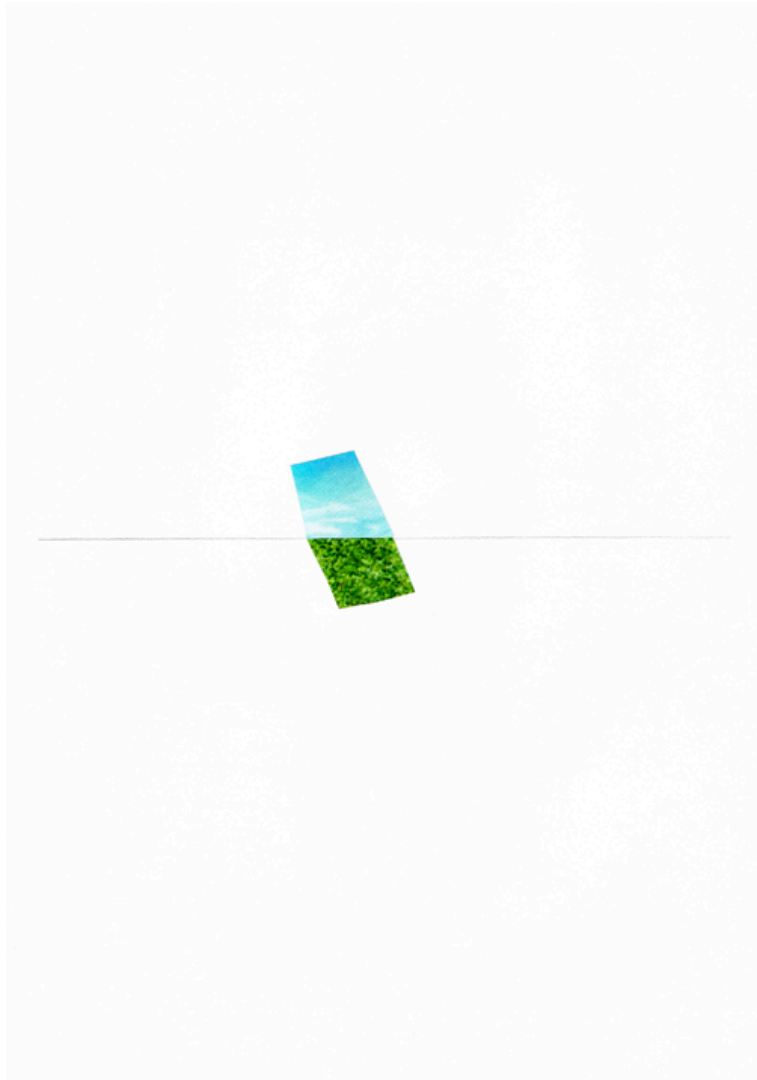


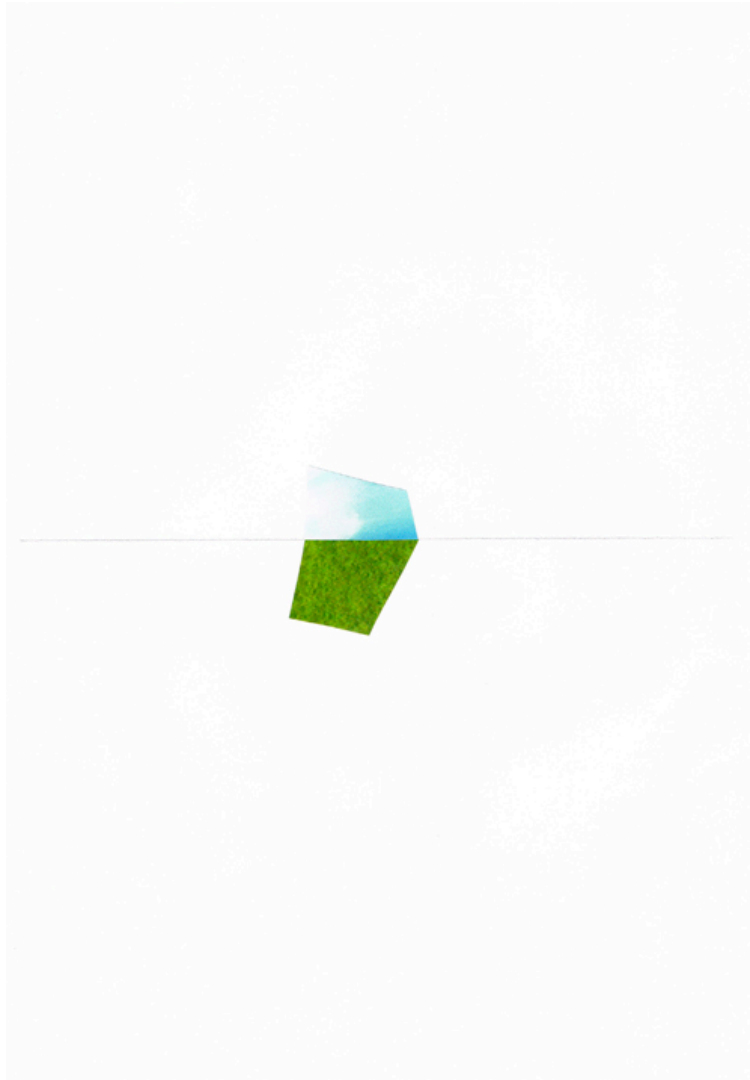


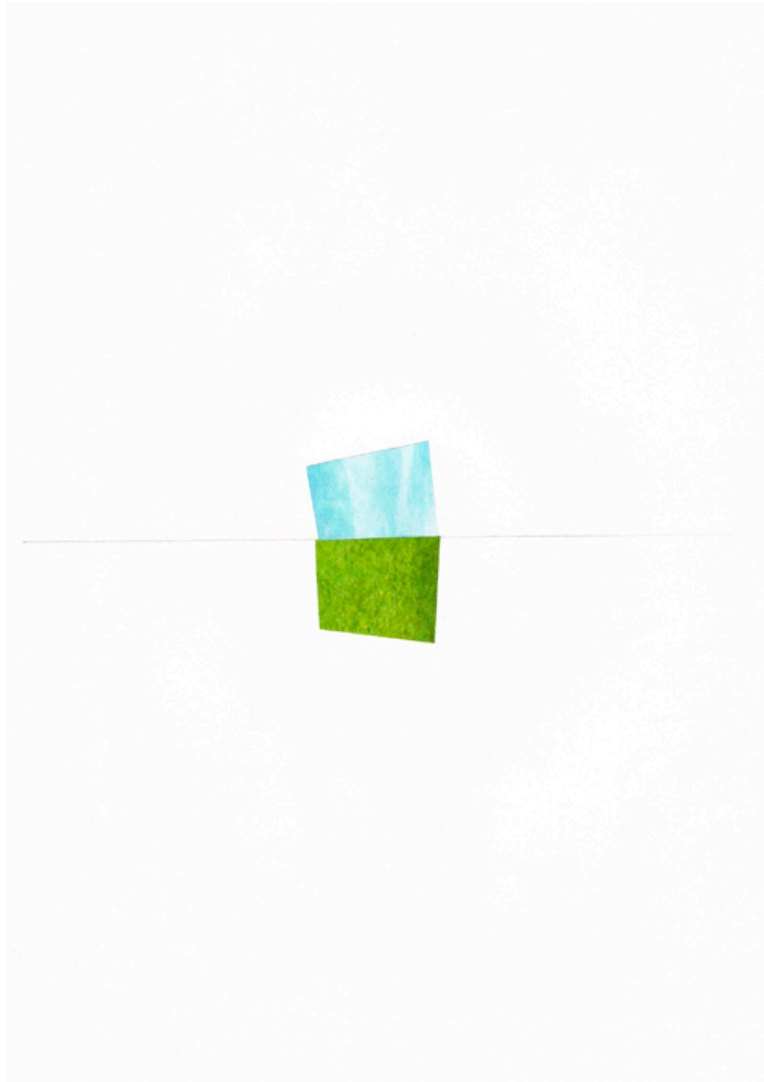












II Gente feliz



Ismael Teira

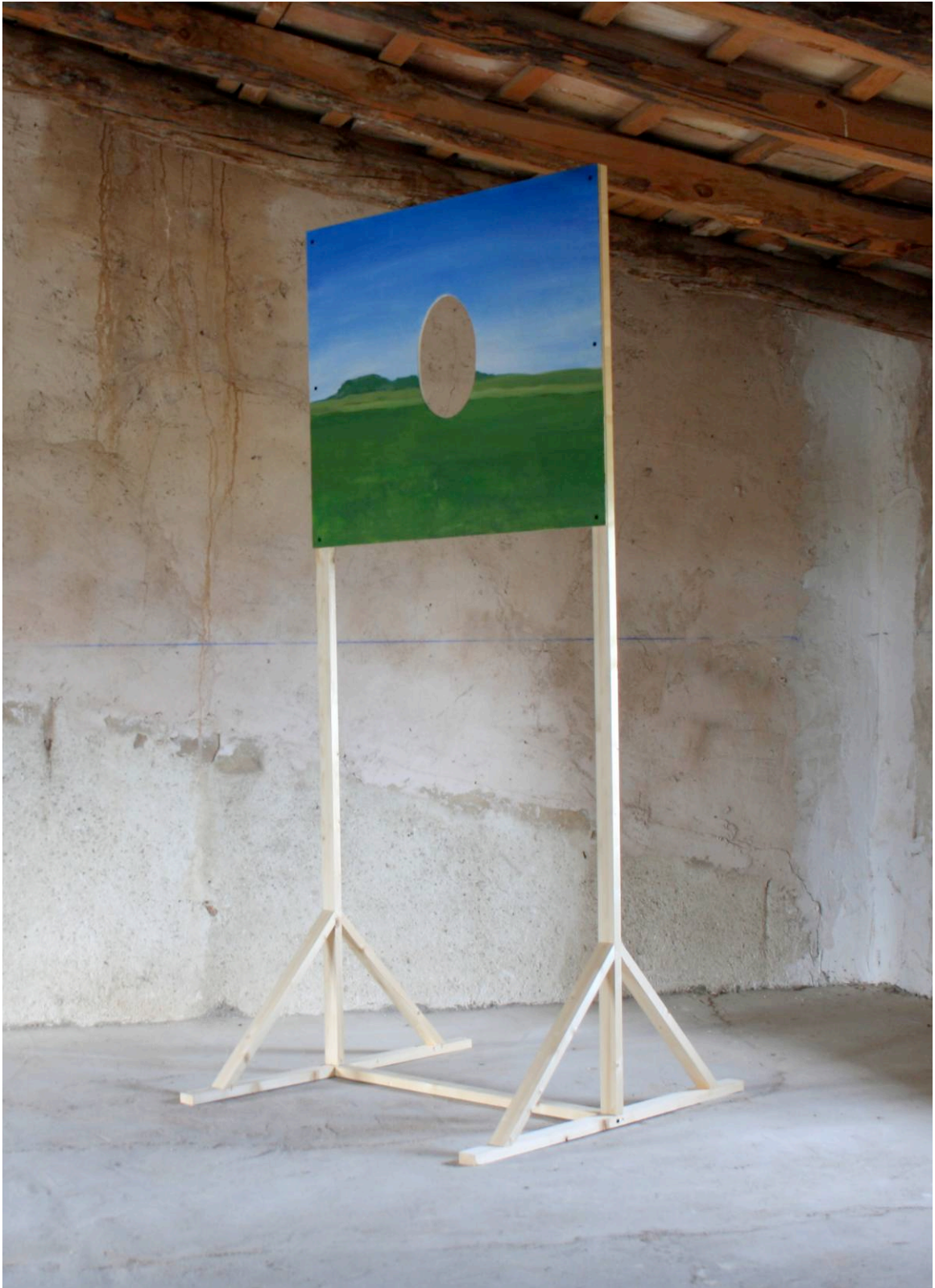
Gente feliz, 2012

Estructura de madera y óleo sobre tabla

185 x 80 x 60 cm.

Gente feliz es un dispositivo tridimensional que emula uno de esos paneles agujereados para asomar la cabeza y verse con otro cuerpo, tan comunes en los lugares turísticos. En este caso el panel tan sólo cubre la parte superior del cuerpo, quedando a la vista de la cintura para abajo. El óleo está inspirado en el paisaje de fondo de los carteles electorales (Figs. 54 y 55) que hemos señalado en la parte de desarrollo conceptual. Bajo estas líneas, una obra anterior que también evoca felicidad en un paisaje en donde predominan los colores verde y azul. Sobre la caja de embalaje está impresa la cara de una niña que, feliz, se dispone a comer un plato de *Farinha 33*, un alimento similar a cacao en polvo. El embalaje de este producto se camufla en la superficie del cuadro porque el diseñador gráfico empleó también los dos colores antes señalados para acentuar el carácter natural del alimento [Ismael Teira. 2006. *Verde, azul y paisaje*. Óleo y cartón sobre lienzo. 24,5 x 32 cm.]





III Con el campo en contra



Ismael Teira

Con el campo en contra, 2012

Clorofila y tinta china sobre papel.

Nueve elementos, cada uno de 50 x 60 cm.

Anteriormente, en la serie *Oasis* hemos destacado el interés del trabajo en relación al amplio fenómeno del fútbol. En la serie *Con el campo en contra*, 2012, nos detenemos especialmente en observar al campo de fútbol como un jardín que, cercado por la propia arquitectura del estadio, supone una guarida, un remanso de felicidad. Aunque salvando las enormes diferencias respecto a lo que sería un *locus amoenus*, los campos de fútbol también son - al igual que un *hortus conclusus* - jardines cerrados cuyo césped es seguro, placentero y de acceso prohibido a intrusos. En esta serie, el procedimiento de frotar la hierba sobre el papel provoca que la clorofila de color verde a unos rectángulos que pretenden ser vistas aéreas de campos de fútbol. Por acción de la luz, el pigmento natural irá perdiendo intensidad gradualmente hasta adquirir una tenue coloración: lo mismo que sucede con las “zonas verdes” de algunas ciudades. Las frases dibujadas con tinta china se corresponden con titulares de noticias publicadas en la prensa que remiten a declaraciones sobre el mal estado del terreno de juego. Abajo, vista de la serie *Con el campo en contra* dentro del montaje expositivo de la galería Alejandro Bataller, en el marco de la exposición *Selecta 2012*.





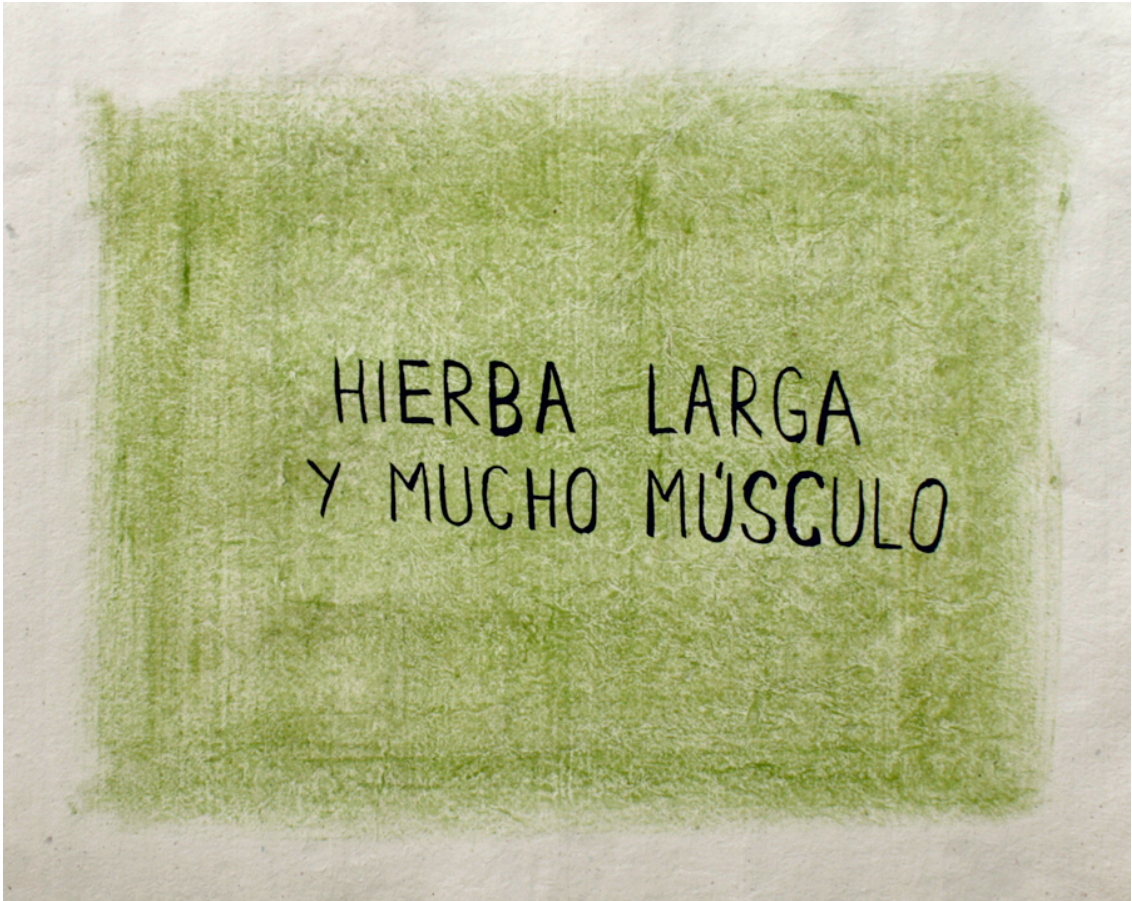
Con el campo en contra. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.



Fue como jugar en la playa. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.



Hierba alta. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.



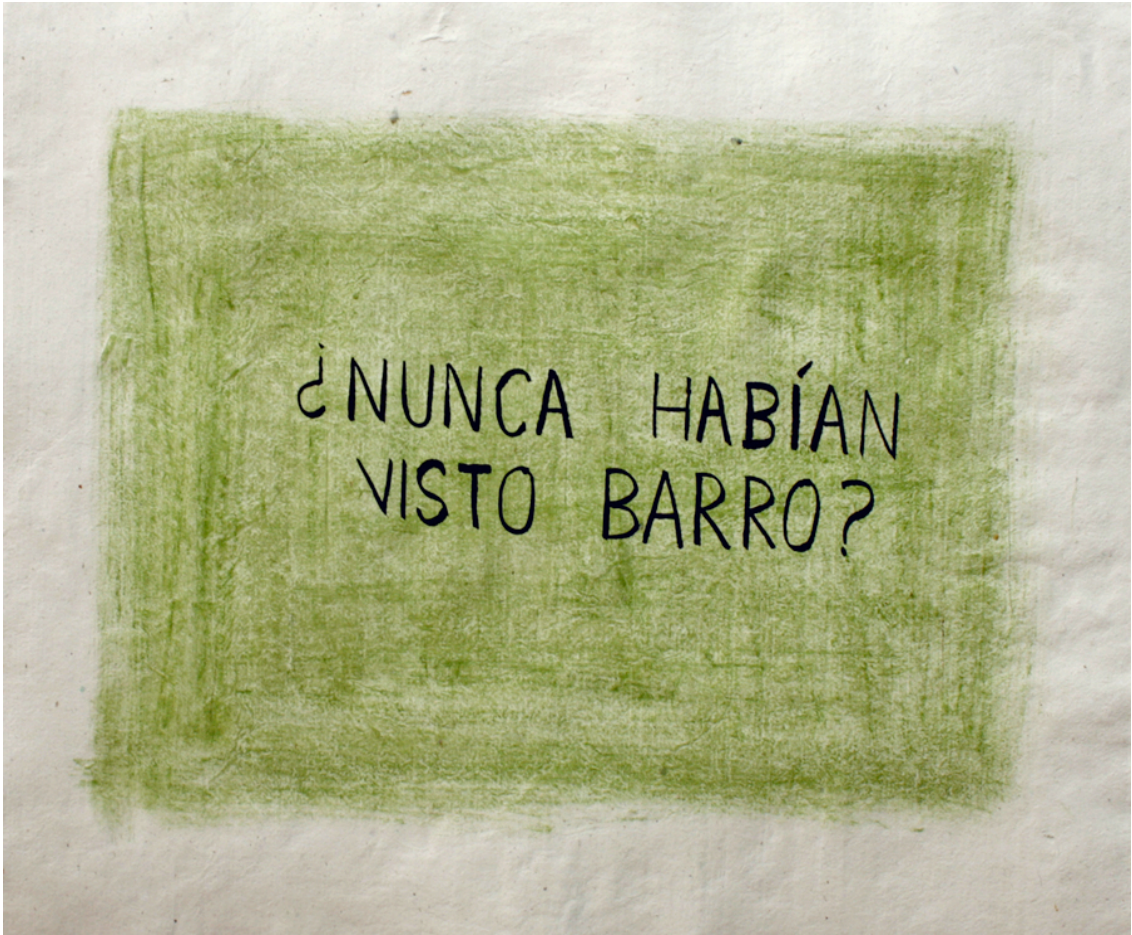
Hierba larga y mucho músculo. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.



Lo importante es no lesionarse. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.



Mal campo, mal juego, buen resultado. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.



¿Nunca habían visto barro?. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.

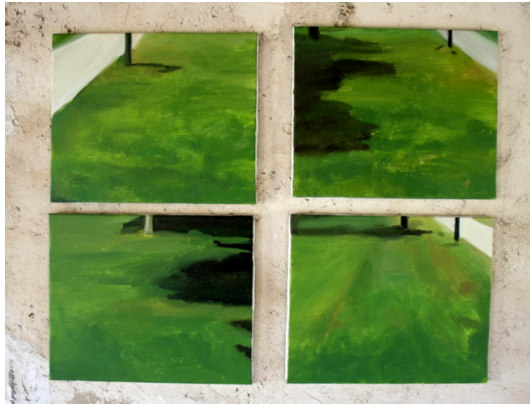


Recuerda a cuando estábamos en cadetes. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.



Tal y como está el campo, y no jugaría. 2012. Clorofila y tinta china sobre papel. 50 x 60 cm.

IV Homenaje al primer caminante



Ismael Teira

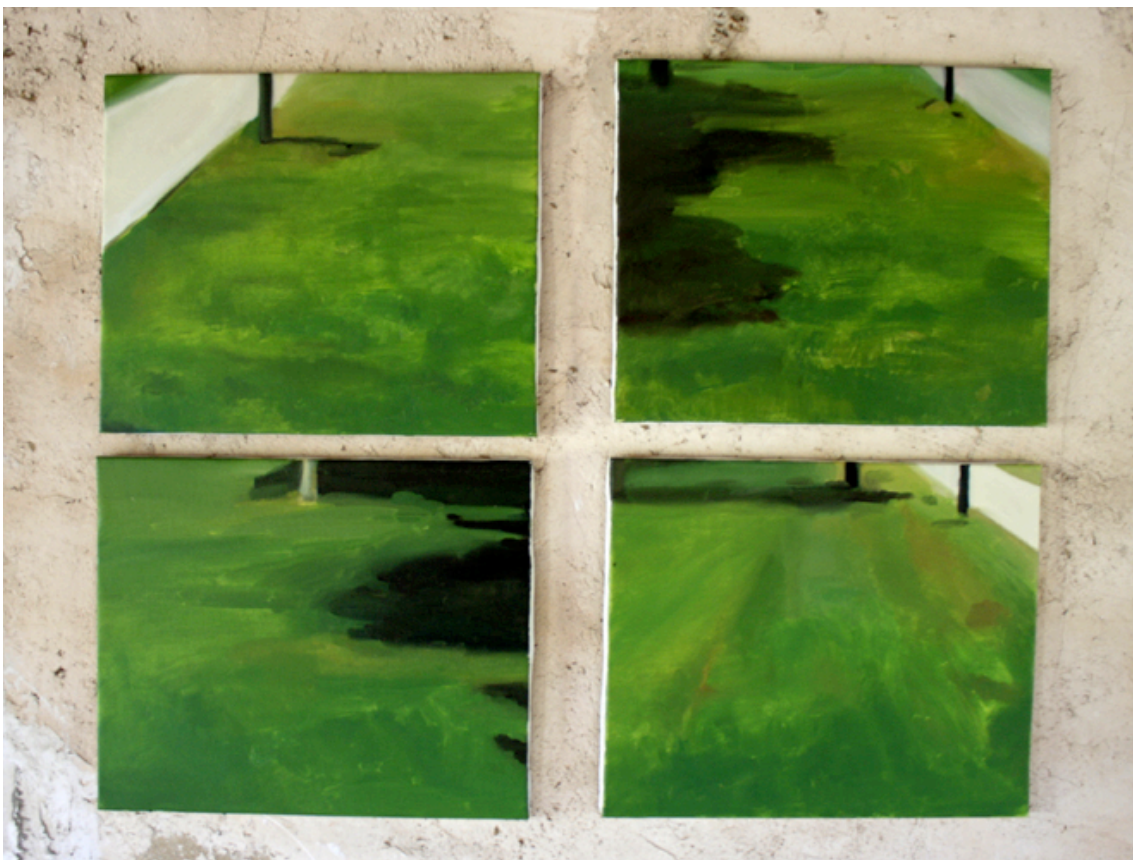
Homenaje al primer caminante, 2012

Óleo sobre lienzo

Cuatro elementos, cada uno de 38 x 46 cm.

Homenaje al primer caminante es una serie pictórica que consta de cuatro óleos sobre lienzo inspirados en algunos de los tramos del parque del Turia en los que se recubrió con pintura el *camino del deseo* erosionado. Se trata de una revisión de cómo pudo haber sido esa zona ajardinada antes de la llegada de las primeras botas que han hollado el camino. Resulta complicado atribuir a un solo individuo el mérito de haber diseñado un *camino del deseo*, y mucho menos el de haberlo creado, ya que es este un acontecimiento colectivo y anónimo. Este anonimato inquietante es el que inspira estos paisajes casi vírgenes, hablando en sentido figurado, ya que no hay que olvidar la artificialidad en la organización del propio parque.

La obra puede ser interpretada como material previo para una intervención real en el espacio público, mediante la siembra de hierba natural en el propio surco del *camino del deseo*.



V Anda



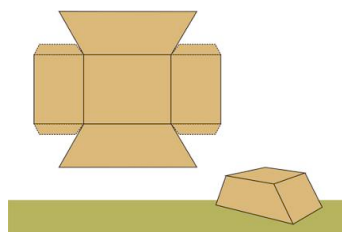
Ismael Teira

Anda, 2012

Intervención en el espacio público

Anda es el título de una intervención llevada a cabo en el espacio público del Parque Metropolitano del Turia, que hace referencia tanto al acto de desplazarse caminando, como a la interjección empleada para expresar sorpresa o animar a hacer algo en la lengua española.

El proyecto consistía en instalar una serie de hitos a lo largo de los jardines del parque para señalar una serie de tramos, los más evidentes, del *camino del deseo* que allí se localiza. Como habíamos explicado más arriba, hemos decidido denominar al sendero del deseo del Turia en singular, aunque compuesto por muchos individualmente, que no son más que partes de un todo.



Los hitos de *Anda* fueron realizados con cartón y tinta china, una técnica mucho más frágil y sutil que la empleada en la señalética “oficial” del parque, llevada a cabo por la Fundación Deportiva Municipal de Valencia. Por otra parte, la unidad de medida usada en los pesados hitos de cemento es el metro, mientras que los dispositivos de cartón de *Anda* miden el *camino del deseo* en

pasos, aplicando la medida humana de las piernas al sendero; y fueron instalados tanto al comienzo como al final, o viceversa, de cada *camino del deseo*. La intervención fue desapareciendo paulatinamente cuando los hitos eran desplazados o pisoteados, concluyendo por completo a la mañana siguiente con el trabajo de los servicios de limpieza municipales.

Podemos analizar la metodología del proyecto diferenciando primero entre estrategia y táctica, siendo la primera el cálculo o manipulación de relaciones de fuerzas que se hace posible desde el momento en que un sujeto de voluntad y de poder puede aislarse de su ambiente. La *estrategia* asume el lugar, que puede ser circunscrito como *algo propio* y ser la base desde la que administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o de amenazas. Por otra parte, una *táctica* -desde el punto de vista de De Certeau- es la acción calculada determinada por la ausencia de un espacio propio, ya que no tiene más lugar que el del otro. La intervención *Anda* se mueve, a nuestro juicio, en el campo de la táctica, ya que debe manipular constantemente los eventos para convertirlos en oportunidades, crear sorpresas y estar allí donde no se le espera.¹¹⁵

“¿Acaso la mejor subversión no es la de alterar los códigos en vez de destruirlos?” se pregunta Roland Barthes en una cita incluida en letras enormes al comienzo del *Manual de guerrilla de la comunicación*¹¹⁶. Podemos hablar de la cuestión de tácticas y estrategias aplicadas tanto al propio *camino del deseo* como a la intervención llevada a cabo en su entorno. En lo relativo a lo primero, está claro que los senderos que nos interesan pueden ser calificados como tácticas, puesto que sólo disponen del terreno del otro para actuar, aprovechando las oportunidades propicias.

“Las tácticas cotidianas son, por tanto, subversivas, ya que transforman, reinterpretan y reutilizan los fundamentos del poder, pero no conllevan automáticamente una actuación encaminada a provocar cambios sociales. En este último sentido, las tácticas sólo serán efectivas, cuando no se integren en las redes de estrategias como acciones aisladas, individuales y en gran par-

¹¹⁵ BLANCO, Paloma, CARRILO, Jesus, CLARAMONTE, Jaime & EXPÓSITO, Marcelo (Ed.) *Modos de hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 400 - 401.

¹¹⁶ VV.AA. (2000). *Como acabar con el mal: Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus.

te inconscientes, sino que vayan asociadas a un estrategia consciente y colectiva.”¹¹⁷

Es decir, se podría resumir que un *camino del deseo* es una táctica; y una red de *caminos del deseo* - como en Valencia, o Santiago - una estrategia. Por otro lado, la intervención *Anda* contaba con una componente de intervención mínima en el paisaje. “Intervenir levemente, casi sin que se note”¹¹⁸, como dice José Albelda, ha sido la voluntad de *Anda*. Además de ello, la táctica principal pretendía dotar de visibilidad a un camino que permanecía hasta el momento - y todavía, hoy - sin señalar.

Podría interpretarse el caminar por los *caminos del deseo* como un acto de rebeldía, aunque ciertamente la rebelión habrá sido la del primero de los caminantes. En realidad, tampoco está prohibido caminar por el césped de los jardines de Valencia, salvo en aquellas zonas ajardinadas o parterres que se encuentren expresamente delimitados por setos, vallas o encintados provisionales, según la Ordenanza municipal de parques y jardines¹¹⁹.

Aunque en principio pueda parecer que pretendemos camuflar nuestros hitos decididamente “de mentira” entre los ya existentes, está claro que la intervención *Anda* no llega ni por asomo a cumplir dicho objetivo. El resultado se presenta, más bien bajo una apariencia de “falso fake”. Si un fake pretende “alterar el sistema de funcionamiento del poder y dañar su legitimación”¹²⁰, desde luego que nuestra intervención ha fracasado. En cambio, si que podríamos considerarla una leve interferencia momentánea. Según las autoras del *Manual de guerrilla...*, la legitimación de hablar en nombre del poder se consigue mediante signos reservados para el poder, en nuestro caso, proporcionar hitos alternativos que midan el camino no marcado oficialmente. La fórmula del *fake* sería la suma de falsificación, descubrimiento, desmentido y reconocimiento. La intervención *Anda* carece de las dos últimas, e incluso la falsificación resulta de dudosa efectividad, haciendo más que sencillo el descubrimiento. De ahí que hablemos de “falso fake”. *Anda* es una intervención

—
¹¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁸ ALBELDA, José & SABORIT, José (1997) *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana, p. 146.

¹¹⁹ Según el Art. 39 del Cap. II del Título IV, dedicado a la protección de elementos vegetales.

¹²⁰ VV.AA. (2000), *op. cit.*, p. 66.

en el espacio público del parque metropolitano del Turia. Al fin y al cabo, no olvidemos que el propio camino constituye, en palabras de Brinckerhoff¹²¹, el primer y más básico espacio público.

—

¹²¹ BRINCKERHOFF JACKSON, John (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 27.









VI Branques de Penella



Ismael Teira

Branques de Penella [Ramas de Penella], 2012

Madera, bridas de plástico y gesso

Diez elementos, medidas variables

La producción de la serie *Branques de Penella* fue realizada en una pedanía del municipio de Cocentaina, en Alicante. Anteriormente, en la parte de desarrollo conceptual, habíamos destacado el trabajo de dos artistas caminantes, Richard Long y Hamish Fulton. El primero traslada en ocasiones piedras o barro del entorno original al espacio de la galería, sin que esas piedras dejen de ser serlo.

La metodología empleada para materializar el proyecto se basó en paseos vespertinos por campos de olivos y almendros en los alrededores del municipio alicantina, recolectando palos secos de ramas de los árboles. Tal vez deberíamos referirnos a esos paseos como caminatas productivas, y no simplemente - aunque también - placenteras. A continuación, en el estudio, esos palos acaban formando estructuras, simplemente amontonados en grupos de dos o tres, fijados con bridas de plástico. Son como mojones, pruebas del “yo estuve allí”, recuerdos de paseos de verano.

Algo diametralmente diferente al trabajo de Richard Long: no se trata aquí de colocar mojones de piedra como hitos en el territorio, sino de limpiar de ramas muertas y troncos secos el camino. Además se rechaza la realización de fotografías documentales - algo que en cambio sí era necesario en la intervención *Anda* - para conformarse sólo con un *object trouvé*. Este proyecto

también esta dominado por lo respetuoso y no agresivo. Aparte del ensamblaje mediante un elemento removible - la brida - se ha realizado un pequeño gesto de marcaje muy similares a las huellas de los jabalíes cuando en sus tareas de higiene se embadurnan de barro y se rozan contra el tronco de los olivos o almendros de Penella.



Pero es un marcaje bien distinto al fotografiado en *Aínda a vida* [Todavía la vida], 2011, compuesta por diez fotografías de pinos marcados antes de una inminente tala, encerrados en un marco fabricado de la propia madera de pino. Los diez elementos constituyen una metafórica cuenta atrás, y poseen la voluntad de retrato acelerado de casi todo un ciclo vital.



En cualquier momento esas piezas pueden dejar de ser esculturas, y volver a convertirse en palos secos individuales. Son, por lo tanto, “esculturas provisionales”; y aunque no es exactamente lo mismo, sí queremos mencionar las *desesculturas* de Perejaume, por ejemplo la devolución de un trozo de roca a una montaña de la que fue arrancada, como restitución final de una piedra que ha renunciado a convertirse en escultura. Los palos de la serie *Branques de Penella* también pueden desistir en la lucha por ser *artworks*, cuando en algún momento decida devolverlos al lugar donde han sido encontrados. Al fin y al cabo, como señala Perejaume, el natural ya es, en sí mismo, una escultura.



















VII El deseo de atravesar el paisaje.



Ismael Teira

El deseo de atravesar el paisaje, 2012

Fotografía en panel de aluminio

53 x 80 cm.

En el momento en que me propuse documentar de algún modo el fenómeno de *caminos del deseo* en los jardines del Turia me dediqué a realizar caminatas a lo largo de todo el parque fotografiando caminos en búsqueda de una única imagen que lo resumiera todo y que pudiera ser titulada como este trabajo final de máster: *El deseo de atravesar el paisaje*.

A modo de conclusión

Caminante, son tus huellas
el camino nada más;
caminante no hay camino
se hace camino al andar.

El conocido poema de Antonio Machado podría servir de idóneo colofón a nuestro trabajo. Hemos pretendido en él ofrecer un componente teórico acerca del fenómeno de los *caminos del deseo*, que ha sido el justificante inicial ya no sólo para el título, sino para desarrollar toda una producción artística centrada en el deseo de enredo con la Naturaleza a través del paisaje. También nos hemos esforzado en tratar de averiguar a qué podría ser debido dicho deseo, concluyendo que este anhelo responde la necesidad de reencontrarse con un “trozo” de Naturaleza al atravesar, preferentemente, un determinado tipo de paisaje arquetípico, denominado “Bliss” y sinónimo de felicidad, presente en la serie *Oasis* y la instalación *Gente feliz*.

Hemos reivindicado la posibilidad del origen del paisaje, relacionado con el recorrido y la experiencia, pero sin olvidar que, en cualquier caso, la mirada resulta imprescindible para que el paisaje exista, sea la del distante y fascinado observador romántico, o bien la del caminante que transita campo a través. Nuestro referente ha sido el largo *camino del deseo* del valenciano parque del Turia, que centra la producción artística, en obras como *Con el campo en contra* - relacionada además con el fenómeno del jardín -, la serie pictórica *Homenaje al primer caminante*, la intervención en el espacio público *Anda* o la fotografía que da título al trabajo final de máster, *El deseo de atravesar el paisaje*, un sugerente título que ofrece múltiples lecturas. Hemos otorgado más protagonismo al caminante que desea en un paisaje que recorrer; pero también podemos interpretar el deseo de atravesar el paisaje como la voluntad humana por vencer a la Naturaleza, cuando construye aparatosas obras de ingeniería de caminos a su través. O, incluso, podemos interpretar el título como un resumen de todo el TFM, en donde hemos dedicado cada página a “atravesar” el concepto “paisaje”, ofreciendo una mirada transversal hacia el mismo.

Fuentes referenciales

Libros

- ALBELDA, José & SABORIT, José (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- BACHELARD, Gaston (1998). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BATLLE, Enric (2011). *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BLANCO, Paloma, CARRILO, Jesús, CLARAMONTE, Jaime & EXPÓSITO, Marcelo (Ed.) *Modos de hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 399.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor.
- BRINCKERHOFF JACKSON, John (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CASTRO, X. Antón (2003). *Illa das esculturas*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- DE CERTEAU, Michel (1986). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco & LÓPEZ SILVESTRE, Federico. (2009). *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- ESPEDAL, Tomas (2008). *Caminar (o el arte de vivir una vida salvaje y poética)*. Madrid: Ediciones Siruela.
- FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind E., BOIS, Yve-Alain. & BUCHLOH, Benjamin H.D. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- GALOFARO, Luca (2003). *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GUASCH, Anna Maria (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- KASTNER, Jeffrey (2011). *Land and environmental art*. Londres: Phaidon.
- LE BRETON, David (2011). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.) (2007). *Paseantes, viaxeiros, paisaxes*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- MADERUELO, Javier (Dir.) (1996). *Huesca: arte y naturaleza. Actas del I Curso*. Huesca: Diputación de Huesca.
- MADERUELO, Javier (Dir.) (1997). *El jardín como arte. Huesca: arte y naturaleza. Actas del III Curso*. Huesca: Diputación de Huesca.

- MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- MADERUELO, Javier (Ed.). (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores.
- MILANI, Raffaele (2007). *El arte del paisaje*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva.
- NICHOLSON, Geoff (2011). *The Lost Art of Walking. The History, Science, Philosophy, Literature, Theory and Practice of Pedestrianism*. Chelmsford: Harbour.
- NOGUÉ, Joan (Ed.) (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- NOGUÉ, Joan (Ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- PENONE, Giuseppe (1999). *Respirar la sombra/ Respirare l'ombra*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- PÉREZ MOREIRA, Rogelio (Ed.) (2010). *Cultura e paisaxe*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ROELSTRAETE, Dieter (2010). *Richard Long: A Line Made by Walking*. Londres: Afterall Books.
- ROGER, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- SOLNIT, Rebecca (2002). *Wanderlust. A History of Walking*. London: Verso.
- TEIRA MUÑIZ, Ismael (Ed.) (2011). *Compostela: camiños de desexo*. Santiago de Compostela: Baleiro (USC).
- THOREAU, Henry David & CASADO DA ROCHA, Antonio (Ed.) (2010). *El arte de caminar. Walking, un manifiesto inspirador*. Barcelona: Nuevos Emprendimientos Editoriales.
- VVAA. (2009). *There is No Road (The road is made by walking)*. Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.
- VV.AA. (2009). *Auto. Sueño y materia*. Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.
- VV.AA. (2000). *Como acabar con el mal: Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus.
- VVAA. (1999). *Giuseppe Penone 1968-1998*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- VVAA. (1999). *Perejaume. Dejar de hacer una exposición*. Barcelona: ACTAR y Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- WALSER, Robert (1996). *El paseo*. Madrid: Siruela, p. 55.

Artículos de publicaciones en serie

- ALBELDA, José (2004). «Territorios, caminos y senderos». *Fabrikart*. Núm. 4, pp. 100-113.

- ALBELDA, José (1999). «Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación». *Cimal Internacional*. Núm. 51, pp. 49-54.
- MILLÁN, José Antonio (1994). «Caminante en un paisaje inmenso». *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. Núm. 18-19, pp. 59-64.

Recursos en línea

- FRAGUAS, Antonio (2012). «Una vuelta a las andadas». *El País*, 18 de marzo de 2012. [Fecha de consulta: 24 de marzo de 2012]. <URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/17/actualidad/1332004193_268688.html>
- GÓMEZ, Marisa (2011). «Ismael Teira “Compostela: Camiños de Desexo”» [artículo en Línea]. *Interartive, a platform for contemporary art an thought*, N°36. [Fecha de consulta: 25 de abril de 2012] <URL: <http://interartive.org/index.php/2011/10/ismael-teira/#http://interartive.org/wpcontent/uploads/Ismael-Teira-Caminos-de-Desexo-15.jpg>>
- GRIFFIOEN, James (2009). «Streets With No Name». *Sweet Juniper*, june 2009. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2012] <URL: <http://www.sweet-juniper.com/2009/06/streets-with-no-name.html>>
- LACARRA LÓPEZ, Julio, MEDINA PILES, Amparo (Dir) & PERALES, Verónica (Col.) (2009). *Guía de jardines históricos y parques urbanos de la ciudad de Valencia*. Valencia: Ajuntament de Valencia. [Fecha de consulta: 25 de junio de 2012] < URL: http://www.turisvalencia.es/Datos/IdiomaNeutral/PDF/parque_metropolitano.pdf>
- LARRAURI, Eva (2012). «La memoria de las 'aves errantes'». *El País*, 28 de marzo de 2012. [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2012] <URL: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/27/paisvasco/1332870330_284799.html>
- SOLNIT, Rebecca (2007). «Detroit arcadia: Exploring the post-American landscape». *Harper's magazine*, july 2007. [Fecha de consulta: 25 de junio de 2012] < URL: <http://www.harpers.org/archive/2007/07/0081594>>
- THROGMORTON, James. A. & ECKSTEIN, Barbara (2002). «Desire Lines: The Chicago Area Transportation Study and the Paradox of Self in Post-War America». *Chicago Essays*. [Fecha de consulta: 28 de junio de 2012]. < URL: <http://www.nottingham.ac.uk/3cities/throgeck.htm>>
- VILLENA, Miguel Ángel (1987). «Verde que te quiero verde». *El País*, 3 de marzo de 1987. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2012]. <URL: http://elpais.com/diario/1987/03/03/espana/541724423_850215.html>
- VVAA. (2012). *Decálogo de prácticas culturales en código abierto* <<http://10penkult.cc/>>, pp. 39 e 70.

- VVAA. (1959). *Chicago Area Transportation Study: final report in three parts*. Chicago: State of Illinois. [Fecha de consulta: 25 junio de 2012] <URL: <http://www.archive.org/stream/chicagoareatrans01chic#page/46/mode/2up> >
- VVAA. (2012). *Decálogo de prácticas culturales en código abierto* <<http://10penkult.cc/>> ,

Tesis

- MARÍN JORDÁ, Eva. *De las intervenciones en la Naturaleza a la Naturaleza de la intervención: un recorrido metafórico por el jardín del arte, Ian Hamilton Finlay*. Valencia, 1994, nº registro 439. Dir. SABORIT VIGUER, J. Facultat de Belles Arts de San Carles. Universitat Politècnica de València.

Fuentes audiovisuales: películas

- BURTON, Tim (Director). (2004). *Big Fish* [Película]. USA: Columbia Pictures.
- TEMPLE, Julien (Director). (2010). *Requiem for Detroit?* [Película]. UK: Films of Record.



Dos caminos atraviesan los paisajes cenicientos de las Fragas do Eume (A Coruña), y Cortes del Pallás (Valencia).
En abril y julio de 2012, respectivamente.

