

## Educación la mirada: el paseo, método para situarse en el mundo

### Educating the way we observe: Taking a walk as a method for situating oneself in the world

Silvia López Rodríguez

Universidad de Málaga  
silvia.lopez@uma.es

**Resumen.** El ciudadano actual parece vivir exiliado de su propia ciudad, ante la imposibilidad de saber sentir el espacio que le rodea, y es esta incapacidad para identificarse con su entorno la que nos hace preguntarnos sobre las relaciones y conexiones que existen entre el hombre y su hábitat. Para ello analizaremos el concepto de espacio para comprender cuáles son los fundamentos de su poética y cuáles las leyes que ejecutan el pensamiento estético que lo reorganizan. Finalmente propondremos el paseo como la práctica más idónea para llevar a cabo una lectura semiológica del lugar y como herramienta crítica para mirar, sentir y leer el paisaje.

**Abstract.** Today's citizens seem to live in exile from their own cities, because of the impossibility of knowing how to feel the space around them, and this inability to identify themselves with their environment makes us wonder about what the relationships and connections between man and his habitat are. We analyse the concept of space to understand what the principles of its poetics and the laws that develop aesthetic thought are. Finally, we suggest taking a walk around a place as the best practice for its semiotic study and as a critical tool for observing, feeling and reading the landscape.

**Palabras clave.** Espacio; percepción; paseo; ciudad.

**Keywords.** Space; perception; walking; city.

## Introducción

Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita  
el hombre en esta tierra  
Hölderlin

Ya a finales del siglo XIX y principios del XX, el paseo, el vagabundeo por la ciudad, se convierte en tema estético, en materia literaria (Walter Benjamin, Baudelaire, Robert Walser...), y sería esta extravagancia de andar observando el espectáculo urbano la que daría lugar pocos años después a las primeras experiencias dadaístas y surrealistas de derivas. El paseo establece unos modos específicos de relación entre el paseante y el lugar. Deambular, andar, pasear, no sólo es un desplazamiento espacial, sino una apropiación perceptiva y territorial, un acto de construir simbólicamente el espacio que nos rodea.

Está en la condición del ser humano, del ser racional, buscar sentido a nuestras percepciones, convencernos de que todo lo que nos rodea tiene una causa o una finalidad, de que nuestro entorno y lo que ocurre en él tiene un sentido. Es por tanto el paseo una herramienta crítica, una manera de mirar, de sentir, de leer el paisaje y apropiarse de él. La diversidad de signos que nos envuelven guardan una sistematicidad a disposición de la mente creadora, ya sean signos creados por la naturaleza o por el hombre; son signos porque alguien los considera signos y la creación o interpretación de esos signos nos permite ordenar o desencadenar en el arte el funcionamiento y el aspecto del cosmos que representan.

Bajo esta perspectiva, se constituye un campo activo de comunicación entre *espacio habitado* y *habitante*, fundamentado en la relación subjetiva entre el ser humano y el medio que le rodea, relación que se establece a través de la propia experiencia del cuerpo en el espacio. Es aquí cuando se hace indispensable analizar las relaciones y conexiones que existen entre el hombre y su entorno, y es el paseo la práctica más idónea para llevar a cabo esta lectura semiológica de su hábitat.

Con el análisis del concepto de espacio, y más concretamente del espacio urbano, pretendemos en este artículo comprender su razón de ser, cuáles son los fundamentos de su poética y cuáles las leyes que ejecutan el pensamiento estético que lo reorganizan.

En el primer apartado, titulado *Tiempos del espacio*, se establece una síntesis de las principales visiones teóricas sobre el concepto de espacio, con información de datos y hechos objetivos. A través de la selección de personajes, de ciertos acontecimientos con saltos en el tiempo, pretendemos explicar el concepto de espacio, su desarrollo y, en definitiva, la trascendencia de este concepto en relación siempre con el ser humano que lo habita.

El segundo apartado, titulado *Lecturas del espacio urbano*, viene a ser el resultado de una mirada más personal en esta indagación del concepto de espacio, y viene a dar respuesta al deseo de señalar conexiones con actuaciones realizadas en el arte contemporáneo; al igual que el acto de proyectar tiene algo de proyección de la persona sobre la realidad, este capítulo muestra un modo personal de leer el mundo. En conjunto, he tratado de organizar un encuentro de objetividades y subjetividades para proponer esa unidad de experiencia y experimento, de sensibilidad y de conocimiento, que se podría resumir en parte en la expresión ‘saber sentir’

## Tiempos del espacio

Desde 1921, el biólogo estonio-alemán anti-darwinista y romántico, Jakob von Uexküll (1864-1944) realizó una serie de experimentos para demostrar que la garrapata carece totalmente del sentido del gusto. El experimento consistía en la utilización de una serie de membranas artificiales llenas de líquidos de todo tipo a 37° de temperatura, correspondiente a la temperatura de los mamíferos. Von Uexküll pudo comprobar cómo las garrapatas absorbían vorazmente estos líquidos y, aún más interesante para nosotros, formuló a partir de este descubrimiento el concepto de *umwelt* (mundo circundante, mundo asociado) exponiendo las relaciones de arraigo específicas que enlazan a un animal con su medio.

“Este animal carece de ojos y sólo puede dar con su lugar de acecho gracias a la sensibilidad de su piel a la luz. Este saltador de caminos es completamente ciego y sordo y sólo el olfato le permite percibir la cercanía de su presa. El olor del ácido butírico, que emana de los folículos sebáceos de todos los mamíferos, actúa sobre él como una señal que le impulsa a abandonar su posición y a dejarse caer ciegamente en la dirección de la presa. Si la buena suerte le hace caer sobre algo caliente (que percibe gracias a un órgano sensible a una temperatura

determinada), eso significa que ha logrado su objetivo, el animal de sangre caliente, y que ya no tiene necesidad más que del sentido táctil para encontrar un sitio que esté lo más limpio posible de pelos y hundirse hasta la cabeza en el tejido cutáneo del animal. Ahora ya puede chupar lentamente un chorro de sangre caliente.” (von Uexküll, [1934] 1956, pp.86-87)

En esta relación podemos vislumbrar que el animal no se relaciona con todo el mundo exterior, sino tan solo con una serie limitada de signos que lo inducen a realizar determinadas actuaciones. Se puede decir entonces que cada especie moviliza una forma de percepción codificada genéticamente a partir de la cual se orientan en el mundo y reconocen determinados signos (con significado para ellos), ligándolos a operaciones vitales, constituyendo de esta forma su *umwelt* o mundo asociado y constituyéndose a sí mismos. Es decir, el animal sólo percibe lo que tiene que percibir, desechando el resto. El ejemplo de la garrapata subraya el hecho de que este animal solo percibe tres signos: el olor del ácido butírico contenido en el sudor de todos los mamíferos, la temperatura de 37º correspondiente a la sangre de los mamíferos, y la tipología de la piel propia de los mamíferos, caracterizada por estar provista de pelos e irrigada por vasos sanguíneos.

Si extrapolamos la lógica de von Uexküll a nuestro modo de sentir el entorno, cabe preguntarse entonces cómo funciona nuestro *umwelt*, qué es el espacio, cómo lo percibimos, cómo lo conceptualizamos, cuál es la relación entre el ser humano y el espacio urbano como *umwelt*, qué parámetros definen un espacio urbano, qué signos son los que nos estimulan para dirigir nuestra existencia, cómo la percepción física da significado cognitivamente a la estructura de una ciudad, o cuál es el efecto del comportamiento de los ciudadanos en el espacio urbano.

Todas estas preguntas forman parte del centro de nuestra investigación, pero igual de interesante e incluso intrigante resultaría conocer qué es lo que se escapa a nuestra percepción, o qué múltiple dimensionalidad del espacio desconocemos y existe más allá de nuestro mundo asociado y nuestra propia finalidad existencial. Las respuestas quizás formen parte de la metafísica, y desarrollar esta tarea superaría los límites impuestos al presente trabajo, de modo que moderaremos nuestras pretensiones y plantearemos sólo algunas resonancias a las preguntas primeras. En este sentido, nos ocuparemos del análisis de una selección de interlocutores que han definido los tiempos y el desarrollo del concepto de espacio. Teniendo claro que la relación entre el ser humano y el espacio urbano es mucho más compleja que la de una garrapata con su *umwelt*, intentaremos estudiar la naturaleza de ambos actores y su punto de conexión.

Para responder a las preguntas de cómo percibimos el espacio y cómo lo conceptualizamos, seguimos a continuación con las lecturas de Kant y Poincaré, con dos puntos de vista en principio opuestos.

Para el filósofo Immanuel Kant el espacio no era una forma sensible, sino una ‘forma a priori’ perteneciente exclusivamente al ámbito del pensamiento, una idea conceptualizada sin la intermediación de nuestra experiencia. El espacio es una intuición pura que poseemos los seres humanos, ya que las experiencias sólo son posibles por la representación del espacio.

“El espacio es considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación *a priori* en la que se basan necesariamente los fenómenos externos.” (Immanuel Kant, [1771] 1999, p. 42). Es decir, los fenómenos sensibles o nuestra experiencia sensitiva, como podrían ser los olores, sabores, etc., forman parte de nuestra peculiar organización, y por tanto no son *a priori*; en cambio, el espacio no incluye ninguna sensación y, por tanto, todas sus clases y manifestaciones son representadas *a priori*. Las cosas son objetos externos a nosotros gracias a la intuición del espacio, una intuición *a priori* de cualquier sensación. Sin embargo, Kant deja abierta una puerta para mostrar la importancia de lo que él llama *receptividad del sujeto*, es decir, la sensibilidad o capacidad de sentir, experimentar inherente al ser humano. En su “*Exposición trascendental del concepto de espacio*”, Kant habla de cómo la forma de todos los fenómenos precede a la percepción real, es decir, el ser humano es capaz de ‘imaginar’ o darle forma a fenómenos antes de sentirlos o experimentarlos, de aquí la idea de la construcción de un espacio *a priori*, que sería subjetivo porque pertenece a la intuición.

“El espacio no es más que la forma de todos los fenómenos de los sentidos externos, es decir, la condición subjetiva de la sensibilidad. Sólo bajo esta condición nos es posible la intuición externa. Ahora bien, dado que la receptividad del sujeto, cualidad consistente en poder ser afectado por los objetos, precede necesariamente a toda intuición de esos objetos, es posible entender cómo la forma de todos los fenómenos puede darse en el psiquismo con anterioridad a toda percepción real, es decir, *a priori*, y cómo puede ella, en cuanto intuición pura en la que tienen que ser determinados todos los objetos, contener, previamente a toda experiencia, principios que regulen las relaciones de esos objetos.” (Ibid., p. 47)

Sin embargo, para el físico y matemático Henri Poincaré el espacio se crea a partir de la experiencia sensible. Poincaré realizó numerosos estudios sobre topología y geometrías no euclidianas, lo cual lo llevó a plantearse problemas epistemológicos relativos a la naturaleza del espacio, postulando la existencia de un espacio relativo, refiriéndose a que solo se puede hablar de posiciones y movimientos respecto de otros objetos. La experiencia física, según Poincaré, proporciona las indicaciones según las cuales un sujeto realiza sus elecciones. En esta misma línea, Albert Einstein definió en el prólogo del libro de Max Jammer, “*Concepts of Space*”, tres tipos de concepción del espacio:

1. El concepto aristotélico de espacio entendido como *topos* (lugar) en el que el lugar de un cuerpo u objeto se corresponde con los límites de sí mismo.
2. El concepto newtoniano de espacio como contenedor de todas las cosas que existen con independencia de los objetos. El espacio es estático, un escenario inmutable en donde el gran drama cósmico se desarrolla, y el tiempo es el misterioso y universal ‘reloj en el cielo’, *res extensa* del espacio (mundo físico, objeto), en oposición a *res cogitans* (mente, sujeto pensante), ambas nociones propuestas anteriormente por Descartes. Como dice Henri Lefebvre, las teorías de Newton y Descartes establecieron las bases de nuestra actual y ambigua concepción del espacio:

“El pensamiento de Descartes fue visto como el punto decisivo en el trabajo del concepto de espacio, y la clave para su forma madura [...] Con la llegada de la lógica Cartesiana, no

obstante, el espacio ha entrado en la esfera de lo absoluto [...] El espacio vino a dominar, por contención, todos los sentidos, y todos los cuerpos ¿Era el espacio un atributo divino? ¿O pertenecía a un orden inmanente a la totalidad de lo existente?” (Lefebvre, 1991, p. 1)

3. El concepto de espacio relativo que enunció Einstein en su teoría de la relatividad. En 1905, Einstein explicó que el espacio está siendo retorcido y curvado continuamente por la materia y la energía que hay moviéndose dentro de él, y que, por tanto, el tiempo fluye a diferentes velocidades para distintos observadores.

Por alguna razón, los aspectos sociales de la vida humana no se ven representados en estas concepciones del espacio más allá de la dependencia mutua entre lo social y lo físico, es decir, la sociedad se desarrolla sobre el espacio y éste es el contenedor-soporte natural pasivo. A este respecto, Lefebvre nos ofrece otra visión del espacio, el espacio producido en las relaciones sociales y, por tanto, vivido y experimentado, y que se distingue del espacio mental y del espacio físico.

La dualidad entre lo mental y lo físico, entre sujeto y objeto, entre lo subjetivo y lo objetivo, en que ha sido debatido a lo largo de la historia el concepto de espacio, deja paso a lo que Lefebvre considera tres niveles o modos de existencia del ser humano en el mundo:

1. Lo físico (lo sensible, lo percibido)
2. Lo mental (lo abstracto, lo representado)
3. Lo social (lo relacional, lo vivido, la experiencia)

Lefebvre apunta que el tercer nivel, 'lo social', no supone una tercera caracterización independiente del espacio, sino que engloba las dos primeras ya que constituye la forma en que éstas se relacionan.

“El espacio (social) no es una cosa entre las demás cosas, ni tampoco un producto entre otros: más bien, incluye las cosas producidas, y rodea sus interrelaciones en su coexistencia y simultaneidad – su orden (relativo) y/o su (relativo) desorden. Es el resultado de una secuencia y un conjunto de operaciones, y en este sentido no puede ser reducido a un simple objeto.” (Lefebvre, 1991, p. 73)

En este espacio social, lo cotidiano y lo urbano son un derecho del ciudadano y están vinculados de una forma indisociable. En él se dan el conjunto de actividades sociales garantizando la reproducción de las relaciones de producción (relaciones sociales). Lefebvre hace significativa la necesidad de un pensamiento crítico que haga emerger la capacidad creativa y liberadora del ciudadano en su vida cotidiana. Lo cotidiano no son las prácticas del ciudadano, sino los encadenamientos que conforman estas prácticas: *“Lo cotidiano son los actos diarios pero sobre todo el hecho de que se encadenan formando un todo. [...] sobre todo porque su encadenamiento se efectúa en un espacio social y en un tiempo social”* (Lefebvre, 1981, p. 8). La vida cotidiana es entonces la vida del ser humano desplegada en una pluralidad de sentidos y simbolismos, y, por tanto, no se puede estudiar

haciendo una simple recopilación interminable de hechos. Estos hechos sociales tienen un lazo de unión. Lefebvre define la cotidianidad como “*el hilo conductor para conocer la sociedad*” (1972, p. 41). No importan tanto los hechos, sino los hilos que los conectan.

Para Lefebvre, la ciudad es un espacio cargado de significados y está delimitado; el ‘límite’ viene impuesto tanto por los desplazamientos cotidianos de un individuo como por los ámbitos de significación asociados a la experiencia de ese individuo. En su libro “*La vida cotidiana en el mundo moderno*”, Lefebvre toma la obra “*Ulises*” de James Joyce para explicar que cuando el hombre común (el señor L. Bloom) está fuera de los límites de su lugar, cuando traspasa el límite físico del lugar para él cargado de sentido por las experiencias vividas, en él se personifica la figura del desterrado o del exiliado, por estar fuera de su ‘lugar’, en un territorio vacío de sentido para él. Y este sentido del destierro o exilio puede emerger dentro de la misma ciudad del individuo. “*La ciudad, Dublín, con su río y su bahía [...] lugar de un momento [...], presencia mítica, ciudad concreta e imagen de ciudad [...] las gentes de Dublín han modelado su espacio y son moldeadas por él*” (Lefebvre, 1972, p. 11).

## Lecturas del espacio

A partir del siglo XIX el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere un espesor propio, despliega su historia, leyes y una objetividad que sólo a él pertenecen. (M. Foucault, 1966)

Encontrar un método para saber sentir el arte, la vida, y extrapolarlo al espacio urbano sería un final feliz en esta deambulación conceptual para tratar de definir el paseo. El paseo... unas veces real, otras imaginario, virtual, lógico, interior, ajeno...

Una posible definición del paseo podría ser: método de análisis y evaluación del espacio urbano desde un enfoque creativo. Esto, si consideramos la ciudad como obra de arte; si consideramos experimentar y vivir la ciudad como acto creativo; si consideramos la propia vida como obra de arte. Este era al fin y al cabo uno de los postulados situacionistas, la identificación del arte con la vida y viceversa.

Esta atracción hacia el descubrimiento del entorno a través del paseo, ya lo comenzaría en el siglo XIV Petrarca, quien anticipa la contemplación estética de la naturaleza que después conformaría la mirada moderna. Petrarca recurrió a la imagen del camino hacia un lugar elevado como metáfora de elevación espiritual; el paseo podría considerarse una travesía donde la mirada, además de posarse sobre el medio, se dirige hacia el propio interior del paseante, hacia el alma, interiorizando el entorno y convirtiéndolo en paisaje, en objeto estético. “*La estética de hoy es la estética del siglo XVIII [...] aunque, por supuesto, con distintos métodos de investigación, planteamiento de problemas y, sobre todo, un arte distinto al que mirar*” (M<sup>a</sup> Teresa Beguiristain, 1989, p. 19).

Con el *land art* y el *earthwork*, las categorías románticas de ‘lo pintoresco’ y ‘lo sublime vuelven a recuperarse. Artistas como Richard Long, Hamish Fulton, Ian Hamilton Finlay o

Walter de María trabajan con y en los espacios abiertos teniendo en cuenta las características concretas que ofrece cada lugar para establecer una íntima conexión con él. Para ello es necesario un tipo distinto de aproximación al lugar: entrar y deambular para descubrir. Al caminar por el paisaje, caminan por la obra. Construyen el objeto estético al tener la percepción estética. Con cada mirada fijan su 'yo' sobre el lugar, la mirada se apropia del lugar y el lugar se convierte en paisaje y, por tanto, en obra, esto es, construyen el lugar, construyen el mundo.



Richard Long, *Walking a line in Peru*, 1972.<sup>1</sup>

Richard Long raramente describe verbalmente los paisajes encontrados. Sus paseos son documentados con mapas y fotografías. En "*Walking a Line in Peru*" (1972) caminó de ida y vuelta sobre sus pasos hasta formar una línea que se dibujaba en el paisaje. Su obras no pretenden provocar cambios en el lugar; Long simplemente deja una huella, una señal hecha de agua, de barro, piedra o madera del propio sitio. En sus largos paseos mide el paisaje con sus pisadas, toma conciencia del entorno que le rodea y se reconoce a sí mismo. "*Mi escultura se ha convertido en una simple metáfora de la vida*", dice Long (1983, p. 33). La elección de la forma (línea, círculo o espiral) es una respuesta intuitiva a un proceso interactivo entre el lugar, el trayecto, el momento y, por supuesto, el paseante, quedando íntimamente ligados y configurando un espacio sentido.

"Podría decirse que mi trabajo consiste en un equilibrio entre las formas de la naturaleza y el formalismo de las ideas abstractas de lo humano, como líneas y círculos. Es donde mis

<sup>1</sup> <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>

características humanas se encuentran con las fuerzas naturales y con las formas del mundo, y éste es realmente el tema de mi trabajo.” (Entrevista con Richard Cork, 1991)

Desde esta misma perspectiva se encuadra la obra de otro artista inglés donde los sentidos adquieren protagonismo, Andy Goldsworthy. Para explicar su relación con el lugar donde realiza sus intervenciones, dice:

“Mirar, tocar, el material, el lugar y la forma son inseparables para el trabajo final. Es difícil precisar dónde acaba uno y empieza el otro. La energía y el espacio alrededor del material es tan importante como la energía y el espacio que tiene en sí mismo. La climatología –lluvia, sol, nieve, granizo– es ese espacio exterior hecho visible. Cuando toco una roca, estoy tocando y trabajando el espacio a su alrededor. El trabajo no es independiente de lo que le rodea y la forma de encajar en él indica la manera en la que llegó a estar ahí.” (Entrevista con el autor. Thomas Riedelsheimer, 2002)

Cuatro años antes de que hiciera esta afirmación, Goldsworthy realizó uno de los proyectos más ambiciosos de su carrera: *“Touching North”*, que consistió en un viaje al Polo Norte durante los días 22, 23 y 24 de abril de 1989. Para poder llevarla a cabo, el artista estuvo viviendo previamente un mes en una pequeña aldea del Fiordo Grise de la isla de Ellesmere, al norte de Canadá. Cuando se trasladó al Polo Norte, fue acompañado de un pequeño grupo de colaboradores que le ayudarían en la construcción de cuatro anillos de hielo y nieve de unos cuatro metros de diámetro cada uno. La temporalidad de esta obra conseguía crear un diálogo entre lo inmutable del paisaje y la desaparición de la obra de arte. Su obra interfiere en los procesos naturales modificando nuestra percepción de los mismos; unos anillos de hielo, una hoja, una rama, se transforman en signos efímeros de la basta belleza de la naturaleza.

Con otra visión de las intervenciones en espacios naturales, aparece en la escena de los earthworks *“Spiral Jetty”*, de Robert Smithson. Para Smithson, la belleza natural del paisaje no necesita embellecerse con ninguna intervención, puesto que ya es bella de por sí. En cambio, los lugares que han sido tomados y explotados por la industria suponen los espacios capaces de conmover a Smithson, y donde siempre ha elegido realizar sus intervenciones. Si bien es cierto que en los escritos donde describe los lugares que visita, podemos encontrar esa misma emoción.

*“Spiral Jetty”* fue construida en 1970, en el Great Salt Lake, en Utah (USA). Se trata de un camino realizado con rocas y arenas basálticas sobre las aguas rojas del lago, derramadas en forma de espiral, con una longitud de más de medio kilómetro. Smithson describe así su primer encuentro con aquel lugar: *“Mientras contemplaba el emplazamiento, éste reverberaba hacia los horizontes para sugerir un ciclón inmóvil, mientras que la luz parpadeante hacía que el paisaje entero pareciera temblar [...] De ese espacio giratorio emergió la posibilidad de Spiral Jetty”*<sup>2</sup> (Robert Smithson, 1972, citado por Javier Maderuelo, 2012, p. 254).

---

<sup>2</sup> La cita de la lectura de este libro la ofrece el propio artista, véase Robert Smithson (1972). En *Robert Smithson* (cat. exp.), IVAM, *op. cit.*, p.181.



Smithson ha estado interesado en los desplazamientos en el tiempo y en el espacio, y consigue invertir la relación entre lugar real y representación. Él se definía como un antropólogo del presente dejándose llevar por la entropía y el azar.

En “*Spiral Jetty*” se obliga al paseante a pasar por un tránsito de pesadumbre, el intenso calor. El movimiento en círculo en el camino en espiral acentúan este estado turbador que impide cualquier disfrute. Pero, para Smithson, es precisamente el aspecto desolador del paisaje el que permite experimentar un estado introspectivo para poder encontrarnos con nosotros mismos. “*Spiral Jetty*” supone la culminación de un camino que comenzó Smithson con un trayecto a través de las carreteras estadounidenses, un camino que no llevaba a ninguna parte, como la espiral.

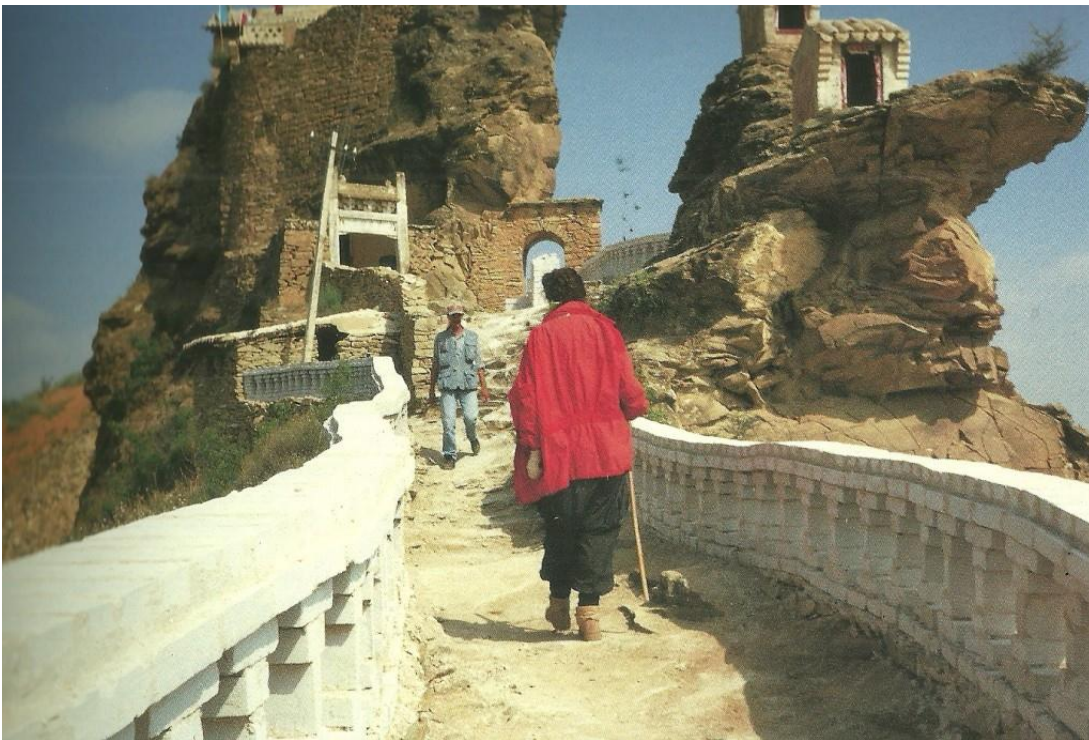


*Spiral Jetty*, fotografiada el 19 de octubre de 2012 por Hikmet Sidney Loe <sup>3</sup>

Las últimas décadas del siglo XX dieron lugar a nuevas formas de expresión artística: instalaciones, *performances*, interferencias entre disciplinas, vídeos, etc. Durante los años sesenta comenzaron a desarrollarse una serie de prácticas con un marcado carácter político y reivindicativo, moviéndose en un formato de arte relacionado con conceptos como ‘performatividad’, ‘teatralidad’, ‘espectáculo’, ‘representación’ o ‘acción’. Hablamos del *arte de acción*, o *happening*, y de la *performance*. En términos generales, el *arte de acción* o

<sup>3</sup> <http://www.hikmetsidneyloe.com/the-spiral-jetty.html>

*performance* surge a partir del *body art*, los *happenings* de los sesenta y el arte conceptual. Este arte de acción se mueve siempre entre límites difusos, a medio camino entre la *performance*, la acción, la *videoperformance* y el arte público. Se podría decir que tanto la deriva, en todas sus formas (dadaístas, surrealistas, situacionistas...), como los paseos de artistas contemporáneos<sup>4</sup>, podrían considerarse *performances* en el sentido de considerar el paseo como un acto estético consciente, una acción efímera, donde el cuerpo, aparte del hecho del desplazamiento de un punto a otro del espacio añadido a la transformación que ello conlleva, se convierte en catalizador de una múltiple sensorialidad. La dimensión temporal no queda predicha, solo importa el suceder efímero integrado en un espacio condicionante pero progresivamente transformado, modificado por el cuerpo que lo invade y ocupa. En el paseo, el artista se confunde con la obra. Su cuerpo va escribiendo su discurso artístico en el transcurso de la acción.



Marina Abramovic, *Lovers*, 1988<sup>5</sup>.

Marina Abramovic, una de las artistas pioneras del *performance*, utiliza su cuerpo como el principal medio para generar su obra, explorando los límites físicos y mentales de su cuerpo en multitud de circunstancias. En sus *performances* se ha sometido al dolor, al agotamiento, a transformaciones emocionales teniendo siempre un contacto muy cercano con el espectador. Cabe destacar su *performance* “*Los Amantes – La Gran Muralla*”, donde nos

---

<sup>4</sup> Véase la obra de artistas o grupos de artistas como Christian Philip Müller, Northeast LA Open Space Coalition, Carbon Defense League, Empire Working Group, Department of Space and Land Reclamation, State of Sabotaje, Surveillance Camera Players, Simon Leung, Candice Breitz, Martha Rosler, Renee Green, Vito Acconci, Sophie Calle, Pau Faus, etc.

muestra un perfil poético del caminar. En 1988 convertiría la ruptura personal con su pareja, el también artista *performer* Uwe Laysiepen (Ulay), en un acto simbólico. Cada uno, desde un extremo de la Gran Muralla China, hicieron una larga caminata de 2500 km de recorrido para encontrarse en el centro de la muralla y allí despedirse y darse el último abrazo. Se trata en este caso de un itinerario espiritual, un mundo donde las distancias geográficas y emocionales se entrecruzan.

También puede darse que el transeúnte anónimo de la calle se convierta en parte activa de una acción provocada por un artista, como ocurre en "*Intrusos*", de Diana Larrea. Esta serie de cinco *performances* se desarrollaron en distintos puntos de Madrid. En estas acciones estaba implícito el concepto de arte público, donde se partía de un guión preestablecido, pero la acción se configuraba con un final abierto que dependía siempre de la reacción de los transeúntes. En una de las *performances*, una calle de Madrid fue el escenario donde Larrea agrupó a varias personas vestidas de negro y en parejas, para cubrir los coches aparcados con lonas de color azul. Los transeúntes se convertían en espectadores pasivos, y activos cuando alguno intentaba rescatar su coche; entonces se activaba la acción.

Otra de las intervenciones de Larrea consistía en que un grupo de quince personas formaba barreras humanas para interrumpir el paso de los peatones por determinados lugares, como la entrada al Museo del Prado o al Museo Centro de Arte Reina Sofía. Estas personas obstaculizaban e impedían a los viandantes continuar con normalidad su recorrido, forzándoles a adaptarse con flexibilidad a una situación inesperada. Se trataba de una reflexión sobre la conducta del ciudadano en el espacio público y el modo en que reacciona dentro de un entorno social rutinario.



Diana Larrea, *Intrusos*, 2001.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> <http://www.vagon293.es/ars/marina-abramovic-como-si-fuese-un-cuadro-pero-imposible-detenerse-solo-30-segundos/>

<sup>6</sup> <http://www.dianalarrea.com/obras2001c.html>

## Conclusión

Sólo con el cuerpo habitamos la ciudad  
Platón

El hombre contemporáneo vive inmerso en una cultura intelectual tecnificada e hiperespecializada que ha obviado el lazo que une la teoría con la práctica y perdido toda conexión con la existencia cotidiana. Con el paseo, sin embargo, logramos sabernos múltiple y uno, la línea divisoria entre experiencia y experimento, contemplación y acción, desaparecen, dándose esa unidad entre la reflexión y la práctica de la vida. El paseante se torna poroso pero activo, reflectante, donde todo lo que observa tiene una proyección creativa sobre el mundo. Este deambular hace del paseante un actante en el plano de la creación: produce metáforas, obtiene percepciones poéticas, sea lo que sea que está percibiendo, esto es, transita por espacios limítrofes y fronterizos, como decía Eugenio Trías (1991) cuando hablaba de los espacios para la creación.

Pasear (vivir, sentir, experimentar) es poner en práctica el *ser social* del ser humano, es abrirse al mundo por medio de los sentidos, por el pensamiento y por la acción. Cuando sentimos nuestro entorno o experimentamos su atracción, atravesamos “*nuestra piel individual para reconocer la piel del mundo. Perdemos el alma para recuperar, aunque sea transitoriamente, el alma del mundo*” (Rafael Argullol, 2008), pero cuando articulamos este tipo de experiencias, comprobamos también nuestro aislamiento y nuestra separación.

Los estudios que se están llevando a cabo en el campo de la investigación social están revelando conclusiones que apuntan a considerar seriamente que la comunicación humana ocurre de manera multimodal, y que más allá de la visión y la audición, otros sentidos como el olfato, el gusto y el tacto también desempeñan un papel trascendental en la interacción entre el ser humano y su entorno.

En una breve contribución publicada en 2013 en *Trends in Cognitive Sciences*, firmada por Gün Semin y Jasper de Groot, se revisan algunas evidencias sobre la quimiosignalización en humanos:

“Se ha encontrado que la detección de olores corporales humanos por el sentido del olfato está implicada en la señalización y recepción de una variedad de información socialmente significativa, como el género, la edad, las enfermedades, el estado reproductivo y el parentesco. Como algunos defienden, la comunicación social puede ser una de las funciones más importantes de la percepción quimiosensorial.” (p. 427)

Aún más interesante es la cuestión del sustrato neurobiológico de esta modalidad de comunicación en los humanos, ya que estas señales químicas serían procesadas en áreas cerebrales encargadas del procesamiento de la información social.

En la interacción humana se estima que el 80% de la comunicación tiene lugar fuera del canal verbal y conceptual. La comunicación ocurre incluso a nivel químico; las glándulas endocrinas han sido pensadas como un sistema herméticamente cerrado del cuerpo y están

conectadas con el mundo exterior únicamente de un modo indirecto. Sin embargo, los experimentos de A.S. Parkes y H.M. Bruce (1961) demuestran que los reguladores químicos, como las sustancias odoríferas, trabajan directamente sobre la química corporal de otros organismos condicionando el comportamiento<sup>7</sup>.

Todos nuestros sentidos ‘piensan’ y estructuran nuestra relación con el mundo, aunque normalmente no seamos conscientes de esta actividad continua.

El cuerpo también forma parte de nuestro sistema de memoria. El filósofo Edward S. Casey, quien ha escrito importantes estudios fenomenológicos sobre el lugar, la memoria y la imaginación, señala el papel del cuerpo en el acto de memorizar:

“La memoria del cuerpo es [...] el centro natural de cualquier explicación sensible del recuerdo.”  
(Casey, 2000, p. 148)

“No existe memoria sin la memoria del cuerpo [...]. Al afirmar esto no quiero decir que siempre que recordamos estemos en realidad involucrados directamente en la memoria del cuerpo [...]. Más bien me refiero a que no podríamos recordar [...] sin tener la capacidad de la memoria del cuerpo.” (Ibíd, p. 172)

“La mente no es solo corporal, sino corporal de modo que nuestro sistema conceptual recurre en gran parte a las cosas en común de nuestros cuerpos y de los entornos donde vivimos.”  
(George Lakoff y Mark Johnson, 1999, p. 6)

Estamos hablando por tanto de la interacción en ese espacio social a partir del propio cuerpo en relación con ‘lo otro’. Este espacio social sería un espacio de relación directa con los fenómenos, con el estar-siendo, donde sean simultáneos la percepción y lo percibido, el contacto entre sujeto y objeto, y la supresión de los bordes.

Como conclusión podríamos decir que distinguir los distintos pliegues del espacio, sus distintas capas es fundamental para situarse en el mundo y contextualizarse, con el deseo de, desde ahí, prolongar el gozo de la plena experiencia existencial (o del lugar). El ciudadano actual es incapaz de identificarse con el espacio en que habita, dada esa dislocación permanente, o en otros términos, esa vivencia del exilio en la ciudad.

“El tejedor no sumerge sus manos en la misma variedad [de espacio] que el pianista, el luchador o el carnicero, el claustrófono no evoluciona dentro de la misma tónica, dentro del mismo ‘espacio’ que el mimo, y así sucesivamente. ¿Cómo se explica que ignoremos, cuando sabemos, [...] que estamos sumidos en variedades topológicas descriptibles con precisión y altamente diferenciadas, que el individuo distingue sin duda, y se determina, quizás, en y por una intersección original de las referidas variedades?” (Michel Serres, citado en José Luis Pardo, 1992, pp. 11-12)

Se hace necesario por tanto, repensar de forma radical nuestra relación en el mundo; el individuo y el entorno en tanto que lugar no son entes absolutamente independientes, sino que el ser humano es necesariamente en el espacio. Es indispensable entonces educar la

<sup>7</sup> Véase al respecto la obra de Edward T. Hall (1972),

mirada para poder educar el habitar, romper con las inercias de la percepción y situarnos a la intemperie de los fenómenos, para “lograr averiguar el funcionamiento no tanto del mundo como del instrumento de percepción del mundo (lo cual al fin y al cabo, resulta ser lo mismo)” (Chantal Maillard, 2005, p.11).

## Referencias

- Argullol, Rafael (2008). *Aventura. Una filosofía nómada*. Barcelona: Acanalado.
- Beguiristain, María Teresa (1989). *Hume, La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península.
- Casey, Edward S. (2000). *Rememberin: A phenomenological study*. Bloomington/Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Cork, Richard (1991). *Richard Long. Walking in Circles*. Londres: Hayward Gallery. The South Bank Centre.
- Hall, Edward T. (1972). *La dimensión oculta*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Kant, Immanuel ([1781] 1999). *Crítica de la razón pura* (Trad., Pedro Ribas). Madrid: Alfaguara.
- Lakoff, George, y Johnson, Mark. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. Nueva York: Basic Books.
- Lefebvre, Henri (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.
- Lefebvre, Henri (1981). *Critique de la vie quotidienne. Vol. III: De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*. París: L'Arche Editeur.
- Lefebvre, Henri (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- Long, Richard (1983). Palabras tras lo hecho. *El Paseante*, nº3. (Trad., José Luis Brea)
- Maderuelo, Javier (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Maillard, Chantal (2005). *Diarios indios*. Valencia: Pre-Textos.
- Pardo, José Luis (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos.
- Parkes, A. S., y Bruce, H. M. (1961) “Olfactory stimuli in mammalian reproduction”. *Science*, New York, 134, 1049.
- Riedelsheimer, Thomas (2002). *Ríos y Mareas*. Alemania: Karmafilms.
- Semin, Gün R., y de Groot, Jasper H.B. (2013). The chemical bases of human sociality. *Trends in Cognitive Sciences*, 17(9), 427-429.
- Smithson, Robert (1972). The Spiral Jetty. En Gyorgy Kepes (ed.), *Arts of the Environment*. Nueva York: George Braziller.
- Trías, Eugenio (1991). *La lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- von Uexküll, Jakob ([1934] 1956). *Ideas para una concepción biológica del mundo*. Madrid: Espasa-Calpe.

## Historia editorial

**Recibido:** 17/03/2014  
**Aceptado:** 01/04/2014  
**Publicado:** 07/05/2014

## Formato de citación

López Rodríguez, Silvia (2014). Educar la mirada: el paseo, método para situarse en el mundo. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 4(1), 79-93.  
[http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/lopez\\_rodriguez](http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/lopez_rodriguez)



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de [Atribución CC 4.0 Internacional](#). Usted debe reconocer el crédito de la obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede compartir y adaptar la obra para cualquier propósito, incluso comercialmente. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace. No hay restricciones adicionales. Usted no puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros hacer cualquier uso permitido por la licencia.

