



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

TESIS DOCTORAL:

**ORIENTACIÓN Y DESORIENTACIÓN
EN LA CIUDAD**

LA TEORÍA DE LA DERIVA

**Indagación en las metodologías de
evaluación de la ciudad desde un enfoque
estético-artístico.**

SILVIA LÓPEZ RODRÍGUEZ

Granada, Octubre 2005

TESIS DOCTORAL:

**ORIENTACIÓN Y DESORIENTACIÓN
EN LA CIUDAD**

LA TEORÍA DE LA DERIVA

**Indagación en las metodologías de
evaluación de la ciudad desde un enfoque
estético-artístico.**

PRESENTADA POR:

Silvia López Rodríguez

DIRIGIDA POR LOS DOCTORES:

Antonio Sorroche Cruz

PROFESOR TITULAR DE UNIVERSIDAD. DEPARTAMENTO DE ESCULTURA.
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE GRANADA.

Miguel Ángel Moleón Viana

PROFESOR TITULAR DE UNIVERSIDAD. DEPARTAMENTO DE PINTURA.
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE GRANADA.



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

2005



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE **BELLAS ARTES** "ALONSO CANO"
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

Antonio Sorroche Cruz, Profesor titular de Universidad del Dpto. de Escultura y Miguel Ángel Moleón Viana, Profesor titular de Universidad del Dpto. de Pintura en la Universidad de Granada,

HACEN CONSTAR:

Que la presente investigación titulada "**Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico**" ha sido realizada bajo nuestra dirección por D^a Silvia López Rodríguez y cumple las suficientes condiciones para que su autora pueda optar al grado de Doctor por la Universidad de Granada.

Granada, octubre de 2005.

Antonio Sorroche Cruz

Miguel Ángel Moleón Viana

**ORIENTACIÓN Y DESORIENTACIÓN
EN LA CIUDAD**

LA TEORÍA DE LA DERIVA

**Indagación en las metodologías de
evaluación de la ciudad desde un enfoque
estético-artístico**

A mis padres,
Diego Manuel López García y Rosario Rodríguez Yañez,
porque sin ellos *mi ciudad* no existiría.

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral supone para mi un espacio donde habitan los rostros de familiares, amigos, profesores... rostros amables dispuestos a conversar conmigo, a darme información y ayuda. Por tanto es justo recordar y agradecer a todos los que han contribuido en la forma y contenidos de este trabajo de investigación.

En primer lugar me gustaría dar las gracias a los directores de esta tesis: al Dr. D. **Antonio Sorroche Cruz**, por iniciarme en el mundo de la investigación, por su aprecio y su dedicación y al Dr. D. **Miguel Ángel Moleón**, por orientarme minuciosamente con su sensibilidad.

Al **Departamento de Escultura** de la Universidad de Granada y al **Grupo de Investigación HUM-629** por darme la oportunidad de realizar este trabajo como uno de sus miembros.

Al **Departamento de Geografía Humana de la Universidad Autónoma de Barcelona**, y en especial al el director del departamento D. **Horacio Capel**, quien me asesoró y siguió con interés mi investigación. A los becarios y doctorandos en el mismo departamento, por sus discusiones sobre temas urbanos: **Jeffer Chaparro**, **Celso Locatel**, **Laura Aristondo** y **Markus Querfurt**.

Al **Departamento de Historia del Arte y la Arquitectura de la Universidad de Illinois en Chicago (USA)**, donde tuve la oportunidad de desarrollar mi investigación bajo la tutela del catedrático y director del departamento D. **Robert Bruegman**. A los profesores Dr. Dña. **Pamela Freese**, a quien le debo la revisión de una publicación sobre "los sonidos y la percepción de la ciudad de Chicago desde la línea de metro CTA". Al director del departamento de Arquitectura D. **Charles Hoch** por su amabilidad y sus aportaciones. Y en especial, a la profesora Dr. Dña. **Ellen Baird**, por su ayuda y atenciones. Así como a **Moisés Moreno** y **Vanessa Lubinski** por su apoyo y colaboración.

A los investigadores que han respondido a mis demandas interesándose por mi proyecto, en especial: D. **Jose Gavihna** (Texas A & M University, Estados Unidos), D. **Javier Maderuelo** (Universidad de Alcalá de Henares – Madrid) , D. **Stefan da Corte** y D. **Eric Corijn** (Universidad de Bruselas – Bélgica).

A los **profesores** de la **facultad de Bellas Artes de Granada**. Al Dr. D. **Jorge Durán** por sus consejos y apoyo. Y al Dr. D. **Juan Pedraza**, por abrirme la puerta del Arte.

A mis amigos: **Cristy**, **Susana** y **Carmen**; y a los **bibliotecarios** de la Facultad de Bellas Artes de Granada, por su ayuda permanente.

A **Altin Gaba** y en especial a mi familia: **Sadio**, **Carmen**, **Diego** y **Gerardo** por ser unos intrépidos compañeros en la aventura de mi vida. Al arquitecto **Diego José López Rodríguez** que ha compartido conmigo horas desentrañando el secreto de las *ciudades invisibles*.

Granada, 27 de octubre de 2005

ÍNDICE ESQUEMÁTICO

Agradecimientos	11
Índice esquemático	13
Índice detallado de contenidos	15
Introducción	25

PRIMERA PARTE **Del paseo y la deriva**

Capítulo I:	DE LA GENEALOGÍA DEL PASEO URBANO	49
Capítulo II:	DE LA TEORÍA DE LA DERIVA	79
Capítulo III:	DEL PASEO URBANO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	111

SEGUNDA PARTE **De la deriva en el Urbanismo**

Capítulo IV:	DE LA RELACIÓN ENTRE CIUDADANO Y CIUDAD	167
Capítulo V:	DE LOS ENFOQUES EVALUATIVOS DE LA CIUDAD	177
Capítulo VI:	DE LA APORTACIÓN DE LA DERIVA EN EL URBANISMO	201

TERCERA PARTE **De las conclusiones**

Capítulo VII:	CONCLUSIONES	227
---------------	--------------	-----

CUARTA PARTE **De los derivados**

Capítulo VIII:	APÉNDICE DOCUMENTAL	257
Capítulo IX:	ÍNDICE Y FUENTES DE ILUSTRACIONES	309
Capítulo X:	BIBLIOGRAFÍA	315

ÍNDICE DETALLADO DE CONTENIDOS

Agradecimientos 11

Índice detallado de contenidos 13

Índice esquemático 15

Introducción 25

- I. Motivos 27
- II. Encuadre y justificaciones 29
- III. Bibliografía: entre dos libros 32
- IV. Objetivos 33
- V. Hipótesis 35
- VI. Metodología 36
- VII. Desarrollo 39

PRIMERA PARTE Del paseo y la deriva

Introducción 45

Capítulo I: DE LA GENEALOGÍA DEL PASEO URBANO 49

1. Charles Baudelaire: la estética de la ciudad moderna y el dandy 49
2. Walter Benjamín: la ciudad industrial y el flâneur 56
3. Surrealistas 61
4. Dadaístas 67
5. Internacional Letrista 70
6. Internacional Situacionista 73

Capítulo II: DE LA TEORÍA DE LA DERIVA 79

1. El estratega: Guy Debord 79
2. La realización del juego: la deriva 82
3. Aspectos constitutivos de la deriva 85
 - 3.1. Carácter intencional de objetividad 85
 - 3.2. Carácter urbano 86
 - 3.3. Carácter consciente 86
 - 3.4. El azar 86
 - 3.5. Los deriveantes 87
 - 3.6. El tiempo 88
 - 3.6. El espacio 88
4. Aportaciones de la deriva 89
 - 4.1. Psicogeografía 89
 - 4.2. Urbanismo Unitario 93
 - 4.3. La Desorientación 99
5. La puesta en práctica: ejemplos de deriva 101
 - 5.1. Deriva en París (1956) 101
 - 5.2. Deriva en Ámsterdam (1960) 102
 - 5.3. Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles por Abdelahafid Khatib (1958) 103
6. Lectura crítica de la deriva 105

Capítulo III: DEL PASEO URBANO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO 111

1. El deseo de andar 111
2. Exploradores a la deriva 113
3. Mapas y cartografías 150

SEGUNDA PARTE De la deriva en el Urbanismo

Introducción 163

Capítulo IV: DE LA RELACIÓN ENTRE CIUDADANO Y CIUDAD 167

1. La percepción significativa 167
2. El ciudadano-artista 172

Capítulo V: DE LOS ENFOQUES EVALUATIVOS DE LA CIUDAD 177

1. La Orientación en las ciudades según Kevin Lynch 177
 - 1.1. Aspectos de su propuesta 177
 - 1.1.1. LEGIBILIDAD 177
 - 1.1.2. ORIENTACIÓN 180
 - 1.2. Reflexión crítica 183
2. La Evaluación en las ciudades según Jack Nasar 188
 - 2.1. Aspectos de su propuesta 188
 - 2.1.1. LIKABILITY 188
 - 2.1.2. EVALUACIÓN 189
 - 2.2. Reflexión crítica 191
3. La Contaminación visual en las ciudades según Maria del Tura Bovet y Jordi Rivas 193
 - 3.1. Aspectos de su propuesta 193
 - 3.2. Reflexión crítica 196

Capítulo VI: DE LA APORTACIÓN DE LA DERIVA EN EL URBANISMO
201

1. Utilización de la deriva como herramienta y metodología de análisis y diagnóstico de espacios urbanos 203
2. Utilización de la deriva como medio de participación del ciudadano en los procesos de planificación urbana 216

TERCERA PARTE De las conclusiones

Capítulo VII: CONCLUSIONES 227

1. Aportación de la tesis 227
2. Conclusiones 235
 - 2.1. Relación de simbiosis entre ciudadano-ciudad 238
 - 2.2. La deriva: el paseo ontológico 240
 - 2.3. El arte: plataforma de exploración urbana 242
3. Líneas futuras de investigación 245
 - 3.1. Creación de un método efectivo de diagnóstico de nuestras ciudades 245
 - 3.2. Análisis del comportamiento del ciudadano en el espacio urbano y su predicción 247
4. Consideraciones finales 251

CUARTA PARTE De los derivados

Capítulo VIII: APÉNDICE DOCUMENTAL 257

- I. Teoría de la deriva de Guy Debord (1958) 257
- II. Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles de Abdelhafid Khatib (1958) 265
- III. Artículos publicados 275
 - 3.1. El túnel de las metáforas 275
 - 3.2. Percepción y creación de la ciudad. Método simbólico-semiótico del ciudadano para una recreación de la realidad urbana 293

- IV. Estudios de otras líneas de investigación relacionadas 303
 - 4.1. JUAN MELERO y VITORINO RAMOS. Aspectos de su propuesta 303
 - 4.2. Participación del ciudadano según KHEIR AL-KODMANY. Aspectos de su propuesta 306

Capitulo IX: ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 309

Capitulo VIII: BIBLIOGRAFÍA 315

- I. Fuentes 317
- II. Referencias bibliográficas 323
- III. Bibliografía fundamental 325
- IV. Bibliografía general 327
- V. Bibliografía de Referencia Temática 335
 - 5.1. Imagen de la ciudad y su percepción 335
 - 5.2. Situacionismo 337

“Un gran número de esas cosas, si no la mayoría, fue descrito, inventariado, fotografiado, contado o enumerado. Mi objetivo en las páginas que siguen ha sido más bien describir el resto: lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes.”

GEORGES PEREC “Tentative D'épuisement d'un Lieu Parisien”, 1975.

“Leer lo que no está escrito”

HOFMANNSTHAL

"Pensamos que hay que cambiar el mundo"
GUY DEBORD, 1957.

introducción

INTRODUCCIÓN

I

Motivos

Comenzaremos diciendo que el conjunto de textos que componen esta tesis se han integrado a modo de *palimpsesto*, esto es, a modo de cuaderno de campo sobre el que se ha escrito, borrado y sobrescrito más de una vez; donde se han encadenado observaciones, e intuiciones, donde cada idea y pensamiento han sido colocados en un lugar, pero no para ser ordenados sino para seguir dudando y a la vez avanzando en un recorrido a la deriva y sobre la deriva.

He de decir que durante todo el tiempo de investigación, me he sentido guiada por la curiosidad y por esa clase de pasión que Guy Debord creía como algo estrictamente necesario para el éxito en sus derivas. Así, me he sumergido en este proyecto no como artista, sino como exploradora del arte y la ciudad, haciendo deriva entre las distintas disciplinas que han convergido en este camino, y mis hallazgos; entre acontecimientos y proyecciones.

Desde mi preparación desde las Bellas Artes he deambulado por los estudios urbanos con el entusiasmo del que posee un mapa del tesoro o quizás, puedo decir que ya poseía en mi bolsa de viaje el mapa de las ciudades del *atlas del Gran Jan*¹. [...] *En él están reunidos los mapas de todas las ciudades: las que levantan sus murallas sobre firmes cimientos, las que cayeron en ruinas y fueron tragadas por la arena, las que existirán un día y en cuyo lugar sólo se abren por ahora las madrigueras de las liebres. [...] El atlas tiene una virtud: revela la forma de las ciudades que todavía no poseen forma ni nombre*"². Sin duda alguna, este atlas ha sido fuente de inspiración y base de esta tesis, una guía para buscar y reconocer las preguntas quién y qué, en medio de un mar de complejidades.

Tanto así, he paseado por las calles, y me he hecho mil y una preguntas, todas ellas reflejadas en esta tesis que ha sido y es el espejo donde me he reflejado y reconocido durante los últimos cuatro años. A veces me he desorientado y orientado, siguiendo signos, conversaciones, intuiciones; siempre haciendo deriva (que no a la deriva), atenta a las solicitudes del viaje, pues en definitiva asumimos desde el principio que "lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar. Hacer hablar a todo".³

Me imagino a los futuros lectores de esta tesis, atendiendo a los olores, los sonidos mientras pasean o van en coche o en autobús, buscando entre sus percepciones aquello que normalmente pasa desapercibido o no es evidente, lo invisible, aquello que personaliza cada experiencia y distingue a cada espacio. Si así pasase, habría logrado gran parte del objetivo que me propuse.

¹ Título del proyecto de investigación que la doctoranda presentó para el Período de Investigación Tutelada durante los estudios de Tercer Ciclo.

² CALVINO, Italo., *Le città invisibile*. S.I. Palomar, 1990. 5ª ed. Trad. Aurora Bernárdez. *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Siruela, 1994. pp.145-148.

³ RICOEUR, Paul. *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*. Barcelona: Azul, 2000

II

Encuadre y justificaciones del trabajo

En nuestra investigación cobra principal interés el análisis del funcionamiento y la influencia de la percepción y el comportamiento del ciudadano en el medio urbano, estableciendo **la deriva situacionista como método de análisis estético-psicogeográfico de la ciudad**. En este sentido, esta tesis pretende mostrar e introducir las aportaciones que el arte contemporáneo está haciendo en el campo de los estudios urbanos.

Durante los últimos años hemos asistido a una valoración dentro del campo de la práctica artística del tema de "lo urbano" como paradigma de representación. En los últimos años se han realizado una serie de exposiciones tanto a nivel nacional como internacional cuyo tema central ha sido la arquitectura, la ciudad, y lo habitable; así por ejemplo, entre otras tuvo gran expectación la exposición "*Architectural Sculpture*" en el Instituto de Arte Contemporáneo de Los Ángeles en 1980, centrada en la atracción del escultor por la Arquitectura, o la realizada en 1998 en la Sala Plaza de España de la Comunidad de Madrid, titulada "*Ciudades sin nombre*", y comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes, donde expusieron sus ciudades artistas como Tony Cragg. O la internacional *Bienal de Sao Paulo*, en su reciente edición XXV, que ha reunido un amplio abanico de propuestas bajo el título de "*Iconografías metropolitanas*", centrada en la percepción y representación de la ciudad y la vida urbana en el arte contemporáneo; con el programa diseñado por Alfons Hugh, donde han participado 190 artistas de 70 países.

Numerosos y no por ello menos importantes, son los congresos que se dan cita actualmente para abordar los problemas que presentan las ciudades de hoy día; así por ejemplo podemos destacar el que se celebró en la Comunidad Valenciana en el 2.000, titulado *Contra la Arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*, o a nivel mundial, el congreso recogido en el libro titulado "*Mutaciones*"⁴, donde se expusieron no solo las dificultades que afectan a nuestras ciudades, como lo son el excesivo aumento de población, la descentralización de los núcleos urbanos o el desorden urbanístico entre otros. Sino que también se dieron a conocer posibles soluciones a través de nuevos replanteamientos de la ciudad: Rem Koolhaas y su equipo de investigadores en la Universidad de Harvard, han pensado la construcción de todas las ciudades del mundo siguiendo una estructura de red, como lo estaba la Antigua Roma, y compuesta de una serie de infraestructuras tipificadas, configurando lo que serían las bases para una "*Ciudad Genérica*".

Nosotros nos centraremos en la práctica del paseo, del andar, de las deambulaciones urbanas. Un estudio de la ciudad y de las actividades deambulatorias urbanas desde el campo del arte se podría remontar hasta el inicio de la civilización humana. Ciertamente es que este enfoque de ver "lo urbano" en el arte desde los orígenes de la civilización humana podría pecar de presuntuoso y como menos subjetivo. Aún así si buscamos la primera actividad errática de carácter artístico realizada conscientemente para el estudio y entendimiento de la ciudad, podríamos situarnos a principios del siglo XX con el primer **paseo urbano** llevado a cabo por los **dadaístas**. Aún así, fue **Guy Debord** quien definió la *deriva* como una forma de investigación espacial y conceptual de la ciudad a través del *vagabundeo*, centrada en los efectos del entorno urbano sobre los sentimientos y las emociones individuales.

⁴ Actas del congreso publicadas en el libro: V.V.A.A., *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2000.

Existen evidentemente otros precedentes de esta forma de *paseo urbano*, desde el concepto de *flâneur* de Nerval y Baudelaire hasta llegar a Apollinaire y Benjamín; pero son las **deambulaciones surrealistas** las que comienzan a analizar de una forma más exhaustiva la experiencia artística del andar en las calles. Se centraron en los encuentros casuales, los movimientos y atracciones inconscientes e irracionales de la ciudad moderna. Estas búsquedas surrealistas de interacción psicológica con el entorno urbano pasaron a los situacionistas que las ampliarían y con Debord insistirían en el carácter más urbano y objetivo de la *deriva*. Su objetivo era la elaboración de una nueva ciencia: la **Psicogeografía**.

Las ideas situacionistas están todavía presentes en el arte contemporáneo y en la obra de artistas como Hans Haacke, Benjamín Patterson, Barbara Kruger además de en las intervenciones urbanas de Bernard Tschumi o Nigel Coates.

Es por tanto evidente que el artista se ha preocupado por analizar los ambientes urbanos y que existe un conocimiento establecido desde el campo de **estudio del Arte** que debería ser incluido como **aportación científica en el Paradigma Ambiental**. Holgado está decir, que la participación de artistas en congresos y conferencias sobre estudios urbanos es escasa por no decir nula. El arte se encuentra actualmente en un estado de incomodidad disciplinar tal, que ya no sólo se cuestiona su capacidad de respuesta social, sino también, su rol como campo de conocimiento frente a la comunidad científica. Así, lo que se pretende con esta tesis es **mostrar las aportaciones del Arte como disciplina científica e instrumento de análisis de la realidad y por tanto fuente de conocimiento para los estudios urbanos**.

III

La Bibliografía: Entre dos libros

En general, la bibliografía que existe relativa al fenómeno de la ciudad como paradigma ambiental es bastante amplia debido a nuestro intento de darle un enfoque holista donde confluyan disciplinas como la Arquitectura, Sociología, Antropología, Literatura, Filosofía, Estética, Historia del Arte, etc. Hemos considerado necesario hacer una selección de los textos ajustándonos a las dos temáticas principales que confluyen en nuestra tesis:

1. La relación ciudad-habitante, su percepción urbana.
2. La teoría de la deriva y el Situacionismo

Fue una sorpresa comprobar la existencia de dos libros que tienen una relación directa con nuestro trabajo, que son *Walkscapes* de Francesco Careri publicado por la editorial Gustavo Gili (2002) y la tesis doctoral del arquitecto Marcelo Zarate titulada *Perspectivas cognoscitivas y proyectuales posibles para un urbanismo ambiental alternativo* realizada en el Departamento de Proyectos de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña (2001) bajo la dirección de Joseph Muntañola.

El primero es una exploración a través de la práctica del andar desde el nomadismo primitivo al *land art* contemporáneo, como forma de apropiación del territorio. Es un libro muy interesante que aporta abundante bibliografía temática muy útil para investigaciones más profundas.

El segundo es una tesis donde se propone explorar la viabilidad de una estrategia metodológica analítica-proyectual dentro del campo del Urbanismo, como alternativa posible de articulación interdisciplinaria entre aspectos ecológicos y socio-morfológicos. Esta tesis se podría considerar como un modelo base para el análisis de espacios urbanos. Hay que apuntar que la aportación artística no aparece entre las disciplinas participantes en su estrategia pero el autor basa su modelo de análisis en la articulación orgánica y abierta de diferentes disciplinas.

Nuestro trabajo se sitúa en el espacio intermedio entre estos dos libros. Por una lado, hacemos un recorrido histórico y analítico de la práctica estética del paseo, y por el otro, proponemos la deriva situacionista como método de análisis de espacios urbanos y de aporte de datos de corte cualitativo.

IV

Objetivos

a. Objetivo Principal

La exploración de la teoría de la deriva situacionista como estrategia metodológica analítica y de diagnóstico del ambiente urbano, como forma de articulación interdisciplinaria entre aspectos ecológicos, socio-morfológicos, urbanísticos y estéticos, con el propósito de hacer un aporte teórico al proceso de revisión actual del Paradigma Ambiental Urbano, lo que supone la incorporación y revalorización del Arte como disciplina científica de aplicación social.

b. Objetivos Específicos

- Definir la relación e interacción del hombre con el medio urbano, para revelar la importancia de una participación activa del ciudadano en la creación, planeamiento y restauración de los espacios urbanos.
- Profundizar en la exploración del conocimiento de la percepción física de la ciudad y su implicación en los mecanismos de construcción formal y significativa de la ciudad.
- Analizar y reflexionar sobre la teoría de la Deriva propuesta por Guy Debord como instrumento de conocimiento y herramienta crítica de la ciudad.
- Analizar y definir los parámetros que definen un ambiente urbano y aquellos que pueden ser usados en el diagnóstico y predicción de paisajes urbanos.
- Contribuir a la definición y preservación de la calidad de los espacios urbanos.
- Establecer un sistema de hipótesis en la temática propuesta que sirvan como referentes para futuros desarrollos e investigaciones y posibilitar de ese modo el enriquecimiento de nuestra argumentación.

V

Hipótesis

La teoría de la deriva situacionista como estrategia metodológica analítica y de diagnóstico del ambiente urbano, y como aporte teórico al proceso de revisión actual del Paradigma Ambiental Urbano, lo que supone la incorporación y revalorización del Arte como disciplina científica de aplicación social.

Lo que nos ha llevado a formular nuestra hipótesis de trabajo son dos aspectos fundamentales:

Uno de ellos es el problema de **la percepción del espacio urbano**, que viene definido a partir de la compleja articulación de factores que deben ser incluidos en los estudios de percepción urbana. El otro, es el problema cognoscitivo derivado de las **estrategias de conocimiento** disponibles para abordar el estudio de nuestras ciudades, dentro de un cuestionado criterio representacional de la realidad en el Urbanismo.

Desde que **Kevin Lynch** (1960) abriera camino en el campo de estudio sobre el comportamiento del ciudadano y su utilización del espacio urbano con su investigación acerca de "*La imagen de la ciudad*", han surgido muchos estudios que han profundizado sobre este tema, así como investigaciones que criticaron su alcance puramente visual sobre el comportamiento del ciudadano ante la ciudad, de las que valdría la pena destacar la de algunos sociólogos que ofrecieron una visión de la ciudad de carácter simbólico, resaltando por ejemplo asociaciones de ideas de tipo biográfico y emocionales cuando la gente evocaba el nombre de su ciudad. Es por esto que el método de Lynch de análisis del espacio urbano,

se presenta como insuficiente y solo puede contribuir parcialmente a elaborar mapas mentales atendiendo a símbolos e hitos visuales que facilitan la orientación en la ciudad. Por ello la principal motivación que ha inspirado la elaboración de la hipótesis de esta tesis (valoración de la deriva situacionistas como método de análisis psicogeográfico para el diagnóstico del espacio urbano) es la **insatisfacción teórica frente al tipo de estrategias cognoscitivas que desde el campo tradicional del Urbanismo** intentan dar respuestas alternativas a la problemática ambiental en cuestión. De este modo, el trabajo no solo plantea **la práctica de la deriva situacionista** propuesta por Guy Debord, promoviendo la desorientación, **para el conocimiento de los ambientes urbanos** sino una revalorización de la Psicogeografía (concebida como ámbito multidisciplinario por excelencia y de apertura dialógica entre disciplinas).

VI

Metodología

La metodología empleada en esta investigación ha seguido básicamente un método inductivo, y se ha regido por los siguientes criterios generales:

- De los aspectos generales a los particulares.
- De la construcción de una base teórico-conceptual, hacia el análisis de los aspectos prácticos, concretos, para llegar al objeto de estudio y sus componentes significativos.
- Interrelación de las distintas etapas de trabajo.

Para definir las etapas de trabajo que hemos llevado a cabo, cabe decir que esta tesis es el producto de las investigaciones realizadas por la doctoranda durante los últimos cuatro años con la subvención de una beca de investigación FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación y Ciencia. Debido al carácter multidisciplinar del enfoque con el que abordamos nuestro tema de estudio, es necesario destacar la importancia de las investigaciones que la doctoranda ha llevado a cabo en el departamento de Geografía Humana de la Universidad Autónoma de Barcelona, bajo la dirección del catedrático D. Horacio Capel y en el departamento de Historia del Arte y la Arquitectura en la Universidad de Illinois de Chicago (USA), bajo la dirección del catedrático D. Robert Bruegmann. Estas investigaciones han supuesto las bases fundamentales para el conocimiento teórico y de las posiciones más actuales y representativas sobre la problemática articulada desde el paradigma ambiental al Urbanismo.

En general, se definieron cuatro etapas de trabajo:

ETAPA 1: Revisión de las manifestaciones artísticas que tienen como tema de representación "la ciudad" y de las intervenciones realizadas en los espacios urbanos.

ETAPA 2: Estudio del fenómeno de la Percepción del ciudadano. Aplicaciones en el estudio de la problemática de la Imagen Urbana.

ETAPA 3: Planteamiento y construcción de un sistema de hipótesis para una metodología de análisis del espacio urbano.

ETAPA 4: Redacción y presentación de la tesis.

Las técnicas y materiales que se utilizaron en el desarrollo de las etapas 1 y 2 consistieron en lo siguiente:

- Recopilación y selección del material obtenido y producido en el trabajo de investigación: "EL ATLAS DEL GRAN JAN. La Poética de la Ciudad, su Percepción y Representación en el Arte Contemporáneo" desarrollado anteriormente durante el periodo de Suficiencia Investigadora.
- Lectura y comprensión del ambiente urbano, a partir de material bibliográfico, con especial interés en los enfoques físicos, antropológicos, sociales y culturales. Construcción de un marco general de análisis.
- Identificación, localización y obtención de material de estudio bibliográfico específico: búsqueda temática en Internet, revistas on-line, instituciones y grandes librerías.
- Elaboración de fichas de lectura temáticas y por autores, síntesis y esquemas de interpretación.
- Recopilación de material gráfico y fotográfico.
- Entrevistas con profesionales dedicados al estudio de la problemática urbano-ambiental.

Hemos de mencionar, que **la deriva situacionista ya nos aportaba en sí una metodología a seguir: una metodología del encuentro y creación de situaciones atendiendo a las solicitudes de nuestros hallazgos documentales.** Para llevarla a cabo, hemos tomado una serie de decisiones para acotar nuestro campo de estudio y acción, pues el tema es propenso a extenderse en superficie, es decir, actúa como **germen rizomático** de infinitas cuestiones que afectan a un ente "orgánico" y en

movimiento como es el de la “ciudad”. Por lo tanto cabe decir que hemos practicado el control bajo una continua selección de lo que conceptualmente hemos considerado más relevante.

Igualmente, uno de los principales criterios a seguir en nuestra metodología ha sido mantener una flexibilidad en el desarrollo de los temas, dejando siempre **opciones “abiertas”** de investigación y análisis.

En definitiva, hemos practicado la deriva, dejándonos seducir por las solicitudes que nos encontrábamos en nuestro recorrido de investigación, adaptándonos en cada momento y siguiendo los cambios que nuestros encuentros con la información reclamaban. Ante todo hemos querido **comprender “lo complejo”**, defendiendo y practicando una **visión “holística”**.

VII

Desarrollo

Esta tesis, sigue una estructura seriada compuesta por cuatro **partes** o **bloques temáticos** bien diferenciados y a la vez relacionados entre sí:

PRIMERA PARTE:	Del paseo y la deriva
SEGUNDA PARTE:	De la deriva en el Urbanismo
TERCERA PARTE:	De las conclusiones
CUARTA PARTE:	De los derivados

La tesis comienza con una introducción, sumario analítico o plan de tesis donde describimos todos los aspectos fundamentales que desarrollaremos en el discurso central.

En la **primera parte** titulada "Del paseo y la deriva" iniciamos una revisión y reformulación ontológica del paseo, como práctica estética, desde la figura del *flâneur* hasta las actuales prácticas del paseo como metodología artística usada por artistas contemporáneos. El objetivo fundamental es explorar la dimensión cognoscitiva y práctica del paseo y la deriva, por tanto esta primera parte actúa como marco referencial de la tesis, donde desglosamos exhaustivamente el concepto de deriva y las principales posiciones artísticas que sustentan la práctica artística del paseo.

La **segunda parte** titulada "De la deriva en el Urbanismo" supone el momento crucial de nuestra tesis, donde argumentamos la validación de nuestra hipótesis, apoyándonos en el análisis de estrategias de articulación de la deriva en el campo del Urbanismo.

La **tercera parte** titulada "De las conclusiones" cerramos el cuerpo central de nuestra tesis haciendo un análisis a modo de conclusiones del cumplimiento de los objetivos que nos propusimos en un comienzo. En esta parte sugerimos las vías de investigación futuras a seguir partiendo de nuestra investigación así como declaramos las preguntas que todavía han quedado abiertas.

Y por último, hemos considerado oportuno incluir una **cuarta parte** "De los derivados" con secciones complementarias como apéndices documentales, índice y fuentes de las figuras utilizadas y una bibliografía, que ayudaran y facilitaran la lectura y comprensión de esta tesis.

DEL PASEO Y LA DERIVA
primera parte

Introducción 45

Capítulo I: **DE LA GENEALOGÍA DEL PASEO URBANO 49**

1. Charles Baudelaire: la estética de la ciudad moderna y el dandy 49
2. Walter Benjamín: la ciudad industrial y el flâneur 56
3. Surrealistas 61
4. Dadaístas 67
5. Internacional Letrista 70
6. Internacional Situacionista 73

Capítulo II: **DE LA TEORÍA DE LA DERIVA 79**

1. El estrategia: Guy Debord 79
2. La realización del juego: la deriva 82
3. Aspectos constitutivos de la deriva 85
 - 3.1. Carácter intencional de objetividad 85
 - 3.2. Carácter urbano 86
 - 3.3. Carácter consciente 86
 - 3.4. El azar 86
 - 3.5. Los deriveantes 87
 - 3.6. El tiempo 88
 - 3.6. El espacio 88
4. Aportaciones de la deriva 89
 - 4.1. Psicogeografía 89
 - 4.2. Urbanismo Unitario 93
 - 4.3. La Desorientación 99

5. La puesta en práctica: ejemplos de deriva 101

5.1. Deriva en París (1956) 101

5.2. Deriva en Ámsterdam (1960) 102

5.3. Intento de descripción psicogeográfica
de Les Halles por Abdelahafid Khatib (1958)
103

6. Lectura crítica de la deriva 105

Capítulo III: **DEL PASEO URBANO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO 111**

1. El deseo de andar 111

2. Exploradores a la deriva 113

3. Mapas y cartografías 150

primera parte

INTRODUCCIÓN

En esta primera parte consideramos necesario iniciar una profunda revisión y reformulación ontológica del paseo, como práctica estética, en la que se apoya la deriva situacionista, con el fin de explorar su dimensión práctica y cognoscitiva.

Francesco Carreri construye en la primera parte de su libro *Walkscapes* una historia del andar con un enfoque desde el punto de vista de la Arquitectura, situando la práctica del “andar” como una forma básica y genuina de construir el paisaje; una práctica que existía ya desde el origen de la propia raza humana. Así escribe:

“La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo”.⁵

⁵ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.20

Error, andar, no sólo es un desplazamiento espacial, sino una apropiación perceptual y territorial, un acto de construir simbólicamente el espacio antrópico. Bajo esta perspectiva, las relaciones entre el espacio y el habitante adquieren una importancia vital para el ser humano, habitante de un determinado espacio, donde se establece un campo activo de comunicación entre ciudadano y espacio físico. El espacio cargado de símbolos ya no sería solamente "espacio" sino que hablaríamos de "territorio"; territorio definido y entendido como lo hacen las Ciencias Naturales: "área de influencia y dominación de una especie animal, la cual lo domina de manera más intensa en el centro y va reduciendo esta intensidad en la medida en que se aproxima a la periferia, donde compete con dominios de otras especies".⁶ Podríamos decir que el territorio es espacio de constantes interacciones semiológicas. Es aquí cuando consideramos indispensable analizar las relaciones que se establecen entre la gente y el entorno, las conexiones que hay entre los lugares, su influencia en el habitante y su comportamiento.

Bajo esta perspectiva, consideramos el andar, pasear, recorrer, error, la práctica más idónea para llevar a cabo esta lectura semiológica del territorio.

Por tanto, en el **primer capítulo** titulado *De la Genealogía del paseo urbano*, profundizaremos en el análisis de un corto pero intenso período de la Historia que ha significado un punto de inflexión en lo que podríamos considerar "esa historia del andar" que Carreri ya apuntaba; localizando cuándo comenzaron las primeras apreciaciones del paseo como acto estético, esto fue, fundamentalmente en el siglo XX, con las acciones de surrealistas y dadaístas, aunque ya antes se esbozaron los primeros vestigios de intenciones de una estética del paseo; esto ocurre en la literatura

⁶ CORREIA DE ANDRADE, Manuel, (1996), en RESTREPO, Gloria. "Aproximación cultural al concepto de territorio". *Revista Perspectiva Geográfica*. S.d. (revista electrónica: http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-a/aprox/1.htm#_ftn1)

francesa de finales del siglo XIX. Poetas como Gerard de Nerval, o Charles Baudelaire hacen de París, la ciudad del mito del paseo.

Este primer capítulo responde a la necesidad de localizar el contexto conceptual desde donde el cuál surgió la práctica de la deriva. Hemos seleccionado los personajes que más profundamente influyeron en lo que podríamos definir como el paradigma del "paseo urbano". De entre todos los acontecimientos, escritos y pensamientos que de alguna forma influyeron en la creación y formulación de la deriva, como actitud no sólo artística, sino como lo que Carreri denomina un "sintagma estereotipado" coherente a una realidad atemporal. Pues el ser humano ha paseado, y sigue paseando, aún con diferentes formas de aplicación y diferentes circunstancias espaciales. Ya **que el andar es una forma de apropiación, de reconocimiento e identificación del espacio.**

La selección del contenido de este capítulo responde a una clasificación por "personajes", salvaguardando un orden temporal, que ciertamente ha sido difícil de mantener algunas veces cuando los acontecimientos que pretendíamos destacar sucedían en un mismo intervalo temporal; así por ejemplo cabe mencionar la simultaneidad de actuaciones entre surrealistas y dadaístas, o de igual modo la influencia que el relato de Louis Aragon "*Le paysan de Paris*" tuvo en la confección de "*La Obra de los Pasajes*" de Walter Benjamín –escrita posteriormente– (nosotros hemos creído conveniente incluir el análisis de la obra de Aragon junto con las actuaciones surrealistas siguiendo un criterio de coherencia de contenidos).

En el **capítulo segundo** *De la teoría de la deriva* avanzaremos en la definición y análisis de la "deriva", precisando su contenido más específico y abordando todo el marco de referencia que se crea entorno a ella, esto es, las críticas pronunciadas entorno a esta teoría, como sus aportaciones y legados.

Y por último, en el **tercer capítulo** hacemos un recorrido por el arte contemporáneo tomando como criterio la práctica del andar psicogeográfico.

Es muy posible que , después del gran número de fotografías que articulan este último capítulo, se tenga la sensación de que el contenido puede dispersarse. Las imágenes escogidas para este estudio constituyen un discurso por sí mismas, pues se desarrollan en una lectura intencionada y casi pueden prescindir del comentario que las acompaña. Con estas imágenes, se ha hecho deriva por los trabajos de artistas contemporáneos que aportan material gnoseológico en la práctica de la exploración y reflexión urbanas.

CAPITULO I

De la Genealogía del paseo urbano

1. Charles Baudelaire: la estética de la ciudad moderna y el dandy

Situémonos en el París del s. XIX. Imaginemos por un momento que somos observadores de la ciudad moderna desde la ventana de un apartamento. Una luz difusa, luz cenital, la gente se desliza sobre las baldosas... murmullo y movimiento incesantes...

"¿Quién de nosotros no ha soñado, en días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo ni rima, suficientemente dúctil y nerviosa como para saber adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? (le escribía Baudelaire al redactor jefe de la "Presse", Arsène Houssaye, en la dedicatoria del *Spleen de París*)... De la frecuentación de las ciudades enormes, del crecimiento de sus innumerables relaciones nace sobre todo este ideal obsesionante".⁷

⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Spleen de París*, citado por BENJAMÍN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid : Akal, 2005.

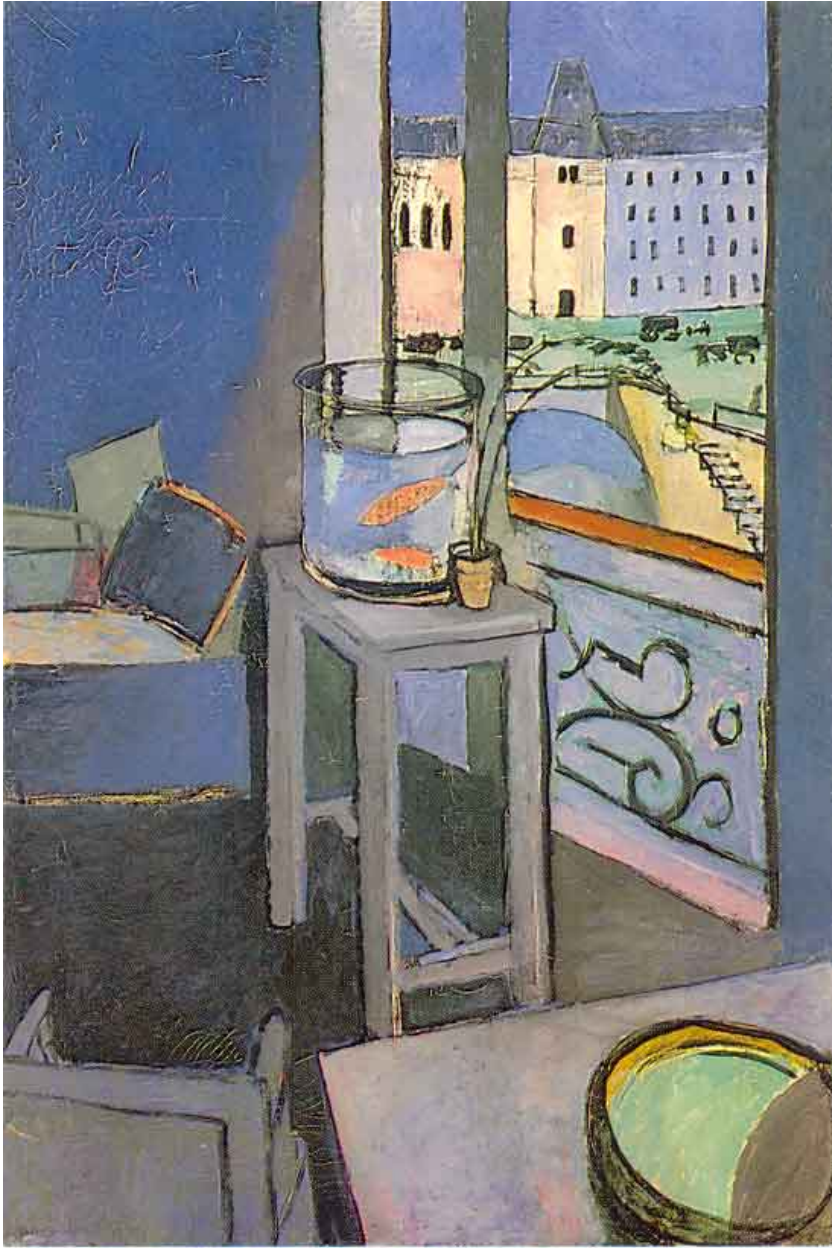


FIGURA 1: Henri MATISSE, *Interior, Pecera con peces rojos*, 1914.

Baudelaire veía pasar a la gente por las calles, multitud amorfa, sin estructura ni articulación: "Multitud, soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, no sabrá tampoco estar solo dentro de una muchedumbre atareada. El poeta goza del incomparable privilegio de poder a su antojo ser él mismo o ser otro. Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de los demás. Sólo para él, todo está vacante; y si algunos lugares parecen estarle cerrados, es que a sus ojos no valen la pena de que los visite. El paseante solitario y pensativo alcanza una singular embriaguez con esta universal comunión."⁸

Para Baudelaire, la figura del *flâneur* lleva intrínseco un carácter de extrañamiento ante el espectáculo de la ciudad. Dice Benjamín: " Para el *flâneur*, su ciudad – aunque haya nacido en ella, como Baudelaire – no es ya su patria. Representa un escenario".⁹ No encontraremos en la *Flores del mal* ni en el *Spleen de París* una descripción de la gente ni de la ciudad, sin embargo, como todos los temas esenciales de Baudelaire estarán presentes en su obra de una forma intrínseca y no descriptiva.

*La calle, ensordeciéndome, rugía en torno mío.
Alta, esbelta, enlutada, dolor majestuoso,
pasó una mujer, con mano fastuosa
levantando y meciendo el borde de su falda.*

*Pasó, ágil y noble, con su pierna de estatua.
Yo bebía, crispado como un extravagante
la dulzura que hechiza y el deleite que mata.*

⁸ BAUDELAIRE, Charles. "Las Turbas", *Spleen de París*. México: Aguilar, 1961. (Traducción de Nidia Lamarque).

⁹ BENJAMÍN, Walter. Das Passagen-Werk, [*La Obra de los Pasajes*]. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982. (Edición española de Rolf Tiedemann, Madrid: Akal, 2005, p.354).

*Un rayo.... y, ¡la noche! -Belleza fugitiva,
cuyo mirar de pronto me hizo renacer,
¿es que ya no he de verte hasta la eternidad?*

*Allá, lejos de aquí muy tarde, ¡quizá nunca!
ignoro dónde huyes, no sabes dónde voy.
¡Tú a quien yo hubiese amado! ¡Oh tú, que lo sabías!¹⁰*

Baudelaire veía París, la ciudad como un ambiente estimulante. En este soneto se entrevé el esquema de un *shock*, del éxtasis del ciudadano en su paseo urbano, el encuentro casual que después desarrollarían ampliamente los situacionistas, la pérdida de la propia identidad entre la multitud, la sumisión a las distracciones que ofrece el espectáculo urbano; éste es el entretenimiento del habitante, la intoxicación de la modernidad, donde se hace necesaria “la mirada de quien es extraño”¹¹ para poder disfrutar el espectáculo que ofrece la ciudad en su plenitud.

Este extrañamiento en la observación del ambiente urbano, llegará a ser fundamental en las deambulaciones surrealistas que más adelante abordaremos¹². Sus visiones parecen denunciar una especie de aburrimiento urbano que se apodera de los ciudadanos; pues no son capaces de ver las maravillas que existen en París. Quizás también sea una crítica directa al plan de obras de Haussmann que estaban transformando París¹³ en aquel entonces. La ciudad antigua por la que deambulaba Baudelaire empezaba a destruirse y a ser reemplazada por una nueva. Haussman contrató a un fotógrafo, Charles Marville, para dejar constancia de esas transformaciones urbanas radicales.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. “A una que pasa” *Las flores del mal*. Madrid, Alianza editorial, 1982.

¹¹ BENJAMÍN, Walter. *Das Passagen-Werk*, [*La Obra de los Pasajes*]. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982. Edición española de Rolf Tiedemann, Madrid: Akal, 2005, p.44.

¹² Véase páginas 65-66 de esta tesis sobre el extrañamiento y predisposición a la sorpresa de las deambulaciones surrealistas.

¹³ La reforma urbana de Haussmann fue de 1853 a 1870, y el *Spleen* de Baudelaire fue escrito en 1855.

En el último capítulo del *Salon de 1846*, titulado “De l'heroïsme de la vie moderne”, Baudelaire escribe sobre esta crítica:

“La vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos impregna como la atmósfera, pero nosotros no lo vemos”.¹⁴

En 1861, hablando sobre *El Arte Romántico*, Baudelaire escribió sobre el “artista moderno” como prototipo del paseante de la ciudad, del observador, del que sabe “ver”:

“Así va, corre, busca. ¿Qué busca? Con seguridad que este hombre, tal como lo he descrito, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del gran desierto de los hombres, tiene un objetivo más elevado que el de un simple paseante, un objetivo más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar el modernismo, pues no se presenta mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata para él de sonsacarle a la moda lo que pueda tener de poético dentro de lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio”.¹⁵

Incluso llega a afirmar que la tarea del artista moderno es descifrar “ el magnífico espectáculo de la vida moderna”,¹⁶ la vida urbana en toda su riqueza, vitalidad y fluidez.

La figura perfecta del ciudadano consciente y apto para saber ver y apreciar su ambiente es el pintor contemporáneo, el artista.

¹⁴ TORRES, F. (ed.), BAUDELAIRE. *Salón de 1846*. Valencia: Colecc. Interdisciplinar, 1976.

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *El Arte Romántico*. México: Aguilar, 1961 (Traducción de Nydia Lamarque).

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Art in Paris 1845-62. Salons and Other Exhibitions*. Londres: Phaidon Press, 1965, p.119.

Baudelaire se atreve a designar a Constantine Guys – pintor contemporáneo - como el máximo exponente de su época en la forma de descifrar el espectáculo urbano. Baudelaire alabó las acuarelas y tintas chinas de Guys, que lejos de ser cuidadosos estudios de poses, eran estudios rápidos y bocetos realizados *in situ*, captando el momento, el carácter dinámico y efímero del fenómeno urbano.

La ciudad moderna de Baudelaire es la que influye e instruye al ciudadano, convirtiéndolo en *flâneur*; un *flâneur* definido como “dandi”, un personaje de clase media-alta, ocioso, dispuesto a recrearse en los placeres de la ciudad moderna: “He aquí tal vez un hombre rico, pero con más certeza un Hércules sin empleo”.¹⁷

La ciudad moderna creaba una nueva forma de percepción, y por tanto de representación, una nueva sensibilidad y práctica estética. Esta estética urbana, basada en la apreciación de lo efímero es lo que Baudelaire definiría como *modernidad*: “(...) El modernismo es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable...”.¹⁸

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. *El Arte Romántico*. México: Aguilar, 1961, p.96

¹⁸ *Ibidem*.



FIGURA 2: Constantine GUYS, *In the Street*, 1805. Paris.

2. Walter Benjamín: el flâneur y la ciudad industrial

Dice Jordi Llovet en el libro "*Para Walter Benjamín. Documentos, Ensayos y un Proyecto*", que la obra del filósofo alemán, y en especial "*La Obra de los Pasajes*" es "un extravío, una deriva, una digresión permanente y laberíntica, escrita a partir de muchos detalles y muchas pequeñeces que los filósofos – los alemanes, sobre todo- siempre han considerado elementos anecdóticos e insignificantes, cosas sin la menor importancia cuando se trata de perfilar el pensamiento de un intelectual".¹⁹ Aún intuitivamente, destacamos la presencia del carácter de "deriva" como metodología en la forma de escribir del escritor alemán. También cabe decir que cuando Walter Benjamín habla de la figura del *flâneur*, lo hace en "diferido". Su visión del paseo urbano pasa a través del prisma baudelairiano.

El segundo capítulo de su famoso libro "*La Obra de los Pasajes*", está dedicado completamente a la figura del *flâneur*, el paseante de la ciudad moderna, observador urbano de tipos y costumbres. Benjamin distingue entre el *flâneur* y el hombre de la multitud, título éste de un texto de Poe, traducido por Baudelaire, cuyo tema es el hombre masa, anónimo, de las grandes ciudades. El *flâneur* del París del segundo imperio que es aún Baudelaire, es un tipo intermedio que conserva todavía "los rasgos de los viejos tiempos en que era posible comportarse en la calle", dice Benjamin, "de modo tan casero como el cursi entre sus cuatro paredes, haciendo del bulevar un interior"²⁰. Si para Baudelaire, el *flâneur* se mezclaba entre la multitud, para Benjamin el *flâneur* se distingue por su

¹⁹ SCHEURMANN, Ingrid y Honrad (eds.) *Para Walter Benjamín. Documentos, Ensayos y un Proyecto*. Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute y de Inter Nationes, 1992, p. 215.

²⁰ BENJAMÍN, Walter. *Das Passagen-Werk, [La Obra de los Pasajes]*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982. Edición española de Rolf Tiedemann, Madrid: Akal, 2005, p.431.

rechazo a formar parte de esa multitud, es el habitante que se niega a perder su individualidad. Y aún más, el momento en el que el ciudadano se funde entre la multitud y deja de ser *flâneur* y se convierte en mera "carne".

Benjamín relaciona al *flâneur* con el capitalismo; lo define como un "observador del mercado, un explorador del capitalismo"²¹. También, la ciudad moderna ofrece nuevos espacios públicos: los pasajes o arcadas., un nuevo espectáculo heterogéneo, junto al desarrollo de los medios de transporte y comunicación.

Los pasajes son construcciones de cristal y hierro, tan novedosos materiales para la arquitectura industrial, que se asemeja a una especie de calle cubierta, con numerosos espacios comerciales, contruidos para ofrecer una gran variedad de mercancías y de productos exóticos, que favorecía la *flânerie* tan alabada por Baudelaire y Benjamín, paseos por el mero hecho de ver y disfrutar de la vista. Benjamín consideraba el "pasaje" como el precursor del espacio moderno de comienzos del siglo XX, por la complejidad que albergaba como espacio en sí, ya que era el lugar de las comunicaciones y relaciones, un lugar donde se invertía y fusionaba el interior con el exterior. Benjamín denominaba a los pasajes "casas sin exterior"²². O también que el "pasaje es una ciudad"²³.

²¹ *Ibidem*.

²² BUCK-MORS, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Visor, La Balsa Medusa nº79,1995, p.299.

²³ BEJAMIN, Walter, *Iluminaciones II, Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid: Taurus, 1972, p.174.



FIGURA 3: Interior de una galería, con multitud de departamentos de ventas que redefinieron la práctica de la compra, consumo y el espacio público en el París de Haussmann.

París se convertía en la capital de moda del siglo XIX. Para Benjamín, la *flânerie* o el "callejeo" es una lectura y memoria del mundo.

"[...] el callejeo puede transformar completamente París en un interior, en una vivienda cuyos cuartos son los barrios, que no están claramente separados por umbrales como verdaderas habitaciones, del mismo modo la ciudad puede abrirse también alrededor del paseante como una paisaje sin umbrales".²⁴

Es muy interesante la recopilación que Benjamín hace de relatos sobre la ciudad de París, en el ya mencionado capítulo *El flâneur*:

"Ruedan sin parar, calle arriba y abajo, los cabriolés, ómnibus, *hirondelles*, velocípedos, *citadines*, *Dames blanches* y como quiera que se llamen esos transportes públicos, junto con los innumerables *whiskys*, berlinas, carrozas, jinetes y amazonas".²⁵

El progreso técnico y la profunda transformación de la ciudad, ofrece una nueva visión del habitar de la ciudad; habitar para el *flâneur* significa transitarla, recorrer las calles y avenidas donde, como en el interior de una morada, la vida moderna se descubre. La proliferación del automóvil y los medios de transporte públicos no sólo reduce y ajusta el paseo a lugares específicamente destinados a ello, con lo que parece quedar reducida la espontaneidad del transeúnte que pasa a convertirse en un mero peatón, asediado por una multitud de señales ópticas y acústicas; cita Benjamín a Edmond Jaloux, para señalar el peligro de extinción del *flâneur* "allí donde el tránsito peatonal es casi asunto de supervivencia frente a la circulación rodada".²⁶

²⁴ BENJAMÍN, Walter. *Das Passagen-Werk, [La Obra de los Pasajes]*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982. Edición española de Rolf Tiedemann, Madrid: Akal, 2005, p.427.

²⁵ L. Rellstab, *Paris im Frühjahr 1843* [París a principios de 1843], I, Leipzig, 1844, p.212. citado por BENJAMÍN, Walter. *El libro de los pasajes*, Madrid : Akal, 2005, p.437

²⁶ Edmond Jaloux, "Le dernier flâneur" ["El último flâneur"] (*Le Temps*, 22 de mayo de 1936). Citado por BENJAMÍN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid : Akal, 2005. p.439.

La ciudad moderna abre un abanico de nuevas alineaciones pero también posibilidades. Otra forma de tránsito aparece para beneficio y disfrute de estos *flâneurs*: la del intercambio de mercancías que ofrecen las arcadas o pasajes.

Benjamín entiende el habitar de la ciudad moderna como impersonal; es “difícil dejar huellas en el transitar mecánico y repetitivo entre la masa anónima de la metrópoli moderna, improbable guardar memoria de un recorrer apresurado que hurta a la mirada todo objeto de contemplación”.²⁷

Por ello, para abordar esta nueva forma de habitar la ciudad, **Benjamín** propone **la desorientación**²⁸, el ejercicio del perderse, estableciendo nuevas formas de reencuentro ante lo desconocido. Es así la única vía que Benjamín encuentra para salirse del grupo de esa multitud ajetreada que recorrer las calles parisinas para “planificar” un deambular libre de destino. A principios de los años 30, Benjamín escribe:

“Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte”.²⁹

²⁷ MARTÍNEZ, Paloma. *Transitar la ciudad*. Revista electrónica:
<http://www.revistateina.com/teina/web/Teina4/dossieelviaje.htm>

²⁸ Cfr. *Cap. II De la teoría de la deriva* de esta tesis, apartado 4: *Aportaciones de la deriva* p. 99, donde profundizamos sobre el concepto de desorientación como propuesta de los situacionistas para experimentar la ciudad. Como contraposición a la desorientación, cfr. *Cap. V De los enfoques evaluativos de la ciudad*, p.180 sobre la orientación como propuesta de lectura de la ciudad de Kevin Lynch.

²⁹ BENJAMÍN, Walter. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, (1930-1933)*, Francfort: Suhrkamp Verlag, 1950; (Versión castellana: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Alfaguara, 1982).

3. Surrealistas

Fue en mayo de 1924 cuando Louis Aragon, Andre Breton, Max Morise y Roger Vitrac realizaron la primera deambulaci3n surrealista o recorrido sin destino, con el 3nico objetivo de "ver". Seleccionaron la ciudad de Blois (centro de Francia) al azar sobre un mapa y se desplazaron all3 en tren desde Par3s. Despu3s siguieron su viaje conversando y caminando a pie a campo abierto, hasta llegar a Romoratin .

Este viaje, sin finalidad ni destino fijado, se convertir3a en una forma de experimentaci3n de la escritura autom3tica surrealista sobre el espacio real.

A diferencia de las deambulaciones dada3stas, los surrealistas caminaban campo a trav3s, por bosques, espacios abiertos como si hubiese una intenci3n de retorno a lo primitivo, a la esencia misma de la desorientaci3n y del abandono al inconsciente, a los l3mites del espacio real. En esta pr3ctica cuenta Breton c3mo la desorientaci3n y falta de "planes" provocaba reacciones "primigenias" y/o "primitivas" en los participantes, un deambular entre un espacio real y un espacio psicol3gico, invocando en cada paso la p3rdida de control. La experiencia resultaba ser una exploraci3n del propio individuo que participaba.



➔
Recorrido en tren
➡ ➡ ➡
Recorrido a pie

FIGURA 4: Recorrido de la deambulación realizada por los surrealistas Aragon, Breton, Morise y Vitrac en 1924.

Breton escribió sobre esta acción en sus *Etretiens*:

“[...] surgió una deambulación entre cuatro: Louis Aragon, Max Morise, Roger Vitrac y yo mismo, emprendida en aquella época partiendo de Blois, una ciudad elegida al azar sobre el plano.

Convinimos que iríamos al azar, a pie, y que seguiríamos conversando, sin permitirnos desviaciones deliberadas a excepción de las necesarias para comer y dormir. Una vez iniciada la excursión, resultó ser muy especial e incluso estuvo repleta de peligros. El viaje, previsto para unos diez días – aunque luego fue acortado-, adquirió repentinamente el carácter de una iniciación.

La ausencia de cualquier tipo de objetivo nos aparta muy pronto de la realidad, y levanta bajo nuestros pasos fantasmas cada vez más numerosos, cada vez más inquietantes. La irritación estaba cada vez más al acecho, y hace incluso que Aragon y Vitrac lleguen a las manos.

Visto globalmente, la exploración no fue de ningún modo decepcionante, a pesar de la exigüidad de su rayo, puesto que exploramos los límites entre la vida consciente y la vida de los sueños, es decir, el máximo grado en el tipo de preocupaciones que teníamos en aquella época”.³⁰

Estas incursiones campestres no tuvieron continuidad. París se convirtió en la ciudad predilecta para las deambulaciones urbanas. Pero Breton y su grupo no realizaban su escritura espacial por las típicas zonas turísticas, sino que las realizaban en las afueras, en las zonas marginales donde el desarrollo urbano se escapaba de la intervención burguesa; barrios como Les Halles, o la zona norte de París. Los surrealistas rechazaban el París histórico y tradicional, los únicos referentes que aceptaban eran los que remitían a actuaciones revolucionarias.

³⁰ PARINAUD, ANDRE (ed.). *André Breton-Etretiens*. París, 1952.

La *flânerie* parisina posee una larga trayectoria literaria como ya hemos podido comprobar, desde las *Noches de Octubre* de Gérard de Nerval, el *Spleen de París* de Charles Baudelaire, hasta las visiones de Walter Benjamín. La literatura surrealista está plagada de relatos sobre deambulaciones urbanas.³¹ Las novelas *Nadja* (1928) de Breton y *Le Paysan de Paris* (1924- *El campesino de Paris*) de Aragon, respectivamente fueron dos de las más importantes contribuciones a las nuevas y experimentales técnicas de percepción.

En *Le Paysan de Paris*, Aragon describe la ciudad desde el punto de vista de un campesino, presentándola como una guía de lugares maravillosos, vertiginosos por su modernidad, narrando un viaje por un territorio lleno de experiencias, y acontecimientos inesperados. En esta obra describe una deambulación nocturna evocando el parque de *Buttes Chaumont*, afirmando que allí “se había instalado el inconsciente de la ciudad”. Son así los surrealistas quienes enfatizan los movimientos y sugerencias inconscientes e irracionales de la ciudad moderna.

Pero es André Breton quien habla de una forma clara sobre la **subjetividad en el proceso de percepción de la ciudad**, con la intención de una distinción espacial entre zonas de atracción y zonas de repulsión:

“[...]podemos reconocer en ella, si prestamos un mínimo de atención, zonas de bienestar y de malestar que se alternan, y cuyas perspectivas longitudinales podríamos llegar a establecer”.³²

³¹ Francesco Careri apunta en su libro *Walkscapes* una pequeña bibliografía al respecto: ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, París, 1926; (versión castellana: *El campesino de Paris*, Bruguera, Barcelona, 1979). ANDRE BRETON, *Les Pas perdus*, N.R.F., París, 1924; (versión castellana: *Los pasos perdidos*, Alianza editorial, Madrid, 1998). ANDRÉ BRETON, *Nadja*, N.R.F., París, 1928; (versión castellana: *Nadja*, Seix Barral, Barcelona, 1985). MAX MORISE, “Itinéraire du temps de la préhistoire à nos tours”, en *La révolution surréaliste*, 11, 1928.

³² BRETON, ANDRÉ. “Pont Neuf” en *La Clé des Champs*. París, 1953, citado en Mirella BANDINI, “Referentes surrealistas en las nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano

Esta sería la primera alusión del intento de formalizar la percepción del espacio urbano. Después, los situacionistas lo desarrollarían para dar lugar a lo que se conoce como los mapas psicogeográficos. Estos mapas serían individuales y estarían basados en la representación de las variaciones perceptuales durante la deambulación por el ambiente urbano. Breton proponía dibujar de blanco los lugares que nos gusta frecuentar, de negro los que no crean repulsión y de gris el resto "indiferente".

Para los surrealistas, la ciudad escondía una ciudad inconsciente, no visible, basándose en la ebulliscente teoría del psicoanálisis de Freud, que podía salir a la luz de la realidad al igual que los pensamientos de nuestra mente. Su investigaciones promovían una interacción psicológica con el espacio urbano. A pesar de no ser absolutamente conscientes del carácter estético de sus acciones, utilizaban el paseo como un medio a través del cual indagar y descubrir las zonas que se escapaban a las representaciones oficiales y objetivas.

Breton describe en *Nadja* (1928) la *flânerie* por París, donde lo mágico se mezcla con lo cotidiano, como su concepción de aprehensión de los espacios urbanos, dejándose turbar por las impresiones de agrado o desagrado. En 1937, en *L'Amour fou* el paseo se convierte en nocturno y habla de esta sed "de vagar al encuentro de todo aquello de lo que yo me asegure que me mantendrá en comunicación misteriosa con los otros seres disponibles, como si fuéramos llamados a reunirnos de improviso.[...] Se trataba para nosotros de saber si un encuentro, elegido entre todos los otros recuerdos, y para el que, por lo tanto, las circunstancias toman, bajo una luz afectiva, un relieve particular, había sido, para quien quisiera relatarlo, ubicado originalmente bajo el signo de lo espontáneo, de lo indeterminado, de lo imprevisible o incluso de lo increíble, y, si éste era el

situacionista", en ANDREAOTI, Libero - COSTA, Xavier (ed.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Actar, 1996.

caso, de qué manera se había operado seguidamente la reducción de estos datos. Contábamos con todas las observaciones, incluso distraídas, incluso aparentemente irracionales, que hubieran podido ser hechas sobre el concurso de circunstancias que presidió tal encuentro, para hacer surgir que ese concurso no es en absoluto inextricable y poner en evidencia los lazos de dependencia que unen las dos series causales (natural y humana), lazos sutiles, fugitivos, inquietantes en el estado actual del conocimiento, pero que, sobre los pasos más inciertos del hombre, hacen a veces surgir vivos brillos".³³

Frente al énfasis de Breton y su grupo por los encuentros casuales e inconscientes, Debord defenderá el carácter más urbano y objetivo de la deriva, pues según él "los acontecimientos sólo pertenecen al azar mientras se desconocen las leyes generales de su categoría. Debemos esforzarnos en incrementar nuestra percepción de todos los elementos que determinan una situación, más allá de unos imperativos utilitarios cada vez menos poderosos";³⁴ a partir de aquí se entiende su objetivo final: la elaboración de una ciencia, la Psicogeografía.

³³ BRETON, ANDRE. *L'Amour fou*, Gallimard, 1968 p. 25-26.

³⁴ "L'architecture et le Jeu", en *Potlach* nº 20, reeditado en: BÉRREBY, Gerard (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, París, 1985, p.210.

4. Dadaístas

“Fue una cornisa al borde del abismo. Sus pasajeros audaces y nihilistas, condimentaron sus vidas con las cualidades perfectas de la Insurgencia. Juventud, Insatisfacción, Desmesura, Atrevimiento, Idealismo, Necesidad, Apasionamiento. Cóctel duro, sólo para gargantas hambrientas del grito gutural de la conciencia dolida, antes reprimida, desafiante, Irreverente. El asco dadaísta, la efímera pasión que desencadenó la nada. Insubordinado, Insuficiente, Insustancial, Intangible, Interaliado, Interactuado, Intercambiable, Intermediario, Interpelante, (Intervalo), Intimista, Intranquilo, Intrépido, Intrigante, Inventivo, Inverosímil, Inverso, Invocador, Indómito. El caos, la tragedia, una bomba contra la guerra. Un sí a la muerte, un adiós al futuro y al presente. El dadaísmo buscaba, y su camino se dirigía hacia su propio presagio: la abolición del arte”³⁵.

Dadá fue la conciencia de transformar el arte como representación en arte como acción. Dadá fue el primer movimiento antiartístico, su objetivo fue la negación del mundo existente, de todas sus expresiones y de las jerarquías tradicionales; apostaron por lo anti-estético, el absurdo y la imprevisibilidad del azar; quisieron destruir el arte para llevarlo a la vida y convertir la vida en arte. O, como lo expresaba George Gras: “No un movimiento ideológico, sino un producto orgánico, que surja como un reactivo a la tendencia a ir andando por las nubes del arte, considerando como sagrado, y que sólo se dedicaba a reflexionar sobre los cubos y el gótico mientras los generales estaban pintando con sangre”.³⁶

³⁵ LUACES, María Belén. *Insiders. Dadá*. Revista digital de cultura *Sitio al Margen*. Junio de 2001

³⁶ GRAS, George. *En Avant Dada*. p.9

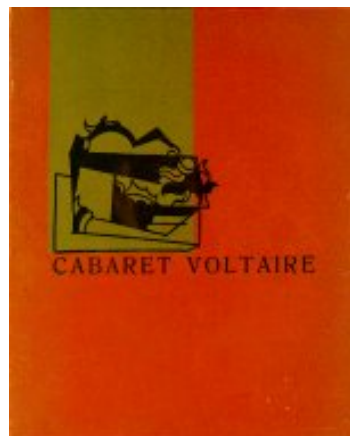


FIGURA 5: El sábado 3 de febrero de 1916 se inauguró el *Cabaret Voltaire*, en Zurich. Hugo Ball (escritor y director de teatro) hizo un acuerdo con el propietario para utilizar una de las habitaciones traseras para reuniones con escritores. Aquí se darían los primeros inicios dadaístas, en noches de música, baile, manifiestos, teorías, poemas, pintura, máscaras protagonizados por Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Janco and Hans Arp.

Andar por la ciudad, por los lugares más banales de París fue la primera actividad con la que comenzó la *Grande Saison Dada* el 14 de abril de 1921 a las tres de la tarde frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre, y con ella la primera manifestación del paseo urbano como forma de *anti-arte*. Ésta fue una operación estética **consciente**, compuesta de una serie de incursiones urbanas por las zonas más "banales" de la ciudad, aquellas que aparentemente no tenían ningún uso o razón de existir, normalmente *terrain vague*, lugares "despoblados", en la que utilizaron una gran campaña "publicitaria" con numerosos comunicados de prensa, octavillas y documentación fotográfica.

Los paseos dadaístas eran simplemente visitas. Precisamente su actuación consistía en no hacer nada. En las octavillas de publicidad de estas visitas sin embargo se anunciaban actividades como leer textos elegidos al azar, o regalar objetos a los transeúntes, sin embargo una vez llegaban al sitio de la visita, se limitaban a fotografiarse para dejar constancia de la visita, pues la operación estética consistía "en el hecho de haber concebido la acción a realizar, y no en la acción en sí misma".³⁷

³⁷ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 78.

5. I.L. (Internacional Letrista) y las *perdiciones*.

La *Internacional Letrista*, constituyó el laboratorio donde se forjaron los conceptos clave de la *Internacional Situacionista* (I.S.). Comenzó con la elaboración de una teoría poética por un joven rumano llamado Isidore Isou³⁸. Isou se trasladó a París donde fundaría el *Movimiento Letrista* y conseguiría que un grupo de jóvenes veintiañeros (entre ellos Guy Debord que se unió en 1950) le siguieran en sus manifestaciones, que por lo general eran difundidas a base de escándalos públicos.

En 1952, Guy Debord se separaría de Isou junto con otros compañeros para fundar la *Internacional Letrista*. Este pequeño grupo y relativamente desconocido, crearía la revista *Potlatch* para la difusión de sus nuevas teorías, centradas en el estudio del ocio. Entre sus intereses ya no estaba la poesía, sino un modo de vivir apasionadamente.

“La poesía ha consumido sus últimos formalismos. [...] La poesía está contenida en la forma de la ciudad”.³⁹

Los letristas, no admitían una disyunción entre una vida real y alienante y una vida ilusoria y gratificante. Ellos debían convertir la propia vida en algo maravilloso. Pusieron en práctica teorías arquitectónicas y de comportamiento con la idea de que la arquitectura influía en la vida de la gente, por lo que una crítica de la arquitectura se convertía en una crítica de la vida en general.

³⁸ Según Isou la poesía, como el arte debía pasar por dos fases dialécticas: expansión y perfeccionamiento. Después de la destrucción textual del dadaísmo, la poesía se encontraba en la fase de perfeccionamiento, y el objetivo de Isou era completar esta fase de perfeccionamiento mediante el acabado de destrucción de palabras e iniciar una nueva fase de expansión.

³⁹ Cita tomada del nº 5 de *Potlatch*, la revista de la Internacional Letrista, citado en CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 98.

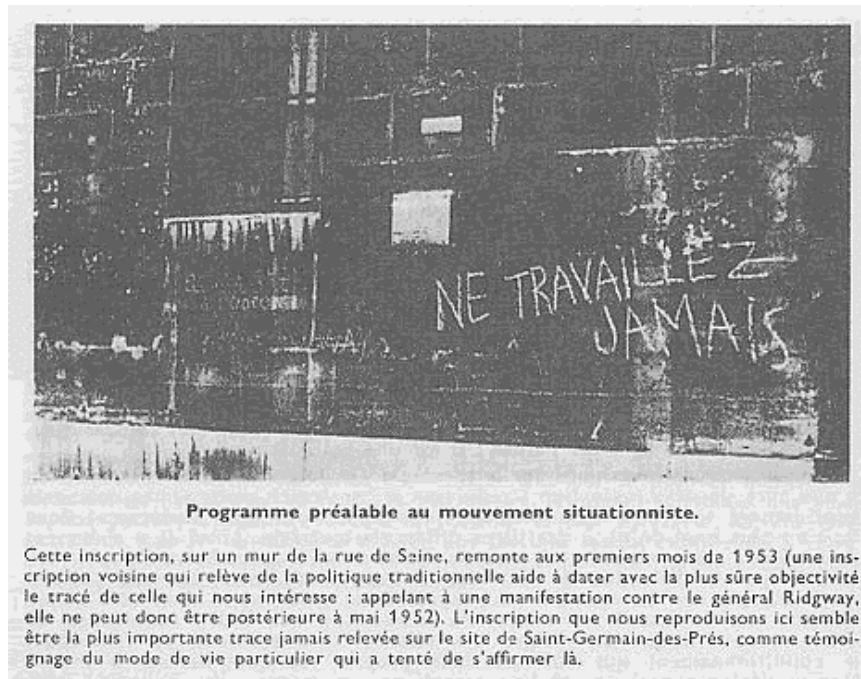


FIGURA 6: Programa preliminar al movimiento situacionista (1953). En la pared: "No trabajos jamás".

Un texto decisivo de la Internacional Letrista fue "Formulario para un nuevo urbanismo", escrito en 1953 por el ruso Ivan Chtcheglov (seudónimo de Gilles Ivain), en el que defiende una **construcción global de la ciudad** en la que la técnica se ha de poner al servicio del deseo:

"La arquitectura es el medio más simple de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de hacer soñar... la arquitectura del mañana será pues un medio de modificar las concepciones del tiempo y el espacio. Será un medio de conocimiento y un medio de actuación. El complejo

arquitectónico será modificable. Su aspecto cambiará en parte o totalmente siguiendo la voluntad de sus habitantes...".

En este libro ya se haría también referencia al concepto de **deriva** y la **construcción de situaciones** que desarrollaría posteriormente Guy Debord. La *Internacional Letrista* sería siempre un referente en la *Internacional Situacionista*, sobre todo en sus comienzos.

Los "paseos" de los letristas consistían en andar en grupo por la ciudad nocturna, dejándose llevar por los acontecimientos imprevistos, pasando de bar en bar, discutiendo teorías e ideas de revolución; ésta era su forma de manifestar rechazo ante el sistema capitalista burgués imperante. Sus paseos tomaban la forma de **perdiciones** por el París nocturno. Pasear sin dejar huellas. Probablemente también una forma de rechazo ante las formalidades del arte. Todavía tenían el carácter de lectura subjetiva del ambiente que ya usaron los surrealistas, e incluso mantenían la importancia del inconsciente y del azar en la práctica, pero con la diferencia de que ellos pretendían la **exploración objetiva** de la vida real, y por tanto de la ciudad real.

6. I.S. (Internacional Situacionista)

La I.S. se formó en 1957, en el pueblo italiano *Cosio d'Arroscia* durante una conferencia, a partir de la unión de diversos artistas de vanguardia, que provenían de la *Internacional Letrista* y el *Movimiento por una Bauhaus Imaginista*.

La *Internacional Situacionista* se configuró como un movimiento que pretendía ante todo una revolución social, empezó como un movimiento radical artístico y terminaría en París como un grupo revolucionario político. El proyecto situacionista partía de una crítica social y de una crítica del arte que no sólo se limitó a revelar su carácter mercantil y fetichista sino que trató de convertir los instrumentos de producción artística en medios de transformación de situaciones y de la vida cotidiana como eje de la revolución social moderna.



FIGURA 7: Fundadores de la Internacional Situacionista en Cosio d'Arroscia, Italia, Abril 1957. De izquierda a derecha: Guiseppe Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, y Walter Olmo.

En sus comienzos tenían profundas raíces ideológicas procedentes del surrealismo y el dadaísmo. Estas raíces fueron traídas al grupo principalmente por dos de sus principales componentes: Asger Jorn y Constant. Los dos habían sido líderes anteriormente de los grupos COBRA⁴⁰ y IMIB ⁴¹.

COBRA puso fin a su agrupación en 1951 y a colación de este desmembramiento apareció en el nº 2 de la *Internationale Situationiste* en diciembre de 1958, un fragmento del manifiesto del grupo, publicado anteriormente en le nº 1 de la revista *Reflex*:

“La influencia histórica de las clases superiores ha relegado al arte a una posición de dependencia cada vez mayor, accesible únicamente a espíritus excepcionalmente dotados, los únicos capaces de arrancar un poco de libertad a los formalismos.

Así se ha constituido la cultura individualista, que está condenada con la sociedad que la ha producido, al no ofrecer sus convenciones ninguna posibilidad a la imaginación y los deseos e impedir la expresión vital del hombre...

Acaba de nacer una nueva libertad que permitirá a los hombres satisfacer su deseo de crear. En este proceso, el artista profesional perderá su posición privilegiada: esto explica la resistencia de los artistas actuales.

En el período de transición, el arte creativo se encuentra en permanente conflicto con la cultura existente al tiempo que anuncia la del futuro. Por este doble aspecto, cuyo efecto psicológico tiene una importancia

⁴⁰ La Internacional de Artistas Experimentales o más conocido como grupo COBRA, nombre de la revista que editaban (Copenhague – Bruselas – Ámsterdam) tuvo vigencia durante los años 1948 y 1951 sobre todo en el norte de Europa. La revista *Reflex*, que fue el medio donde se prodigó el Grupo Experimental Holandés antes de su vinculación internacional y de la aparición de COBRA, solamente editó dos números en 1948. Su actividad estaba ciertamente paralizada por una especie de confusión surrealista. COBRA llevó a cabo más que un nuevo estilo de pintura. Rechazaron tanto el realismo como la abstracción y trabajaron en un arte más primitivo, una forma más directa de expresión, de búsqueda a través de la continua experimentación.

⁴¹ IMIB (International Movement for a Imaginist Bauhaus).

creciente, el arte juega un papel revolucionario en la sociedad. El espíritu burgués domina aún toda la existencia y ofrece a las masas un arte popular prefabricado.

Parece imposible toda prolongación de esta cultura, y por tanto la tarea de los artistas no puede ser constructiva en su marco. Conviene deshacerse primero de los viejos despojos culturales que, en lugar de permitir que nos expresemos artísticamente, nos lo impiden. La fase problemática de la historia del arte moderno ha finalizado en iría seguida de una fase experimental. Esto quiere decir que la experiencia de un periodo de libertad ilimitada debe permitirnos encontrar las leyes de una nueva creatividad".

Y termina diciendo: "Los que han seguido la línea de este programa se encuentran hoy, naturalmente, en la Internacional situacionista"⁴².

Pensaban que después de Dadá y el Surrealismo el arte estaba muerto y qué solamente mediante un cambio en las relaciones sociales y económicas podría darse un renacimiento del arte, pero el neófito sería un arte total, de creación colectiva y libre, de todo el mundo. Y esto, sólo podría darse llevando el arte a la vida anónima de todos y cada uno.

El programa teórico de la I.S. proponía básicamente 3 alternativas de cara a la práctica:

- la construcción de situaciones

"Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos."⁴³ Las situaciones trascenderían la disgregación de las artes, y especialmente la distinción entre artistas y espectadores, pues ya no habría más artistas sino "vividores" de situaciones.

⁴² JORN, Asger, *Internationale Situationiste*, nº 2, diciembre 1958, p.40

⁴³ VVAA. *Internacional Situacionista*. Madrid: Literatura Gris, 2001. nº1, p.14.

- la deriva

“Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia”⁴⁴.

- la tergiversación o desvío (*detournement*)

“Se emplea como abreviación de la fórmula: desvío de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio . en este sentido, no puede haber pintura ni música situacionistas, sino un uso situacionista de estos medios. En un sentido más primitivo, el desvío en el interior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas”⁴⁵.

La *Internacional Situacionista* comenzó a disgregarse en torno a 1959, donde comenzaron a surgir ambigüedades que dieron lugar a la creación de diversos sectores “organizados” dentro de la organización. Nos interesa destacar los enfrentamientos entre el grupo de Debord y el que se formó en torno a Constant (Miembro del Gabinete de Urbanismo Unitario de Ámsterdam). Ya en la III Conferencia⁴⁶ de la I.S., en Munich del 17 al 20 de abril de 1959, se produjeron sus primeros enfrentamientos de una forma “abierta”. Hay que mencionar que hasta entonces Debord había apoyado el *Urbanismo Unitario* cuando a finales de los años 50 firmó la *Declaración de Ámsterdam*, en cuyo 5º punto decía:

⁴⁴ *Op. Cit.* p.15.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ A partir de esta conferencia la I.S. tomaría un carácter mayoritariamente político, frente al cultural que había tenido hasta entonces.

“ El urbanismo unitario se define en la actividad compleja y permanente, recrea el entorno del hombre según las concepciones más evolucionadas en todos los dominios”⁴⁷.

Los puntos fundamentales donde convergían Debord y Constant eran, por un lado en la posibilidad o imposibilidad de una revolución proletaria y por otro en las características de esa revolución cultural que pretendían llevar a cabo. Para Constant la realización de una revolución del proletariado era una utopía. Defendía el carácter global de la revolución cultural, pero nunca podría llevarse a cabo por la totalidad de la sociedad, sino por una élite de artistas, argumento que Debord rechazada rotundamente. Las consecuencias de esta divergencia serían obvias: la expulsión de Constant de la organización. Pero no ocurrió inmediatamente. Constant se lanzó a proyectar sus ciudades del futuro, pues su proyecto era realizable incluso de una forma “inmediata” - lo único que le faltaban eran los medios técnicos-, pero la detonación que provocó su expulsión de la I.S. fue cuando intentó poner en práctica sus proyectos con la financiación de unos capitalistas alemanes.

La I.S. estaba en crisis lo que se proyectaba en las expulsiones colectivas de numerosos “sub-grupos” e individuales ⁴⁸. Y abiertamente su revista tomó un cáliz de carácter político. Debord abandonó los proyectos sobre la ciudad futura definitivamente, y el Urbanismo Unitario pasó a ser una crítica del medio urbano y su utilización por parte de la burguesía para seguir ejerciendo su poder. Los artículos dejaron de hablar de las vanguardias artísticas para centrarse mayoritariamente en la lucha de clases.

⁴⁷ Citado por Julio Gonzalez del Rio Rams en VV.AA. *La creación abierta y sus enemigos : textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid : La Piqueta , 1977 p. 11

⁴⁸ El grupo de *Prem* en la Sección alemana fue expulsado poco después de la Conferencia de Goteborg en la IV reunión del Consejo Central de la I.S. en París, del 10-11 de febrero de 1962. También Nash fue expulsado en marzo del mismo año; junto con él se fueron Elde, de Jong, Lindell, Larsson y Strid.

CAPITULO II

De la teoría de la deriva

1. El estratega: Guy Debord.

“Nos aburrimos en la ciudad, ya no hay templo del sol. Entre las piernas de los paseantes, los dadaístas hubieran querido encontrar una llave inglesa, y los surrealista una copa de cristal. Esto se ha perdido . Sabemos leer en los rostros todas las promesas, último estado de la morfología. La poesía de los carteles ha durado veinte años. Nos aburrimos en la ciudad, tenemos que pringarnos para descubrir misterios todavía en los carteles del la calle, último estado del humo y de la poesía”.⁴⁹

Así comienza el *Formulario para un nuevo urbanismo* de Gilles Ivain. Este fue uno de los primeros textos que leí sobre los situacionistas y me sorprendió la honestidad y espontaneidad con que este grupo de jóvenes se “pringaban” para entender y buscar una solución a los problemas sociales de su época. Si leemos la autobiografía de Guy Debord, en su *Panegirico*, podemos imaginarnos el ambiente y las circunstancias que rodearon a este grupo de jóvenes, que podrían ser calificados a mi entender de cuanto menos coherentes con su ideología existencial.

⁴⁹ IVAIN, Guilles (1953) en VVAA. *Internacional Situacionista*. pp.16. La Internacional letrista adoptó en octubre de 1953 este informe de Guilles Ivain sobre el urbanismo, que constituyó un elemento decisivo de la nueva orientación tomada a partir de entonces por la vanguardia experimental.

Debord escribió:

“Después de todo, era la poesía moderna, durante los últimos cien años, la que nos guió hacia allí. Nosotros éramos un puñado que pensaba que era necesario convertir su programa en realidad, y llegado el caso no hacer ninguna otra cosa”.⁵⁰

Debord fue realmente un hombre fascinante y su vida una aventura. Hijo de burgueses arruinados, se negó a estudiar para obtener una profesión estable en la sociedad y recuperar la posición perdida de su familia. Adicto a la lectura sin embargo, cultivaría sus dotes lingüísticas y de oratoria, así como la práctica del *detournement* lingüístico, es decir, copiando y banalizando el pensamiento y los escritos de otros autores “consagrados” sin citar las fuentes⁵¹ lo que le permitió desarrollar un gran poder de expresión y evocación, pues llegaría a ser el líder de la Internacional Situacionista.

“Tuve la oportunidad de leer varios libros bastante buenos, a partir de los cuales es siempre posible encontrar por uno mismo todos los otros o incluso escribir los que toda faltan”⁵².

Fue un estudioso de la estrategia militar, que él trasladó a la lucha de clases. Su vida respondió a un lúcido deseo de revolución, de enfrentamiento ante aquella sociedad capitalista, lejana de ser una utopía pero que no por ello dejaba de contener los ingredientes de la felicidad. El arquitecto Pedro G. Romero sigue las huellas de Debord durante una de sus estancias en Sevilla ⁵³. En su ensayo nos dibuja a un Debord que aún fiel

⁵⁰ DEBORD, Guy, *Panegírico*, Madrid: Acuarela Libros, 1999 p.2. La versión original de este documento fue publicada en francés por Gallimard en 1993. Los extractos recopilados en este documento corresponden a la traducción castellana de Tomás González López y Amador Fernández-Savater: *Panegírico*, Madrid, Acuarela Libros, 1999.

⁵¹ Esto le ha valido que muchos críticos hayan tachado sus teorías de no ser originales.

⁵² DEBORD, Guy, *Panegírico*, Madrid: Acuarela Libros, 1999 p.2.

⁵³ ROMERO, Pedro G., *Tercera vértebra torácica*. Comentarios a "Ni en la vida, ni en la muerte", sobre las estancias de Guy Debord en Sevilla. Publicado en el monográfico "Elogio

trabajador en su ideología política y social, no desprecia el disfrute de los placeres de la vida. Sus amigos camareros sevillanos lo describen como "un francés alto y gordo, hinchado por la bebida, de caminar lento y torpe, hablaba poco y no se le entendía cuando lo hacía, pues hablaba ya borracho. [...] Durante el día permanecía en la casa bebiendo, trabajando. De noche solía seguir laberínticas rutas por los cafés y bares, recalando finalmente en la Taberna de Pilatos, famosa porque en ella se podía conseguir absenta"⁵⁴. Él mismo admitiría en alguna ocasión su afición por la bebida: "*Entre las pocas cosas que disfruté y supe hacer bien, he escrito menos que la mayoría de los que escriben; pero en comparación con los que beben, he bebido mucho más*"⁵⁵.

Debord se quitó la vida en 1994, cuando estaba a punto de cumplir 63 años, disparándose un tiro en el corazón. Seis años antes, a modo de un Zaratustra satisfecho por haber contribuido en el movimiento de la Historia, y de haber sido leal a sus sueños, dejaría escrito en su *Panegírico*:

"Nadie ha sabido mejor que Shakespeare cómo se pasa la vida. Le parece que << estamos hechos de la materia de nuestros sueños >>. Calderón llegó a la misma conclusión. Al menos estoy seguro, de haber logrado comunicar aquellos elementos necesarios para que, en todo lo que a mí respecta, las cosas hayan quedado claras y no perdure ningún tipo de misterio o ilusión"⁵⁶.

de Guy Debord" (revista *Refractor* nº 4, Madrid, 1998). Véase también en la página web <http://www.alteediciones.com/ash/critica08.htm>

⁵⁴ ROMERO, Pedro G., *Tercera vértebra torácica*. Comentarios a "Ni en la vida, ni en la muerte", sobre las estancias de Guy Debord en Sevilla. Publicado en el monográfico "Elogio de Guy Debord" (revista *Refractor* nº 4, Madrid, 1998). Véase también en la página web <http://www.alteediciones.com/ash/critica08.htm>

⁵⁵ DEBORD, Guy, *Panegírico*, Madrid: Acuarela Libros, 1999.

⁵⁶ *Ibidem*.

2. La realización del juego: la deriva

Cuando se leen los textos situacionistas, queda inmanente siempre un rastro a revolución política en cada una de sus propuestas y discusiones, incluso las biografías de sus protagonistas tienen un carácter partidista, lo cual tiene explicación pues cada uno de los autores podría decirse que eran políticamente activos.

La palabra deriva tuvo su origen en el término *dérivé* que significa *derivar*, *vagar*. La primera vez que se pronunció esta palabra **derivé** por los situacionistas fue en el ensayo *Formulario para un nuevo urbanismo*, escrito en 1953 por **Gilles Ivain**, quien defendería una ciudad cambiante, constantemente modificada por sus habitantes, y en la que " la principal actividad de los habitantes sería una DERIVA CONTINUA. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la DESORIENTACIÓN completa"⁵⁷.

En 1955, Guy Debord escribiría su *Introducción a una crítica urbana* donde exponía algunos métodos para "la observación de algunos procesos del azar y de lo previsible en las calles". Un año después, en 1956, escribiría *La Teoría de la deriva*⁵⁸.

Debord define deriva como "**Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también mas específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de**

⁵⁷ IVAIN, Gilles en la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

⁵⁸ Hemos considerado oportuno por su importancia en nuestra tesis anexar el texto completo de la *Teoría de la Deriva* al final de nuestra tesis. Hemos recogido la traducción al español de Luís Navarro para la editorial Literatura Gris. Ref.: DEBORD, Guy en la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Traducción extraída de *Internacional Situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. Cfr. *Capítulo VIII: Apéndice Documental* de esta tesis: 257p.

esta experiencia⁵⁹. Se trataba por tanto del rastreo de diferentes unidades de ambiente en la ciudad, del deambular metódico en busca de focos de irradiación de emociones para su localización y descripción.

La deriva a través de la ciudad constituyó sin duda una de las prácticas más poéticas de aquellos jóvenes aventureros situacionistas, donde se trazaba una utopía de libertad, de nueva construcción de la vida cotidiana. Se obstinaban en descubrir lo más profundo del mal de la época y soñaban con su total transformación, con una revolución total; para ello buscaban las respuestas en los pliegues más secretos de la ciudad, en la vida del día a día, inventada a cada instante por la gente. El arte pasaba entonces a desarrollarse espontáneamente en las calles y en la ciudad, y a su vez se convertía en la única obra de arte posible.

Se podría decir que la deriva fue una consecuencia de la vida bohemia que acaecía en París, de las largas conversaciones nocturnas en restaurantes y bares, de paseos sin fin por las calles, de las inquietudes de un grupo de jóvenes artistas. Este gran juego sería posteriormente desarrollado con experiencias y la definición clara y rigurosa de una teoría. Pero la deriva comenzó como un **gran juego**⁶⁰, donde se arriesgaba el ejercicio de la libertad pero se evitaba una "de la más repugnante de las comodidades, sustituto enmascarado de la muerte según Debord, la repetición. [...] Y aquí se imponía el modelo del juego, en el sentido en el que el artista juega cuando, al filo de su obra, propone una modulación inédita y deseable del curso del tiempo y del despliegue del espacio. Un juego de este tipo consistía en la **experimentación del medio urbano** al capricho de un deambular que vendría a colorear o sellar la cualidad

⁵⁹ DEBORD, Guy (1958). "Definiciones" en la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999, p. 15.

⁶⁰ DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*, en la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. p.57.

particular de lugares atravesados y de brebajes degustados poco a poco, tanto como en el desarrollo de los objetivos"⁶¹.

Así la palanca de acción de aquel juego fue la **construcción de situaciones**, de donde la Internacional Situacionista tomó su nombre. El procedimiento consistía en la creación de ambientes, escenarios, situaciones transitorias desde las que el individuo o grupo de individuos satisficieran sus deseos o vivieran una aventura:

“La IS propone que los parques públicos y la red del ferrocarril metropolitano permanezcan abiertos durante toda la noche con una luz desvaída y/o intermitente para crear condiciones psicogeograficas: modificar las farolas incorporando interruptores que posibiliten que la gente juegue con ellas: destruir los cementerios y los museos (con la intención de repartir las obras de arte entre diversos bares); e incluso, que mediante una determinada disposición de las escaleras de incendios y la creación de pasarelas donde sea necesario sean abiertas al público las azoteas de París para pasearse por ellas"⁶².

A continuación desglosamos las características de la teoría partiendo del texto *La teoría de la deriva* de Guy Debord.

⁶¹ BLANCHARD, Daniel, "Debord, dans le bruit de la cataracte du temps". Texto escrito en 1997, a petición de Max Blechman, para la recopilación que editó con el título *Revolutionary Romanticism. A Drunken Boat Anthology* (City Lights Books, San Francisco, 1999). Traducción de francés de Toni Malagrida en *Folleto Etcétera n° 28*, en la página web: <http://www.alteediciones.com/ash/critica06.htm>

⁶² T.Y. Levin en MCDONOUGH, T. – LEVIN, T.Y. – BANDINI, M. , *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona: Actar, 1997. p. 119.

3. Aspectos constitutivos de la deriva.

3.1. Carácter intencional de objetividad

Una de las diferencias más pronunciadas de la deriva situacionista con respecto a las deambulaciones surrealistas era sin duda el carácter objetivo que los situacionistas pretendían darle a la deriva. Al enunciar una **teoría**, Debord pretendió desmarcarse de la irracionalidad inconsciente surrealista, intentando adoptar un *tono científico*:

“ Un bar, llamado *Au but du monde* [Al final del mundo], situado en el límite de una de las unités d'ambience más consistentes de París – el distrito de la Rue Mouffetard – Tournefort – Lhomond – no está allí porque sí. Los acontecimientos sólo pertenecen al azar mientras se desconocen las leyes generales de su categoría. Debemos esforzarnos en incrementar nuestra percepción de todos los *elementos que determinan una situación, más allá de unos imperativos utilitarios cada vez menos poderosos*”⁶³.

Debord rechazaba totalmente el desprecio que el anarquismo tenía hacia el **método**. Los anarquistas confiaban plenamente en el curso natural de los acontecimientos para que sucediera una revolución. La defensa debordiana sin embargo amparaba la actuación consciente y metódica. Se aceptaba el azar como contraposición, pero la deriva no se basaba en él (como lo habían hecho las deambulaciones surrealistas). La deriva estaba sometida a ciertas reglas, seguía una metodología predeterminada, dependiendo de las características psicogeográficas de la unidad ambiente a analizar.

⁶³ “L'architecture et le Jeu”, en *Potlatch* nº 20, citado en ANDREAOTI, Libero - COSTA, Xavier (ed.), “ La política urbana de la Internacional Situacionista”. *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Actar, 1996, p. 22.

Por otro lado, el objetivo último de la deriva era la creación de una nueva **ciencia**: la Psicogeografía, concepto que desarrollaremos ampliamente más adelante en nuestra tesis⁶⁴.

3.2. Carácter urbano

La deriva fue diseñada como **método de lectura global** de las ciudades industriales, donde la riqueza y variedad de espacios es continua, y las interrupciones del azar son permanentes. Los situacionista tachaban las deambulaciones surrealistas de aburridas, por tratarse de recorridos a través de espacios campestres vastos y deshabitados.

3.3. Carácter consciente

El **carácter consciente** de la deriva es otra de las característica de la deriva que la distingue de la *flânerie* de Baudelaire y de las deambulaciones inconscientes surrealistas. La deriva se trataba de un método que tenía que tener como campo de acción la propia vida real. Los obreros debían realizar sus sueños por sí mismos, trabajárselos conscientemente, “era necesario actuar en vez de soñar”⁶⁵. Se trataba de construir situaciones fugaces pero conscientes.

3.4. El azar

El **azar** juega un papel muy importante en la deriva. No hay que olvidar que los surrealistas ya fueron precursores en deambulaciones de carácter totalmente aleatorio. La deriva estaba ligada indisolublemente a un comportamiento lúdico, libre, sin restricciones y sin lugar de llegada o salida predeterminado lo que la opone totalmente a las nociones clásicas

⁶⁴ Véase p.83 de esta tesis sobre la Psicogeografía.

⁶⁵ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.94

de viaje o paseo que están supeditados a salir y a llegar a unos lugares fijos. Respecto al azar Debord afirma que “la parte aleatoria es aquí menos importante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos, y torbellinos, que dan acceso a salida a algunas zonas muy penosas”⁶⁶.

Guy Debord relaciona el concepto de azar con el de **tiempo y costumbre**. Pues a medida que el sujeto que deriva va siendo consciente de la distribución psicogeográfica del lugar por el que deambula, el azar va perdiendo efecto en el proceso de selección de recorridos y creación de situaciones en la deriva, acción que va recobrando el deseo y la voluntad del sujeto. Dice Debord:

“Pero la acción del azar es conservadora por naturaleza y tiende, en un nuevo marco, a reducir todo a la alternancia de una serie limitada de variantes y a la costumbre”.

En este sentido Debord critica duramente a los surrealistas calificando sus deambulaciones de fracasadas, por “un exceso de confianza con respecto al azar y a su empleo ideológico”.⁶⁷

3.5. Los deriveantes

Según se expone en el texto de la teoría, era conveniente que la deriva se hiciese por “varios grupos pequeños de dos o tres personas unidas por un mismo estado de consciencia. El análisis conjunto de las impresiones de los distintos grupos debe permitir llegar a unas conclusiones objetivas”⁶⁸. Aún

⁶⁶ DEBORD, Guy. “Posiciones situacionistas sobre la circulación” en *La creación abierta y sus enemigos*, Madrid: La Piqueta, 1977, p.61.

⁶⁷ DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*, Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. p.55.

⁶⁸ *Ibidem*.

así se establece la posibilidad de hacer deriva en solitario, como ocurría con la deriva estática.

Una variante de la deriva fue la "**cita posible**", quizás de donde se inspiró Cortázar para su Rayuela: "*andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos*". El propio mecanismo narrativo de Rayuela, con su multiplicidad de lecturas posibles, así como los textos de Italo Calvino, pueden interpretarse como una especie de deriva literaria. De hecho, Debord y Asger Jorn propusieron un libro en el que cada página se leyera en todos los sentidos.

3.6. El tiempo:

Normalmente su duración era de **una jornada** (tiempo comprendido entre dos periodos de sueño), aunque el periodo se podía extender hasta semanas o incluso meses, dependiendo de la posibilidad de hacer pausas, del clima, o incluso "de coger un taxi con el fin de favorecer la desorientación personal"⁶⁹.

3.7. El espacio

La extensión máxima podía ser de una gran **ciudad** y sus afueras, mientras que la extensión mínima era de un **barrio**. Existía otra modalidad de deriva la denominada **deriva estática**. Se trataba de un extremo, y consistía en permanecer en el interior de un **edificio** sin salir durante una jornada.

La precisión del espacio de la deriva dependía de dos opciones metodológicas:

3.7.1. Búsqueda del territorio mediante un **urbanismo psicogeográfico**. En este caso el espacio se

⁶⁹ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 102.

determina con antelación y se estudian las direcciones de penetración y movimiento.

3.7.2. Búsqueda de emociones desconcertantes mediante la **desorientación**. Cuando se busca la desorientación, las interferencias que se producen son múltiples por lo que se juega con las distintas variables.

4. Aportaciones de la deriva:

4.1. La Psicogeografía

Una de las principales aportaciones de la deriva fue el establecimiento de una actividad esencialmente artística con una clara aplicación social: la Psicogeografía. Efectivamente, el objetivo final de la deriva fue la construcción de esta nueva ciencia. Más concretamente, Debord la definió como *"la teoría del uso combinado de las artes y de la técnica para la construcción integral de un ambiente en relación dinámica con experimentos en el comportamiento"*.

Una de sus principales manifestaciones tendría lugar en la realización de una cartografía influyente cuyo último fin sería el de *"transformar la arquitectura y el urbanismo"*.⁷⁰

En el artículo *"Introducción a una crítica de la geografía urbana"* (1955), Debord hizo referencia por primera vez a la creación de cartografías de emociones, es decir mapas que captaran las emociones suscitadas por los

⁷⁰ DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*, Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. pp.57.

distintos ambientes urbanos⁷¹. Concretamente, citó otro plano que apareció en el ensayo escrito por un sociólogo parisino Henry Chombart de Lauwe: "Paris et l'agglomération parisienne" (1952)⁷².



FIGURA 8: Trazado de los trayectos realizados en un año por una estudiante parisina del distrito XVI. Chombart de Lauwe en "Paris y la aglomeración parisina", 1952.

En este mapa se describen los itinerarios diarios de una estudiante durante un año, 1950. Sus movimientos dibujaban la figura de un triángulo en cuyos vértices estaba su casa, la casa de su profesora de piano y la Escuela de Ciencias Políticas.

Advierte Debord que la Psicogeografía sería capaz de mostrar "la estrechez del París real en el que vive cada individuo"⁷³.

⁷¹ DEBORD, Guy, "Introduction a une critique de la geographie urbaine", *Les livres nues*, nº6 (septiembre 1955), p. 11-15; traducido al ingles como "Introduction to a critique of urban geography", en KNABB, Ken, *Situationist Internatiaonal Anthology*, California: Berkeley, California, 1981, pp. 5-8.

⁷² Este plano aparece como ilustración en Paul Henry Chombart de Lauwe: "Paris et l'agglomération parisienne (1952)", en *Paris: Essais de sociologie, 1952-1964*, París: Editions ouvrières, 1965, p.50.

Fue dos años después, en 1957, cuando Guy Debord prepara los primeros mapas psicogeográficos: "*Guide Psychogeographique de Paris: Discours sur les passions de l'amour*" y "*The Naked City*". En estos planos la unidad de París desaparece, apareciendo una ciudad fragmentada en unidades ambientales.

Ambos mapas estaban compuestos de un conjunto de islas urbanas, recortadas de un plano comercial de París, dispuestas sobre un fondo blanco y vinculadas a través de flechas rojas de distintos grosores que indicaban las direcciones de las posible derivas y su intensidad emocional.

Los barrios flotan a la deriva, en un océano de recuerdos, sensaciones y derivas que fluctúan en la desorientación. La relimitación de los barrios, la distancia entre ellos en el mapa, el grosor de los vectores de movimiento responden a las sensaciones de atracción y repulsión analizados en las derivas. Los espacios vacíos son espacios vacíos en nuestra memoria, espacios urbanos que pasan desapercibidos ante nuestros sentidos, espacios que hemos olvidado y eliminado de nuestra memoria.

La deriva permitía por tanto un estudio psicogeográfico de una ciudad y a la vez "un modo lúdico de reapropiación del territorio: la ciudad era un juego que podía utilizarse a placer, un espacio en el cual vivir colectivamente y en el cual experimentar comportamientos alternativos; un espacio en el cual era posible perder el tiempo útil con el fin de transformarlo en tiempo lúdico constructivo"⁷⁴.

De este modo, la Psicogeografía se definía como el estudio de los efectos que un determinado ambiente geográfico tiene sobre los sentimientos y sobre el comportamiento del individuo. Se establecía un reconocimiento de las unidades ambientales existentes en una ciudad, y se localizaban

⁷³ DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*, Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. p.54.

⁷⁴ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.114

especialmente sus componentes arquitectónicos, así como los ejes principales de tránsito.

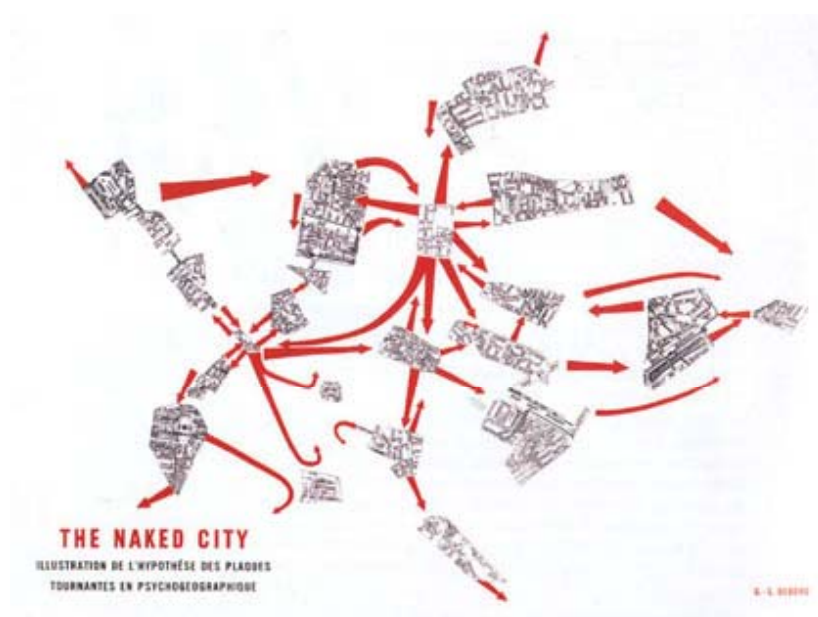


FIGURA 9: Guy Debord, *The Naked City*, 1957.

4.2. Urbanismo Unitario

Los situacionistas realizaron un análisis profundamente político del **urbanismo, al que cuestionaron como herramienta de la sociedad de clases y de la explotación** capitalista. Las ciudades solo podían ofrecer al ciudadano un "lamentable espectáculo y el ocio que la ciudad podía proporcionar se había convertido en museo para turistas.

Según Lefebvre, "la idea de urbanismo unitario surgió a partir de la experiencia de los situacionistas en ciudades históricas como Ámsterdam o París, pero la evidencia de la dispersión metropolitana llevó a los situacionistas al abandono de este concepto y a la experimentación con la deriva.

Proponen una superación del funcionalismo, y la recuperación del carácter lúdico del espacio, cuestionando las realizaciones de conjuntos de viviendas y las nuevas ciudades de la época. El U.U. considera **el medio urbano como campo de un juego participativo**.

"En los barrios viejos, las calles han degenerado en autopistas. El ocio está desnaturalizado y comercializado por el turismo. Las relaciones sociales se hacen imposibles en ellos. Únicamente dos cuestiones dominan los barrios construidos últimamente: la circulación en coche y el confort de las viviendas. Son la miserable expresión de la felicidad burguesa, y toda preocupación lúdica está ausente"⁷⁵.

Los situacionistas proponían el uso lúdico de la ciudad actual a través de **la deriva** y la construcción de la ciudad del futuro a través del **desvío**

⁷⁵ CONSTANT, "Otra ciudad para otra vida". Publicado en el # 3 de *Internationale Situationniste* (1959). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

arquitectónico. Entendían que el arte total se expresaría a través del urbanismo, pues el arte confluía en la creación del ambiente humano. Por ello planteaban la posibilidad de que los habitantes creasen su propio ambiente y el primitivo instinto de construcción de su propia vivienda. Ser autosuficientes, y libres para decidir y crear tu propia vivienda y tu propia vida.

“El urbanismo unitario se define en primer lugar por el uso del conjunto de las artes y las técnicas como medios que concurren en una composición integral del medio. Hay que afrontar este conjunto como infinitamente más extenso que el antiguo imperio de la arquitectura sobre las artes tradicionales, o que la actual aplicación ocasional al urbanismo anárquico de técnicas especializadas o de investigaciones científicas como la ecología. El urbanismo unitario tendrá que dominar, por ejemplo, tanto el medio sonoro como la distribución de las diferentes variedades de bebidas o de alimentos. Tendrá que abarcar la creación de formas nuevas y la inversión de las formas conocidas de la arquitectura y el urbanismo - igualmente la subversión de la poesía o del cine anterior. El arte integral, del cual se ha hablado tanto, no puede realizarse más que a nivel del urbanismo.”⁷⁶.

En 1959 el arquitecto situacionista holandés N. Constant desarrolla el proyecto de *New Babylon*, una ciudad diseñada como un espacio dinámico donde es imposible repetir experiencias o desarrollar rutinas fijas. Liberados de las formas capitalistas de producción, sus habitantes se dedicarían al juego y el ocio.

Para la creación del proyecto de *New Babilón*, Constant se inspiró en un campamento gitano con el que tuvo la oportunidad de interaccionar durante su visita a *Alba*, la ciudad donde Asger Jorn y Pinot Gallizio habían instalado su laboratorio experimental para una *Bauhaus Imaginista*.

⁷⁶ DEBORD (1957), *Informe sobre la construcción de situaciones*. Texto web: <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

Constant presentaba el nomadismo como una crítica a la sedentaria arquitectura funcionalista de la época.

La propuesta del Urbanismo Unitario se basaba en la utilización de las ciudades antiguas, sus monumentos, puntos fijos, recorridos para crear situaciones versátiles y cambiantes con el objetivo de eliminar todas las fronteras para "constituir una unidad total del medio humano en el que las separaciones, del tipo trabajo - diversiones, colectivo - vida privada, serán disueltas finalmente"⁷⁷. En este planteamiento existe una clara relación y alusión por parte de Constant al "laberinto" como posibilidad de distribución urbanística para crear complejidad y nuevas situaciones transformables.

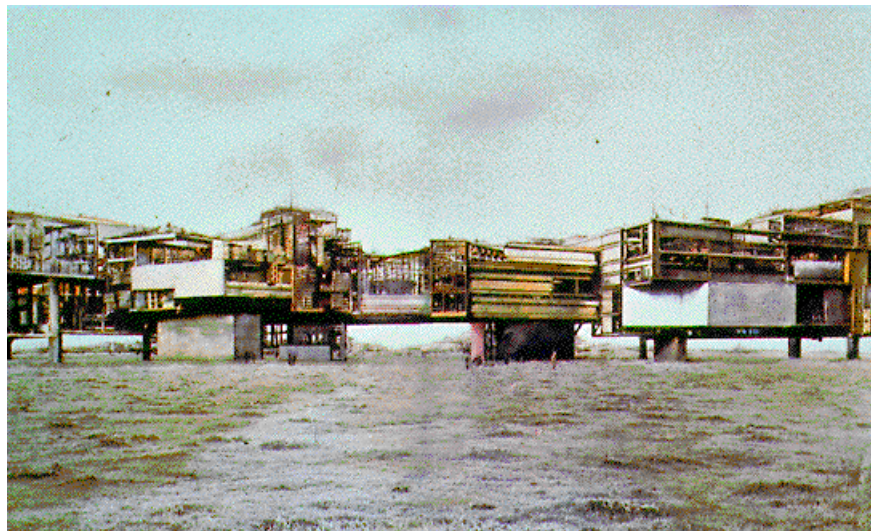


FIGURA 10: Maqueta de New Babilón

⁷⁷ DEBORD, Guy. "Posiciones situacionistas sobre la circulación" en *La creación abierta y sus enemigos*, Madrid: La Piqueta, 1977, p.113.

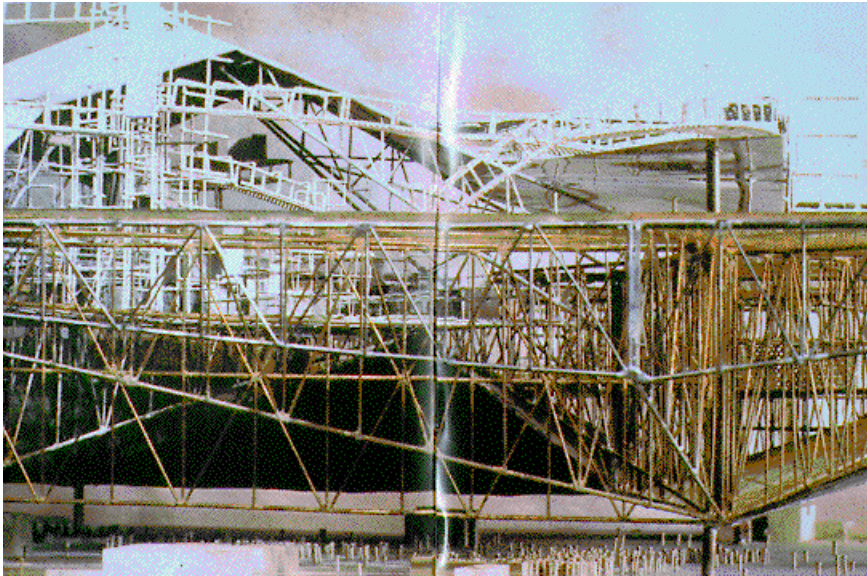


FIGURA 11: Maqueta de New Babilón

“A la idea de una ciudad verde que han adoptado la mayor parte de los arquitectos modernos oponemos la imagen de una ciudad cubierta en la que, al separar los planos de los edificios y de las carreteras, se da lugar a una construcción espacial continua separada del suelo, que comprenderá tanto grupos de alojamientos como espacios públicos (permitiendo modificaciones de destino según las necesidades del momento). Como toda la circulación, en el sentido funcional, pasará por debajo o por las terrazas superiores, se suprimen las calles. [...] Las terrazas conforman un territorio al aire libre que se extiende por toda la superficie de la ciudad, y que puede dedicarse al deporte, al aterrizaje de aviones y de helicópteros, y al mantenimiento de vegetación. Serán accesibles por todas partes mediante escaleras y ascensores. Los diferentes pisos estarán divididos en espacios vecinos y comunicantes, acondicionados artificialmente, que ofrecerán la posibilidad de crear una diversidad infinita de ambientes,

facilitando la deriva de los habitantes y sus frecuentes encuentros fortuitos. Los ambientes serán cambiados regular y conscientemente con ayuda de todos los medios técnicos, mediante equipos de creadores especializados que serán, por tanto, situacionistas de profesión."⁷⁸.



FIGURA 12: Maqueta de New Babilón

“New Babylon no termina en ninguna parte (puesto que la Tierra es redonda); no conoce fronteras (puesto que no existen economías nacionales) ni colectividades (puesto que la humanidad es fluctuante). **Todos los lugares son accesibles, desde el primero hasta el último.** Toda la Tierra se convierte en una única vivienda para sus habitantes. La vida es un viaje infinito a través de un mundo que cambia tan rápidamente que a cada momento parece distinto”⁷⁹.

⁷⁸ CONSTANT, “Otra ciudad para otra vida”. Publicado en el # 3 de *Internationale Situationniste* (1959). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

⁷⁹ CONSTANT, *New Babylon*, Haags Gem-eentemuseum, Den Haag 1974, vuelto a publicar en: JEAN-CLARENCE LAMBERT, *New Babylon-Constant. Art e utopie*, Cercle d'Art, París, 1997, citado por CARRERI (2000), p.118.



FIGURA 13: Maqueta de New Babilón

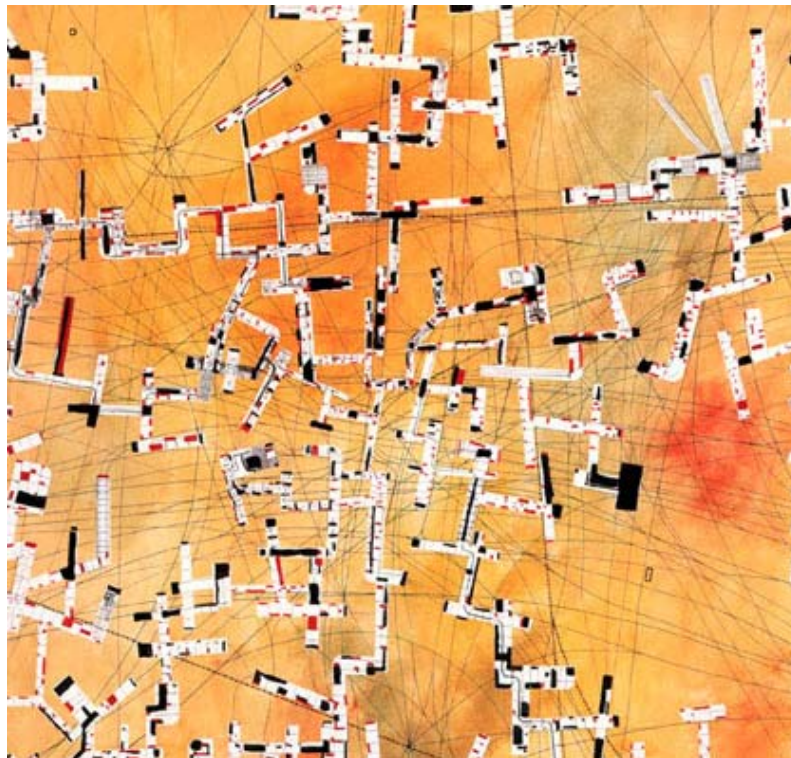


FIGURA 14: Maqueta de New Babilón

4.3. La Desorientación

Para los situacionistas, la desorientación y el movimiento son cualidades que deben estar implícitas en la ciudad. Cuando Ivain daba las claves para el nuevo urbanismo, la desorientación es tratada como uno de los fines que la deriva continua de los habitantes perseguía.

“La actividad principal de los habitantes será la DERIVA CONTINUA. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la **desorientación completa**”⁸⁰.

Las ciudades actuales son aburridas, pues siguen un criterio utilitarista basado en un principio de la orientación donde el objetivo es minimizar el tiempo y el espacio de los desplazamientos desde la vivienda al trabajo. Sin embargo las ciudades del Urbanismo Unitario situacionistas serán creadas en una **sociedad lúdica**, donde ya no se necesitaran desplazamientos rápidos, y se podrán intensificar y complicar. La ciudad será “principalmente un terreno de **juego**, de **aventura** y **exploración**”⁸¹, donde el vagabundeo desorientado favorecerá la creación de **situaciones**. El ciudadano se encontrará en permanente **extravío**, permanecerá como un extraño **re-descubriendo** y **re-conociendo** su propia ciudad, sin prisas ni límites de tiempo o espacio o miedos, dibujando cartografías de su vida, pues no hay mapas de ciudad, como no hay caminos definidos que lleven a determinados lugares.

Constant, en su *Principio de la desorientación*, propone como forma urbana el **laberinto dinámico**. El laberinto provoca una desorientación consciente, y a diferencia del laberinto tradicional donde el objetivo es

⁸⁰VVAA. “Formulario para un nuevo urbanismo”. *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Madrid: Literatura Gris, 2001, p.20.

⁸¹ CONSTANT citado en ANDREAOTI, Libero - COSTA, Xavier (ed.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Actar, 1996. p.86.

conseguir el centro, el laberinto de Constant es dinámico, pues posee un número infinito de centros en continuo movimiento.

La **desorientación** que promueven los situacionistas, no es una desorientación en el sentido negativo de perderse o extraviarse, sino como dice Constant, "en el sentido más positivo de **encontrar caminos desconocidos**. Es un proceso ininterrumpido de creación y destrucción, al que llamo laberinto dinámico"⁸². La desorientación encuentra su palanca de activación en el deseo del ciudadano-explorador. Guy Debord defendía el **extrañamiento** en el ciudadano⁸³, lo que proporcionaba un estado de excitación continua que lo incitaba a vagar para conocer la ciudad. En este punto retomamos la descripción que hace Constant sobre New Babylon, donde el nomadismo y la ciudad se encuentran en un único laberinto urbano, interminable:

"*New Babylon* no termina en ninguna parte. [...] Toda la Tierra se convierte en una única vivienda para sus habitantes. La vida es un viaje infinito a través de un mundo que cambia tan rápidamente que a cada momento parece distinto"⁸⁴.

Un modo de desorientarse voluntariamente en la ciudad, era el uso del taxi. El taxi proporcionaba una libertad de movimiento mayor que, por ejemplo el autobús, a la vez que permitía cubrir largas distancias en una sola "sesión" de deriva. Guy Debord en el ensayo "La teoría de la deriva" propone el uso del taxi si queremos "optar por la desorientación personal". Los taxis pueden proporcionar una desorientación efectiva pues son

⁸² CONSTANT citado en ANDREAOTI, Libero - COSTA, Xavier (ed.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Actar, 1996. p.87.

⁸³ Veámos en el capítulo primero que Walter Benjamín sentó los precedentes de la desorientación y el extrañamiento del ciudadano como la actitud más conveniente de experimentación de la ciudad (Véase p.60 de esta tesis). Como contraposición a la desorientación, véase también en el *Cap. V De los enfoques evaluativos de la ciudad*, la p.180 sobre la orientación como propuesta de lectura de la ciudad de Kevin Lynch.

⁸⁴ CONSTANT, citado en CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.118.

intercambiables, y no tienen conexiones directas con el "viajero" pues uno se puede bajar y subir al azar en cualquier momento y lugar.

5. La puesta en práctica: ejemplos de derivas

5.1. Deriva en París (1956)

Presentamos el relato de una deriva llevada a cabo por Debord y Gil J. Colman, el martes 6 de marzo de 1956, que encontramos especial interés por la descripción que Debord haría de los diferentes ambientes encontrados y su disposición en forma de "placas a la deriva", y se haría referencia por primera vez en la literatura situacionista a "un centro del mundo".

"[...]resultado de una deriva que los llevó de la rue des Jardins-Paul, en el distrito cuarto, hasta el distrito diecinueve, al pie de la rotonda de Claude Nicolas Ledoux (cuyo encanto se acrecienta singularmente al pasar a muy poca distancia de la curva del metro suspendido), Debord escribía: «*Al estudiar el terreno, los letristas creen que pueden afirmar la existencia de una importante placa giratoria psicogeográfica -la rotonda de Ledoux ocupando el centro- que puede definirse como una unidad Jaurès-Stalingrad, abierta al menos sobre cuatro pendientes psicogeográficas notables (canal Afartin, boulevard de la Chapelle, rue d'Aubervilliers, canal de l'Ourcq), y probablemente todavía más. Wolman recuerda a propósito de esta noción de placa giratoria la encrucijada a la que él llamaba en Cannes, en 1952, centro del mundo*»⁸⁵.

Debord señaló la existencia de fallas y de fracturas en la unidad del tejido urbano; afirmaba que algunos puntos de una ciudad podían estar en el

⁸⁵ DEBORD y Gil J. WOLMAN, (1956), "Realizado de ambientes urbanos por medio de la deriva", *Les Lèvres Nues*, nº 9, Bruselas, noviembre de 1956.

centro de varias de estas fallas. La intervención consciente y voluntaria en tales lugares donde se exacerbaban las contradicciones sociales permitía crear un cierto ambiente, incluso un cierto lóo. Sin embargo, "estos centros, aunque como centros *psicogeográficos* tengan una relación con la dominación, de ninguna manera designan el centro mismo del mundo existente"⁸⁶.

5.2. Deriva en Ámsterdam (1960)

En esta deriva se planteó el estudio objetivo de la ciudad de Ámsterdam, tanto como de un juego con los medios de comunicación. Se podría decir que la moraleja de **la deriva** es su propia existencia **como un juego**. Esta deriva fue dirigida por Constant y supone un ejemplo de deriva organizada previamente.

"Dos grupos, formado cada uno de ellos por tres situacionistas, derivarían durante tres días, a pie y ocasionalmente en barco (durmiendo en los hoteles del camino) sin abandonar el centro de Ámsterdam. Esos grupos se mantendrían en contacto, equipándose a ser posible con walkie-talkies y en todo caso a través del radiocamión del equipo cartográfico, desde donde el director de la deriva – Constant en este caso –, desplazándose para mantener el contacto, señalaría sus trayectorias y enviaría instrucciones (el director de la deriva se encargaba también de disponer en secreto algunos lugares y acontecimientos).

Esta operación de deriva, aunque se acompañase con trazados del terreno a interpretar ulteriormente en los trabajos de urbanismo unitario y aunque pudiese tener cierto aspecto teatral por su efecto sobre el público, estaba destinada principalmente a realizar un nuevo juego. Y la I.S. decidió

⁸⁶ LE MANACH, Yves (1999) *Guy Debord y el "centro del mundo"*

asumir las costumbres económicas inscribiendo en el presupuesto de la manifestación un salario de 50 florines por cada persona y día de deriva"⁸⁷.

5.3. Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles por Abdelahafid Khatib (1958)

Este estudio supone un testimonio importante y pormenorizado de las aplicaciones de la deriva como medio activo para la realización de la Psicogeografía. Fue publicado en el nº 2 de la Internacional Situacionista en 1958 con una nota de la redacción advirtiéndole que era un estudio "inacabado" pues el investigador fue detenido numerosas veces durante sus derivas nocturnas, debido a la ley de prohibición de permanencia en la calle a los africanos a partir de la 21:30. Este estudio pretendía el estudio del ambiente nocturno del barrio parisino de Les Halles.

En la introducción de este estudio se plantea la posibilidad y conveniencia de la participación multidisciplinar para un adecuado estudio urbano. Khatib diferencia entre los medios de la Psicogeografía dos posiciones:

- un **medio activo** y directo: la **deriva experimental**, a la que caracteriza como de "más sólida", y define como "modo de acción y medio de conocimiento al mismo tiempo"⁸⁸.
- **medios teóricos** e indirectos: "la lectura de vistas aéreas y planos y el análisis de estadísticas, gráficos y resultados de encuestas sociológicas"⁸⁹

⁸⁷ Fragmento recogido del artículo "Die Welt Als Labyrinth" del nº 4 de la revista *Internationale Situationiste*, 4 de junio de 1960, p. 116.

⁸⁸ KHATIB (1958) en VVAA. *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Madrid: Literatura Gris, 2001, nº2, pp.48. Véase en el Apéndice Documental de esta tesis, p.256.

⁸⁹ *Ibidem*.

Este documento destaca por su importancia, ya que supone uno de los ejemplos más explícitos y pedagógicos de estudio psicogeográfico de un barrio, en concreto del barrio de *Les Halles* en París. Khatib delimita psicogeográficamente el ambiente de *Les Halles*, localiza los principales ejes de circulación interna y externa, así como los puntos de atracción ciudadana (lo que él llama plataformas giratorias). En su estudio enfatiza su análisis ecológico humano del barrio con un marcado carácter político. Es asombroso como describe la influencia de ciertos edificios sobre el funcionamiento urbano de la zona ambiente delimitada.

Dentro del artículo destacan dos mapas. El primero de ellos delimita la unidad ambiente de *Les Halles* y en el segundo una serie de líneas recorren las calles del barrio indicando las corrientes internas y las comunicaciones exteriores que intervienen en el espacio delimitado.

Curiosamente encontramos al final del artículo un cuestionario dirigido a los ciudadanos de *Les Halles*. Decimos "curiosamente" porque Kevin Lynch usó el sistema de encuesta a los ciudadanos para configurar su teoría de la imagen de la ciudad. Se podría decir que ambas investigaciones rondaban el final de los años 50. Este artículo de Khatib se publicó en 1958 mientras que el de Kevin Lynch *La imagen de la ciudad* en 1960. Cabría preguntarse si los situacionistas fueron fuente de inspiración en las investigaciones de Lynch?

Hemos creído conveniente adjuntar el texto íntegro en esta tesis (véase Capítulo VIII Apéndice Documental p.256).

6. Lectura crítica de la deriva

El debate teórico, público y deliberado que los situacionistas llevaron a cabo — expuestos y criticados por ellos mismos sin compasión — fue una confirmación de su método para enfocar y clarificar sus actividades, siempre evaluando sus logros y fracasos. Como ya comentamos en el primer capítulo fueron conocidos los enfrentamientos públicos entre sus diletantes así como las expulsiones.

Cabe mencionar que la I.S. fue muy criticada sobre todo en el sector de la política. Los dos exsituacionistas T. J. Clarck y Donald Nicholson-Smith (1997) hacen una defensa a las acusaciones de Devray contra la I.S. en uno de sus artículos⁹⁰, no sin antes exponer las acusaciones:

- Proposición 1: La Internacional Situacionista fue una organización artística (una típica vanguardia tarde-moderna) que se disolvió más tarde en "política artística". Juzgadas como arte, sus acciones políticas no son relevantes. Y seguramente no pretendían ser juzgadas en cuanto acciones políticas.
- Proposición 2: La I. S. fue en sus últimos diez años una secta político-artística, que se consumió en las determinaciones de su propia pureza, viviendo en un régimen de exclusiones y denuncias, e ignorando ampliamente el campo político más amplio, o los problemas de organización y expansión que se les presentaron en una situación aparentemente pre-revolucionaria. La llamamos la

⁹⁰ CLARCK, T.J. – NICHOLSON, Donald, "Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista?". *Archivo Situacionista*. Invierno de 1997, pp.15-31. Pagina web: <http://www.sindominio.net/ash/critica01.htm>.

tesis de las manos-limpias. O la tesis que-arde-en-la-llama-pura-de-la-negatividad. (La proposición 2 se adscribe a, y por lo tanto es suscrita por, muchos admiradores de la I.S.)

- Proposición 3: La política situacionista fue "subjetivista", post- o hiper-surrealista, impulsada por una noción utópica de nueva "política de la vida cotidiana", que puede reducirse a un puñado de graffitis del 68: "Toma tus deseos por la realidad", "El aburrimiento es siempre contra-revolucionario, etc.
- Proposición 4: La teoría situacionista, especialmente como se presenta en *La sociedad del espectáculo* de Debord, se parece rabiosamente a la retórica del joven Hegel, totalizante, apoyada sobre una hostilidad metafísica a la "mera" apariencia o representación, que monta una defensa a ultranza de la noción de autenticidad del sujeto, no se sabe si individual o de clase.

Nuestro análisis crítico se centrará en las características de la deriva y el uso de la Psicogeografía, como método de análisis de los ambientes urbanos.

En primer lugar, la "ciencia" que los situacionistas intentaron constituir, fue muy discutida y desacreditada, tachada de "poco seria" y de incluirse en un programa de un "izquierdismo infantiloides"⁹¹. En principio cabe cuestionarse ¿qué valor o grado de **objetividad** tenía la deriva como método evaluador del espacio urbano?, ¿hasta qué punto la deriva es un deambular azaroso?

⁹¹ CLARCK, T.J. – NICHOLSON, Donald, "Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista?". *Archivo Situacionista*. Invierno de 1997, pp.15-31. Pagina web: <http://www.sindominio.net/ash/critica01.htm>.

El **carácter aleatorio** es menos determinante de lo que parece pues son conocidas las derivas dirigidas (véase análisis de la deriva de Ámsterdam dirigida por Constant), o incluso Debord hablaba de derivas "autodirigidas" cuya finalidad era la creación de mapas donde se representarían los distintos ambientes. En el manuscrito de la "Teoría de la deriva" se afirma que es conveniente que las derivas se realicen en zonas previamente conocidas o familiares pues los resultados serán más fiables. Existe por tanto aquí una contradicción, pues la deriva, comprende ese dejarse llevar que difiere del dominio de las variables psicogeográficas del ambiente que se pretende analizar.

Al Khatib dice en la introducción de su descripción psicogeográfica de Les Halles⁹², que es conveniente tener "una primera idea" del medio a estudiar, mediante la lectura de vistas aéreas y planos y el análisis de estadísticas y resultados de encuestas sociológicas, aunque deja abierto un campo de veda para que estos primeros estudios puedan ser modificados después de la práctica de la deriva.

El hecho de que el método de evaluación psicogeográfico contenga esta primera fase de "información" sobre el espacio a analizar le otorga un carácter más "científico", pues lo que anuncia Al Khatib no es más que una participación multidisciplinar en el análisis del urbanismo.

Aún así, la deriva experimental como medio de la Psicogeografía posee un **valor subjetivo intrínseco**, pues entran en acción los deseos y la percepción del que realiza la deriva, expuestos. Por tanto los mapas psicogeográficos tendrían un carácter profundamente subjetivo (¿?) pues responden a las emociones de atracción o repulsión de una zona urbana. Cabría la posibilidad sin embargo de conseguir mapas psicogeográficos que respondieran a las emociones y percepciones de grupos de población (por

⁹² AL KHATIB (1958), en VVAA. *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Madrid: Literatura Gris, 2001, nº 2, p.48.

sexo, edad, nivel económico, nivel intelectual, o incluso podríamos arriesgarnos a decir grupos heterogéneos de población pero agrupados en un espacio relativamente "reducido" – una calle, un barrio, etc.).

Y si nos preguntáramos hasta que punto la subjetividad puede ser "objetiva"⁹³, o evaluáramos cuán objetiva es la "objetividad"?. Este no es el tema de nuestra tesis, pero cabe apuntar la existencia de toda una literatura crítica deconstructivista que incluso niega la existencia de un "mundo real" . Su fundador Jacques Derridá (1986) y sus seguidores defendían que todo depende de la interpretación. Llegan a la conclusión que una interpretación es tan válida como otra cualquiera. El científico Werner Heisenberg llega a la misma conclusión desde la ciencia: " Ni la energía ni su localización es determinada a expensas de la otra"⁹⁴. Esta afirmación implica que el observador no puede eliminar su presencia en lo observado y que lo observado no puede ser observado sin que intervenga un observador. En conclusión, significa que **los hechos no pueden ser separados de un juicio de valor**. "Los hechos no son observaciones recopiladas... en una escala al por mayor (como Charles Darwin mantenía). Son **nudos de una red**"⁹⁵.

Por otro lado, podemos señalar otra contradicción encontrada en la definición de Urbanismo Unitario. En el nº 3 de la revista Internacional Situacionista, el situacionista Gilles Ivain dice en el artículo "Formulario para un nuevo urbanismo", que "el Urbanismo Unitario está en contra de la fijación de las personas en un punto fijo de la ciudad, así como de la

⁹³ En este discurso, los cinco elementos evaluativos que Jack Nasar ha obtenido en sus investigaciones sobre la percepción del espacio urbano, proceder de un campo subjetivo de análisis (percepción y gusto) pero se establecen como categorías objetivas (son compartidas por todos ¿?) o la mayoría de los seres humanos "urbanos". (véase en la Segunda Parte de la tesis capítulo V el análisis que realizamos sobre su trabajo de investigación, pp.188-192.)

⁹⁴ WOLF, FRED Alan (1988). *Parallel Universes*. New York: Simon and Schuster, Touchstone; citado en PHILIPS, E. Barbara (1996), *City Lights. Urban-Suburban Life in the Global Society*. 2ª edición, New York: Oxfon University Press.

⁹⁵ HARDISON, O.B. (1989). *Disappearing Through the Skylight: Culture and Technology in the Twentieth Century*. New York: Viking; citado en PHILIPS, E. Barbara (1996), *City Lights. Urban-Suburban Life in the Global Society*. 2ª edición, New York: Oxfon University Press.

fijación de las ciudades en un punto fijo del tiempo. Esto se llevará a cabo siempre a la creación espontánea de situaciones para los habitantes y al uso del "desvío" arquitectónico para los urbanistas"⁹⁶. Surge aquí una contradicción, pues como ellos mismos admiten "al margen de sus enseñanzas esenciales, la deriva sólo permite un conocimiento fechado con precisión"⁹⁷.

Queda claro que los situacionistas defendían el movimiento como un hecho prioritario en la ciudad. Debord propuso que "hay que pasar de la circulación como suplemento del trabajo, a la circulación como placer"⁹⁸.

⁹⁶ Asger Jorn (1959), "El urbanismo unitario a finales de los 50", Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999, p. 83

⁹⁷ *Op.cit.*, p. 85

⁹⁸ DEBORD, Guy. "Posiciones situacionistas sobre la circulación" en *La creación abierta y sus enemigos*, Madrid: La Piqueta, 1977, p.113.

CAPITULO III

Del paseo urbano en el Arte Contemporáneo

1. El deseo de andar

La década de los años 60 estuvo protagonizada por una lúcida y radical crítica al racionalismo, al sistema socio-económico y político basado en la sacralización de valores e instituciones. Esta crítica tuvo su máxima expresión en la revolución estudiantil del mayo francés de 1968. El 24 de mayo de 1968, sesenta artistas parisinos firmaron esta declaración:

“Acusamos a esta sociedad de hacer de las artes un medio de prestigio y no un taller de comunicación entre los hombres. Denunciamos toda tentativa, venga de donde venga, atentar contra la libertad de creación. A partir de hoy trabajaremos con todos los medios a nuestro alcance y todos los medios que podamos inventar para imponer la verdadera integración del arte en la sociedad”⁹⁹.

Después de medio siglo de vanguardias formalistas, muchos artistas decidieron romper por completo su relación con el sistema, con las instituciones culturales y sociales que convertían la obra de arte en mercancía y objeto de culto. **El arte quiso definirse de nuevo buscando su**

⁹⁹ MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX-2*. Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p.78.

especificidad promoviendo su desmaterialización, inventando estrategias donde se planteaban la posibilidad de lo aleatorio, lo contingente; un **arte autoreflexivo** con el objetivo final de romper con conceptos de estilo, habilidad técnica y perdurabilidad para evitar la transformación del arte en artículo de consumo. Es así como se produjo una exaltación del arte **como proceso**. Los artistas querían crear sin fabricar, para no ofrecer la posibilidad de convertir el arte en mercancía para burgueses, naciendo así conceptos como *happening*, *performance*, instalación, *body art* (arte del cuerpo), *land art* (arte de la tierra), todas ellas formas artísticas ligadas a la temporalidad del arte, de la vida.

Durante la segunda mitad del siglo XX, concretamente a partir de 1960, el andar se convierte en una práctica presente en muchas de las metodologías de actuación artísticas, tanto que hasta podríamos hablar de un "arte del paseo" o "arte de la deriva". Fundamentalmente son los **nuevos paisajistas**¹⁰⁰ los que utilizan el andar como práctica artística, esto son, los principales componentes de lo que se ha denominado Land Art (Tony Smith, Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton, Robert Morris). También, la acción de andar ha tenido mucha difusión en el panorama artístico contemporáneo, entre otros artistas o grupos de artistas menos conocidos, como son Christian Philip Müller, Northeast LA Open Space Coalition, Carbon Defense League, Empire Working Group, Department of Space and Land Reclamation, State of Sabotaje, Surveillance Camera Players. Algunos de los *performances* de Simon Leung también están relacionados con prácticas de la deriva, o "el viaje con muñeca en Nueva York" de Candice Breitz, o artistas como Martha Rosler o Renee Green cuyo trabajo tiene un marcado acento subversivo que nos recuerda al situacionismo. Hemos de decir que muchas de las prácticas artísticas que presentaremos en este capítulo, no serían consideradas derivas

¹⁰⁰ Denominados así por la historiadora Amalia Martínez. Véase referencia en MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX-2*. Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p.95

situacionistas propiamente dichas, al no haber sido declaradas como tales por los artistas, ni tener las pretensiones socio-políticas que tenía originalmente la deriva.

2. Exploradores a la deriva

Las ciudades siempre tienen dos caras, una oficial y otra sumergida entre lo desconocido, lo perdido y lo abandonado. Los artistas siempre han sido especialistas en descubrir la cara oculta de la realidad. La ciudad, el ambiente urbano siempre dispuesto a ofrecernos historias, a servir de lienzo para inventarlas. Así pues, durante los siglos XX y XXI ha sido elegida de entre un vasto continente- contenedor de temas artísticos. Tema de inspiración, medium y fin para unos artistas que han volcado su inquietud en la vida cotidiana.

Robert Smithson era uno de ellos, ciudadano artista, ojo avizor de los cambios que acontecen, de las desigualdades y diferencias, en todos los niveles y dimensiones, reactivador de lo aparentemente estéril: parkings vacíos, grúas de perforación, puentes abandonados, carreteras perdidas, campos desiertos, no lugares, ...

(Véase FIGURA 15 -página siguiente-: Robert Smithson, 1967.)



Un germen: la experiencia "On the Road" de **Tony Smith**. El primero de los viajes y deambulaciones por las periferias urbanas que después serviría de trampolín para él mismo y para otros artistas sucesores a lo largo de la década de los años 60.

En 1966, Tony Smith describía a Samuel Wagstaff la libertad que sintió durante el recorrido nocturno en coche, que hizo de forma ilegal con algunos estudiantes, sobre las obras de una autopista en construcción en la periferia de Nueva York. Smith describe este viaje como "una experiencia reveladora"¹⁰¹ y nosotros diríamos que fue casi "apocalíptica". Esta experiencia mostraba una realidad desconcertante: "algo que estaba representado cartográficamente, pero que no se reconocía socialmente"¹⁰². Como resultado, Smith concluyó que "muchos cuadros parecen bellamente pintorescos después de esta experiencia. No hay modo de enmarcarla, tan solo puedes experimentarla"¹⁰³.

Smith se plantea la naturaleza estética del recorrido. Afirma: " El asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como obra de arte"¹⁰⁴. Allí, en aquel desierto de asfalto tuvo una experiencia de sublimidad, que sólo supo explicar como "el fin del arte"¹⁰⁵. Lejos de un final, supondría el inicio para que el arte saliera de las galerías y conquistara el espacio cotidiano y el paisaje. A partir de aquí, el "andar" se convertiría oficialmente en una práctica artística.

Aquella sensación de infinito que Smith tuviera en un negro plano-línea de asfalto, se vería materializada en una línea hecha andando "*A Line Made by Walking*", la primera y radical obra del artista londinense Richard Long,

¹⁰¹ S. WAGSTAFF, "Talking with Tony Smith", en *Artforum*, diciembre de 1966.

¹⁰² S. WAGSTAFF, "Talking with Tony Smith", en *Artforum*, diciembre de 1966.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

el más puro exponente del “arte del caminar”. Para Long, el arte consiste en la propia experiencia de andar. No hay objeto artístico, sino experiencia artística. Combina dos actividades: la escultura y el andar (la acción). En el suelo una línea, dibujada, de hierba hollada, representa “la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto”¹⁰⁶.



FIGURA 16: Richard Long, *A Line Made by Walking*. Inglaterra, 1967.

¹⁰⁶ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 146

El andar, la deriva, supuso una práctica que contribuyó a definir un nuevo camino en el arte contemporáneo. Una nueva vía de expresión, donde el objeto se ha transmutado, no es un fin, sino el resultado simbólico de un proceso estético experimental.

Long resuelve sus paseos con mapas¹⁰⁷, vestigios de la memoria preconcebida, dibujados en líneas, flechas, círculos rituales, siempre simbólicos. "En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea"¹⁰⁸.

Long responde a su necesidad de contemplación de la complejidad de lo rodea; se trata de una contemplación reflexiva, donde la realidad circundante no es algo ajeno a él. Paseante y paisaje se funden en un solo ente. El paseo deviene en método para resolver un "imperativo de lucidez" y de "necesidad de conciencia"¹⁰⁹. Richard Long responde al perfil de cartógrafo de la realidad desde su andar.

¹⁰⁷ Véase el apartado sobre los mapas en este mismo capítulo de la tesis, p.150.

¹⁰⁸Calvino, Italo. "Il viandante nella mappa", Collezione di sabbia, Palomar/Mondadori, Milán 1984; (versión castellana: Colección de arena, Alianza Editorial, Madrid 1987).

¹⁰⁹ Entendemos el término "imperativo" como voluntad sugerente e hipotética, sometida a múltiples condicionamientos de realidad, matizada voluntad de claro entendimiento (lucidez) y asunción de responsabilidad en el ejercicio del arte. Y "necesidad de conciencia" como la necesidad real de observar las causas y efectos (del ser actual del arte). Necesidad esencial, cognitiva y real, referida a lo que concierne, a lo que se dice, al discurso (artístico). Véase a este respecto el análisis profundo que realiza Moleón en el capítulo 1. "Viajero frente al mar" en MOLEÓN VIANA, Miguel Angel. *La línea incandescente. Nihilismo y Utopía en los procesos creativos del artista contemporáneo*. Director: Pedro Osakar. Granada: Universidad de Granada. Departamento de Pintura. 1996.



FIGURA 17: Richard Long, *A walk by all roads and lanes touching or crossing an imaginary circle*. Inglaterra, 1977.

SLITHER
 DROPPINGS
 SCRUNCH
 SPIDER
 ALIGNED
 SLABS
 CAWING
 STUB
 CAW
 SKULL
 BROWNISH
 MOSS
 LARK
 HAZE
 MOTH
 WARM
 SPLASH
 WATCHED
 GURGLING
 SLOPE
 CLITTER
 KICK
 SHEEP
 SQUINT
 SLANT
 SNIFF
 FLOODLINE
 BUBBLING
 SQUELCH
 TWIST
 HEATHER
 TUSOCKS
 CRUNCHING
 ROCK
 SUNLIGHT
 LOPING
 DOWNHILL
 WIND
 TOR
 BELCH
 SKYLINE
 REFLECTION
 SWISH
 GURGLE
 REEDS
 POOL
 RED
 BANK
 HOLLOW
 BREATHE
 BLUE
 SOFT
 SQUELCH
 SCUFF
 ICE
 GRASS
 SHADOW
 JUMP
 YELLOWISH
 PANTING

ONE HOUR

A SIXTY MINUTE CIRCLE WALK ON DARTMOOR 1984

Otro paseante, **Hamish Fulton**. Paseante y poeta visual. Los trazos de sus paseos, toman forma de "haiku" (poemas japoneses) intentando desvelar las sensaciones inmediatas de su experiencias en la naturaleza. Su obra no tiene objeto, sólo después en las galerías, algunas frases y signos.

Long y Fulton se sumergen en plena naturaleza, huyen de las ciudades. Sus acciones: paseos llenos de ausencias. Andar, un andar sin tiempo, ritual, sin dejar huellas. "Arte que resulta de la experiencia de paseos en solitario. Un paseo tiene vida propia y no necesita ser materializado en obra de arte. Una obra de arte puede ser comprada pero un paseo no puede ser vendido"¹¹⁰.



FIGURA 19: Hamish Fulton,

¹¹⁰ Texto de la presentación de su página web oficial.



FIGURA 20: Hamish Fulton,

Una "odisea" que se torna en viaje pseudoturístico fue para **Smithson** la exploración de las periferias de Passaic.

"¿Qué puedes encontrar en Passaic que no puedas encontrar en París, Londres o Roma? Búscalo tú mismo. Descubre (si te atreves) el maravilloso Passaic River y los eternos monumentos que hay en sus encantados bancales. Vete en un confortable coche de alquiler hasta esas tierras perdidas por el tiempo. Están a pocos minutos de Nueva York. Robert Smithson os guiará a través de este conjunto de lugares fabulosos. Y no olvidéis vuestra cámara fotográfica. Cada viaje va acompañado de mapas especiales. Para más información, visitad la Dwan Gallery, 29 West 57th Street. Nueva York"¹¹¹.

El 30 de septiembre de 1967 Robert Smithson se dirigió en autobús a Passaic, una zona suburbial de New Jersey, con un billete solo de ida. Pero no hizo todo el viaje en autobús, también fue transeúnte durante la última milla cruzando el Río Passaic hasta llegar al centro de la ciudad, experimentando el paisaje de forma que los valores estéticos se transfiguran y contorsionan en un número circense industrial:

" Cuando caminaba sobre el puente, fue como si caminara sobre una enorme fotografía que estaba hecha de madera y hierro, y debajo del río existía como una enorme película que no mostraba más que un continuo blanco"¹¹².

¹¹¹ Este texto estaba impreso sobre una fotografía en blanco y negro del parque Passaic. Fue uno de los dos anuncios para la exposición "Los Monumentos de Passaic" que permanece en los archivos: Smithson Papers, AAA, roll 3834, frames 1178-1179. Información recogida de REYNOLDS, Ann. "Robert Smithson", MIT Press, Cambridge, Massachussets 2003, p. 104.

¹¹² REYNOLDS, Ann. "Robert Smithson", MIT Press, Cambridge, Massachussets 2003, p. 107.

Esta descripción nos recuerda a la que ya hiciera Tony Smith, donde la experiencia del paisaje real cambiaba de dimensión estética, realidad // arte // no arte // arte vivencial - experimental // realidad // arte // no arte // arte vivencial – experimental //////////////////////////////////////.....

Smithson realizó fotografías en blanco y negro de “los monumentos” que allí encontraba; pero no se trata de monumentos sino de objetos tomados de un paisaje industrial, elementos abandonados en un lugar olvidado por la sociedad (un puente, tubos, un aparcamiento...), lo que recuerda aquellas primeras derivas realizadas por los dadaístas.

Para Smithson, la exploración urbana era un medio para extraer categorías estéticas . ¿Smithson veía un lugar abandonado? “Nada es más corruptible que la verdad”¹¹³ ¿Qué puede mover a una persona a ir a un lugar “abandonado” – “olvidado”? Los dadaísta también lo hicieron. *Terrain Vagues*, suburbios con escaso mantenimiento, lugares alejados de la cotidiana “urbanidad”. Lo que no es arte cambia de dimensión estética y es arte. Quizás no hay cambio sino que forma parte de su esencia. Quizás es la forma de verlo, de experimentarlo, de proyectarlo hacia delante, hacia el futuro... quizás estos lugares son lugares en potencia, potenciadores de experiencias estéticas y potenciados por los artistas. Una simbiosis entre realidad y arte, entre espacio y artista, entre ciudad y ciudadano. Lugares Potencia.

¹¹³ Smithson en su ensayo “The Shape of the Future and Memory”, en HOLT, Nancy (ed.) “The Writings of Robert Smithson”, New York University Press. New York 1979. p. 211. (traducción directa de la doctoranda de la frase original: “Nothing is more corruptible than truth”).



FIGURA 21: Rober Smithson. *Monuments of Passaic, NJ, 1967.*

Bruce Nauman: Slow Angle Walk (1968)

Nauman juega con los sonidos, y el ritmo de su andar para configurar un espacio. Una línea recta dibujada en el suelo define un espacio. El sonido de sus pasos y el movimiento de su cuerpo caracterizan y singularizan ese espacio.

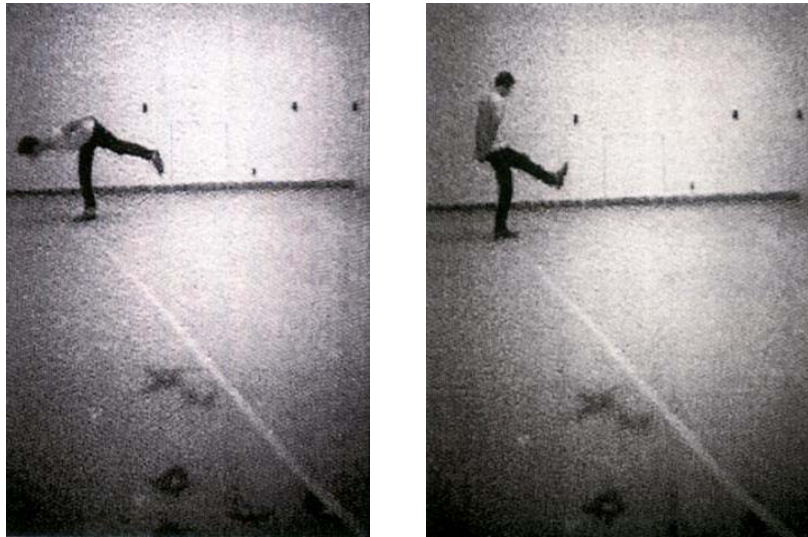


FIGURA 22: Bruce Nauman. 1966–1996.

Walter de María en 1968, anda a lo largo de una milla de desierto (*One Mile Long Drawing*), entre dos líneas paralelas dibujadas sobre el suelo, mientras una cámara dando vueltas panorámicas lo grababa (*Two Lines, Three Circles on the Desert*).



FIGURA 24: Walter de María, *One Mile Long Drawing*, 1968.

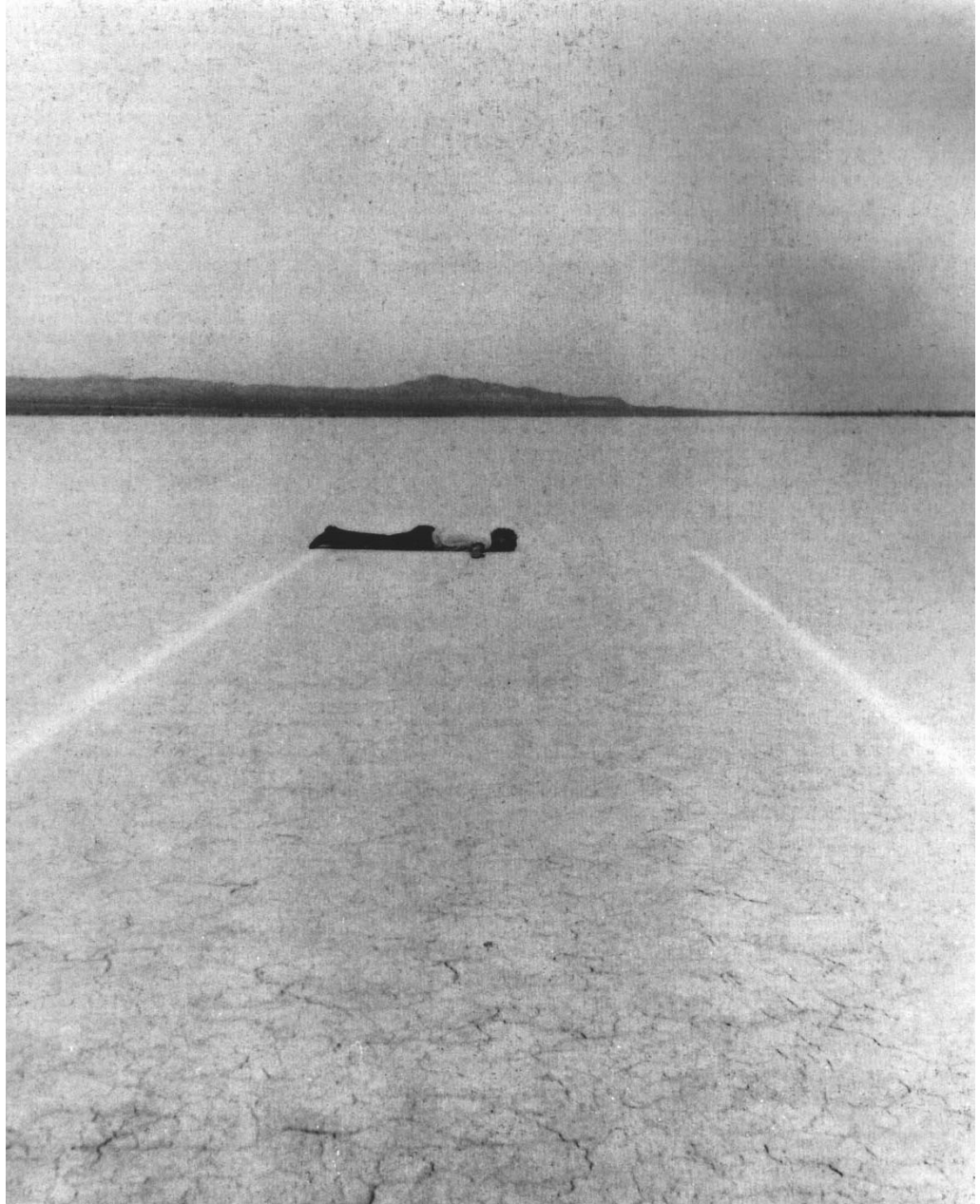


FIGURA 25: Walter de María, One Mile Long Drawing, 1968.

Dennis Oppenheim : Ground Mutation – Shoes Prints (1969)

Oppenheim se hace constructor, dejador de huellas y de ciudades, la huella es la ciudad, memoria colectiva bajo nuestros pies, a lo largo del tiempo.

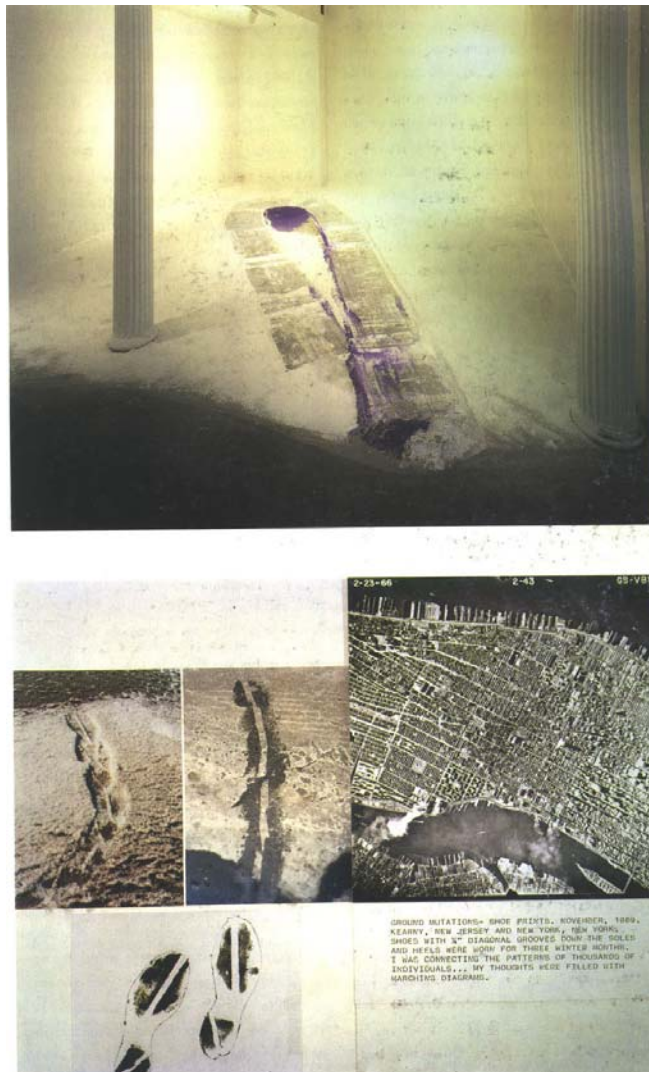


FIGURA 23: Dennis Oppenheim, Ground Mutation- Shoes Prints, 1969.

En 1972, **Jan Dibbets**, hizo una deriva al más puro estilo surrealista: sobre un mapa de Holanda seleccionó al azar cuatro puntos (lugares), después fue a los lugares a tomar fotografías. Dice: " Descubrí que era un sentimiento magnífico seleccionar un punto en el mapa y buscar el lugar durante tres días, y después encontrar que allí tan solo había dos árboles plantados y un perro. Pero si alguien intentara comprar esto sería realmente estúpido, porque la obra de arte es el sentimiento, y eso no se puede comprar...".

En 1976, el grupo **Fluxus** llevó a cabo algunas deambulaciones por las calles de Nueva York, "Free Flux-Tours", tratando la ciudad como campo de investigación artística abierto a nuevas posibilidades de sensibilidad, y de este modo, posibilitar otra forma de analizar y estudiar el espacio urbano a través de sus obras y experiencias.

Christo y Jeanne Claude: Wrapped Walk Way: Christo envuelve el camino, o nos lo sirve, nos hace fácil la acción de caminar, envolviendo con tela los recorridos de un parque.

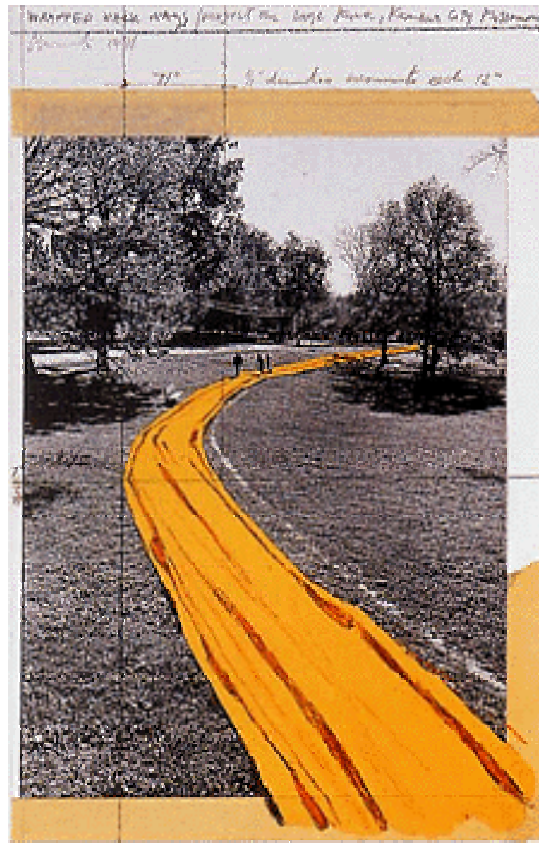


FIGURA 26: Christo y Jeanne Claude, *Wrapped Walk Way*, 1978.

Marina Abramovic, en su *performance* "Los Amantes – La Gran Muralla" nos muestra un perfil poético del caminar. Hizo un itinerario emocional por la gran muralla china hasta encontrarse con su compañero Ulay, explorando sus propios límites físico y psíquicos. Nos muestra un itinerario emocional, un mundo donde las distancias geográficas y emocionales se entrecruzan.

A través de muros, **Richard Serra** obliga a los ciudadanos a ir a la deriva en un paisaje de acero abierto y cerrado, transeúntes forzados a dejarse guiar por los muros, buscando el centro del laberinto, sin prisas, haciendo el itinerario más largo.



FIGURA 27: Marina Abramovic en su itinerario por la Gran Muralla China.



FIGURA 28: Marina Abramovic en el encuentro con Ulay.

Los situacionistas criticaban duramente el que las ciudades estuvieran repletas de señales normativas que nos indican lo que podemos o no podemos hacer: andar, parar, cuándo, dónde puedes dirigirte,... “El despliegue de dispositivos lingüísticos, nemotécnicos y gráficos destinados a hacer legible el territorio constituye toda una manera de pensar el espacio”¹¹⁴.

¹¹⁴ Victor del Río., “El Diagrama de Henry C. Beck o la Cartografía Invisible”. *Lápiz*. Nº 176. año 2001. Madrid. p.28.

Pero una ciudad, a pesar de su enorme complejidad, ya le puede resultar familiar al habitante, entonces es cuando los signos y los iconos culturales se convierten en un arma de poder, invirtiendo su sentido y transformándose en herramientas de una resistencia consciente, llevada a cabo por algunos de sus habitantes como **Rogelio López Cuenca**, que los utiliza para realizar duras críticas subversivas a los sistemas establecidos.



FIGURA 29: Rogelio López Cuenca. *Atravesar las ideas como se atraviesan las ciudades y fronteras*. 1990. Obra sobre una frase de Francis Picabia.

Renee Green o **Martha Rosler** también evidencian con claridad las premisas situacionistas de subversión, con un énfasis social y político, evitando la trama galerías-dinero y buscando siempre formas alternativas, lugares alternativos, modos de producción alternativos y audiencias alternativas. Estos artistas no se limitan a un solo medio o género sino que utilizan la fotografía, las instalaciones, performances, vídeo, ensayo, etc.

Martha Rosler dice : “Quiero hacer arte sobre las cosas corrientes, un arte que ilumine la vida social. Quiero involucrar al arte para cuestionar las explicaciones míticas de la vida cotidiana que toman forma como racionalismo optimista y explorar las relaciones entre la conciencia individual, la vida familiar y la cultura del capitalismo monopolista”¹¹⁵.

En su discurso sobre artistas y ciudad surgen algunas preguntas muy interesantes que merecen la pena ser reseñadas:

- “- ¿Qué medios tenemos a nuestra disposición en nuestro intento de persuadir y convencer?
- ¿Cómo podemos representar la vida subterránea de una ciudad, las vidas, de hecho, de la mayoría de sus residentes?
- ¿Cómo podemos mostrar las condiciones de la lucha de los inquilinos, las personas sin hogar, las alternativas al urbanismo tal como se practica actualmente?”¹¹⁶.

La ciudad por tanto cobra un valor que más allá de la ciudad “construída”; entran en juego los procesos y las relaciones sociales como un entramado vivo, que el artista es capaz de diagnosticar y representar. Martha Rosler se pregunta:

¹¹⁵ Martha Rosler en la contraportada de ZEGHER, Catherine de (ed.). *Martha Rosler. Posiciones del mundo real*. Barcelona: Actar, 1999.

¹¹⁶ ZEGHER, Catherine de (ed.). *Martha Rosler. Posiciones del mundo real*. Barcelona: Actar, 1999, p. 177.

¿Cómo pueden los artistas sin embargo, abordar directamente la problemática de la vida urbana y de las personas sin hogar en la que están involucrados?

La respuesta: El activismo. Artistas activistas.



FIGURA 30: Martha Rosler. Arriba: *Homeless. The Street and Other Venues*, 1989. Abajo: *City Visions and Revisions*, 1989. Del ciclo de exposiciones "If You Lived Here...". Detalles. Fotografías de Oren Slor, Nueva York.

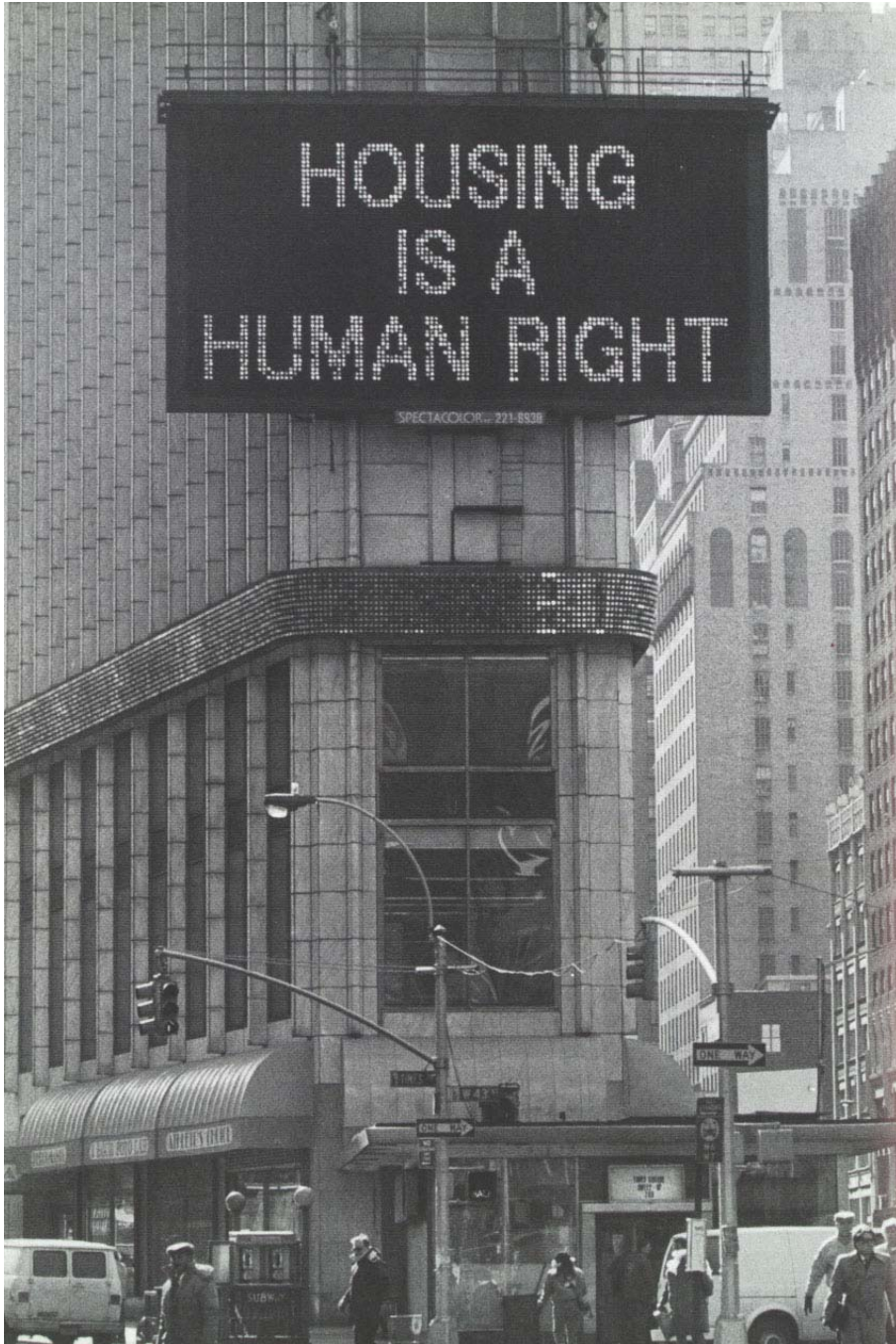


FIGURA 31: Martha Rosler. *Housing is a Human Right*, 1990. Fotografías del Spectacolor de Times Square. Nueva York. Animación para panel publicitario.

Otros como **Matt Mullican** han descubierto que el habitante de la ciudad, recorre con su mirada las calles, como si fueran páginas escritas de un libro, viendo una relación directa entre el lenguaje y la arquitectura; así que él mismo ha configurado un vocabulario propio y específico, hecho de signos y pictogramas para realizar su propia estructura urbana. Las pancartas se convierten en el contexto, el signo representado se convierte en arquitectura, las banderas en paredes y los espacios entre ellas, en habitaciones. Hasta los colores están dispuestos bajo un código con sus propias claves internas:

- El Rojo se relaciona con lo Subjetivo (con el puro significado).
- El Blanco y el Negro, con el Lenguaje (signos y símbolos).
- El Amarillo con el Microcosmos (the world framed).
- El Azul con lo cercano al mundo en que vivimos (the world unframed).
- El Verde, manifiesta los Elementos Naturales y puros (el mundo antes o fuera de nuestra percepción).

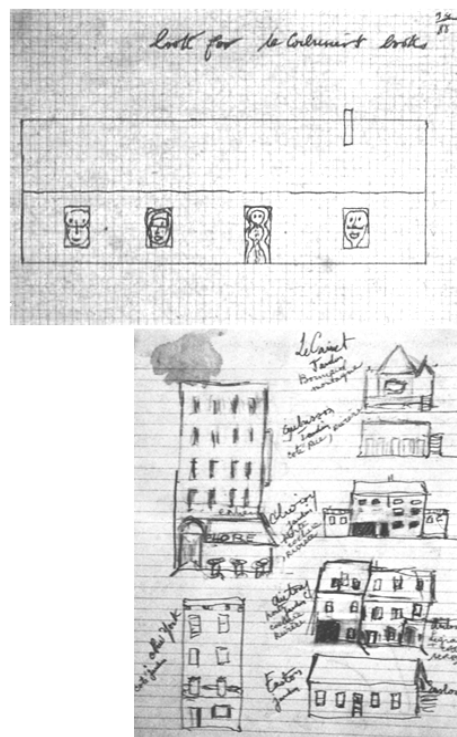
Mullican al igual que Serra, nos hace derivar por espacios controlados o incontrolados? Como ya lo hiciera Constant en sus derivas preparadas en *Ámsterdam*.



FIGURA 32: Matt Mullican. *Instalación*, Le Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble 1990.

Louise Bourgeois, dibuja sus casas psicogeográficas, la ciudad de su memoria atendiendo a sus recuerdos más personales. ahí aparecen Louise, su marido y dos de sus niños. – Creo que fuimos felices allí. Todas las caras en las ventanas están sonriendo¹¹⁷, nos comenta Louise con cierta nostalgia al ver la casa. Esas casas representan a todas las Louise diferentes a través de los años. Vemos aquellas casas como un vecindario de su vida. Ella nos aclara que “el espacio no existe, es solo una metáfora para la estructura de nuestras existencias” ¹¹⁸. ¿Psicogeografía situacionista?

FIGURA 33: Louise Bourgeois. *Las casas de Bourgeois*. 1994-95.



¹¹⁷ Louise Bourgeois, citada por Beatriz Colomina en “La arquitectura del trauma” del catálogo *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2000. p.42.

¹¹⁸ Louise Bourgeois, citada por Lynne Cooke en “Adios a la casa de muñecas”. *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2000. p.63.

Christian Boltanski también apela a la memoria. Realiza un seguimiento de los lugares donde se encontraron las víctimas de crímenes de sangre espantosos; un estudio psicogeográfico del terror, un mapa de una ciudad infernal. En la galería una serie de fotografías en blanco y negro, metidas en cajas metálicas, de hombres y mujeres; y junto a ellas archivados los expedientes correspondientes a cada caso.



FIGURA 34: Christian Boltanski. *El Caso*. 1987.

Gordon Matta-Clark por su parte hace *detournements* arquitectónicos. Entra dentro de una casa abandonada, y allí dentro, él mismo abre hendiduras en el suelo, o en el techo, en las paredes, para enseñarnos las entrañas del edificio, sus cimientos, su naturaleza. Parece querer vincular las partes más bajas con las más altas, el subsuelo con el cielo, para poder restituir esa parte negada del cuerpo arquitectónico de la sociedad.

“Aquel agujero funcionaba como un periscopio óptico hacia la actividad del exterior, actuando de nexo entre el pasado y el presente, permitiendo la coexistencia de vida y muerte en un mismo lugar” ¹¹⁹.

Sin lugar a dudas, Matta-Clark trata de poner al descubierto las estructuras más íntimas de la arquitectura y desvelarnos sus entresijos subvirtiendo su lenguaje convencional, pues su visión de la ciudad consistía en deconstruir la arquitectura, para construir la ruina, su creación.

¹¹⁹ V.V.A.A. *Contra la Arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Consejo General del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2000. p.123.

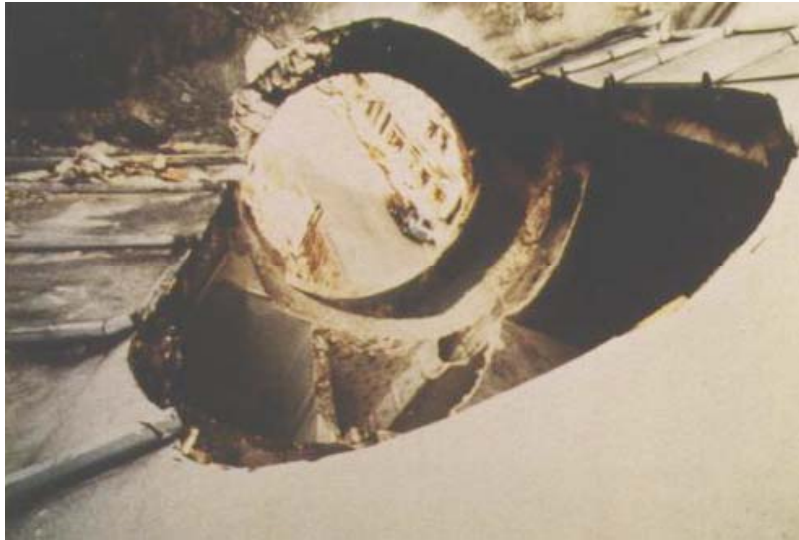


FIGURA 35: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

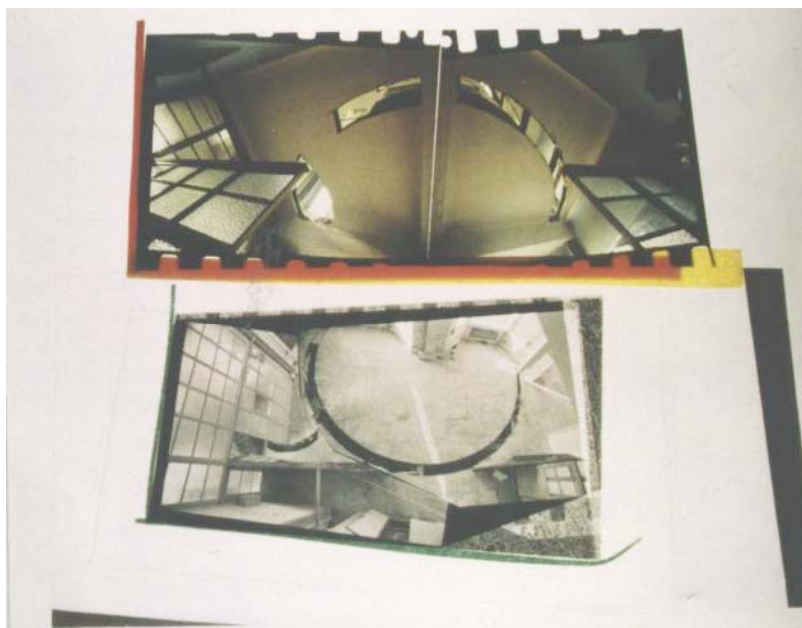


FIGURA 36: Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977.

Algunos artistas practican a vestirse con el traje de urbanistas y plantean proyectos de ciudades. Un ejemplo es **Charles Simonds**. Comienza desnudo, gritando en silencio que la ciudad parte de la unidad del ser humano (véase FIGURA 33: Charles Simonds, *Nacimiento*). El hombre (*humus*) surgido del barro, y la ciudad revelada en el cuerpo del hombre, los dos, hechos de la misma materia, nacidos del mismo tiempo inaugural. La ciudad continúa la construcción del cuerpo humano, y el cuerpo confiere la forma a la ciudad a través de sus movimientos. "El cuerpo se hace uno solo con la ciudad y su carne es materia arquitectónica. La construcción de las ciudades vuelve a las fuentes humanas de la vida, y se expresa a través de un proceso orgánico y físico, consagrado a la práctica natural de la vida" ¹²⁰.

El hombre, creador, concibe a su imagen y semejanza; y la ciudad, como creación suya, tienen la apariencia de un cuerpo, y las atribuciones de un ser humano. En este sentido, "la ciudad se configura como organismo viviente, con su corporeidad y anatomía, con sus alucinaciones y sus pesadillas" ¹²¹. La ciudad nace en el acto de su fundación, se desarrolla con el crecimiento de sus habitantes y su extensión, y decae y envejece, volviéndose ruina, incluso muere cuando es deshabitada. La ciudad "comporta siempre nacimiento, vida y muerte, y para ello remite antes al ser que al edificio que lo albergó" ¹²² (véase FIGURA 34 Charles Simonds, *Circles and towers growing*). Podría incluso decirse que el ciudadano es el alma de la ciudad, y ésta el cuerpo continente del ciudadano.

¹²⁰ SAUQUET, Silvia., *Charles Simonds*. Fundación La Caixa. Barcelona 1994. p.20.

¹²¹ SAUQUET., *Op.cit.* p.19

¹²² SAUQUET., *Op.cit.* p.16

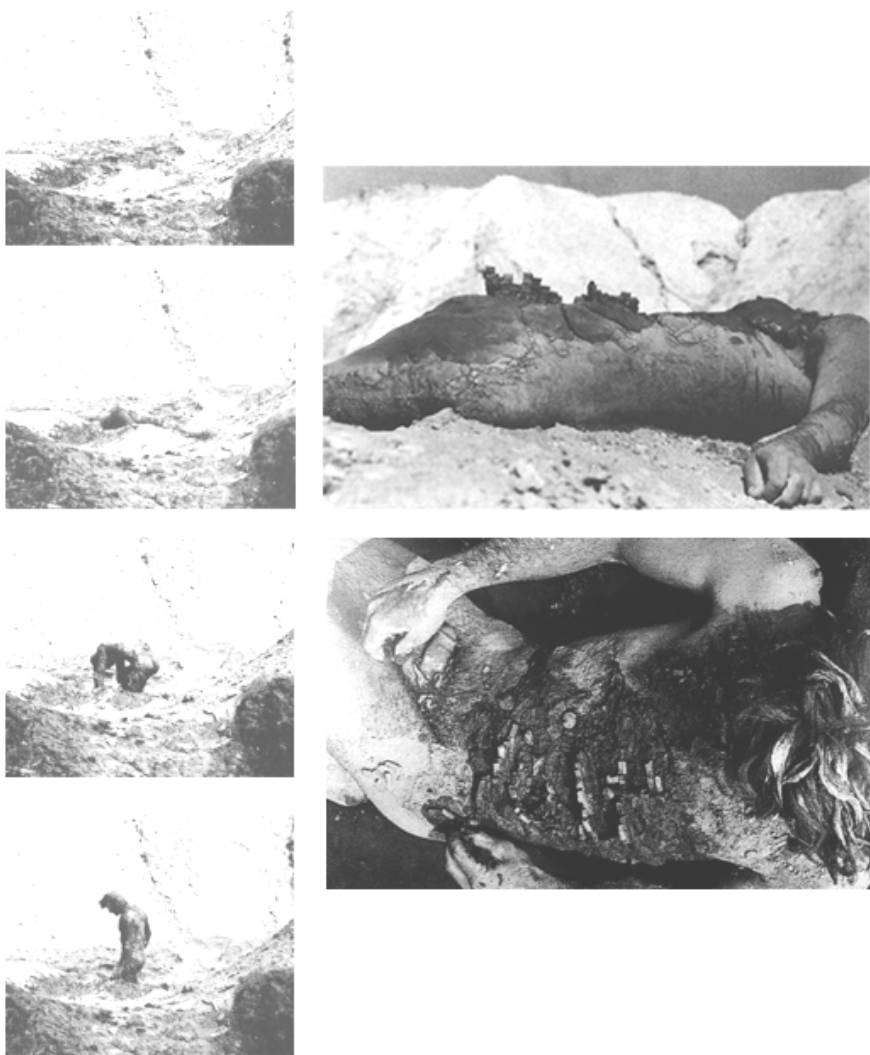


FIGURA 37: Charles Simonds.
Izquierda: Nacimiento, 1970.
Derecha: Paisaje-Cuerpo-Morada, 1973.



FIGURA 38: Charles Simonds, *Circles and towers growin*, 1984.

La ciudad posee una fisiología humana. Contiene venas y arterias fluidas, en las que las personas circulan como saludables corpúsculos sanguíneos ¹²³. Son las calles, las que materializan el movimiento sanguíneo del cuerpo humano, emparentado con el movimiento de los transeúntes apresurados. En la época de la Ilustración, el corazón de la ciudad se localizaba en el castillo del príncipe. Hoy día los jardines urbanos y plazas ajardinadas se inflan y desinflan en su tarea de respirar, intentando purificar el aire urbano, pues son los pulmones de la ciudad ¹²⁴.

Pero no solo la anatomía se ve reflejada en la ciudad, sino que el comportamiento del hombre. Otras ciudades parecen reflejos de las ciudades industriales (véase FIGURA 39: Miquel Navarro, *La ciutat*).

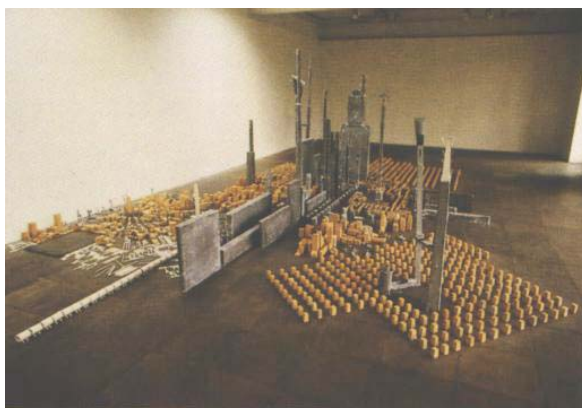


FIGURA 39: Miquel Navarro, *La ciutat*, 1990.

¹²³ Con la aparición de la obra *De Motu Cordis* de William Harvey, en 1628, donde se mostraba una serie de descubrimientos relacionados con la circulación de la sangre, hubo un cambio en las expectativas y planes e la gente respecto al entorno urbano. Los descubrimientos de Harvey relacionados con la circulación de la sangre y la respiración condujeron a nuevas ideas acerca de la salud pública, y durante el siglo XVIII los planificadores ilustrados aplicaron esta ideas a la ciudad. Cfr. Richard Sennet., "Cuerpos en Movimiento". *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial, Madrid 1997. pp.273-301.

¹²⁴ Idea que surge a partir del siglo XIX.

El comportamiento del hombre se también se refleja en la arquitectura, mostrándonos la ciudad su lado más humano. A veces, sin darnos a penas cuenta, la esquina de una calle atiende a nuestras conversaciones rutinarias. (Véase FIGURA 36 Bogomir Ecker, *Sin título*). Pues la ciudad nos escucha, y espera que alguien como Marjetica Potrc le lea algún cuento a sus paredes¹²⁵.



FIGURA 40: Bogomir Ecker, *Sin título*. Munich 1984

¹²⁵ Una de las obras de la artista eslovena Majertica Potrc, de 1993, fue "Territorios", que consistía en la lectura de cuentos cortos a ciertas paredes. Por ejemplo, "Augsburg", un cuento del escritor también esloveno Drago Jancar, fue leído a la pared en "Stuttgart. Territorio F". Véase el artículo de Goran Tomcic., "La Conexión protectora. La obra de Majertica Potrc". *Trans>Arts. Culture. Media*. N°9/10, año 2001. pp.180-181.

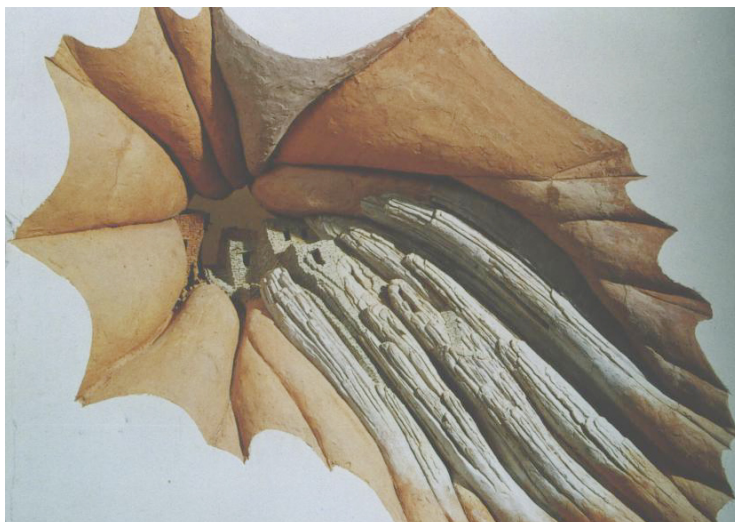


FIGURA 41 Charles Simonds, *Morada*, 1985.



FIGURA 42: Charles Simonds, *Torres Marchitas*, 1984

Nadie como la ciudad sabe del placer físico y erótico, pues en ella tienen lugar orgiásticos bailes entre sus edificios (Fig.42 C.Simonds, *Torres Marchitas*). Las arquitecturas se vuelven pechos, falos, vaginas, (Fig.41 C. Simonds, *Morada-Doble Cara*), habitáculos de la pasión, que el habitante explora en sus largos paseos, recorriendo uno a uno los lugares prohibidos; la ciudad que atesora su memoria, le muestra al ciudadano sus zonas erógenas, apresando eternamente el deseo entre sus muros, para después reclamarle su cuerpo vendido.

Hablemos ahora de **mapas**.

3. Mapas y cartografías

Los mapas revelan al artista contemporáneo como explorador del mundo y de sí mismo.

“El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, los construye. Contribuye a la conexión de los campos, el desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación”¹²⁶.

Esta definición de mapa nos sugiere la revelación de los mapas como documentos de exploración en sí mismos. El artista proclamado anteriormente explorador de la realidad y de sí mismo, ahora se nos presenta como cartógrafo de esa misma realidad y de ese “ser en sí mismo” que crece y evoluciona ya que “cada segundo nuevo le aporta una modificación que transforma su propia naturaleza”¹²⁷.

Los mapas se resuelven entonces como un espacio de indagaciones que concluyen en análisis complejos de la vida y la poética.

¹²⁶ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Rhizome* (Introduction). Editions de Minuit, 1976. (Edición española: *Rizoma*. Introducción. Valencia: Pretextos, 2000.).

¹²⁷ Bergson citado por HUYGHE, René. “Monet y Proust: una nueva visión del mundo”, *Claude Monet*. Madrid: Ministerio de Cultura – Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

Entre los situacionistas y los artistas contemporáneos, podemos encontrar un común interés sobre los mapas.

Los situacionistas utilizaron el arte como medio de expresión artística y política; sus mapas psicogeográficos resonaban con un diseño artístico en voz alta, pero su finalidad última era la de criticar las formas del planeamiento urbano, fundamentalmente racionalista y funcionalista. Algunos de los artistas contemporáneos que han usado mapas como medio artístico (y que analizamos a continuación) han sido Douglas Huebler, On Kawara, Fiona Templeton, Newton y Helen Mayer Harrison o los ya mencionados Richard Long y Hamish Fulton.

On Kawara realizó una serie de trabajos durante 1968-1979 sobre sus desplazamientos a distintas ciudades. En su trabajo "*I went*", Kawara trazó sobre un mapa su ruta exacta durante un viaje entre varias ciudades con un bolígrafo rojo. El número de mapas que usaba dependía del número de días que pasaba en cada lugar hasta que partía hacia otro. Otras series parecidas fueron "*I read*" y "*I met*". El uso de los mapas era una especie de autodocumentación, con carácter de cuaderno de viaje donde usaba mapas en vez de texto verbal.

Douglas Huebler, por el contrario usaba los mapas para hablar de la naturaleza del arte en sí misma. En sus trabajos "*Site Sculpture*", y "*42nd Parallel*" usa los mapas como base donde dibujar y planear su actuación posterior en el lugar real. Un pentágono, un arco, tres cuadrados concéntricos son ejemplos de figuras diagramáticas que resuelven sus recorridos de actuación.

Fiona Templeton, realizó en Nueva York, 1988 su pieza "*You – The City*" que describe como un "performance interactivo": una persona ("cliente") comienza en un lugar que llamaremos "salida" y después es dirigida por un interlocutor hasta donde se encuentra otra persona, formando una

cadena humana que pasa la audiencia de un sitio a otro, hasta que los clientes llegan al lugar de "llegada". Como en las derivas situacionistas, se trata de una serie de encuentros casuales (casuales para el público, pero programados previamente y realizados por un grupo de actores) entre personas que llegan, una a una, comenzando como público y terminando como los realizadores de un performance. Al igual que las derivas de Ámsterdam, el recorrido está predeterminado por la artista. La finalidad de Templeton con esta obra consiste en crear una situación que parte de una estructura predeterminada (el recorrido, el guión de los actores) se convierta en una situación impredecible (la respuesta espontánea del público).

Por otro lado, **Newton y Helen Mayer Harrison**, utilizan los mapas no solo como objeto estético-artístico sino como una herramienta para desarrollar las políticas del uso territorial. Un ejemplo es su pieza 1985 "Lagoon Cycle" donde usaron unos paneles gigantes con mapas y otros materiales incluyendo textos poéticos y dialógicos para mostrar los problemas relacionados con el desarrollo de una cultura del agua para los cultivos en Sri Lanka. La función de estos mapas es la de centrar el foco de atención en lugares específicos donde fallan las políticas ecológicas o muestran futuras alternativas que podríamos llamar utopías. Los Harrison usan los mapas con un propósito, donde la línea entre arte y política se desvanece, como ya ocurriría con los situacionistas.

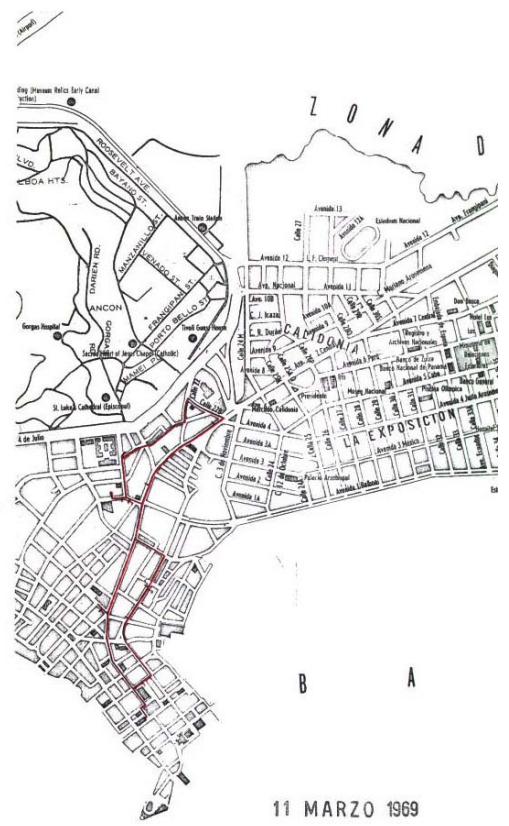


FIGURA 43: On Kawara, *I went*, 1968-79.

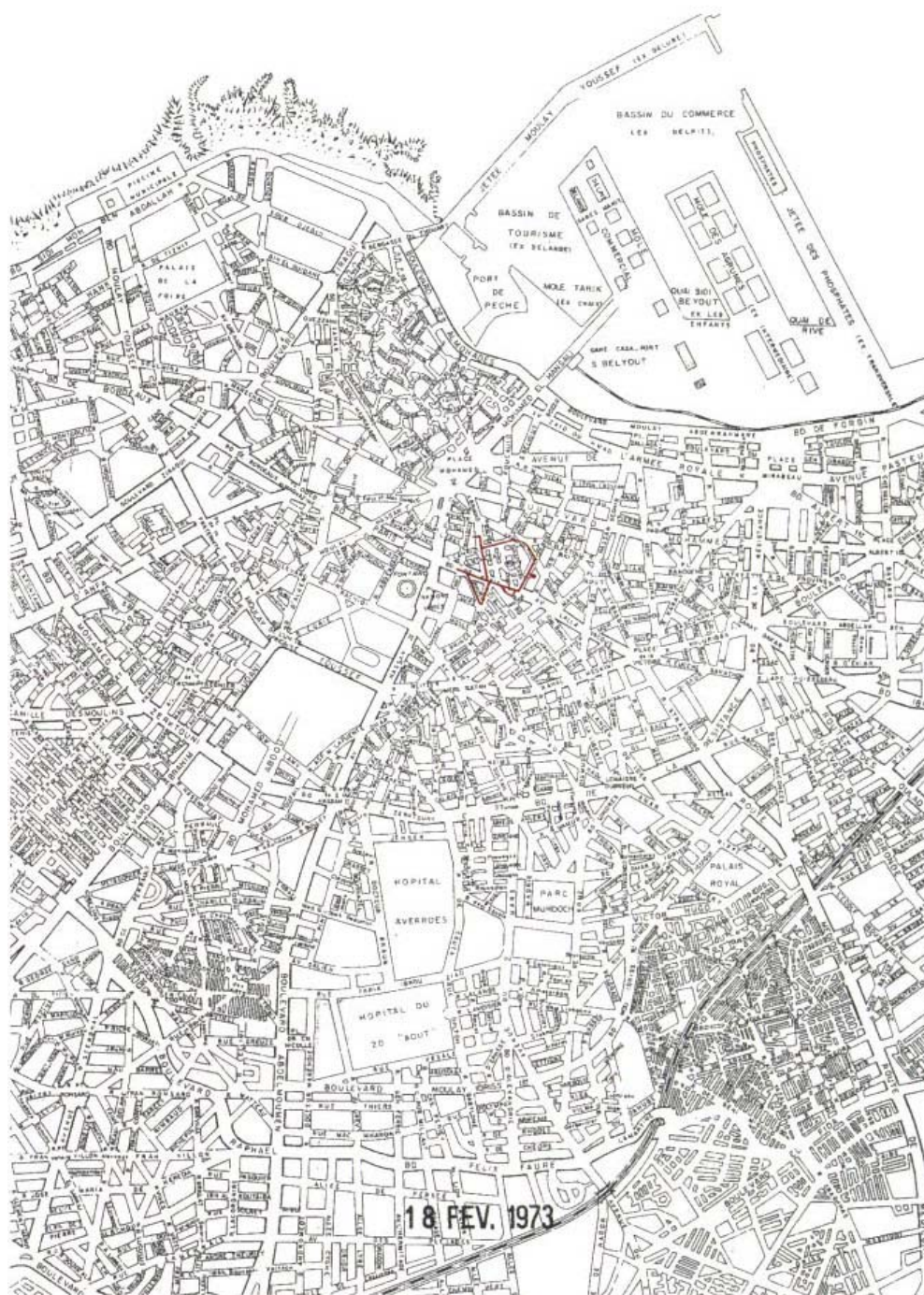


FIGURA 44: On Kawara, *I went*, 1968-79.

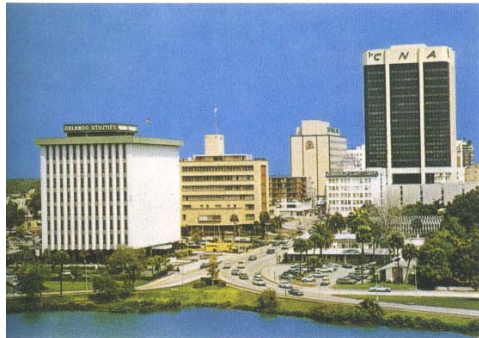
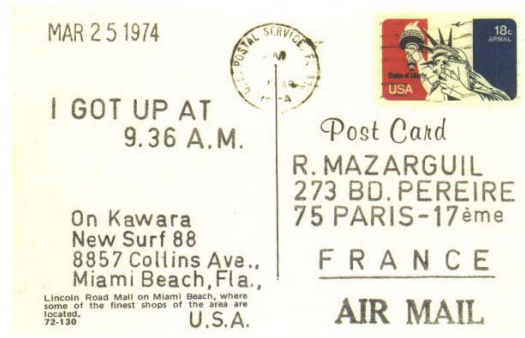


FIGURA 45: On Kawara, *I got up*, 1968.



ONE HOUR RUN, 1968.
6 mile continuous track cut with a 10 h.p. snowmobile repeating the continuous route
for 1 hour. 1' x 3' x 6 miles. St. Francis, Maine.

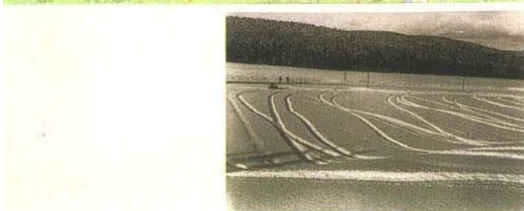
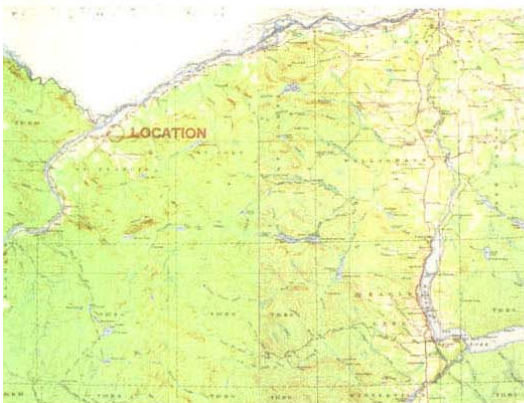


FIGURA 46: Dennis Oppenheim, *One hour Run*, St. Francis, Maine, 1968. Oppenheim recorrió 6 millas en un tractor de 10 caballos de potencia durante una hora. Documentos: fotografías en blanco y negro, mapa topográfico y mapa aéreo.



FIGURA 47: Richard Long, *A walk of four hours and four circles*, Inglaterra, 1972.

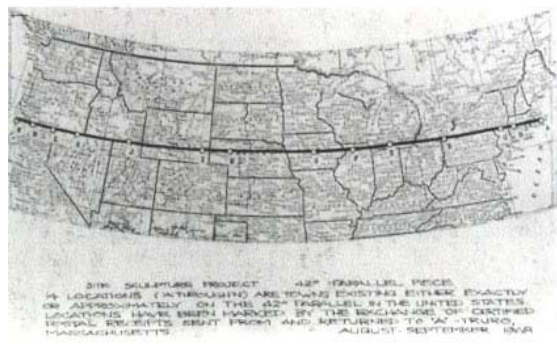


FIGURA 48: Douglas Huebler. Ariba: *Pórtland 2 Rectangles Proposal*. En el centro y abajo: *42° parallel*, 1968.

**DE LA DERIVA EN EL
URBANISMO**

segunda parte

Introducción	163
Capítulo IV: DE LA RELACIÓN ENTRE CIUDADANO Y CIUDAD	167
1. La percepción significativa	167
2. El ciudadano-artista	172
Capítulo V: DE LOS ENFOQUES EVALUATIVOS DE LA CIUDAD	177
1. La Orientación en las ciudades según Kevin Lynch	177
1.1. Aspectos de su propuesta	177
1.1.1. LEGIBILIDAD	177
1.1.2. ORIENTACIÓN	180
1.2. Reflexión crítica	183
2. La Evaluación en las ciudades según Jack Nasar	188
2.1. Aspectos de su propuesta	188
2.1.1. LIKABILITY	188
2.1.2. EVALUACIÓN	189
2.2. Reflexión crítica	191
3. La Contaminación visual en las ciudades según Maria del Tura Bove y Jordi Rivas	193
3.1. Aspectos de su propuesta	193
3.2. Reflexión crítica	196
Capítulo VI: DE LA APORTACIÓN DE LA DERIVA EN EL URBANISMO	201
1. Utilización de la deriva como herramienta y metodología de análisis y diagnóstico de espacios urbanos	203
2. Utilización de la deriva como medio de participación del ciudadano en los procesos de planificación urbana	216

segunda parte

INTRODUCCIÓN

En esta segunda parte de la tesis nos centraremos en el análisis de estrategias de articulación entre la deriva y en el campo del Urbanismo.

Hemos de realizar dos advertencias: La primera de ellas se refiere al carácter multireferencial que esta parte adquiere, que responde a la intencionalidad de dejar manifiesta la complejidad que subyace, a nivel cognoscitivo en el tema central que abordamos: la articulación de la teoría de la deriva como herramienta de análisis y aporte de datos cualitativos en la urbanística, desde una estrategia transdisciplinar que respete el carácter complejo y multidimensional de la ciudad.

Y una segunda advertencia acerca del análisis de la percepción humana. A pesar de su importancia en el análisis que pretendemos, no afrontaremos el estudio de la percepción ambiental desde el punto de vista orgánico-biológico. Ello exigiría una serie de aportaciones, imposibles dentro del límite de nuestra investigación. Por ello, nos limitaremos a hacer una breve presentación de algunos ejemplos y/o experiencias que consideramos importantes y que aportarán posteriormente conclusiones útiles.

Hemos dividido esta segunda parte en tres capítulos:

En el primero de ellos, el **capítulo V**, titulado “**De la relación ciudadano-ciudad**”, analizaremos y definiremos la relación e interacción del hombre con el medio urbano, para revelar la importancia de su participación en los procesos de creación y planeamiento de las ciudades. En este capítulo profundizaremos en la implicación de la percepción urbana dentro de los mecanismos de construcción formal y significativa de la ciudad, así como su importancia en la poéticas artísticas y por lo tanto, en la aportación del arte en el paradigma urbano.

En el capítulo segundo titulado “**De los enfoques evaluativos de la ciudad**”, reuniremos dos teorías estrechamente ligadas entres sí sobre las que se articula todo el sistema de hipótesis propositivas basadas en la lectura y evaluación de los espacios urbanos. La primera de ellas es la propuesta por Kevin Lynch (1960) acerca de la *imaginabilidad* de las ciudades. Lynch desarrolla un sistema de elementos reconocibles que hacen a una ciudad “imaginable”, partiendo de la directa proporción entre imaginabilidad y calidad estética urbana. Y la segunda, es la teoría de Jack Nasar (1998), que podríamos considerar como un segundo estado de la teoría de Lynch. Nasar basa su estudio en el carácter evaluativo de las ciudades, identificando cinco factores que hacen una ciudad visualmente atrayente.

Por último aportamos la experiencia realizada por el Servicio de Científico-Técnico de Gestión y Evolución del Paisaje de la Universidad de Barcelona, sobre determinados municipios de Cataluña. Ellos han puesto en práctica una propuesta de parámetros que determinan el nivel de contaminación visual en un municipio.

En este sentido, las tres estrategias anteriormente citadas, han sido seleccionadas con la intención de desarrollar un enfoque histórico y

metodológico sobre la problemática de la lectura ambiental urbana y un intento de encontrar datos "objetivos" que hagan más fructíferos los planes de Urbanismo, siempre desde la perspectiva que en esta tesis se pretende: incluir el Arte como herramienta social.

A pesar de las deficiencias que expondremos en la lectura crítica de cada una ellas, es justo señalar que dichas investigaciones ofrecen interesantes posibilidades de aplicación de la deriva, y son útiles ejemplos de participación del ciudadano en la aproximación metodológica en la lectura y evaluación de los ambientes urbanos

Para finalizar esta segunda parte, el **capítulo V**, tratará "**De la aportación de la deriva en el Urbanismo**". En él desarrollaremos teóricamente nuestra hipótesis principal de trabajo, en la que planteamos la teoría y práctica de la deriva situacionista como herramienta de evaluación de las ciudades desde una complejidad conceptual y multidisciplinar partiendo de la cooperación entre distintas dimensiones cognoscitivas.

Para ello realizaremos una interpretación de los resultados obtenidos en diversos ejemplos de aplicación de la deriva en el campo de la urbanística, desde dos áreas de aplicación diferentes:

- como herramienta y metodología de análisis y diagnóstico de espacios urbanos.

- como medio de participación del ciudadano en los procesos de planificación urbana.

CAPITULO IV

De la relación entre ciudadano y ciudad

1. La percepción significativa

La génesis de la ciudad se desarrolla en el contexto de un proceso *poiético*, atravesando un laberinto entre imaginación, sensación y conocimiento. El **lugar** está definido por Aristóteles como **“la primera envolvente inmóvil, abrigando cuerpos que pueden desplazarse y emplazarse en él”** ¹²⁸. Podemos decir entonces que el lugar es el contenedor del hombre y su historia, distinto aunque no obstante en resonancia con su contenido. La ciudad como lugar que “agrupa y exterioriza la forma con que agrupa al hombre” ¹²⁹, permite al individuo recorrer su historia y a la vez permite a la historia situar al individuo. La ciudad se establece como vehículo entre la historia y el sujeto, el material base sobre el que el individuo se expresa, “el medio expresivo, el sueño construido o constructible” ¹³⁰. El individuo se reconoce íntimamente con el lugar a través de su historia, cuando esta razón se rompe, el ciudadano se encuentra desorientado y “el lugar se vuelve insignificante, difuso, confuso, y en el límite, se confunde con la muerte, la cual no atiende a razones” ¹³¹.

¹²⁸ Aristóteles citado en MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2000. p.12.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ MUNTAÑOLA., *Op.cit.* p.19.

¹³¹ MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2000. p.17.

La *Fenomenología de la Percepción* de **Maurice Merleau-Ponty**, propone al individuo como cuerpo sujeto, como mediador activo entre el sí mismo y el mundo. El cuerpo es, un modo de acceder al mundo y a la vez un modo de surgimiento del mundo: **"Desde el momento en que mi ser está abierto al mundo, polarizado hacia él, y las cosas no son en sí, sino realidades para mí, la percepción externa no será otra cosa que el momento en que esa realidad se abre a la mirada de mi subjetividad encarnada y orientada hacia el mundo"** ¹³².

El ciudadano como centro de nuestra investigación es el vehículo que proporciona la misma percepción; **percepción** que estaría en relación con el **conocimiento** y la **sensibilidad** (Véase figura 49), y que se elevaría como experiencia originaria de la ciudad.

De esta manera, **la percepción radicaría en el reconocimiento, más allá del medio actual, de un mundo de cosas visibles para cada uno de nosotros bajo una pluralidad de aspectos**. La ciudad percibida se hallaría entramada en nuestra historia personal, pues sería la ciudad tal como nosotros la vemos, un momento de nuestra historia individual. Por lo que, **la ciudad no sería una realidad en sí, sino para nosotros**, teniendo en cuenta que **"la cosa no puede ser jamás separada de aquel que la percibe, no puede ser jamás efectivamente en sí, porque sus articulaciones son las mismas que las de nuestra existencia y se pone al principio de una mirada o al término de una explosión sensorial que la inviste de humanidad"** ¹³³. Esto según Merleau-Ponty sería únicamente posible partiendo de un sujeto comprometido y no de una conciencia de testigo.

¹³² MERLEAU-PONTY, Maurice., *Phénoménologie de la Perception*. París: Gallimard, 1969. pp. 275-276.

¹³³ MERLEAU-PONTY., *Op.cit.* p.370.

La ciudad, como objeto de nuestra percepción, posee una naturaleza ambigua y compleja, participando de la ambigüedad y complejidad de la misma existencia humana en cuya historia está inserta.

De esta manera, la realidad sería la base o la matriz generadora de todas las poéticas de la ciudad, estableciendo una unión certera entre arte y conocimiento. El ciudadano partiendo de su **subjetiva sensibilidad** actuaría como **catalizador de los procesos de creación y re-creación de la ciudad**, puesto que como hemos dicho anteriormente la **percepción activa** consistiría en el reconocimiento de la realidad visible para cada uno de nosotros. Como consecuencia, se generaría una *poiética*¹³⁴ que no se reduciría a la mera producción de un entorno-receptáculo de los intereses del ciudadano, sino que se trataría del aprendizaje de una actitud "artístico-creativa" que conduciría a una re-interpretación de la ciudad ya existente, para volver a descubrirla y re-construirla.

En definitiva, podemos hablar de una **Percepción Significante**, como experiencia originaria de la ciudad, donde se hace necesaria la presencia de tres elementos (Véase Esquema 2):

- 1º **La Realidad Construida:** Una realidad que forma parte de la historia del ciudadano y actúa como lugar que lo envuelve y agrupa, y desde donde el ciudadano pone en funcionamiento un proceso sensitivo.
- 2º **La Sensibilidad:** Actúa como vehículo y puente entre la realidad exterior y la realidad interior del ciudadano. Es la

¹³⁴ Según Etienne Soriau, "la *poiética* tiene como objeto todo lo que ha intervenido en una obra para darle existencia (*Diccionario Akal de Estética*. Akal, Madrid 1998. p. 894). Para Paul Valery, inventor de la palabra poética en 1937 (cfr. *Introducción a la poética*, París 1938), "la poiética es Todo lo que se reduce a la creación de obras cuyo lenguaje es a la vez sustancia y medio".

base para el conocimiento y la creación de una ontología de la ciudad.

- 3° **El Conocimiento:** el ciudadano a través de un proceso cognitivo, recoge la información necesaria aportada por sus sentidos para elaborar imágenes, mapas mentales de la ciudad, una poética personal y subjetiva de la ciudad. En este punto el ciudadano revierte el proceso de aprehensión para traducirlo en construcción, que a través de procesos artístico-creativos plasmará de nuevo en la **Realidad Construida**.

Al percibir el sujeto la ciudad como un conjunto de estructuras significativas, la percepción se convierte en una auténtica comunicación entre habitante y ciudad. Como resultado de esta consideración aportamos una figura simbólica que aparece como actitud del individuo-habitante activo de la ciudad, como **alentador de rastreos, y cazador de trazas de invisibilidad que afloran a la superficie a través de mecanismos mentales** que intentaremos descubrir. Podríamos decir que la percepción significativa y la construcción "mental" de la ciudad sigue las pautas de un **proceso simbólico-semiótico**, con la participación activa del ciudadano a través de su transmutación en la figura simbólica de ciudadano-artista. (Véase FIGURA 49).

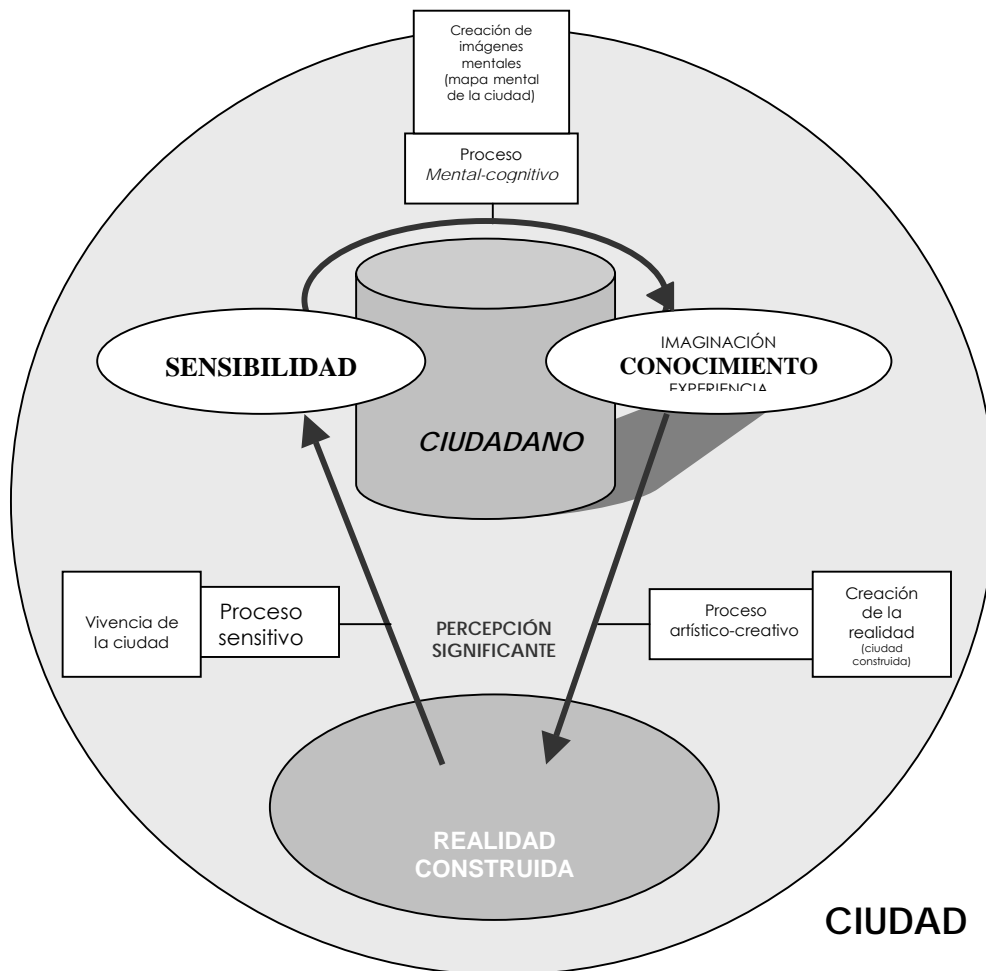


FIGURA 49
LA PERCEPCIÓN SIGNIFICANTE

2. El ciudadano-artista

El ciudadano puede encontrar a la ciudad como encuentra a una persona. La ciudad tiene una fuerza poética, una capacidad para personificar ese encuentro, en la profundidad de sus lugares, que son los lugares del hombre, construidos por el hombre, donde se aglutinan sus historias, quedando incrustadas entre rincones y paredes.

“En cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda ser explorado”¹³⁵; **el ciudadano**, “ve lo que está escrito”¹³⁶; pero ver, significa percibir las diferencias y discontinuidades del espacio; ver significa **distinguir lo visible y lo invisible** en lo que le rodea. Su paseo trasciende los modos de lo anecdótico, para convertirse en el método, metáfora de la forma misma de la experiencia de lo real. “El paseo establece unos modos específicos de relación entre el recuerdo, la atención y la imaginación. El paseante busca el encuentro con un presente que le ofrezca su rostro, es un cazador de rostros, como de otros tantos mundos posibles, como de otras tantas posibilidades del mundo”¹³⁷.

El que ha aprendido a ver, pasa de la imágenes de los elementos construidos y trazados en la ciudad, a las imágenes en su imaginación misma; entonces “el mundo se le manifiesta como experiencia espacial, codificada mediante las formas, el color, el valor, la dimensión, la

¹³⁵ LYNCH, Kevin., *Image of the city*. Cambridge: MIT Press, 1960. (Edición en castellano: *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito, 1974. p.9.

¹³⁶ BELPOTI, Marco., “Un ojo en las ramas”. *Italo Calvino: Nuevas Visiones*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1997. p.40.

¹³⁷ MOREY, Miguel., “Invitación a la lectura de Walter Benjamín”. *Punto Crítico*. Pp.95,101.

dirección, la textura, la posición, que constituyen los subsistemas del conjunto *espacio*"¹³⁸. **El paseante de la ciudad, configura un lenguaje personal para descifrar lo que encuentra.**

A pesar de la hegemonía de la visión y la retina en la percepción de la ciudad, cada experiencia significativa es multisensorial. "Cualidades como la materia, el espacio y la escala se miden por medio del ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y los músculos. Normalmente no nos damos cuenta de que un elemento inconsciente del tacto está irremediamente reflejado en la visión; cuando miramos el ojo toca, e incluso antes de mirar un objeto ya lo hemos tocado" ¹³⁹. **Los sonidos, los olores, los sabores, los cambios de temperatura,... sirven para registrar el mundo. Los olores** nos hablan del lugar donde nos encontramos –el olor de una panadería cercana, o de los excrementos en los callejones...-, **los sonidos** nos dictan el tamaño de un espacio (la distancia que hay entre tú y el emisor) –los ladridos lejanos de un perro, la propia voz en los interiores, el ruido de los pasos sobre diferentes pavimentos...-, **el tacto** de las cosas te habla del material y del ambiente –la temperatura de un vidrio, la rugosidad de una pared de piedra...-, el sol en la cara, la humedad al respirar,... **todos los sentidos se concatenan y relacionan, traspasando nuestros esquemas mentales y ofreciendo nuevas experiencias, haciendo que nuestra vivencia de la ciudad sea exclusiva e individual**, pues "la percepción del mundo es la única maravilla distinta para cada uno de nosotros, y aquella de la que seguramente somos menos conscientes" ¹⁴⁰.

En 1890 **Bernard Berenson** sugirió que cuando se experimenta una obra artística, **imaginamos un encuentro físico a través de sensaciones ideadas** a las que llamó *valores táctiles*; la ciudad evocaría en el ciudadano esas

¹³⁸ BELPOTI, Marco., "Un ojo en las ramas". *Italo Calvino: Nuevas Visiones*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1997. p.43.

¹³⁹ PALLASMAA, Juhani., "Hapticidad y Tiempo. Notas acerca de la Arquitectura Frágil". *Pasajes: Arquitectura y Crítica*. Octubre 2001. año 3, nº 30. p.34.

¹⁴⁰ ZARRALUKI, Pedro., "La ciudad invisible". *Quaderns*, nº 219. p.143.

sensaciones ideadas, haciendo que su experiencia urbana, del mundo y de él mismo, sea más intensa. La percepción genuina de la ciudad sería una percepción no solamente estética, sino "artística" de la ciudad, pues posee el componente creativo de la práctica artística y dependería de la visión periférica anticipada y transformadora de las imágenes en un compromiso corporal y espacial que impulsaría a la participación.

La ciudad no es capturada solamente por los sentidos, sino que se interioriza e identifica con nuestro propio cuerpo y con nuestra experiencia existencial. **El habitante interioriza sus percepciones revirtiendo el proceso y proyectando sus imágenes mentales sobre la ciudad**, identificándola con su propio cuerpo e identidad existencial.

El ciudadano revierte el proceso y proyecta sus imágenes mentales sobre la ciudad, realizando por tanto un **acto creativo**, "pues es en el trabajo creativo, donde el artista participa directamente con su experiencia existencial y corporal antes que con un planteamiento exterior lógico"¹⁴¹.

La ciudad se va trazando, creando, siguiendo la historia y las historias de sus habitantes, materializando las imágenes de su imaginación: personas, cosas, paisajes, situaciones,... registrándolas entre sus elementos, espacios y lugares, para después evocarlas con una simple mirada del habitante.

El ciudadano-artista interioriza las percepciones-sensaciones del entorno, relacionándolas a los lugares, y estableciendo conexiones entre el medio físico y sus sentimientos y recuerdos; le da significado a esos lugares, a los rincones de la ciudad, al mundo; les da nombre ¹⁴². En su memoria realiza

¹⁴¹ PALLASMAA, Juhani., "Hapticidad y Tiempo. Notas acerca de la Arquitectura Frágil". *Pasajes: Arquitectura y Crítica*. Octubre 2001. año 3, nº 30. p.37.

¹⁴² Platón llegó a decir que para conocer bastaba nombrar, pues el nombre era el ser de las cosas. En este mismo sentido lo dice I. Calvino en *Las ciudades invisibles* cuando se refería al atlas del Emperador: "El atlas tiene una virtud: revela la forma de las ciudades que todavía no poseen forma ni nombre" (p.147). Es decir, al darle nombre a la ciudad, la está definiendo; es un acto de creación de la ciudad. Se podría decir que se trata de un

una especie de registro acumulando datos y ordenándolos en el mapa conceptual que realiza de la ciudad. La ciudad se convierte pues, en un fondo que actúa como soporte de las actividades y percepciones urbanas, manteniéndose como el arte, suspendido entre la certeza y la incertidumbre, la fe y la duda.

La ciudad absorbe la memoria de estas historias y las hace suyas, fabrica su propia memoria, de la que el ciudadano es partícipe y va revelando cada día siguiendo sus propias huellas, redescubriendo sus propios recuerdos, y añadiendo otros nuevos.

Pero el ciudadano, "está siempre a la caza de algo escondido o solo potencial e hipotético, y sigue sus trazas que afloran a la superficie" ¹⁴³. Entre las infinitas formas de la ciudad, busca la que tiene un significado particular para él; ahora el habitante-artista realiza una **búsqueda consciente de respuestas**. En este sentido *la ciudad invisible* que rastrea es más real de lo que parece, pues aunque parezca que estas ciudades invisibles "son obra de la mente o del azar, ni la una ni el otro bastan para mantener en pie sus muros" ¹⁴⁴. Es entonces cuando nos damos cuenta que **su materialización coincide con la respuesta a una pregunta nuestra**.

Se produce pues, una común unión entre el hombre y la ciudad. El habitante encuentra el lazo umbilical que le conecta a la ciudad, el hilo que enlaza los elementos secretos de su ciudad, la norma interna, el discurso que la dirige; descubriendo el acertijo de su ciudad, que escondía un deseo o un temor: la verdadera ciudad.

proceso creativo y de algún modo artístico si se hace con conciencia desde el territorio del Arte.

¹⁴³ Italo Calvino (1989) citado por María Josefa Calvo Montoro en "Italo Calvino o la visibilidad en las ciudades de la escritura". *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Actas del IV Curso. Diputación de Huesca, Huesca 1998. p.92.

¹⁴⁴ CALVINO, Italo., *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 1994. p.58

“Cada hombre, cada individuo ha podido vivir su propia historia en el corazón de la ciudad. A lo largo de sus itinerarios, de sus paseos...”¹⁴⁵.

El ciudadano siempre estuvo creando la ciudad, es más, permanece re-creando la ciudad constantemente; y cuando toma plena conciencia de su ciudadanía, **la invisibilidad de la ciudad se le revela.**

¹⁴⁵ AUGÉ, Marc., “Lugares y no-lugares”. *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Actas del IV Curso. Diputación de Huesca, Huesca 1998. p.240.

CAPITULO V

De los enfoques evaluativos de la ciudad

1. Lectura crítica de la ORIENTACIÓN de Kevin Lynch.

1.1. Aspectos de su propuesta:

1.1.1. LEGIBILIDAD

Durante la primera mitad del siglo XX, los estudios urbanos se debatían entre las aguas de dos paradigmas dominantes:

- la ecología urbana
- la economía política urbana

Los cambios tan drásticos que estaban sufriendo las ciudades europeas, especialmente la industrialización, secularización y modernización, hicieron que los teóricos tornaran sus miradas hacia la búsqueda de explicaciones para estas grandes transformaciones que estaban sucediendo en las ciudades.

En 1959 se fundó el Centro de Estudios Urbanos (Joint Center for Urban Studies) en el Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT) para reunir un grupo interdisciplinar de profesionales para realizar estudios urbanos, desde el campo de la antropología, economía, ingeniería, sociología y ciencias

políticas, así como urbanistas. Fue en este contexto que el arquitecto Kevin Lynch junto con el artista Georgy Kepes publicaron en 1960 su estudio titulado *La imagen de la ciudad*, después de cinco años de trabajo de campo en varias ciudades americanas. Podríamos decir que Lynch era progresista pues intentó fusionar el diseño con el planeamiento urbano, aproximándose desde un amplio punto de vista holístico, procedente de la Escuela de Chicago, teniendo en cuenta los límites bien marcados que la teoría y la práctica de la Arquitectura del momento profesaban.¹⁴⁶

El libro, escribió Lynch, trata "sobre la apariencia visual de las ciudades, su importancia y si ésta se puede cambiar. El paisaje urbano, entre sus muchos papeles, es algo para ser visto, para ser recordado, y para disfrutarlo... Mirar las ciudades da un especial placer. Como una pieza de arquitectura, la ciudad es una construcción en el espacio, pero a gran escala,... percibida solo en el curso de largos lapsos de tiempo... En cada instante, hay más de lo que el ojo puede ver, más de lo que el oído puede oír, un juego de vistas esperando a ser exploradas. Nada es experimentado por sí mismo, sino siempre en relación al ambiente que lo rodea, las secuencias de acontecimientos nos dirigen a él, la memoria de experiencias pasadas... Cada ciudadano ha tenido largas asociaciones con alguna parte de su ciudad, y su imagen se empapa de memorias y significados... Este libro considerará la cualidad visual de la ciudad americana con el estudio de la imagen mental de la ciudad construida por sus ciudadanos"¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Kevin Lynch seguía a la Escuela de Chicago que a su vez derivaba de las aproximaciones del alemán Georg Simmel sobre los efectos de la vida en las grandes ciudades industriales sobre el individuo. Georg Simmel inició lo que hoy consideramos una socio-psicología de la vida urbana, descrita en su ensayo *The Metropolis and Mental Life*(1905). El punto de partida de Simmel se basaba en la observación de que la gente que vivía en las ciudades estaba expuesta a una continua interacción (física) con extraños, lo que provocaba una sobre-estimulación del sistema nervioso de los ciudadanos, causando un distanciamiento social como técnica de supervivencia. Este es un punto esencial que heredará la Escuela de Chicago.

¹⁴⁷ Este texto forma parte del archivo del MIT Institute (Massachussets Institute of Tehnology) junto con notas de investigación de campo, entrevistas sobre la percepción de la ciudad, manuscritos, diarios de viaje y notas de preparación de las clases que Lynch a lo largo de su carrera de profesor e investigador en el MIT. Hemos consideramos apropiado traducir el

Queremos destacar la última parte de este texto: "En cada instante, hay más de lo que el ojo puede ver, más de lo que el oído puede oír, un juego de vistas esperando a ser exploradas". Este pasaje nos puede recordar a la descripción de la experiencia estética que tuvieron los situacionistas en sus derivas o la de Tony Smith al recorrer una autopista nocturna. Sin duda alguna, la experiencia artística subyace en estas palabras.

La principal aportación de Lynch fue el concepto de *imaginabilidad*, como marco teórico desde el que estudió la confección de mapas cognitivos, la forma urbana y las relaciones espaciales en las ciudades. *Imaginabilidad* es "esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate. Se trata de esa forma, de ese color o de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad. A esto se le podría dar, asimismo el nombre de *legibilidad*, o quizás el de *visibilidad*".¹⁴⁸

Kevin Lynch advierte en el comienzo de su estudio que las cualidades visibles no son las únicas que pueden utilizarse para la identificación y estructuración del medio urbano, aún así sus estudios tienen un carácter preeminentemente visual. Describe una imagen de la ciudad por medio de la cual nos orientamos para circular y acceder con más facilidad y seguridad a nuestros destinos. Partiendo de los patrones gestálticos, Lynch estableció los cinco modelos formales de legibilidad que los habitantes utilizan para interiorizar las ciudades en las que viven: sendas, bordes o

texto (traducción realizada por la doctoranda) para facilitar la lectura de nuestra disertación en este capítulo. Adjuntamos en el Apéndice de esta tesis su versión original en inglés junto con otros manuscritos por su importancia como aportación al discurso de esta tesis y la posible variabilidad en la interpretación que pudieran dar lugar algunos términos utilizados por Lynch.

¹⁴⁸ LYNCH, Kevin., *Image of the city*. Cambridge: MIT Press, 1960. (Edición en castellano: *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito, 1974, p.18.

límites, barrios, nodos o nudos y mojones o hitos. Con ellos establecemos referentes que nos ayudan a recordar nuestra ciudad y a crear lazos de identidad.

Lynch argumentaba que la imagen de la ciudad se creaba a partir de tres partes:

- identidad (reconocimiento e identificación de objetos)
- estructura (reconocimiento de patrones)
- significado (relación de valores emocionales con respecto a esos objetos)

Aunque Kevin Lynch reconoció la importancia del significado, su investigación se centró en la identidad y la estructura – su legibilidad. Decía que la gente tenía una percepción más consistente de la identidad y la estructura, y que de alguna forma no era práctico el estudio de los significados.

Íntimamente ligado al concepto de *legibilidad*, Lynch relaciona el de *orientación*, que desarrollamos a continuación.

1.1.2. ORIENTACIÓN

Para Lynch el perderse constituye una experiencia como poco desagradable y llena de terror, incluso afirma que “tiene resonancias que connotan completo desastre”.¹⁴⁹ Bien es cierto que nuestra sociedad ya ha diseñado el espacio urbano de modo que nos provee con medio específicos de orientación como mapas, calles y edificios numerados, señales de tráfico y letreros, etc.

¹⁴⁹ LYNCH (1960), Op.cit., p.12.

Según Lynch la estrategia de la orientación está basada en la imagen ambiental y la representación que el individuo tiene de ese ambiente. El tener una imagen nítida de la ciudad facilita y acelera el desplazamiento con exactitud y garantía de éxito de llegar a nuestro destino. Lynch va aún más lejos afirmando que “un escenario físico vivido e integrado, capaz de generar una imagen nítida, desempeña así mismo una función social”¹⁵⁰ y le otorgaría al ciudadano “una fuerte sensación de seguridad emotiva”.¹⁵¹

Aún así, Lynch admite que el elemento de sorpresa o laberíntico¹⁵² tiene cierto valor en el medio ambiente; pero lo hace evidentemente de una forma casi tímida:

“En primer término, no debe existir el peligro de perder la forma básica u orientación, de manera que no pueda nunca volverse a encontrar el camino. La sorpresa debe darse en un marco global; las confusiones deben constituir pequeñas zonas en un conjunto visible. Por otra parte, en sí mismo el laberinto o misterio debe poseer cierta forma que pueda explorarse y, con el tiempo, aprehenderse. Un caos completo, sin pizca de armonía, nunca resulta agradable”.¹⁵³

Lynch dedica un capítulo entero, el apéndice A, de su estudio *La imagen de la ciudad*, a la exposición de anécdotas que ejemplifican los remotos orígenes de la orientación en la civilización humana. También describe las inconveniencias y desventajas de su “imaginabilidad”. Una de ellas, consiste en la saturación de significados simbólicos en un paisaje podría producir una inhibición de las actividades prácticas. También se correría el riesgo de que estos símbolos estuviesen sujetos a una “moda” concreta y el periodo de comunicabilidad fuese duradero solamente durante un “corto”

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ LYNCH (1960), *Op. cit.* p. 13.

¹⁵² El laberinto y el elemento sorpresa en el recorrido urbano nos recuerda la posición de Constant en cuanto a su propuesta del Principio de desorientación y el laberinto dinámico. Véase pp.97-98 de esta tesis.

¹⁵³ LYNCH (1960), *Op. cit.*, p.14.

intervalo de tiempo. Así dice: "[...] es conveniente que estas imágenes sean comunicables y adaptables a nuevas necesidades prácticas y que puedan desarrollarse nuevas agrupaciones, nuevos significados y una nueva poesía".¹⁵⁴

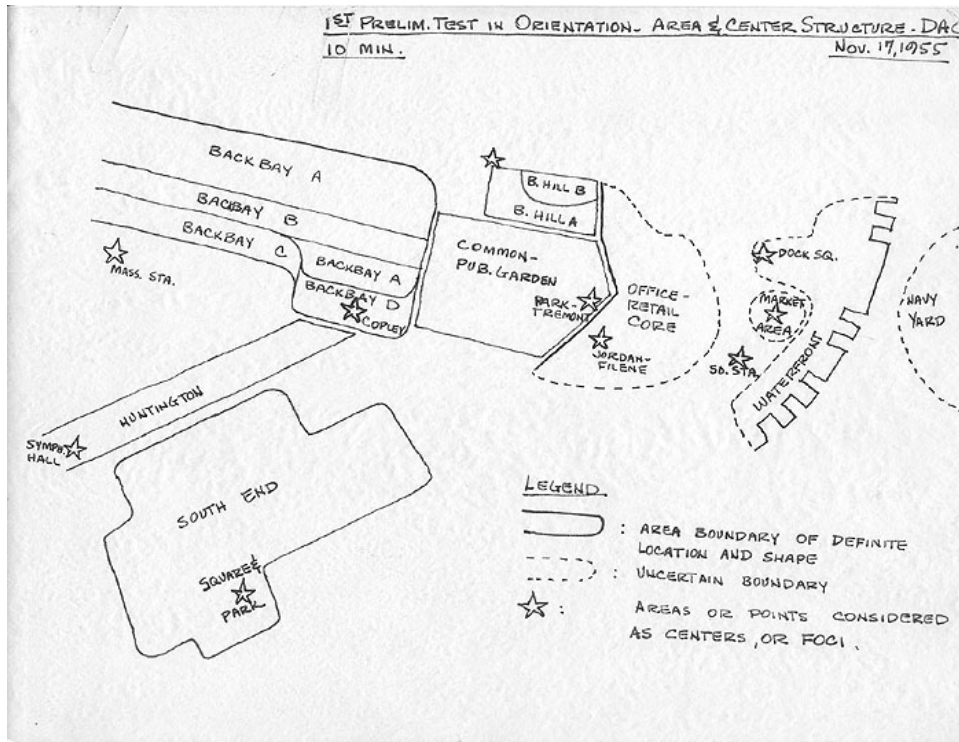


FIGURA 50: Croquis de Boston realizado por Kevin Lynch en 1955.

¹⁵⁴ LYNCH (1960), *Op. cit.*, p.165.

1.2. Reflexión crítica

Kevin Lynch ya observó cierta subjetividad en la apreciación de las diferentes categorías. Él mismo escribió: “ La imagen de una realidad física determinada puede cambiar ocasionalmente de tipo si las circunstancias de su visión son diferentes. Así, una autopista puede ser una senda para el conductor y un borde para el peatón. O una zona central puede ser un distrito cuando una ciudad está organizada sobre una escala media y un nodo cuando se considera la superficie metropolitana en su conjunto. Pero las categorías parecen tener estabilidad para un observador determinado cuando actúa en un nivel determinado”.

Si analizamos detenidamente el estudio de Kevin Lynch podemos encontrar algunas deficiencias que hacen que su método para el diseño urbano sea cuando menos incompleto.

Destacamos a continuación las más destacables:

- El hecho de que toma como única base firme de su exploración la experiencia peatonal de los entrevistados. Sin duda alguna la percepción de la ciudad cambia si el paseo se hace a pie, en automóvil o autobús. En este sentido, queda confuso el análisis de Lynch.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Como contraposición podríamos decir cómo en el proceso de deriva, los situacionistas admitían los trayectos en medios de locomoción para intensificar el efecto de la deriva. Véase en el *Cap. II De la teoría de la deriva* de esta tesis, Apartado 4: *Aportaciones de la deriva* p. 99, donde profundizamos sobre el concepto de desorientación como propuesta de los situacionistas para experimentar la ciudad y las referencias al uso del taxi para aumentar el sentido de desorientación en la ciudad.

- Las exploraciones de Lynch pretendían unas veces abarcar el área entera de la ciudad y otras veces se limitaba a recoger observaciones de un desplazamiento peatonal. Por este motivo, habría que determinar con mayor precisión a qué ámbitos urbanos se ciñe la construcción de un mapa cognitivo.
- Otro de los puntos que creemos importantes y que ya han apuntado algunos autores, es que Lynch utiliza el dibujo como práctica fundamental en la expresión de la imagen mental de la ciudad:

“Nos parece problemático el que tales métodos sean capaces de generar datos que reflejen algo más allá de la mera habilidad para el dibujo... En muchos casos el sujeto, él o ella, nunca ha esbozado un mapa y en algunos casos incluso nunca ha realizado una tarea de dibujo. Además es muy verosímil que algunas personas puedan sufrir cierta grafofobia. Está claro que en cualquiera de estas eventualidades se presenta alguna evidencia de inhibición grafomotora o una grave falta de entrenamiento o práctica en el dibujo”.¹⁵⁶

- La fundamental de las deficiencias en el trabajo de Kevin Lynch, y que ya esbozó Constancio de Castro en su estudio sobre “La Geografía de lo cotidiano” es sin duda la preeminencia de las imágenes visuales en la experiencia urbana:

¹⁵⁶ Denis Wood y Robert Beck, “Talking with Environmental A. AN xperimental Mapping Language”, en Gary Moore y Reginalkd Golledge, eds., *Environmental Knowing*, Doowden Hutchinson & Ross, 1976, págs. 351-361, citado en DE CASTRO, Constancio (La Geografía de lo cotidiano

"...aceptamos sin duda la existencia y el papel que las imágenes visuales juegan en los mapas cognitivos del entorno urbano. Pero la fuente de información que nutre la imaginación mental no se limita a lo visual sino que abarca la experiencia entera".¹⁵⁷

En este punto de nuestra reflexión, cabría preguntarnos cómo influyen el resto de los sentidos en la percepción de la ciudad?¹⁵⁸ A este respecto cabe mencionar la experiencia que el arquitecto Toni Gironés describió para la revista *Quaderns de Arquitectura*:

"Los sonidos, los cambios de temperatura, los olores,... e incluso los sabores sirven para "registrar" en momentos de desorientación. Te das cuenta de que los olores o pesan o son ligeros o son densos, que los sonidos te dictan el tamaño de un espacio – la distancia que hay entre tú y el foco emisor -. Los cuatro sentidos a los que "aparentemente" queda reducida la percepción se concatenan y relacionan en progresión, traspasando velos de la memoria, ofreciendo nuevas experiencias, producto de las múltiples analogías que se establecen. Estás acostumbrado a un espacio físico, acotable, permanente y pasas a percibir un LUGAR mental, efímero y cambiante."¹⁵⁹

La experiencia descrita por Toni Gironés, nos incita a reflexionar sobre el modo en que percibimos nuestro entorno; cómo el habitar se convierte en una experiencia de naturaleza cambiante, tanto desde el punto de vista del habitante como de la realidad arquitectónica, en tanto que entrarían

¹⁵⁷ DE CASTRO, Constancio, *La Geografía en la Vida Cotidiana*, p. 54.

¹⁵⁸ Véase en la pp.275-292, el artículo LÓPEZ RODRIGUEZ, Silvia. "El túnel de las metáforas". *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Vol. VII, núm. 146(036), 1 de agosto de 2000. Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98 escrito por la doctoranda donde se aborda el tema con más profundidad o directamente en la sitio web [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(036\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(036).htm)

¹⁵⁹ Fragmento del artículo "La ciudad invisible" escrito por Pedro Zarraluki (2001) para el nº 219, p.144 en la revista *Quaderns D'arquitectura i urbanisme* donde el arquitecto Toni Gironés describe su experiencia como "invidente" durante un paseo por la ciudad de Barcelona.

en juego factores como la subjetividad de la percepción del medio y la transformación del entorno urbano tanto en el espacio como en el tiempo. Surgen por tanto referencias al proyecto situacionista de "construcción lúdica de situaciones" con el que se pretendía la organización colectiva de un ambiente urbano unitario y la participación del ciudadano en el mismo, mediante un juego azaroso de acontecimientos.

Entrarían por tanto en el proceso de orientación otros factores que atenderían a la participación del resto de nuestros sentidos. ¿Acaso los sonidos que escuchamos o los olores que olemos en la ciudad no nos describen el tipo de actividades que se realizan y su localización (cercanía o lejanía)?

Si comparamos la deriva situacionista con el método de lectura de Kevin Lynch encontramos que el punto de encuentro de ambas está en la lectura del ambiente.

Hemos analizado anteriormente que la teoría de la deriva consistía en una lectura del espacio urbano, pero ésta era una lectura instintiva, basada en el deseo, con un carácter inconsciente heredado de las deambulaciones surrealistas, consistentes en un dejarse llevar por las percepciones y sus evocaciones. Sin embargo Lynch introduce el concepto de *legibilidad* del espacio urbano de un modo metódico, consistente en una lectura del espacio urbano reconociendo ciertas estructuras visuales (hitos, bordes,...).

La orientación de los situacionistas declina en el deseo del paseante, no existe un lugar de destino fijado, pero sí está planificada la intención del deambular; se trata de una desorientación planificada cuyo objetivo de análisis se escapa a la simple lectura de hitos arquitectónicos lynchianos. Lo que aparentemente aparece como un deambular caótico pertenece al terreno de la complejidad. Complejidad porque nos aproximamos a una

visión global de la ciudad, que podría ser definida "como confluencia de complejidades en un todo orgánico".¹⁶⁰

Guy Debord defendía el extrañamiento en el ciudadano, lo que proporcionaba ese estado de excitación continua que lo incitaba a vagar para conocer la ciudad. Extrañamiento que situaba al *deambulante* en un posición "activa" frente al entorno, y que lo incitaba continuamente a la creación de situaciones. Lynch, sin embargo defiende que esta impresión de sentirse extraño, produce en el ciudadano una sensación de descontrol y ansiedad que debe ser evitada. Dice:

"Si se desordenan los símbolos, el individuo está perdido. En conjunto, la situación se asemeja, en forma curiosa, a lo que hacemos cuando nos encontramos en una ciudad desconocida".¹⁶¹

A pesar de los huecos que encontramos en el estudio de Kevin Lynch, no podemos dejar de decir que fue pionero en las investigaciones sobre imaginaria mental con su obra "*The image of the City*".

¹⁶⁰ Miguel Angel Moleon a propósito de la complejidad de sus consideraciones metodológicas, en MOLEON VIANA, Miguel Angel. *La línea incandescente. Nihilismo y Utopía en los procesos creativos del artista contemporáneo*. Director: Pedro Osakar. Granada: Universidad de Granada. Departamento de Pintura. 1996. Ejemplar fotocopiado, p.13.

¹⁶¹ MOLEÓN, *Op.cit.*, p.147.

2. Lectura crítica de la EVALUACIÓN de las ciudades según Jack Nasar.

2.1. Aspectos de su propuesta

2.1.1. LIKABILITY

Actualmente el profesor de planeamiento urbano e investigador de la Universidad de Ohio, Jack Nasar, está realizando importantes investigaciones sobre la evolución y percepción de las ciudades. Se podría decir que sus estudios son una ampliación del trabajo de Lynch. En su libro *The Evaluative image of the city* (1998), sostiene claramente que el conocimiento sobre la identificación y la estructura de una ciudad (imaginabilidad de Lynch) no es suficiente para explicar el comportamiento del ciudadano atendiendo a la percepción del espacio urbano. Los análisis de Nasar se centran en una tercera categoría : el significado.¹⁶²

Algunos investigadores del paradigma de la percepción urbana como Appleyard¹⁶³, han encontrado que aquellos edificios más “imaginables” son mucho más evaluados tanto positiva como negativamente. Es decir, la imaginabilidad está en directa proporción con el grado evaluativo de un edificio.

“Si a la mayoría de la gente prefiere elementos imaginables, entonces la ciudad conllevará una evaluación positiva; si por el contrario a la gente no les gusta, entonces la ciudad tendrá una evaluación negativa, y surgirá

¹⁶² Cabe recordar que esta categoría – el significado – fue “desahuciada” por Lynch en sus estudios por considerar que no era práctico el estudio de los significados. Véase p. 10 de este capítulo.

¹⁶³ Véase APPLEYARD, D. *Planning a Pluralistic City*. Cambridge: MIT Press, 1976.

una necesidad de cambiar la apariencia de la ciudad" ¹⁶⁴. Esto es lo que Nasar denomina como *likability*, (*gusto del paisaje urbano*¹⁶⁵?). Este "gusto" se refiere a la probabilidad de que un ambiente urbano evoque una respuesta evaluativa positiva o negativa entre los ciudadanos que lo experimentan.

Según Nasar, la imagen evaluativa de una ciudad es definida por los sentimientos y significados que el ser humano le da a la ciudad, es decir, por sus reacciones frente a un determinado paisaje urbano. El ciudadano tiende a recordar aquellos lugares sobre los que con más facilidad siente un fuerte sentimiento, y es más propenso "a tener conexiones sentimentales en aquellos lugares urbanos más imaginables".¹⁶⁶

2.1.2. EVALUACIÓN

Kevin Lynch ya dio a conocer la necesidad de crear un plan visual relacionado con la forma urbana que de alguna manera se estableciera como una guía urbanística para el buen desarrollo de una ciudad. La mayoría de los estudios urbanísticos que se realizan en las investigaciones urbanas aceptan esta falta de método que existe en el paradigma de la percepción del espacio urbano. La creación de un patrón guía para la urbanística de las ciudades, permitiría una regularización de los métodos y proyectos arquitectónicos, con lo que contribuiría a la mejor construcción de nuestras ciudades. La principal dificultad que la creación de esta guía entraña, es su dependencia de la **subjetividad en los procesos de evaluación del paisaje urbano** por parte de los ciudadanos. Lo que sí está

¹⁶⁴AL-KODMANY, Kheir (2001), p.2. Traducción del inglés por la doctoranda. Versión original: "If most people like the imageable elements, the city will probably convey a positive evaluative image. If they dislike them, the city will convey a negative evaluative image, suggesting a need for changes in the city's appearance".

¹⁶⁵ La doctoranda considera práctico traducir la palabra *Likability* como "gusto", aún así mantendremos la denominación original de "*likability*" por tener otras connotaciones complementarias en el significado del lenguaje original.

¹⁶⁶ RAPOPORT, Amos., *Aspectos Humanos de la Forma Urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Gustavo Gili, Barcelona 1978.

claro, y ya lo apuntó Lynch es que para fabricar esta guía es necesario saber **cómo el público evalúa la ciudad y que significados le dan a los espacios urbanos.**

Según Nasar, la imagen evaluativa de una ciudad es definida por los sentimientos y significados que el ser humano le da a la ciudad, es decir, por sus reacciones frente a un determinado paisaje urbano. El ciudadano tiende a recordar aquellos lugares sobre los que siente un fuerte sentimiento con más facilidad, y será más propenso "a tener conexiones sentimentales en aquellos lugares urbanos más imaginables".¹⁶⁷

En su novedoso estudio¹⁶⁸ realizado en dos ciudades estadounidenses, Knoxville y Chattanooga (Tennessee), ha identificado cinco factores (que podríamos considerar FACTORES OBJETIVOS) que hacen una ciudad visualmente atractiva. Los investigadores que participaron en el estudio de Jack Nasar en estas dos ciudades, pidieron a los participantes que identificaran las zonas que más les atraía y más les repelía de la ciudad. Jack Nasar cuenta que estaba fascinado por la gran cantidad de coincidencias entre los participantes sobre las características o espacios deseables o detestables en un espacio urbano determinado. De estos resultados Nasar desarrolló esta lista de 5 factores determinantes de la *likabilidad* de un ambiente urbano. Los participantes coincidían en que áreas detestables eran aquellas que estaban congestionadas de tráfico, zonas industriales, zonas de aparcamiento para coches, y aquellas zonas que tenían una falta de "estilo" arquitectónico.

Es por ello que las investigaciones que Jack Nasar son en cierto modo sorprendentes y de gran aportación para los estudios urbanos. En su novedoso estudio¹⁶⁹ realizado en dos ciudades estadounidenses, Knoxville y

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Este estudio es parte del libro NASAR, J.L. *The evaluative image of the city*. Londres: SAGE Publications, 1998.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Chattanooga (Tennessee), ha identificado cinco factores (que podríamos considerar FACTORES OBJETIVOS) que hacen una ciudad visualmente atractiva. :

- naturaleza
Esta categoría se refiere a las áreas de paisaje natural, campo, ríos, lagos y montañas.
- espacios abiertos
La gente prefiere espacios con vistas abiertas y claras, no congestionadas por la multitud, etc.
- significado histórico
Son áreas que tienen un auténtico significado histórico o que parecen históricas al observador.
- sentido del orden
Se hace referencia a zonas que parecen bien organizadas, sin estilos conflictivos y/o caóticos.
- evidencia de un buen mantenimiento
Esta categoría se refiere a zonas limpias, "bien mantenidas" , que no estén sucias o en mal estado, viejas y en ruina.

2.2. Reflexión crítica

A pesar del tradicional dicho que dice que la belleza está en el ojo que la percibe, el estudio de Nasar nos demuestra que hay una consistente

coincidencia entre los gustos y disgustos de la gente en cuanto al medio ambiente.

Esta investigación por tanto apunta hacia un SÍ ES POSIBLE saber las preferencias de los ciudadanos; preferencias que pueden ser medidas empíricamente y pueden determinar el grado en que la gente le gusta o disgusta determinadas zonas de una ciudad.

Pero el mejoramiento de una ciudad no sólo atañe a un sentido estético. Otros estudios de Nasar apuntan que por ejemplo, ciertos elementos del diseño en las ciudades aumentan el miedo en la gente a ser atacados, el miedo al crimen.

Nasar aporta la necesidad de una participación activa del ciudadano. Ciertamente, existen leyes urbanísticas que controlan el diseño urbano de una ciudad, pero es obvio que no son suficientes ni competentes a las necesidades de las ciudades actuales.

Principalmente destacamos la escasa participación del público ciudadano, de cuya diaria actividad y uso de los espacios urbanos depende la apariencia física de una ciudad, pues como dice Nasar, "si ellos aprecian y valoran la apariencia, la ciudad tiene una buena forma visual".¹⁷⁰

"Nuestro dirigentes deberían hacer una encuesta a los consumidores del espacio público, esto es, al ciudadano".¹⁷¹ "Esta aproximación al consumidor haría que los controles del diseño fuesen más aceptables para todo el mundo y con un resultado de ciudades mas atrayentes".¹⁷²

¹⁷⁰ NASAR, J.L. *The evaluative image of the city*. Londres: SAGE Publications, 1998, p.2.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

3. Lectura crítica de la ANTROPIZACIÓN DEL PAISAJE Y CONTAMINACIÓN VISUAL en las ciudades según Maria del Tura Bovet y Jordi Rivas.

3.1. Aspectos de su propuesta

El equipo del Servicio Técnico de Gestión y Evolución del Paisaje de la Universidad de Barcelona está realizando durante los últimos años una interesante labor en la observación de los acelerados cambios que se están produciendo en el territorio principalmente catalán. En el XVIII Congreso de la A.G.E. del pasado año 2003 presentaron una ponencia donde proponían una serie de parámetros que permitían establecer los niveles de contaminación visual a distintas escalas.

Su definición de contaminación visual está basada en el concepto de *legibilidad* de Lynch, y la delimitan del siguiente modo:

“Entendemos por contaminación visual del paisaje toda alteración que causa malestar al dificultar su legibilidad, interpretación o identificación y que puede ser provocada por la presencia de elementos extraños o la ausencia de elementos propios de un paisaje”¹⁷³.

Por otro lado su aproximación al paisaje la hacen desde la distinción de distintos niveles de realidad en el paisaje según el filósofo Habermas, distinguiendo entre:

¹⁷³ BOVET PLA, MT.; PENA VILA, R. & BOVET PLA, I. (2003). Antropización del paisaje y contaminación visual: propuesta de parámetros a considerar. *XVIII Congreso de la AGE*. Universitat Autònoma. Barcelona. (edición electrónica)

- paisaje verdadero: el paisaje susceptible de ser descrito y cuantificado de forma científica
- paisaje adecuado: paisaje "intersubjetivo"¹⁷⁴ sobre el que opinamos y tenemos juicios de valor (bonito, degradado...)
- paisaje real: paisaje "subjetivo" con el que tenemos una relación personal y determina nuestro comportamiento individual.

Las intervenciones y gestiones territoriales se realizarían por tanto sobre el paisaje verdadero, con los criterios marcados desde los niveles del paisaje adecuado y real.

Se pone de relieve una importante consideración que tendremos en cuenta en la construcción de nuestro método de diagnóstico: "la percepción puede evolucionar al variar nuestras prioridades o al variar el colectivo que ocupa o disfruta el paisaje" por lo que es muy importante identificar los distintos paisajes y establecer asignaciones de estudio según las distintas disciplinas e integrando los conocimientos dentro de un sistema holístico.

Los autores agrupan los parámetros de contaminación visual en dos bloques según la escala de su aplicación territorial¹⁷⁵:

Primer bloque: dimensión escalar 1

- concreción visual de los usos del suelo
Preferencia de zonas con una relimitación precisa entre distintas unidades de paisaje (campos de cultivo, zona

¹⁷⁴ No queda suficientemente claro el grado de subjetividad que otorgan a cada plano de paisaje. Véase en la pp.196-198 de este capítulo la lectura crítica sobre la subjetividad en la propuesta.

¹⁷⁵ La diferencia dimensional entre estos dos bloques no queda en absoluto delimitada. Véase en la pp. 196-198 de este capítulo la lectura crítica sobre la escala en la propuesta.

urbana, espacios con vegetación) sobre los paisajes con limitaciones poco claras y desdibujadas.

- grado y topología de diseminación

Distribución, y grado de atracción y agrupamiento entre los elementos antrópicos en un paisaje (sensación de desorden según la distribución de viviendas, naves industriales, granjas,...)

- armonía en el reparto de usos

Integración armónica de los usos del suelo con el resto de elementos configuradores del paisaje. La contaminación vendría por monotonía o descompensación respecto a algunos de los tipos usados.

Segundo bloque: dimensión escalar 2

- ruptura del skyline

Este parámetro se refiere a los elementos que por su disposición espacial rompen el skyline identificativo de un lugar.

- proporciones disruptivas

elementos antrópicos que por sus formas o volumen contrastan de forma no armónica con el conjunto donde se encuentran ubicados.

- cromatismo concordante

parámetro basado en la percepción del color; color concordante o disonante (contaminante) que contrasta

de forma inarmónica provocando inestabilidad, fragmentación, distorsión, irregularidad, etc.

- adaptación de los elementos a la cultura local y a su singularidad

La presencia de elementos totalmente ajenos a la tradición cultural de un lugar produciría contaminación visual. Este parámetro haría referencia tanto a elementos antrópicos (formas constructivas, ornamentaciones, materiales) como a elementos bióticos introducidos en un paisaje (especies vegetales o animales).

3.2. Reflexión crítica

Ciertamente la lectura de éstos parámetros nos invita a reflexionar sobre la toma de conciencia de la necesidad de planificar la gestión de las ciudades y poner en cuestionamiento los planes de ordenación territorial en los Ayuntamientos de nuestras ciudades, que evidentemente carecen de las herramientas precisas para diagnosticar e intervenir adecuadamente en los espacios urbanos. Planificar y ordenar el espacio urbano es una responsabilidad que deben asumir los gobiernos locales, y para ello es necesario ante todo plantearse preguntas como:

¿qué es el espacio urbano?

¿qué implica gestionar el espacio urbano?

Esto requiere incorporar dimensiones tanto físicas, sociales, económicas y psicológicas de esos espacios habitados. Parece prudente incorporar también el mercado, pues en definitiva es quien valoriza el espacio y actualmente podríamos decir es el "autor" de su destino.

La distinción que ya Habermas introdujo sobre la distinción de los tres niveles de "paisaje" se hace premonitoria en cuanto a la demanda que actualmente existe para el tratamiento de nuestras ciudades a nivel "urbanístico". Distinguir estos tres niveles en la ciudad (ciudad verdadera, ciudad adecuada y ciudad real) delimitarlos y evaluarlos para conocer la ciudad y así poder actuar con precisión.

Retomando la propuesta de parámetros evaluadores de Bovet y Rivas, podemos decir que permiten establecer **cualitativamente** la contaminación visual de un paisaje. Analicemos detenidamente su propuesta para sopesar sus aciertos y deficiencias.

- Claramente estos parámetros están fundamentados en los mecanismos de **percepción visual**, y podríamos decir que contienen un importante componente de criterios "tradicionales" de composición pictórica; recordemos por ejemplo los parámetros de armonía cromática, o de proporciones y tipologías de elementos con los ya existentes en el lugar, etc. Ante este hecho nos asaltan cuestiones como ¿durante qué intervalo temporal pueden tomarse estos parámetros como criterio válido? ¿Se pretende la búsqueda de paisajes "pintorescos"? En general, se nos plantea la duda de si la realidad ambiental solamente en los motivos visuales y nuestras reacciones estéticas (de si esto es armónico, bello) no se deben a factores que sobrepasan la imagen visual.

- La **escala** en la que sus parámetros se aplican queda ambiguamente enmarcada al ámbito municipal. En su estudio los autores consideran la observación y evaluación del paisaje "a pie" o desde un medio de locomoción terrestre (coche o tren). Aún así cuando describen los dos bloques de parámetros aclaran que cada bloque se aplica con diferente escala, pero no quedan en absoluto delimitadas. Tan sólo nos podemos atener a una pequeña aclaración en la que hablan de la

aplicación de los parámetros del segundo bloque "a escala más detallada".

- Por otro lado, los autores no definen con suficiente claridad el grado de **subjetividad** que otorgan a cada plano de paisaje. Sobreentendemos que el paisaje verdadero es totalmente objetivo y el paisaje real totalmente subjetivo, dejando el paisaje adecuado en un grado intermedio. Quedamos por tanto en un cierto plano de incertidumbre pues, el paisaje verdadero es el puede ser descrito y cuantificado pero NO VEMOS pues nuestra individual percepción hace que sea el paisaje adecuado el que "aprehendemos".

- Por último cabe preguntarse ¿quién pone en práctica la aplicación de estos parámetros? ¿quién es el evaluador de la ciudad: **el profesional o el ciudadano?** En el caso de que sea el profesional ¿de qué disciplina?

En el caso de la investigación de Bovet y Rivas sería el "profesional" (ellos, el gabinete de gestión medio ambiental compuesto por geógrafos) quien se encargaría de la evaluación y recogida de datos. En este sentido me parecen más meritorias las metodologías aportadas por Lynch y Nasar, pues logran compatibilizar la **participación de los ciudadanos** dándole una nueva dimensión de lectura de la ciudad al "profesional", que sería la de "ver con los ojos de los demás". Sería el profesional un mediador capaz de procesar los datos para conseguir una actuación más precisa y de acuerdo con las vivencias del ciudadano. Se establece aquí una conexión con el método psicogeográfico situacionista basado fundamentalmente en la actividad urbana de los ciudadanos.

En cualquier caso, a pesar de las deficiencias que estos parámetros propuestos por los profesores de la Universidad de Barcelona Rivas y Bovet puedan tener, los autores han calificado de exitosa la puesta en práctica de dichos parámetros en varias localidades catalanas.

Sin duda, las tres investigaciones que hemos puesto de relieve en este capítulo, son experiencias positivas porque ofrecen posibilidades metodológicas interesantes, como ejemplos de aproximación analítica en la lectura y evaluación del ambiente.

Pero sus límites también son evidentes, ya que se apoyan en una división de las tareas disciplinares, según la cual el "profesional" dedicado a intervenir en el ambiente se ocupa principalmente de los aspectos visuales (de lo que los ciudadanos ven y no de lo que los ciudadanos hacen, de la forma en que los ciudadanos viven el ambiente). Denunciamos por tanto, esta aceptación de **autosuficiencia profesional** o científica aceptada y definida como un error metodológico (¿?) que los propios investigadores no admiten y nunca critican en sus investigaciones.

CAPITULO VI

De la aportación de la deriva en el Urbanismo. Interpretación de los resultados.

Las ciudades con sus plazas y calles, los edificios que las componen, las construcciones aisladas, la evolución del diseño urbano, el comportamiento del ciudadano, componen una compleja realidad artificial, que puede ser investigada desde muchos puntos de vista. Así se han editado y se editan cada día estudios sobre la ciudad, sobre la historia de la ciudad, sobre la forma de la ciudad, o la imagen de la ciudad, casi todos ellos con un enfoque específico de la disciplina desde la que cada autor enfoca el tema. Esta reducción "visual" es propia de la concepción positivista de la ciencia, en la cual la relación entre sujeto y objeto está disociada, donde el sujeto intenta reflejar simbólicamente el mundo a través del lenguaje y estructurando un sistema cerrado de "leyes" que se cumplen sin considerar la imprevisibilidad.

En las ciudades reside la superposición continua y multidimensional de muy diversos estratos, entre ellos los símbolos, los deseos, los sueños... la memoria de momentos anónimos y momentos relevantes de su historia, quedan restos de objetos y rastros cuya misión es ser puente entre pasado y futuro. Aquí residen los valores simbólicos de los elementos de una ciudad, pues son la expresión de una ausencia que se concreta en los nombres de lugares, en los monumentos, en las tipologías arquitectónicas, en los lugares para la vida cotidiana, en las fotografías...

La misión más importante del Arte en el análisis de los espacios urbanos sería la de colaborar a desvelar estos vestigios, recuerdos y relaciones. El trabajo artístico de todos los artistas mencionados en el apartado anterior y seguramente muchos más que han quedado en el anonimato, ya son una prueba patente de esta necesidad de experimentar y descubrir estéticamente la ciudad.

La fotografía, el cine, el cómic y cada uno de los medios de expresión artísticos, han colaborado en la constitución misma de la imagen de las ciudades, sin olvidar su carácter crítico-reflexivo de las mismas. Películas como *Metrópolis* (1929), *Blade Runner* (1982) o *Brazil* (1984), se han inspirado en la realidad de las ciudades modernas para proyectos de ciudades del futuro. *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, las películas de cine de Win Wenders o las fotografías de Henry Cartier-Bresson, plantean una profunda crítica sobre las ciudades y reivindican el valor de la memoria, la identidad de los lugares en contra del homogeneizador diseño moderno.

La deriva se presenta como un método de directo acceso hacia la aprehensión o descubrimiento de esas claves que subyacen en los lugares y que permite intuir una nueva concepción espacial de la ciudad. Destacan dos campos de actuación:

- Utilización de la deriva como herramienta y metodología de análisis y diagnóstico de espacios urbanos.

- Utilización de la deriva como medio de participación del ciudadano en los procesos de planificación urbana.

1. Utilización de la deriva como herramienta y metodología de análisis y diagnóstico de espacios urbanos.

Desde el Urbanismo tradicional, el ambiente urbano es concebido como “una superposición de estratos o un complejo sistema funcional de relaciones entre soporte natural y sociedad, que supuestamente condensaría en la idea unidimensional de paisaje”¹⁷⁶. Pero el ambiente, en su complejidad, no reconoce dualidades conceptuales como sujeto-objeto, pensamiento-realidad, partes-todo, sino que como ya intuyeron los situacionistas existía un fluir continuo de relaciones y dimensiones. Por esto, se hace necesario construir nuevos modos de analizar y representar este ambiente, pues no existe actualmente ninguna disciplina científica capaz de explicar en su compleja totalidad el ambiente urbano.

Tradicionalmente se encarga de su estudio la Arquitectura, y más concretamente el “Urbanismo”. Hemos de decir que esta especialización del conocimiento, que ahora encontramos insuficiente o “incompetente”, sí ha sido fructífera sobre todo en el desarrollo de las tecnologías, pero tampoco podemos dejar de denunciar que las teorías son puntos de vista “relativos” para observar la realidad y que son incapaces de ofrecer un conocimiento “verdadero” y “completo” de la realidad en su totalidad.

Por otra parte, se suele hablar de “**interdisciplinaridad**”, como la solución a las carencias que encontramos en el análisis de la realidad, pero esta

¹⁷⁶ ZARATE MARSILI, Marcelo. *Perspectivas cognoscitivas y proyectuales posibles para un urbanismo ambiental alternativo*. Director: Joseph Muntañola Thornberg. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña. Departamento de Proyectos de Arquitectura. 2001. Ejemplar online. p.40.

interdisciplinaridad no es sino la suma de las diferentes disciplinas preestablecidas desde una fragmentación del conocimiento, que finalmente no dan un conocimiento exhaustivo del fenómeno complejo de la realidad y de sus leyes internas.

Somos por tanto conscientes "que el conocimiento complejo es imposible: uno de los axiomas de la complejidad es la imposibilidad, incluso teórica, de una onmiciencia. [...] Implica el reconocimiento de un principio de incompletud y de incertidumbre. Pero implica también, por principio, el reconocimiento de los lazos entre las entidades que nuestro pensamiento debe necesariamente distinguir, pero no aislar, entre sí"¹⁷⁷.

El admitir esta naturaleza compleja de la realidad urbana nos obliga a la reflexión sobre la propia complejidad. Existe o intuimos una relación directa entre el concepto de **complejidad** de Morin y el sistema teórico situacionista. La complejidad, las incertidumbres, la irracionalización, el azar, son conceptos básicos en la teoría de la complejidad de Morin al igual que son base fundamental en la teoría y práctica situacionistas.

"Pero la complejidad no comprende cantidades de unidades e interacciones que desafían nuestras posibilidades de cálculo; comprende también incertidumbres, indeterminaciones, fenómenos aleatorios. [...] El dominio de la acción es muy aleatorio, muy incierto. Nos impone una conciencia muy aguda de los elementos aleatorios, las derivas, las bifurcaciones, y nos impone la reflexión sobre la complejidad misma"¹⁷⁸.

Nuestro propósito por tanto, deviene en la toma de conciencia de la complejidad del paradigma urbano, de lo que realmente es y significa "ciudad". En la complejidad de la ciudad cabe incluir otra complejidad

¹⁷⁷ MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1995.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

relacionada con la primera: la complejidad del ciudadano como ser biológico y cultural.

Hace cuatro años, el doctorando y arquitecto **Marcelo Zárate** presentaba en la Universidad Politécnica de Cataluña su tesis doctoral titulada "Perspectivas Cognoscitivas y proyectuales posibles para un urbanismo ambiental alternativo", bajo la dirección del arquitecto Josep Muntañola Thornberg. En esta tesis Zárate analizaba de forma exhaustiva el alcance y métodos del Urbanismo tradicional. Zárate describe un Urbanismo miope, "cuya visión representacional de la realidad multidimensional está reducida a un paisaje físico". Como aportación original en su tesis, propone la articulación entre una visión holista del ambiente y una actuación especialista para el estudio de los espacios urbanos. Como estrategia operativa propone las siguientes fases:

1. Fase de reconocimiento
2. Fase de interpretación
3. Fase de significación social
4. Fase de interpretación técnica-científica
5. Fase de afianzamiento de la legitimación técnico-político-social
6. Fase de implementación técnica-legal-social
7. Fase de reflexión teórica sobre este primer ciclo del proceso proyectual

Es importante destacar uno de los esquemas que Zárate muestra en su tesis, al que titula "Modelo Genotípico Amplio"¹⁷⁹ para esquematizar un modelo de análisis del espacio urbano. En el vemos como distribuye un sistema multidisciplinar donde cada campo constituye un marco de evocaciones de directrices posibles a partir de sus modelos teóricos desde

¹⁷⁹ ZARATE MARSILI, Marcelo. *Perspectivas cognoscitivas y proyectuales posibles para un urbanismo ambiental alternativo*. Director: Josep Muntañola Thornberg. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña. Departamento de Proyectos de Arquitectura. 2001. Ejemplar online. p. 4. Referencias.

los que analizar el medio urbano. Zárte pone como ejemplo básico una figura compuesta por seis campos fundamentales: Urbanística, Psicología, Sociología, Antropología, y la Economía , pero su aportación fundamental es que deja una vía abierta para la inclusión y profundización en la ampliación del espectro de evocaciones provenientes de distintos campos. Esto supone una puerta abierta, donde sin duda la percepción y el conocimiento estético del ambiente urbano tiene necesaria cabida.

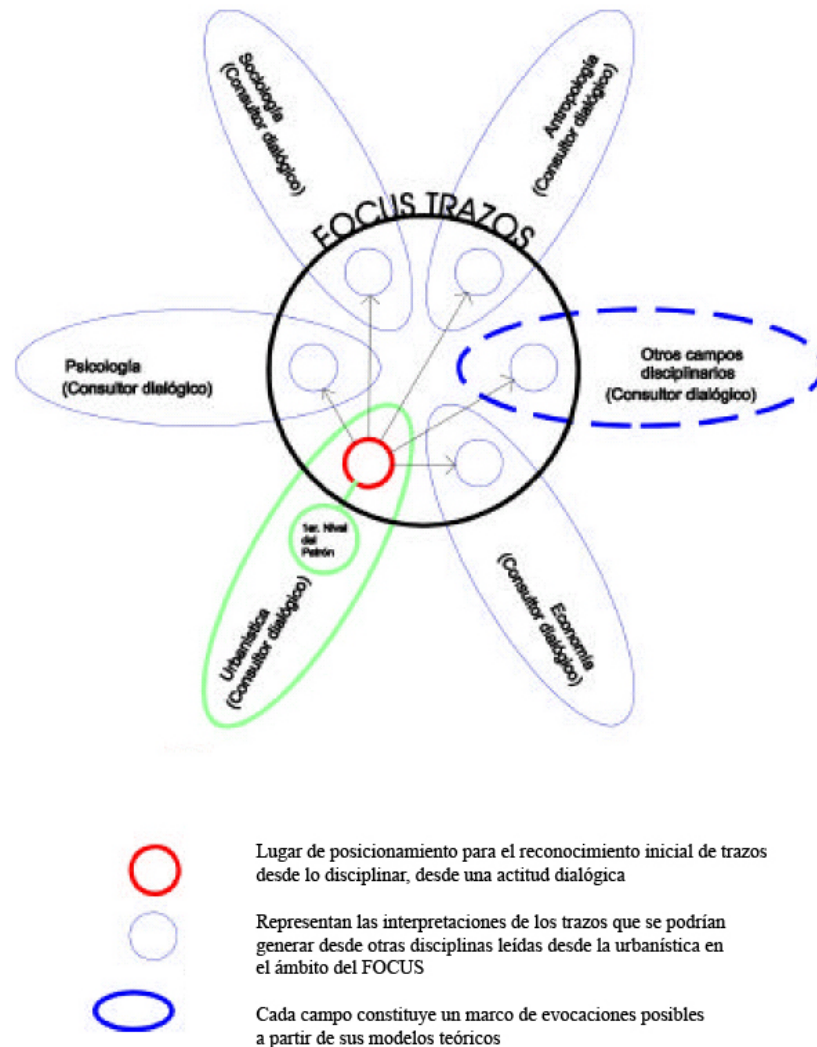


FIGURA 51: MODELO GENOTÍPICO AMPLIO del Arquitecto Marcelo Zárate.

El paseo, la deriva se está consolidando en la actualidad como un modo de expresión y una herramienta de conocimiento de las transformaciones que ocurren ya no sólo en el espacio urbano sino en la realidad que nos rodea. La deriva se compara a un viaje, hacia el encuentro de algo que andamos buscando sin saber qué es. Y el viaje que la deriva representase entiende como proyección del pensamiento sobre la materia. La acción de “percibir” es ya una forma de “pensar” que se completa en el interior para después ser exteriorizada, comunicada. Este trueque procesual de realidades se establece como metodología de proyectación.

En el panorama de la arquitectura contemporánea, cabe destacar la metodología de proyectación del arquitecto Bernard Tschumi, que incluye la práctica de la *deriva*, la *acción directa*, el *happening* como estrategias para escapar a la determinación en la relación forma-función modernista¹⁸⁰.

Así las nuevas generaciones de arquitectos parecen querer recuperar este marco metodológico del deambular entorno al lugar de intervención, esta dimensión del viaje al interior de la ciudad como ya hicieron los situacionistas. Ejemplo de ello son el grupo italiano Stalker¹⁸¹, o sin ir más lejos, los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada en la asignaturas de “Proyectos I” y “Monográficos de Proyectos” bajo la dirección de los profesores José M. Romero, Rafael de Lacour y Eduardo Serrano. Estos últimos han adoptado como herramienta pedagógica y de análisis territorial la práctica de la

¹⁸⁰ Véase como referencia el artículo ZAERA, Alejandro “Españoles en Japón” en la revista *Arquitectura Viva*, nº 52, enero-febrero 1997.

¹⁸¹ *Stalker* se formó en su origen por un grupo de jóvenes arquitectos todavía estudiantes, que compartían su inquietud por las investigaciones urbanas. Actualmente son un grupo de artistas y arquitectos interesados en la investigación y acciones en el paisaje urbano con especial atención en áreas urbanas marginales, espacios abandonados y regiones en transformación. Sus dos teóricos principales son Francesco Careri y Lorenzo Romito

deriva. Cada año realizan derivas en grupos organizados y siguiendo instrucciones previamente establecidas por los docentes. Como resultado, se obtiene una valiosa información sobre el territorio objeto de estudio, convirtiendo la deriva en una metodología transdisciplinar. Como escribe uno de los docentes:

"...durante el curso hemos sido economistas, geógrafos, historiadores, abogados, periodistas, artistas... durante la deriva los alumnos han sido todo eso y además creadores, cineastas, comunicadores, fotógrafos, reporteros, sociólogos, estudiosos del ocio, el consumo, la demografía, las instituciones, el paisaje, la residencia, el transporte,... aportando colectivamente 300 miradas distintas y sorprendentes, actuando como situacionistas sensibles al medio, profesionales conscientes de la relación entre lo público y privado, y con capacidad crítica, comportándose de un modo tan alejado al de un arquitecto tradicional como ilusionantemente serán arquitectos del siglo XXI"¹⁸².

(Véase FIGURA 52: Ejemplo de deriva realizada por los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada. Página siguiente).

¹⁸² DE LACOUR, Rafael, "ZoMeCS, Curso y Deriva" en *020404 Deriva en ZoMeCS*. Edit. Rizoma, revista aperiódica de arquitectura. Julio 2004.

DERIVA I

Nuestra intención es crear una experiencia que atraviese todos los temas (o al menos los circunscriba) planteados para la deriva en ZoMeCS. Lo planteamos como la creación de una falsa historia que ponga en común las diversas problemáticas

Planteadas: Medios de Comunicación, Política, Jerarquías, Trabajo, Actividad ciudadana, etc...

Para ella creamos una historia, la propuesta de un partido político para la creación de una **Tarjeta VIP Marbella**, con la cual el acceso a los lugares más céntricos de la ciudad (calles y demás vías públicas), con la intención de devolver el "glamour" de la antigua Marbella.

Estrategias:



mc

Existencia por certeza: Nos disfrazamos de encuestadores con la tarjeta VIP, preguntando sobre el acierto o no de la creación de dicha tarjeta.

Otra opción es el aviso a los medios de comunicación, denunciando esta proposición política, podría ser esta propuesta una forma de alejar a la molesta prensa de los "verdaderos famosos" en Marbella? ¿Como sentiría esto en "Aqui hay Tomate"?

12:20 h Llegamos a Puerto Banús, salida a las 8:00, hemos tenido un pequeño percance en una gasolinera cuando se nos ha roto el tapón de la gasolina. Nos tomamos un café para cambiarnos de ropa en un chiringuito cerca de donde hemos dejado el coche. Donde hemos aparcado, un paraltico nos ha dado un papel para poder dejar el coche allí a cambio de la voluntad.



Existencia por negación: dar certeza de la existencia de esta propuesta por la actividad espontánea de ciudadanos en contra de la misma. Creamos carteles en oposición a la Tarjeta VIP Marbella, y los colgamos clandestinamente por los lugares céntricos de Marbella, lo cual podría verificar el rumor.



n/a



15:00 h Comenzamos a pegar carteles en un parque cercano al paseo marítimo, al principio con nervios, prisa y desorganización.

Vemos a la policía y desviamos nuestro camino a la izquierda, hacia otro parque más resguardado a la vista y donde pegamos carteles incluso en los bancos (dato: será los que más días sobrevivan)

Volvemos al paseo marítimo y nos organizamos en fila para pegar los carteles ¡funciona! Rápido y eficaz. Lo hacemos en el camino de ida y el de vuelta por el paseo.

13:45 h Aparcamos en la C/Antonio Belón (esquina con Telepizza, dato importante ya que nos ayudará a volver allí más tarde). Nos cambiamos en el coche para estar cómodos ¡fuera los trajes de chaqueta!

13:45 h Aparcamos en la C/Antonio Belón (esquina con Telepizza, dato importante ya que nos ayudará a volver allí más tarde). Nos cambiamos en el coche para estar cómodos ¡fuera los trajes de chaqueta!

14:00 h Vamos a un "minimarket" y compramos : 2 baguettes, salami y mortadela

14:30 h Nos sentamos en el paseo marítimo y comemos en un banco mientras preparamos el pegamento en un cubo para pegar los carteles.

16:45 h Se nos acaban los carteles y queremos volver al coche. Estamos algo despistados y tenemos que preguntar (la calle no la conoce nadie, menos mal que existe la telepizza!!)

17:10h Compramos periódicos locales:

- "El Sur" edición Marbella / Costa del Sol : 0'85
- "La Opinión" edición Marbella/ Estepona : 0'90
- "la tribuna" Costa del Sol : gratuito

Damos varias vueltas hasta encontrar el coche

5:30 h Partimos hacia Granada.

8:00 h Llegamos a Granada.



14:30 Un vigilante de seguridad que nos ve haciendo encuestas nos dice que necesitamos un permiso de dirección del puerto. En puerto Banús, desde la barrera hacia el puerto hace falta permiso para realizar este tipo de actividades: encuestas, reportajes fotográficos, espectáculos callejeros... Porque según dice una vez estuvieron haciendo encuestas y era para averiguar direcciones y robar.

El guardia de seguridad (que es de una empresa de vigilancia) nos cuenta que él estuvo detenido una vez cuando estaba haciendo encuestas para el ministerio de trabajo.

No cree que haya problema en que nos den permiso. A partir de la 4:00 h en la dirección del puerto, en la torre. :



13:00 Se nos ocurre la visión que tendría un perro en Marbella. Ahora necesitamos un sitio donde nos hagan fotocopias en color y comprar cuatro carpetas.

Buscamos un rato, preguntamos, nos dicen un posible sitio, pero acabamos en el corte inglés, porque como comenta alguien, son especialistas en ti.

A.M.R. TABLEDANCERS MANagements

Elena LANDAETA
Director

A.T.M.

London: ATManagement@bt.com
Tel: 0044 207 731 5455

Spain: ATManagement@terra.es
Madrid: 0034 619 933 132

Un hombre mayor, extranjero, hace la encuesta amablemente y después ofrece trabajo como bailarina de barra americana a una de las chicas (disfrazada de azafata), le da varias tarjetas, suponemos para repartir entre las compañeras/mis

ANGELICHE AGES
10-85

V.I.P. marbella

Stalker usa el término de “transurbancia” para definir el vagabundeo de carácter explorador de las áreas metropolitanas. Tratan de experimentar el espacio urbano partiendo de la experiencia real y de sus contradicciones y complejidad, que no reduzca su voluntad las funcionales y tranquilizadoras guías turísticas, sino que permita descubrir el potencial de los acontecimientos urbanos. Carreri, uno de los actuales componentes de *Stalker*, escribe en uno de sus artículos:

“Hemos escogido el recorrido como una forma de expresión que subraya un lugar trazando físicamente una línea. El hecho de atravesar, instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación simbólica del territorio, es una forma de lectura psicogeográfica del territorio comparable al *walkabout* de los aborígenes australianos”¹⁸³.

Leyendo su manifiesto, nos damos cuenta del carácter no dogmático de este grupo y de su carácter esencialmente imaginativo. Consideran de especial importancia la percepción de los espacios urbanos:

“Intensificando la percepción, haciendo asequible el escuchar, en una condición necesaria con el objetivo de que los territorios se desvelen por si mismos a todos aquellos que desean cruzarlos. Al facilitarnos la percepción del lenguaje inconsciente de mutación, estimula una transcendencia actual, en la que una inexhaustible percepción de los significados existentes a través del continuo movimiento. Es el acontecimiento que se escapa sin desaparecer (Tiziana Villani). El objetivo es percibir las piezas de un espacio atemporal en un tiempo continuo. El objetivo es señalar nuestra huella de contacto con el objeto y el espectáculo, tanto como nuestra mirada vibra, nuestro

¹⁸³ CARERI, Francesco “Rome archipel fractal. Voyage dans les combles del la ville”, en *Techniques e Architecture*, 427, agosto-septiembre de 1996.

tacto, nuestros oídos, nuestro sentido del riesgo, nuestro sentido del destino. No se trata de recoger información sin o de dejar testimonio. (Merleau Ponty)".¹⁸⁴

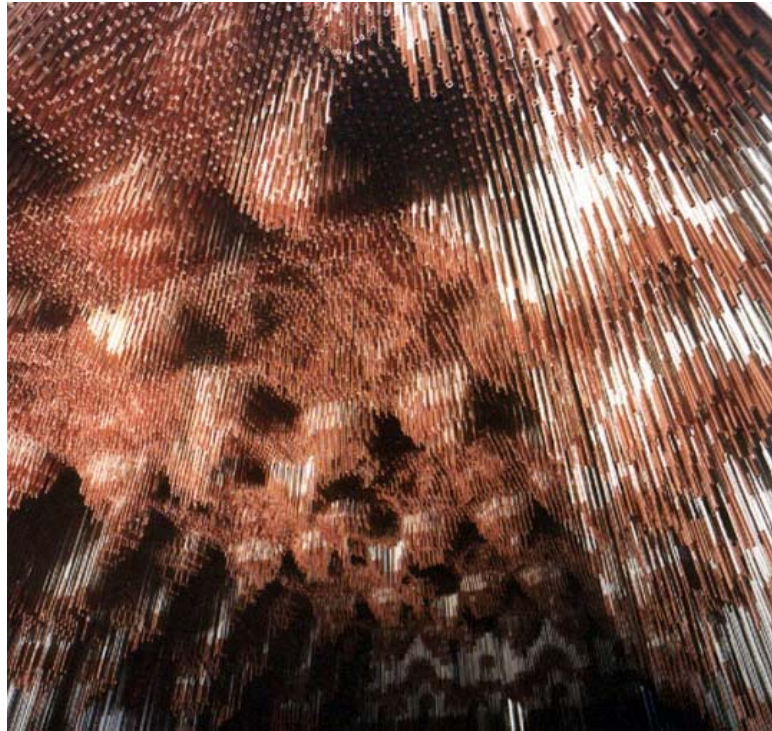


FIGURA 53: Stalker, *Oído*, 2001. Fotografía por Alberto Novelli.

¹⁸⁴ STALKER. "Perceiving the becoming" en su Manifiesto. Pagina web oficial <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>

Por otro lado, su proyecto de actividades no se reducen al planeamiento urbano, sino a la creación, al intento de agrupar contradicciones y transformarlas en relaciones poéticas.

Una de sus intervenciones más interesantes fue la realizada en el año 2001 “ Viaggio ad Ext: Venecia-Sarajevo – Tirana – Salónica” que consistía en realizar un itinerario atravesando los Balcanes con la ocasión de diferentes Bienales artísticas: la Bienal de Venecia, Tirana y Sarajevo. Estos lugares representaban sitios de encuentro e intercambio entre artistas y gente en general, más allá de las diferencias políticas o ideológicas en esta región castigada por los conflictos.

En cada parada tenían su “alfombra voladora” donde la gente se sentaba a escuchar y contar historias bajo un oído gigante.



FIGURA 54: Stalker, *Alfombra voladora y oído*. Fotografía por Armin Linke. Tirana, septiembre 2001.

2. Utilización de la deriva como medio de participación del ciudadano en los procesos de planificación urbana.

La teoría de la deriva fue diseñada para desarrollarse en dos ámbitos fundamentales:

- en los espacios urbanos
- en la vida cotidiana

Cabe analizar donde reside el compromiso de la deriva en la vida cotidiana. Las disciplinas cuando se aproximan al fenómeno de la ciudad lo hacen desde sus altas torres de vigilancia académica y científica, siguiendo una inercia que trata a la ciudad como un fenómeno inmóvil dejando escapar la variable que supone el comportamiento cotidiano del ciudadano.

Cualquier investigador que se aproxima a la ciudad descubre que se trata de un escenario incitante y excitante.

Escribe Constancio de Castro:

“En cuanto descendemos al plano cotidiano nos encontramos con varias sorpresas: una es la activa presencia de nuestra mente en la percepción de los entornos urbanos. Otra es que los lugares geográficos, más allá del aprendizaje escolar, se han convertido en una manufactura cultural que manejamos en nuestras relaciones diarias. [...] Esto es, habitamos la ciudad

con unos esquemas mentales que nada tienen que ver con los esquemas del arquitecto o del ingeniero"¹⁸⁵.

Queda claro que existe una dicotomía entre la experiencia de habitar la ciudad y la de fabricarla. Entonces cabe preguntarnos: ¿hasta qué punto el ciudadano influye en la planificación de la ciudad?

La bibliografía existente entorno al tema de la participación ciudadana en la ciudad se centra en esta dicotomía que antes mencionábamos y en el derecho a ejercer esta participación. Es evidente el carácter político de esta reflexión, pues cualquier aportación para desarrollar la participación ciudadana condicionaría o se vería condicionada por el actual sistema democrático.

Consideramos que a pesar del desarrollo organizativo y especializado entorno a la planificación urbana que existe en cada una de las ciudades (Concejalía de Urbanismo) la participación ciudadana es muy limitada, así como la toma de decisiones sigue siendo demasiado rígida y supeditada a un cuerpo de especialistas y/o políticos. Joseph Vicent Boira plantea la participación ciudadana como "un medio de proporcionar información útil al técnico en el campo concreto de la construcción y planificación del espacio"¹⁸⁶, sin que se reduzca a una simple consulta a la población, "sino que se produzca un intercambio de visiones, de valoraciones, de percepciones y de imágenes entre la sociedad y los técnicos y gestores"¹⁸⁷.

La participación ciudadana se hace un hecho necesario, cuando admitimos la multidimensionalidad del espacio y la existencia de un **espacio subjetivo que transforma** y se entrelaza con el espacio objetivo

¹⁸⁵ CASTRO, Constancio de, *La geografía en la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p.9.

¹⁸⁶ BOIRA, J.V. RAMÍREZ, J.L. "Participar para conocer. Argumentos para la innovación en la participación ciudadana y la construcción de la ciudad". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 2000, nº69 (77), 1 de agosto de 2000. p. 4.

¹⁸⁷ BOIRA, *Op.cit.* p.8

establecido desde los datos cuantitativos y oficiales de la ciencia y la técnica.

En este aspecto la Geografía urbana ha hecho una gran labor de análisis de la percepción de los espacios urbanos, cabe citar las perspectivas de la geografía de la percepción que han realizado Pocock y Hudson (1978) y en España, Capel (1973) Boira (1992) y Constancio de Castro (1997).

Podemos destacar algunos ejemplos que mejoran y desarrollan el proceso de participación ciudadana en la planificación urbana, como han sido los trabajos realizados por Kevin Lynch (1960) partiendo de la configuración del espacio urbano a partir de elementos visuales desde su percepción, o los estudios que actualmente realiza Jack Nasar (1998) que profundiza y desarrolla los principios de Lynch, o las investigaciones que están realizando en España María del Tura Bovet y Jordi Rivas (2003) apuntando elementos para el diagnóstico en la contaminación visual. Por su importancia, no tanto por los resultados obtenidos sino porque abren nuevas vías de experimentación, analizaremos más exhaustivamente estos tres ejemplos en el siguiente capítulo.

Fox (2001) relaciona el nivel de implicación del ciudadano con los valores de **identidad y pertenencia** que ha desarrollado en el espacio urbano. Su propuesta investiga los procesos de la identidad urbana y se basa en el fomento de una "territorialización emocional"¹⁸⁸ de la ciudad que estaría directamente relacionada con el reconocimiento de lugares representativos para los ciudadanos.

Igualmente el geógrafo chino Yi-Fu Tuan (Profesor de la Universidad de Wisconsin) propone el concepto de *topofilia* y lo define como el conjunto de relaciones emotivas y afectivas que unen al hombre con un determinado lugar (su vivienda, su calle, su ciudad). "El desarraigo de las

¹⁸⁸ FOX, Hans . "En torno a la identidad urbana", *Urbanismo en línea*. Año 4 nº4 julio 2001. Pág. 2.

personas en un mundo cada vez más homogéneo es quizás una de las causas de la crisis ecológica actual, el espacio pasa de ser una vivencia a convertirse en un concepto, algo lejano, ajeno e impersonal. Crece el número de individuos que no experimentan una relación de pertenencia hacia el lugar donde viven. El resultado es una alineación del hombre que acaba considerando los lugares como objetos con los que solo cabe una relación de consumo o de contemplación superficial. La *toponegligencia* sustituye así gradualmente el sentimiento de *topofilia*, reprimiendo uno de los impulsos más íntimos del ser humano... –La persona precisa familiarizarse con sus entorno y sentirse parte de él, como en casa... De esta forma la *topofilia* se ejerce a través de la acción y la preservación, involucrándose con el entorno, comprometiéndose y haciéndose parte de él, siendo sin duda el sentimiento que nos permite revitalizar nuestra relación con este y el mundo a partir del restablecimiento del hondo sentido del habitar”¹⁸⁹.

Esta territorialización emocional es comparable a la re-apropiación que los situacionistas pretendían con la deriva. Las emociones eran las claves para seleccionar el camino a seguir, de aquí la creación de la Psicogeografía cuyo principal objetivo fue el estudio de las leyes y los efectos que el ambiente urbano provocaba en las emociones y el carácter de los ciudadanos. Algunos juegos psicogeográficos que los situacionistas utilizaron fue el de deambular por la ciudad de París siguiendo un mapa de Londres. Actualmente existen todavía activistas situacionistas que realizan derivas y que para ello aplican las nuevas tecnologías de la información. Un ejemplo de ello, son el grupo holandés *Social Fiction* que usan algoritmos psicogeográficos para explorar la ciudad, siguiendo instrucciones producidas por códigos informáticos que aplican en sus deambulaciones.

¹⁸⁴ MATA, Josan y Tomas. "Topofilia una pasión necesaria". *Revista Integral* No. 99, p.10 - 14 Madrid 1984

Por otro lado, *internet* sería el ejemplo más claro de la práctica de la deriva por cualquier usuario. Cuando nos conectamos a la red para buscar cualquier información, hacemos deriva cuando *clickamos* en un *link* y somos transportados automáticamente a otro "lugar virtual" de la red. Cada uno de estos "lugares" poseen otros *links* o enlaces que conectan con otros "lugares" a su vez, formando una nube de relaciones. Internet nos recuerda al concepto "rizoma" de Deleuze y Guattari (1976):

"El rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera. [...] No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. [...] El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga"¹⁹⁰.

¹⁹⁰ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma (Introducción)*. Pretextos: Valencia 2000. (1ª edición "Rhizome (Introduction). Minuit, 1976).

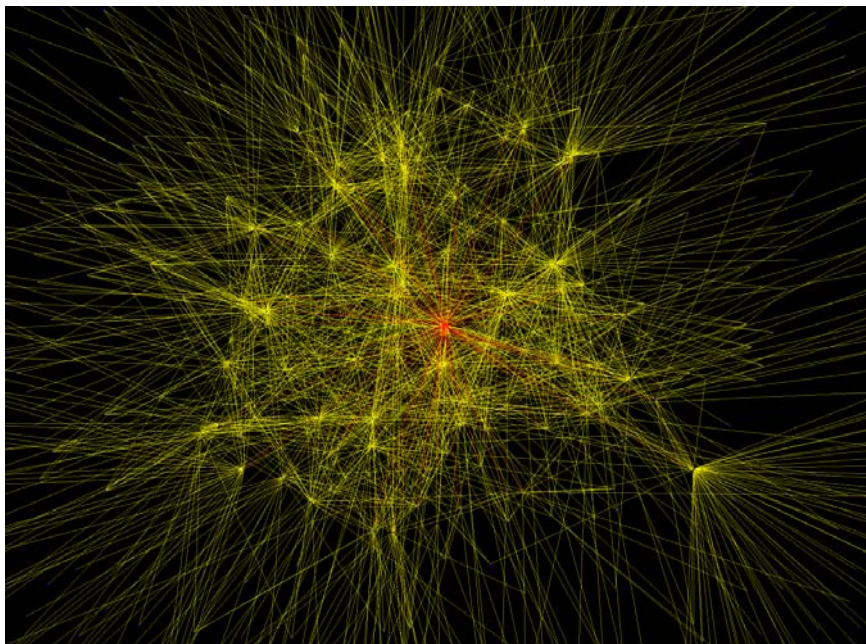


FIGURA 55: Visualización de un mapa donde se representa la red de conexiones (de amigo a amigo) a una persona Tim O'Reilly a partir de la gente asociada a él¹⁹¹.

¹⁹¹ Véase para más información su web-blog
<http://www.oreilynet.com/pub/wlg/7631>

Las nuevas tecnologías de la información nos hacen experimentar la ciudad de forma diferente, y una de las principales diferencias es: el sentido de localización y pertenencia a un determinado lugar es ahora, además de multidimensional, alterable (podemos estar al mismo tiempo en diversos lugares – a través de los teléfonos móvil, conexiones a *internet*) y por lo tanto ofrecen y multiplican las opciones de experimentación, participación y enrolamiento en los procesos vivenciales de nuestras ciudades¹⁹².

En definitiva, la deriva se fundamenta en la práctica generalizada a todos los individuos de una ciudad. Una práctica multifacética, en su sentido lúdico y en su sentido de aplicación social para la contribución a la mejora de los espacios urbanos, ya que promueve la reactivación de la relación entre ciudadano- ciudad y produce información cualitativa de análisis útil que contribuyen a la identidad, definición y valoración del entorno urbano.

¹⁹² Los suizos CHERUBINI y NOVA (2004) ofrecen en su investigación diversos proyectos de utilización de las Tecnologías de la Información para la reapropiación de espacios urbanos. Véase en CHERUBINI, Mauro - NOVA, Nicolas. "To live or to master de city: the citizen dilemma". *Imago Urbis*, nº2, abril. Universitas de Quilmes, Buenos Aires, 2004. También es de interés el web-blog <http://tecfa.unige.ch/perso/staf/nova/blog/> donde se indican sugerentes y psicogeográficas aplicaciones de las nuevas tecnologías en los espacios físicos y virtuales.

DE LAS CONCLUSIONES
tercera parte

CAPITULO VII: Conclusiones 227

1. Aportación de la tesis 227
2. Conclusiones 235
 - 2.1. Relación de simbiosis entre ciudadano-ciudad 238
 - 2.2. La deriva: el paseo ontológico 240
 - 2.3. El arte: plataforma de exploración urbana 242
3. Líneas futuras de investigación 245
 - 3.1. Creación de un método efectivo de diagnóstico de nuestras ciudades 245
 - 3.2. Análisis del comportamiento del ciudadano en el espacio urbano y su predicción 247
4. Consideraciones finales 251

CAPITULO VI

Conclusiones

I

Aportación de la tesis

Es evidente que la hegemonía del sentido visual en nuestro entorno urbano, ha producido un empobrecimiento sensorial en el disfrute de los espacios habitables, por lo que plantearse la percepción del espacio urbano desde un enfoque artístico-estético, esto es, desde una múltiple sensorialidad, descubriendo su capacidad de invitación y experimentación, provocaría un compromiso de moderada actuación tanto en el habitante como en los urbanistas, ambos como creadores de ciudades. Los proyectos arquitectónicos se convertirían en soporte para las actividades y percepciones humanas, recobrando factores contextualizantes y sociales.

Vivir el espacio urbano como proceso creativo, entendiendo el espacio como suma de espacio físico y psíquico, que interacciona con el habitante, así como la obra de arte lo hace con el espectador, incitaría al ciudadano de a pie a intervenir activamente, entablándose un diálogo entre espectador y obra.

Es en este contexto que proponemos la vivencia del entorno urbano a través de una experiencia artística, como encuentro estético, donde se establezca una relación de intercambio recíproco entre la ciudad y su habitante.

La Teoría de la Deriva que propuso Guy Debord está ligada indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a los análisis cuantitativos que se han llevado en la exploración de ambientes.

Frente al tema específico de la Teoría de la Deriva, que más que ser considerada como un modelo axiomático del cual deducir consecuencias prácticas inmediatas, ha de considerarse como una condición "germen" hipotética para un cambio de dimensión en el modo de conocer y actuar del tradicional urbanismo tecnológico como estrategia de acercamiento y exploración de espacios urbanos. En este sentido, la aproximación al espacio urbano desde el enfoque de la percepción físico-estética permite comprender los significados que los componentes del espacio geográfico tienen para las personas porque son esas representaciones simbólicas las que inciden en el comportamiento del ciudadano con respecto al lugar que habita.

Por tanto, afirmamos la existencia de un espacio subjetivo que de alguna forma se superpone, se complementa o simplemente modifica y transforma el espacio objetivo conformado por la cartografía oficial. Esto representa una revolución en la concepción del papel que juegan los individuos en su entorno urbano, tanto en la relación de los individuos con el lugar, como en su participación activa en la creación de las ciudades. Siguiendo las pautas de Guy Debord, un estudio psicogeográfico nos proporciona los datos necesarios de corte cualitativo para conocer los ambientes de una ciudad. La deriva es su principal motor de adquisición.

Una de las principales aportaciones de la deriva fue el establecimiento de una actividad esencialmente artística con una clara aplicación social: la Psicogeografía. Efectivamente, el objetivo final de la deriva fue la

construcción de esta nueva ciencia. Más concretamente, Debord la definió como la teoría del uso combinado de las artes y de la técnica para la construcción integral de un ambiente en relación dinámica con experimentos en el comportamiento.

Una de sus principales manifestaciones tendría lugar en la realización de una cartografía influyente cuyo último fin sería el de "transformar la arquitectura y el urbanismo".¹⁹³ Debord pretendía la creación de cartografías de emociones, es decir mapas que captaran las emociones suscitadas por los distintos ambientes urbanos. Se establecía un reconocimiento de las unidades ambientales existentes en una ciudad, y se localizaban espacialmente sus componentes arquitectónicos, así como los ejes principales de tránsito.

Proponemos por tanto una **estrategia metodológica analítica y de diagnóstico del ambiente urbano** que abordamos desde la articulación necesaria entre tres ejes dimensionales y que ejemplificamos visualmente como una malla de interferencias entre modos de hacer, instrumentos a aplicar, y visiones e interpretaciones de la ciudad cuyas dimensiones principales serían (Véase FIGURA 56 – página siguiente-):

- el método de actuación de la deriva situacionista como herramienta principal de aplicación,
- los elementos evaluativos que desde la arquitectura reclaman su validez (propuestas de Kevin Lynch y Jack Nasar principalmente), y
- los instrumentos de análisis y de interpretación de los datos que el arte contemporáneo aporta.

¹⁹³ DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*, Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. pp.57.

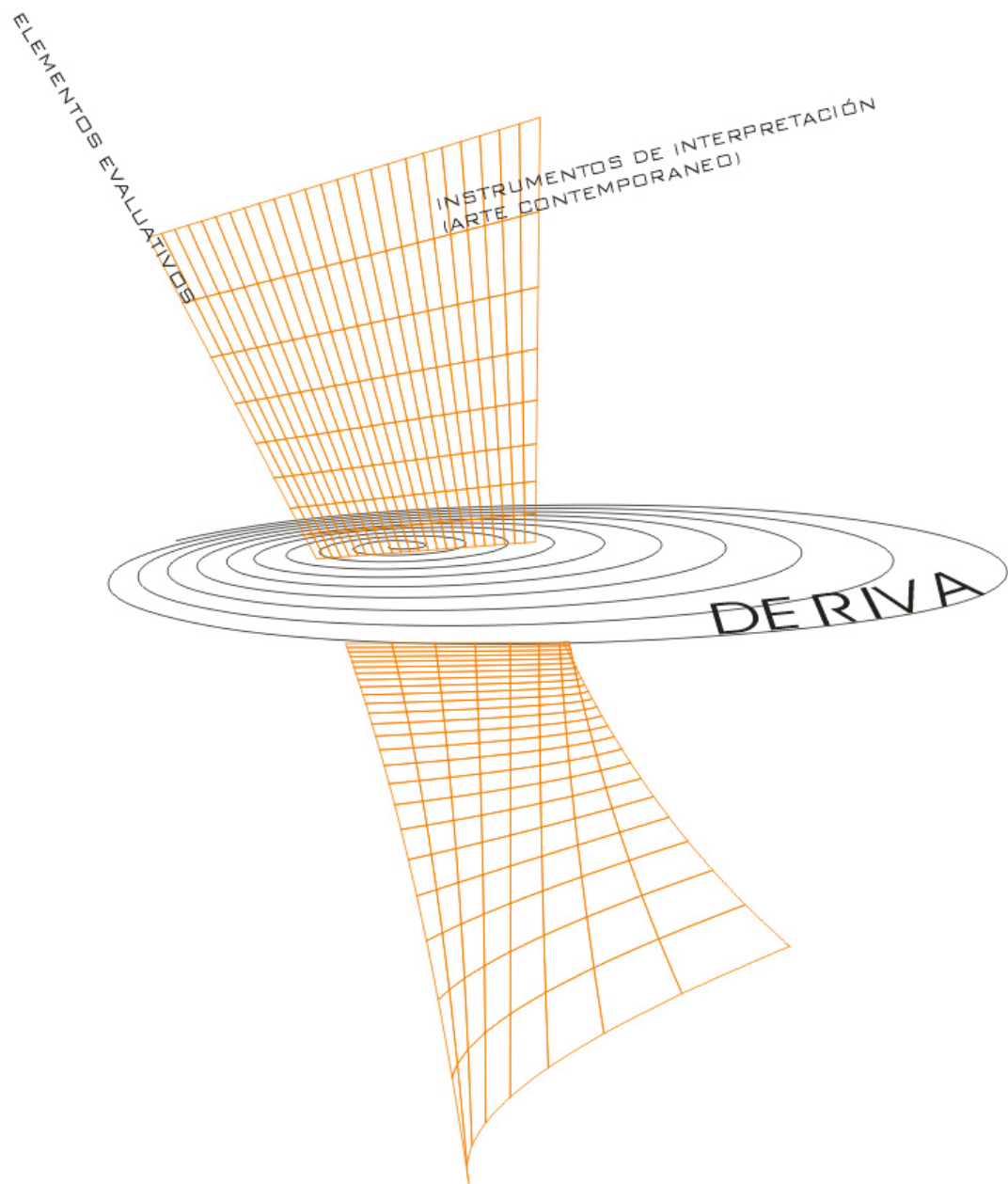


FIGURA 56

DERIVA SITUACIONISTA	ELEMENTOS EVALUATIVOS		INSTRUMENTOS DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN QUE OFRECE EL ARTE CONTEMPORÁNEO
<p>Base epistemológica y de actuación consistente en: Modo de comportamiento experimental y técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos.</p>	LYNCH	NASAR	<p>SUJETO EXPLORADOR como catalizador de sensaciones. El cuerpo humano como creador y receptor de experiencias, intensidad ilimitada de sensaciones, complejidad de la vida. Intensidad de la experiencia. (Situacionistas, Richard Long, Marina Abramovic).</p>
	<p>Sendas (calles, líneas de tránsito, canales, vías férreas)</p>	<p>Áreas de paisaje natural</p>	
	<p>Bordes (elementos lineales fronterizos)</p>	<p>Espacios abiertos</p>	<p>LUGAR EXPLORADO como base para la creación de situaciones (Situacionistas, Rogelio López Cuenca, Bruce Nauman, Bogomir Ecker), creación artística, intervenciones (Richard Serra, Christo, Mat Mullican, Miquel Navarro), reactivación de lugares abandonados (Robert Smithson, Gordon Matta Clark), lienzo para el activismo político-artístico (Martha Rosler, René Green)</p> <p>INSTRUMENTOS DE INTERPRETACIÓN: creación de mapas psicogeográficos - artísticos, emocionales, monográficos- (On Kawara, Douglas Huebler, Fiona Templeton, Mayer Harrison), recolección y creación de objetos (Marina Abramovic, Guillermo Kuitca), fotografías (Robert Smithson), experiencias personales para reflexión intimista (Louise Bourgeois, Christian Boltanski), proposición de ordenación urbanística (Situacionistas: Constant, Charles Simonds) ...</p>
	<p>Barrios</p>	<p>Significado histórico</p>	
	<p>Nodos (puntos estratégicos de concentración)</p>	<p>Sentido del orden</p>	
	<p>Mojones (puntos de referencia)</p>	<p>Buen mantenimiento</p>	

Queda por tanto claro que la estrategia que proponemos tiene una base interdisciplinar, y apuntamos que formaría parte de un sistema complejo y globalizador de diagnóstico y generador de datos útiles para la proyectación o intervención de espacios urbanos dentro del marco disciplinar del Urbanismo y/o la Arquitectura.

También, hemos de decir que la estrategia que proponemos adquiere el carácter de proceso o proyecto estratégico, abierto a las posibilidades y momentos, que se irá construyendo a medida que avance. Consideramos entonces nuestro método como un proyecto inicial, general e impreciso que evolucionará por ajustes sucesivos, y flexibles a cada caso o lugar específico donde se aplique.

El mayor esfuerzo en nuestra tesis ha estado orientado hacia la construcción de un sistema de hipótesis que sea capaz de construir el andamiaje conceptual sobre el cual desplegar estrategias de actuación que contribuyan en la definición, preservación y mejoramiento de la calidad de nuestras ciudades.

También hemos tratado de evidenciar el aporte teórico y metodológico que la deriva situacionista hace como un modo de expresión y una herramienta de conocimiento de las transformaciones que ocurren ya no sólo en el espacio urbano sino en la realidad que nos rodea.

Para finalizar, proponemos múltiples aplicaciones que sería efectivas con la información obtenida del análisis y distinción de los diferentes ambientes emocionales que aportaría un estudio psicogeográfico de un lugar: Por ejemplo, el análisis de las prácticas de consumo de los lugares (localización de lugares de recreación, residencias, definición de áreas protegidas, creación de centros turísticos), estudio de los flujos de movimiento y de las distancias a lugares cercanos y lejanos (aplicados a la instalación,

optimización y ajuste de transportes públicos, diseño de rutas turísticas), centros de atracción (instalación de centros comerciales, hipermercados, cines, teatros, discotecas, complejos deportivos, recreativos, creación de espacios verdes, entre otros, monumentos, edificios y áreas históricas de una ciudad, etc)., lo cual contribuiría en el diseño y planeamiento de nuestras ciudades.

II

Conclusiones

Conocer una ciudad, lo que es, así como la importancia de la influencia de los distintos ambientes urbanos sobre los ciudadanos es una de las principales motivaciones que produjeron la formulación de la hipótesis principal de esta tesis: **La revalorización de la deriva situacionista como estrategia metodológica analítica y de diagnóstico del ambiente urbano, y como aporte teórico al proceso de revisión actual del Paradigma Ambiental Urbano.**

Los sistemas de análisis actuales basados en datos cuantitativos principalmente, apenas permiten visualizar la vida que realmente sucede en la ciudad. **Se hacen necesarias otras formas de investigación basadas en la observación, en la experimentación, en las que haya mapas conceptuales y emocionales que tomen el pulso a las vivencias de los ciudadanos en determinados espacios urbanos y sus transformaciones.** El investigador necesita habitar la ciudad para obtener respuestas en profundidad, respuestas que no dan los números ni los porcentajes. Estos datos de corte cualitativo sólo se hallan en las calles, en los encuentros, cuando se va al cine, cuando se siente miedo en una calle oscura y solitaria, cuando te sorprende una feria callejera. **La investigación urbana nace de hacerse preguntas ante nuestras experiencias sensoriales y emocionales en nuestra ciudad.** Ya lo decía Juan Jacobo Rousseau en "*El Emílio*": "es necesario sentir para saber lo que voy a preguntar".

La objetividad que producen los datos cuantitativos convencionales deben dar cabida a la subjetividad de los datos cualitativos. La naturaleza de esta subjetividad es "compleja", es decir, es una "palabra problema"

(atendiendo a la definición moriniana de complejidad). Ejemplo de ello son los elementos que Nasar está analizando actualmente, cuya base está constituida por las experiencias sensoriales y emocionales de los ciudadanos, base por tanto de carácter aparentemente subjetivo.

Podría decirse que el ciudadano es el alma de la ciudad, y ésta el cuerpo continente del ciudadano. La ciudad como lugar que agrupa al hombre, permite al individuo recorrer su historia y a la vez permite a la historia situar al individuo.

A través de la experiencia personal, se establece una relación de pertenencia e identificación entre el ciudadano y el lugar donde se vive. De esta forma la *topofilia* se ejerce con el acto de involucrarse con el entorno, de comprometerse y hacerse parte de él, siendo sin duda el sentimiento que permite al ciudadano revitalizar su relación con el espacio urbano.

El paseante, entabla las bases de un lenguaje con la ciudad; ella por su parte, se deja leer, como un libro impreso. Es entonces, cuando el ciudadano vive la ciudad como transeúnte, definiéndola a través de sus recorridos, construyéndola y materializándola en su mente a través de mapas conceptuales individuales y personales. **El espacio es estructurado y organizado de forma diferente por cada uno de sus ciudadanos.** Los lugares reflejan la visión del ciudadano que los contempla, su estilo de vida y sus sentimientos.

La ciudad se vive como un mundo y nuestro enlace con él viene dado por nuestros sentidos; es a través de ellos que tomamos conciencia de la existencia del mundo y de la nuestra propia. Todos los sentidos se concatenan y relacionan, haciendo que nuestra vivencia de la ciudad sea exclusiva e individual. La ciudad se convierte pues, en un fondo que actúa como soporte de las actividades y percepciones urbanas, manteniéndose

como el arte, suspendida entre la certeza y la incertidumbre, la fe y la duda.

Así pues, una ciudad es percibida, no solo por las sensaciones visuales de color, forma o luz, sino que igualmente a través de todos los sentidos, como el olfato, el oído, el tacto y por todas las relaciones entabladas entre las sensaciones de un tipo y otro, particularizándolas con otras impresiones psicológicas personales. **Se establece de esta forma un mapa mental del territorio abarcado por la ciudad.** Este mapa "personal" lo utilizamos en nuestra orientación cotidiana por la ciudad, en nuestros trayectos a través de ella. Es así como **el ciudadano desempeña un papel activo al percibir el mundo y tiene una participación creadora en la elaboración de su imagen.**

Partiendo de todo lo anterior, podemos concluir que:

- 2.1. **La relación de simbiosis entre ciudadano-ciudad, revela la importancia y la necesidad de una participación activa en la creación y planeamiento de los espacios urbanos por parte del ciudadano.**
- 2.2. **La deriva situacionista aporta una metodología de exploración y análisis basada en la percepción multisensorial, emocional y estética propiamente artística.**
- 2.3. **El arte contemporáneo ofrece una plataforma de exploración y experimentación urbana, ofreciendo herramientas y metodologías de aplicación social.**

2.1. RELACIÓN DE SIMBIÓISIS ENTRE CIUDADANO-CIUDAD.

La acción de andar, de pasear ha acompañado siempre al ser humano, tomando diferentes formas de aplicación (andar por necesidad de desplazamiento, andar como método de exploración de territorios, andar como esparcimiento); pero **la apropiación e identificación del espacio ha sido siempre una constante inmanente al paseo. El paseo conlleva un componente de lectura semiológica del espacio, que contribuye a la relación e interacción entre el hombre y su medio**, en nuestro caso el medio urbano.

La exploración del paseo como práctica estética, nos ha permitido bosquejar su dimensión cognoscitiva. Desde el *flâneur* o el *dandy* modernista hasta Richard Long, el ciudadano ha tomado el papel del artista, y se ha convertido en catalizador estético, buscando los signos y la huellas invisibles que solo a través del paseo exploratorio se dejan encontrar y descifrar. El arte pasa entonces a desarrollarse en las calles y en la ciudad y el paseo en su dimensión estética, permite al paseante pensativo alcanzar una singular y universal comunión con el medio. Es entonces cuando el paseante es capaz de encontrar ciertas claves que permanecen escritas en la ciudad construida, vestigios de historia y de historias.

Ya Baudelaire apuntaba que la figura perfecta del ciudadano consciente y apto para saber ver y apreciar su ambiente es el pintor contemporáneo, el artista. Y es que el arte contemporáneo no sólo se remite al estudio de problemas estéticos, sino que se erige como una fuente ontológica, de conocimiento del propio ser.

La deriva propuesta por los situacionistas se muestra como herramienta de análisis que proporciona un conocimiento basado en unas reglas mudas, personales, donde intervienen elementos como la intuición, la percepción o la sensibilidad. Las obras artísticas revisadas en esta tesis, nos muestran diversas interpretaciones de esta práctica, ilustrándola y haciéndola visualmente comprensible.

Es a través del Arte, que los artistas nos muestran la invisibilidad del mundo, revelándonos todo aquello que ante nuestros ojos permanece en silencio e invisible, que se oculta detrás de las apariencias y que se escapa de la observación de otras ciencias como la Geografía, la Sociología o la Urbanística. El estado de **ciudadano-artista** propuesto para el ciudadano, dentro de un marco procesual de construcción y desarrollo de la ciudad así como de su percepción, es el que otorga al habitante la clave para alcanzar el conocimiento de su entorno urbano. El acto de interiorizar la ciudad a través de una genuina e individual percepción "periférica", le impulsa a mantener una participación activa, adquiriendo un compromiso corporal y espacial, e interiorizando e identificando la ciudad con su experiencia vital, y estimulando la nueva creación regeneradora y consciente de su entorno.

La participación ciudadana se hace un hecho necesario, cuando admitimos la multidimensionalidad del espacio y la existencia de un espacio subjetivo que transforma y se entrelaza con el espacio objetivo establecido desde los datos cuantitativos y oficiales que la ciencia y la técnica nos ofrecen.

2.2. LA DERIVA: EL PASEO ONTOLÓGICO

La deriva a través de la ciudad constituyó sin duda una de las prácticas más poéticas que los situacionistas realizaron. Consistía en el rastreo de diferentes unidades de ambiente en la ciudad, del deambular metódico en busca de focos de irradiación de emociones para su localización y descripción. Sus principales características son:

- Su intención de objetividad en un método de exploración de los espacios urbanos
- Su carácter consciente como metodología de acción en la vida real.
- El carácter aleatorio de las deambulaciones donde el azar es variable en intensidad y participación según el grado de consciencia psicogeográfica que posee el sujeto que deriva. El azar va perdiendo efecto en el proceso de selección de recorridos y creación de situaciones en la deriva, acción que va recobrando el deseo y la voluntad del sujeto.

Una de las principales aportaciones de la deriva fue el establecimiento de una actividad esencialmente artística con una clara aplicación social: la Psicogeografía, el urbanismo unitario y la desorientación.

La deriva permitía por tanto un estudio psicogeográfico de una ciudad y a la vez un modo lúdico de reapropiación del territorio. De este modo, la Psicogeografía se definía como el estudio de los efectos que un determinado ambiente geográfico tiene sobre los sentimientos y sobre el comportamiento del individuo.

Los situacionistas proponían el uso lúdico de la ciudad actual a través de la deriva. Entendían que el arte total se expresaría a través del urbanismo,

pues el arte confluía en la creación del ambiente humano. Por ello planteaban la posibilidad de que los habitantes creasen su propio ambiente y el primitivo instinto de construcción de su propia vivienda. Ser autosuficientes, y libres para decidir y crear tu propia vivienda y tu propia vida.

Para los situacionistas, la desorientación y el movimiento son cualidades que deben estar implícitas en la ciudad. Cuando Ivain daba las claves para el nuevo urbanismo, la desorientación es tratada como uno de los fines que la deriva continua de los habitantes perseguía.

La desorientación que promueven los situacionistas, no es una desorientación en el sentido negativo de perderse o extraviarse, sino como dice Constant, "en el sentido más positivo de encontrar caminos desconocidos. Es un proceso ininterrumpido de creación y destrucción, al que Constant llamó laberinto dinámico. La desorientación encuentra su palanca de activación en el deseo del ciudadano-explorador. Guy Debord defendía el extrañamiento en el ciudadano, lo que proporcionaba un estado de excitación continua que lo incitaba a vagar para conocer la ciudad.

La deriva se presenta como un método de directo acceso hacia la aprehensión o descubrimiento de esas claves que subyacen en los lugares y que permite intuir una nueva concepción espacial de la ciudad.

El paseo, la deriva se está consolidando en la actualidad como un modo de expresión y una herramienta de conocimiento de las transformaciones que ocurren ya no sólo en el espacio urbano sino en la realidad que nos rodea. La deriva se compara a un viaje, hacia el encuentro de algo que andamos buscando sin saber qué es. Y el viaje que la deriva representa se entiende como proyección del pensamiento sobre la materia. La acción de percibir es ya una forma de pensar que se completa en el interior para

después ser exteriorizada, comunicada. Este trueque procesual de realidades se establece como **metodología de proyección**.

En definitiva, la deriva se fundamenta en la práctica generalizada a todos los individuos de una ciudad. Una práctica multifacética, en su sentido lúdico y en su sentido de aplicación social para la contribución a la mejora de los espacios urbanos, ya que promueve la reactivación de la relación entre ciudadano- ciudad y produce información cualitativa de análisis útil que contribuyen a la identidad, definición y valoración del entorno urbano.

2.3. EL ARTE: PLATAFORMA DE EXPLORACIÓN URBANA

El paseo contribuye a renovar la mirada del artista y del arte, ya que pasear activa los sentidos en el tiempo y en el espacio. Supone sentir desde “fuera”, un sentir global para que después ocurra una apropiación desde “dentro”, de espacios físicos y de espacios de reflexión, reactivándose la capacidad para plantear problemas de conocimiento.

El Arte se confirma como plataforma que ofrece las herramientas, la actitud y los métodos de abordaje del espacio desde un nuevo punto de vista. La misión más importante del Arte en el análisis de los espacios urbanos sería la de colaborar a **desvelar estos vestigios y relaciones**. El trabajo artístico de cada uno de los artistas mencionados en esta tesis y seguramente muchos más que han quedado en el anonimato, son una prueba patente de esta necesidad de experimentar y descubrir estéticamente la ciudad. De este modo, proponemos al **Arte como medio de conocimiento de la realidad, y del hombre**; y concretamente en nuestro caso, **como instrumento de conocimiento de la ciudad**.

Cabe preguntarnos si el artista invade el ámbito específico de otras disciplinas tales como la Arquitectura. Aceptar esta pregunta es también aceptar la división de las disciplinas incluyendo las artísticas. Sin embargo, creo que el fondo todos los que de algún modo nos encontramos en el mundo del arte, y más aún en el académico y/o científico, buscamos unos principios básicos que nos sirvan de muletas para la comprensión del fenómeno artístico (quizás sea un vestigio de la voluntad científica). Por lo que de algún modo nos vemos atraídos y avocados hacia el uso y apropiación de instrumentos de otras disciplinas, que sí son consideradas en este momento como científicas. Cabe preguntarse entonces si nos dirigimos hacia la constitución de un Arte objetivo?

III

Líneas futuras de investigación

Como línea de investigación que se abre camino y en la que actualmente estamos trabajando, destacamos:

3.1. La creación un método efectivo de diagnosis de nuestras ciudades.

Después de validar nuestra hipótesis principal "la deriva como aporte teórico al proceso de revisión actual del Paradigma Ambiental Urbano", cabe sugerir las vías de su introducción en la práctica. Este sin duda es el siguiente paso a nuestra tesis y hemos de decir que actualmente estamos trabajando en esta dirección.

Hemos de reconocer que hubiera sido la culminación de esta tesis el poder llevar a cabo la ejemplificación de la deriva sobre un lugar y exponer los análisis pertinentes engranados en el sistema metodológico actual del Urbanismo. Como ya se puede observar en la argumentación teórica de la Segunda Parte de esta tesis¹⁹⁴, la estrategia metodológica reconoce una interacción interdisciplinar, sin la cual las conclusiones resultarían incompletas y caeríamos en el mismo error que en el fundamento de nuestra hipótesis intentamos criticar y subsanar. Por ello, la creación de un nuevo método de diagnosis supone una construcción teórica multidimensional nos haría transitar por campos de conocimientos que se escapan de nuestro alcance.

¹⁹⁴ Cfr. 203-207 de esta tesis.

Aún así hemos tomado la decisión estratégica de indagación exploratoria, que consideramos un intento reflexivo y crítico. Para poder poner en práctica un nuevo método de análisis sería necesario contar con un equipo interdisciplinar capaz de articularse conjuntamente, y producir y procesar datos suficientes durante un tiempo considerable; contando además con los recursos económicos y el compromiso de determinadas instituciones gubernamentales para llevar a cabo su viabilidad.

Esta sin duda, es una cuestión que va más allá de los objetivos de esta tesis, teniendo en cuenta que se trata de un trabajo individual y que está centrada fundamentalmente en hacer un aporte teórico al proceso de revisión actual del Paradigma Ambiental Urbano con la deriva situacionista, lo que supone la incorporación y revalorización del Arte como disciplina científica de aplicación social.

Sin embargo, queremos apuntar algunas claves y consideraciones previas que estamos analizando en la línea de esta vía de investigación.

Este método debería abordar la ciudad desde la idea de complejidad, ya que no existe todavía ninguna teoría capaz de aunar internamente un sistema de diferentes disciplinas. Actualmente con la interdisciplinaridad obtenemos como mucho una síntesis de conocimientos compartimentados pero que podemos usar y acceder, como sugiere Morin, de una forma global desde una visión compleja en donde habrá sin lugar a dudas un espacio para la incertidumbre y la simplificación necesaria.

Desde esta idea de complejidad, el método ensayaría una articulación posible entre distintos campos de conocimiento, analizando las aportaciones individuales de cada uno para realizar articulaciones conceptuales que nos permitan después sacar conclusiones desde la globalidad. En este sentido, como ya apuntamos en el capítulo VI de esta

tesis¹⁹⁵, consideramos un antecedente valioso, a nivel de estrategia metodológica general para una articulación interdisciplinaria de actuación sobre el sistema complejo de la ciudad, la que propone el arquitecto catalán Marcelo Zárate¹⁹⁶.

Con este propósito el método adquiriría el carácter de proceso o proyecto estratégico, abierto a las posibilidades y momentos, que se irá construyendo a medida que avance.

Consideramos entonces que el carácter del método sería como un proyecto inicial, general e impreciso que evolucionará por ajustes sucesivos, y flexibles según el caso específico donde se aplique.

En definitiva buscamos una forma de fundamentación y justificación que compatibilice la dimensión subjetiva que puede haber en la percepción estético-artística con la objetividad y racionalidad que distingue al saber científico.

Otra importante línea de investigación a seguir en el futuro, sería:

3.2. El análisis del comportamiento del ciudadano en el espacio urbano y su predicción.

En este sentido cobra mayor importancia la investigación encaminada al desarrollo de los procedimientos de participación ciudadana en la ciudad. Hoy en día, los avances tecnológicos, la informática, internet, y la realidad virtual proporcionan una recogida de datos más rápida y con mayor

¹⁹⁵ Cfr pp.205--207 de esta tesis.

¹⁹⁶ Cfr. ZARATE MARSILI, Marcelo. *Perspectivas cognoscitivas y proyectuales posibles para un urbanismo ambiental alternativo*. Director: Joseph Muntañola Thornberg. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña. Departamento de Proyectos de Arquitectura. 2001. Ejemplar online.

capacidad para el procesamiento y almacenaje de memoria, por lo que las “predicciones” y estudios son más precisos.

En esta línea, actualmente el profesor estadounidense Al-komandy ya está realizando investigaciones sobre el uso informático para realizar mapas mentales de las ciudades¹⁹⁷.

Por otro lado, el profesor de la Universidad de Granada Juan Merelo junto con el profesor portugués Javier Ramos¹⁹⁸ están investigando sobre la creación de una “máquina” de aplicación informática a través de internet llamada MC2 que actúa como un espejo de lo que ocurre dentro del cerebro de múltiples individuos tratando de imponer su propia conciencia al resto del grupo, lo que se denominaría “conciencia global”. Toman como base el comportamiento psicogeográfico de colonias de insectos sociales como las hormigas, para la apropiación de un territorio.

Una de las preguntas que surgieron en el comienzo de esta investigación fue : ¿ se puede predecir el comportamiento del ciudadano?. En este apartado de exposición de líneas futuras de investigación consideramos oportuno reseñar algunos ejes de reflexión que surgen entorno a la predicción de comportamientos humanos.

La moda, las ideologías, los anuncios, todos estos son fenómenos que influyen en las masas, y casi todos ellos ofrecen un alto nivel de predictibilidad en sus efectos sobre las mismas. Está claro que no todo el mundo sigue las modas y las recomendaciones publicitarias. Los situacionistas por ejemplo, fueron un ejemplo de ello.

¹⁹⁷ Véase el análisis de las investigaciones llevadas a cabo por el profesor Al-komandy en el Apéndice Documental de esta tesis, p.306.

¹⁹⁸ Véase el análisis del trabajo llevado a cabo por los profesores Merelo y Ramos en el Apéndice Documental de esta tesis, p.303.

La predictibilidad de comportamientos en nuestras ciudades está a la orden del día, pues la predictibilidad forma parte de las estrategias de proyectación en la Arquitectura; estrategias que también son usadas por los especuladores del urbanismo.

- bulevares, carreteras, calles, avenidas ensanchadas o estrechadas para controlar el flujo en ellas.
- El sonido, las vistas, el color es manipulado para atraer o repeler al público: comprar, vender...
- Los viadantes y conductores son forzados a parar o a caminar mediante semáforos.
- También está establecido el lado por el que caminar o conducir, las calles de acceso prohibido o restringido, los sentidos y las direcciones

Surgen ahora algunas preguntas: ¿qué pasaría si siguiésemos a esta "oveja negra"? ¿puede haber hechos impredecibles? ¿qué fuerzas entrarán en juego si esto ocurre y el proceso tradicional de copiar comportamientos queda anulado?

Una solución no tiene por qué ser la destrucción física de este sistema de normas "sociales", pero quizás sí sería un adelanto ver el lado reverso de su aplicación:

- fluidez y flexibilidad para actuar libremente
- establecimiento de una programación ambiental que provea nuestras necesidades
- sensaciones no intrusivas ni inducidas que asfixien nuestros deseos
- posibilidad de experimentar aventuras sociales, de modo que podamos buscar los ambientes y las sensaciones que otros ya han disfrutado

- accesibilidad para conseguir lo que queramos en cualquier momento, lugar y modo

Un experimento que se nos ocurre, sería hacer una lista de comportamientos que deseamos predecir y posteriormente construir o propiciar las situaciones que darían lugar a esos comportamientos. Compararíamos nuestras observaciones de campo con nuestras predicciones; ¿coincidirían? Sería interesante comprobar si ocurriría lo mismo en una ciudad diferente, otra ciudad.

IV

Consideraciones finales

Para finalizar, estimamos oportuno realizar una lista de preguntas que han ido surgiendo en el proceso de esta investigación y que consideramos fundamentales.

- ¿Qué parámetros definen un ambiente urbano?
- ¿Qué es el espacio? ¿Cómo lo percibimos? ¿Cómo podemos conceptualizarlo?
- ¿Qué parámetros pueden ser usados en la predicción y diagnóstico de los paisajes urbanos?
- ¿Cómo se utiliza la percepción física cognitivamente para construir la imagen de una ciudad?
- ¿Cómo le da significado la percepción física a la estructura de una ciudad?
- ¿Cuál es el efecto del comportamiento de los ciudadanos en el espacio urbano?
- ¿Cuál es el efecto del espacio urbano construido en el comportamiento de los ciudadanos?
- Para que el ciudadano se integre en su espacio urbano activamente, ¿cuáles serían los conceptos mínimos que cada persona debería conocer sobre la planificación urbana de su ciudad?
- ¿Sería necesario que la gente común conociera todo esto?

Quizás las preguntas ya son parte de las respuestas, al igual que las ideas son parte de los objetos. Y en nuestra deriva entre interrogaciones, en la insistente pérdida que nos envuelve, se encuentre agazapada la respuesta problema, hermosa y áspera.



DE LOS DERIVADOS
cuarta parte

Capítulo VIII: **APÉNDICE DOCUMENTAL** 257

- I. Teoría de la deriva de Guy Debord (1958) 257
- II. Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles de Abdelhafid Khatib (1958) 265
- III. Artículos publicados 275
 - 3.1. El túnel de las metáforas 275
 - 3.2. Percepción y creación de la ciudad. Método simbólico-semiótico del ciudadano para una recreación de la realidad urbana 293
- IV. Estudios de otras líneas de investigación relacionadas 303
 - 4.1. JUAN MELERO y VITORINO RAMOS. Aspectos de su propuesta 303
 - 4.2. Participación del ciudadano según KHEIR AL-KODMANY. Aspectos de su propuesta 306

Capítulo IX: **ÍNDICE DE ILUSTRACIONES** 309

Capítulo VIII: **BIBLIOGRAFÍA** 315

- I. Fuentes 317
- II. Referencias bibliográficas 323
- III. Bibliografía fundamental 325
- IV. Bibliografía general 327
- V. Bibliografía de Referencia Temática 335
 - 5.1. Imagen de la ciudad y su percepción 335
 - 5.2. Situacionismo 337

CAPITULO VIII

Apéndice Documental

I. TEORÍA DE LA DERIVA de Guy Debord (1958)

Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.

Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden . la parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas.

Pero la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades. En este último aspecto, los datos que la ecología ha puesto en evidencia, aun siendo a priori muy limitados el espacio social que esta ciencia se plantea, no dejan de ser útiles para apoyar el pensamiento psicogeográfico.

Debe utilizarse el análisis ecológico del carácter absoluto o relativo de los cortes del tejido urbano, del papel de los microclimas, de las unidades elementales completamente distintas de los barrios administrativos y sobre todo de la acción dominante de los centros de atracción, y completarse con el método psicogeográfico y debe definirse al mismo tiempo el terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva de acuerdo con su propio determinismo y con sus relaciones con la morfología social.

En su estudio sobre París y la aglomeración parisina (*Bibliothèque de Sociologie Contemporaine*, P.U.F. 1952) Chombart de Lauwe señala que “un barrio urbano no está determinado únicamente por los factores geográficos y económicos, sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él”; y presenta en la misma obra – para mostrar “la estrechez del París real en el que vive cada individuo... un cuadrado geográfico sumamente pequeño” – el trazado de todos los recorridos efectuados en un año por una estudiante del distrito XVI, que perfila un triángulo reducido, sin escapes, en cuyos ángulos están la Escuela de Ciencias Políticas, el domicilio de la joven y el de su profesor de piano.

No hay duda de que tales esquemas, ejemplos de una poesía moderna capaz de traer consigo vivas reacciones afectivas – en este caso la indignación de que se pueda vivir de esta forma –, así como la teoría emitida por Burgess a propósito de Chicago sobre el reparto de las actividades sociales en zonas concéntricas definidas, tienen que contribuir al progreso de la deriva.

El azar juega en la deriva un papel tanto más importante cuanto menos asentada esté todavía la observación psicogeográfica. Pero la acción del azar es conservadora por naturaleza y tiende en un nuevo marco, a reducir todo a la alternancia de una serie limitada de variantes y a la costumbre. Al no ser el progreso más que la ruptura de alguno de los campos en los que actúa el azar mediante la creación de nuevas condiciones más favorables a nuestros designios, se puede decir que los

azares de la deriva son esencialmente diferentes de los del paseo, pero que se corre el riesgo de que los primeros atractivos psicogeográficos que se descubren fijen al sujeto o al grupo que deriva alrededor de nuevos ejes recurrentes a los que todo les hace volver una y otra vez.

Un exceso de confianza con respecto al azar y a su empleo ideológico, siempre reaccionario, condenó a un triste fracaso al famoso deambular sin rumbo intentado en 1923 por cuatro surrealistas que partieron de una ciudad elegida al azar: es evidente que vagar en campo raso es deprimente y que las interrupciones del azar son allí mas pobres que nunca. Pero cierto Pierre Vendryes lleva la irreflexión mucho más lejos en *Médium* (mayo 1954) creyendo poder añadir a esta anécdota – ya que todo ello participaría de una misma liberación antideterminista – experimentos probabilísticos sobre la distribución aleatoria de renacuajos en un cristalizados circular, cuya clave proporciona advirtiéndolo: “semejante multitud no debe sufrir ninguna influencia directiva externa”. En estas condiciones, se llevan la palma los renacuajos, que tienen la ventaja de estar “tan desprovistos como es posible de inteligencia, de sociabilidad y de sexualidad”, y por consiguiente “son verdaderamente independientes unos de otros”.

En las antípodas de estas aberraciones, el carácter primordialmente urbano de la deriva, en contacto con los focos de posibilidad y de significado que son las grandes ciudades transformadas por la industria, responde mejor a la frase de Marx: “Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí mismos. Hasta su paisaje está animado”.

Se puede derivar en solitario, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos pequeños de dos o tres personas que compartan un mismo estado de conciencia. El análisis conjunto de las impresiones de los distintos grupos permitirá llegar a conclusiones objetivas. Es preferible que la composición de estos grupos cambie de una deriva a otra. Con más de cuatro o cinco participantes, el carácter propio de la deriva decae rápidamente, y en todo caso es

imposible superar la decena sin que la deriva se fragmente en varias derivas simultáneas. Digamos de paso que la práctica de esta última modalidad es muy interesante, pero las dificultades que entraña no han permitido organizarla con la amplitud deseable hasta el momento.

La duración media de una deriva es de una jornada, considerando como tal el intervalo comprendido entre dos periodos de sueño. Su comienzo y su final son indiferentes de la jornada solar, pero hay que indicar que generalmente las últimas horas de la noche no son adecuadas para la deriva.

Esta duración media solo tiene valor estadístico, sobre todo porque raramente se presenta en toda su pureza, al no poder los interesados evitar, al principio o al final de jornada, distraer una o dos horas para dedicarlas a ocupaciones banales. Al acabar el día, la fatiga contribuye a este abandono. Pero sobre todo la deriva se desarrolla a menudo a determinadas horas deliberadamente fijadas, así como durante breves instantes fortuitos o durante varios días sin interrupción. A pesar de las paradas impuestas por la necesidad de dormir, ha habido derivas muy intensas que se han prolongado durante tres o cuatro días, e incluso más. Es cierto que, cuando se suceden varias derivas en un periodo de tiempo muy amplio, es casi imposible determinar con precisión el momento en que el estado mental propio de una deriva deja lugar al de otra. Se ha recorrido una sucesión de derivas sin interrupción destacable durante casi dos meses, lo que arrastra consigo nuevas condiciones objetivas de comportamiento que entrañan la desaparición de muchas de las antiguas.

Aunque las variaciones climáticas influyen sobre la deriva, no son determinantes mas que en caso de lluvias prolongadas que la impiden casi por completo. Pero las tempestades y de mas precipitaciones resultan mas bien propicias.

El espacio de la deriva será mas o menos vago o preciso dependiendo de que se busque el estudio del territorio o emociones desconcertantes. No hay que descuidar que estos dos aspectos de la deriva presentan múltiples interferencias y que es imposible aislar uno de

ellos en estado puro. Finalmente, la utilización del taxi, por ejemplo, ofrece una piedra de toque bastante precisa: si en el curso de la deriva cogemos un taxi, sea con un destino concreto o para desplazarnos veinte minutos hacia el oeste, es que optamos sobre todo por la desorientación personal. Si nos dedicamos a la exploración directa del territorio es que preferimos la búsqueda de un urbanismo psicogeográfico.

En todo caso, el campo espacial está sobre todo en función de las bases de partida que para los individuos aislados constituyen sus domicilios y para los grupos los lugares de reunión escogidos. La extensión máxima del espacio de la deriva no excede el conjunto de una gran ciudad y sus afueras. Su extensión mínima puede reducirse a una unidad pequeña de ambiente: un barrio, o bien una manzana si merece la pena (en el extremo tenemos la deriva estática de una jornada sin salir de la estación Saint Lazare).

La exploración de un espacio fijado previamente supone por tanto el establecimiento de las bases de partida y el cálculo de las direcciones de penetración. Aquí interviene el estudio de los mapas, tanto mapas corrientes como ecológicos y psicogeográficos, y la rectificación o mejora de los mismos. Hay que indicar que la inclinación por un barrio desconocido, nunca recorrido, no interviene para nada. Aparte de su insignificancia, este aspecto del problema es completamente subjetivo y no persiste mucho.

En la "cita posible", la parte correspondiente a la exploración es por el contrario mínima comparada con la del comportamiento desorientador. El sujeto es invitado a dirigirse en solitario a un lugar fijado y a una hora concertada. Se encuentra libre de las pesadas obligaciones de la cita ordinaria, ya que no tiene que esperar a nadie. Sin embargo, al haberle llevado esta "cita posible" de forma inesperada a un lugar que puede no conocer, observa los alrededores. Puede también darse otra "cita posible" en el mismo sitio a alguien cuya identidad no pueda prever. Puede incluso no haberle visto nunca, lo que le incita a entrar en conversación con algunos transeúntes. Puede no encontrar a nadie o encontrar por azar al

que ha fijado la "cita posible". De todas formas, el empleo del tiempo del sujeto tomará un giro imprevisto, sobre todo si se han escogido bien el lugar y la hora. Puede también pedirse por teléfono otra "cita posible" a alguien que ignore donde le ha llevado la primera. Se perciben los recursos casi infinitos de este pasatiempo.

De esta forma, una forma de vida poco coherente, al igual que ciertas travesuras consideradas equivocadas que han sido censuradas siempre en nuestro entorno, como colarse de noche en pisos de casas en demolición, recorrer sin cesar París en autostop durante una huelga de transportes para agravar la confusión haciéndose llevar adonde sea o errar en los subterráneos de las catacumbas vetados al público, manifestarían una vivencia más general, que no sería otra que la de la deriva. Lo que pueda escribirse solo sirve como consigna en este gran juego.

Las enseñanzas de la deriva permiten establecer un primer esquema de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna. Más allá del reconocimiento de las unidades ambientales, de sus componentes y de su localización espacial, se perciben sus ejes de tránsito principales, sus salidas y sus defensas. Se llega así a la hipótesis central de la existencia de placas psicogeográficas giratoria. Se mide la distancia que separa efectivamente dos lugares de una ciudad, que no guarda relación con lo que una visión aproximativa de un plano podría hacer creer. Se puede componer, con ayuda de mapas viejos, vistas aéreas y derivas experimentales, una cartografía influyente inexistente hasta el momento, cuya actual incertidumbre, inevitable hasta que haya cubierto un trabajo inmenso, no es mayor que la de los primeros portulanos, con la diferencia de que no se trata de delimitar con precisión continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo.

Las diferentes unidades de atmósfera y residencia no están delimitadas hoy por hoy con precisión, sino rodeadas de márgenes fronterizos mas o menos grandes. El cambio mas general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos hasta su completa supresión.

En la arquitectura, la inclinación a la deriva lleva a preconizar todo tipo de nuevos laberintos que las posibilidades modernas de construcción favorecen. La prensa hablaba en marzo de 1955 de la construcción en New York de un edificio donde se pueden percibir los primeros signos de posibilidad de derivas en el interior de un apartamento:

"Los habitáculos de la casa helicoidal tendrán forma de rebanada de pastel. Podrán aumentarse o reducirse a voluntad desplazando tabiques móviles. La disposición de los pisos en niveles evitará la limitación del número de habitaciones, pudiendo el inquilino pedir que le dejen utilizar el nivel superior o el inferior. Este sistema permitirá transformar en seis horas tres apartamentos de cuatro habitaciones en uno de doce o más."

G.-E. Debord

II. INTENTO DE DESCRIPCIÓN PSICOGEOGRÁFICA DE LES HALLES de *Abdelhafid Khatib (1958)*

Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

"De hecho, para obtener la más simple mejora en las relaciones sociales hay que movilizar una energía colectiva tan extraordinaria que, si la magnitud real de esta desproporción se hiciese públicamente consciente, actuaría como factor de desaliento..."

Esta terrible desproporción debe atenuarse considerablemente para las conciencias mediante una amplificación artificial y llena de mitología de los resultados esperados, llevándola a proporciones que responden mejor a la suma de los esfuerzos comprometidos, cuya magnitud ya no es posible ocultar, ya que se percibe directamente. Estas deformaciones, que observadas desde fuera parecen fantásticas, son obra de la ideología, que constituyen por ello la condición indispensable del progreso social."

Lexzek kolakowski: Responsabilidad e Historia.

El mundo en que vivimos, y ante todo su escenario material, se descubre cada día más restringido. Nos asfixia. Padecemos profundamente su influencia y reaccionamos a ella según nuestros instintos, en lugar de hacerlo de acuerdo con nuestras aspiraciones. En una palabra este mundo domina nuestra forma de ser y nos aplasta. Sólo de su remodelación, o mejor aún de su estallido, surgirán posibilidades superiores de organización del modo de vida.

Los situacionistas se sienten capaces, con sus actuales métodos y los desarrollos previstos para ellos, no sólo de remodelar el medio urbano, sino de cambiarlo casi a su antojo. Hasta hoy, la falta de crédito y la escasa ayuda prestada por quienes dicen interesarse en todo lo que atañe al urbanismo, a la cultura y a la reacción de ambos sobre la vida, apenas nos ha permitido emprender una investigación muy reducida, casi como juego

personal. Pero buscamos una intervención directa y efectiva que nos lleve, tras los estudios preliminares necesarios – y aquí la psicogeografía jugará un gran papel –, a instaurar nuevos ambientes, ambientes situacioncitas cuyos rasgos esenciales sean lo efímero y el cambio permanente.

La psicogeografía, estudio de las leyes y efectos concretos del medio geográfico, dispuesto conscientemente o no, que interviene directamente sobre el comportamiento afectivo, se presenta, según la definición de Asger Jorn, como la ciencia-ficción del urbanismo.

Los medios de la psicogeografía son muchos y diversos. El primero y más sólido es la deriva experimental. La deriva es un comportamiento experimental en la sociedad urbana. Es un modo de acción y un medio de conocimiento al mismo tiempo, particularmente en lo que se refiere a la psicogeografía y a la teoría del urbanismo unitario. Otros medios, como la lectura de vistas aéreas y planos y el análisis de estadísticas, gráficos y resultados encuestas sociológicas, son teóricos y no poseen ese carácter activo y directo que tiene la deriva experimental. Sin embargo, gracias a ellos podemos hacernos una primera idea del medio a estudiar. Los resultados de nuestro estudio pueden modificar a su vez estas representaciones cartográficas e intelectuales dándoles mayor complejidad, enriqueciéndolas.

Hemos escogido el barrio de Les Halles como objeto de estudio psicogeográfico, que al contrario de otras zonas que han sido objeto de descripciones psicogeográficas hasta ahora (Contrescarpe, zona de Missions Etrangères), es tremendamente animado y muy conocido, tanto por la población parisina como por los extranjeros que han vivido en Francia.

Precisamos en primer lugar los límites del barrio tal como lo concebimos, las divisiones ambientales características y las tendencias direccionales dentro y fuera de este terreno. Después, emitiremos algunas propuestas constructivas.

En términos de división administrativa, Les Halles es el segundo barrio del primer distrito. Situado en el Centro de París, está en contacto con

zonas totalmente diferentes. Si consideramos su unidad ambiental, difiere ligeramente de sus límites oficiales debido principalmente a una usurpación bastante grande al norte, en el segundo distrito. Retenemos las siguientes fronteras: calle Saint-Denis al este, calles Saint-Sauveur y Bellan al norte; Hérold y d'Argout al nordeste; Croix-des-Petits-Champs al oeste; y finalmente la calle Rivoli al sur, que se desvía a partir de la calle Arbre-Sec por la Saint-Honoré.

La arquitectura de las calles y el decorado móvil que las complica cada noche pueden dar la impresión de que Les Halles es un barrio difícil de atravesar. Es cierto que, en horas de actividad nocturna, los embotellamientos de camiones, los amontonamientos de embalajes y el tránsito de los trabajadores con sus carros transportadores mecánicos o manuales prohíben la entrada de coches y desvían casi constantemente al peatón de su camino (favoreciendo este enormemente la antideriva circular). Pero, a pesar de las apariencias, gracias a las vías de acceso que lo bordean o atraviesan, el barrio de Les Halles es uno de los más fáciles de franquear en todos los sentidos.

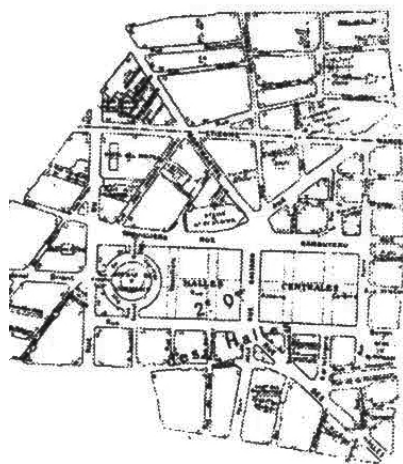
Cuatro grandes vías atraviesan Les Halles de punta a punta, dividiendo el barrio en zonas ambientales diferentes, pero comunicantes: la más importante, orientada en dirección este-oeste, está constituida por la calle Rambuteau que, por diversas prolongaciones, acaba en la zona del Banco de Fancia; la calle Berger, orientada en la misma dirección, que lo parte al sur; la calle del Louvre, en dirección norte-sur; y la calle de Les Halles, en dirección sudeste-noroeste. Existen numerosas vías de penetración secundarias, por ejemplo la continuación de las calles Pont-Neuf_Baltard, en contacto con la ribera izquierda a través de Pont-Neuf y de diversos sectores al norte a través de las calles de Montmatre, Montorgueil y, en menor medida, Turbigo. Sin embargo, esta vía debe considerarse secundaria debido a los cortes relativos que constituyen el paso de la calle de Rivoli y los grandes edificios de Les Halles Centrales.

La característica esencial del urbanismo de Les Halles es el carácter móvil del trazado de las líneas de comunicación, mantenido por diferentes

barreras y construcciones pasajeras que se producen constantemente en la vía pública. Las zonas ambientales separadas, aunque fuertemente emparentadas, confluyen todas en el mismo sitio: el complejo plaza de Deux-Ecus-Baourse du Commerce (calle Viarme).

La primera zona, al este, está comprendida entre las calles Saint-Denis, Turbigo, Pierre-Lescot y la plaza Sainte-Opportune. Es la zona de prostitución, con multitud de pequeños cafés. Los fines de semana, una muchedumbre masculina y miserable venida de otros barrios busca allí diversión. Alrededor del jardín de Les Innocents subsiste una población de vagabundos. El conjunto de esta zona es deprimente. (...)

La calle Saint-Denis marca un corte bastante repentino entre esta zona y los barrios de Saint-Merri y Saint-Avoye hacia el este, aunque este corte participa todavía del ambiente de Les Halles. Al pronunciarse rápidamente este corte en el bulevar de Sebastopol, Plateau Saint-Merri se halla bajo una influencia muy atenuada de Les Halles, cuando por su participación en la actividad económica del barrio (estacionamiento de camiones) tendría más bien que integrarse en él.



PLANO N°1.- UNIDAD DE AMBIENTE DE LES HALLES.

La segunda zona, al sur, se extiende entre las calles Rivoli-Arbre-Sec-Saint-Honoré y la calle Berger. En contacto durante el día con la fiebre

mercantil de la calle Rivoli y del mercado de flores que ocupa Les Halles Centrales, esta zona es laboriosa y alegre por la noche. Aquí los trabajadores de Les Halles frecuentan la mayoría de los restaurantes y cafés. (...)

La tercera zona, al este, entre la calle del Louvre y la calle Croix des Petits Champs, es tranquila por el día y por la noche. Reina en ella el orden, y la actividad de Les halles va atenuándose de este a oeste, así como el ambiente, hasta cesar totalmente ante el Banco de Francia y la Plaza de Valois. Este margen fronterizo anuncia los barrios ricos que se encuentran próximos (Palais-Royal, Opera). Casi todo hace pensar que uno se encuentra en un barrio de alojamiento más que en un lugar de Les Halles. Sin embargo, pasajes como la Galería Véro-Dodat o Cour des Fermes revelan ese ambiente inestable y confieren a la zona algo extravagante e indefinido (...).

La calle Croix-de-Petits-Champs es una línea tangente a la unidad ambiental de Les Halles. Su interés reside en las posibilidades de contacto que permite, sobre todo de los alrededores de la plaza giratoria de la plaza Deux-Ecus en la calle de Viarme. En cuanto a Place des Victoires, donde desemboca la norte, es un puesto fronterizo, disuasorio y extraño a Les halles. Place des Victoires es una plaza defensiva de los barrios burgueses (esta lucha de clases llevada al urbanismo se manifiesta también en el abrumador Palacio de Justicia de Bruselas, en el límite con los barrios pobres).

Con la cuarta zona, que constituye el norte de Les Halles, llegamos a la parte más extensa y sobre todo más célebre de este vasto complejo urbano. Tracemos sus contornos . en primer lugar, la calle Rambuteau, prolongada al oeste de la iglesia Saint-Eustache por la calle Coquillière, constituye la fachada principal (el lado opuesto de esta vía no es otro que el alineamiento de pabellones de Les Halles Centrales). La frontera este sigue la calle de Pierre-Lescot y luego transcurre por la calle Turbigo hasta Saint-Denis. Al oeste, la zona se acaba en las calles Hérold y d'Argout. En la parte septentrional, más allá de Etienne-Marcel, se descubre un margen

fronterizo en el que la influencia de Les Halles, degradándose a medida que se progresa hacia el norte, se ejerce a través de sus vías secundarias, orientadas generalmente en dirección sudoeste-nordeste, como las calles Rousseau-Tiquetonne, la calle de Jour que continúa en el pasaje Reina de Hongrie y las calles Mauconseil-Française. Esta zona comprende una parcela de alojamientos particularmente pobres y los restaurantes más célebres, que constituyen el polo de atracción del turismo rico de Les Halles, una inmensa actividad de comercio de alimentación al detalle y una importante implantación administrativa (Hotel des Postes, Centre de la E.D.F., calle Mauconseil, varias escuelas.) Estos elementos comportan una diferencia considerable entre los ambientes diurno y nocturno. Durante la noche, esta zona es la que concentra casi toda la diversión de Les Hal-Michel. Se desvía ligeramente en dirección oeste al norte del Sena les, en el sentido burgués y tradicional del concepto (...).

La zona de interferencia central (la placa giratoria) de las diferentes direcciones ambientales de Les Halles es, como hemos señalado, el complejo que conforman la Bolsa de Comercio y la plaza Deux-Ecus. Esta zona se encuentra en el extremo oeste del bloque constituido por la zona de yuxtaposición de los grandes pabellones de Les Halles Centrales. Pero al no actuar estas construcciones como unión, sino por el contrario como corte, la calle Carime, que las atraviesa a lo largo, no participa de esta relación.

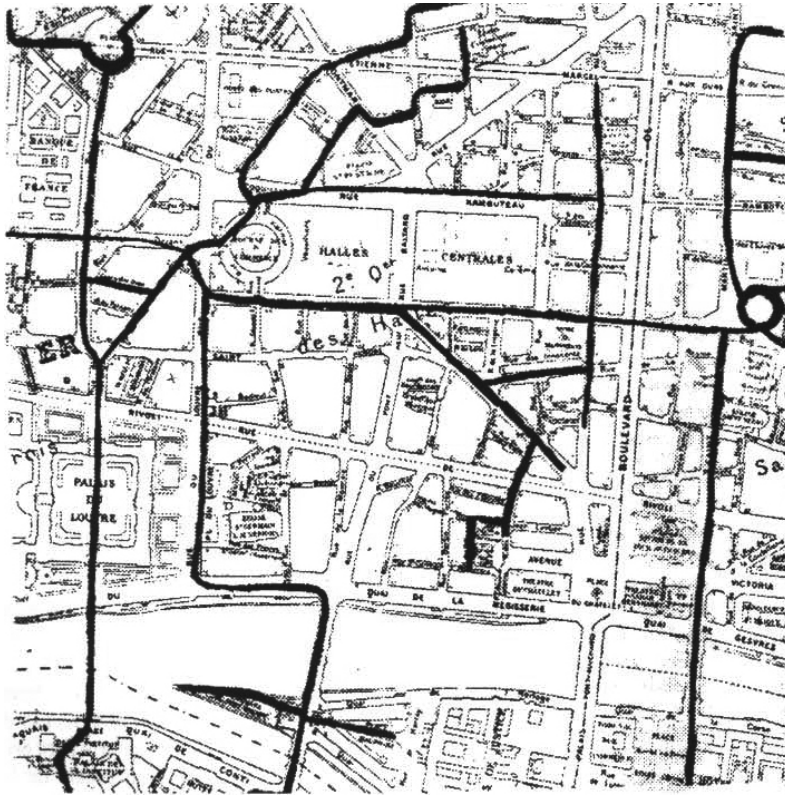
Las diferentes direcciones que se cortan en esta placa giratoria influyen fuertemente en el camino que un individuo o un grupo seguirían de modo aparentemente espontáneo tanto en el interior como en el exterior de Les halles.

Según la teoría de las zonas urbanas concéntricas, Les Halles forma parte de la zona de transición de París (deterioro social, desarraigo cultural, mezcla de población que hacen el medio cultural propicio al cambio). Es sabido que, en el caso de París, esta división concéntrica se complica con una oposición este-oeste entre los barrios predominantemente populares y los barrios burgueses, de negocios o residenciales. El corte se produce al sur

del Sena, en el bulevar Saint-Michel. Se desvía ligeramente en dirección oeste al norte del Sena y pasa después por Croix-des-Petits Champs, Notre-Dame-des-Victoires y sus prolongaciones. En el límite oeste de Les Halles, el ministerio de Economía, la Bolsa y la Bolsa de Comercio constituyen los tres vértices de un triángulo cuyo centro ocupa el Banco de Francia. Las instituciones concentradas en este espacio restringido conforman, práctica y simbólicamente, un perímetro defensivo de los barrios pijos del capitalismo. El proyectado desplazamiento de Les Halles fuera de la ciudad traerá consigo un nuevo retroceso del París popular, que una corriente continua rechaza desde hace cien años, como se sabe, a los suburbios.

Por el contrario, una solución orientada hacia una nueva sociedad obliga a conservar este espacio en el centro de París para manifestaciones de vida colectiva liberada. Habría que aprovechar el descenso de la actividad práctica-alimentaria para estimular el desarrollo a gran escala de las tendencias al juego de construcción y al urbanismo móvil, aparecidas espontáneamente en "las aguas heladas del cálculo egoísta". La primera medida arquitectónica sería, evidentemente, reemplazar los actuales pabellones por series autónomas de pequeños complejos arquitectónicos situacionistas. Entre estas nuevas arquitecturas y su contorno, que corresponde a las cuatro zonas que hemos considerado aquí, habría que edificar laberintos perpetuamente cambiantes con ayuda de objetos más adecuados que las cajas de frutas y legumbres, que son el material de las barricadas de ahora.

Tras el embrutecimiento que mantienen la radio, la televisión, el cine y demás, la ampliación del ocio bajo otro régimen exigirá iniciativas más atrevidas. Si Les Halles de París han subsistido hasta el momento en que todos se planteen estos problemas, habrá que intentar hacer un parque de atracciones para la educación lúdica de los trabajadores.



PLANO N°2.- CORRIENTES INTERNAS Y COMUNICACIONES EXTERIORES
DE LES HALLES.

Abdelhafid Khatib

NOTA DE LA REDACCIÓN

Este estudio está inacabado en varios puntos fundamentales, y particularmente en la caracterización de los ambientes de las zonas sumariamente definidas. Nuestro colaborador fue víctima de las ordenanzas de la policía que, desde el mes de septiembre, prohíben la estancia en la calle a los africanos del norte a partir de las 21.30. lo esencial del trabajo de A. Khatib concierne evidentemente al ambiente nocturno de Les Halles. Tras dos arrestos y dos detenciones en "Centros de Acogida", tuvo que renunciar a proseguirlo. El presente político no puede abstraerse, como tampoco el futuro, de las consideraciones que induce sobre la psicogeografía.

Cuestionario

1. ¿Tienes conocimientos teóricos de ecología humana o de psicogeografía?
¿De qué tipo?
2. ¿Has hecho alguna o varias experiencias de deriva? ¿Qué piensas de ellas?
3. ¿Qué conocimiento preciso tienes del barrio de Les Halles (visitas rápidas, frecuentación asidua, residencia continuada)?
4. ¿Crees que los límites de la unidad ambiental propuesta en nuestro plano son acertados? ¿Qué retoques convendría hacer?
5. ¿Te parece la división de Les Halles en zonas distintas conforme a tu experiencia sobre el terreno? ¿Qué otras eventuales divisiones juzgarías más cercanas a la realidad?
6. ¿Admites la existencia de placas psicogeográficas giratorias en el medio urbano en general? ¿Y en Les Halles en particular? ¿Dónde las situarías en este caso concreto?
7. ¿Puedes determinar un centro para la unidad ambiental examinada? ¿En qué punto?
8. ¿Cómo entras en Les Halles? ¿Y como sales? (Traza los ejes de progresión dominantes excluyendo cualquier uso de medios mecánicos de transporte).
9. ¿Qué direcciones sigues dentro del barrio de Les Halles?
10. ¿Qué sentimientos provoca Les Halles (sector por sector)? ¿Por qué?
11. ¿Qué modificaciones ambientales subrayarías en función de la hora?
12. ¿Qué tipos de encuentros has tenido en Les Halles? ¿y en otros lugares?

13. ¿Qué cambios arquitectónicos te parecen deseables en Les Halles? ¿Por qué zona y en qué direcciones verías tú una extensión de esta unidad de ambiente? ¿O por el contrario, una destrucción?
14. Si la actividad económica de Les Halles se llevase a otra parte, ¿a qué debería destinarse, según tú, este barrio?
15. ¿Crees tener cualidades para ser psicogeógrafo?
16. Si no eres situacionista, expón brevemente qué te impide serlo.

Enviar las respuestas a A. Khatib, 32, rue de la Montagne - Geneviève, París, 5°.

III. Artículos publicados

3.1. LÓPEZ, Silvia. El túnel de las metáforas. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003, vol. VII, núm. 146(036). <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(036\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(036).htm)> [ISSN: 1138-9788]

EL TÚNEL DE LAS METÁFORAS: PERCEPCIÓN DE LA VIVIENDA Y DEL ENTORNO URBANO COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Silvia López Rodríguez
Universidad de Granada

El túnel de las metáforas (Resumen)

La arquitectura contemporánea viene caracterizada por un predominio del sentido de la visión en su percepción, lo que ha producido un empobrecimiento en la percepción de los espacios urbanos. El arte contemporáneo, por otra parte, ofrece una percepción multisensorial del espacio, promovida por el surgimiento del género de la "instalación" como medio de expresión artística.

En esta comunicación plantearemos cuestiones tales como la vivencia del espacio urbano más allá de la pura visualidad, y tomando como ejemplo la obra de la artista francesa Louise Bourgeois plantearemos cómo la forma de la vivienda responde a unas características simbólicas determinadas por aspectos culturales, perceptivos y de características personales del habitante. Por último finalizaremos con algunas reflexiones a modo de conclusión.

Palabras Clave: vivienda, ciudad, arte contemporáneo, percepción.

“Desde el momento en que el antifaz nubla tu vista entras en otro mundo, en otra manera de percibir. Se alteran las relaciones y se modifican las intensidades entre los sentidos. No quieres asumir la ausencia de referencias, de que estás a la deriva y, de entrada, no aceptas el carácter aparentemente entrópico de la nueva situación. Referencias que habitualmente quedan en un segundo plano aparecen ahora como primarias... a modo de “muletas”, te sirven para moldear e idear la nueva situación. Los sonidos, los cambios de temperatura, los olores,... e incluso los sabores sirven para “registrar” en momentos de desorientación. Te das cuenta de que los olores o pesan o son ligeros o son densos, que los sonidos te dictan el tamaño de un espacio – la distancia que hay entre tú y el foco emisor -. Los cuatro sentidos a los que “aparentemente” queda reducida la percepción se concatenan y relacionan en progresión, traspasando velos de la memoria, ofreciendo nuevas experiencias, producto de las múltiples analogías que se establecen. Estás acostumbrado a un espacio físico, acotable, permanente y pasas a percibir un LUGAR mental, efímero y cambiante.” [\[1\]](#)

Este texto describe la experiencia del arquitecto Toni Gironés, con motivo de una insólita excursión “a ciegas” por la ciudad de Barcelona que propusieron el pasado 14 de diciembre de 1997 los editores de la revista *Quaderns D'arquitectura i urbanisme*, a unas veinte personas, la mayoría de ellos arquitectos. Con esta sorprendente experiencia se pretendía responder a preguntas tales como ¿hasta qué punto dependemos de nuestro sentido visual en la percepción de nuestro entorno cotidiano?, ante la carencia de la visión ¿cómo se desarrolla la percepción de esos cuatro sentidos “alternativos” que usualmente utilizamos de forma anecdótica?, ¿cuáles son sus alcances y sus límites?...

Con esta comunicación pretendemos hacer reflexionar sobre cuestiones tales como la vivencia del espacio urbano más allá de la pura visualidad, y tomando como ejemplo la obra de la artista francesa Louise Bourgeois

esbozaremos cómo la forma de la vivienda responde a unas características simbólicas determinadas por aspectos culturales, perceptivos y de características personales del habitante.

Dos propuestas situacionistas: Psicogeografía y deriva

La experiencia descrita por Toni Gironés, nos incita a reflexionar sobre el modo en que percibimos nuestro entorno; cómo el habitar se convierte en una experiencia de naturaleza cambiante, tanto desde el punto de vista del habitante como de la realidad arquitectónica, en tanto que entrarían en juego factores como la subjetividad de la percepción del medio y la transformación del entorno urbano tanto en el espacio como en el tiempo. Surgen por tanto referencias al proyecto situacionista de "construcción lúdica de situaciones" con el que se pretendía la organización colectiva de un ambiente urbano unitario y la participación del ciudadano en el mismo, mediante un juego azaroso de acontecimientos.

Entre los procedimientos situacionistas la "teoría de la deriva", propugnada por Guy Debord en 1958, se presentaba como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Consistía en el desplazamiento de una o varias personas, durante un tiempo más o menos largo, dejándose llevar por las sollicitaciones del lugar y por los encuentros que en él le acontecían. El azar tomaría parte importante en esta actuación, pero sería menos determinante de lo que parece, pues desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un "relieve psicogeográfico", con recorridos constantes y puntos fijos, factores que siendo dominados mediante su conocimiento o el simple cálculo de posibilidades, sería posible el control de lo que se pretendía como un aleatorio vagar urbano.

Ya en el año 1952 Chombart de Lauwe señaló en su estudio sobre *París y la aglomeración parisina* que "un barrio urbano no está determinado

únicamente por los factores geográficos y económicos, sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él". [2] Así pues, la deriva estaría en íntima conexión con lo que se denomina psicogeografía: esto es, el estudio de los efectos del medio geográfico al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. Con la psicogeografía se estudiaría el reconocimiento de las unidades ambientales, de sus componentes, de su localización espacial, pero aún más allá de esta identificación del individuo con su ciudad, se analizaría la percepción de los ejes de tránsito principales dentro y fuera de una ciudad, sus salidas, sus límites tal y como los concibe el ciudadano, las divisiones ambientales características, o por ejemplo medir la distancia entre dos lugares separados en una misma ciudad, no guardaría relación con la distancia aproximativa que un plano nos pueda dar.

Así pues, los mapas de los situacionistas son ajenos a las fronteras administrativas de las ciudades que homogeneizan el espacio, realizando una descripción emocional del espacio; de este modo, un mapa estaría compuesto por fragmentos de ciudades que se relacionan de forma aleatoria, no por su funcionalidad sino por su carácter emocional. (Véase en la figura 1 el estudio que hizo Chombar de Lauwe sobre el recorrido a lo largo de un año, de una joven estudiante de clase media-alta, comprobando que su movilidad se reducía a un triángulo que situaba entre la escuela, sus clases de piano y su propia casa). La deriva situacionista apuesta por una utilización experimental y no productiva del espacio urbano, destacando el carácter fragmentario de las zonas urbanas.

En este sentido el arte tiene mucho que aportar al respecto, ya que a partir de determinadas obras de arte se puede extraer un análisis del habitar como significación simbólico-cultural, así como de los principios estéticos que intervienen en el uso de los espacios por la sociedad contemporánea. De hecho, inicialmente el pensamiento situacionista estuvo interesado en los supuestos que sustentaban el arte moderno – el arte ligado a la vida - , y apostaron por la creación de un arte integral, dándose cuenta que este arte debía estar en relación directa con la vida urbana, esto es, la ciudad, volviendo de alguna manera a lo que sería la práctica del arte social.

Experiencia polisensorial de la ciudad

En los últimos años del siglo XX, hemos podido observar la culminación de un proceso de transformación del propio concepto de arte. Las estrategias de creación así como de recepción de las obras de arte se han visto drásticamente transformadas, pasando de un predominio del sentido visual que se veía fomentado por el hecho artístico como objeto físico, ideado para ser contemplado, para pasar a una interacción obra de arte-espectador mucho más directa y si se puede decir “íntima” a través del concepto de “instalación”, por la que las exposiciones adquieren un carácter escenográfico y polisensorial, en las que se logran poner en marcha en el espectador, mecanismos sensoriales donde intervienen todos nuestros sentidos: vista, olfato, gusto, tacto, oído.

La aportación del happening, cumple sin lugar a dudas las premisas situacionistas que apuntaba Guy Debord para la superación del arte, pues amplía e intensifica la conciencia de la percepción. Con el happening (o arte de acción), el individuo se enfrenta a situaciones no usuales y por lo tanto se ve envuelto en un conflicto con su forma de percepción y su propio comportamiento, poniendo a prueba los límites de su permisividad, sus prejuicios y condicionamientos personales.

De esta forma, la ampliación de las "formas" de arte promueve la desaparición del espectador, mutándose en participante activo y protagonista, lo que también implicaría la liberación de la actividad creadora.

Cuando en el siglo XV se asentó la perspectiva como método de representación espacial, la percepción del entorno arquitectónico tomó un carácter preeminentemente visual, que podríamos decir aún prevalece reflejado tanto en la forma en que están contruidos nuestros entornos urbanos, como en nuestra forma de percibirlos. Erwin Panofsky describe muy bien el cambio en la concepción propia del espacio que se produjo con el nacimiento de la perspectiva:

"No solo el arte se elevaba a ciencia: la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico solidamente fundado [...], se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la objetivización del subjetivismo". [\[3\]](#)



Figura 2. Escuela de Piero della Francesca, *Ciudad Ideal*. 1470, óleo sobre tabla, 60x200 cm. Galería Nacional, Urbino.

Como reacción a esta escisión entre entorno y ciudadano, el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, en un reciente artículo para la revista de arquitectura Pasajes (Pallasmaa, 2001), hace referencia a la necesidad de una transformación de los espacios arquitectónicos, planteando frente al tradicional espacio perspectivo, que nos convierte en observadores externos, lo que él denomina "espacio simultáneo", que a diferencia del anterior "nos envuelve y rodea en su abrazo" [\[4\]](#).

Este espacio simultáneo, es la esencia psicológica y perceptual del espacio que aportó el movimiento cubista a principios del siglo XX, movimiento por el cual se pretendía experimentar el espacio a través de una sensación total, donde forma y fondo se entremezclan, atrayendo nuestros mecanismos perceptuales y psicológicos.



Figura 3. Pablo Picasso. "Vida tranquila al piano", 1911-1912, óleo sobre tela, 50x130 cm. Colección Heinz Berggruen, Ginebra.

Pallasmaa propone en su artículo el uso de lo que él denomina “una visión periférica anticipada”; es decir, para él, la visión enfocada (perspectivística) nos convierte en meros observadores externos, mientras que la percepción periférica transforma las imágenes capturadas en un compromiso corporal y espacial que impulsa a la participación. Mirar, se convierte así en un acto creativo, que tiene que ser interiorizado e identificado con nuestro propio cuerpo y con nuestra experiencia existencial.

“El sol en la cara, el ruido de los pasos sobre diferentes pavimentos, los ladridos lejanos de un perro, la propia voz que resuena en los interiores, la humedad al respirar, el olor de una panadería cercana, o de los excrementos en los callejones... el tacto de las cosas en la punta de los dedos, la rugosidad de una pared de piedra...”, todo ello son sensaciones que se van registrando en nuestra memoria y que influyen en nuestros itinerarios cotidianos por la ciudad, que dependen de circunstancias tan personales o subjetivas como nuestro estado de ánimo de cada día o las características de las calles; un hecho que resulta complejo y sutil, ya que según el grupo social al que se refiera las diferencias aparecerían mucho más acusadas.

Es en este contexto que proponemos la vivencia del entorno urbano a través de una experiencia artística, como encuentro estético, donde se establezca una relación de intercambio recíproco entre la obra (en este caso la ciudad) y el espectador (habitante). Como decía Italo Calvino, “de una ciudad disfrutas la respuesta que da a una pregunta tuya, o la pregunta que te hace obligándote a responder”. [\[5\]](#)

Casa-Cuerpo: Louise Bourgeois

El entorno urbano construido por el hombre tiene en cuenta los usos y las conductas de los habitantes que ocuparían ese espacio y que, en esencia, le dan sentido al mismo. Así, el comportamiento del ciudadano y la utilización que hace del espacio urbano, adquirió importancia desde que Kevin Lynch (1960) [\[6\]](#) abriera camino en este campo de estudio con su investigación acerca de la imagen de la ciudad, analizando las características de la percepción del habitante sobre la morfología del espacio urbano. Muchos estudios surgieron como continuación y profundización de sus propias investigaciones así como de otras [\[7\]](#) que criticaron su alcance puramente visual sobre el comportamiento del ciudadano ante la ciudad, de las que valdría la pena destacar la de algunos sociólogos que ofrecieron una visión de la ciudad de carácter simbólico [\[8\]](#). Sus investigaciones dieron como resultado el predominio de asociaciones de ideas de tipo biográfico y emocionales cuando la gente evocaba el nombre de su ciudad.

En cierto sentido, la obra de Louise Bourgeois, revela una visión del entorno urbano y de la vivienda desde un punto de vista autobiográfico, manifestando toda su producción artística las emociones revividas a través de sus recuerdos infantiles.

Louise Bourgeois nació en 1911 en París, y perteneció a una familia dedicada a la restauración de tapices. En 1932 murió su madre. Su padre contrató una institutriz que cuidaba de ella y su hermano, y que se convirtió en amante del padre, acontecimientos que marcarían la vida y obra de la artista. Estudió matemáticas, geometría, filosofía e historia del arte, lo que puede explicar su concepción de la memoria como una forma de arquitectura, representando sus emociones a través de imágenes de

viviendas y formas arquitectónicas. Su obra viene caracterizada por una constante: *la utilización de la arquitectura como elemento simbólico*. Bourgeois se define a sí misma, como coleccionista de espacios y memorias, hace de su autobiografía y de la arquitectura los elementos básicos con los que elabora sus trabajos. La arquitectura, se convierte en espacio físico a la vez que mental y simbólico, y le ofrece la posibilidad de representar la relación existente entre el interior del individuo y su entorno.



Figura 4. Louise Bourgeois, "Femme Maison", 1940.

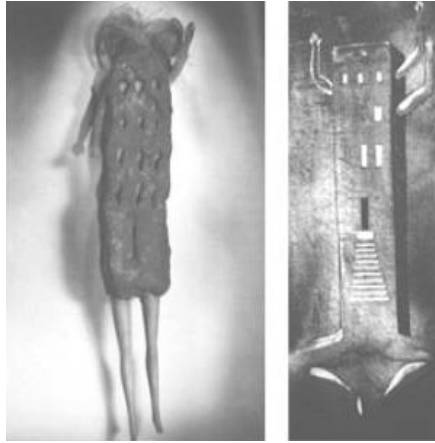
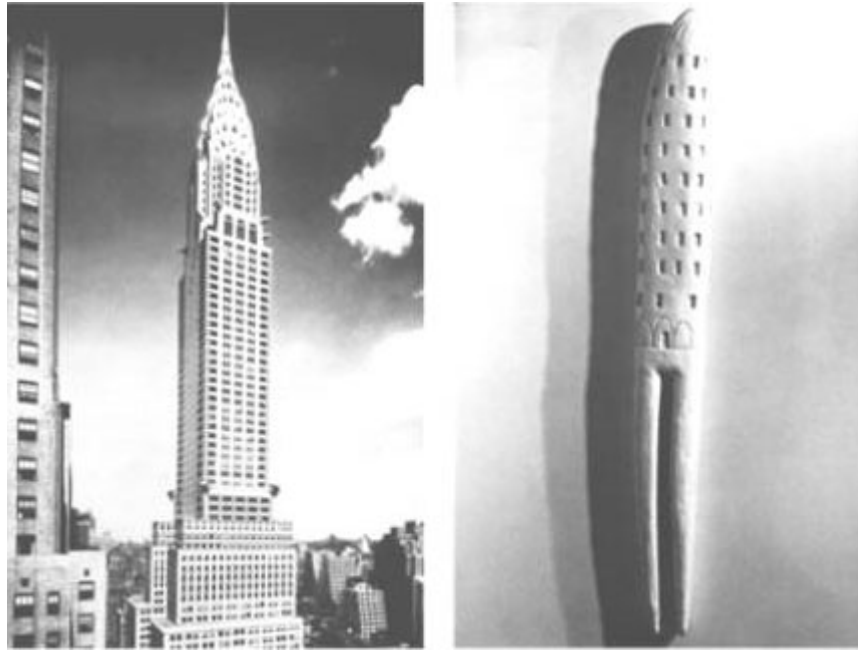


Figura 5 y 6. Louise Bourgeois, "Femme Maison", 1982; Louise Bourgeois, "Femme Maison", 1946-47.

Fuente: catálogo de la exposición Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sus *Femmes Maison* de los años 40, son mujeres en las que el cuerpo o la cabeza han sido sustituidas por una vivienda o alguna forma arquitectónica, mostrando el espacio ambivalente que ha tenido para las mujeres siempre la casa: por un lado como lugar de refugio y por el otro como espacio de reclusión y aprisionamiento para la mujer. En definitiva, las *Femmes Maison* de Bourgeois responden a la relación mujer-casa tradicional del imaginario tradicional de la vivienda.

En 1938 viajaría hacia Nueva York, donde profundizaría su investigación acerca de las relaciones entre las figuras y el espacio en el que habitan; quedaría muy impresionada ante la contemplación de los rascacielos de la gran urbe, tanto que materializaría la figura de su hijo Jean Louis (figura 8) en forma de rascacielos.



Figuras 7 y 8. Chrysler Building de Nueva York.; Louise Bourgeois, *Retrato de Jean-Louis*, 1947-49. Bronce.

Fuente: Catálogo de la exposición Memoria y Arquitectura. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

A partir de los años 90 Louise Bourgeois representa los espacios arquitectónicos como tales. Sus obras consisten en instalaciones, a las que

denomina *Cells* (celdas), que consisten en unos espacios cerrados, como si fuesen una especie de habitaciones de la memoria, y que albergan una serie de elementos heterogéneos, simbólicos y domésticos (espejos, vasijas, fragmentos corporales...) ligados a su infancia; son unos espacios opresivos, casi claustrofóbicos que dan la sensación de desvanes, donde se acumulan muebles viejos.



Figura 9. Louise Bourgeois, *Cell II*, 1991. Carnegie International. Pittsburgh.



Figura 10. Louise Bourgeois, *Cell (Eyes and Mirrors)*, 1989-1993. Sala de Arte Tate Modern, Londres. Fotografía: Peter Bellanuy.



Figura 11. Louise Bourgeois, *Cell (Glass spheres and hands)*, 1990-1993. Sala de Arte Tate Modern, Londres.



Figura 12



Figura 13

Louise Bourgeois, *The Red Room-Child*, 1994. Colección de MACM. Fotografía: Richard-Max Tremblay.

Posteriormente, desde 1994 a 1997 aparecen las *Spiders (arañas)*. También son instalaciones, obras que cabalgan entre lo arquitectónico y lo escultórico, que pretenden simbolizar el recuerdo de su madre (pues la suya era restauradora de tapices) y por extensión, la casa, espacio simbólico de protección bajo la acción de la madre; En definitiva, en su obra confluyen conceptos como arquitectura, memoria, cuerpo, escultura y espacio simbólico. En sus *Spiders* vuelve a aparecer de nuevo la arquitectura como recuperación del recuerdo:

"La arquitectura tiene que ser un objeto de nuestra memoria. Cuando evocamos, cuando conjuramos la memoria para hacerla más clara, apilamos asociaciones de la misma manera que apilamos ladrillos para construir un edificio. La memoria es una forma de arquitectura". [\[9\]](#)



Figura 14. Louise Bourgeois, *Spider*, 1994. Galeria Tate Modern, Londres.

Conclusiones

La conclusión fundamental a la que hemos pretendido llegar en esta comunicación, es la de dejar manifiesta la necesidad de empezar a tener en cuenta aspectos tales como la vivencia del espacio urbano más allá de la pura visualidad.

Es evidente que la hegemonía del sentido visual en nuestro entorno urbano, ha producido un empobrecimiento sensorial en el disfrute de los espacios habitables, por lo que plantearse la percepción del espacio urbano desde un enfoque artístico-estético, esto es, desde una múltiple sensorialidad, descubriendo su capacidad de invitación y experimentación, provocaría un compromiso de moderada actuación tanto en el habitante como en los urbanistas, como creadores de ciudades. Los proyectos arquitectónicos se convertirían en soporte para las actividades y percepciones humanas, recobrando factores contextualizantes y sociales.

La forma de nuestras ciudades, de nuestras viviendas responden a unas características simbólicas de dichas formas, determinadas por aspectos culturales, perceptivos y de características personales por parte del receptor. La obra de Louise Bourgeois es un ejemplo claro de cómo la vivienda se convierte en recipiente de experiencias y sensaciones, de cómo "el espacio no existe, es solo una metáfora para la estructura de nuestras existencias" [\[10\]](#).

Vivir el espacio urbano como proceso creativo, entendiendo el espacio como suma de espacio físico y psíquico, que interacciona con el habitante, así como la obra de arte lo hace con el espectador, incitándole a intervenir activamente, entablándose un diálogo entre espectador y obra.

"El sol en la cara, el ruido de los pasos sobre diferentes pavimentos, los ladridos lejanos de un perro, la propia voz que resuena en los interiores, la humedad al respirar, el olor de una panadería cercana, o de los excrementos en los callejones... el tacto de los materiales, como la rugosidad de una pared de piedra...", todo ello son sensaciones que se van registrando en nuestra memoria y que influyen en nuestros itinerarios cotidianos por la ciudad, que dependen de nuestro estado de ánimo de cada día, de las características de las calles o de las características del propio ciudadano.

Es en este contexto que proponemos la vivencia del entorno urbano a través de una experiencia artística, como encuentro estético, donde se establezca una relación de intercambio recíproco entre la obra y el espectador (en nuestro caso entre la ciudad y su habitante).

Como decía Italo Calvino, "de una ciudad disfrutas la respuesta que da a una pregunta tuya, o la pregunta que te hace obligándote a responder". [\[11\]](#)

Notas

[1] Fragmento del artículo "La ciudad invisible" escrito por Pedro Zarraluki (2001) para el nº 219, p.144 en la revista *Quaderns D'arquitectura i urbanisme* donde el arquitecto Toni Gironés describe su experiencia como "invidente" durante un paseo por la ciudad de Barcelona.

[2] Chombart de Lauwe, 1952.

[3] Panofsky, 1927, p.49.

[4] Pallasmaa, 2001, p.37

[5] Calvino, 1990, p.58. Texto traducido del original por Aurora Bernárdez, 1994:

"- También las ciudades creen que son obra de la mente o del azar, pero ni la una ni el otro bastan para tener en pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya.

- O la pregunta que te hace obligándote a responder".

[6] Lynch, 1960.

[7] Véase Capel (1973) acerca de las contribuciones que se refieren al análisis de los modelos propuestos de percepción y comportamiento, haciendo un recorrido por las distintas corrientes que han investigado sobre el tema.

[8] Algunos de estos sociólogos fueron D. Prokop (1967) o R. Ledrut (1970).

[9] Louise Bourgeois citada por Beatriz Colomina en "La arquitectura del trauma". *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. 2000. p.42.

[10] Louise Bourgeois, citada por Lynne Cooke en "Adios a la casa de muñecas". *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. 2000. p. 63.

[11] Calvino, 1990, p.58. Texto traducido del original por Aurora Bernárdez, 1994:

- "También las ciudades creen que son obra de la mente o del azar, pero ni la una ni el otro bastan para tener en pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya.

- O la pregunta que te hace obligándote a responder."

Bibliografía

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. Trad. al cast. por Ernestina Champourcin, *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 1994. p.58.

CAPEL, Horacio. Percepción del medio y comportamiento geográfico. *Revista de Geografía*. Universidad de Barcelona, vol. VII, nº1, 1973. p. 58-150.

CAPEL, Horacio. *La morfología de las ciudades. I. Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

CHOBART DE LAUWE, Paul-Henri. *París y la aglomeración parisina*. París: P.U.F. Bibliotheque de Sociologie Contemporaine, 1952.

COLOMINA, Beatriz. La arquitectura del trauma. *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p.42

COOKE, Lynne. Adios a la casa de muñecas. *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Catálogo de la exposición del mismo nombre, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000. p.63

KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. 1910. Trad.cast. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996.

LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge, The Technology Press and Harvard University Press, 1960. Trad. al cast. de E. Luis Revol, *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1970.

MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Shermann. Arte del siglo XX-2*. Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona: Ed. UPC, 2002.

PALLASMAA, Juhani. Hapticidad y tiempo. Notas acerca de la arquitectura frágil. *Pasajes*. Madrid, octubre 2001, Año 3, nº 30.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1991.

VVAA. *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Madrid: Literatura Gris, 2001. Volumen 1: *La realización del arte*. Internationale Situationniste 1-6. Volumen 2: *La supresión de la política* Internationale Situationniste 7-10. Volumen 3: *La práctica de la teoría*. Internationale Situationniste 11-12.

VVAA. *Louise Bourgeois. The locus of memory*. New York: The Brooklyn Museum, 1994.

ZARRALUKI, Pedro. La ciudad invisible. *Quaderns D'arquitectura i urbanisme*. Barcelona, 1998, nº 219. p. 140-145.

© Copyright Silvia López Rodríguez, 2003

© Copyright *Scripta Nova*, 2003

- 3.2. LÓPEZ, Silvia. Percepción y creación de la ciudad. Método simbólico-semiótico del ciudadano para una re-creación de la realidad urbana. *Gazeta de Antropología*. Granada: Universidad de Granada, núm. 19, 2003 Texto 19-17
<http://www.ugr.es/~pwlac/G19_17Silvia_Lopez_Rodriguez.html>

**Percepción y creación de la ciudad.
Método simbólico-semiótico del ciudadano para una re-
creación de la realidad urbana**

Silvia López Rodríguez
Universidad de Granada

"Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son solo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos" (Calvino 1972: 15).

La génesis de la ciudad se desarrolla en el contexto de un proceso *poiético*, atravesando un laberinto entre imaginación, sensación y conocimiento.

Hablar de la imagen poética de la ciudad sería hablar del ser propio de la ciudad, partiendo de la *variabilidad en las percepciones del ciudadano* (que es, a mi entender lo que Gastón Bachelard llamaba *transubjetividad de la imagen*): "Solo la fenomenología -es decir la consideración *del surgir de la imagen en una conciencia individual*- puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen. *La imagen poética es esencialmente variable*. No es, como el concepto constitutiva" (Bachelard 1988: 10).

El *lugar* está definido por Aristóteles como "la primera envolvente inmóvil, abrigando cuerpos que pueden desplazarse y emplazarse en él" (Aristóteles, citado por Muntañola 2000: 12). Podemos decir entonces que el lugar es el contenedor del hombre y su historia, distinto aunque no obstante en resonancia con su contenido. La ciudad como lugar que "agrupa y exterioriza la forma con que agrupa al hombre" (Muntañola Thornberg 2000: 12), permite al individuo recorrer su historia y a la vez permite a la historia situar al individuo. La ciudad se establece como vehículo entre la historia y el sujeto, el material base sobre el que el individuo se expresa, "el medio expresivo, el sueño construido o constructible" (Muntañola Thornberg 2000: 19). El individuo se reconoce íntimamente con el lugar a través de su historia, cuando esta razón se rompe, el ciudadano se encuentra desorientado y "el lugar se vuelve insignificante, difuso, confuso, y en el límite, se confunde con la muerte, la cual no atiende a razones" (Muntañola 2000: 17).

La *Fenomenología de la Percepción* de Maurice Merleau-Ponty, propone al individuo como cuerpo sujeto, como mediador activo entre el sí mismo y el mundo. El cuerpo es, un modo de acceder al mundo y a la vez un modo de surgimiento del mundo: "Desde el momento en que mi ser está abierto al mundo, polarizado hacia él, y las cosas no son en sí, sino realidades para mí, la percepción externa no será otra cosa que el momento en que esa realidad se abre a la mirada de mi subjetividad encarnada y orientada hacia el mundo" (Merleau-Ponty 1969: 275-276).

El ciudadano como centro de nuestra investigación es el vehículo que proporciona la misma percepción; *percepción* que estaría en relación con el *conocimiento* y la *sensibilidad*, y que se elevaría como experiencia originaria de la ciudad.

De esta manera, *la percepción radicaría en el reconocimiento, más allá del medio actual, de un mundo de cosas visibles para cada uno de*

nosotros bajo una pluralidad de aspectos. La ciudad percibida se hallaría entramada en nuestra historia personal, pues sería la ciudad tal como nosotros la vemos, un momento de nuestra historia individual. Por lo que, *la ciudad no sería una realidad en sí, sino para nosotros*, teniendo en cuenta que "la cosa no puede ser jamás separada de aquel que la percibe, no puede ser jamás efectivamente en sí, porque sus articulaciones son las mismas que las de nuestra existencia y se pone al principio de una mirada o al término de una explosión sensorial que la inviste de humanidad" (Merleau-Ponty 1969:370). Esto según Merleau-Ponty sería únicamente posible partiendo de un sujeto comprometido y no de una conciencia de testigo.

La ciudad, como objeto de nuestra percepción, posee una naturaleza ambigua, participando de la ambigüedad de la misma existencia humana en cuya historia está inserta.

De esta manera, la realidad sería la base o la matriz generadora de todas las poéticas de la ciudad, estableciendo una unión certera entre arte y conocimiento. El ciudadano partiendo de su *subjetiva sensibilidad* actuaría como *catalizador de los procesos de creación y re-creación de la ciudad*, puesto que como hemos dicho anteriormente la *percepción activa* consistiría en el reconocimiento de la realidad visible para cada uno de nosotros. Como consecuencia, se generaría una *poiética* (1) que no se reduciría a la mera producción de un entorno-receptáculo de los intereses del ciudadano, sino que se trataría del aprendizaje de una actitud "artístico-creativa" que conduciría a una re-interpretación de la ciudad ya existente, para volver a descubrirla y re-construirla.

En definitiva, podemos hablar de una *percepción significativa*, como experiencia originaria de la ciudad, donde se hace necesaria la presencia de tres elementos:

1°. *La realidad construida*: Una realidad que no es en sí, sino que depende del sujeto que la percibe, pues forma parte de su historia y actúa como lugar que envuelve y agrupa al hombre, desde donde el ciudadano pone en funcionamiento un proceso sensitivo.

2°. *La sensibilidad*: Actúan como vehículos y puentes entre la realidad exterior y la realidad interior del ciudadano. Es la base para el conocimiento y la creación de una ontología de la ciudad.

3°. *El conocimiento*: el ciudadano a través de un proceso cognitivo, recoge la información necesaria aportada por sus sentidos para elaborar imágenes, mapas mentales de la ciudad, una poética personal y subjetiva de la ciudad. En este punto el ciudadano revierte el proceso de aprehensión para traducirlo en construcción, que a través de procesos artístico-creativos plasmará de nuevo en la *realidad construida*.

Al percibir el sujeto la ciudad como un conjunto de estructuras significativas, la percepción se convierte en una auténtica comunicación entre habitante y ciudad. Como resultado de esta consideración aportamos dos figuras simbólicas que aparecen como actitudes del individuo-habitante de la ciudad, como *alentador de rastreos*, y *cazador de trazas de invisibilidad que afloran a la superficie a través de mecanismos mentales* que intentaremos descubrir. Podríamos decir que la percepción significativa y la construcción "mental" de la ciudad sigue las pautas de un *proceso simbólico-semiótico*, con la participación activa del ciudadano a través de su transmutación en dos estados diferentes o figuras simbólicas:

1°. **Ciudadano-lector** de la ciudad.

2°. **Ciudadano-escritor** de la ciudad.

Primer estado: Ciudadano-lector

El ciudadano puede encontrar a la ciudad como encuentra a una persona. La ciudad tiene una fuerza poética, una capacidad para personificar ese encuentro, en la profundidad de sus lugares, que son los lugares del hombre, construidos por el hombre, donde se aglutinan sus historias, quedando incrustadas entre rincones y paredes.

"En cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda ser explorado" (Lynch 1974: 9); el ciudadano, como un lector, va leyendo en su itinerario cotidiano la escritura de la ciudad, "ve lo que está escrito" (Belpoti 1997: p.40); pero ver, significa percibir las diferencias y discontinuidades del espacio; ver significa *distinguir lo visible y lo invisible* en lo que le rodea. Su paseo trasciende los modos de lo anecdótico, para convertirse en el método, metáfora de la forma misma de la experiencia de lo real. "El paseo establece unos modos específicos de relación entre el recuerdo, la atención y la imaginación. El paseante busca el encuentro con un presente que le ofrezca su rostro, es un cazador de rostros, como de otros tantos mundos posibles, como de otras tantas posibilidades del mundo" (Morey 1999: 95,101).

El que ha aprendido a leer, pasa de las imágenes de los elementos construidos y trazados en la ciudad, a las imágenes en su imaginación misma; entonces "el mundo se le manifiesta como experiencia espacial, codificada mediante las formas, el color, el valor, la dimensión, la dirección, la textura, la posición, que constituyen los subsistemas del conjunto *espacio*" (Belpoti 1997: 43). *El lector de la ciudad, configura un lenguaje personal para descifrar lo que encuentra.*

A pesar de la hegemonía de la visión y la retina en la percepción de la ciudad, cada experiencia significativa es multisensorial. "Cualidades como la materia, el espacio y la escala se miden por medio del ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y los músculos. Normalmente no nos damos cuenta de que un elemento inconsciente del tacto está irremediablemente reflejado en la visión; cuando miramos el ojo toca, e incluso antes de mirar un objeto ya lo hemos tocado" (Pallasmaa 2001: 34). *Los sonidos, los olores, los sabores, los cambios de temperatura... sirven para registrar el mundo. Los olores nos hablan del lugar donde nos encontramos -el olor de una panadería cercana, o de los excrementos en los callejones...-; los sonidos nos dictan el tamaño de un espacio (la distancia que hay entre tú y el emisor) -los ladridos lejanos de un perro, la propia voz en los interiores, el ruido de los pasos sobre diferentes pavimentos...-; el tacto de las cosas te habla del material y del ambiente -la temperatura de un vidrio, la rugosidad de una pared de piedra...-, el sol en la cara, la humedad al respirar... todos los sentidos se concatenan y relacionan, traspasando nuestros esquemas mentales y ofreciendo nuevas experiencias, haciendo que nuestra vivencia de la ciudad sea exclusiva e individual, pues "la percepción del mundo es la única maravilla distinta para cada uno de nosotros, y aquella de la que seguramente somos menos conscientes" (Zarraluki 2000: 143).*

En 1890, Bernard Berenson sugirió que cuando se experimenta una obra artística, *imaginamos un encuentro físico a través de sensaciones ideadas* a las que llamó *valores táctiles*; la ciudad evocaría en el ciudadano esas sensaciones ideadas, haciendo que su experiencia urbana, del mundo y de él mismo, sea más intensa. La percepción genuina de la ciudad sería una percepción artística de la ciudad, y dependería de la visión periférica anticipada y transformadora de las imágenes en un compromiso corporal y espacial que impulsaría a la participación.

Segundo estado: Ciudadano-escritor

La ciudad no es capturada solamente por los sentidos, sino que se interioriza e identifica con nuestro propio cuerpo y con nuestra experiencia existencial. *El habitante interioriza sus percepciones revirtiendo el proceso y proyectando sus imágenes mentales sobre la ciudad, identificándola con su propio cuerpo e identidad existencial.*

El ciudadano revierte el proceso y proyecta sus imágenes mentales sobre la ciudad, realizando por tanto un *acto creativo*, "pues es en el trabajo creativo, donde el artista participa directamente con su experiencia existencial y corporal antes que con un planteamiento exterior lógico" (Pallasmaa 2001: 37).

La ciudad se va trazando, escribiendo, siguiendo la historia y las historias de sus habitantes, materializando las imágenes de su imaginación: personas, cosas, paisajes, situaciones... registrándolas entre sus elementos, espacios y lugares, para después evocarlas con una simple mirada del habitante.

El ciudadano-artista interioriza las percepciones-sensaciones del entorno, relacionándolas a los lugares, y estableciendo conexiones entre el medio físico y sus sentimientos y recuerdos; le da significado a esos lugares, a los rincones de la ciudad, al mundo; les da nombre [\[2\]](#). En su memoria realiza una especie de registro acumulando datos y ordenándolos en el mapa conceptual que realiza de la ciudad. La ciudad se convierte pues, en un fondo que actúa como soporte de las actividades y percepciones urbanas, manteniéndose como el arte, suspendido entre la certeza y la incertidumbre, la fe y la duda.

La ciudad absorbe la memoria de estas historias y las hace suyas, fabrica su propia memoria, de la que el ciudadano es partícipe y va revelando cada día siguiendo sus propias huellas, redescubriendo sus propios recuerdos, y añadiendo otros nuevos.

Pero el ciudadano, "está siempre a la caza de algo escondido o solo potencial e hipotético, y sigue sus trazas que afloran a la superficie" (Calvino 1989, citado por Calvo Montoro 1998: 92). Entre las infinitas formas de la ciudad, busca la que tiene un significado particular para él; a diferencia del ciudadano-lector, ahora el habitante realiza una *búsqueda consciente de respuestas*. En este sentido *la ciudad invisible* que rastrea es más real de lo que parece, pues aunque parezca que estas ciudades invisibles "son obra de la mente o del azar, ni la una ni el otro bastan para mantener en pie sus muros" (Calvino 1972: 58). Es entonces cuando nos damos cuenta que *su materialización coincide con la respuesta a una pregunta nuestra*.

Se produce pues, una común unión entre el hombre y la ciudad. El habitante encuentra el lazo umbilical que le conecta a la ciudad, el hilo que enlaza los elementos secretos de su ciudad, la norma interna, el discurso que la dirige; descubriendo el acertijo de su ciudad, que escondía un deseo o un temor: la verdadera ciudad.

"Cada hombre, cada individuo ha podido vivir su propia historia en el corazón de la ciudad. A lo largo de sus itinerarios, de sus paseos..." (Augé 1998: 240).

Pero el ciudadano siempre estuvo escribiendo la ciudad, es más, permanece escribiendo la ciudad constantemente; y cuando toma plena conciencia de su ciudadanía, *la invisibilidad de la ciudad se le revela*.

Notas

1. Según Etienne Soriau, "la *poiética* tiene como objeto todo lo que ha intervenido en una obra para darle existencia (*Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Akal, 1998: 894). Para Paul Valery, inventor de la palabra poética en 1937 (cfr. *Introducción a la poética*. París, 1938), "la poiética es Todo lo que se reduce a la creación de obras cuyo lenguaje es a la vez sustancia y medio".

2. Platón llegó a decir que para conocer bastaba nombrar, pues el nombre era el ser de las cosas. En este mismo sentido lo dice I. Calvino en *Las ciudades invisibles* cuando se refería al atlas del Emperador: "El atlas tiene una virtud: revela la forma de las ciudades que todavía no poseen forma ni nombre" (p.147). Es decir, al darle nombre a la ciudad, la está definiendo; es un acto de creación de la ciudad. Se podría decir que se trata de un proceso creativo y de algún modo artístico si se hace con conciencia desde el territorio del arte.

Bibliografía

Augé, Marc

1998 "Lugares y no-lugares". *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Actas del IV Curso. Diputación de Huesca, Huesca.

Bachelard, Gastón

1988 *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Belpoti, Marco

1997 "Un ojo en las ramas", en Italo Calvino, *Nuevas Visiones*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Calvino, Ítalo

1972 *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 1994.

Calvo Montoro, María Josefa

1998 "Ítalo Calvino o la visibilidad en las ciudades de la escritura", en *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Actas del IV Curso. Diputación de Huesca, Huesca .

Lynch, Kevin

1960 *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires, Infinito, 1974.

Merleau-Ponty, Maurice

1945 *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 2000.

Morey, Miguel

1999 "Invitación a la lectura de Walter Benjamín", *Punto Crítico*.

Muntañola Thornberg, Josep

1996 *La arquitectura como lugar*. Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña.
2000 *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona, Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña.

Pallasmaa, Juhani

2001 "Hapticidad y tiempo. Notas acerca de la arquitectura frágil", *Pasajes. Arquitectura y Crítica*. Octubre. Año 3. Nº 30: 34-38.

Zarraluki, Pedro

"La ciudad invisible", *Quaderns*. Nº 219: 140-145.

IV. Estudios de otras líneas de investigación relacionadas

4.1. Investigaciones en proceso de JUAN MERELO Y VITORINO RAMOS. *Aspectos de su propuesta.*

SINERGIA

La coordinación y la regulación de las actividades urbanas en la sociedad no sólo dependen de los trabajadores o constructores sino que es una actividad en la que directa o indirectamente interviene y es influenciada por toda la comunidad como una estructura nido.

Existen estudios científicos sobre el comportamiento organizado de las colonias de hormigas relacionados con el uso psicogeográfico que hacen en la ocupación de un territorio. Por ejemplo las hormigas son capaces de influir y cambiar el ambiente percibido por otras hormigas de su colonia, es decir influyen en la construcción del mapa cognitivo de sus semejantes. Según Chialvo y Millonas, las hormigas utilizan el ambiente como medio de comunicación¹⁹⁹.

Estos insectos sociales construyen una red de trabajo basada en los trazos y rastros de feromonas (sustancia química) que van dejando a su paso. La importancia de este hecho es que estos insectos construyen sus mapas cognitivo-espaciales sobre el territorio-ambiente pues van dejando sus

¹⁹⁹ CHIALVO, Dante; MILLONAS, Mark (1995), "How Swarms Build Cognitive Maps", *The Biology and Technology of Intelligent Autonomous Agent*. Luc Steel (ed.) pp. 439-450. NATO ASI Series, citado en RAMOS, Vitorino; MERELO, Juan J., "Self-Organized Stigmergic Document Maps: Environment as a Mechanism for Context Learning", *AEB'2002 - 1st Spanish Conference on Evolutionary and Bio-Inspired Algorithms*, E. Alba, F. Herrera, J.J. Merelo et al. (Eds.), pp. 284-293, Centro Univ. de Mérida, Mérida, Spain, 6-8 Feb. 2002.

memorias espaciales sobre el terreno; ésta sería la mayor diferencia de procedimiento entre esas colonias de insectos y nosotros, que guardamos nuestras memorias y mapas cognitivos en la mente. Aunque cabe decir que muchos científicos plantean que la construcción y el funcionamiento de estas “redes” podría asociarse al funcionamiento de nuestros procesos neuronales.

El etnólogo Wilson²⁰⁰ avanzó en la investigación de los insectos sociales y ya describía en 1971 cómo la tendencia, la percepción y los pensamientos internos de un individuo (insectos) era capaz de dirigir la acción de la masa de la colonia, lo que como dice Merelo y Ramos (2002) supondría una “verdadera teoría donde es posible la reconstrucción del comportamiento en masa a partir de miembros individuales de una colonia y principalmente a partir del análisis de las relaciones encontradas a nivel básico de las interacciones”²⁰¹.

Merelo propone dos conceptos para el análisis de estos comportamientos: Sinergia y stignergia.

Sinergia (Del griego συνεργία – synergos) significa, cooperación. En general se refiere a la acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales. Esta definición responde al carácter holístico que se asocia a la sentencia de Aristóteles: “la totalidad es algo más que la suma de las partes”. Este principio sinérgico se produce tanto en la naturaleza como en las sociedades humanas. Un ejemplo muy conocido lo encontramos en el funcionamiento de las sociedades de insectos, en especial de las hormigas²⁰².

²⁰⁰ E.O. Wilson. *The Insect Societies*, Belknap Press, Cambridge, 1971 citado en RAMOS, Vitorino; MERELO, Juan J., “Self-Organized Stigmergic Document Maps: Environment as a Mechanism for Context Learning”, *AEB'2002 – 1st Spanish Conference on Evolutionary and Bio-Inspired Algorithms*, E. Alba, F. Herrera, J.J. Merelo et al. (Eds.), pp. 284-293, Centro Univ. de Mérida, Mérida, Spain, 6-8 Feb. 2002.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Este tema ha sido ampliamente estudiado por un profesor de la Universidad de Granada : Dr. Juan Merelo en el departamento de Arquitectura computacional. Las sociedades de insectos y más específicamente las colonias de hormigas, son sistemas distribuidos que a

Stignergia se definiría como sinergia espacial o ambiental. La división y especialización de tareas respondería a este fenómeno stignérgico. La sinergia constituiría un sistema estructurado como un modelo físico, biológico, sociológico o psicológico tan integrado como para constituir una unidad funcional con propiedades no lineales, es decir no derivadas de sus partes. Se trataría de un sistema holístico, y sus propiedades serían intrínsecamente emergentes y auto catalíticas²⁰³.

La máquina MC2 que estos investigadores están desarrollando en poner de relieve como el comportamiento de las masas surge de la relación entre muchos elementos (personas). A través de internet, la gente seleccionaría y organizaría una serie tipificada de palabras y conceptos. La máquina localizaría los movimientos de estos conceptos y serían mostrados en un "lugar" público. De este modo las "creencias" o el pensamiento subjetivo se convertiría en "real", en un elemento social que influiría en movimientos ulteriores de otras personas. Esto explicaría muchas de las situaciones del mundo real (cooperación entre individuos, radicalismo, resistencia a ese radicalismo, memoria de la sociedad, el comportamiento de las masas a partir de un elemento previo encontrado, etc).

Aún así la máquina se mueve en un contexto bastante restringido, entre palabras y conceptos abstractos.

pesar de la simplicidad de sus individuos, presenta un compleja organización social estructurada. Como resultado de esta organización, las colonias de hormigas son capaces de llevar a cabo complejas tareas que en algunos casos sería imposible con las capacidades individuales de sus miembros. El estudio del comportamiento de las colonias de hormigas y de sus capacidades de auto-organización aportan modelos de organización adaptable (útil para resolver problemas de optimización, clasificación y control). Así, a partir de la observación directa de una colonia de hormigas, centrándose en el paradigma de la stignergia como comunicación distribuida.

²⁰³ Para profundizar en las definiciones véase RAMOS, Vitorino; MERELO, Juan J., "Self-Organized Stigmergic Document Maps: Environment as a Mechanism for Context Learning", *AEB'2002* – 1st Spanish Conference on Evolutionary and Bio-Inspired Algorithms, E. Alba, F. Herrera, J.J. Merelo et al. (Eds.), pp. 284-293, Centro Univ. de Mérida, Mérida, Spain, 6-8 Feb. 2002.

4.2. Participación de los ciudadanos según KHEIR AL-KODMANY.

Aspectos de su propuesta.

El profesor de la Universidad de Illinois en Chicago centra sus esfuerzos en el uso de las tecnologías informáticas basadas en el uso de Internet para desarrollar el acceso de los ciudadanos en la toma de decisiones urbanísticas. Para ello está desarrollando una herramienta informática de interacción basada en los estudios realizados por Jack Nasar (La imagen evaluativa de la ciudad, 1998) quien desarrolló un método de encuestas para determinar la preferencia de espacios urbanos de los propios ciudadanos buscando crear una "imagen evaluativa" de una comunidad de vecinos que pudiera servir de guía en las futuras decisiones urbanísticas por parte de los expertos (arquitectos, políticos, etc.). Al-kodmany está desarrollando un mapa interactivo conectado a un servidor con un programa GIS (Sistema de Información Geográfica) lo que supone una evolución al tradicional método de encuesta llevado a cabo por Nasar.

Actualmente el profesor Kheir Al-Kodmany dirige sus investigaciones en el desarrollo de esta herramienta, mejorando la Interfaz y analizando cómo las distintas formas de presentar un mapa puede autodirigir hacia un tipo de respuesta por parte del ciudadano. Surgen preguntas como ¿son las fotografías aéreas más fáciles de distinguir por el ciudadano común? ¿fotografías de color? ¿mapas esquematizados?

La información directa desde el ciudadano que este tipo de herramientas otorga permitiría más acertadas intervenciones porque permitiría la localización de ambientes y problemas específicos en un barrio o en una ciudad, como por ejemplo localizar zonas no seguras en una comunidad, o

áreas de congestión o localizar los lugares más apropiados para la nueva construcción de edificios públicos.

Aunque parezca una utopía el intento de conocer y prever el comportamiento de los ciudadanos, en su organización e interacción con el medio urbano, los resultados de este tipo de investigaciones emergentes apuntan hacia una razonable esperanza de que la participación de los ciudadanos en el planeamiento urbano de sus ciudades se puede desarrollar y mejorar.

Para profundizar en sus investigaciones véase la página web <http://tigger.uic.edu/~kheir/ongoing.html> donde se muestran sus proyectos de investigación actuales. Así como su bibliografía:

AL-KODMANY, Kheir. "Using Visualization Techniques for Enhancing Public Participation in Planning and Design: Process, Implementation, and Evaluation". *Landscape and Urban Planning*, 45, 1999.

AL-KODMANY, Kheir. "University-Community Partnerships: Unleashing Technical and Local Expertise". *Journal of Urban Technology*, Vol. 6 Nº. 2, 1999.

AL-KODMANY, Kheir. "Combining Digital and Traditional Visualization Techniques in Community-Based Planning and Design". *Journal of Digital Creativity*, Vol. 10, No. 2. 1999.

AL-KODMANY, Kheir. "Extending GIS to meet neighbourhood planning needs: the case of Chicago communities". *Urban and Regional Information Systems Association (URISA) J.12* (3) 19-37, 2000.

AL-KODMANY, Kheir. "Bridging the gap between technical and local knowledge: tools for promoting community – based planning and design". *J. of Architectural & Planning Research* 18 (2) 110-130, 2001.

CAPITULO IX

Índice y fuentes de ilustraciones

CAPITULO II

- FIGURA 1 : Henri MATISSE, *Interior, Pecera con peces rojos*, 1914. Óleo sobre tela, 147 x 97, MNAM, París. Fuente: ESPUELAS, Fernando, *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999.
- FIGURA 2 : Constantine GUYS, *In the Street*, 1805. París.
- FIGURA 3: Interior de una galería, con multitud de departamentos de ventas que redefinieron la práctica de la compra, consumo y el espacio público en el París de Haussmann. Fuente: ORTEGA, Carlos (ed.), *Louise Burgeois. Memoria y Arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- FIGURA 4: Recorrido de la deambulación realizada por los surrealistas Aragon, Breton, Morise y Vitrac en 1924. Mapa creado por la doctoranda.
- FIGURA 5: El sábado 3 de febrero de 1916 se inauguró el Cabaret Voltaire, en Zurich. Hugo Ball (escritor y director de teatro) hizo un acuerdo con el propietario para utilizar una de las habitaciones traseras para reuniones con escritores. Aquí se darían los primeros inicios dadaístas, en noches de música, baile, manifiestos, teorías, poemas, pintura, máscaras protagonizados por Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Janco and Hans Arp. Fuente: Página web del Archivo Situacionista: <http://www.notbored.org/group-shots.html>
- FIGURA 6: Programa preliminar al movimiento situacionista (1953). En la pared: "No trabajos jamás". Fuente: Página web del Archivo Situacionista: <http://www.notbored.org/group-shots.html>
- FIGURA 7: Fundadores de la Internacional Situacionista en Cosio d'Arroscia, Italia, Abril 1957. De izquierda a derecha: Guiseppe Pinot Gallizio, Piero

Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, y Walter Olmo. Fuente: Página web del Archivo Situacionista: <http://www.notbored.org/group-shots.html>

- FIGURA 8: Trazado de los trayectos realizados en un año por una estudiante parisina del distrito XVI. Chombart de Lauwe en "Paris y la aglomeración parisina". *Bibliothèque de Sociologie Contemporaine*, P.U.F. (1952).
- FIGURA 9: Guy Debord, *The Naked City*, 1957. Fuente: Página web del Archivo Situacionista: <http://www.notbored.org/group-shots.html>
- FIGURA 10: Maqueta de New Babilón. Fuente: ZEGHER, Catherine de – WIGLEY, Mark (eds.). *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- FIGURA 11: Maqueta de New Babilón. Fuente: ZEGHER, Catherine de – WIGLEY, Mark (eds.). *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- FIGURA 12: Maqueta de New Babilón. Fuente: ZEGHER, Catherine de – WIGLEY, Mark (eds.). *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- FIGURA 13: Maqueta de New Babilón. Fuente: ZEGHER, Catherine de – WIGLEY, Mark (eds.). *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- FIGURA 14: Maqueta de New Babilón. Fuente: ZEGHER, Catherine de – WIGLEY, Mark (eds.). *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Cambridge: MIT Press, 2001.

CAPITULO III

- FIGURA 15: Robert Smithson, 1967. Fuente: TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, Paris: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 16: Richard Long, *A Line Made by Walking*. Fuente: TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, Paris: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 17: Richard Long, *A walk by all roads and lines touching or crossing an imaginary circle*. Inglaterra, 1972. Fuente: TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, Paris: Éditions Carré, 1995.

- FIGURA 18: Richard Long, *A sixty minute circle walk on Dartmoor*, 1984. Fuente: TIBERGHIEEN, Gilles A., *Land Art*, París: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 19 : Hamish Fulton, Fuente: RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998.
- FIGURA 20 : Hamish Fulton, Fuente: RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: Nerea, 1998.
- FIGURA 21: Rober Smithson. *Monuments of Passaic*, NJ, 1967 (da R.A. Sobieszek "Robert Smithson - Photo Works" Los Angeles 1993). Fuente: REYNOLDS, Ann Morris. *Robert Smithson: learning from New Jersey and elsewhere*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- FIGURA 22: Fuente: NAUMAN, Bruce. *Bruce Nauman. Image/Text 1966-1996*, París: Centre Georges Pompidou, 1997, p. 69.
- FIGURA 23: Dennis Oppenheim, *Ground Mutation- Shoes Prints*, 1969. Fuente: TIBERGHIEEN, Gilles A., *Land Art*, París: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 24-25: Walter de María, *One Mile Long Drawing*, 1968. Fuente: TIBERGHIEEN, Gilles A., *Land Art*, París: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 26: Christo y Jeanne Claude: *Wrapped Walk Way*. Kansas City, 1978 Collage que incluye una pieza del material original. Fuente: TIBERGHIEEN, Gilles A., *Land Art*, París: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 27: Marina Abramovic en su itinerario por la Gran Muralla China. Fuente: RICO, Pablo J. (ed.), *Marina Abramovic. El puente*. Exposición retrospectiva. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998.
- FIGURA 28: Marina Abramovic en el encuentro con Ulay. Fuente: RICO, Pablo J. (ed.), *Marina Abramovic. El puente*. Exposición retrospectiva. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998.
- FIGURA 29: Rogelio López Cuenca. *Atravesar las ideas como se atraviesan las ciudades y fronteras*. 1990. Obra sobre una frase de Francis Picabia. Fuente: NAVARRO, Mariano – MURRIA, Alicia (ed.), *Espacios públicos, sueños privados*, Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1994.
- FIGURA 30: Martha Rosler. Arriba: *Homeless. The Street and Other Venues*, 1989. Abajo: *City Visions and Revisions*, 1989. Del ciclo de exposiciones "If You Lived Here...". Detalles. Fotografías de Oren Slor, Nueva York. Fuente: ZEGHER, Catherine de (ed.). *Martha Rosler. Posiciones del mundo real*. Barcelona: Actar, 1999.

- FIGURA 31: Martha Rosler. *Housing is a Human Right*, 1990. Fotografías del Spectacolor de Times Square. Nueva York. Animación para panel publicitario. Fuente: ZEGHER, Catherine de (ed.). *Martha Rosler. Posiciones del mundo real*. Barcelona: Actar, 1999.
- FIGURA 32: Matt Mullican. *Instalación*, Le Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble 1990. Fuente: TARANTINO, Michael (comisario de exposición, Matt Mullican. Valencia: Ivam Centre del Carme, 1995.
- FIGURA 33: Louise Bourgeois. *Las casas de Bourgeois*. 1994-95. Fuente: ORTEGA, Carlos (ed.), *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2000.
- FIGURA 34: Christian Boltanski. *El Caso*. 1987. Fuente: SOUTIF, Daniel, *Christian Boltanski. El Caso*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1988.
- FIGURA 35: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975. Fuente: VV.AA. *Contra la Arquitectura. La urgencia de repensar la ciudad*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2000).
- FIGURA 36: Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977. Fuente: VV.AA. *Contra la Arquitectura. La urgencia de repensar la ciudad*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2000).
- FIGURA 37: Charles Simonds. Izquierda: Nacimiento, 1970. Serie de 10 fotografías en color. Derecha: Paisaje-Cuerpo-Morada, película de 7 minutos, 1973. Fuente: SAUQUET, Silvia (ed.), *Charles Simonds*. Barcelona: Fundación La Caixa, 1994.
- FIGURA 38: Charles Simonds, *Circles and towers growin*, 1984. Fuente: SAUQUET, Silvia (ed.), *Charles Simonds*. Barcelona: Fundación La Caixa, 1994.
- FIGURA 39: Miquel Navarro, *La ciutat*, 1990. Fuente: LOESCHER, Robert J., *Miquel Navarro. Les ciutats*. Valencia: IVAM Center Julio González, 1990.
- FIGURA 40: Bogomir Ecker, *Sin título*. Munich 1984. Fuente: GARCÍA, Aurora (ed.), *Raumbilder. Cinco escultores alemanes en Madrid*. Madrid: Ministerio de Cultura y Dirección General de Bellas Artes, 1987.
- FIGURA 41: Charles Simonds, *Morada*, 1985. Fuente: SAUQUER, Silvia (ed.), Op.cit.
- FIGURA 42: Charles Simonds, *Torres Marchitas*, 1984. Fuente: SAUQUER, Silvia (ed.), Op.cit.

CAPITULO IV

- FIGURA 43-44: On Kawara, *I went*, 1968-79. Instalación, Castello di Rivoli, Turin, 1997. Fuente: WATKINS, Jonathan - DENIZOT, René, *On Kawara. Tribute*. Londres: Phaidon, 2002.
- FIGURA 45: On Kawara, *I got up*, 1968. Fuente: WATKINS, Jonathan - DENIZOT, René, *On Kawara. Tribute*. Londres: Phaidon, 2002.
- FIGURA 46: Dennis Oppenheim, *One Hour Run*. St. Francis, Maine, 1968. (6 millas en camión de 10 caballos de potencia repitiendo una ruta durante una hora. Documentos: Fotografía en blanco y negro, mapa topográfico, mapa aéreo, collage). Fuente: TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 47: Richard Long, *A walk of four hours and four circles*, Inglaterra 1972. Fuente: TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 48: Douglas Huebler, Arriba: *Portland 2 Rectangles Proposal*; Centro y Abajo: *42° Parallel*, 1968. Fuente: TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris: Éditions Carré, 1995.
- FIGURA 49: La percepción significativa. Esquema realizado por la doctoranda.
- FIGURA 50: Croquis de Boston realizado por Kevin Lynch en 1955. Archivo MIT Institute. Manuscript Collection - MC 208. Fuente: <http://libraries.mit.edu/archives/collections-mc/mc208.html>
- FIGURA 51: MODELO GENOTÍPICO AMPLIO del Arq. Marcelo Zárate. Fuente: ZARATE, Marcelo, *Perspectivas cognoscitivas y proyectuales posibles para un urbanismo ambiental alternativo*. Barcelona: Departamento de Proyectos de Arquitectura. Universidad Politécnica de Cataluña, 1996-2001. Tesis doctoral.
- FIGURA 52: Ejemplo de deriva realizada por los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada. Fuente: DE LACOUR, Rafael, "ZoMeCS, Curso y Deriva" en *020404 Deriva en ZoMeCS*. Edit. Rizoma, revista aperiódica de arquitectura. Julio 2004.

- FIGURA 53: Stalker, *Oído*, 2001. Fotografía por Alberto Novelli. Fuente: Pagina web oficial de Stalker
<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>
- FIGURA 54: Stalker, *Alfombra voladora y oído*. Fotografía por Armin Linke. Tirana, septiembre 2001. Fuente: Pagina web oficial de Stalker
<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>
- FIGURA 55: Visualización de un mapa donde se representa la red de conexiones (de amigo a amigo) a una persona Tim O'Reilly a partir de la gente asociada a él. Fuente: <http://www.oreillynet.com/pub/wlg/7631>

CAPITULO VII

- FIGURA 56: Esquema-representación de malla de interferencias entre la deriva situacionista como herramienta principal de aplicación, los elementos evaluativos de la arquitectura (propuestas de Kevin Lynch y Jack Nasar), y los instrumentos de análisis y de interpretación del arte contemporáneo. Esquema realizado por la doctoranda.

CAPITULO X

Bibliografía

Como clarificamos en la introducción de esta tesis²⁰⁴, la bibliografía que existe relativa al fenómeno de la ciudad como paradigma ambiental es bastante amplia debido a nuestro intento de darle un enfoque holista donde confluyan disciplinas como la Arquitectura, Sociología, Antropología, Literatura, Filosofía, Estética, Historia del Arte, etc., por lo que se ha considerado necesario hacer una selección de los textos que se ajustan a la temática principal de nuestra tesis:

3. La relación ciudad-habitante, su percepción urbana.
4. La teoría de la deriva y el Situacionismo

Se ha creído oportuno establecer la bibliografía siguiendo un **orden argumental**, es decir, se han seleccionando los autores y los estudios que fundamentan esta tesis, así como los que clarifican y complementan algunas ideas secundarias. Para ello hemos ordenado la bibliografía en los siguientes bloques:

- I. Fuentes
- II. Referencias bibliográficas
- III. Bibliografía fundamental
- IV. Bibliografía complementaria
- V. Bibliografía de referencia temática
 - 5.1. Imagen de la ciudad y su percepción
 - 5.2. Situacionismo

²⁰⁴ Cfr. p.32 de esta tesis.

I. FUENTES

ALEXANDER, Christopher (ed.). *Urbanismo y participación : el caso de la Universidad de Oregón*. Barcelona : Gustavo Gili , 1976.

AL-KODMANY, K. 2001. "Bridging the gap between technical and local knowledge: tools for promoting community-based planning and design". *Journal of Architectural and Planning Research*. 18(2), pp. 110-130.

ANDREAOTI, Libero - COSTA, Xavier (ed.), *Situacionistas: arte, política, urbanismo*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Actar, 1996.

APPLEYARD, D. *Planning a Pluralistic City*. Cambridge: MIT Press, 1976.

AUGÉ, Marc., "Lugares y no-lugares". *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Actas del IV Curso. Diputación de Huesca, Huesca 1998. 240 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Art in Paris 1845-62. Salons and Other Exhibitions*. Londres: Phaidon Press, 1965, 119 p.

BAUDELAIRE, Charles. *El Arte Romántico*. México: Aguilar, 1961 (Traducción de Nydia Lamarque), 96 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid, Alianza editorial, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *Spleen de Paris*. México: Aguilar, 1961. (Traducción de Nydia Lamarque).

BELPOTI, Marco., "Un ojo en las ramas". *Italo Calvino: Nuevas Visiones*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. pp.40-43.

BENJAMÍN, Walter. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, (1930-1933)*, Francfort: Suhrkamp Verlag, 1950; (Versión castellana: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Alfaguara, 1982).

BENJAMÍN, Walter. *Das Passagen-Werk. 1ªed.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982. Edición española de Rolf Tiedemann, *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, 354p.

BEJAMIN, Walter, *Iluminaciones II, Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid: Taurus, 1972. 174 p.

BÉRREBY, Gerard (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Intenationale Situationniste*, París, 1985, 210 p.

BLANCHARD, Daniel, "Debord, dans le bruit de la cataracte du temps". *Revolutionary Romanticism. A Drunken Boat Anthology*. City Lights Books, San Francisco, 1999.

BOIRA, J.V. RAMÍREZ, J.L. "Participar para conocer. Argumentos para la innovación en la participación ciudadana y la construcción de la ciudad". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 2000, nº69 (77), 1 de agosto de 2000. pp. 4-8.

BOURGEOIS, Louise. *Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2000. pp. 42-63 .

BOVET PLA, MT.; PENA VILA, R. & BOVET PLA, I. (2003). "Antropización del paisaje y contaminación visual: propuesta de parámetros a considerar". *XVIII Congreso de la AGE*. Universitat Autònoma. Barcelona. (edición electrónica).

BRETON, ANDRE. *L'Amour fou*, Gallimard, 1968 pp. 25-26.

BUCK-MORS, Susan, *Diaéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Visor, La Balsa Medusa nº79,1995. 229 p.

CALVINO, Italo. "Il viandante nella mappa", Collezione di sabbia, Palomar/Mondadori, Milán 1984. Versión castellana: Colección de arena, Alianza Editorial, Madrid 1987).

CALVINO, Italo., *Le città invisibile*. S.I. Palomar, 1990. 5ª ed. Trad. Aurora Bernárdez. *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Siruela, 1994. pp.145-148.

CALVO MONTORO, Josefa, "Italo Calvino o la visibilidad en las ciudades de la escritura". *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Actas del IV Curso. Diputación de Huesca, Huesca 1998. p.92.

CARERI, Francesco "Rome archipel fractal. Voyage dans les combles del la ville", en *Techniques e Architecture*, 427, agosto-septiembre de 1996.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp.20-118.

CASTRO, Constancio de, *La geografía en la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. pp. 9, 54, 361.

CONSTANT, "Otra ciudad para otra vida". Publicado en el # 3 de *Internationale Situationniste* (1959). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

CHERUBINI, Mauro - NOVA, Nicolas. "To live or to master de city: the citizen dilemma". *Imago Urbis*, nº2, abril. Universitas de Quilmes, Buenos Aires, 2004.

CHOBART DE LAUWE, Paul-Henri. *París y la aglomeración parisina*. París: P.U.F. Bibliotheque de Sociologie Contemporaine, 1952. 50 p.

CLARCK, T.J. – NICHOLSON, Donald, "Por qué el arte no puede acabar con la Internacional Situacionista?". *Archivo Situacionista*. Invierno de 1997, pp.15-31.

DEBORD, Guy (1958)."Definiciones" ,*Internationale Situationniste* (1958-1969). Literatura Gris, 1999, 15 p.

DEBORD, Guy, "Introduction a une critique de la geographie urbaine", *Les livres nues*, nº6 (septiembre 1955), p. 11-15; traducido al ingles como "Introduction to a critique of urban geography", en KNABB, Ken, *Situationist Internatíonal Anthology*, California: Berkeley, California, 1981, pp. 5-8.

DEBORD, Guy, "Teoría de la deriva", *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. pp. 54-57 .

DEBORD, Guy, *Panegirico*, Madrid: Acuarela Libros, 1999. 2 p.

DEBORD, Guy. "Posiciones situacionistas sobre la circulación" en *La creación abierta y sus enemigos*, Madrid: La Piqueta, 1977, pp.61-113.

DEBORD y Gil J. WOLMAN, (1956), "Realzado de ambientes urbanos por medio de la deriva", *Les Lèvres Nues*, nº 9, Bruselas, noviembre de 1956.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. Rhizome (Introduction). Editions de Minuit, 1976. (Edición española: Rizoma. Introducción. Valencia: Pretextos, 2000.)

FERNÁNDEZ GUTIERREZ, Fernando – ASENJO PELEGRINA, Rafael. *La Visión Subjetiva del Espacio Urbano Almeriense*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 1998.

FOX, Hans . "En torno a la identidad urbana", *Urbanismo en línea*. Año 4 nº4 julio 2001. 2 p.

GRAS, George. *En Avant Dada*. S.l. y s.d. 9 p.

GREEN, Renée. *Sombras y Señales. Renée Green*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 1999.

HOLT, Nancy (ed.) *The Writtings of Robert Smithson*, New York University Press. New York 1979. 211 p.

HUYGHE, René. *Claude Monet*. Madrid: Ministerio de Cultura – Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

IVAIN, Guilles (1953) en VVAA. *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Madrid: Literatura Gris, 2001, pp.16.

JORN, Asger (1958), "El urbanismo unitario a finales de los 50", *Internationale Situationniste*, nº 2, diciembre 1958, ed. Esp. Madrid: Literatura Gris, 2001. pp. 40-85.

KHATIB (1958) en VVAA. *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Madrid: Literatura Gris, 2001, nº2,48 p.

LE MANACH, Yves. *Guy Debord y el centro del mundo*, s.l. 1999.

LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge, The Technology Press and Harvard University Press, 1960. (Trad. al cast. de E. Luis Revol, *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1970.), pp. 9-165.

LUACES, María Belen. "Insiders. Dadá". Revista digital de cultura *Sitio al Margen*. Junio de 2001.

MARTÍNEZ, Paloma. *Transitar la ciudad*, s.d. Revista electrónica: <http://www.revistateina.com/teina/web/Teina4/dossieelviaje.htm>

MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del siglo XX-2*. Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 2000. pp. 78-95.

MATA, Josan y Tomas. "Topofilia una pasión necesaria". *Revista Integral* No. 99, pp. 10 - 14 Madrid 1984.

MCDONOUGH, T. – LEVIN, T.Y. – BANDINI, M. , *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona: Actar, 1997. 119 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice., *Phénoménologie de la Perception*. París: Gallimard, 1969. pp.275-276.

MOLEON VIANA, Miguel Ángel. *La línea incandescente. Nihilismo y Utopía en los procesos creativos del artista contemporáneo*. Director: Pedro Osakar. Granada: Universidad de Granada. Departamento de Pintura. 1996. Ejemplar fotocopiado, pp.13,147.

MOREY, Miguel., "Invitación a la lectura de Walter Benjamín". *Punto Crítico*. pp.95-101.

MORIN, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1995.
MÚNIR CESARI, Maurice. *La lectura del ambiente*. Barcelona : Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares , 1973.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona: Ed. UPC, 2002.

MUNTAÑOLA THORNBERG, Joseph. *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2000. pp. 12-19.

NASAR, J.L. *The evaluative image of the city*. Londres: SAGE Publications, 1998, 2 p.

PALLASMAA, Juhani., "Hapticidad y Tiempo. Notas acerca de la Arquitectura Frágil". *Pasajes: Arquitectura y Crítica*. Octubre 2001. año 3, nº 30. 34 p.

PARINAUD, ANDRE (ed.). André Breton-Etretiens. París, 1952.

PHILIPS, E. Barbara, *City Lights. Urban-Suburban Life in the Global Society*. 2ª edición, New York: Oxford University Press, 1996.

RAMOS, Vitorino; MERELO, Juan J., "Self-Organized Stigmergic Document Maps: Environment as a Mechanism for Context Learning", *AEB 2002 – 1st Spanish Conference on Evolutionary and Bio-Inspired Algorithms*, E. Alba, F. Herrera, J.J.

Merelo et al. (Eds.), pp. 284-293, Centro Univ. de Mérida, Mérida, Spain, 6-8 Feb. 2002.

RAPOPORT, Amos., *Aspectos Humanos de la Forma Urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Gustavo Gili, Barcelona 1978.

RESTREPO, Gloria. "Aproximación cultural al concepto de territorio". *Revista Perspectiva Geográfica*. S.d. (revista electrónica: http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-a/aprox/1.htm#_ftn1)

REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2003. pp. 104-107.

RICOEUR, Paul. *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*. Barcelona: Azul, 2000.

RÍO, Víctor del., "El Diagrama de Henry C. Beck o la Cartografía Invisible". *Lápiz*. Nº 176. año 2001. Madrid. 28 p.

ROMERO, Pedro G., "Tercera vértebra torácica". *Refractor* nº 4, Madrid, 1998.

SAUQUET, Silvia., *Charles Simonds*. Fundación La Caixa. Barcelona 1994. pp. 19-20.

SENNET, Richard., "Cuerpos en Movimiento". *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial, Madrid 1997. pp.273-301.

SCHEURMANN, Ingrid y Honrad (eds.) *Para Walter Benjamín. Documentos, Ensayos y un Proyecto*. Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute y de Inter Naciones, 1992, 215 p.

SORIAU, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*. Akal. Madrid 1998. 894 p.

TOMCIC, Goran., "La Conexión protectora. La obra de Majerica Potrc". *Trans>Arts. Culture. Media*. Nº9/10, año 2001. pp.180-181.

TORRES, F. (ed.), BAUDELAIRE. *Salón de 1846*. Valencia: Colecc. Interdisciplinar, 1976.
TUAN, Yi-Fu. *Escapism*. The Johns Hopkins University Press, 1998. (Ed. Español de la traducción de Karen Müller, Escapismo. Formas de evasión en el mundo actual. Barcelona: Península, 2003.)

TUAN, Yi-Fu. *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values*. New York: Columbia University Press, 1974.

V.V.A.A. *Contra la Arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Consejo General del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2000. 123 p.

VV.AA. *020404. Deriva en ZoMeCS*. Granada: Rizoma (revista aperiódica de arquitectura), 2004.

VV.AA. *Internacional situacionista*. Textos completos de la revista *Internationale Situationniste*. vol. I: *La realización del arte*, textos de los #s. 1-6 (1958-1961) vol. II: *La*

supresión de la política, textos #s. 7-12 (1962-1968). vol. 3: *La práctica de la teoría*). Madrid, Literatura Gris, 1999-2000. Trad. Luis Navarro.

VV.AA. *La creación abierta y sus enemigos : textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid : La Piqueta , 1977 (Traducción a cargo de Julio Gonzalez del Rio Rams). 11 p.

V.V.A.A., *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2000.

WAGSTAFF, S. "Talking with Tony Smith", en *Artforum*, diciembre de 1966.

WOLF, FRED Alan (1988). *Parallel Universes*. New York: Simon and Schuster, Touchstone; citado en PHILIPS, E. Barbara (1996).

ZAERA, Alejandro "Españoles en Japón" ,*Arquitectura Viva*, nº 52, enero-febrero 1997.

ZARATE MARSILI, Marcelo. *Perspectivas cognoscitivas y proyectuales posibles para un urbanismo ambiental alternativo*. Director: Joseph Muntañola Thornberg. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña. Departamento de Proyectos de Arquitectura. 2001. Ejemplar online, pp. 4,40.

ZARRALUKI, Pedro. "La ciudad invisible". *Quaderns D'arquitectura i urbanisme*. Barcelona, 1998, nº 219. pp. 140-145.

ZEGHER, Catherine de (ed.). *Martha Rosler. Posiciones del mundo real*. Barcelona: Actar,1999.

ZEGHER, Catherine de – WIGLEY, Mark (eds.). *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Cambridge: MIT Press, 2001. 177p.

II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Se presentan como referencias fundamentales los artículos escritos por la doctoranda y publicados que siguen:

LÓPEZ RODRIGUEZ, Silvia. "El túnel de las metáforas". *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Vol. VII, núm. 146(036), 1 de agosto de 2000. Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98
<[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(036\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(036).htm)>

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia. "Percepción y creación de la ciudad. Método simbólico-semiótico del ciudadano para una re-creación de la realidad urbana". *Gazeta de Antropología*. Núm. 19 Texto 19-17(2003) .
<http://www.ugr.es/~pwlac/G19_17Silvia_Lopez_Rodriguez.html> y formato CD-ROM. [ISSN 0214-7564]

Así como el libro inédito, aceptado y en proceso de impresión:

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia. *El Atlas del Gran Jan. La poética de la ciudad. Su percepción y representación en el arte contemporáneo*. Edit. Universidad de Granada.

III. BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

ANDREOTTI, Libero – COSTA, Xavier (Eds.). *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. ACTAR, 1996.

BOIRA, J.V. RAMÍREZ, J.L. "Participar para conocer. Argumentos para la innovación en la participación ciudadana y la construcción de la ciudad". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 2000, nº69 (77), 1 de agosto de 2000. (www.ub.es/geocrit/sn-69-77.htm).

CAPEL, Horacio. "Percepción del medio y comportamiento geográfico". *Revista de Geografía*. Universidad de Barcelona, vol. VII, nº1, 1973. p. 58-150.

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

CASTRO, Constancio de. *La geografía en la vida cotidiana. De los mapas cognitivos al prejuicio regional*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

LYNCH, Kevin. *The image of the city*. Cambridge, The Technology Press and Harvard University Press, 1960. (Trad. al cast. de E. Luis Revol, *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1970.)

NASAR, J.L. *The evaluative image of the city*. Londres: SAGE Publications, 1998.

OLSEN, Donald J. *The city as a work of art*. Michigan: Yale University, 1986.

PALLASMAA, Juhani. "Hapticidad y tiempo. Notas acerca de la arquitectura frágil". *Pasajes*. Madrid, octubre 2001, Año 3, nº 30.

RAPOPORT, Amos., *Aspectos Humanos de la Forma Urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Gustavo Gili, Barcelona 1978. (Trad. cast. de Joseph Muntañola i Thornberg). Primera edic.

Human Aspect of Urban Form. Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design. Pergamon Press Ltd., Oxford, 1977.

VVAA. *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Madrid: Literatura Gris, 2001. Volumen 1: *La realización del arte. Internationale Situationniste* 1-6. Volumen 2: *La supresión de la política Internationale Situationniste* 7-10. Volumen 3: *La práctica de la teoría. Internationale Situationniste* 11-12.

ZARATE, Marcelo, *Perspectivas cognoscitivas y proyectuales posibles para un urbanismo ambiental alternativo*. Barcelona: Departamento de Proyectos de Arquitectura. Universidad Politécnica de Cataluña, 1996-2001. Tesis doctoral.

IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

LIBROS

ARAGONÉS, J. I. *Mapas cognitivos de ambientes urbanos*. Un estudio empírico sobre Madrid. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1985.

ARAGONÉS, J. I. y Américo, M. *Psicología ambiental*. Madrid: Pirámide, 1998.

AUGÉ, Marc., *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona 1993.

AYMONINO, Carlo., *El significado de las ciudades*. Blume, Madrid 1981.

BACHELARD, Gastón., *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Madrid 1988.

BANFIELD, Edward C., *La ciudad en discusión*. Marymar, Buenos Aires 1973.

BARAÑANO, Cosme María de., *El concepto de espacio en la filosofía y en la plástica del siglo XX*. Kobie, Bilbao 1983.

BAILLY, Antoine., *Percepción del espacio*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1975.

BONET CORREA, Antonio., *Las claves del urbanismo*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989.

BOROBIO, Luis., *El ámbito del hombre*. Universidad de Navarra, Pamplona 1978.

BOOKCHIN, Murria., *Los límites de la ciudad*. Blume, Madrid 1978.

BORJA, J. La participación ciudadana. In *Manual de Gestión Municipal Democrática*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1987.

BORJA, J. Políticas y gobierno en las grandes ciudades. In BORJA, J., CASTELLS, M, DORADO, R. Y QUINTANA, I. (eds.) *Las grandes ciudades en la década de los noventa*. Madrid: Editorial Sistema, 1990.

CALVINO, Ítalo., *Las Ciudades Invisibles*. Siruela, Madrid 1994. (Trad. Cast. de Aurora Bernárdez) Primera edic. *Le città invisibile*. Einaudi, Turín 1972.

CANOGAR, Daniel., *Ciudades Efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculos y Tecnología*. Julio Ollero, Madrid 1992.

- CAPEL, Horacio. *La morfología de las ciudades. I. Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- CASAR PINAZO, José, CASTEJÓN LEÓN, Rafael, GARCÍA MARTÍN, Antonio y REVILLA GONZÁLEZ, Fidel., *Claves para conocer la ciudad*. Akal, Madrid 1989.
- CASTELLS, Manuel., *La cuestión urbana*. Siglo XXI, Madrid 1974.
- CASTRO, Constancio de., *La geografía en la vida cotidiana. De los mapas cognitivos al prejuicio regional*. Barcelona: Ediciones del Serbal (Colección La Estrella Polar), 1997.
- CERASI, Maurice M., *La lectura del ambiente*. Infinito, Buenos Aires 1977.
- CHERMAYEFF, Serge., y ALEXANDER, Christopher., *Comunidad y privacidad*. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina 1963.
- CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henri. *París y la aglomeración parisina*. París: P.U.F. Bibliothèque de Sociologie Contemporaine, 1952.
- CERASI, Maurice M., *La lectura del ambiente*. Infinito, Buenos Aires 1977.
- CORBEIRA, Darío (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Universidad de Salamanca, Salamanca 2000.
- CULLEN, Gordon., *El paisaje urbano*. Blume, Barcelona 1974.
- DE LACOUR, Rafael, "ZoMeCS, Curso y Deriva" en *020404 Deriva en ZoMeCS*. Edit. Rizoma (revista aperiódica de arquitectura). Julio 2004.
- DELEUZE, Gilles., *Diferencia y repetición*. Júcar, 1988. (Trad.c.esp. Alberto Cardín). (1º edic. Presses Universitaires de France, 1968).
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix., *Rizoma. Introducción*. Edic.esp. Pre-textos, Valencia 2000. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. (1º ed. Éditions de Minuit, 1976).
- DERY, Mark., *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Siruela, Madrid 1998.
- DUNCAN, James S. *The city as text: the politics of landscape interpretation in the kandyan kingdom*. Dept. of Geography Syracuse University Cambridge Press, 1990.
- DURÁN, M. Angeles., *La Ciudad Compartida*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid 1998.
- ECHEVERRÍA, Javier., *Los Señores del Aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Destino, Barcelona 1999.
- ELIADE, Mircea., *Lo sagrado y lo profano*. Piados Orientalia, Barcelona 1999.
- ESTÉBANEZ ÁLVAREZ, José., *Las ciudades. Morfología y estructura*. Síntesis, Madrid 1991.

FERNÁNDEZ – MARTORELL, Mercedes (ed.), *Leer la ciudad. Ensayos de antropología urbana*. Edic. esp. Icaria Editorial, Barcelona 1988. Trad. José Manuel Álvarez Flores y Ángela Pérez.

GEDDES, Patrick., *Ciudades en evolución*. Infinito, Buenos Aires 1960.

HALL, Peter., *Cities of Tomorrow. An intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, Oxford: Basil Blackwell, 1988. Trad. cast. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Serbal (Colección La Estrella Polar), 1996.

- *Las grandes ciudades y sus problemas*. Madrid: Guadarrama (Colección Grandes Temas), 1969.

- *Metrópolis, territorio y crisis*. Madrid: Alfoz, 1985.

JELICOE, Geoffrey y Susan., *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la Prehistoria hasta nuestros días*. Gustavo Gili, Barcelona 1995.

JONES, Emrys., *Metrópolis. Las grandes ciudades del mundo*. Alianza, Madrid 1992.

JOSEPH, Isaac., *El transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa, Barcelona 1988.

KAMA, Angel. *The lettered city*. Duke University Press, 1996.

KASTNER, Jeffrey., WALLS, Brian., *Land and Environmental Art*. Phaidon, Londres 1998.

LE CORBUSIER., *La Charte d'Athènes*, Paris: Editions de Minuit, 1957. Trad. cast. *Principios de urbanismo. La Carta de Atenas*, Barcelona: Ariel, 1971.

LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos, 1968. Trad. cast. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1969.

LÓPEZ GARCÍA, Jesús., *Geografía urbana*. Akal, Madrid 1987.

LOW, Setha M. *On the plaza. The politics of public space and culture*. Austin: University of Texas Press, 2000.

LYNCH, Kevin., *La imagen de la ciudad*. Infinito, Buenos Aires (Argentina), 1974. Trad. cast. de Enrique Luis Revol. Primera edic. *The image of the city*. The Massachusetts Institute of Technology y The President and Fellows of Harvard College, Cambridge, USA 1960.

MADERUELO, Javier., *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

MERCEAU-PONTY, Maurice., *Fenomenología de la Percepción*. Península, Barcelona 2000. (Primera edic. *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, París 1945. Trad. esp. Jem Cabanes).

MEHRHOFF, W.A. *Community design*. Londres: SAGE publications, 1999.

MONTANER, J.M., *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona 1993.

- MOURE, Gloria., *Configuraciones Urbanas*. Polígrafa, Barcelona 1994.
- MUNFORD, Lewis., *La Ciudad en la Historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Infinito, Buenos Aires 1966. 2 vols.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona: Ed. UPC, 2002.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *La arquitectura como lugar*. Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona 1996.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*. Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona 2000.
- NASAR, J.L. *The evaluative image of the city*. Londres: SAGE Publications, 1998.
- OLSEN, Donald J. *The city as a work of art*. Michigan: Yale University, 1986.
- OSAKAR OLAIZ, Pedro/ LOZANO SAMERÓN, Asunción. *La arquitectura del viaje. Figuras del comportamiento y la formalización del arte desde la idea del viaje*. Granada: Virtual, 1995.
- NEUMANN, Dietrich (ed)., *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Prestel, Munich 1999.
- PARK, Robert. *On Social Control and Collective Behavior*. Chicago, 1967.
- PINDADO, F. *La participación ciudadana en la vida de las ciudades*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. POCOCK, D. y HUDSON, R. *Images of the urban environment*, Londres: Macmillan, 1978.
- PERULLI, Paolo., *Atlas metropolitano. El cambio social en las grandes ciudades*. Alianza, Madrid 1995.
- RAQUEJO, Tonia., *Land Art*. Nerea, Madrid 1998.
- RIVAS, Juan Luis de las., *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*. Universidad de Valladolid, Valladolid 1992.
- ROSENAU, Helen., *La ciudad ideal*. Alianza Forma, Madrid 1986.
- RONCAYOLO, Marcel., *La ciudad*. Piados, Barcelona 1988.
- ROSSI, Aldo., *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona 1979.
- ROVIRA, José Carlos y NAVARRO, José Ramón (eds.), *Literatura y espacio urbano*. Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante 1994.
- RYDEN, C. Kent. *Mapping the invisible landscape. Folklore, Writing and the sense of Place*. Iowa City: University of Iowa Press, 1993.
- RYKWERT, Joseph., *La idea de ciudad*. Hermann Blume. Madrid 1985.

- SADLER, Simon. *The Situationist city*. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- SATO, Alberto (ed.), *Ciudad y utopía*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1977.
- SENNET, Richard., *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial, Madrid 1997.
- SICA, Paolo., *La imagen de la ciudad. De Esparta a Las Vegas*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977. (Trad. cast. de Montserrat d'Alós-Moner y Joseph Quetglas). Primera edic. *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*. Casa Editrice Gius. Laterza & Figli, Bari, 1970.
- SITTE, Camilo., *Construcción artística de las ciudades*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*. París: Carré, 1995.
- TONUCCI, F. *La ciutat dels infants. Una manera nova de pensar la ciutat*. Barcelona: Barcanova, 1997.
- TRÍAS, Eugenio., *Ciudad sobre ciudad*. Destino, Barcelona 2001.
- *El artista y la ciudad*. Anagrama, Barcelona 1983.
- *Lógica del límite*. Destino, Barcelona, 1991.
- *Los límites del mundo*. Ariel Filosofía, Barcelona 1985.
- VENTURI, Robert., *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- VILLASANTE, T. Las democracias participativas. De la participación ciudadana a las alternativas de la sociedad. Madrid: Ediciones HOAC, 1995.
- VALLÈS, J.M. Noves oportunitats per a la democràcia local. In *La ciutat del futur. El futur de les ciutats*, Barcelona: Fundació Rafel Campalans-PSC, 1998.
- VV.AA. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Catálogo de exposición. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR Barcelona, 1996.
- WEBER, Max., *La Ciudad*. Ediciones de La Piqueta, Madrid 1987.
- ZÁRATE MARTÍN, Antonio., *El espacio interior de la ciudad*. Síntesis, Madrid 1991.
- ZEVI, Bruno., *La arquitectura como arte*. Gustavo Gili, Barcelona 1982.

ACTAS DE CONGRESOS Y SIMPOSIOS

LAVALOU, Armelle (Dir.ed.), *Mutaciones*. Actar. Barcelona, 2000.

V.V.A.A. *Contra la Arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Consejo General del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2000.

V.V.A.A. *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*. Director: Javier Maderuelo. Nº4. Diputación de Huesca. Huesca, 1998.

V.V.A.A. *Italo Calvino: Nuevas Visiones*. Coordinadores: María J. Calvo Montoro y Franco Ricci. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1997.

ARTÍCULOS

ALONSO, Mónica., "A Cabana Primitiva Amoblada, Vito Acconci". *Microfisuras. Nietzsche*. Nº 12. Año 2001. pp. 108-117.

ÁLVAREZ, J.Francisco., "Un gobierno para la ciudad del aire". *ABC Cultural*. 23 de octubre de 1999. p.23.

ARGULLOL, Rafael., "City Mäelstrom". Pp. 89-97.

BAYÓN, Mariano., "La Ciudad Lineal". *Lápiz* Nº 1. Año 1982. Madrid. pp.45-47.

- "Mirar hacia delante con ira". *Lápiz*. Nº 2. Año 1982. Madrid. Pp. 7-8.

- "Recreación de la ciudad". *Lápiz*. Nº 8. Año 1982. Madrid. Pp. 62-65.

- "Las ciudades imaginarias". *Lápiz*. Nº 10. Año 1982. Madrid. Pp. 32-39.

BOSCO, Roberta., "La Ciudad inventada por el Arte". *El País. Babelia*. Sábado, 23 de marzo de 2002. pp.16-17

CABRERO GARRIDO, Félix., "En busca de la ciudad perdida". *Lápiz*. Nº 2. Año 1982. Madrid. Pp. 8-9.

CAPEL, Horacio., "Una bibliografía para el estudio de la ciudad". *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona [ISSN 1138-9796] Nº 114, 17 de septiembre de 1998.

<http://www.ub.es/geocrit/bw-ig.htm>

CASTELLA, Vincenzo., "Replicar las ciudades". *El País. Babelia*. Sábado 6 de abril de 2002. p.15.

DE LA FLOR, Fernando R., "La ciudad como teatro poético-político". *Microfisuras. Las fronteras de Europa, de Vigo a San Petersburgo*.. Nº 10. Año 2001. Pp. 86-97.

DEL RÍO, Víctor., "El Diagrama de Henry C. Beck o la Cartografía Invisible". *Lápiz*. Nº 176. año 2001. Madrid. Pp. 28-35.

FERRER, Esther., "Los muros tienen la palabra". *Lápiz* Nº 4. Año 1982. Madrid. pp. 44-47.

MORALES, J., "Terrain vague". *Quaderns*. Nº212. Barcelona 1996.

OLMO, Santiago B., "Desde el paisaje". *Lápiz*. Nº 145. Año 1994. Madrid. pp. 33-41.

- "El cambio de paradigma del paisaje urbano". *Lápiz*. Nº 176. año 2001. Madrid. Pp. 36-53.

PALLASMAA, Juhani., "Hapticidad y Tiempo. Notas acerca de la Arquitectura Frágil". *Pasajes. Arquitectura y Crítica*. Octubre 2001. Año 3. Nº 30. Pp. 34-38.

RAMÍREZ, José Luís., "Los dos significados de la ciudad, o la construcción de la ciudad como lógica y como retórica". *Scripta Nova*. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. <http://www.ub.es/geocrit/sn-25>

SABORIT VIGUER, José, "Pájaros, trenes y plantas", *Cimal. Arte Internacional*, nº51, Valencia, 1999.

SINAGA, Fernando., "Sobre el desorden", *Cimal. Arte Internacional*, nº51, Valencia, 1999.

TOMCIC, Goran., "La Conexión protectora. La obra de Marjetica Potrc". *Trans > Arts.Culture.Medía*. Nº9/10. año 2001. Pp. 176-187.

WENDERS, Wim., "La ciudad. Conversación entre Wim Wenders y Hans Kollhoff". *Quaderns*. Nº177. Barcelona 1998.

ZARRALUKI, Pedro., "La Ciudad Invisible". *Quaderns*. Nº 219. pp. 140-145.

CATÁLOGOS

AGREDANO, Rafael., *El artista y la ciudad: proyecto de arte público para la ciudad de Sevilla*. Sala de Exposiciones Fundación Luís Cernuda. Del 6 de mayo al 21 de junio de 1992. Fundación Luís Cernuda, Sevilla 1992.

DENIZOT, René/ WATKINS, Jonathan, *On Kawara, Tribute*. London: Phaidon, 2002.

LOESCHER, Robert J., *Miquel Navarro. Les ciutats*. Valencia, IVAM Center Julio González, 1990.

MOURE, Gloria., *Configuraciones Urbanas*. Polígrafa, Barcelona 1994.

ORTEGA, Carlos (Dir.ed.), *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.

RICO, Pablo J. (ed.), *Marina Abramovic. "El Puente"*. Exposición retrospectiva. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana 1998.

TARANTINO, Michael (Comisario de la exposición), *Matt Mullican*. Ivam Centre del Carme. Generalitat Valenciana. Consejería de Cultura. 11 de mayo – 9 de julio de 1995.

VV.AA. *Espacios públicos, sueños privados* (catálogo exposición celebrada en Sala Plaza de España, Feb-Abr 1994. Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1994.

PÁGINAS WEB

BIBLIO 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona [ISSN 1138-9796] N° 114, 17 de septiembre de 1998. <http://www.ub.es/geocrit/nova.htm>

CIUDADES PARA UN FUTURO MÁS SOSTENIBLE. Biblioteca de textos y noticias patrocinada por el Ministerio de Vivienda de España y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. <http://habitat.aq.upm.es/>

SALAZAR, Elida., *Caura: Sueño Silente de una Ciudad*. Página Web de la Asociación Cultural Humboldt y del Instituto Goethe Caracas, donde se presentan obras de arte con el tema de la ciudad, realizadas por artistas internacionales para participar en el Proyecto Caura, promovido por el Estado Venezolano. www.goethe.de/hn/car/caura/spindex.htm

STALKER., Página web oficial del grupo de arquitectos italiano. <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tarko.html>

V.V.A.A., Atlas geográfico de ciudades del mundo fotografiadas con el satélite *Ikonos* desde el espacio. www.spaceimaging.com

V.V.A.A., Atlas geográfico de ciudades del mundo fotografiadas con el satélite *Ikonos* desde el espacio. Empresa española. En la página se puede encontrar las ciudades de Madrid y Barcelona. www.aurensa.es

V. Bibliografía de referencia temática

Hemos considerado oportuno añadir este apartado de dos bibliografías temáticas sobre la **Imagen de la ciudad y su percepción** y sobre el fenómeno del **Situacionismo** cuyo objetivo es servir de referencia y facilitar posibles investigaciones futuras.

5.1. Bibliografía temática sobre la imagen de la ciudad y su percepción

ARTICULOS

ADAMS, P. "A reconsideration of personal boundaries in space-time". *Annals of the Association of American Geographers* No. 85 [1995] pp. 267-285.

FORD, L. "Lynch revisited: New urbanism and theories of good city form". *Cities*. No. 16/4 [1999] pp.247-257.

GRAHAM S y HEALEY P. "Relational concepts of space and place: implications for planning and practice", *European Planning Studies*. No. 7/5 [1999] pp. 623-646.

BONAIUTO M, AIELLO A, PERUGINI M, BONNES M y ERCOLANI AP. "Multidimensional perception of residential environment quality and neighbourhood attachment in the urban environment". *Journal of Environmental Psychology*. No. 19/4 [1999] pp. 331-352.

ABRAM S. "Reviews: Tales of the City: a Study of Narrative and Urban Life". *Journal of Historical Geography*. No. 26/4 [2000] pp. 657-658.

ANTROP M y VAN EETVELDE V. "Holistic aspects of suburban landscapes: visual image interpretation and landscape metrics". *Landscape and Urban Planning*. No. 50/1-3 [2000] pp. 43-58.

LIBROS

AMIN A y THRIFT N. *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity, 2002.

AMIN A y GRAHAM S. "Cities of connection and disconnection". En: J Allen, D. MASSEY y M PRYKE [eds.] *Unsettling Cities: Movement/Settlement*. Londres: Routledge, 1998. pp. 7-48.

BAILLY, A.S. *La percepción del espacio urbano*. Madrid: I.E.A.L., 1979.

BALSHAW M y Kennedy L. *Urban Space and Representation*. Londres: Pluto, 2000.

BARNES, T.J. *Logics of dislocation: models, metaphors and meaning of economic space*. Nueva York: Guilford, 1996.

BENETT R. *The Aesthetic Politics of Urban Space*. Nueva York: Routledge, 2003.

BLOKLAND T. *Urban Bonds*. Cambridge: Polity, 2003.

CASEY E. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley, US: University of California Press, 1998.

CRAWFORD M. "Blurring the boundaries: public space and private life"/ En: J Chase, M Crawford y J Kaliski [eds] *Everyday Urbanism*. Nueva York: Monacelli Press, 1999. pp. 22-35.

DOVEY K. *Framing Places: Mediating Power in Built Form*. Londres: Routledge, 1999.
Eade J y Mele C [eds.]. *Understanding the City*. Oxford: Blackwell, 2002.

FRISBY D. *Cityscapes of Modernity: Critical Explorations*. Cambridge: Polity, 2001.

GOULD, P. y WHITE, R. *Mental Maps*. Londres: Penguin, 1974.

HANNIGAN J. *Fantasy Cities: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. Londres: Routledge, 1998.

HARVEY D. *Spaces of Hope*. Berkeley, US: University of California Press, 2000.

KAPLAN D y Hökli J [eds.]. *Boundaries and Place: European Borderlands in Geographical Context*. Lanham, US: Rowman & Littlefield, 2002.

MASSEY D, Allen J y Pile S [eds.]. *City Worlds*. Nueva York: Routledge, 2000.

TOON I. "Finding a place on the street: CCTV surveillance and young people's use of urban public space". En: D Bell y A Haddour [eds.] *City Visions*. Londres: Longman, 2000. pp. 141-165.

WALEY P. "Tokyo: patterns of familiarity and partitions of difference". En: P Marcuse y R van Kempen [eds.] *Globalizing Cities: A New Spatial Order?*. Oxford: Blackwell, 2000.

5.2. Bibliografía temática sobre el Situacionismo

TEXTOS DE LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

- **DEBORD, Guy:**
 - *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*, Madrid, Ediciones de la Flor, 1974. Trad. Jorge Diamant.
 - *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellote Editor, 1976. Trad. Fernando Casado.
 - *La sociedad del espectáculo*, Editora Universitaria de Chile, 1997
 - *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999. Trad. Jesús Pardo.
 - *La sociedad del espectáculo*, Bilbao, 1999. Trad. Maldejojo.
 - *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990. Trad. Carme López.
 - *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Incluye "Prólogo a la cuarta edición italiana de 'La sociedad del espectáculo'". Barcelona, Anagrama, 1999. Trad. Luis A. Bredlow.
 - *Panegírico*. Madrid, Acuarela, 1999. Traducción de Tomás González López y Amador Fernández-Savater.
 - *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona, edición colectiva, 1999. Trad. Joaquim Sirera.
 - "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". Revista *Fuera de Banda*, # 4: *ni arte, ni política, ni urbanismo*, Valencia, 1997.
 - *Aullidos por Sade*. Revista *Sin título*, # 1, Cuenca, Facultad de BB.AA., 1994. Trad. José Antonio Sarmiento.

- o *Crítica de la separación*. Revista *Archipiélago*, # 39, invierno 1999. Trad. Tomás González López y Amador Fernández-Savater, Barcelona.
 - o *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que hasta ahora se han hecho sobre la película 'La sociedad del espectáculo'*, traducción de Laura Baigorri publicada en el *Amano*, 9, Madrid, industrias mikuerpo, 1997.
 - o *In girum imus nocte et consumimur igni*, Trad. Luis A. Bredlow, Barcelona, Anagrama, 2000.
 - o Extractos de *In girum imus nocte et consumimur igni*, suplemento "Elogio a Guy Debord" en la revista *Refractor* # 5, Madrid, 1998.
 - o *Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que hasta ahora se han emitido sobre la película "La sociedad del espectáculo" y Aullidos por Sade*, en dossier "Toponimias: Guy Debord" de la revista *Bandaparte* # 14-15, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1999.
 - o con WOLMAN, Gil J. (1956): "Métodos de Detournement". Fanzine *Amano*, # 7, Madrid, industrias mikuerpo, 1997.
 - o "Carta a Gianfranco Sanguinetti", en *Un terrorismo en busca de dos autores*, Bilbo, muturreko burutazioak, 1999
- I.S.:
 - o *Sobre la miseria en el medio estudiantil*. Barcelona, Anagrama, 1976.
 - o Sección italiana: "¿Arde el Reichstag?", en *Un terrorismo en busca de dos autores*, Bilbo, muturreko burutazioak, 1999
 - o "El cine y la revolución", en Julio Pérez Perucha, coord.: *Los años que conmovieron al cinema -las rupturas del 68-*, Filmoteca Valenciana en Ediciones, Textos 2 Filmoteca, Valencia 1988

- **JORN, Asger:**
 - *Crítica de la economía política*. Madrid, Radicales Libres, 1999.

- **SANGINETTI, Gianfranco:**
 - *Sobre el terrorismo y el estado*. Bilbao, 1993. No especifica editorial.
 - Panfletos "Aviso al proletariado sobre los acontecimientos de las últimas horas", "Bienvenidos a la ciudad más libre del mundo" y "Definición mínima de organización revolucionaria", en *Un terrorismo en busca de dos autores*, Bilbo, muturreko burutazioak, 1999

- **VANEIGEM, Raoul:**
 - *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 1977. Trad. Javier Urcanibia. Reeditado en 1998.
 - *Trivialidades de base*. Barcelona, Anagrama.
 - "Elogios de la pereza refinada", trad. de Matías Escalera Cordero, incluido en el Dossier sobre la Internacional Situacionista de la revista *Quimera*, Barcelona, 2000.
 - con el pseudónimo RATGEB: *De la huelga salvaje a la autogestión revolucionaria*. Barcelona, Anagrama.

- **VIÉNET, René:**
 - *Enragés: Y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*, Madrid, Miguel Castellote Editor, 1978.
 - "Instrucciones para la realización de films situacionistas", en Julio Pérez Perucha, coord.: *Los años que conmovieron al cinema -las rupturas del 68-*, Filmoteca Valenciana en Ediciones, Textos 2 Filmoteca, Valencia, 1988, (pp. 355-356).

- **COMPILACIONES:**

- *Textos situacionistas - Crítica de la vida cotidiana*. Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1973. Traducción y presentación de Eduardo Subirats. descatalogado
- *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid, La Piqueta, 1977. Trad. Julio González del Río Rams.
- *Textos situacionistas sobre los Consejos Obreros*, Madrid, Campo Abierto, 1977, trad. Juan Fonseca.
- *Panfletos y escritos de la Internacional Situacionista*, Madrid, Fundamentos, 1976, trad. José Domínguez Tenreiro.
- *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Catálogo de la exposición realizada en Barcelona, MACBA, 1997.
- *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona, MACBA, 1997).
- *Discursos sobre la vida posible; Textos situacionistas sobre vida cotidiana*, Hiru, 1999
- *Internacional situacionista*. Textos completos de la revista *Internationale Situationniste*. vol. I: *La realización del arte*, textos de los #s. 1-6 (1958-1961) más "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional", de Guy Debord (1957). vol. II: *La supresión de la política*, textos #s. 7-12 (1962-1968) más "Las Tesis de Hamburgo de septiembre de 1961", de Debord (1989). vol. 3: *La práctica de la teoría* más "Tesis sobre la Internacional situacionista y su tiempo", de Debord y Sanguinetti (1972). Madrid, Literatura Gris, 1999-2000. Trad. Luis Navarro.

ESTUDIOS SOBRE LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA Y GUY DEBORD

- BLISSETT, Luther (1995): *Guy Debord ha muerto*, Madrid, Radicales Libres, 1998.
- ENCYCLOPÉDIE DES NUISANCES (1992): *Compendio*, Madrid, Radicales Libres, 2000.
- JAPPE, Anselm (1993): *Guy Debord*. Barcelona, Anagrama, 1998. Trad. Luis A. Bredlow.
- MARCUS, Greil (1989): *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1983. Trad. Damián Alou.
- SOLER, Santi (1978): *Lucha de clases y clases de lucha*. Barcelona, Anagrama, 1978.
- BREDLOW, Luis Andrés (1999): "Prólogo a los situacionistas", en *Archipiélago*, # 39, invierno 1999, Barcelona.
- ESCUDERO, Isabel (1999): "Dejar de mirar para ver. A la deriva de Debord", en "Toponimias: Guy Debord" de la revista *Bandaparte* # 14-15, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1999.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador (1999): "El fantasma de Guy Debord, a la deriva", en *Filosofía y acción*, editorial Límite, 1999.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador (1999): "El espectáculo como aniquilación de la política", en *Archipiélago* # 39, Barcelona, invierno 1999.
- GARCÍA DEL CAMPO, Juan Pedro (2000): "Porque la historia", Dossier Internacional Situacionista de la revista *Quimera*, Barcelona, 2000.
- LÓPEZ-PETIT, Santiago (1999): "La Internacional Situacionista y nosotros", en *Archipiélago*, # 39, Barcelona, invierno 1999.
- LÓPEZ ROJO, Alfonso (1997): "Situacionistas", en *Lápiz*, # 128
- NAVARRO, Luis (1999): "Recuperación de la aventura. Sesión continua con Guy Debord", en dossier "Toponimias: Guy Debord" de la revista *Bandaparte* # 14-15, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1999.
- NAVARRO, Luis (1999): "La vieja inspiración ha muerto. ¡Viva la eterna aspiración!", en *Archipiélago* # 39, Barcelona, invierno 1999.

- SAINZ, Aurelio (1995): "Transformación de la sociedad del espectáculo", Dossier Internacional Situacionista de la revista *Quimera*, Barcelona, 2000.
- VERDAGUER, Carlos (1997): "Construir la revuelta: contexto y orígenes de la Internacional Situacionista", en *Arquitectura Viva*, # 51 (1997). Nueva versión con un añadido introductorio en *BIS*, # 24, otoño 1999, Madrid, Sociedad Libre para la Difusión del Saber (SLDS).
- DE VICENTE HERNANDO, Oscar (2000): "Contra la superficie. La Internacional Situacionista y la realización del arte", Dossier Internacional Situacionista de la revista *Quimera*, Barcelona, 2000.
- VIDAL, Carlos (1994): "Debord, Godard: el relativismo de la imagen". Valencia, *Bandaparte* # 4, 1994.

“ORIENTACION Y DESORIENTACIÓN EN LA CIUDAD”
se terminó de hacer
el día 7 de octubre de 2005.



