



Utagawa Hiroshige, Hakone y Hara (10ª y 13ª estaciones), *Cincuenta y tres estaciones de la ruta de Tōkaidō*, 1832.

Todos estos artistas caminantes [Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton, Joseph Beuys, Marina Abramovic y Ulay] cumplen la profecía de Kaprow de 1958: «Descubrirán a través de las cosas ordinarias el significado de lo ordinario. No intentarán hacerlas extraordinarias sino sólo exponer su significado real. Pero a partir de esto encontrarán lo extraordinario». Caminar como arte llama la atención sobre los aspectos más simples del acto: la manera en que el caminar por el campo mide el cuerpo frente a la tierra, la manera en que el caminar por la ciudad provoca encuentros sociales impredecibles. Y también sobre los aspectos más complejos: las ricas relaciones potenciales entre el pensamiento y el cuerpo; la manera en que el acto de una persona puede ser una invitación a la imaginación de otra; la manera en que cada gesto puede ser imaginado como una escultura breve e invisible; la manera en que el caminar remodela el mundo al cartografiarlo, encontrarlo, trazar senderos en él; la manera en que cada acto refleja y reinventa la cultura en la cual tiene lugar.

Rebecca Solnit: "La forma de una caminata"
Wanderlust. Una historia del caminar [2001]. Madrid: Capitán Swing, 2015

La incorporación de la vida cotidiana que he estado trazando a lo largo de estas páginas es una experiencia mayoritaria, en parte efecto de la automovilización y la suburbanización, pero a veces caminar ha sido, al menos desde fines del siglo XVIII, un acto de resistencia al convencionalismo. Destacó como acto de resistencia cuando su paso se descomparó de los tiempos, razón que explica que gran parte de esta historia del caminar sea una historia sobre el primer mundo tras la Revolución Industrial, cuando caminar deja de ser parte del continuo de la experiencia y se volvió algo conscientemente elegido. En muchos sentidos, la cultura caminante era una reacción contra la velocidad y la alienación de la Revolución Industrial. Quizá contraculturas y subculturas continúen caminado como resistencia a la pérdida posindustrial, posmoderna, de espacio, tiempo y corporeidad. La mayoría de estas culturas se basa en prácticas antiguas —de filósofos peripatéticos, de poetas que componen a pie, de peregrinos y practicantes de la meditación caminante budista— o más nuevas, como el excursionismo y la *flânerie*, pero hay un ámbito nuevo del caminar que se abrió en los sesenta: caminar como arte.

Los artistas, por supuesto, siempre han caminado. En el siglo XIX, el desarrollo de la fotografía y la propagación de la pintura al aire libre volvió el caminar un medio importante para los creadores de imágenes, pero, en cuanto encontraban una buena vista, dejaban de deambular y, más importante aún, sus imágenes congelaban la vista para siempre. Hay innumerables cuadros de caminantes, desde grabados chinos en los cuales ermitaños diminutos pasean por entre las cumbres hasta, por ejemplo, *El paseo matutino* de Thomas Gainsborough o *Calle de París, día lluvioso* de Gustave Caillebotte, con sus ciudadanos con paraguas yendo de un lado para otro sobre los adoquines parisinos, pero en *El paseo matutino* la joven pareja aristocrática está congelada para siempre dando su mejor paso. De todas las obras que vienen a la mente, sólo las *Cincuenta y tres etapas de la ruta de Tōkaidō* del grabador japonés Hiroshige parecen sugerir caminar más que detenerse: como estaciones del via crucis, esas etapas están secuenciadas para representar un viaje, en este caso un viaje de quinientos kilómetros desde Edo (hoy Tokio) a Kioto, que muchos hacían a pie por aquel entonces, como muestran los grabados. La obra es una *road movie* de cuando los caminos eran para caminantes y las películas eran litografías.

El lenguaje es como un camino: no puede ser percibido todo de una vez porque, ya sea escuchado o leído, se despliega en el tiempo. Este elemento narrativo o temporal ha hecho que escribir y caminar se asemejen de maneras en que arte y caminar no lo hacen, y así fue hasta los años sesenta, cuando todo cambió y, cualquier cosa fue posible bajo el amplio paraguas del arte visual. Toda revolución tiene muchos padres. Un padrino de esta revolución es el pintor expresionista abstracto Jackson Pollock, al menos así lo retrató uno de sus descendientes. Allan Kaprow, un importante artista interdisciplinario, escribió en 1958 que Pollock cambió el énfasis desde la pintura como objeto estético a un «gesto diarístico». El gesto era primario, la pintura secundaria, un mero *souvenir* de ese gesto que era ahora su tema. El análisis de Kaprow se transforma en un manifiesto exuberante, profético, al sopesar las consecuencias de la obra del artista mayor: «La casi destrucción de esta tradición que hace Pollock puede ser un retorno al punto donde el arte estaba más activamente involucrado con el ritual, la magia y la vida que como lo hemos conocido en nuestro pasado reciente. (...) Pollock, como yo lo veo,



Thomas Gainsborough, *Mr. and Mrs. William Hallett ('The Morning Walk')*, 1785 [National Gallery, Londres].



Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877 [Art Institute of Chicago].

nos dejó en el punto en que debemos preocuparnos e incluso deslumbrarnos con el espacio y el objeto de nuestra vida cotidiana, ya sean nuestros cuerpos, ropas, habitaciones o, si es necesario, la vastedad de la calle Cuarenta y Dos. No satisfechos con la sugestión de nuestros otros sentidos a través de la pintura, deberemos utilizar las sustancias específicas de la vista, el sonido, los movimientos, las personas, los olores, el tacto».

Para los artistas que aceptaron la invitación delineada por Kaprow, dejó de ser una disciplina basada en el oficio de hacer objetos para volverse una especie de investigación ilimitada sobre la relación entre ideas, actos y mundo material. En un tiempo en que las galerías y los museos y los objetos destinados a ellos parecían agonizar, este nuevo arte conceptual y desmaterializado buscó nuevos escenarios y una nueva inmediatez para la creación de arte. Las obras de arte podían ser sólo la prueba de dicha investigación o soportes y estímulos para las investigaciones individuales del espectador y, al expandir el repertorio posible de gestos mucho más allá que el del pintor frente a su lienzo, los artistas podían modelarse a sí mismos como científicos, chamanes, detectives o filósofos. Los mismos cuerpos de los artistas se volvieron un medio de sus *performances* y, como escribe la historiadora del arte Kristine Stiles: «Al enfatizar el cuerpo como arte, estos artistas enfatizaron el papel del proceso sobre el papel del producto y se desplazaron desde los objetos representacionales a los modos de acción presentacionales». En retrospectiva, parece como si estos artistas hubiesen estado rehaciendo el mundo, acto por acto, objeto por objeto, partiendo desde las más simples sustancias, formas y gestos. Uno de esos gestos —un gesto, un movimiento corriente del cual es posible derivar lo extraordinario— es caminar.

Lucy Lippard, que ha estado escribiendo subversivas historias del arte durante más de treinta años, rastrea el origen del caminar como arte en la escultura, no la *performance*. Se enfoca en Carl Andre y sus esculturas *Lever* de 1966 y *Joint* de 1968, la primera una fila de ladrillos que se extiende de una estancia a otra, de manera que el espectador debe viajar, la segunda una fila similar, pero de fardos de paja sobre una pradera, abarcando así una distancia mucho mayor. «Mi idea de una pieza de escultura es un camino —escribió entonces Andre—, es decir,

un camino que no se revela a sí mismo en ningún punto en particular ni desde ningún punto en particular. Los caminos aparecen y desaparecen (...). No tenemos un único punto de vista para un camino, excepto uno móvil, moverse a lo largo de él». Las esculturas minimalistas de Andre, como rollos chinos, se van revelando a sí mismas en el tiempo, en respuesta al movimiento del espectador; incorporan el viaje en su forma. «Al incorporar una noción oriental de múltiples puntos de vista, además de un movimiento implicado y una intervención directa en el paisaje, Andre preparó la escena para la aparición de un subgénero de escultura desmaterializada que es simplemente, no tan simplemente, *caminar*», concluye Lippard.

Otros artistas ya habían recorrido otros caminos: en el verano de 1960, antes de mudarse a Nueva York y convertirse en una de las artistas más radicales en el floreciente campo del arte de la *performance*, con un árbol que cayó del cielo y otros restos de un tornado, Carolee Schneemann construyó un laberinto para que sus amigos caminaran en su jardín trasero de Illinois. También Kaprow estaba construyendo a comienzos de los años sesenta *environments* donde las audiencias y los *performers* pudiesen moverse y participar. El mismo año que Andre hizo *Joint*, Patricia Johanson construyó *Stephen Long*. Según describe Lippard, se trata de «un camino de madera de quinientos metros, pintado en colores pastel a lo largo de una vía férrea abandonada en Buskirk, Nueva York. Con esa obra se proponía llevar el color y la luz más allá del impresionismo tradicional al integrar los elementos de la distancia y el tiempo necesario para percibirlo». (...)

Ha habido más artistas caminantes. Seguramente el primer artista que transformó el caminar en un arte de *performance* es un artista holandés poco conocido, nacido en Surinam y afincado en Holanda, llamado Stanley Brouwn. En 1960, pidió a extraños que pasaban por la calle que le dibujaran direcciones para llegar a distintos lugares de la ciudad, exhibiendo los resultados como un arte local de encuentros y colecciones de dibujos; más tarde, montó una exposición conceptual de «todas la zapaterías de Ámsterdam» que requería que los espectadores hicieran un recorrido caminando; instaló en una galería carteles apuntando a distintas ciudades alrededor del mundo, invitando a los espectadores a dar los primeros pasos para ir a Ottawa o Jartum; pasó un día entero de 1972 contando sus pasos, y exploró de muchas otras formas el mundo cotidiano del caminar urbano. (...)

En 1969, el artista del arte de la *performance* neoyorquino Vito Acconci mostró su *Following Piece* durante veintitrés días; como mucho arte conceptual de esa época, Acconci jugaba con la intersección entre reglas arbitrarias y fenómenos aleatorios al elegir a un extraño y seguirlo hasta que entrase en un edificio. Sophie Calle, una fotógrafa francesa cuyos trabajos surgen de interacciones y encuentros, revisó la *performance* de Acconci con dos obras propias, documentadas por medio de fotografías y texto. *Suite Vénitienne* relata cómo se topó con un hombre en una fiesta en París y lo siguió a escondidas hasta Venecia, donde le pisó los talones como un detective hasta que él la pilló; años después, Calle hizo que su madre contratara a un detective real para hacer lo mismo con ella en París y añadió las fotografías que el detective hizo de ella en la obra como una suerte de retrato por encargo. Estas piezas exploraban el potencial de la ciudad para la sospecha, la curiosidad y la vigilancia que surgen de las conexiones y desconexiones entre extraños en la calle. En 1985 y 1986, la artista palestino-británica Mona Hatoum usó la calle como un espacio para *performance*, imprimiendo huellas con la palabra *desempleado* por las calles de Sheffield, como para hacer visibles los tristes secretos de las transeúntes en esa ciudad económicamente devastada y hacienda otras caminatas por Brixton, un barrio obrero de Londres. (...)