

Cascada del Calderón

“RUTA 1. El deambular y el gesto como ritual

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES -
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2020 - 2021

Jesús Ramos Valencia

La Laguna Seca

Fuente del Bierzo

Los Pinos

Canchal de



ornal

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES -
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2020 - 2021

“RUTA 1. El deambular y el gesto como ritual”

Jesús Ramos Valencia

Simón Arrebola Parras (Tutor)

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN.	7.
2.ANTECEDENTES.	8.
3.OBJETIVOS.	9.
4.DESARROLLO Teórico.	10.
4.1.Ritual.	10.
4.1.1.Tipos de rituales.	13.
4.1.2.Diferencia entre rutina y rituales contemporáneos.	15.
4.2.El ritual en el arte.	17.
4.3. Jarrampas.	22.
4.4.El deambular como ritual.	25.
4.4.1.El deambular en el arte.	28.
4.4..2.El diario como consecuencia del caminar.	32.
5.El gestualismo como ritual.	36.
5.DESARROLLO ARTÍSTICO.	45.
6.INTEGRACIÓN PROFESIONAL	77.
7.CONCLUSIONES.	79.
8.ÍNDICE DE FIGURAS.	80.
9.BIBLIOGRAFÍA.	82.

1.INTRODUCCIÓN

El proyecto *RUTA 1* es un proyecto procesual que tiene como punto de partida la realización de una travesía realizada el 27 de diciembre de 2020 en Piornal (Cáceres).

Esa acción de deambular sin rumbo fijo por el monte sin tener un punto como meta se recogió en un diario y un archivo fotográfico del que parte todo el proceso de concepción de la obra.

En un primer estadio, se realizó la ruta, seguidamente vino la realización del *diario* y el *archivo fotográfico y videográfico*, después se llevaron a cabo diferentes *estudios de campo* y de la vegetación de la ruta, y en el siguiente punto, se abstraigo todas esas informaciones del paisaje con los *estudios gestuales*. Por último, se efectuaron diferentes estudios experimentales que forzaban ese acto de recordar y como conclusión se realizaron las diferentes series: *Mapas, Composiciones y Recuerdos*.

2. ANTECEDENTES

Tras la pandemia, el Covid cambió la forma de ver muchos aspectos de la vida a nivel global.

A nivel personal, supuso una ruptura con mi pasado y al igual que hizo John Baldessari después de quemar sus primeras obras en *Cremation Project* (1970), fue un punto clave en el que se apartó toda la creación realizada con anterioridad para dar paso a un discurso en el que estar más cómodo.

Las obras posteriores a la salida de esa cuarentena, se concibieron siguiendo otros planteamientos opuestos a todos los trabajos previos a la crisis sanitaria.

Debido a esa etapa traumática, temas relacionados con la necesidad de deambular por la naturaleza, de salir a espacios abiertos y de evadirse de esta situación; fueron conceptos claves en las prácticas artísticas desarrolladas en ese período de nueva normalidad.

En resumen, se produjo un cambio en mi obra a nivel discursivo ya que se planteó como algo contrario a la globalización, a esa presión para producir y todas las dinámicas negativas que se desarrollan en la sociedad globalizada, donde ese “más es más” es el motor que lo mueve todo.

Había una necesidad, por tanto, de formalidad en la metodología de trabajo y crear un algo cuyo hacer fuese casi espiritual, como un ritual que realizar para posibilitar la obra. Una obra orgánica que fuese a un ritmo diferente del mundo en el que vivimos.

3. OBJETIVOS

De forma general, el proyecto *RUTA 1*, ha desarrollado y tenido diferentes objetivos que se han ido repitiendo en las fases de este pero a su vez cada apartado ha tenido otros objetivos más concretos.

Algunos de los objetivos generales del proyecto han sido:

-Abordar la práctica artística desde un enfoque más procesual y experimental debido a la necesidad de respirar e ir a un ritmo diferente del mundo contemporáneo.

-Buscar una forma sana de hacer arte.

-Tratar que el proceso creativo no sea angustioso tratando la práctica artística como algo pausado y orgánico.

-Dar una relevancia mayor al proceso artístico y que todo el proceso sea considerado obra en sí.

-Dotar a la práctica artística de un carácter ritual.

-Utilizar el ritual como fin que posibilite la obra y que ayude a sanar.

-Crear una forma de arte como terapia.

4. DESARROLLO TEÓRICO

4.1. Ritual.

Etimológicamente la palabra “ritual” proviene del latín “rituālis” que tiene que ver con el “Rito (Ritus)” que según la RAE es una “costumbre o ceremonia” (RAE, 2021a).

En relación con este concepto, destacamos al filósofo Byung-Chul Han (Seúl, 1959) y su libro *La desaparición de los rituales* (2020). Lejos de proponer una definición superficial, este autor considera los rituales y las ceremonias como “actos genuinamente humanos que hacen que la vida resulte festiva y mágica. Su desaparición degrada y profana la vida reduciéndola a mera supervivencia” (Han, 2020:33).

Han desarrolla una visión de la sociedad tratando el ritual con una cierta perspectiva. Hace una distinción de los rituales y los relaciona con la armonía citando al libro *Resonancia* (2016) del sociólogo Hartmut Rosa:

Los rituales crean ejes de resonancia que se establecen socioculturalmente, a lo largo de los cuales se pueden experimentar relaciones de resonancia verticales (con los dioses, con el cosmos, con el tiempo y con la eternidad), horizontales (en la comunidad social) y diagonales (referidas a las cosas) (Rosa, 2016: 297).

Han explica esta resonancia en oposición al “yo¹”: “[...] La resonancia no es un eco del yo. Le es inherente la dimensión de lo distinto. Significa armonía” (Han, 2020:16). Es por ello que este autor ahonda en algunos problemas contemporáneos como el *narcisismo colectivo* para reflexionar sobre estilos de vida que podrían liberarnos de todas estas *patologías* y dando una explicación de cómo ese narcisismo ha causado la *erosión de la comunidad* y esas prácticas más colectivas.

Por otro lado, Han aborda los distintos tipos de rituales desde una perspectiva actual pero con un mensaje oculto acerca de la necesidad de rescatar algunas de esas fórmulas perdidas. Esos rituales que estabilizan la vida y que tanta importancia tienen a nivel discursivo en este Trabajo de Fin de Grado.

Este mismo autor establece el ritual, entonces, unido a una cuestión clave: el sentido de necesidad. Significado se encuentra vinculado con el sentido de costumbre que le otorga la RAE, es un significado que le es inherente al ritual y que no necesita ser explicado en profundidad en el libro.

En paralelo a la sociedad de consumo o en el mundo contemporáneo, Byung-Chul Han centra gran parte de su estudio en criticar ese capitalismo y su ansia por lo nuevo. Algo contrario al sentido colectivo del ritual debido que en la actualidad no se busca una costumbre sino que se consumen nuevos estímulos y nuevos objetos continuamente como una necesidad de evadirnos de la rutina:

“[...] solamente se cansa uno de lo nuevo, pero no de las cosas antiguas”. Lo antiguo es “el pan de cada día, que sacia de bendición”. Nos hace *dichosos*: “Claro que para ser verdaderamente feliz en este último caso, es necesario no dejarse engañar con la idea fantástica de que la repetición tiene que ofrecer algo nuevo, por que entonces le causará hastío” (Kierkegaard citado por Han, 2020:14)².

También alude por medio de las cosas a los rituales, que aunque parezcan insignificantes y que no tiene relación con lo que se cuenta, tienen un peso mayor a la hora de afrontar la vida:

Las cosas son polos estáticos estabilizadores de la vida. Esa función cumplen los rituales. Estabilizan la vida gracias a su mismidad, a su repetición. Hacen que la vida sea más duradera. La actual presión para producir priva a las cosas de su durabilidad (Han, 2020: 7).

Ese análisis acerca de la presión para producir que explica como una presión por lo nuevo, es una visión muy acertada como visión de conjunto ya que el sistema capitalista releva a las cosas insigni-

¹ Cada vez que aparezca la palabra “yo” entrecomilladas nos referimos a la forma en la que lo hace Byung Chul-Han en su libro.

² Las comillas que aparecen en esta cita son del autor de la cita.

ficantes la posición de instrumento para el “yo”, un medio:

[...] nosotros nos comportamos con las cosas, es más, con el mundo, consumiendo en lugar de usando. [...] Además, cuando se consumen emociones uno no está referido a las cosas, sino a sí mismo. Se busca la autenticidad emocional. Así es como el consumo de la emoción intensifica la referencia narcisista a sí mismo. A causa de ello cada vez se pierde más la referencia al mundo, que las cosas tendrían que proporcionar (Han, 2020:8-9).

Esta presión, por lo tanto es asociada al sentido ritual dando una visión de la sociedad y explicándola con unos conceptos muy acertados:

La presión para producir como presión para lo nuevo no hace más que ahondar el lodazal de la rutina. Para huir de la rutina y escapar del vacío consumimos aún más novedades, nuevos estímulos y vivencias. Es justamente la sensación de vacío lo que impulsa la comunicación y el consumismo (Han, 2020:15).

Los rituales ya no tienen importancia a no ser que nos den algo a cambio. Y además la palabra ritual “se ha convertido en una palabra escandalosa” (Douglas, 1974:11). Según dice Han, esto es debido a la oposición que se está dando a todo tipo de *formalismo*. Por todo esto hace mención a los rituales como una forma contraria a la actualidad. Y aunque en muchas formas rituales también existe un intercambio. La obsesión continua con ese yo consumista que se manifiesta en todos los aspectos de la vida es una forma opuesta del yo que se plantea en el rito porque los rituales *vacían de psicología y de interioridad a sus actores* ya que “quién se entrega a los rituales tiene que olvidarse de sí mismo. Los rituales generan una distancia hacia sí mismo [...]” (Han, 2020:11).

Ese distanciamiento, es lo que implica que el ritual sea opuesto al narcisismo colectivo ya que no nos centramos en el “yo”.

4.1.1. Tipos de rituales.

A continuación pasaremos a realizar una clasificación sucinta de tipos de rituales que podemos encontrar desde un punto de vista sociológico y filosófico. Para ello, recurriremos de nuevo a Byung-Chul, a Néstor Alejandro Pardo García en su tesis *Discurso Ritual* (2004) haciendo alusión al antropólogo Ronald L. Grimes (1982) que distingue pormenorizadamente entre seis formas rituales: “ritualización, decoro, ceremonia, liturgia, magia y celebración” (Pardo, 2004: 139) y por último, a James Frazer.

Muchos de estos rituales a los que alude Pardo García: están interrelacionados y es por ello que “en un solo ritual podríamos identificar fácilmente varios tipos. Estas distinciones no aparecen claramente separadas en la celebración de los rituales; son más bien unidades metodológicas” (Pardo, 2004:141).

En este análisis, la *ritualización* se asocia con el mundo animal: “La ritualización se entiende como una serie de acciones conectadas con la naturaleza biológica del agente y relacionada con el medio ambiente en el cual ese agente se encuentra” (Pardo, 2004:139).

Pardo García explica como “si un animal deja de seguir los rituales para aparearse o para comer, terminaría sin prole o muerto de inanición” (Pardo, 2004:139). Dice que debido a las investigaciones etológicas cada vez hay menos formas de ritualización y por ello, se entiende mejor el carácter funcional de estas acciones.

El *decoro* es “usado para regular las interacciones cara a cara” (Pardo, 2004:140). Da información de la persona que los realiza y como en todo ritual, hay una sanción si no se efectúa. Los actos de no saludar o despedirse tendrían como castigo el imputarle *problemas psicológicos o de socialización* a esa persona. Dentro de este, por ejemplo, también entrarían el seguir ciertas *formas de etiqueta*.

En este sentido y rescatando a Han: “Los rituales son procesos de incorporación y escenificación corpóreas. Los órdenes y los valores vigentes en una comunidad se experimentan y se consolidan corporalmente [...], se asimilan” (Han, 2020:16).

Otro tipo de rito serían las *ceremonias* como actos voluntarios relacionados con el poder en donde siempre hay un oficiante. “Las reu-

niones políticas, las coronaciones, las marchas, etc” (Pardo, 2004: 140).

La *magia* es un acto ritual en el que hay un fin. “Esta categoría incluye las sanaciones, las adivinaciones y las maldiciones. En la tradición cristiana algunos de los actos de magia sancionados oficialmente se llaman milagros u oraciones respondidas” (Pardo, 2004:140).

Las *celebraciones* o *fiestas* son actos *espontáneos* que según Byung-Chul Han van en contra de esa presión para producir debido a que son celebraciones que no cambian:

Las fiestas actuales o los festivales tienen poco que ver con aquel tiempo sublime. Son objeto de una gestión de eventos. El evento como versión consumista de la fiesta muestra una estructura temporalmente distinta (Han, 2020:52).

Esa *temporalidad* de estos eventos *no vinculantes, azarosos y arbitrarios*, tiene poco que ver con la fiesta entendida como ritual: “Las celebraciones ocurren cuando los actos rituales son vistos desde fuera, cuando una nueva perspectiva le permite a los participantes ver los aspectos lúdicos y dramáticos de los rituales” (Pardo, 2004: 140).

La fiesta según Pardo, tiene un carácter espontáneo: En las liturgias, las ceremonias o los ritos mágicos, siempre hay algo de juego que se ve oscurecido por la seriedad de la ocasión; cuando esa seriedad se rompe, empieza la celebración (Pardo, 2004: 140).

Otros pensadores como James Frazer en su obra *La Rama Dorada* (1980) distingue entre cuatro categorías:

[...]los *ritos simpáticos* (en los que interviene un carácter de similitud), los *ritos animistas* (en los que se personifica el poder: Dios o el tótem), los ritos de base *dinamista* (en los que interviene una potencia de tipo maná) y los *ritos de contagio* (Frazer citado por Segalen, 2005:15).

Estos dos planteamientos y los que desarrolla Han parten de la misma idea en la cual el ritual puede estar compuesto de varias de esas categorías. No es un concepto cerrado. Aunque sí tiene unos límites, en cuanto a significado, en esencia, por mucha distinción que se haga, al final todas esas distinciones guardan la esencia del ritual.

4.1.2. Diferencia entre rutina y rituales contemporáneos.

En comparación con el ritual, se ha visto conveniente explicar el significado de la rutina, ya que actualmente la palabra ritual se usa indebidamente. Así mismo, a lo largo del apartado se introducirá el concepto de ritual contemporáneo.

En cuanto a la “rutina”, etimológicamente procede del francés “routine” y esta de “route” que es “ruta”. Según la RAE es una: “costumbre o hábito adquirido de hacer las cosas por mera práctica y de manera más o menos automática” (RAE, 2021b).

Alejado de toda esta definición y dejando a un lado el sentido estricto y esas divisiones teóricas del ritual, en su ensayo *Rituales Cotidianos: Cómo trabajan los artistas* (2014) de Masón Currey; este escritor recoge diferentes rituales o acciones que siguen diariamente desde filósofos como Sigmund Freud, artistas como Francis Bacon o incluso directores de cine como Woody Allen para abordar su creación artística.

A raíz de este libro la palabra ritual adopta otra faceta completamente diferente a la primera idea que se tiene de la misma. Durante la lectura, desde el primer capítulo llama la atención como cuando se cita al poeta y ensayista británico Wystan Hugh Auden (1958) se evoca a la *rutina*: “La rutina, en un hombre inteligente, es un signo de ambición” (Currey, 2014:21).

Es un planteamiento sugestivo el tratar la *rutina* cuando se habla de *Rituales Cotidianos* porque son conceptos totalmente opuestos, ya que aunque tengan ese carácter repetitivo no son lo mismo: “La rutina es algo contrario al ritual. Ese automatismo que se da en la rutina tiene esa cosa de repetición que los une, pero la diferencia está en la capacidad de generar *intensidad*” (Han, 2020:13).

La antropóloga Martine Segalen en su libro *Ritos y rituales contemporáneos* (2005) también distingue el ritual de la *rutina*. Y aborda puntos en común con las ideas de Byung Chul Han:

Paradójicamente, observamos un uso muy extendido de los términos de *rito* y de *ritual*. El uso y el abuso podrían hacerles perder toda su eficacia semántica. [...] Si la mera

repetición de comportamientos fuera suficiente, podríamos decir que los animales tienen comportamientos rituales (Segalen, 2005:7).

En su introducción, lanza la pregunta acerca de si *cepillarse los dientes es un ritual* y a lo largo del libro mira con lupa muchos de los rituales contemporáneos que aunque no tienen ese arraigo o tradición que tienen en los ritos litúrgicos o más tradicionales, son evoluciones de algunos ritos pasados:

El estadio y la plaza encarnan un simbolismo guerrero y sacrificio reforzado por numerosas imprecaciones pertenecientes al ámbito de la sexualidad viril. Con cada victoria, se desarrolla una intensa participación corporal y sensorial, la expresión de un sentido de la comunidad [...] (Segalen, 2005: 85).

En todo este libro, se descubren rituales actuales que han cambiado pero que siguen teniendo un sentido ritual. Esa *desaparición de los rituales* que nos expone Byung Chul Han como visión de una sociedad consumista en la que el sentido colectivo se ha perdido, esconde cierta esperanza tras el libro de *Ritos y Rituales Contemporáneos*. Podemos observar como ese sentido pesimista no tiene tanto peso en las ideas de Martine Segalen ya que identifica tipos de rituales sin importar su degradación o si son mejores o peores que los de antaño:

En el fútbol, como en la caza y la tauromaquia, se manifiesta una dimensión de guerra ritualizada [...]. Un partido ofrece un atajo simbólico para dramas y etapas que sirven de pulso a la existencia, sobre el que los hinchas pueden proyectar las peculiaridades de su existencia singular (Segalen, 2005:84).

Esta autora, estudia y habla sobre *ritos de iniciación* como son las novatadas, algunos ritos de las carreras populares, rituales futbolísticos o incluso sobre el matrimonio. Pero aborda rituales, no acciones rutinarias como Masón Currey:

Estas carreras tienen un aspecto repetitivo, tanto si son informales dentro del marco de un entrenamiento regular, como si se trata de competiciones masivas. El aspecto ritual corresponde en este caso a lo colectivo —destacado por Durkheim— que procura una efervescencia emocional compartida y socializa al individuo (Segalen, 2005: 90).

Todos estos *rituales actuales* son tan interesantes como curiosos ya que ante una pérdida formalista y en una sociedad que es nar-

cisista, aún podemos seguir desarrollando diferentes rituales que den sentido a la vida.

Y no es de extrañar, que muchos de los rituales que se presenten en el libro puedan convertirse en una pantomima y algo contrario a la misma definición de ritual. Pero acciones como las competiciones deportivas que en la antigüedad clásicas se realizaban con el fin de honrar a un dios o como un acto de penitencia actualmente se realicen con otro fin que puede o no tener que ver con los dioses o el terreno espiritual:

Más allá de estas homologías, la actividad corredora es muy rica en el plano simbólico y ritual [...] En el maratón, por ejemplo se habla del muro de los 36 km, contra el que el cuerpo de un corredor no entrenado choca inevitablemente. Para cada corredor, el carácter sagrado de la carrera reside en el uso específico del cuerpo [...] (Martine Segalen, 2005.89).

El *ritual individual* es otro aspecto que sale a la superficie tras este libro. A diferencia de esos rituales colectivos que se han presentado, con esta cita o la pregunta acerca del lavarse los dientes se hace ver otro carácter que hasta ahora no se había abordado en el ritual.

En la religión cristiana, por ejemplo los *rituales individuales* como rezar el rosario o ponerle una vela a un santo son acciones que uno hace, pero son acciones realizadas por otros feligreses. Sigue estando esa colectividad a la que tanto dedica Han en su libro. Y estos rituales que pueden ser concebidos como *individuales* son algo contrario a la rutina. Una acción rutinaria no es un ritual sólo porque se genere una repetición.

4.2.El ritual en el arte.

En lo referido al ritual en el arte, algunos artistas contemporáneos abordan esta forma de hacer: *individual*, a veces, en comunión con el sentido ritual. Otras desde un sentido más colectivo y otras con un paralelismo con el rito abordado de una manera más tradicional.

Sin embargo, a lo largo de la historia se han dado millones de formas rituales en las diferentes culturas del mundo. Estos rituales

han ido cambiando a su vez desde la prehistoria hasta nuestros días y en muchos casos esos orígenes siguen viéndose en el rito actualizado que nos ha llegado.

En esta cultura más tradicional o popular, entrarían todas aquellas manifestaciones rituales festivas que se engloban casi como performances actuales. El sentido ritual primigenio de estas fiestas sigue viviendo en estas manifestaciones que han conseguido evolucionar y llegar a la actualidad y que constituyen una forma de arte ritual en sí. Todos los elementos que intervienen en estos rituales y las manifestaciones artísticas que se producen a raíz de estos, pueden ser considerados arte ritual.

En otros rituales como el ritual del té todos los elementos constituyen además de una razón de ser un refuerzo de esa práctica: “Cecil Collins describe el ritual del té de la tarde diario en El artista y su esposa ‘sentados uno frente al otro como sumos sacerdotes’ [...]. Servir y beber té, de una urna de té mejorada [...]” (Tate, 2021).

Acerca de este arte del objeto ligado al ritual, en la exposición *Maestros del caos: artistas y chamanes* que tuvo lugar en el Caixa Fórum de Madrid del 6 de febrero al 19 de mayo en 2013, se presentaron un conjunto de 220 obras en este espacio, las cuales albergaban desde trajes, objetos, representaciones que procedían de colecciones antropológicas y etnográficas, hasta obras de artistas más contemporáneos como Thomas Hirschorn, Anette Messenger o Jean-Michel Basquiat (Caixa Fórum, 2013: 2).

Este conjunto de elementos de la muestra que participan activa o pasivamente en los diferentes ritos fueron expuestos junto a creaciones de estos artistas donde se mostraban “la vigencia del caos ancestral, reflejo del inconsciente humano”(Caixa Fórum, 2013: 2). El discurso de la exposición fue el analizar “cómo la lucha del orden y el caos ha sido un punto de referencia en numerosas culturas” (Caixa Fórum, 2013: 2). Los temas que se abordaban en los diversos ámbitos de la muestra trataban diferentes aspectos del caos que se relacionaban con esos chamanes que son las figuras puente entre el más allá y nuestro mundo manteniendo el equilibrio entre estos. Así mismo se habló de figuras como los mediadores, los payasos sagrados, rituales de iniciación, los viajes cósmicos, espíritus auxiliares, objetos del poder o sobre las bacanales.

Uno de los temas que relacionó todo este arte con el arte más contemporáneo y que es otra forma de arte ritual fue la parte que llamaron *conjuros profanos: el arte contemporáneo* haciendo ver la figura del artista como otro mediador entre estos dos mundos:

Como los héroes civilizadores de las sociedades arcaicas, los artistas, subversores indispensables, contribuyen a hacernos más soportable su carga. Locura e inmadurez, bufones carnavalescos y payasos metafísicos, ruptura de las reglas, ultrajes y excesos corporales se dan cita en la sala de los conjuros profanos creada por Arnaud Labelle-Rojoux (Caixa Fórum, 2013: 9).

Esta cita sacada de la nota de prensa remarca el por qué se metió en esta exposición de arte ritual a todos estos artistas más contemporáneos que planteaban directa o indirectamente otra visión acerca del arte ritual.

Todos estos vínculos de la figura del artista como un elemento más participador del orden cosmológico también es tratado en artistas como el comisario y editor Antonio Zaya que en su entrevista en Metrópolis ya comunicaba al espectador como él “desde niño hacía altares, eso me lo ha dicho mi madre” (Zaya, 2004). Este artista realiza altares desde un punto de vista religioso en el cuál mezcla infinidad de tradiciones, dioses y entidades. En su obra *Ofrenda al Río Ter* (2003) ofrece a este todas sus comidas preferidas. Concibe las ofrendas como orden simbólico de la deidad. Una forma de arte espiritual y muy personal que entronca toda esta idea del objeto votivo con la práctica ritual como otra forma de arte.

Esta idea de la performance como obra y ritual es una forma de ver el rito que puede desarrollarse a nivel artístico. El Tate Museum de Londres dedica un apartado a la visión de la performance como arte en su artículo *Guía de cursos rituales* (2021). En este artículo se aborda el ritual desde la óptica del arte, tratando tanto al rito como a los objetos que intervienen en este como arte y citando a su vez a una variedad de artistas cuyos discursos están ligados a estos conceptos. Habla acerca de los objetos, las formas y patrones que tienen los rituales, las ceremonias, procesiones y celebraciones o incluso acerca de los rituales cotidianos:

El ritual como tema en el arte no siempre muestra un ritual que realmente está sucediendo. Los artistas a menudo hacen referencia al ritual a través de objetos o materiales. El polvo de colores brillantes que da a las esculturas de Anish Kapoor su misteriosa calidad mística es pigmento puro, una sustancia asociada con ceremonias rituales en la India (Tate, 2021).



Figura 1. Anish Kapoor, 1981. *Como para celebrar, descubrí una montaña floreciendo con flores rojas.*

Todas estas manifestaciones rituales contemporáneas, tienen un nexo con formas rituales antiguas como previamente se lleva repitiendo en todo este apartado de arte ritual. En estas, el inconsciente suele tener una cierta importancia en muchas de ellas y ese dejarse llevar que planteaba Byung Chul Han es muy recurrente en algunas performances en donde el artista se entrega por completo al ritual:

Mona Hatoum usó su propio cuerpo como un sitio para explorar la fragilidad y la fuerza de la condición humana bajo coacción [...]. Hatoum caminó descalza por las calles de Brixton en Londres durante casi una hora con botas Doc Marten, generalmente usadas tanto por la policía como por los cabezas rapadas, unidas a sus tobillos por sus cordones. Este acto, capturado en *Performance Still* 1985, recuerda a las peregrinaciones religiosas donde los peregrinos soportan dificultades extremas para demostrar su creencia y fe (Tate, 2021).

Estos planteamientos más contemporáneos de rituales rescatan ritos que se exponen de otra forma. Conformándose como una manera más *individual* y suponiendo una renovación de los ritos del pasado. En definitiva es otra forma de arte ya que este tipo de expresiones, en este caso, la performance, adquieren por inercia ese sentido ritual del que parten.



Figura 2. Mona Hatoum, *Performance Still*, 1985.

El artista Hermann Nitsch, por ejemplo, crea una visión muy sangrienta y con una estética casi ritual mezclando catolicismo, romanticismo y mitos dionisiacos. Este grupo de referencias crean como resultado performances donde el artista une el cuerpo de los que participan, la carne y la sangre creando así un espectáculo no literario (Golberg, 2004:116) en donde el fluir consciente lleva a los participantes a experimentar sensaciones extrañas y haciendo una especie de liturgia donde el artista es el narrador por medio de estas acciones .



Figura 3. Hermann Nitsch, *El Teatro del misterio de la orgía*, 1950-1960.

El ritual es tratado en este punto como práctica artística al igual que Antonio Zaya con sus performances. La diferencias entre estas, es que el rito de este segundo se asocia como algo profano a diferencia del ritual de Antonio Zaya, el cual tenía como medio la

ofrenda para la deidad y por consecuente, un fin. Estos dos puntos de vistas de estos artistas hacen hincapié en como el ritual en el arte puede tener o no un fin o que el fin fuese el posibilitar la práctica artística o que ese acto se estableciese como práctica artística en sí misma.

4.2.1 Jarramplas.

Seguidamente, analizaremos un caso de una fiesta que nos ha llegado y en la que el arte es otro elemento más de este ritual. Esta fiesta sería Jarramplas, una mascarada de invierno que tiene lugar año tras año durante los días 19 y 20 de Enero en el pueblo del norte de Extremadura llamado Piornal (Cáceres).

En esta celebración, en concreto, el ritual y el arte van al unísono y casi que se funden. Es un ritual que engloba además muchas de las formas rituales explicadas previamente y que por ello se hace mención en este apartado como una fiesta cuyos rituales son arte en sí:

Jarramplas es “[...] un parámetro de segmentación temporal en tanto en cuanto paréntesis en la monotonía del discurrir del tiempo, un periodo de desahogo, catarsis, terapia y distensión” (Díaz, 2006:7).



Figura 4. Chema VD, Jarramplas, 2020.

Como explica en su tesis el musicólogo Sebastián Díaz Iglesias, esta celebración es una fiesta que cambia la cotidianidad de este pueblo. Es una festividad que comparte la fiesta de Jarramplas que es una *mascarada de invierno* en la cual este ser se asemeja

al *mal*; con la fiesta de San Sebastián que representa el *bien* (Díaz, 2006:8).

Esta unión polarizadora de elementos que se plantean es su tesis es una distinción que se dará durante toda la fiesta y en la cual habrá momentos claros entre lo cristiano y lo pagano. Jarramplas siempre es la figura protagonista pagana de esta fiesta pero cuando entra a la iglesia, acude a las misas o a los diferentes actos litúrgicos que se dan en el transcurso, adopta otra entidad.

A nivel artístico, como Fiesta Turístico Nacional, es verdaderamente una performance inmersiva tanto por parte de la persona o personas que encarnan a Jarramplas como la gente que actúa sobre él. En cuanto el Jarramplas se pone su máscara, la persona de dentro está desdibujada por la presencia del primero. Es en ese momento y cuando los mayordomos se aseguran de que está bien o en el momento de la salida de la Iglesia, cuando la gente empieza a arrojarle nabos y le persiguen con la intención de castigarlo.

Este acto deambulatorio es muy sugerente, el Jarramplas cuando se encuentra bajo la máscara ve únicamente lo que le permiten las rejillas de esta y por lo tanto la inmersión en el ritual es mayor. Únicamente se deja llevar e intenta dentro de lo que puede, remar en la multitud que le lanza los nabos. En la calle, la adrenalina es uno de los motores que le da fuerza para continuar esa dolorosa especie de procesión con su traje de cintas y su armadura, la cual no le inmuniza de todos los golpes que recibe.

En el propio carácter de la fiesta podríamos hacer mención a todos los elementos que participan en este ritual y que hemos visto en el apartado dedicado al mismo. En el museo dedicado a Jarramplas en Piornal, se exponen máscaras históricas de diferentes años de esta fiesta y se cuenta toda la historia que hay detrás. Detrás de la fiesta hay otras formas rituales preparativas como son los momentos colectivos de confección del traje de cintas, la preparación por parte de la persona que encarna a Jarramplas o el desarrollo de los ensayos de las roscas y las alboradas que son canciones que tienen una importancia ritual a lo largo de este. En concreto, el canto de las alboradas se da a las 12 de la noche del 19 de enero y el o los jarramplas sin la máscara deambulan de espaldas haciendo una procesión en donde los mayordomos y la gente van cantando esta canción al unísono acompañado con el ruido del tambor. Las alboradas, empiezan y terminan en la iglesia en donde luego el jarramplas reza unas oraciones para que le den fuerzas en el día siguiente. Este acto ritual a nivel artístico encierra mucha emoción para el que lo ve desde fuera y traslada al espectador a un terreno casi espiritual.

El 27 de enero de 2020 como paralelismo a esta tradición, en el patio principal de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla realicé una acción que duró 20 minutos en la que hacía alusión a esta fiesta y a otras mascaradas de invierno (Caretos de Vila Boa de Oushilao, La Vijanera y La fiesta de los Diablos y Mascaritas de Luzón) elegidas por tener una serie de rasgos comunes. La performance “El futuro de la fiesta” intentó mezclar todos estos rituales como alusión a la globalización y la inconsciente degeneración actual de éstos.

En cuanto a su forma de hacer, la acción tenía un itinerario a seguir en el cuál se iban sucediendo diferentes momentos de estos ritos pero seguía el sentido de entrega total característico del ritual. En ese tiempo que duró, se abordó el ritual preparatorio, el estallido de la fiesta e incluso esa celebración final como terminación del rito. Todos estos tipos de rituales se materializaron en un ritual colectivo inmersivo en el cual hubo un juego de actuación por parte de esa dualidad entre espectador y esos seres diabólicos generadores de caos.

Este nexos con Jarramplas y con el resto de mascaradas se manifestó por el uso de los objetos votivos y los trajes de las diferentes fiestas además de sus itinerarios. Así mismo, este ritual fue generador de la práctica artística y como conclusión materializó esa idea de ritual contemporáneo, el ritual como práctica artística y esa crítica que está implícita en la concepción de cualquier forma ritual que es una clara resistencia en el mundo contemporáneo.

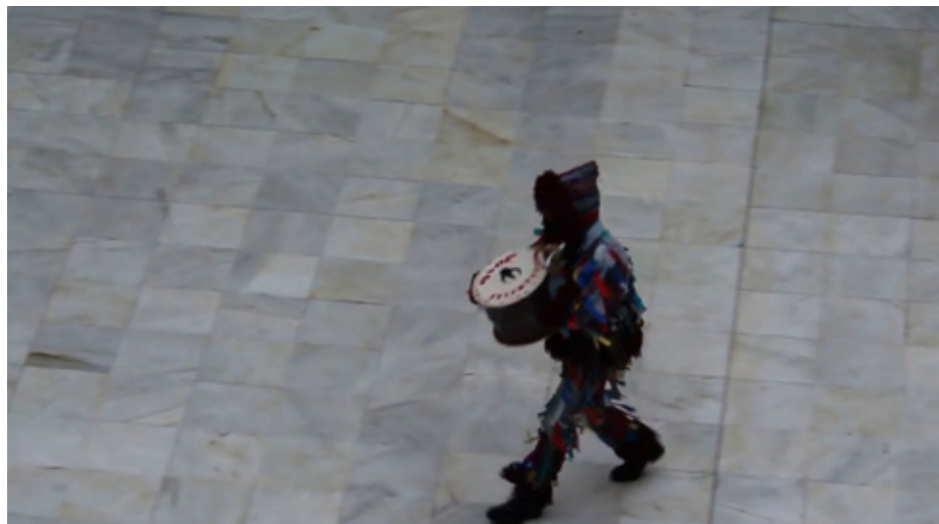


Figura 5. Jesús Ramos, “El futuro de la fiesta”, 2020.

4.3.El deambular como ritual.

En este apartado se analizarán las diferentes facetas y pensamientos acerca del acto deambulatorio y como se ha trabajado este concepto. Para ello, se han analizado dos libros que recogen la esencia y se relacionan: *Elogio del caminar* (2011) de David le Breton y *Andar, una filosofía* (2015) de Frédéric Gros. Según todas estas formas de ver el ritual, el deambular también podría ser considerado como un ritual.

Está claro que una de las formas en donde el caminar es un ritual podrían ser las procesiones, las romerías o incluso las peregrinaciones que constituyen una temporalidad mayor. Estos rituales se recorren entre dos puntos ya que tienen un inicio y un final. Partiendo de esto, el deambular es otra cosa, su razón de ser parte del inconsciente, oponiéndose al caminar que es un recorrido consciente.

Alejados del sentido ritual protagonista comentado, para muchos pensadores, ese caminar promueve conceptualmente muchas ideas y filosofías e incluso formas rituales. Lejos de centrar su estudio en únicamente el acto de andar como un recorrido entre dos puntos, por ejemplo, el filósofo Frédéric Gros en su libro *Andar, una filosofía* (2015) explica esta acción dotándola de significados que pasan desapercibidos tratando el “Andar como experiencia de libertad, como acto solitario y propicio de la ensoñación, como motor de la creatividad [...]” (Gros, 2014: Contraportada).

De ahí que en este libro se dan muchas respuestas a esa pregunta planteada al inicio y explican las formas de concebir el acto de caminar:

Cuando se va “afuera”, es siempre para pasar de un “adentro” a otro: de casa a la oficina, de casa a los comercios cercanos. Se sale para ir a hacer algo, a otra parte. Fuera es una transición: es lo que separa, casi un obstáculo. Entre el aquí y el allá. Pero no tiene valor propio (Gros, 2014:39).

En todo su estudio, por tanto, explica el caminar como un elemento protagonista. Así mismo, habla de muchas formas de caminar pero sobretodo relaciona esta idea ligada a la naturaleza y donde hay un disfrute. Una idea que también plantea el antropólogo Da-

vid Le Breton en su libro *Elogio del caminar* (2011):

Mi intención es más bien hablar acerca de ese caminar consentido que se hace con placer en el corazón, ese que invita al encuentro, a la conversación, al disfrute del tiempo, a la libertad de detenerse y de continuar el camino. Una invitación al placer y no guía para hacer las cosas correctamente. El goce tranquilo de pensar y de caminar (Le Breton, 2011:20).

Ambos autores explican diferentes facetas del andar haciendo referencia a grandes filósofos y autores que van desde Kant, Thoreau o Rimbaud, que fueron verdaderos amantes de esta práctica.

Ambos, a su vez, señalan una faceta de este caminar ligada a una especie de espiritualidad que se llega por medio de esta acción. Un fin que recuerda al mismo motor que mueve las formas rituales. David le Breton dice como:

A veces, uno vuelve de la caminata transformado y más predispuesto a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. [...] Recurrir al bosque, a las rutas y a los senderos, [...] nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentimientos, renovar la curiosidad. El caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo (Le Breton, 2011:15).

Tanto David le Breton como Frédéric Gros refuerzan que esta práctica es importante que se realice en silencio, tanto si es en soledad como en compañía. Una metodología acerca de cómo posibilitar ese rito:

Ante todo, lo que llamamos “silencio” en la marcha no es sino el final del parloteo, de ese ruido permanente que hace de pantalla, lo confunde todo e invade como las malas hierbas las vastas praderas de nuestra presencia. El parloteo ensordece: ya no entendemos nada, nos embriaga, se nos sube a la cabeza. Nos agobia, desbordante, va por todas partes, en todas las direcciones (Gros, 2014:71).

En este punto, y con esta cita, ya descubrimos al término *deambular* y vemos como el acto de andar es algo intrínseco del ser humano y que puede estar unido al ritual:

El gran caminante romántico, el eterno wanderer, comulgaba con el ser. La marcha era una gran ceremonia de

unión mística, en la que el caminante se hacía presente a la presencia, se acurrucaba en el seno puro de una Naturaleza maternal (Gros,2014: 190).

El acto de deambular en *comunidad* con la naturaleza es por tanto un ritual según Gros:

Está el paseo como rito absoluto, creación de un alma infantil; el paseo como libre distracción, recreo del espíritu; y el paseo como redescubrimiento (Gros, 2014:169).

Como conclusión, por lo tanto, el deambular se puede concebir como un ritual, una especie de herencia de nuestros antepasados y una acción espiritual que puede realizarse en soledad o en compañía. Una acción de resistencia ante la rapidez del mundo contemporáneo y una manera de pararse para ir más despacio y disfrutar del caminar. Experiencia donde el silencio es importante y que promueve una forma de meditación activa y una evasión. Un ritual primitivo que se ha modernizado por medio de prácticas deportivas pero que desligado de esa apariencia superficial moderna acaba siendo la misma práctica ritual de antaño.

Este sentido que tiene el deambular es un claro protagonista del *proyecto RUTA 1* desarrollado en este Trabajo de Fin de Grado.

Esta ruta tuvo como pauta y como motor este sentido del deambular sin rumbo fijo. Fue una caminata que se realizó el domingo 27 de diciembre de 2020 por mi pueblo Piornal y estuvo realizada en compañía de otros dos integrantes. El sentido del caminar en compañía no debería de imposibilitar ese sentido espiritual de la travesía.

Esta acción se planteó, por tanto, desde ese silencio que explicamos previamente. El silencio como final del diálogo y como puente al estado de comunión con la naturaleza.

A su vez, esta práctica siguió una estricto deambular: entendiendo este acto como una marcha sin dirección y una entrega plena a esa acción como rito absoluto. El deambular por tanto fue abordado como si fuésemos niños siguiendo esa idea de Frédéric Gros.

4.3.1.El deambular en el arte.

La forma de concebir el caminar como una práctica artística ha sido rescatada por muchos artistas contemporáneos. Al igual que el arte ritual, a veces el deambular o el caminar es planteado como arte en plenitud, ya que puede ser considerado motor de la práctica artística o puede hacerse una alusión a este acto desde un punto de vista más narrativo como hizo Rodin en 1907 o Alberto Giacometti en 1960 con sus obras *El hombre que camina*.

Durante la segunda mitad del siglo XX se considera el andar como una de las formas que los artistas utilizan para crear:

En 1966 aparece en la revista *Artforum* el relato del viaje de Toby Smith por una autopista en construcción. Este texto da origen a una polémica entre críticos modernos y los artistas minimalistas. Algunos escultores empiezan a explorar el tema del recorrido, primero como objeto, más tarde en tanto a experiencia. El land art [...] (Careri, 2014:17).

Esta cita está sacada del libro *Walkspaces. El Andar como práctica estética* (2014) en donde el arquitecto y profesor de la Universidad de Roma Francesco Careri habla sobre el caminar como una práctica estética y analiza a lo largo de este desde la historia, la arquitectura o el arte hasta todo lo relacionado con esta práctica:

De ahí el bello nombre de *Walkspaces*, que define muy bien el poder revelador de esta dinámica, poniendo en movimiento todo el cuerpo—el individual, pero también el social—con el fin de transformar el espíritu de quien a partir de ahora ya sabe mirar. Un propósito como este conlleva un auténtico posicionamiento “político”—en el sentido primordial de la palabra—, un modo de considerar el arte, el urbanismo y el proyecto social a una distancia igual y suficiente entre ellos, con el fin de dilucidar con eficacia estos vacío de los que tanta necesidad tenemos para *vivir bien* (Careri, 2014:11).

Esta visión del caminar como forma de arte dentro de la ciudad aunque no tiene el carácter inconsciente que se da en la acción deambulatoria, es una forma de ejemplificar diferentes formas del caminar en el arte. En muchas ocasiones el caminar al que se re-

fieren los distintos artistas y autores citados va a tener una cierta unión con el deambular.

La artista Gloria Lapeña Gallego en su artículo *El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración* (2014) también estudia y ejemplifica como el caminar por la ciudad es un enfoque que algunos artistas han abordado en la segunda mitad del siglo XX.

Gloria Lapeña Gallego explica como ciertos autores “experimentan sus obras dentro del *city walks* buscan a través de las imágenes y las sensaciones sus propios recuerdos” (Lapeña, 2014:25) y por ello, para estos artistas “La utilización del mapa se impone como guía necesario para el acto de caminar” (Lapeña, 2014:27). El mapa por lo tanto tiene una gran importancia en este arte del caminar y puede considerarse una división dentro de este género:

[...] los situacionistas apuestan por un arte en relación directa con la vida de la ciudad, en un pasado más reciente. Realizan *mapas psicogeográficos* en los que establecen relaciones que tienen que ver con las emociones suscitadas por los distintos ambientes urbanos, no con la funcionalidad de los mismos (Lapeña, 2014: 27).

En la década de los 70 y 80, por ejemplo, hace mención a la artista Sophie Calle en cuya obra estuvo presente ese vagar por la ciudad para conocerla, para vivirla y que le servía a modo de ritual:

Esta sensación es la que debió experimentar la artista conceptual Sophie Calle cuando, en 1979, regresó a París tras un largo viaje de siete años por buena parte del mundo. Se sentía perdida en su ciudad natal, sin saber hacia dónde dirigirse, de modo que comenzó a llevar a cabo una serie de “rituales” de exploración y reconocimiento que consistían en seguir a determinadas personas que encontraba en la calle, dejando que fueran otros quienes decidieran por ella su camino. A partir de ese momento, cuenta su biografía en primera persona directamente a través de confesiones sobre su pasado o bien de manera indirecta mediante narraciones de las experiencias que vive durante sus desplazamientos (Lapeña, 2014:27).



Figura 6. Sophie Calle, *Imágenes de Suite Vénitienne*, 1983.

Lo que dice de Sophie Calle se relaciona mucho con el acto de deambular aunque es una forma inconsciente-consciente de abordar el caminar. En su obra *Suite Vénitienne* (1983) por un lado, el protagonista de la acción o artista se deja llevar por un individuo desconocido, convirtiéndose así en un individuo pasivo que se deja llevar por el otro. Esta concepción, recuerda mucho a las liturgias en donde con pasividad nos entregamos al ritual en el cuál el oficiante es el realizador de este rito. Aunque en este caso, Sophie Calle juega con un oficiante que no tiene conciencia de estar realizando ninguna acción que repercuta en otra persona.

Otras obras en donde el deambular se plantea de otra forma podrían ser las acciones del artista Francis Alÿs en su obra *REEL/UNREEL* (2011), *The Green Line* (2004) o *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008). Este artista utiliza: “métodos poéticos y alegóricos para abordar las realidades políticas y sociales, como las fronteras nacionales, el localismo y el globalismo, las áreas de conflicto y comunidad, y los beneficios y perjuicios del progreso” (MOMA, 2011).

El deambular que desarrolla en su video *REEL/UNREEL* (2011) realizado en colaboración con el cineasta Julien Devaux y el arquitecto Ajmal Maiwandi en 2011 es muy sugerente:

La acción tiene lugar a lo largo del paisaje urbano desnudo de Kabul, Afganistán. Las cámaras siguen un carrito de película mientras se desenrolla por la parte vieja de la ciudad, empujado por dos niños, cuesta arriba y cuesta abajo,

como un aro, inspirando una narrativa improvisada. Es un ejemplo de “hacer/deshacer”, dice Alÿs. Y esa interacción se convirtió en el axioma de la película (MacAdam, 2011).



Figura 7. Francis Alÿs, *REEL/UNREEL*, 2011.

Este video de 19:32 minutos recoge el deambular y un recorrido por medio del juego. Se enrolla y desenrolla una película de video, acción que se muestra utilizando desde planos detalles hasta planos más generales. Esta acción centra su mirada en ese juego y la acción del deambular es secundaria. Los niños que lo protagonizan y recorren las calles rodando la película, están inmersos en esa experiencia.

Esta forma de ver el deambular como habilitador de la práctica artística es otra visión de esta división que estamos realizando. Es una forma de evocar esas experiencias vividas en esos paseos ya sean en soledad o en compañía.

Como conclusión, por tanto, este acto, el de deambular, suele tener un planteamiento performativo y pocas veces se hace alusión a este más directamente mediante otras formas, pero el artista contemporáneo por medio de diferentes ámbitos artísticos puede hacer uso de ese deambular en el que como explicaba Francesco 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) (Careri, 2014:19).

Esta división podría ser válida para este arte del deambular. La única norma que debería tener sería que ese recorrido fuese in-

consciente, que tuviese un principio y un final, pero que no necesariamente se siguiese una ruta concreta, podría ser una acción parecida a la de perderse. Ya sea en la ciudad o en la naturaleza, el deambular en el arte debe tener esa parte de inconsciencia como definimos inicialmente.

4.3.2. El diario como consecuencia del caminar.

Un patrón que se ha establecido en todas estas formas más performativas acerca del deambular como práctica artística siendo esta acción la protagonista y obra o adquiriendo un segundo plano; es, que en todas ellas se recoge este recorrido por medio de alguna clase de registro.

Esto plantea por tanto que hay otra posible distinción dentro de este concepto del que hemos ido exponiendo los distintos casos de arte deambulatorio. Las obras de Sophie Calle o de Francis Alÿs son un claro ejemplo donde esa documentación, en estos casos de forma videográfica o fotográfica de sus acciones respectivamente, las cuales son consideradas obra en sí mismas.

Como paralelismo, a lo largo de la historia, todo recorrido o expedición ha constado de ese carácter registro en el que transcribir lo sucedido en la travesía era clave para el futuro y para dejar constancia de esas investigaciones o expediciones en el caso de los diarios de navegación, por ejemplo.

En este sentido David Le Breton argumenta:

El esfuerzo de la memoria por reconstruir una marcha llevada a cabo sin haber tomado notas o fotos está destinado al fracaso, más allá de los pocos casos de peripecias memorables. Cuando escribe sus *Confesiones*, Rousseau declara su pena por no haber registrado ninguna de las impresiones del pasado [...] (Le Breton, 2011: 92).

Este hecho necesario, el del registro diario, tiene un doble sentido en el ámbito artístico contemporáneo. Juega con un sentido de necesidad debido a que si el recorrido no ha sido documentado es como si no hubiese sucedido y con ello, no habría existido la obra. Pero también juega con ese sentido de necesidad en el caso de que fuese el origen del proyecto artístico. En este caso, es necesario do-

documentar el recorrido para recopilar información y poder continuar este proyecto.

Este segundo caso por ejemplo es llevado a cabo por la artista Lourdes Castro Cerón en su obra *13 Registros*:

Entre el 21 de septiembre de 2016 y el 15 de enero de 2017 he realizado una estancia en el extranjero: Xinjiang (China), Mongolia y Extremo Oriente Ruso. Es la primera fase de un proyecto de pintura que tiene el viaje como punto de partida (Castro, 2017).

En este documento, el diario está realizado por medio de fotografías, dibujos, vídeos y texto que recopila la información de ese viaje de campo para luego continuar en una segunda fase de taller.

Este acto que posibilita el diario como proceso puede ser por tanto obra en sí misma. Un documento que recoge todo lo sucedido, que sitúa y que nos explica este recorrido deambulado con otra mirada.

En paralelo con el proyecto *RUTA 1*, este sentido e importancia del diario fue clave a la hora de documentar la ruta que realicé ese 27 de diciembre. Durante su transcurso se fueron realizando fotografías y vídeos de los diferentes momentos y elementos con una intención exploradora y de recogida de la mayor información posible (véase aportación 2).

Esto comentado no repercutió por tanto en ese disfrute que se pretendía con la ruta ni el sentido de meditación. Fue únicamente la forma menos intrusiva de recoger información sin parar en seco este ritual y conseguir que la experiencia en sí fuese la protagonista.

El diario por tanto como impresión más inmediata de lo acaecido, se realizó nada más terminar la ruta siguiendo ese concepto clave para recordar todos los sentimientos del paisaje observado. Por medio de una narración muy precisa (véase aportación 1) se intentaron transcribir al diario todas las emociones que aún estaban a flor de piel para captar la mayor parte de todo ese recorrido con la mayor emotividad y veracidad posible.

Debido a esta necesidad, en los siguientes días después de esta acción, hice diferentes apuntes de campo en soledad como primer acercamiento artístico en plenitud a ese entorno (véase aportación 3). Aunque por el hecho de ser de esa zona y que todo ese marco paisajístico me fuese familiar, estos apuntes eran una forma de estudiar el paisaje y terminar de almacenarlo en mi inconsciente. El dibujo de los diferentes seres y vegetaciones de este enclave pri-

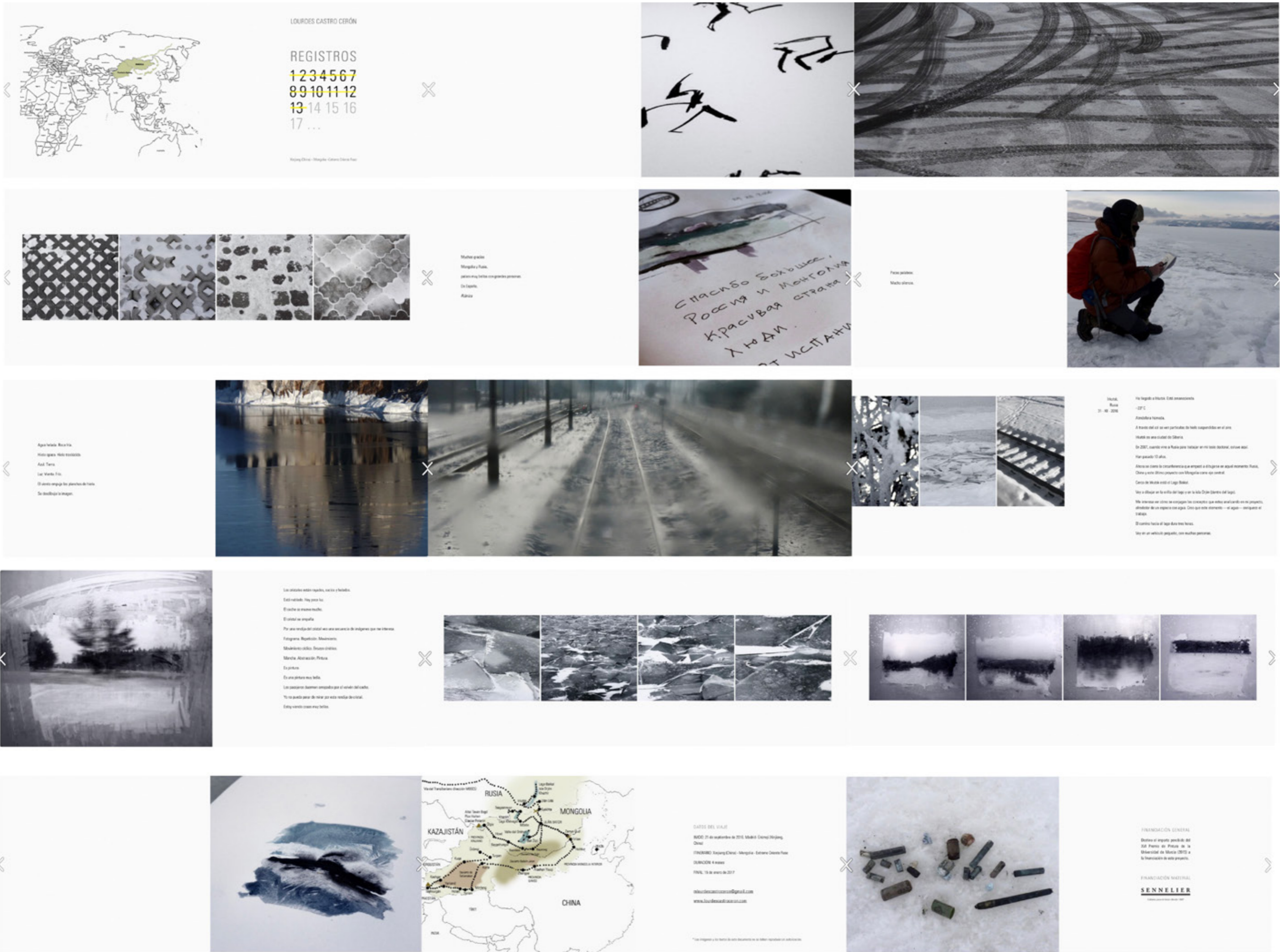


Figura 8. Lourdes Castro Cerón, Composición de capturas de pantalla del documento Registros 13, 2017.

mero tuvo una intención de análisis y una transcripción de estos por medio del gesto. Todas las alusiones de paisajes se llevaron a cabo con un sentido gestual que se explicará en el siguiente apartado en el que el gesto también será ritual.

Todo esto, por tanto, constituyó la parte de investigación más externa del proyecto ya que la siguiente fase debido a su naturaleza se propuso en el taller. Todas estas prácticas se consideraron imprescindibles y cada una constituyó una forma de ritual para seguir el siguiente paso y continuar así este proyecto.

4.4.El gestualismo como ritual

François Cheng en su libro *Vacío y plenitud* (2008) explica en este estudio filosófico el desarrollo que ha tenido a lo largo de la historia la pintura China. En la primera parte del libro explora la historia introduciendo el concepto de vacío por medio de un análisis de toda la cronología pictórica de China. En la segunda parte, centra su mirada en la pintura a partir de la obra de Shitao explicando toda la filosofía que hay detrás del gesto y la concepción del vacío:

En comparación con la poesía, la otra cumbre de la cultura china, la pintura, por el espacio originario que ella encarna, por los alientos vitales que suscita, parece más idónea, no tanto para describir lo espectáculos de la creación, sino para participar en los “gestos” mismos de la creación. Fuera de la corriente religiosa, de tradición ante todo budista, la pintura en sí misma era considerada solo una práctica sagrada (Cheng, 2008:9).

Dice por tanto con estas palabras como estos conceptos están relacionados. La filosofía de la pintura china está vinculada con el hombre, la naturaleza y el mundo exterior:

Esta pintura tiene su punto de partida en una filosofía fundamental que propone concepciones precisas de la cosmología, del destino humano y de la relación entre el hombre y el universo. En tanto lleva a la práctica esta filosofía, la pintura constituye una manera específica de vivir (Cheng, 2008:9-10).

En esta tradición, lo que expone Cheng es que la pintura y este arte de la pincelada es una práctica sagrada y tiene ese carácter y forma ritual. Declara como cada trazo es diferente y dependiendo de su

tipología se puede utilizar para retratar los diferentes elementos del universo (Cheng, 2008:142).

El sentido que tiene cada una de las pinceladas debe su existencia a la concepción del vacío, a la que también hace referencia: “En una pincelada, este aliento rítmico tan sólo se obtiene mediante la calidad del vacío que la pincelada contiene o implica”(Cheng, 2008:142). Este sentido de la pincelada con respecto al vacío está a su vez enlazada con el concepto del ritmo: “La *pincelada*, [...], sólo funciona plenamente gracias al vacío. Deben animarla los alientos y el ritmo, pero ante todo el vacío debe precederla, prolongarla y aún atravesarla” (Cheng, 2008:141).

Esta visión del vacío que explica Cheng es, por tanto, indispensable desde el punto de vista filosófico. Hablando compositivamente, el vacío es también un elemento con cuerpo y en la pintura China este va a inundar gran parte de los cuadros. También va a explicar y narrar los diferentes seres que suelen aparecer: el río, el agua o el cielo van a verse explicados por medio de ese vacío que según François Cheng y alejado de la concepción del vacío occidental que basa su existencia en una no terminación de la obra; ese vacío puede ser muchas cosas y apoyado de la pincelada, creará un cóctel de ritmos y recogerá *el espíritu de las cosas* (Cheng, 2008:70):

En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia Yin-yang, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y ofrece al mismo tiempo la posibilidad de un acceso totalizador al universo por parte del hombre (Cheng, 2008:68).

Todo ello y este prelude que intenta explicar el gesto y la idea de esta forma de arte oriental va indagando en una de las formas rituales y una de las prácticas más relevantes acerca de la pintura China y su razón de ser. Según Cheng: “El arte de la pincelada fue favorecido en China por la existencia de la caligrafía y por el hecho de que, en pintura, la ejecución de un cuadro es instantánea y rítmica” (Cheng, 2008:138).

Esta caligrafía es ritual en sí mismo y por tanto en la pintura esto es proyección de ese rito:

[...] la ejecución de un cuadro, en la medida de lo posible, se hace de manera espontánea y sin retoques; el artista cuida al pintar el ritmo de sus gestos, a fin de no “romper el ritmo”. Semejante concepto de la ejecución pictórica supone, desde luego, que el pintor domine de antemano la visión de conjunto y los detalles concretos de lo que va a pintar. Efectivamente, antes de pintar un cuadro, el artista debe de seguir un largo período de aprendizaje durante el cual se adiestra en el dominio de los múltiples nombres tipos de pinceladas que representan los múltiples tipos de seres o de cosas, pinceladas que son el resultado de una minuciosa observación de la naturaleza. El artista comienza a pintar sólo cuando domina la visión y los detalles del mundo exterior. La ejecución, instantánea y rítmica, se vuelve entonces proyección, a un tiempo, de las figuras de lo real y del mundo interior del artista (Cheng, 2008:139).

El aprendizaje de las diferentes pinceladas lleva por medio de la repetición al que la practica a un estado espiritual. Una forma de entrega total, una forma meditativa:

Cuando la practica, el calígrafo tiene la impresión de entregarse por entero, de entregarse a ella a la vez con su cuerpo, su mente y su sensibilidad (Cheng, 2008:138).

Esta importancia de la repetición tiene que ver con su aprendizaje en el cual insisten “en el hecho de que, antes de pintar, hay que saberse ‘de memoria’ la naturaleza” (Cheng, 2008:140). Esta repetición como aprendizaje conlleva un ritual en sí. La metodología o ese formalismo a la hora de practicar esa acción es una tradición que conecta lo terrenal con lo espiritual y Cheng explica como la pintura a su vez tiene esta dualidad unificadora.

Según el artista Edorta Kortadi Olano en el artículo *La abstracción lírica, gestual y matérica (movimiento en Europa, América y País Vasco)* de 1995, hace mención a este sentido de la caligrafía en china:

En la caligrafía china, la pincelada tenía una importancia suprema. El pintor/escribiente eliminaba la contradicción entre sujeto y objeto, concentrándose en el proceso de elaboración de signos.[...], algo parecido al proceso cósmico de generación y regeneración, con la única diferencia de que estos acontecimientos artísticos quedaban congelados (Kortadi, 1995: 82).

Este sentido de la gestualidad y como se utiliza el gesto y la pince-

lada es algo que entronca con los artistas gestuales y con esta otra parte del proyecto *RUTA 1* que se explicará al final del apartado. Al igual que planteábamos con el libro de Martine Segalen *Ritos y rituales contemporáneos* (2005) aunque ciertas formas rituales antiguas nos han llegado a nuestra contemporaneidad con pocas modificaciones, otras han evolucionado en formas más actuales pero en su esencia siguen teniendo un punto de encuentro entre esos rituales o formas rituales pasadas.

Este sentido gestual, por ejemplo, se modificó y se abordó en vez de narrativamente, experimentando y abstrayendo la realidad:

Este irracionalismo universal adquirirá matices y concepciones específicas entre los abstractos vascos, como en el caso de Eduardo Chillida, cuya obra siempre se moverá a caballo entre la razón y el sentimiento (intuición), entre el material bruto y la resonancia poética. [...], tenemos que admitir que en los artistas de este grupo se dan algunas constantes que marcan de alguna manera esta tendencia: irracionalismo de lo onírico, lo gestual y lo profundo, gusto por la materia, las transparencias o las texturas en sí mismas, juego con la intemporalidad en el espacio, colores detonantes y lujuriosos (Kortadi, 1995:90).

Este sentido intuitivo que plantea Edorta Kortadi en referencia a Chillida tiene rasgos comunes con esa tradición pictórica China de la hemos hablado anteriormente pero esta nueva toma como referencia a la anterior:

Conviene indicar por otro lado que este nuevo acento en el gesto, la materia o en el mismo “acto de pintar” no fue consecuencia única de una simple revalorización del discurso y la tradición occidental contemporánea, sino que los artistas encontraron una fuente de inspiración en el arte oriental, sobre todo en la caligrafía china. De esta manera se esclarecía en parte la crisis de repertorios ideológicos que venía sufriendo el discurso histórico occidental (Kortadi, 1995: 82).

La concepción del gesto, por tanto, estuvo planteada por medio de otra forma de hacer pero en esencia, esos trazos también querían captar la esencia de los diferentes elementos y sensaciones del universo:

En el arte abstracto[...], el gesto de pintar debe poseer la dimensión que corresponde a su esencia. Un trazo que atraviesa una tela de dos metros de altura expresa la violencia, la energía, la fuerza. (Hartung, 1976: 80).

Previamente a ese gesto, ese ritual de asimilación es clave para automatizar una pincelada y llegar a la plenitud.

Un sentido que se pensó a la hora de abordar los estudios de campo del proyecto *RUTA 1* (véase Aportación 3) fue esa necesidad de estudiar el paisaje y ese acercamiento que promueve la filosofía china. Esta transcripción de lo real a gesto fue una forma de retener información. Los estudios de campo fueron diferentes experimentos gestuales para intentar captar la esencia del natural.

Estos fueron un punto intermedio entre esa ruta y el diario con el taller. Una forma orgánica de ir trabajando desde el recuerdo y con el apoyo de los datos del natural.

El ritual de la caligrafía y ese sentido de vacío fueron conceptos importantes. *Los estudios gestuales* (véase Aportación 4-6) fueron un proceso de abstracción de la naturaleza y esas vegetaciones de los momentos de la ruta.

La repetición sirvió además para memorizar el gesto y retenerlo. Por ejemplo, el gesto de la prueba *Estudio Gestual 1* (véase Aportación 4) recuerda al musgo de los canchales que se fueron repitiendo en los diferentes momentos de la ruta. Otra pieza como *Estudio Gestual 9* (véase Aportación 5) recogió la fugacidad del viento caótico de la última parte de la travesía. O el *Estudio Gestual 17* (véase Aportación 6) intentó transcribir a un solo gesto el romero silvestre por medio de este recurso repetitivo.

En cuanto se tuvo toda esta biblioteca gestual se desarrollaron los mapas, la serie de composiciones y la de recuerdos.

En todos ellos, al tener un cierto distanciamiento de la ruta originaria y debido a que se empezó a notar ese sentido de olvido que tratamos en la parte del deambular, se desarrolló este concepto de la pérdida de información.

Una solución a este problema fue el recurrir al mapa (véase Aportación 7) como codificador del espacio real y una forma de recuerdo activo para evocar esa espacialidad.

En este punto del proyecto personal, explicaremos por tanto las diferentes formas de hacer de las series: *Composiciones* y *Recuerdos*. En estas, el ritual se trató con la intención de revitalizar ese vínculo con la ruta originaria.

En ambas, se utilizaron, a su vez, formas experimentales recurriendo al archivo fotográfico y al diario que se crearon en un primer momento.

En la serie de composiciones el rito fue clave para desbloquear la información fue un juego compositivo por medio de recortes sacados de las formas de esas imágenes.

Primero se realizaron las formas con alusión a esas fotografías, después se fueron sacando diferentes composiciones jugando con esos recortes, luego todas estas se llevaron a la gráfica por medio de los recortes y las reservas (véase Aportación 8).

Este mundo creado encierra la esencia de los múltiples seres de esos momentos de la ruta. En resumen son una abstracción en donde los elementos se conciben como gestos y esas informaciones componen un paisaje en el cual no hay ni principio ni final (véase Aportación 9). Conceptos como la perspectiva no fueron relevantes ya que este recuerdo de la ruta es difusa y en consecuencia, abstracta.

En *Composición 15* (véase Aportación 12) se abordó esta composición por medio de una superposición. Estas composiciones más armoniosas que se realizaron antes, contrastaron con esta última por el uso de este recurso. Un caos que recuerda a la obra *Epigraph, Damascus* (2016) de la artista Julie Merhetu y que une ambas creaciones por la amalgama de recursos gestuales que utilizan. Ambas obras experimentan con ese sentido de caos y de superposición de gestos. En su caso, desde un punto de vista y haciendo una alusión a conceptos más históricos; y en el mío, desde un punto de vista de alusión a esa ruta.



Figura 10. Julie Merhetu, *Epigraph, Damascus*, 2016.

Independientemente del discurso, la rítmica utilizada en estos es algo que también va a trabajarse en la serie *Recuerdos*. En esta serie compuesta por 6 pinturas (véase Aportación 13 y 14), se utilizó el ritual como germen de la obra. La práctica experimen-

tal utilizada para rescatar información fue por medio de *transfers* (véase Aportación 12) que no dejaban ver en detalle las diferentes fotografías de esos momentos de la ruta originaria. Esto forzó y limitó a que únicamente me centrara en la globalidad del paisaje. El ejercicio de creación de la obra, implicó un acto de recuerdo y una forma de revivir esa ruta. En el papel, debía traducir esas imágenes a gestos. Debía por tanto utilizar, al igual que en la serie *Composiciones*, toda esa biblioteca gestual estudiada. La forma de abordarlo siguió la misma metodología que la pintura china en la que el artista debe intentar no romper los diferentes ritmos y buscar esa no saturación por la superposición de las pinceladas para intentar preservar ese vacío que es tan importante.

Otro sentido del vacío que se utilizó en esta serie fue el físico. Esta ausencia de información de los *transfers* fue una casualidad que animó a utilizar otra de las concepciones del vacío de la pintura China. En la metodología, hasta llegar al final de la obra, se abordó el sentido de vacío y de reservas que utiliza Luis Gordillo.



Figura 11. Luis Gordillo, *Grandes y pequeñas amnesias (cuadriptico)*, 2011.

En su obra *Grandes y pequeñas amnesias (cuadriptico)* (2011), aunque en cuanto a discurso se aleja mucho con el proyecto Ruta 1, este uso del vacío es una forma de superposición de capas. Es un juego rítmico que se siguió, por ejemplo, en mi obra *Sin título* (véase Aportación 15).

Otro artista que usó este sentido de superposición fue Connie Fox en su serie de dibujos *Weeds drawings* (2010) que la artista hizo como estudio para su serie *Sammy's Beach*. Ese caos que planteá-

bamos con Julie Merhetu se lleva al extremo con estos dibujos y en ellos Connie aborda el recuerdo y sus abstracciones de ese concepto que para ella significaba *Sammy's Beach*.



Figura 12. Connie Fox, *Weeds 2*, 2010.

En paralelo a esto, en mi obra *Sin Título* (véase Aportación 15), esa superposición es una forma de abstracción y una mezcla de muchas de las composiciones que dan los transfer y que suponen un resumen de la ruta.

5.DESARROLLO ARTÍSTICO

Diario de la ruta del proyecto RUTA 1:

Empezamos como siempre, con una idea. La cual no siempre iba a seguirse.

Quedamos en casa de Raúl y mía (somos vecinos). Y nos fuimos como otras tantas veces al monte.

Subimos el pabellón hasta la laguna seca (que en este momento del año tenía un pequeño charco de agua). Dejamos a un lado los pinos (pinar) y de camino a la laguna se veían pequeños arbustos (romeros y escoberas pequeñas). También había diferentes canchales que estaban bien iluminados y solían ser un caramelo para nosotros.

En este transcurso de apenas 10 minutos, el tiempo era bueno, hacía frío pero aún estaba el sol. Salimos a las 4:38 y yo estaba preocupado por la puesta del sol.

Una vez dejamos atrás todas las vistas del valle con esos azules y lilas debido a la lejanía, empezamos a subir la cuesta bordeando los pinos. Al ser una sombría continua, la tierra estaba húmeda y con el frío los cristales de hielo se habían formado en los huecos del camino por la lluvia del día anterior.

Los colores en esta parte eran tierra, muy verdes y con una cantidad de grises muy alta. Las únicas luces que entraban se localizaban en el pinar que estaba a nuestra derecha.

Una vez llegada la cima y tras jugar con el hielo (también habían charcos cristalizados), proseguimos y visualizamos el primer canchal. Los árboles eran pequeños robles y el romero y los pequeños arbustos acompañaban la ruta hasta que subimos a lo alto de las piedras. El aire era muy fuerte y en la cima los tres nos sostuvimos como pudimos. Yo miraba la parte trasera, dando la espalda al valle y podía ver todos los rojizos/anaranjados que empezaban a aparecer, con sombras azules y verdes.

El siguiente destino fue el canchal del pico que fue donde nos encontramos al Cabrero con sus cabras. Los arbustos cada vez eran más grandes (piornos) y la sombría hacía que nos abrigásemos más. Saltando de piedra en piedra conseguimos llegar.

El siguiente objetivo fue el canchal del conejo al que llegamos bajando la ladera.

Estaba empezando a ponerse el sol y los colores se ennegrecían. Los tonos oscuros contrastaban con los blancos de la nieve y el hielo. Los brezos eran más voluminosos a cada paso y las caídas por el hielo, eran cada vez más frecuentes.

Nos topamos con una muralla de brezos que al estar intactos y por las lluvias tenían un verdor que nunca antes había visto.

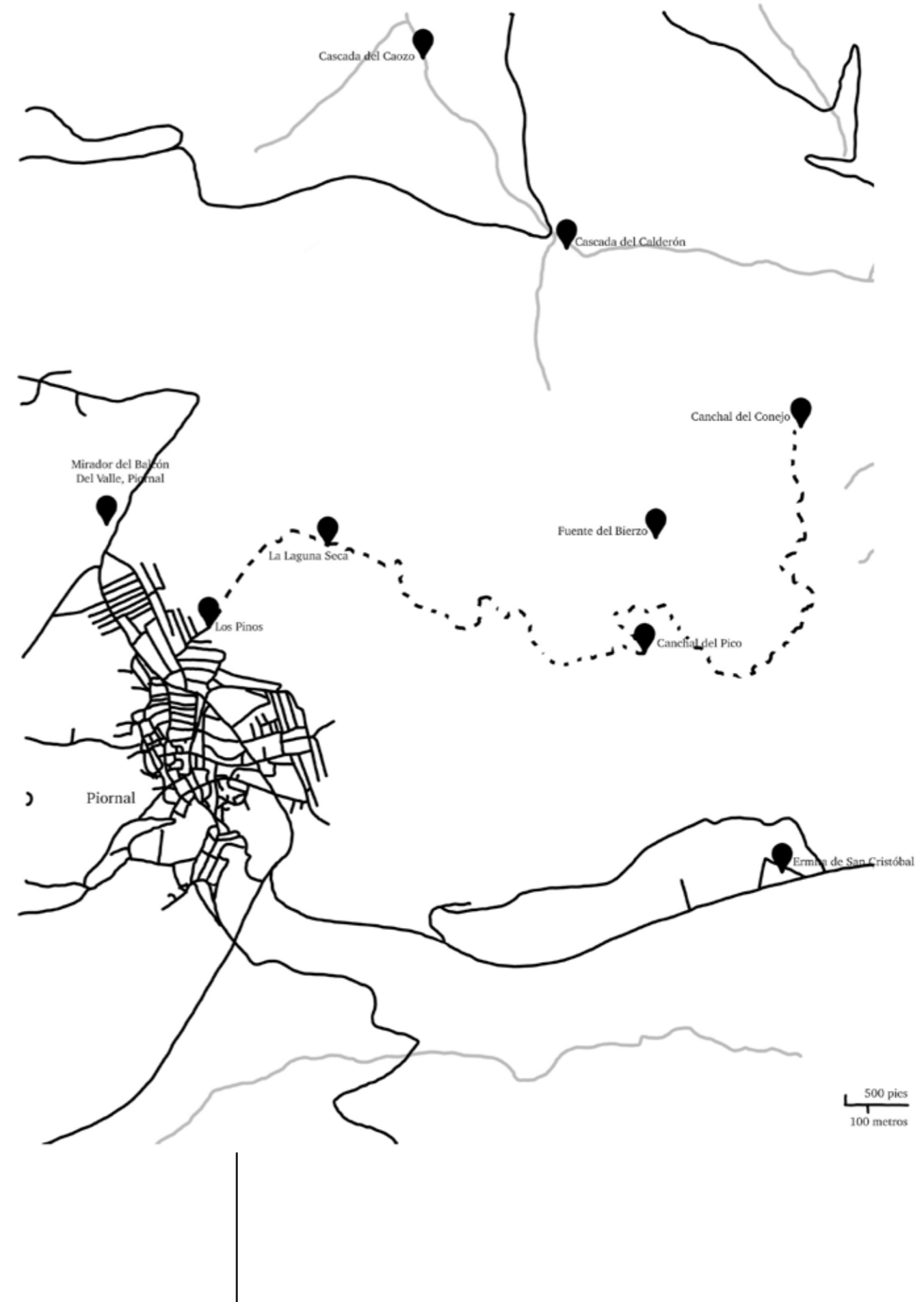
Ante la barrera, intentamos rodearlos y pasamos al lado de unos canchales que estaban completamente helados.

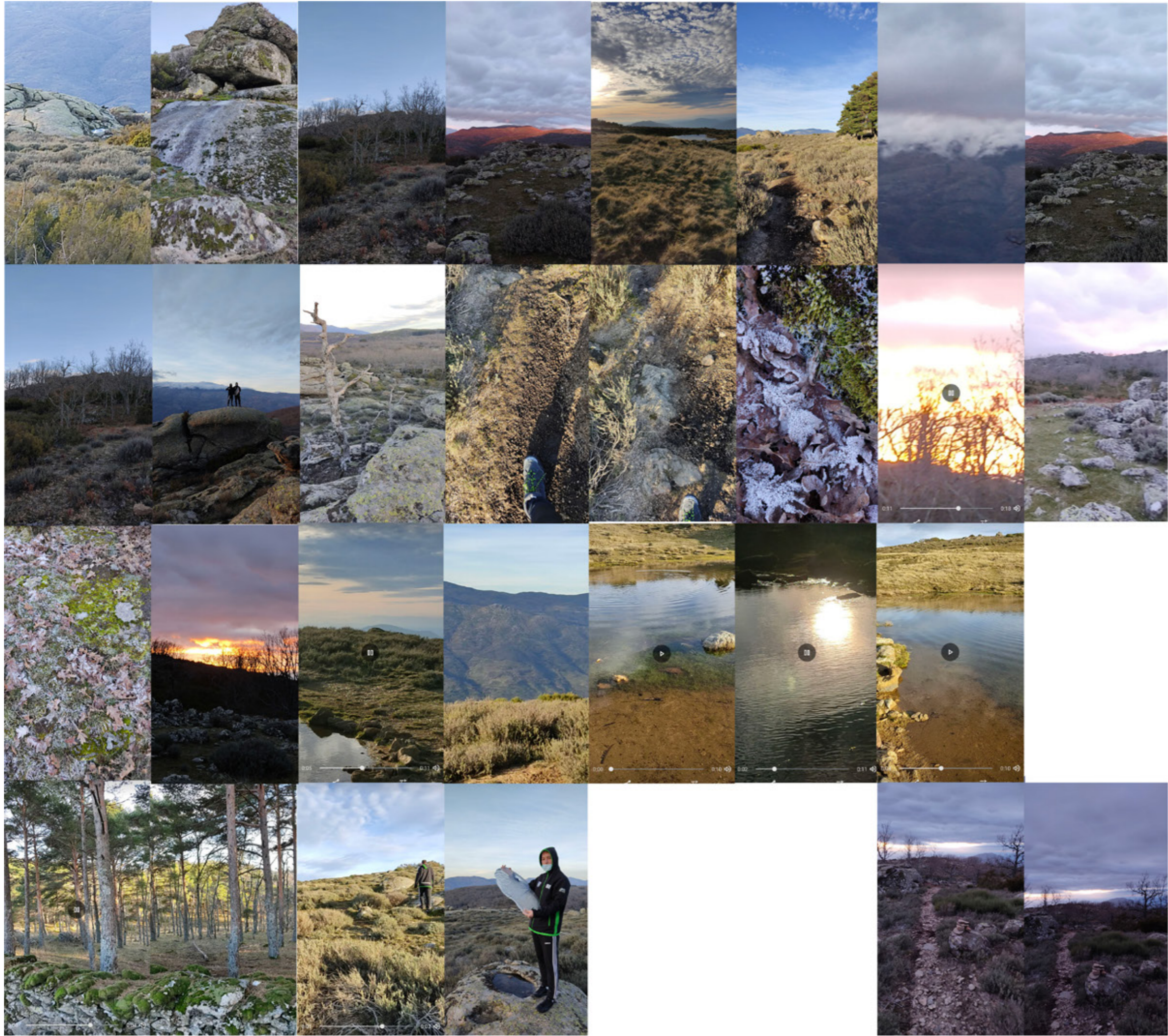
Llegamos a un campo de helechos rojos, rosas y vírgenes, que estaban perfectos. Tenían poca altura y empezaban a tornarse a un color cobre enriquecido por la puesta del sol.

Cuando levantamos la mirada, las montañas y todo el valle estaba rojo, rosa y amarillo. Cuando conseguimos llegar al último canchal, se nos hizo de noche (eran las 5:40) y tenía miedo de perdernos ya que nunca antes habíamos estado allí.

Todas las plantas de repente se apagaron y los ojos empezaron a ver todos los violáceos y oscuros. Se veía algo, pero debido al contraste de los últimos tonos dorados de las montañas próxima, se empezaron a oscurecer. En cuestión de momentos, las nubes rugieron y se movían con velocidad. Tanto es así, que te lloraban los ojos del frío.

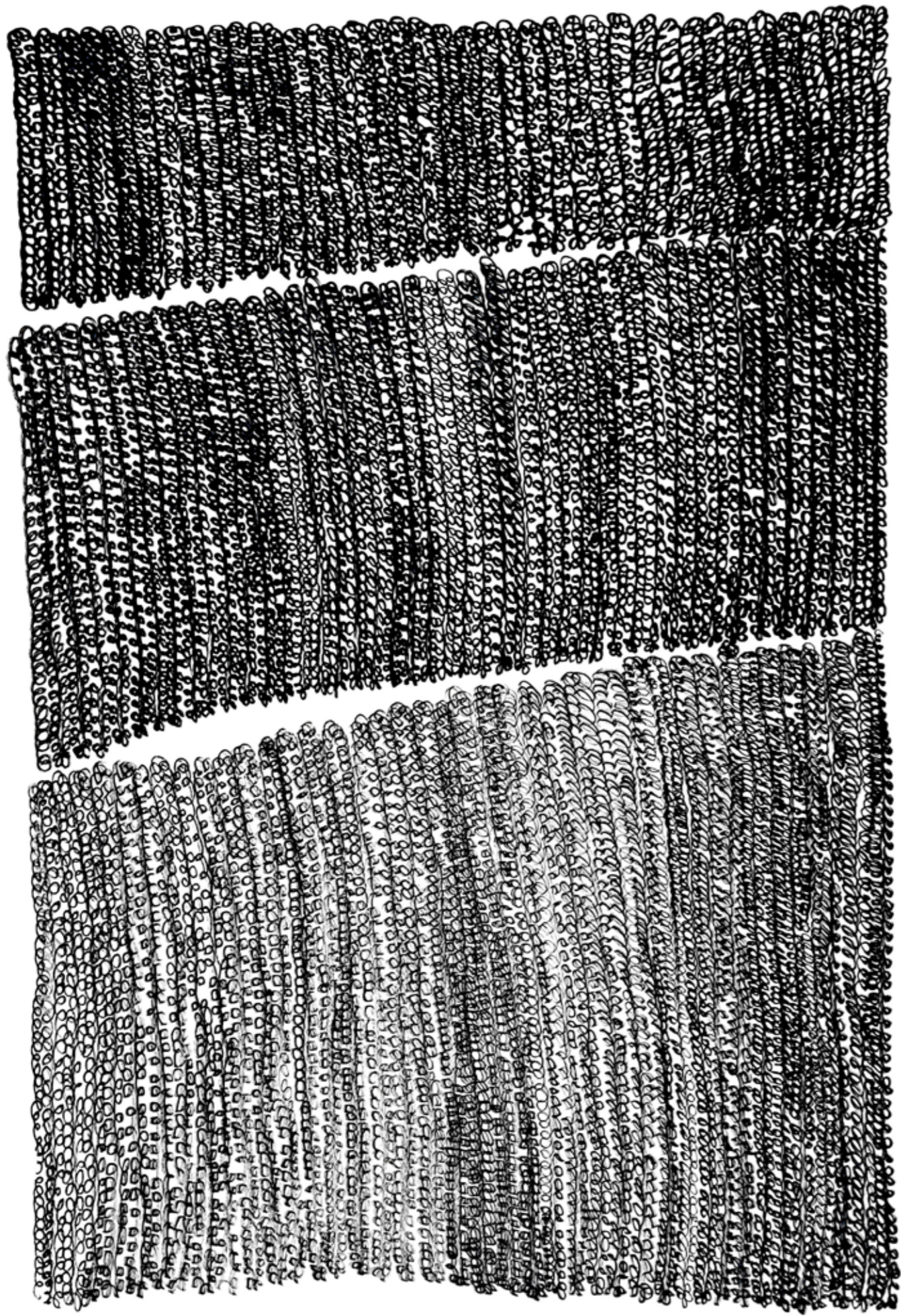
El camino de vuelta fue un con una contrarreloj pasando por los mismos enclaves, pero empapado de esa sensación de frenetismo, miedo a la oscuridad y cargado de muerte ya que nos encontramos unas cuantas de cabras muertas y destripadas por las aves rapaces.]





Aportación 2: Archivo fotográfico y videográfico de la ruta. 2020. Imagen digital. 4961 x 3508 pxl. 49,8 MB.

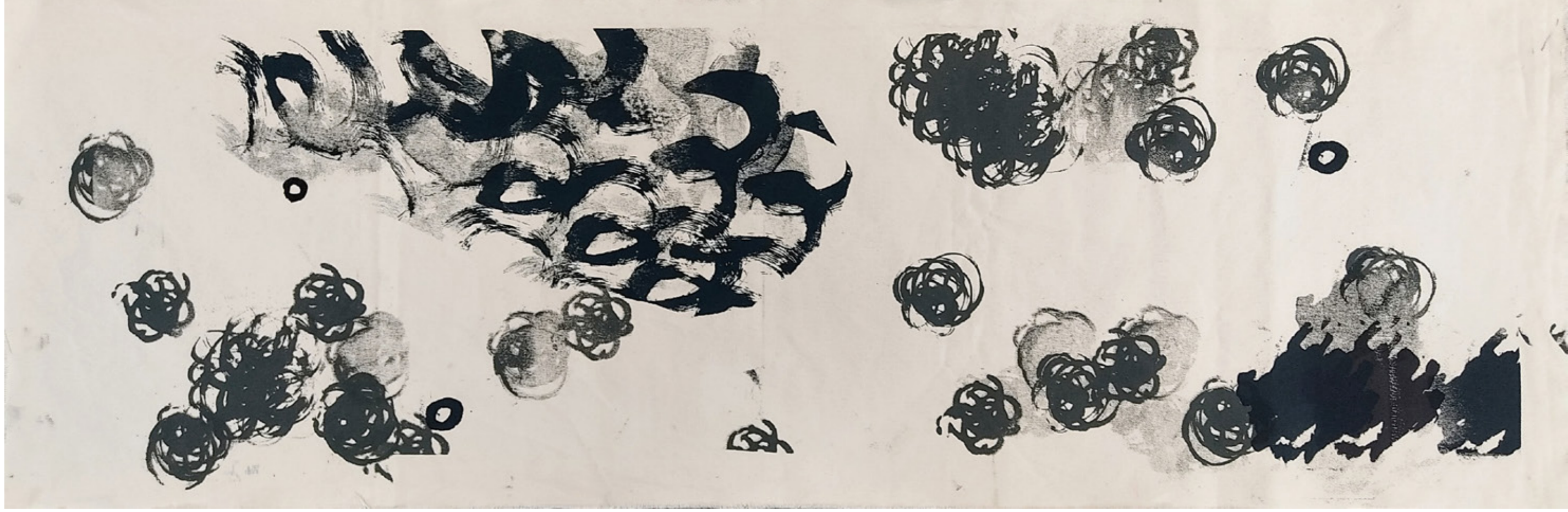




Aportación 4. *Estudio Gestual 1*. 2021. Tinta sobre papel Guarro. 100 x 70 cm.



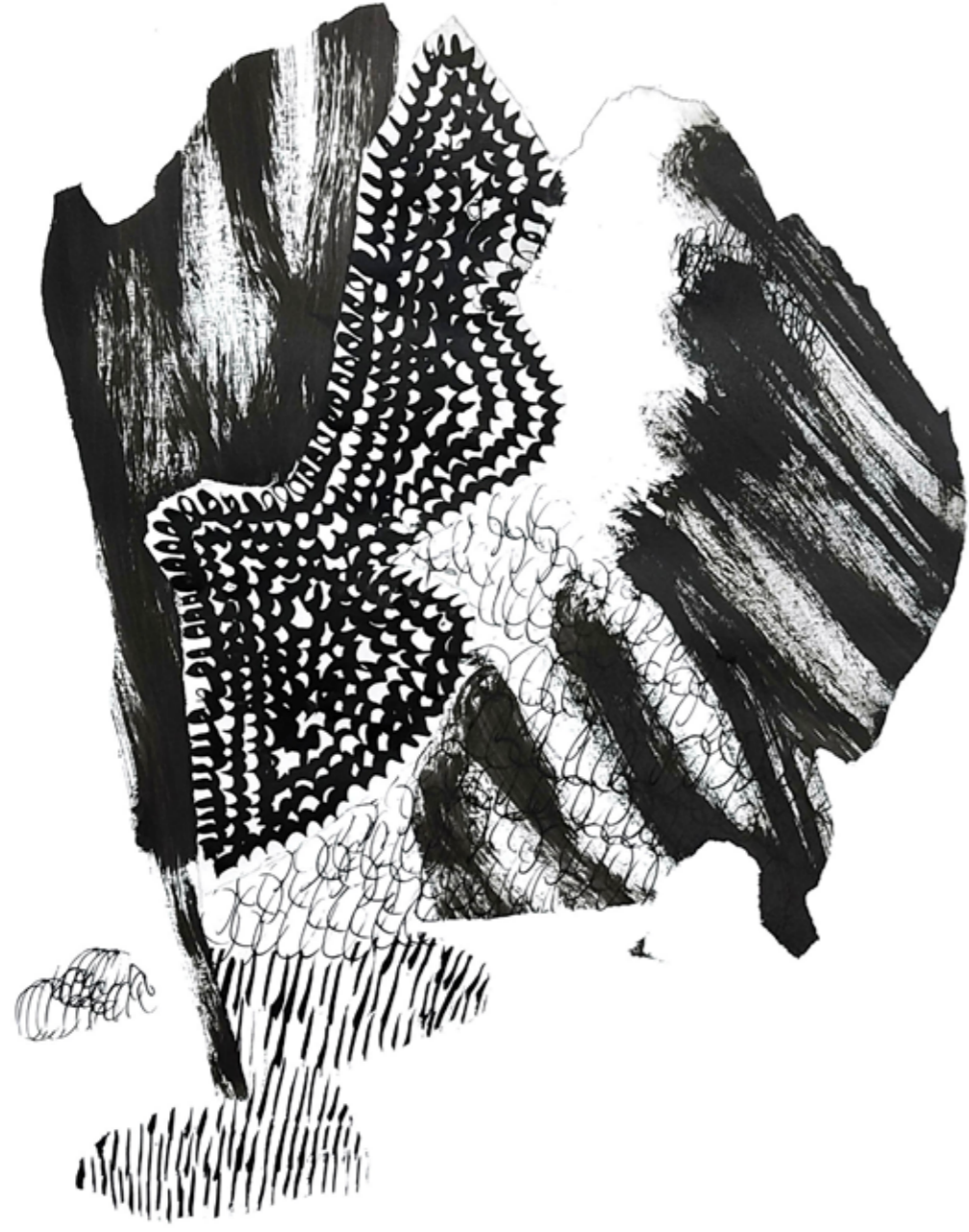




Aportación 7. Mapa 1. 2021. Serigrafía sobre tela. 50 x 149 cm.



Aportación 8. Recortes. 2021. Imágenes digitales. Imagen digital. 3508 x 4961 pxl. 49,8 MB.



Aportación 9. Composiciones 12 y 13. 2021. Tinta sobre papel Guarro. 70 x 50 cm (cada una).





Aportación 11. *Composición 15*. 2021. Litografía sobre papel Canson Extra White. 2021.
47,5 x 34,5 cm.





Aportación 13. Serie Recuerdos RUTA 1(1ª parte). 2021. Acrílico sobre papel Caballo.
100 x 70 cm cada pieza.





Aportación 15. *Sin título*. Serie *Recuerdos RUTA 1*. 2021. Acrílico sobre papel Caballo. 100 x 70 cm.

6. INTEGRACIÓN PROFESIONAL

Este Trabajo de Fin de Grado se propuso como una forma de investigar en el discurso artístico personal. Una posibilidad en relación a la integración profesional en un primer estadio, fue el generar un dossier artístico que poder presentar a becas o convocatorias.

Y en efecto, las obras obtenidas me han servido para crear un dossier artístico que he presentado a diferentes másteres que me gustaría cursar el próximo año. Dos universidades a las que he solicitado plaza han sido Bilbao y Valencia.

Estos dos destinos, en concreto, tienen cosas que me llaman. A nivel artístico tienen mucha vida y por ejemplo el Máster de Pintura de Bilbao en el que ya he sido admitido supondría un cambio completo acerca del arte que conozco de Sevilla. En este Máster exploraría la pintura desde una multidisciplinariedad, conseguiría otras opiniones y otras formas de hacer diferentes a las que estoy acostumbrado. Además Bilbao me interesa mucho debido a la idea de continuar el proyecto *RUTA 1*.

En cuanto a Valencia y el Máster de Producción Artística de la UPV, sería también otra buena opción para seguir desarrollando el deambular e incluso hacer más rutas y construir un diario temporalmente más amplio. Poder utilizar la metodología y toda esta investigación para seguir investigando en estos conceptos y que este proyecto fuese un primer paso de una ruta mayor.

Otra salida al proyecto que he barajado y que llevaré a cabo en verano, ha sido continuar el proyecto hasta donde pueda y terminarlo por medio de algún rito de cierre para poder el año próximo partir de otro ritual iniciativo que fuese el motor del proyecto *RUTA 2*.

7.CONCLUSIONES

Como conclusiones de toda esta investigación, se han llevado a cabo todos los objetivos que se planteaban al principio del proyecto:

-RUTA 1 ha supuesto a su vez una ruptura con los discursos planteados en el pasado y con la tradición. Un soplo de aire fresco en donde los rituales son formas imprescindibles para la configuración de la obra y que pueden convivir con la contemporaneidad.

-Esta visión del ritual como crítica, la visión del deambular y esas dinámicas contrarias a la presión para producir son rasgos que han aparecido desde el primer punto del proyecto. Ese hacer pausado que por su razón de ser es una forma opuesta al ritmo actual de producción, ha supuesto a nivel personal una resistencia hacia lo que me es impuesto además de una forma muy sana y orgánica de abordar el proceso.

-En cuanto a lo artístico, ha sido una investigación metodológica, procesual y técnica que ha concluido con obras de interés. Un hacer pausado que ha permitido degustar el proceso de principio a fin y en el que se ha experimentado en muchos de los momentos ese estado meditativo casi espiritual.

-En relación con el gestualismo, en lo personal, fue toda una liberación y un descubrimiento. Disfrutar de la gestualidad en su máxima plenitud ha cambiado por completo mi concepto pictórico. He transformado esa búsqueda de la perfección y del control de cada pincelada que tenían las obras anteriores a este proyecto y he podido encontrar esa perfección en lo caótico que puede ser ilógico o impreciso, pero que le da otra frescura a la obra y que me ha salido de forma automática gracias a ese estudio gestual y todos los procesos que se han abordado previamente. Ha tenido, por tanto, un sentido muy deambulatorio y de dejarse llevar.

-Los diarios proponen una forma de dejar constancia de la ruta pero también a nivel terapéutico fueron un ritual muy útil como inicio del proceso y un elemento estabilizador reduciendo los momentos de ansiedad.

-El acercamiento a la fiesta de Jarramplas ha sido una agradable forma de rendir un homenaje y revalorizar mis raíces. Me ha per-

mitido cuestionarme sobre la necesidad que tienen los rituales y que aunque tienen que amoldarse a la contemporaneidad y limar muchos aspectos nocivos, no se deberían vender y hacer una mala versión de ellos sino que hay que cambiar lo malo y quedarse con lo bueno sin perder la esencia de estos ritos.

-Este sentido ritual que me ha acompañado durante toda mi vida en este proyecto me ha ayudado a conocerme y a descubrir otros ritos que no conocía e incluso a concebir más proyectos en los que ponerlos en valor.

8.ÍNDICE DE FIGURAS

-Figura 1. Anish Kapoor, 1981. Como para celebrar, descubrí una montaña floreciendo con flores rojas. [Pigmentos, madera y yeso]. Objeto 1: 97,0 × 76,2 × 160 cm. Objeto 2: 33 × 71,1 × 81,3 cm. Objeto 3: 21,0 × 15,3 × 47,0 cm. Colección Privada. [consultado el 9 de mayo de 2021] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-as-if-to-celebrate-i-discovered-a-mountain-blooming-with-red-flowers-t03675>

-Figura 2. Mona Hatoum, Performance Still, 1985. [Performance] Duración desconocida. Realizada en Bristol, Londres. [consultado el 10 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087>

-Figura 3. Hermann Nitsch, El Teatro del misterio de la orgía, 1950-1960. [Performance]. [consultado el 23 de mayo 2021]. Disponible en: <https://www.nitsch-foundation.com/das-omt-und-seine-disziplinen/>

-Figura 4. Chema VD, Jarramplas, 2020. [vídeo] Duración: 4:09 min. [consultado el 22 de mayo 2021]. Disponible en: <https://youtu.be/te1G7uHCJJQ>

-Figura 5. Jesús ramos, “El futuro de la fiesta”, 2020. [Vídeo] Duración: 16 min. Performance realizada el en el patio principal de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla como parte de la exposición “unaobraundia”. [consultado el 13 de junio de 2021]. Disponible en: <https://youtu.be/Dwww1mjRt3k>

-Figura 6. Sophie Calle, Imágenes de Suite Vénitienne, 1983. [Fotografías]. [consultado el 4 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://magazine.artland.com/female-iconoclasts-sophie-calle/>

-Figura 7. Francis Alÿs, REEL/UNREEL, 2011. [Performance] Video duración 19:32 min. Esta acción fue realizada en Kabul, Israel(2011). [consultado el 6 mayo de 2021] Disponible en: <https://francisalys.com/the-green-line/>

-Figura 8. Lourdes Castro Cerón, Composición de capturas de pantalla del documento Registros 13, 2017. [fotografía]. [consultado el 22 de mayo de 2021] Disponible en: https://issuu.com/lourdes-castroceron/docs/registros_13

-Figura 9. Julie Merhetu, Epigraph, Damascus, 2016. [Fotografiado, aguatinta al azúcar, aguatinta de saliva escupida, mordida abierta sobre papel Hahnemüle 350gr], 6 paneles de 248 x 574 cm. [consultado el 9 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.centrobotin.org/obra/epigraph-damascus/>

-Figura 10. Luis Gordillo, Grandes y pequeñas amnesias(cuadriptico), 2011. [Técnica mixta], 220 x 335 cm. [consultado el 9 de mayo 2021]. Disponible en: <https://luisadelantadomx.com/luis-gordillo/>

-Figura 11. Connie Fox, Weeds 2, 2010. [carboncillo, tinta y acrílico sobre papel], 76,835 x 111,76 cm. [consultado el 9 de mayo de 2021]. Disponible en: <http://conniefoxpaintings.com/index.php?id=21>

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Documento en línea.

-CAIXAFORUM Madrid, 2013. “Maestros del Caos: Artistas y chamanes”. En: CaixaForum Madrid [en línea], [consulta: 17 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://prensa.fundacionlacaixa.org/wp-content/uploads/2019/09/29213.pdf>

-CASTRO CERÓN, Lourdes, 2017. “REGISTROS. 13 documentos digitales con las anotaciones de un recorrido”. En: Lourdes Castro Cerón (en línea), (consulta: 3 de marzo de 2021). Disponible en: <https://lourdescastroceron.com/registros/>

CARERI, francesco, 2014. Walkspaces.El Andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili.

-HARTUNG, Hans, 2008. “La vía natural hacia la abstracción extractos de Autoportrait (París, Grasset, 1976) seleccionados por Nicolás Morales”. Revista del Círculo de Bellas Artes [en línea], N.º. 8, 2008, págs. 76-80 [consulta: 12 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4226178>

-KATARDI OLANO, Edorta, 1995. “La abstracción lírica, gestual y matérica (movimiento en Europa, América y País Vasco)”. Revista internacional de los estudios vascos [en línea], Vol. 40, N.º. 1, 1995, págs. 77-95 [consulta: 13 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2506759>

-LAPEÑA GALLEGO, Gloria (2014): “El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración. En: Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural [en línea], Vol. 6, N.º. 1, págs. 21-34 [consulta: 13 de marzo de 2021]. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2014.v6.n1.45321

-MACADAM, Barbara A., 2011. REEL/UNREEL. En: Francis Alÿs [en línea],[consulta:19 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://francisalys.com/reel-unreel/>

-MOMA, 2011. Francis Alÿs: Una historia de engaño. En: MoMA

[en línea], [consulta:19 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1091>

-PARDO GARCÍA, Néstor A., 2005. “Discurso Ritual”. Forma y Función [en línea], no 18, pp. 138-166 [consulta: 23 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6379734.pdf>

-RAE, 2021a. Real Academia Española. [En línea],2021. [consulta: 17 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://dle.rae.es/ritual>

-RAE, 2021b. Real Academia Española. [En línea],2021. [consulta: 17 de mayo de 2021]. Disponible en:<https://dle.rae.es/rutina>

-TATE, 2021. “Ritual Coursework Guide. What is a ritual? Discover how ritual has been used as a theme in art”. En: TATE [en línea], [consulta: 19 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/student-resource/exam-help/ritual>

ZAYA, Antonio, [2004].”Entrevista” En: Metrópolis- Ritual, arte y santería. [video en línea]. [RTVE] [27,40 min.] [consulta: 2 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.rtve.es/alicarta/videos/metropolis/metropolis-ritual-arte-santeria/4486554/>

9.2.Libros.

-CHENG, François, 2008. Vacío y plenitud. Madrid: Siruela.

-CURREY, Masón , 2014. Rituales cotidianos: Cómo trabajan los artistas. Madrid:Turner.

-DÍAZ IGLESIAS, Sebastián, 2006. Jarramplas: ritual festivo y tramas de identidad en Piornal. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

-DOUGLAS, Mary, 1974. Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische studient in Industriegesellschaft und Stammeskultur. Frankfurt del Meno: Fischer.

-GOLBERG, Roselee, 2004. Performance: Live art since the 60s. Londres: Thames and Hudson.

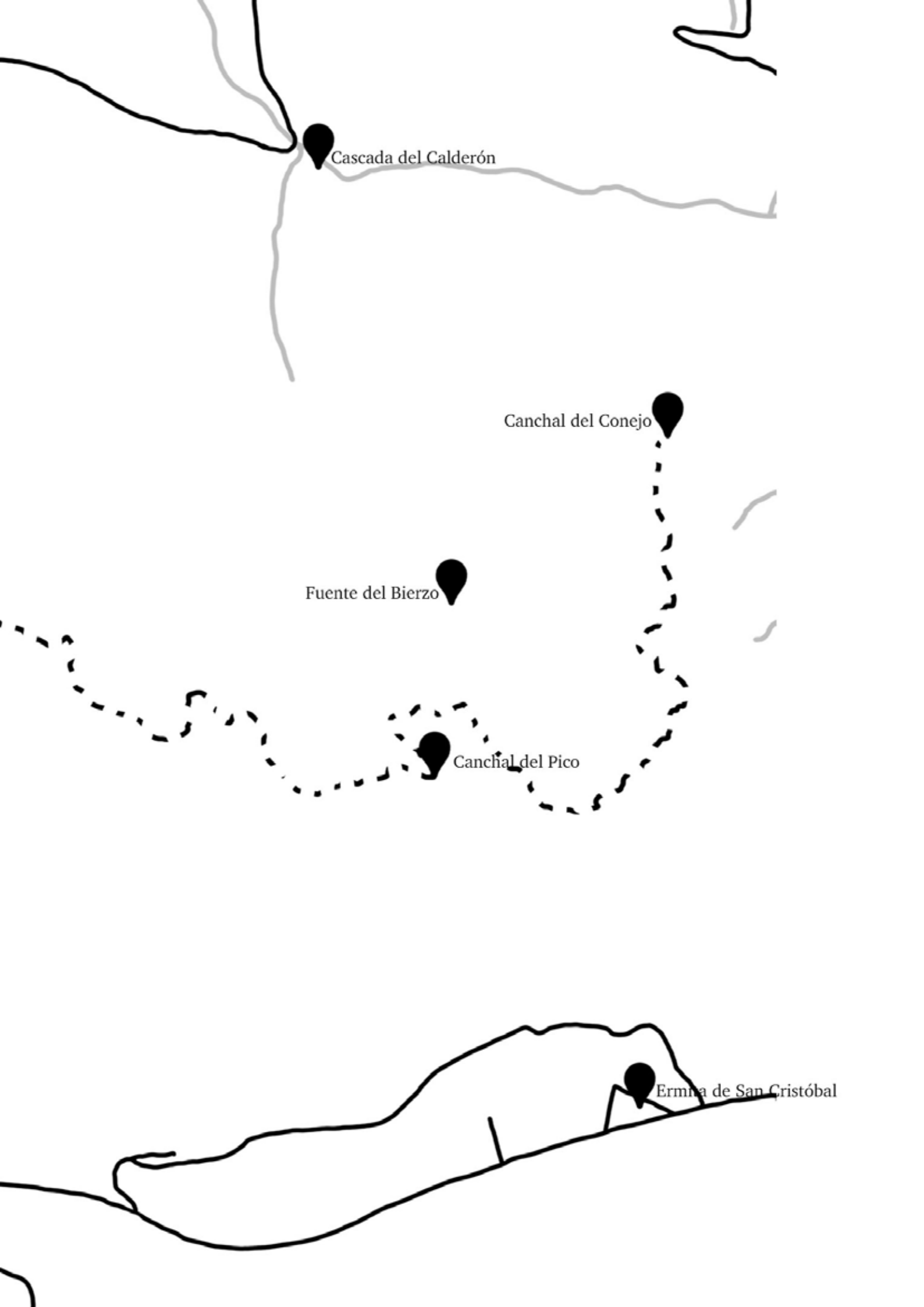
-GROS, Frédéric, 2014. *Andar, una filosofía*. Madrid: Taurus.

-HAN, Byung-Chul, 2020. *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder.

-LE BRETON, David, 2011. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.

-ROSA, Hartmut. 2016, *Resonanz. Rñe Soziologie der Weltbeziehung*, Berlín: Suhrkamp.

-SEGALEN, Martine, 2005. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.



Cascada del Calderón

Canchal del Conejo

Fuente del Bierzo

Canchal del Pico

Ermita de San Cristóbal