

RECORRIDOS DE LA COTIDIANIDAD

El andar como reconocimiento
del espacio

Autora
Marylena Alceste Trujillo

Tutora
Paula Santiago Martín de Madrid

Máster en Producción Artística
Universitat Politècnica de València
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Tipología 4

Valencia, junio de 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



RECORRIDOS DE LA COTIDIANIDAD

El andar como reconocimiento
del espacio

Autora

Marylena Alceste Trujillo

Tutora

Paula Santiago Martín de Madrid

RESUMEN

En el presente proyecto nos centramos en el recorrido urbano como herramienta primaria que nos va a permitir el acercamiento al entorno cotidiano desde la experimentación artística. En el proceso se ha buscado obtener datos para, a su vez, procesarlos con el objetivo de lograr una mayor integración en el medio. El tema es abordado mediante el estudio de autores que han tratado la materia, así como de artistas cuya producción se ha visto notablemente impregnada por el acontecer urbano.

Asimismo, nuestro proyecto artístico ha partido de diferentes recorridos urbanos efectuados en la ciudad de Valencia. Recorridos que han ido creciendo y diversificándose durante el proceso de investigación y que nos han permitido obtener una serie de datos (conversaciones, comentarios de los transeúntes, imágenes, etc.) que han sido registrados en un diario para posteriormente ser trasladados a un mapa de la ciudad. Finalmente, nuestro proyecto se ha visto materializado mediante una serie de piezas abstractas elaboradas con diferentes materiales que, de forma metafórica, pretenden hacer alusión a la experiencia del lugar cotidiano en la urbe y, a su vez, extranjero.

Palabras clave

Arte, ciudad, cotidiano, deriva, espacio público, lugar, paisaje, recorridos, urbano.

ABSTRACT

The present project is centered in the urban trajectory as the primary tool to get a closer look of the quotidian environment from the artistic experience. In this process we have tried to gather information with the purpose of obtaining a better integration in the environment. The theme is approached through the study of authors that have previously worked with this topic, as well as artists whose works have been notably influenced by urban events.

Likewise, our artistic project has started from different urban routes made in the city of Valencia. These journeys have been growing and intensifying during the research process and have let us obtain valuable data including conversations, opinions from different people in the streets, images, and many more. All this information has been recorded in a diary and finally transferred to a map of the city. Finally our project has been materialized by some abstract pieces elaborated with different materials that intend to allude to the experience of the quotidian place in the urban location also abroad.

Key words

Art, city, mundane, drift, public space, place, landscape, routes, urban.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE PAISAJE	15
1.1. El paisaje urbano como producto social	20
1.2. Espacio público, lugar de tránsito	25
1.3. Un nuevo contexto urbano	28
2. EL RECORRIDO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA	33
2.1. Dadá y la exploración de lo banal	34
2.2. La deambulación surrealista	36
2.3. Situacionismo y deriva urbana	38
3. ARTE Y CONTRADISCURSO URBANO	45
3.1. Martha Rosler y el deterioro de la calle	47
3.2. Cuestionar la ciudad con Krzysztof Wodiczko	52
3.3. La urbe como espacio caótico en Francis Alÿs	57
4. PROPUESTA ARTÍSTICA <i>Recorridos de la cotidianidad</i>	61
4.1. Recorridos donde todo cabe	67
4.2. Recorridos tricolor	69
4.3. Fríos recorridos	71
4.4. Vosotr@s/Nosotr@s	72
4.5. Fuera del sistema	77
4.6. Usar la calle	80
EXPOSICIONES REALIZADAS	83
CONCLUSIONES	85
BIBLIOGRAFÍA	89

INTRODUCCIÓN

Recorridos de la cotidianidad es una experiencia que se vive y disfruta en diferentes etapas, se basa en hacer recorridos que permiten vivir la actividad en primera persona, pero sustentada en un basamento teórico por el cual ya muchos teóricos han andado previamente, transformarla en un objeto físico, y luego contarla con palabras escritas y finalmente dichas.

Para realizar los recorridos, con una mirada atenta que permita captar lo que más se pueda, incluyendo lo efímero y hasta lo invisible, primero hay que entender y canalizar la necesidad originaria que los motiva: conocer el espacio. Definitivamente una cosa es ir de vacaciones a un lugar y otra vivir allí. Conocer que se va a estar en un espacio durante un largo periodo de tiempo, activa el deseo de conocerlo y formar parte del mismo. En este caso específico, el hecho de venir de otro país, y de otro continente, originó una sensación de inestabilidad que, a su vez, causó una inquietud que había que atender.

No hay duda de que la mejor manera de conocer un lugar es vivirlo cotidianamente, estar presente en el mismo y tener una experiencia de primera mano, que permita sentirlo y hacerlo propio. Salir a recorrer la ciudad entendiendo, como sostiene Joan Nogué, el paisaje como un producto social, formado tanto por

elementos físicos como por emocionales, abre la percepción a espacios que están llenos de significados y símbolos.¹

Para la experimentación y construcción de esa realidad se ha tomado la *deriva* como método de lectura del espacio urbano. Guy Debord, en su *Teoría de la deriva* define “unos métodos experimentales destinados a la observación de algunos procesos del azar y de lo previsible en las calles”.² Por otro lado, partimos de la idea de que el espacio urbano ha sido tratado desde diversas disciplinas (antropología, arquitectura, filosofía, geografía, historia, urbanismo, etc.) que ayudan a enfocar la temática con una perspectiva amplia y diversa.

Como **objetivos generales** nos planteamos:

- Abordar el tema desde diferentes disciplinas con la finalidad de entender mejor el entorno urbano.
- Investigar manifestaciones artísticas involucradas con la *deriva* en la ciudad.
- Establecer conexiones de identidad entre espacio e individuo.

Como **objetivos específicos** se pretende:

- Aprovechar los conocimientos adquiridos al objeto de enriquecer nuestra investigación.
- Profundizar en el estudio de artistas que tratan el tema urbano como eje central de su obra.
- Efectuar una serie de recorridos urbanos con la intención de captar lo que ofrece el entorno.

¹ NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 11.

² CARERI, Francesco, *WALKSCAPES. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013, p. 79.

- Elaborar un proyecto artístico que integre la experiencia derivada del recorrido. Piezas en las que se logre la confluencia del mapa geográfico y el emocional.
- Reflexionar sobre el proceso y elaborar conclusiones.



Marylena Alceste, *Recorridos cotidianos en Valencia*, 2015.

Para la elaboración del presente proyecto se han definido cuatro **etapas** de trabajo:

- ETAPA 1 (septiembre-octubre):
 - Enunciación del tema
 - Recopilación y revisión bibliográfica
 - Definición de la estructura del trabajo y selección de un título
 - Diseño de recorridos a realizar
 - Inicio de la recopilación de datos en los recorridos
- ETAPA 2 (noviembre-diciembre):
 - Análisis del material bibliográfico
 - Ampliación de recorridos
 - Realización y materialización de primeras piezas

- ETAPA 3 (enero-febrero):
 - Diseño de mapeado
 - Finalización piezas

- ETAPA 4 (marzo-junio):
 - Estudio nueva bibliografía
 - Concretar investigación
 - Redacción trabajo teórico
 - Elaboración de conclusiones

La **estructura** del presente trabajo ha quedado organizada en cinco partes:

1. **Marco conceptual** en el que se hace una revisión y posterior análisis de textos relacionados con el tema, tanto artísticos como de otras disciplinas, con la finalidad de tener una apreciación holística útil para el aporte de ideas, oportunidad de ampliar el horizonte de estudio y guía para evitar desviaciones.

2. **Recorrido teórico-histórico** que abarca desde la primera visita Dadá y las deambulaciones surrealistas, hasta la Internacional Letrista, luego Situacionista, por el hecho de entender y practicar el paseo como forma artística, que se inscribe en un espacio y tiempo real, sin necesidad de soportes materiales.

3. **Referentes artísticos**, que han sido fuente de inspiración, reconocimiento y admiración, haciendo especial énfasis en la obra de Martha Rosler, Krzysztof Wodiczko y Francis Alÿs.

4. Presentación de **proyecto artístico personal**, elaborado en el desarrollo del Máster en Producción Artística, en el que se trata de sintetizar el conocimiento teórico-práctico obtenido.

5. Elaboración de **conclusiones** como parte final de un recorrido que permite revisar hacia atrás y quedarse con el aprendizaje adquirido, pero que deja propuestas de investigación por inquietudes que se presentan en el camino y que hay que dejar, por el momento, para concretarse en la acotación seleccionada.

1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE PAISAJE

“Podrá detenerse el tiempo un instante, fijarse el espacio en un punto; pero nadie podrá dominar por completo ni el tiempo ni el espacio.”

Alberto Cavalcanti³

La historia de la humanidad es una historia del andar y ese andar siempre ha producido paisaje. A lo largo del tiempo y a través de sus recorridos, el hombre ha transformado el espacio que lo rodea y así ha seguido, día a día, en la búsqueda de hacer del mismo un lugar habitable.

El paisaje tiene un papel relevante en la cultura contemporánea, mucho más de lo que a veces se reconoce, si se concibe como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado y constituido por dos dimensiones: una física (material y objetiva) y otra perceptiva (cultural y subjetiva). Precisamente la tradición cultural y científica hace que el término paisaje se le entienda de diferentes maneras: unas principalmente visuales –el paisaje como panorama, como espectáculo, como entorno percibido-, otras como configuración de

³ Véase DELGADO, Manuel, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 130.

territorios, como formas de los espacios terrestres en relación con una estructura dinámica y cambiante.

“El peso de la acción humana en estas formalizaciones da lugar a que cada civilización haya generado sus propios paisajes a través de una acumulación histórica de aportes identificables, cargados de significados culturales. Lo propio del paisaje es, pues, la pluralidad de constituyentes, su estructuración, relación y dinámica”.⁴

El término y el concepto paisaje en Europa, según han explicado historiadores del tema, son relativamente modernos, surgen en Holanda en el siglo XVI y no se generalizan en el lenguaje cotidiano hasta el siglo XVIII, cuando la jardinería y la pintura se hacen paisajistas. Hoy en día la palabra paisaje se emplea con un criterio muy amplio.

El Convenio Europeo del Paisaje, constituido en el año 2000 y ratificado por España en el 2007, busca unificar posturas entre todos los países que forman la Unión Europea y tiene como propósito general animar a las autoridades públicas a adoptar políticas y medidas a escala local, regional, nacional e internacional para proteger, planificar y gestionar los paisajes europeos con vistas a conservar y mejorar su calidad y llevar al público, a las instituciones y a las autoridades locales y regionales a reconocer el valor y la importancia del paisaje y a tomar parte en las decisiones públicas relativas al mismo.

Basta con emprender un viaje para percibir las diferencias que indican como el paisaje es un conjunto de aspectos característicos que definen un territorio. Al recorrer largos caminos sólo se ve país, pero un paisaje, una escena poética, es una situación elegida o creada por el gusto y el sentimiento.

⁴ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *Miradas sobre el paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 14.

Para Alain Roger un lugar natural sólo se percibe estéticamente a través del paisaje, lo que sucede gracias a su *artealización*, de hecho entre el uno y el otro está toda la elaboración del arte. En este sentido Maderuelo afirma tener el convencimiento de que el fenómeno de la “artealización, ayuda a reconocer los valores que posee cada territorio y a entender los países como paisajes”.⁵

Así también, el libro *El arte de pasear*, escrito en 1802 por Karl Gottlob Schelle, ofrece una fenomenología de la sensibilidad paisajística, basada en una estética del paseo que requiere, para que se sienta placer, la convergencia de un sentimiento y de un entorno que ofrece una contrapartida apropiada al mismo.⁶

Después de Schelle surgieron otras aportaciones en torno al paseo como experiencia estética y forma de apropiación del paisaje, especialmente el urbano, en el que no se puede dejar de mencionar la figura del flâneur, de Charles Baudelaire, como el paseante solitario y observador que sale a las calles de la ciudad y se pierde entre el tráfico y la masa anónima, y que Walter Benjamín cita en sus *Pasajes*. Para Benjamin, Baudelaire confronta a lo nuevo de su sociedad como una naturaleza ya antigua y trata de ver todo lo nuevo que produce la sociedad de consumo como una angustiante repetición de lo mismo.

“El entretenimiento de la nueva sociedad, el consumo, lo sume todo en un profundo hastío y un mortal aburrimiento. Esa es la razón de su melancolía ante lo nuevo y el poema *El cisne* es la expresión de la misma:

⁵ COLAFRANCESCHI, Daniela, *Land&ScapeSeries. Landscapes+100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, .p. 26. Artealización: proceso artístico que transforma y embellece la naturaleza, ya sea directamente (*in situ*), o ya sea indirectamente (*de visu*) a través de modelos perceptivos. La idea de una naturaleza artealizada aparece en Montaigne y luego es retomada por Charles Lalo en su *Introducción a la estética*: “la naturaleza, sin la humanidad, no es hermosa ni fea. Es antiestética”.

⁶ NOGUÉ, Joan, artículo El arte de pasear, *Culturas La Vanguardia*, 30 enero 2008, p. 22.

¡París cambia!, ¡pero nada en mi melancolía
se ha movido! Nuevos palacios, andamios, bloques,
viejos barrios, todo para mí se torna alegórico,
y mis queridos recuerdos son más pesados que rocas.”⁷

Según Martínez de Pisón oír la voz del mundo es percibir el entorno ya como paisaje, es entender que el paisaje también oye y que las montañas reconocen, y este paso a un sentimiento de reciprocidad es una de las formas de cultura que hacen hombre al hombre, es la formulación de un sueño en nuestra relación con las cosas.

“¿Piensa la montaña?, escribía Unamuno; e inversamente añadía en otra ocasión: la nieve había cubierto todas las cumbres del alma. Son dos los caminos: el paisaje se personaliza, adquiere atributos humanos profundos, y el interior de la persona es como un paisaje, o como los significados de un paisaje. Antonio Machado hablaba incluso de una *geografía emotiva*, dirigida por las sensaciones; y Ortega y Gasset de una *geografía sentimental*.”⁸

En su *Breve tratado del paisaje*, Alain Roger propone una teoría del paisaje metafísica, pero no como creencia en una instancia suprema, sino como evidencia de que un paisaje nunca es reductible a su realidad física, y que la transformación de un país en paisaje implica una metamorfosis, una metafísica entendida en un sentido dinámico. Aclara que se sitúa a medio camino entre los que creen que el paisaje existe en sí mismo [...] y quienes, en cambio, creen que tanta belleza tuvo que ser creada por una mano divina y ante la pregunta de cuál es el origen no

⁷ VALVERDE, Sergio, *Poesía y filosofía: la lectura social de Baudelaire en Walter Benjamin*. Página web: <https://aaps.cla.umn.edu/directory/items/publication/301476.pdf>

⁸ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *op. cit.*, p. 18.

duda en contestar que humano y artístico, ya que “el arte constituye el verdadero mediador, el *meta* de la metamorfosis, el *meta* de la metafísica paisajística”.⁹

Entre las muchas definiciones de paisaje Javier Maderuelo elige la que lo propone como “interpretación de lo que se ve en el país (territorio) cuando éste se contempla con mirada estética”.¹⁰ La concepción de Alain Roger de que el país, el territorio, es el grado cero del paisaje, lleva a la conclusión de que no hay paisaje sin país y sin territorio, ya que aunque se tratara de paisajes imaginarios y virtuales, las imágenes no serían posibles sin alguna referencia a territorios ya conocidos.¹¹

Para que la sumatoria de elementos y acontecimientos físicos configuren un territorio es necesario que exista lo que el geógrafo Manuel de Terán llama “trabazón”: la diversidad que forman diferentes elementos cuando aparecen enlazados o trabados.

“La trabazón [...] hay que buscarla más allá de aquello que ofrece la madre naturaleza, más allá de su mera unión física de rocas o ríos, hay que buscarla en la cultura o el arte”.¹²

Tradicionalmente quienes más han mirado este tipo de paisajes son los artistas, cineastas y escritores por captar en ellos elementos que pasan desapercibidos a los demás, pero hoy el paisaje es entendido como un fenómeno complejo que concierne, además a geógrafos, demógrafos, biólogos, economistas, políticos o legisladores y a los pobladores de los territorios que son sus mejores y más directos constructores.

⁹ ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 14.

¹⁰ MADERUELO, Javier, “Introducción: paisaje y territorio” en Ansón, Antonio, *et. al.*, Paisaje y Territorio, Abada Editores, Madrid, 2008, p.6.

¹¹ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 23.

¹² MADERUELO, Javier, “Introducción...”, *op. cit.*, p. 7.

“El paisaje es un monumento, el monumento geográfico, tantas veces humilde, siempre a la intemperie, y está teñido de un agregado cultural surgido del conocimiento y del arte sin el cual su contenido queda mutilado”.¹³

1.1. El paisaje urbano como producto social

El creciente interés por el medio ambiente ha generado una particular sensibilidad hacia el entorno y ha popularizado el uso del término paisaje. En los últimos años se han dado una serie de seminarios, tanto nacionales como internacionales, sobre esta temática que, posteriormente, han sido trasladados a libros que recogen las diferentes ponencias presentadas en los mismos.

Cada vez más representaciones, percepciones y prácticas sociales constituyen categorías incluidas en las ciencias sociales (sociología, antropología, geografía y ciencias políticas), ya que está comprobada la gran importancia que tienen en el momento de que los actores sociales razonan sus decisiones.



Marylena Alceste, *Recorridos cotidianos en Valencia*, 2014.

¹³ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *op. cit.*, p. 13.

El interés de la comunidad científica en las representaciones sociales del paisaje, o en la manera como se percibe, nace en los años 60 debido a conflictos que surgen por posturas enfrentadas en cuanto a ordenamientos que lo modifican. La representación social del paisaje se refiere a lo que representa el paisaje para un grupo social, más que al individuo, sin desatenderlo por ello.

Bajo su postura de urbanista, Kevin Lynch en el libro *La imagen de la ciudad*¹⁴, asegura que cada individuo crea y lleva su propia imagen, pero parece existir una coincidencia fundamental entre los miembros de un mismo grupo. Son estas imágenes colectivas, que demuestran el consenso entre números considerables de individuos, las que interesan a los que aspiran a modelar un medio ambiente que será usado por gran número de personas.

El profesor e investigador Yves Luginbühl plantea que las representaciones sociales del paisaje se organizan en diferentes niveles de apropiación o de construcción de la "cultura", entendiendo la cultura en el contexto del paisaje, como el conjunto de conocimientos de los que se apropia el individuo y que elabora en su proceso vital. En el primer nivel se encuentra el conocimiento adquirido en el proceso académico, por los medios de comunicación, la literatura, el arte, etc., que permiten una estructuración en base a "modelos paisajeros" para calificar y clasificar un paisaje en una categoría estética. En el segundo nivel de cultura el individuo construye su propio conocimiento del sitio en el que reside; es la cultura del lugar de vida, que se forma, por una parte, en base a la relación directa del individuo con la naturaleza (vista, contacto, olor, gusto, escucha), y por otra en base a la memoria social (historia, origen, mitos). El tercer nivel es el individual, sustentado en la unicidad del individuo y en la experiencia paisajera

¹⁴ LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p.16.

personal: paisajes que ha conocido y ha memorizado y que, unidos a acontecimientos de su vida, le añaden un valor adicional.¹⁵

El paisaje como producto social es “el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y la proyección cultural de la sociedad”.¹⁶ De hecho cada paisaje es el reflejo de una manera de organización del territorio y es construido socialmente en el marco de cambiantes y complejas relaciones de género, clase, etnia y poder.

Un paisaje se puede leer de distintas maneras ya que múltiples factores inciden en ello, inclusive a menudo sólo vemos los paisajes que queremos ver porque se adecúan con la idea previa que ya tenemos. Pero muchos de esos paisajes, que pasan desapercibidos, pueden ser fundamentales para entender las relaciones con los lugares.

Joan Nogué habla de “los otros paisajes”, los que están al margen, paisajes de lo invisible, lo intangible y lo efímero, categorías de análisis que, por lo general, no son consideradas en las disciplinas que estudian, intervienen y modifican el paisaje, pero que con las características de vida de hoy están cada vez más presentes. En cuanto a lo invisible debemos especificar que, aunque no seamos conscientes de ello, nos movemos cotidianamente entre geografías invisibles que lo son sólo en apariencia: terrenos intersticiales abandonados, construcciones inacabadas, descampados, espacios indeterminados, con límites imprecisos y usos inciertos. Lo visible y lo invisible están relacionados, hay presencias y ausencias, elementos que se manifiestan y otros que se esconden, por lo que se

¹⁵ LUGINBÜHL, Yves, “Las representaciones sociales del paisaje” en Ansón, Antonio, *et. al.*, *Paisaje y territorio*, Abada Editores, Madrid, 2008, p. 146.

¹⁶ NOGUÉ, Joan, “Al margen. Los paisajes que no vemos”, en Ansón, Antonio, *et. al.*, *Paisaje y territorio*, Abada Editores, Madrid, 2008, p. 181.

puede afirmar que la realidad no es sólo lo que se ve y que hay que aprender a mirar lo que no se ve.

La dimensión de la intangibilidad se puede referir, por ejemplo, al mal infringido a los ciudadanos al interrumpirles el disfrute de una puesta de sol por estar el horizonte tapado por una construcción. Es difícil evaluar algo así, pero afortunadamente, afirma Nogué que, en los últimos años, se ha avanzado mucho en el tratamiento de los valores intangibles y que se están incorporando cada vez más al estudio del paisaje.



Marylena Alceste, *Recorridos cotidianos en Valencia*, 2014.

En esta categoría también entran los paisajes sensoriales no visuales, los del gusto, el tacto, el oído y el olfato, que pueden ser hasta mucho más potentes e inmediatos. De hecho nada como un olor para evocar con gran precisión momentos y lugares vividos. Por ello recordamos al cartógrafo británico, de finales del siglo XIX, Francis Galton por su idea de hacer un mapa de olores y sonidos de cada lugar.

Otra dimensión es la de la efimerabilidad, categoría que afecta siempre más a los espacios contemporáneos y urbanos. Hay paisajes a través de los cuales emergen

redes espaciales que casi nunca se tienen en cuenta, como es el caso de los repartidores de comida o de mensajería, o los paisajes de los mendigos, de los músicos y vendedores de calle. Son paisajes efímeros y fugaces que nos rodean, que forman parte de la vida urbana y que están relacionados con la aceleración espacial-temporal.

Una imagen ambiental se obtiene de un proceso bilateral entre el medio ambiente, que sugiere distinciones y relaciones, y el observador, que selecciona y da significado a lo que ve. La imagen obtenida limita y acentúa lo que se ve, por lo que una realidad determinada puede variar considerablemente entre diversos actores.

Byung-Chul Han plantea una pedagogía del mirar basada en una profunda y contemplativa atención que logre una mirada larga y pausada, dado que la pura agitación no genera nada nuevo y lo que hace es reproducir y acelerar lo ya existente. La importancia del detenerse, de dar una pausa, permite la posibilidad a nuevas acciones, hasta el punto de, como dijo una vez Paul Cézanne, maestro de la atención profunda y contemplativa, poder ver el olor de las cosas.¹⁷

La misma posición es sostenida por Alain Roger, que inclusive habla de *recultura*, la sumatoria de cultura y aislamiento, que permite la percepción de un paisaje, ya que la dimensión estética se puede medir con la distancia de la mirada. Para el autor la mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento modelar nuestra experiencia.¹⁸

¹⁷ BYUNG-CHUL, Han, *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2012, p. 55.

¹⁸ ROGER, Alain, *op. cit.*, p. 20.

“El paisaje, además de su configuración geográfica, en parte precisión y en parte discurso, es sobre todo desprendimiento, una mirada desinteresada que lo observa como un espacio en el que se han acumulado los tiempos y como un tiempo donde se han sucedido espacios, y en el que, a última hora, como escribía Vives, no hay más medida de las cosas que el ánimo que las mide”.¹⁹

Pero no somos tan sólo observadores del paisaje, sino que también somos parte de él y, además, constructores que intervenimos en su modificación, con acciones que se adecuan a un modelo idóneo de continuidad del mismo.

1.2. Espacio público, lugar de tránsito

El espacio público es el ámbito del estar en común, donde se da el encuentro con otros seres y tiene lugar la existencia más allá de nosotros. Manuel Delgado explica que el espacio público es “un territorio desterritorializado, que se pasa el tiempo reterritorializándose y volviéndose a desterritorializar”, que se caracteriza por la sucesión y el amontonamiento de componentes inestables y en el que se da una escenificación que califica de coreográfica, cuyos actores son:

“[P]aseantes a la deriva, extranjeros, viandantes, trabajadores y vividores de la vía pública, disimuladores natos, peregrinos eventuales, viajeros de autobús, citados a la espera [...], pero también grupos compactos que deambulan, nubes de curiosos, masas efervescentes, coágulos de gente, riadas humanas, muchedumbres ordenadas o delirantes [...], múltiples formas de sociedad peripatética, sin tiempo para detenerse, conformadas por una multiplicidad de consensos sobre la marcha”.²⁰

¹⁹ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *op. cit.*, p.13.

²⁰ DELGADO, Manuel, *El animal Público*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 26.

Diferentes autores hacen una distinción entre el territorio como lugar ocupado y el espacio como lugar practicado. Gran parte del espacio público es utilizado como lugar de paso y es por ello que entre sus usuarios se establecen preferentemente relaciones de tránsito.

Para Marc Augé “toda representación del individuo es necesariamente una representación del vínculo social que le es consustancial”²¹ y ese individuo se identifica con la sociedad a la que pertenece por ser, precisamente, expresión de la misma. De hecho dentro del grupo social la organización del espacio y la constitución de lugares son una de las apuestas y una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales.

La identidad y la relación constituyen el núcleo de todos los dispositivos espaciales estudiados clásicamente por la antropología y si un lugar puede definirse como “lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”.²²

El no lugar (las salas de espera de los aeropuertos, los cajeros automáticos, las habitaciones de hoteles, los centros comerciales, los transportes públicos) se opone a todo cuanto pudiera parecerse a un punto identificatorio, relacional e histórico (el barrio, el límite del pueblo, la plaza con su iglesia, el castillo), que busca la domesticación del espacio, aunque como el mismo autor aclara, el lugar y

²¹ AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 26.

²² AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 83.

el no lugar no existen bajo una forma pura, son en realidad polaridades falsas, que nunca se cumplen totalmente.²³

Lynch es enfático al afirmar que un medio ambiente compartido realza la profundidad y la intensidad de la experiencia humana, ya que puede actuar como marco de referencias y como organizador de la actividad, las creencias o el conocimiento, pero para ello es necesario que se dé una cualidad visual específica: la legibilidad del paisaje urbano. Una ciudad legible es aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global, del mismo modo que una página impresa si es legible, puede ser aprehendida visualmente como pauta conexas de símbolos reconocibles.²⁴



Marylena Alceste, *Recorridos cotidianos en Valencia*, 2015.

La estructura anterior confiere un punto de partida y una base útil para el desarrollo individual, pero un escenario físico vivido e integrado también

²³ AUGÉ, Marc, *Los lugares del futuro*, V Seminario de Investigación de Arquitectura y Pensamiento, Universitat Politècnica de València, Facultad de Arquitectura, 05 de febrero de 2015.

²⁴ LYNCH, Kevin, *op. cit.*, p. 11.

desempeña una función social, ya que puede proporcionar materia prima para recuerdos y símbolos de comunicación del grupo, permitiendo una fuerte sensación de seguridad emotiva que se convierta en una relación armoniosa entre el individuo y el mundo exterior.²⁵

En este sentido, Augé sostiene que un individuo se siente en casa cuando está a gusto con la retórica de la gente con la que comparte su vida, y afirma que

“signo de que está en casa es que logra hacerse entender sin demasiados problemas, y que al mismo tiempo logra seguir las razones de los interlocutores sin necesidad de largas explicaciones”.²⁶

Hoy se da una crisis del lugar por el cambio de escala a un nivel planetario, y se puede hablar de “el mundo ciudad”.²⁷ Cuando los lugares se extienden la ciudad cambia y en un futuro no habrá separación, como el pastor que llega a *Cecilia*, en las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, y dice que, a veces, a sus cabras y a él les toca atravesar ciudades pero que no saben distinguirlas por ser simplemente lugares que separan un pastizal de otro.²⁸

1.3. Un nuevo contexto urbano

En los últimos años las ciudades han registrado un significativo incremento en el número de su población, lo que ha repercutido en la estructura urbanística y ha marcado más las desigualdades económicas y la agudización de los conflictos.

²⁵ LYNCH, Kevin, *op. cit.*, p. 13.

²⁶ AUGÉ, Marc, *Los no lugares...*, *op. cit.*, p. 111.

²⁷ AUGÉ, Marc, *Los lugares del futuro*, *op. cit.*

²⁸ CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1994, p.79.

Megalópolis, metrópolis, posmetrópolis, cyburbia, exópolis, global city, y un largo etcétera de neologismos formados a partir de los términos clásicos grecolatinos de *polis, urbs y civitas*, como decía Sòla-Morales, denominan una realidad que sabemos que ya no es la misma de la ciudad histórica.²⁹



Marylena Alceste, *Recorridos cotidianos en Valencia*, 2015.

Al comenzar el siglo XX sólo las ciudades de Londres y Pekín contaban con más de un millón de habitantes, y cien años después se superaban las cuatrocientas; la mayoría se encuentran en países en vías de desarrollo con una rapidez urbanizadora que muchas no están en capacidad de absorber ni canalizar. De hecho, en el año 2005, de las diez ciudades más extensas, ocho (Buenos Aires, Calcuta, Delhi, México D.F., Mumbai, Sao Paulo, Shanghái y Yakarta) se encontraban en esos países.

Se establecen megaciudades, al conectar la que era la ciudad original con el entorno: en China hay tres que son Pekín, Shanghai y Delta del Río Perla, en el sub-continente asiático se encuentran Mumbai y Delhi en la India, Karachi en Pakistán y Dhaka en Bangladesh. En Latinoamérica destaca Brasil con un área geográfica comprendida entre Sao Paulo y Río de Janeiro, que es una de las

²⁹ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 24.

zonas más pobladas del continente y, aunque a menor escala, Argentina con la unión de la región metropolitana de Buenos Aires y Rosario, pero el fenómeno es cada vez más extenso y se presenta en Australia, Canadá y Estados Unidos.

Para José Miguel Cortés el fenómeno de la urbanización se está extendiendo por toda la superficie de la Tierra, lo que lleva a pensar en la *Nueva Babilonia* de Constant, un territorio para nómadas a escala planetaria, o en la *metrópolis-selva* de Solà-Morales, “coalición de innumerables fuerzas que tienden a extenderse ilimitadamente sin otra forma más que la que les proporcionan algunos elementos geográficos o algunas grandes infraestructuras”.³⁰

La expansión industrial global y su reconfiguración urbana han generado también unas consecuencias un tanto paradójicas, dado que el mundo ha experimentado un aumento de la homogenización pero, simultáneamente, han surgido nuevos modelos de diferenciación, lo cual significa que “la hibridación cultural y la fragmentación física son, asimismo, aspectos fundamentales para entender ésta era de la globalización urbana”.³¹

A causa del mismo proceso ha habido una expansión de los movimientos de población y de migraciones transnacionales e intra-nacionales, con disfunciones de todo tipo, siendo una de las más graves la creación de populosas barriadas en los alrededores de las grandes ciudades. La intensificación y la heterogeneidad de las corrientes migratorias están generando una serie de modificaciones en el paisaje que reconfiguran identidades a partir del inevitable contacto cultural.

El crecimiento, degradación, transformación, impacto de nuevas tecnologías y proliferación de las comunicaciones repercuten tanto en la ciudad espacial como

³⁰ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *op. cit.*, p. 51.

³¹ CORTÉS, José Manuel, *Otras ciudades posibles*, IVAM Documento 15, IVAM Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 2012, p.13.

en la territorial, y han llevado a un pesimismo de la cultura actual ante la experiencia de la gran ciudad agresiva y anónima. Se hace cada vez más necesaria la búsqueda y creación de espacios alternativos, tanto fuera o dentro de la ciudad como escape y reverso ante la realidad cotidiana.

Los territorios y su imagen paisajística pueden ser destrozados, degradados y también mejorados. Por ello uno de los temas más álgidos sobre el tapete a la hora de hablar sobre paisaje es el de la transformación de sus elementos físicos y cómo prever consecuencias negativas no sólo en territorios con imagen de naturaleza, sino también en aquellos donde las actuaciones humanas ya están consolidadas.

2. EL RECORRIDO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA

“La verdad es que hoy en día no somos, incluidos los caminantes, sino cruzados de corazón débil que acometen sin perseverancia empresas inalcanzables. Nuestras expediciones consisten sólo en dar una vuelta, y al atardecer volvemos otra vez al lugar familiar del que salimos, donde tenemos el corazón. La mitad del camino no es otra cosa que desandar lo andado. Tal vez tuviéramos que prolongar el más breve de los paseos, con imperecedero espíritu de aventura, para no volver nunca, dispuestos a que sólo regresen a nuestros afligidos reinos, como reliquias nuestros corazones embalsamados”.

Henry David Thoreau³²

Observar las ciudades puede causar un placer particular, por corriente que sea esa vista, y así como una obra arquitectónica, también la ciudad es una construcción en el espacio, pero una construcción a gran escala. Para Kevin Lynch todo ciudadano tiene largos vínculos con una u otra parte de su ciudad.

“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. Nada se experimenta en sí mismo, sino siempre en relación con sus

³² CASTRO FLÓREZ, Fernando, “El arte [de perderse] en un bosque” en Ansón, Antonio, *et. al.*, *op. cit.*, p. 83.

contornos, con la secuencia de acontecimientos que llevan a ello, con el recuerdo de experiencias anteriores.”³³

No hay que tener miedo a ir a la deriva, sin dirección, a merced del agua, entre los recuerdos y ausencias, porque tal vez ese vagabundeo nos pueda llevar a la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización. O, sin caer en una utopía gitana como el New Babylon de Constant, por lo menos aprendemos a caminar al pairo, desplegando una vida apasionada.³⁴

Kevin Lynch sostiene que perderse por completo constituye quizás una experiencia más bien rara para la mayoría de los habitantes de la ciudad de hoy y que nos apoyamos en la presencia de los demás, y en medios específicos de orientación como mapas, calles numeradas, señales de ruta y letreros en los autobuses para que no suceda, pero si llega a producirse el percance nos invade una gran sensación de ansiedad.

2.1. Dadá y la exploración de lo banal

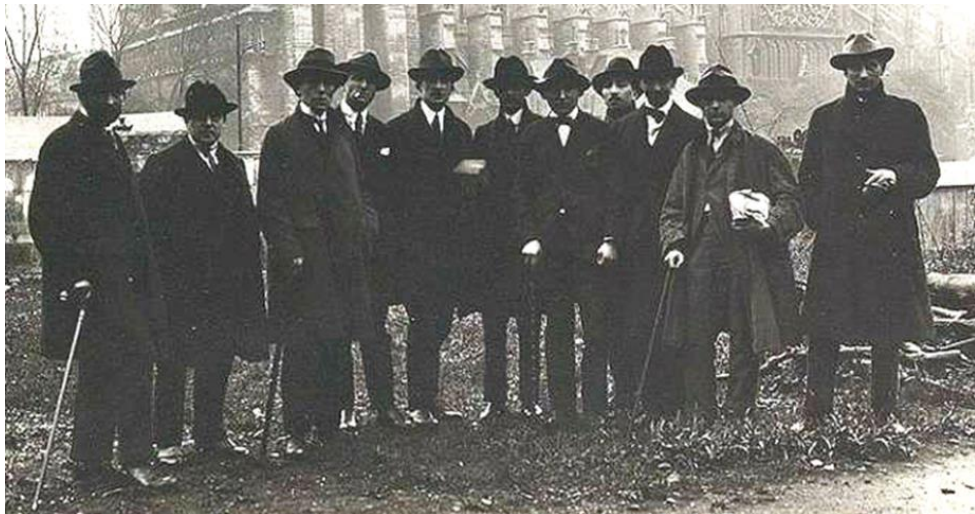
El 14 de abril de 1921 Dadá fija en París una cita como inicio de una serie de incursiones urbanas por los lugares más banales de la ciudad. La Iglesia Saint Julien-le Pauvre es el punto de reunión en el que se encuentran los artistas Louis Aragon, André Breton, Jean Crotti, Georges D'Esparbès, Paul Eluard, Théodore Fraenkel, Benjamin Péret, Georges Ribemont-Dssaignes, Georges Rigaud, Philippe Soupault y Tristan Tzara para llevar a cabo una acción puramente simbólica en miras a intervenir en la ciudad como lo hacían, hasta el momento, sólo arquitectos y urbanistas. Es una operación estética consciente acompañada por proclamas, comunicados de prensa y documentación fotográfica, en la que se

³³ LYNCH, Kevin, *op. cit.*, p. 9.

³⁴ CASTRO FLÓREZ, Fernando, “El arte (de perderse) en un bosque”, en Ansón, Antonio, *et .al.*, *op. cit.*, p. 133.

leen, al azar, textos de un diccionario Larousse y se entregan octavillas a los transeúntes como la siguiente:

“Los dadaístas, de paso por París, queriendo subsanar la incompetencia de los guías y de los presuntos *ciceroni*, han decidido emprender una serie de visitas a ciertos lugares elegidos, en especial a aquellos que realmente no poseen razón de existir. Se insiste equivocadamente en lo pintoresco, en el interés histórico y en el valor sentimental. La partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia.”³⁵



Fotografía del grupo dadaísta en Saint-Julien-le-Pauvre

Una fotografía que muestra al grupo posando en el pequeño jardín de una iglesia poco conocida, un espacio banal, registra el momento de lo que hacían, es decir nada, ya que la obra consiste en concebir la acción y no en la misma acción. Dada no interviene en el lugar llevando o quitando un objeto, sino que lleva al artista directamente al lugar sin dejar huella física y se documenta la operación. Con la acción de llevar la sala de espectáculo al aire libre, se abre el camino a una larga

³⁵ CARERI, Francesco, *op. cit.*, p. 75.

serie de deambulaciones y derivas que se dan a lo largo de todo el siglo XX como formas de anti-arte.

Con las visitas dadaístas el hecho de recorrer el espacio lleva la representación del movimiento a la práctica en el espacio real. Tanto el movimiento como la velocidad son temas importantes en los estudios de las vanguardias, a principios del siglo XX, pero que sólo se han tratado desde los medios tradicionales de representación.

Con la exploración de lo banal, Dadá pone en marcha la aplicación de las investigaciones freudianas al inconsciente de la ciudad, que luego serán desarrolladas por los surrealistas y los situacionistas.

2.2. La deambulación surrealista

Tres años más tarde, en el mes de mayo de 1924, algunos de los mismos artistas, como Louis Aragon y André Breton, acompañados por Max Morise y Roger Vitrac, organizan otra intervención en el espacio real pero, en este caso, no en un lugar de la ciudad elegido previamente, sino que se trata de un recorrido errático por un territorio natural. Realizan una deambulación –palabra que contiene la esencia misma de la desorientación– por el centro de Francia, por un espacio “vacío”, elegido al azar, a lo largo de varios días para indagar “sobre la vida consciente y la vida soñada”.³⁶

Los integrantes del grupo querían entrar en contacto con la parte más inconsciente del territorio, a través de una deambulación basada en el abandono, el azar y la desorientación, en un espacio visto como un organismo activo, con su propio carácter y cambios de humor, capaz de producir afectos y relaciones. Mediante el

³⁶ CARERI, Francesco, *op. cit.*, p. 66.

andar se quiere alcanzar una pérdida de control, es un *médium* que permite entrar en la parte inconsciente de ese territorio.

Al regreso del viaje Breton escribe la introducción de *Possion soluble*, que se convierte en el Primer Manifiesto del Surrealismo y en el que éste se define como:

“Un automatismo psíquico puro mediante el cual se pretende expresar verbalmente, por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento”.³⁷

Ese mismo año Louis Aragón publica *El campesino de París*, libro que sugiere lo opuesto a los paseos campestres. En aquella oportunidad cuatro parisinos habían ido a perderse en el campo y ahora se describen lugares desde la vivencia de un campesino envuelto en la vertiginosidad de la moderna ciudad y en las maravillas que ésta ofrece.

Los *errabundeos* en el campo no se dieron más, pero sí una serie de deambulaciones en grupo por París. A partir de allí surgió la idea de transmitir la percepción del espacio en *mapas influénciales*, que reflejaran las diferentes percepciones vividas al recorrer la ciudad, es así como a los lugares placenteros les correspondía el color blanco, a los que se deseaba evitar el negro y a los que alternaban sensaciones de atracción o de repulsión el gris.

Los surrealistas creían que la ciudad podía revelar una realidad no visible y por ello apelaban a una investigación psicológica sobre las pulsiones que provocaba en los afectos de los transeúntes. Se apoyaban en el psicoanálisis para encontrar paisajes donde fuera posible perderse y sentir lo *maravilloso cotidiano*.

³⁷ CARERI, Francesco, *op. cit.*, p. 66.

2.3. Situacionismo y deriva urbana

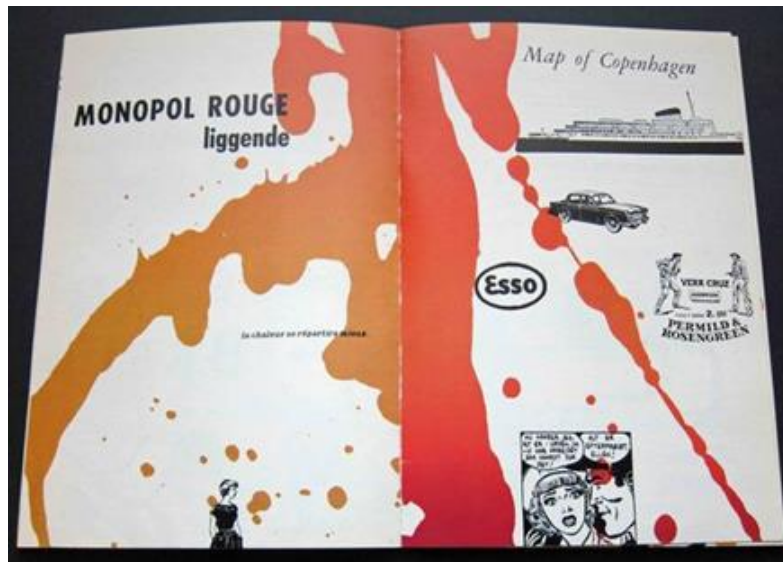
En 1952 el grupo de escritores formado por Guy Debord, Gil J. Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon y Gilles Ivain, funda la Internacional Letrista, posteriormente Internacional Situacionista. Sus intervenciones se plantean como manera expresiva de anti-arte, pero también desde un punto de vista político que ayude a subvertir el sistema y construir una nueva civilización. Para ello elaboran una teoría basada en el *errabundeo* urbano y escriben textos con forma de guías turísticas y manuales de uso de la ciudad.

El *Formulario para un nuevo urbanismo*, de Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, plantea una ciudad en constante modificación en la que la principal actividad de sus habitantes es una deriva continua. Es la primera vez que aparece la palabra “deriva”, aunque Guy Debord continúa la investigación que culmina en 1956 con su *Teoría de la deriva*.

La *deriva* se define como un modo de comportamiento experimental, “una técnica de paseo sin interrupción a través de ambientes variados [...], la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, en oposición a las nociones clásicas de viaje y paseo.”

Es una forma de investigación espacial mediante el abandono de cualquier actividad productiva y de consumo para dejarse llevar por el flujo de la ciudad. Se debe emprender en grupos de dos o tres personas, que estén unidas por un mismo estado de conciencia, con la finalidad de luego confrontar las impresiones con otros grupos y sacar conclusiones objetivas, es preferible que la composición de los grupos cambie de una *deriva* a otra. La duración promedio es de un día y

aunque las variaciones climáticas influyen no son determinantes, más que en caso de lluvias prolongadas que impidan la *deriva* casi por completo.³⁸



Asger Jorn y Guy Debord, *Fin de Copenhague*, 1957.

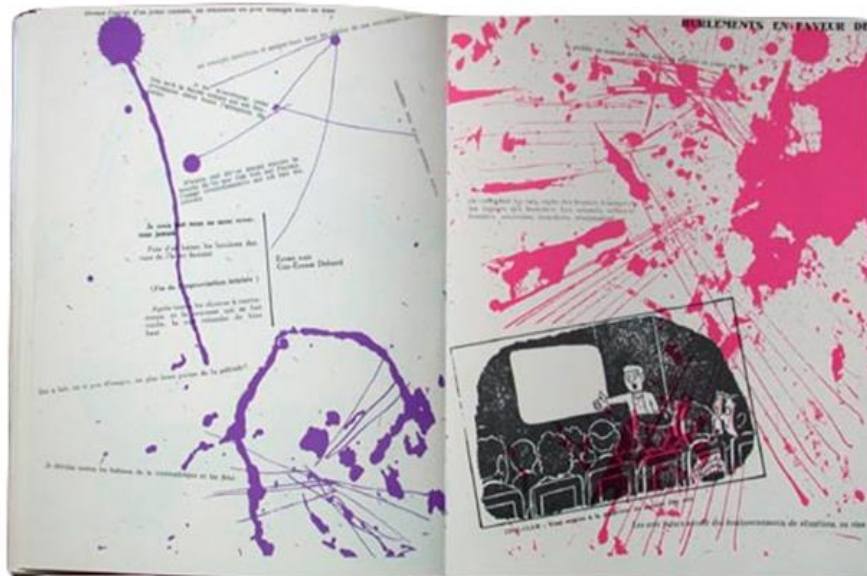
La *deriva* se propone superar la deambulación surrealista, por criticarle la exagerada importancia que se da al inconsciente y al azar, categorías que también manejan, pero dentro del campo de la acción y la ciudad real. La construcción de situaciones y la práctica de la *deriva* se sustentaban en el control de los medios y de los comportamientos que podían experimentarse directamente en la ciudad. La *deriva* parte de una lectura subjetiva de la ciudad pero para, luego, transformarla en un método objetivo de exploración basado en la “psicografía”: el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente sobre el comportamiento afectivo de los individuos.

“De este modo, la Internacional Situacionista (muy influenciada por los escritos del sociólogo Henri Lefebvre y sus críticas al funcionalismo

³⁸ DEBORD, Guy, *Teoría de la deriva*, texto aparecido en el n. 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de Internacional Situacionista, vol.1. La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. Página web: <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm> [Fecha consulta 12 mayo 2015].

urbanístico), se plantea intervenir en el fenómeno urbano con el propósito de conseguir una profunda transformación de la cotidianidad, como un lugar de concreción y resistencia prioritario contra la alienación”.³⁹

En junio de 1954 en la Galerie du Passage se inaugura la exposición de los letristas *66 métagraphies influentielles*, en la que se trabaja una cartografía influyente, ya planteada por André Breton. Por otra parte, Gil J. Wolman presenta collages hechos con imágenes y frases tomadas de los periódicos, mientras Gilles Ivain sobre un mapa de París superpone islas y penínsulas extraídas de un mapamundi.



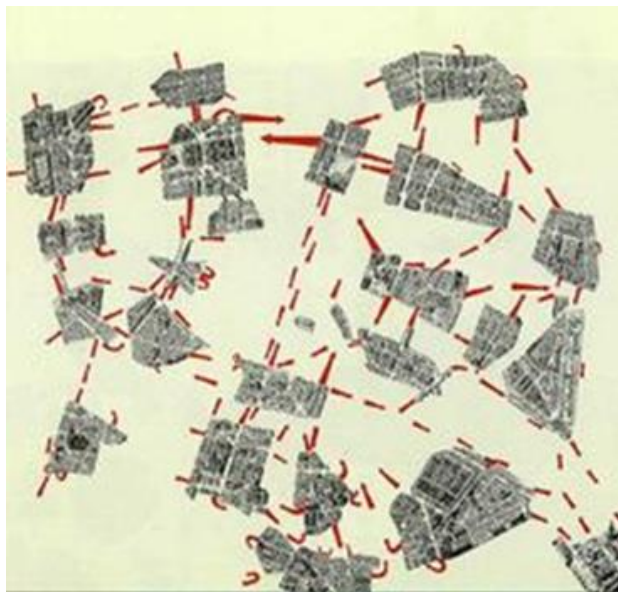
Guy Debord y Asger Jorn, *Mémoires*, 1959.

En 1957, Asger Jorn y Guy Debord trabajan en los libros *Fin de Copenhague*, con objetos alusivos al consumo, frases y textos que sugieren movimientos, y *Mémoires*, donde manchas y rayas, acompañados por textos, atraviesan

³⁹ CORTÉS, José Miguel, *Otras ciudades...*, op. cit., p. 25.

recuerdos y partes de ciudad. Son documentos ya preparatorios a la fundación de la Internacional Situacionista.

La *Guide Psychogéographique de Paris* (1957) de Guy Debord, es el primer mapa psicogeográfico situacionista, es plegable para mayor comodidad de los turistas y los invita a perderse, siguiendo unas flechas que unen unidades de ambiente homogéneo. La idea consiste en prestar atención a las pulsaciones que provoca el visitar los lugares.



Guy Debord, *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957.

Los situacionistas habían encontrado en la deriva psicográfica una manera de redescubrir la ciudad y apropiarse lúdicamente de sus espacios. La ciudad era un lugar para la experimentación y el juego, el lugar idóneo donde podía hacerse realidad el eslogan “habitar es estar en casa en cualquier lugar”.⁴⁰

⁴⁰ NOGUÉ, Alex, “El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia de paisaje” en Nogué, Joan, *El paisaje en la cultura contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 162.

El mismo año Debord publica el mapa *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*, en donde los barrios son como continentes y las flechas que los unen son las derivas. La ciudad es un paisaje psíquico que se compone por la sumatoria de partes y vacíos, que abre la posibilidad de ciudades posibles, ciudades como territorios lúdicos en los que se saltan las reglas y se puede vivir colectivamente.

Después de la visita, en 1956, a unos terrenos del pintor Pinot Gallizio, en la ciudad piemontesa de Alba, Constant Nieuwenhuys piensa en un proyecto para los gitanos que se quedaban por algún tiempo allí. Surge *Nueva Babilonia*, un campamento permanente para los gitanos, un proyecto arquitectónico para una sociedad futura, materializada en una serie de maquetas extremadamente detalladas, en dibujos, grabados, acuarelas, litografías, mapas topológicos, collages y fotomontajes, así como en manifiestos, ensayos, conferencias y películas.



Constant, *Nueva Babilonia*, 1969.

El proyecto preveía una ciudad nómada, con una amplia red de espacios interiores de diversos niveles, que se propagaría para cubrir el planeta, una ciudad lúdica, suspendida en el aire, un corredor sin fronteras como la vida que es un viaje sin fin.

Aunque conscientes de las diferencias, hoy día podríamos comparar a los situacionistas con los Stalker, grupo formado, en un principio, por jóvenes estudiantes de arquitectura, que se dedican a la investigación urbana teniendo presente las transformaciones contemporáneas. El mismo Francesco Careri señala al respecto

“[...] han 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”.⁴¹



Stalker es un grupo informal, una especie de laboratorio dedicado a la investigación sobre el arte urbano y con atención preferente a las zonas periféricas

⁴¹ CARERI, Francesco, *op. cit.*, p. 8.

de las ciudades. Puede estar compuesto por un número variable de personas y, aunque Francesco Careri y Lorenzo Romito son sus máximos exponentes, no incluyen ni excluyen a nadie. En 1996 el grupo redactó un manifiesto programático titulado “Stalker attraverso i territori attuali” (Stalker a través de los actuales territorios), en el que hablan de una práctica experimental que aplica distintas herramientas según las necesidades que se presenten, lo que les da una gran flexibilidad.

El método que proponen es la “transurbancia” y se trata de pasear, de recorrer el territorio levantando mapas no convencionales, una invitación a recuperar la dimensión del viaje y del descubrimiento de la ciudad. Stalker, en la actualidad, también es el “Osservatorio Nomade”, definido como proyecto transdisciplinar de investigación.

3. ARTE Y CONTRADISCURSO URBANO

“No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcárea-
mente imitar la roca.
Sino que es puro y sereno arrastrarse en la dicha
de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran corazón
de los hombres palpita extendido.
Como ese que vive ahí, ignoro en qué piso,
y le he visto bajar por unas escaleras
y adelantarse valientemente entre la multitud y perderse.”

Vicente Aleixandre⁴²

En el entramado urbano, con todas sus cualidades, se establece una dinámica comunicativa y urbana que genera emociones de las que los artistas se apropian y llevan a sus obras. A principios de los 80 la historiadora de arte Rosalind Krauss introduce la idea de *campo expandido*, entendido como una espacialidad contextual cuyo sentido ya no parte de la obra sino de sus relaciones con el entorno, al detectar una transformación en la noción de espacialidad en ciertas prácticas artísticas de vanguardia de finales de los 60. La obra, así, sale de su autonomía formal y entra en diálogo abierto con el mundo. El arte conceptual

⁴² Extracto del poema *En la plaza* de Vicente ALEIXANDRE.

planteó que el significado de una obra reside no en el objeto autónomo sino en los procesos intelectuales que están en su origen.⁴³ En este sentido, Paloma Blanco sostiene la idea de que se da un importante cambio.

“Un cambio en la práctica que tiene efectos en la posición, ya que el artista pasa a ser un manipulador de signos más que un productor de objetos de arte y el espectador es un lector activo de mensajes más que un contemplador pasivo”.⁴⁴

En un análisis de los posibles papeles que puede tener un artista y los distintos grados de implicación que puede desarrollar, según Paloma Blanco, Suzanne Lacy plantea cuatro niveles: en un primer nivel coloca al artista experimentador, con un arte más tradicional en el que la experiencia subjetiva se representa en un objeto visual; en un segundo nivel al artista como informador, que ya no sólo se centra en la experiencia, sino que plantea una reelaboración (se busca no sólo informar sino persuadir al público); en un tercer nivel al artista como analista, que proviene del arte conceptual de los 60 y hace un análisis no de las imágenes como tales, sino más bien de la coherencia de ideas y/o su relación con esas imágenes; y en cuarto nivel al artista como activista, con un posicionamiento y que busca que el público se vuelva participante activo y deje de ser un contemplador pasivo.⁴⁵

El cambio de posición ha llevado a que el artista tenga una visión activista de la cultura y que se sienta interesado en la interacción con las fuerzas sociales, políticas y económicas que dan forma a la vida en comunidad. La posición activista que asume el artista implica, no sólo la presencia de éste o de su arte sino, el interactuar con las fuerzas sociales de la comunidad.

⁴³ KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 302.

⁴⁴ BLANCO Paloma, “Explorando el terreno” en Paloma Blanco, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 39.

⁴⁵ BLANCO Paloma, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

La formación de una conciencia crítica lleva a la necesidad de involucrarse y hacer vida en comunidad, para ello es necesario vivir y sentir el lugar, la manera de llegar a captar inclusive la información que pueden aportar hasta, las que pudieran parecer, las más insignificantes grietas del sistema.

Se hace necesaria, entonces, una seria investigación que profundice y logre representar y contactar con la audiencia. Cada vez más se habla de hibridación en el arte aunque, lo que importa es que cada artista se valga de diferentes medios para llegar al público y producir cambios. Al respecto Javier Hernando Carrasco sostiene que:

“La pretendida pureza que emerge tras la idea de autonomía de un medio de creación, de un género, de una escuela, de un movimiento o de una poética, en realidad no existe”⁴⁶,

3.1. Martha Rosler y el deterioro de la calle

Para iniciar nuestro análisis sobre el trabajo de esta artista, haremos alusión a un dato relativo a la ciudad de Nueva York. En 1989 se llegaron a contabilizar, sólo oficialmente, más de 60.000 personas sin hogar vagando por las calles de la ciudad.

“Desde finales de la década de 1960 y hasta prácticamente principios de la década de 1990, la ciudad de Nueva York experimentó una profunda reestructuración que afectaría tanto a su morfología arquitectónica como a

⁴⁶ HERNANDO, Javier, “Contra la autonomía de los medios: la creación artística como propuesta interdisciplinar” en *Simposio happening, fluxus, y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX* (1999), Editora Regional de Extremadura, Cáceres, 2001, p. 35.

su distribución social. Este proceso estaba destinado a potenciar su protagonismo como sede mundial del capital corporativo y financiero”.⁴⁷

La obra de Martha Rosler (Nueva York, 1945) surge de la toma de conciencia de la mentira implícita en el discurso sobre el renacimiento urbano de la ciudad que hablaba de éxito y calidad de vida transmitido por los poderes locales y los medios de comunicación.

Rosler tiene una de las trayectorias más largas, en los Estados Unidos, en cuanto a arte activista y hay críticos de arte que la catalogan como artista heterodoxa y hasta difícil de encasillar, ya que trabaja diferentes medios como la fotografía, el collage, el video y la escritura. En sus trabajos siempre ha mostrado interés por un arte crítico hacia cuestiones políticas, históricas, feministas y del espacio urbano.

En *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), por medio de un planteamiento fotográfico, acompañado de texto, crea una *contraimagen* de la ciudad que evidencia la realidad urbana del, por entonces, popular barrio neoyorkino en torno a la calle del Bowery. Un total de veinticuatro fotografías en blanco y negro, en las que aparecen las botellas vacías como metáforas de las personas no retratadas, y los correspondientes textos escritos a máquina, asociados a vocablos relacionados con alcoholismo en la jerga popular (borracho, tieso, doblado, plegado), son testimonio del deterioro de un barrio habitado durante décadas por trabajadores de la industria manufacturera.

Como la artista no está satisfecha con los sistemas de representación disponibles para retratar la particularidad del contexto urbano, evidencia la pobreza de las estrategias representacionales manejadas por el arte, y más concretamente por la fotografía. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* maneja un doble

⁴⁷ CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza Forma, Madrid, 2007, p. 18.

esfuerzo revisionista: una crítica hacia el discurso urbano oficial y otra hacia la autoexploración del propio medio con la finalidad de incrementar la efectividad.⁴⁸



Martha Rosler, *If You Lived Here*, 1989.

El acelerado proceso de desindustrialización por el que pasó la ciudad de Nueva York, durante la década de 1970, provocó que gran parte de la población obrera se quedara sin trabajo. A esto siguió un proceso de *gentrificación* con la transformación de los barrios obreros y las áreas industriales en zonas residenciales destinadas a la clase profesional y empresarial.

⁴⁸ CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 74.

En cada una de las tres exposiciones del ciclo *If You Lived Here* (Si vivieras aquí) 1989, cuyo tema central es la carencia de hogar, Martha Rosler desafía la neutralidad de los blancos muros de las galerías y utiliza hasta los espacios que se suelen considerar inútiles, como las partes más altas de los muros, donde se fijan carteles, gráficos estadísticos y planos, con la intención de crear un ambiente diferente al que ofrece la galería de arte.

La primera muestra *Homefront* (El frente de la vivienda), se concibe como un conjunto de representaciones de barrios en disputa. La exposición ofrece una visión de la vivienda en peligro, y se presta ayuda a los inquilinos poniéndolos en contacto con grupos de vecinos organizados y organizaciones de ayuda legal.

En la segunda muestra *Homeless: the Street and other venues* (Sin hogar: la calle y otros lugares de encuentro), se invita a diversos grupos para que participen en la muestra, así exhiben sus obras artistas no profesionales, personas sin hogar y niños de colegios de la ciudad. Inclusive se levantan refugios que albergan personas venidas de otras ciudades y a algunos sin techo.

La tercera exposición, *City: visions and revisions* (La ciudad: visiones y revisiones), trata de avanzar hacia la solución de problemas urbanos con nuevos diseños de vivienda o estructuras, desarrollados por arquitectos y urbanistas, para enfermos de SIDA, mujeres o niños sin hogar.

Para tratar de difuminar las fronteras entre dentro y fuera de la galería se concibe el espacio como una gran habitación en la que se disponen sillones y alfombras situados frente a monitores y a obras de diversa índole. Inclusive se crea una sala

de lectura con gran variedad de material de consulta como libros, álbumes de fotos y presentaciones de proyectos.⁴⁹



Martha Rosler, *Bringing the War Home*, 1967-1972.



Martha Rosler, *Gladiators*, 2004.

El estallido de la guerra de Vietnam sorprende a Rosler en Nueva York y California, inmersa en actividades feministas. Entre 1967 y 1972 elabora la serie

⁴⁹ ROSLER, Martha, "Si vivieras aquí" en Blanco, Paloma *et. al.*, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 199.

House Beautiful. Bringing the War Home con la finalidad llevar a los hogares norteamericanos las imágenes de los horrores vividos a miles de kilómetros de distancia.

“De algún modo contribuyó a despertar la conciencia adormecida de la ciudadanía de su país. Muchos años después la primera potencia mundial, tras haber participado en otros hechos luctuosos, se embarcó de nuevo en otras guerras devastadoras. Rosler pensó lúcidamente que nada se había aprendido del desastre y que era conveniente, incluso imperativo, realizar nuevas series - *House Beautiful. Bringing the War Home, New Series* – y lo hizo en 2004 y 2008.”⁵⁰

3.2. Cuestionar la ciudad con Krzysztof Wodiczko

El ya mencionado *boom* constructivo que experimentó Nueva York en la década de 1980 corrió paralelo a una importante crisis de la vivienda en la ciudad, la reconversión del centro produjo desahucios en masa y el crecimiento del valor de la propiedad. El proceso que siguió al abandono de grandes zonas por parte de la población obrera fue su reocupación por un sector de clase media o media alta. La obra artística de Krzysztof Wodiczko (Varsovia, 1943) nace de la toma de conciencia de las implicaciones de los procesos de *gentrificación* en la citada ciudad.

Desde que el artista llega a Nueva York, en 1983, percibe un notable aumento del número de población sin techo, que según apunta Iria Candela es el “subproducto

⁵⁰ ALIAGA, Juan Vicente, texto de sala de la exposición *Tristes Armas*, Institut Valencia d'Art Modern, celebrada del 05 de febrero al 05 de julio de 2015. Aliaga, como comisario de la exposición, reúne los trabajos de Josep Renau y Martha Rosler, ya que a pesar de vivir en contextos y momentos diferentes, uno de los fenómenos que más ha sacudido sus propias existencias ha sido el de la guerra.

más dramático de la *gentrificación*, generalmente poco reconocidos como lo que eran: refugiados de la transformación de la propia ciudad”.⁵¹

Ante esta situación Wodiczko se plantea cómo cuestionar un proceso urbano en dónde “los espacios públicos se están convirtiendo en propiedades privadas, o espacios pseudopúblicos, completamente pervertidos por los manipuladores inmobiliarios”.⁵² Recurre al arte público, como arte crítico y desarrolla sus *experimentos socioestéticos*.

La plaza de Union Square, a mediados de la década de los ochenta, era un lugar deteriorado, pero destinado a convertirse en pocos años en un barrio de lujo. Wodiczko, que vivía muy cerca de allí, presenta su obra cuando se estaba restaurando el parque, primer paso en el proceso de modernización, ya que tenía una imagen pobre y estaba plagada de población socialmente indeseable. Había que sanear esa imagen y convertirla en un lugar atractivo para vivir, por lo que se modificó el diseño del parque con el objetivo de facilitar su vigilancia. Se colocaron plantas nuevas, se restauraron las esculturas y se crearon asociaciones privadas como “Amigos de los parques” dedicadas a “limpiar” los espacios públicos de “indeseables”.

En este contexto, *The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York* (1986), identifica a las personas sin hogar como los nuevos monumentos de la ciudad. “Las superficies de los sin techo (poco o demasiado vestidos, sin asear, agrietados por su exposición permanente a la intemperie, posando en sus clásicos, congelados gestos) están desgastadas, y se parecen a los monumentos oficiales”,⁵³ escribe el artista en el folleto de presentación de la exposición.

⁵¹ CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 148.

⁵² CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 148.

⁵³ CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 151.

El proyecto *Homeless Projection* fue presentado en el Center for Contemporary Canadian Art de Nueva York ya que, para poder proyectarse sobre las esculturas del parque de Union Square, Wodiczko tendría que haber pedido permiso y muy probablemente le habría sido negado. Constaba de cuatro diapositivas proyectadas simultáneamente en las paredes de la galería, en las que se mostraban sendos montajes fotográficos que superponían detalles de la apariencia cotidiana de los sin hogar a las cuatro esculturas situadas en el parque (Abraham Lincoln, el Márques de Lafayette, George Washington y una fuente con la imagen de la Virgen de la Caridad).



Krzysztof Wodiczko, *The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York*, 1986.

El artista, siempre en la línea del arte urbano contradiscursivo, ha realizado proyecciones sobre edificios y monumentos de Nueva York como el AT/T Building, La Tower Gallery, el New Museum o el arco del Grand Army Plaza en Brooklyn, o en otras ciudades como Berlín, Hiroshima, Londres, Madrid, Varsovia, con la intención de que esa imposición temporal de otras imágenes, sobre superficies de piedra u otros materiales imperecederos, alteren esas poderosas estructuras y

logren transformar “testigos no críticos del pasado glorioso en vehículos críticos y autocríticas”.⁵⁴ En este sentido, el artista afirma:

“Hay cosas de las que la ciudad no quiere hablar. Mis proyecciones son intentos de leer los silencios de la ciudad y luego averiguar qué monumentos podrían hablar y quién los animaría”.⁵⁵

Wodiczko no quiere inventar nuevas imágenes sino valerse de las que la gente ya conoce para promover una reconsideración de las mismas.

“Para cuestionar la función del monumento el ataque debía ser inesperado y frontal y tenía que ocurrir cuando el edificio, desocupado de sus funciones diarias, está dormido, al ser por la noche las proyecciones transformaban la ciudad en una ciudad fantasma, además la elección de un horario nocturno también tenía que ver con el ataque por sorpresa de la guerrilla urbana, ya que la burocracia no trabaja por la noche y la arquitectura suele tener demasiados guardianes, desde la policía a las leyes urbanas”.⁵⁶

En esta línea de compromiso con los individuos más desfavorecidos en la urbe contemporánea, el artista ha diseñado objetos móviles como el *Vehículo de los sin hogar* y el *Poliscar*, que son los diseños más conocidos entre los distintos prototipos creados por Wodiczko, una especie de carros que servirían a los sin hogar para trasladar sus pertenencias y a la vez como viviendas.

⁵⁴ CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁵ Wodiczko en conversación con Catalina Serra. Revista n.1. Otoño 2005, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. www.macba.cat/uploads/20051017/serra_cat.pdf . [Fecha consulta 18 abril 2015].

⁵⁶ CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 160. Wodiczko en conversación con Iria Candela, Nueva York, 14 de noviembre de 2000.



Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*, 1988-1989.

En otras ocasiones ha trabajado diversos temas como el éxodo de judíos de la Unión Soviética hacia Israel, la Guerra del Golfo o últimamente la problemática de los colectivos de inmigrantes extracomunitarios en Europa.

“Prácticas que coinciden en criticar la reconversión urbana de la ciudad replanteándose el modo de ser propio del arte, quizá porque sus autores entendieron que el arte sólo podía criticar y activar conciencia criticándose y revisándose a sí mismo primero”.⁵⁷

El arte público vincula el trabajo con problemáticas sociales, debe ser un arte comprometido de manera que llegue el mensaje y se logre la efectividad buscada, un arte del lugar interactivo y participativo.

⁵⁷ CANDELA, Iria, *op. cit.*, p. 22.

3.3. La urbe como espacio caótico en Francis Alÿs

Las experiencias urbanas de Francis Alÿs (Bélgica, 1959) son una manera de intervenir en la ciudad, al mismo tiempo que está atento a lo que sucede alrededor para abrirse a ello e incorporarlo a su forma de trabajar. En las derivas callejeras por México D.F., una megápolis de más de veinte millones de habitantes y con una superficie mayor de mil quinientos kilómetros, callejea sin fin para perderse en la multitud, vagar por la ciudad y encontrar nuevos rumbos.

En la lectura que Walter Benjamin hace de los textos de Charles Baudelaire respecto a la transformación de la vida en la ciudad de finales del siglo XIX, ésta se señala como un collage frenético de superficies cambiantes y de experiencias discontinuas y fragmentadas en las que el flâneur se siente como en su propia casa. Según apunta José Miguel Cortés, Alÿs entiende que:

“Moverse por las ciudades propicia una profunda e inmensa experiencia social, que le permite descubrir entornos y situaciones generalmente invisibles, conocer o inventar fragmentos de historia, relacionarse con personas que viven en los márgenes, que no son considerados ciudadanos en pleno derecho, personas que continuamente se inventan a sí mismas para poder encontrar un lugar en el caos urbano que es el centro histórico de Méjico D.F.”.⁵⁸

Un belga, residente en una ciudad latinoamericana, una realidad tan extrema en todas sus manifestaciones donde el espacio urbano ha devenido en una experiencia caótica, donde lo cotidiano puede ser tan crudo que no hay espacio para la nostalgia. Un perímetro a intervenir delimitado por él por ser una escala que puede asumir y sobre todo caminar.

⁵⁸ CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 28.

“Sus paseos poseen un carácter efímero, exploran el espacio, antropológico, la realidad social o política de una megalópolis, son un laboratorio vivo, lleno de emociones, una rica experiencia social que le permite descubrir situaciones por lo general invisibles”.⁵⁹

El propio Alÿs comenta que mientras se camina eres consciente de las cosas que suceden en tu visión periférica, los pequeños incidentes, olores, imágenes, sonidos y que esa acción ofrece un estado de conciencia rico, además de ser, en la era digital, uno de los últimos espacios privados.



Francis Alÿs, *Durmientes*, 1992-2006.

Entre 1992 y 2006 realiza varias series fotográficas, la primera, *Ambulantes*, un conjunto de ochenta en las que se retratan vendedores transportando carros y objetos de un lugar a otro, personas que trabajan sin licencias, sin pagar impuestos, y que son uno de los rasgos más emblemáticos del centro de la ciudad. La segunda serie es la dedicada a los *Durmientes*, imágenes de personas y de perros que duermen en el pavimento o sobre bancos públicos a los que Alÿs

⁵⁹ CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 27.

retrata desde el suelo como compartiendo su punto de vista y buscando cierta empatía con los mismos. La última de las series es la de los *Mendigos* que ocupan la ciudad, personas que tienen todo el tiempo a disposición para desplazarse por la ciudad, pedir limosna, etc. Todos tienen en común que sus vidas se desarrollan en la calle.



Francis Alÿs, *Paradoja de la Praxis*, 1997.

Las caminatas de Alÿs son acciones en las que, como él mismo explica, se gasta mucha energía para no conseguir nada; son inspiradas en lo que el artista vive en el día a día de la ciudad, al final la obra o el objeto desaparece y lo que queda es la experiencia del recorrido como manera de criticar los dogmas utilitarios-productivos, propios del movimiento moderno, en lo que todo debe tener un fin.⁶⁰

“En *Paradoja de la Praxis*, 1997, se ve a Alÿs empujando por las calles de Méjico un bloque de hielo, durante todo un día, hasta disolverse completamente. Este transporte absurdo de una carga no menos absurda, desde el amanecer hasta el anochecer, hace referencia a la experiencia personal y social del enorme esfuerzo de las sociedades latinoamericanas

⁶⁰ TORRES G., David, Entrevista a Francis Alÿs, París, diciembre, 2000.
www.davidtorres.net/spip/spip.php?article174 [Fecha consulta 20 marzo 2015].

que, a menudo, no lleva a nada. Una acción metafórica que nos habla de la desproporcionada relación que existe, para personas y ciudades, entre el esfuerzo exigido y el efecto conseguido”.⁶¹

En *Re-enactments*, acción llevada a cabo y filmada en el 2000, Alÿs sale a la calle llevando una pistola de nueve milímetros, cargada en la mano y a la vista de todos, haciéndose pasar por un criminal extranjero. Tras doce minutos de caminata por las calles de la ciudad de Méjico fue detenido por la policía, pero una vez dadas las explicaciones consiguió el permiso para repetir la acción al día siguiente, sólo que en esta ocasión las personas ya estaban advertidas. Las dos grabaciones proyectadas una junto a la otra, conforman la pieza.

Los paseos de Francis Alÿs documentan hechos anecdóticos de su pasar y de su habitar en las ciudades, pero simplifica su trabajo hasta llevarlo a un cuento, ya que al convertirlo en historia se transmite y difunde como una mancha de aceite que se extiende.

⁶¹CORTÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 37.

RECORRIDOS DE LA COTIDIANIDAD

4. PROPUESTA ARTÍSTICA

“El caminar es azar, es contingencia y, sobre todo, es una disposición interminable de localizar las sorpresas en donde están. Si uno camina sin propósito de curiosidad o de sorpresa es como si no caminara“

Carlos Monsiváis⁶²

Desde que Walter Benjamin dijo que se debe aprender el arte de extraviarse, en el que la orientación es una forma de ceguera, han sido muchos los artistas que han apostado por la fluctuación, la movilidad, el tránsito y la desorientación como elementos que se oponen a la ciudad ordenada y geométrica que prevalece en la planificación de las ciudades contemporáneas. Así frente a unas políticas de espacio que favorecen las actitudes sedentarias y el control permanente, se opone un proyecto de ciudad basado en lugares de tránsito, en territorios en permanente transformación, que contienen características nómadas que se apoyan en el deseo, el placer y el juego.

“Ideas que hacen referencia al propio recorrido como objetivo central; una ciudad en la que su forma deviene de los diferentes movimientos, de los

⁶² Véase SALAZAR, Jezreel, *La ciudad como texto: la crónica urbana de Carlos Monsiváis*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2006, p. 96.

espacios intermedios, de la mutación constante del desplazamiento permanente y de la perpetua transformación”.⁶³

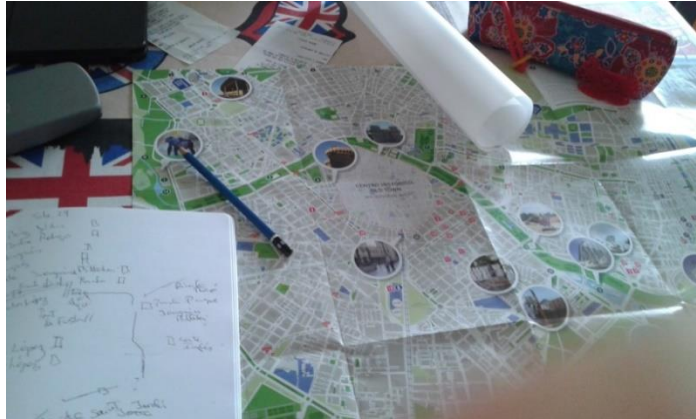
La propuesta artística *Recorridos de la cotidianidad* que se presenta a continuación sigue una línea de pensamiento reflexiva que acentúa la importancia del uso, e incluso apropiación, del espacio público. El asumir esa posición lleva a sentir interés por la interacción con las fuerzas sociales, políticas y económicas que dan forma a la vida en comunidad.

A nuestro entender, la inmersión en el mundo depende de la familiaridad con el lugar que se habita, con su historia, con su cultura, etc. La experiencia de primera mano permite involucrarse y asumir una actitud de responsabilidad personal y social. Por ello, además de asumir la deriva como método de lectura de la ciudad, entendiendo el andar no sólo como desplazamiento espacial, sino como apropiación conceptual y territorial, se ha tomado el modelo planteado por Manuel Delgado como propuesta para realizar una antropología de lo urbano: observar y participar a la vez y así ser “totalmente participante y totalmente observador”, integrarse y convertirse en un ciudadano más, pero al mismo tiempo que se mantiene la distancia necesaria que permita el estudio del entorno cotidiano.⁶⁴

Para nuestro proyecto hemos trabajado con diversos materiales y desde diferentes perspectivas, razón por la que *Recorridos de la cotidianidad* ha quedado estructurado en dos partes: **La primera** está formada por tres series de piezas escultóricas que representan los itinerarios llevados a cabo en la ciudad de Valencia, donde la forma, el color y material empleado hacen alusión a vivencias y experiencias relacionadas con los recorridos efectuados que, a su vez, fueron recogidas en diferentes libretas a modo de diario.

⁶³CORTÉS, José Manuel, *op. cit.*, p. 24.

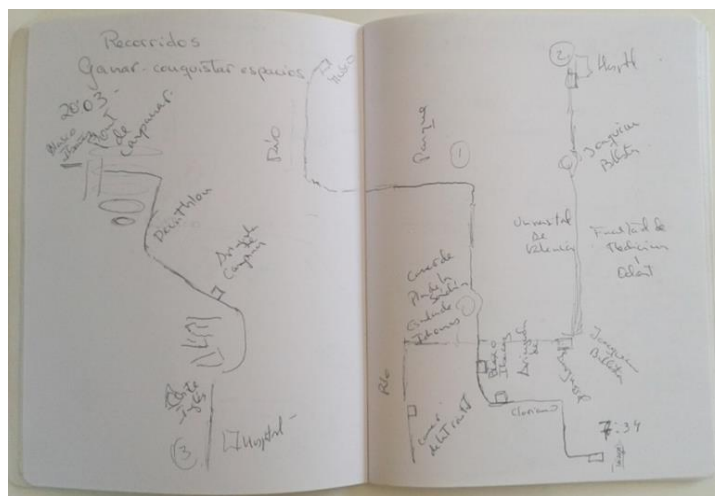
⁶⁴DELGADO, Manuel, *op. cit.*, p. 48.



Marylena Alceste, *Recorridos cotidianos en Valencia*, 2014.

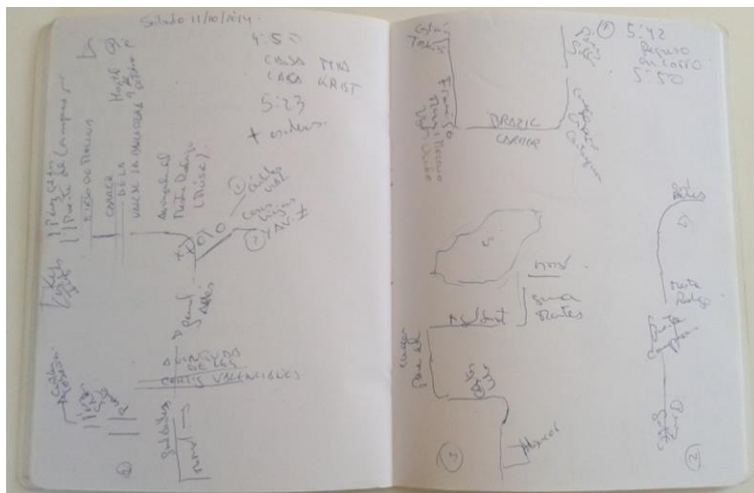
Una vez efectuados los recorridos se ubicaron en el mapa de la ciudad. De las rutas seguidas se obtuvieron multiplicidad de formas, que posteriormente, se utilizaron en la elaboración de las siguientes propuestas:

- *Recorridos donde todo cabe*
- *Recorridos tricolor*
- *Fríos recorridos*

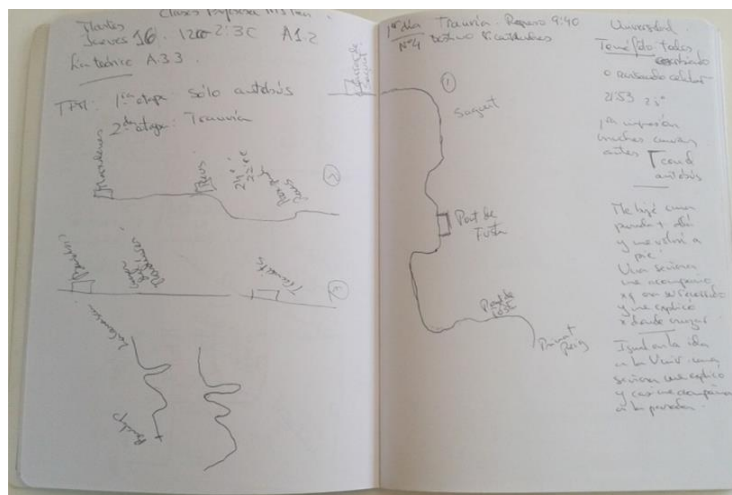


Marylena Alceste, *Cuaderno de recorridos cotidianos por Valencia en bus*, 2014

RECORRIDOS DE LA COTIDIANIDAD
Marylena Alceste Trujillo



Marylena Alceste, *Cuaderno de recorridos cotidianos por Valencia a pie y en coche, 2014.*



Marylena Alceste, *Cuaderno de Recorridos cotidianos por Valencia en tranvía, 2014*

La **segunda parte** incluye el uso de diferentes lenguajes expresivos: instalación, fotomontaje y acción en espacio público. En esta ocasión, si bien hemos partido igualmente de los recorridos efectuados, nuestra pretensión ha sido la de centrarnos en el individuo inserto en el entorno urbano al objeto de narrar básicamente situaciones humanas.

- *Vosotr@s y Nosotr@s*
- *Fuera del sistema*
- *Usar la calle*

4.1. Recorridos *donde todo cabe*

Recorridos donde todo cabe hace alusión a diferentes elementos que se unen en la vivencia de la ciudad. Si bien la forma de las piezas responde a diferentes itinerarios, el color o la disposición de las mismas aluden a experiencias puntuales, estaciones del año, estados de ánimo, etc. buscando lograr una confluencia entre el mapa geográfico y el emocional. El azul nos remite al mar, muy presente en la ciudad de Valencia, el amarillo al sol y la luz pero también a la casa que, como sostiene Bachelard, es un estado del alma, sin la que el hombre sería un ser disperso, ya que lo sostiene a través de las tormentas de la vida.⁶⁵ Asimismo, hemos reservado un número de piezas blancas disponibles para las vivencias de quien las mira ya que en ellas pueden caber otros paisajes: del amor, de la nostalgia, del olvido, etc.



⁶⁵ BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, p. 37.

Con la finalidad de establecer una aproximación entre la experiencia del callejeo con la de la exhibición de las piezas, su presentación se lleva a cabo mediante una instalación que se expande sobre el suelo y la pared del espacio expositivo.

Datos técnicos:

Piezas elaboradas en DM con un grosor de 0.5 mm., cortadas con sierra para madera, lijadas y pintadas con pintura acrílica.



Marylena Alceste, *Recorridos donde todo cabe*, 2015.

4.2. Recorridos tricolor

Aunque todos los recorridos que constituyen la base del presente trabajo fueron realizados en la ciudad de Valencia, *Recorridos tricolor* pretende establecer un nexo entre la ciudad extranjera, en la que hemos callejeado y tenido la vivencia, con la de nuestro arraigo. Por esta razón, si bien la forma de las piezas constituye el reflejo metafórico del lugar vivido, los colores utilizados (bandera de Venezuela) hacen alusión al lugar natal. Por otro lado, se ha considerado que el uso del metal, en este caso hierro, refuerza la idea de la solidez del nexo citado.

Datos técnicos y proceso de elaboración:

Las piezas han sido elaboradas en plancha de hierro de 1.5 mm. de espesor y un tamaño aproximado de 28x28 cm. Han sido cortadas cada una dos veces con la sierra de cinta para metal. Después de eliminar manualmente las rebabas, primero con limas y luego con lijas, se han soldado ambas caras con soldadura eléctrica por puntos a una distancia de 5 cm. de separación. Finalmente, se han lijado con disco milhojas de grano 120, imprimado y pintado con spray para metal.



La construcción de estas piezas significa la oportunidad de nutrir la ya rica experiencia de los recorridos por la ciudad, dado que exige el detenerse para pensar y luego actuar. Plantea una manera diferente de organizar el proceso de elaboración con una estricta precisión, donde todo se debe medir milimétricamente para que, al superponer y soldar ambas caras, las partes sueltas constituyan un bloque, un solo objeto. A partir de ese momento en que las piezas tienen forma, que existen, se pasa otra etapa, un poco más libre, que permite jugar hasta dar con la composición final.



Marylena Alceste, *Recorridos tricolor*, 2015.

4.3. Fríos recorridos

Algunas de las figuras obtenidas a través de los recorridos por la ciudad se seleccionaron para ser trabajadas en piedra. Esto representó un aprendizaje diferente ya que, a medida que se avanzaba en un proceso más lento y se profundizaba en el conocimiento de la técnica, se reflexionaba sobre el doble camino andado hasta llegar a esas formas: primero en las calles y luego en el taller. Se creó una situación de respeto hacia el material intervenido y, casi se podría decir que, se abrió un diálogo en el que la piedra indicaba cuál era el paso a seguir.

Datos técnicos y proceso de elaboración:

Para la obtención de estas piezas la piedra seleccionada fue la caliza dolomítica de Alto Palencia, seccionada por el método de roturas por cuñas y luego cortada con radial mediante el uso de diferentes discos electrolíticos hasta acercarse a las formas deseadas. Después de un lijado a máquina, posteriormente manual con lijas de diferentes granometrías en un orden de mayor a menor, se pasó a la pulitura con algodón y potea. Las piezas tienen un tamaño de 24x20.5x4 cm., 22.5x29.5x4 cm., 15x31x4.5 cm., 17x22.5x4 cm.





Marylena Alceste, *Fríos recorridos*, 2015

4.4. *Vosotr@s y Nosotr@s*

La rapidez de los cambios que se están viviendo trae consigo nuevas situaciones que ocasionan cierta pérdida de control que trae asociada una gran incertidumbre. El ciudadano se siente vulnerable y desprotegido y busca *chivos expiatorios* sobre los cuales dirigir la agresividad.

Por un lado se establecen tratados de libre comercio, que permiten la circulación casi ilimitada de mercancías y por otro se levantan, y cada vez más, muros y barreras. El miedo frente a los invasores, sean del tipo que sean, es un factor fundamental para expulsar o excluir a cualquiera de la sociedad.

Caos climático, pánico bursátil, fobias alimentarias, pandemias, crack económico, ansiedad congénita, todos estos miedos se suman y se refuerzan los unos a los otros, lo cual constituye la dinámica misma del miedo. En una época no muy lejana llegar a ser adulto significaba liberarse de los miedos imaginarios, de las angustias provenientes de una confusa concepción del mundo, tener miedo estaba mal visto y era hasta señal de un temperamento débil. Hoy se ha producido un movimiento sociológico y moral que ha invertido los valores y el miedo no es sólo un sentimiento legítimo sino que ha llegado a ser un signo de inteligencia, un instrumento de pensamiento, una propedéutica.⁶⁶

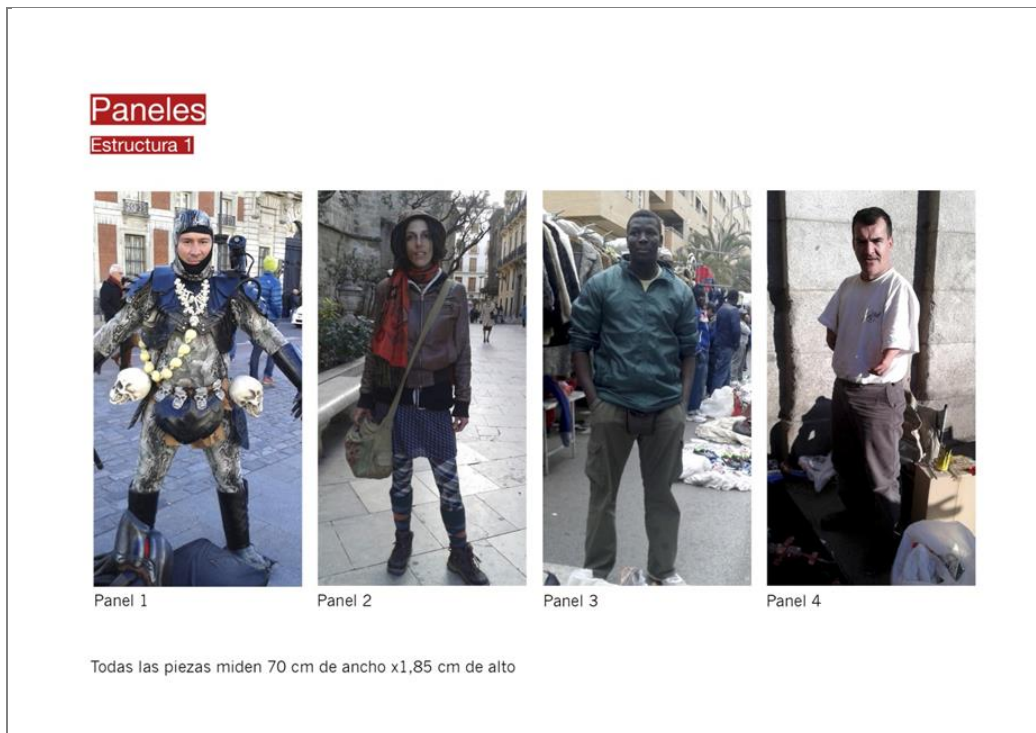
El miedo que se siente está basado en numerosas razones históricas, filosóficas y políticas, genera una sensación constante de inseguridad fomentada por los intereses de los que tienen el poder. Se potencia la capacidad que poseen las estructuras espaciales de aislar, excluir, rechazar, cada persona se encierra en una zona concreta y se pasa del parque público al pequeño jardín de la urbanización cerrada o de la misma casa.

En este sentido, la presente propuesta consiste en la presentación de un grupo de personas que han sido retratadas en sus acciones cotidianas con la finalidad de, no sólo transmitir situaciones vividas por ellas día a día —la carencia de hogar, el trabajo informal, o el ser indocumentado—, sino de crear un discurso más amplio que logre formar una idea de nosotros. Un discurso que permita no seguir

⁶⁶ Véase el prefacio que hace Richard Bertrand en Virilio, Paul, *La administración del miedo*, Editorial Pasos Perdidos, 2012, p. 8.

ignorando a determinados colectivos que comparten con nosotros el espacio de la ciudad. Individuos que, a su vez, son recuerdos, experiencias, pero sobre todo carencias.

En definitiva *Vosotr@s/Nosot@s* (propuesta de instalación) aborda cuestiones relacionadas con la percepción que los individuos que habitan una ciudad pueden tener de otros. Para ello diversas personas han sido retratadas en sus acciones cotidianas que ponen de manifiesto la carencia de hogar, la realización de un trabajo informal o el hecho de ser indocumentado. Las imágenes resultantes se presentan a escala real, teniendo el espectador la oportunidad de superponer su imagen, al aproximarse a un espejo, a la del desconocido fotografiado.



Paneles

Estructura 2



Panel 1



Panel 2



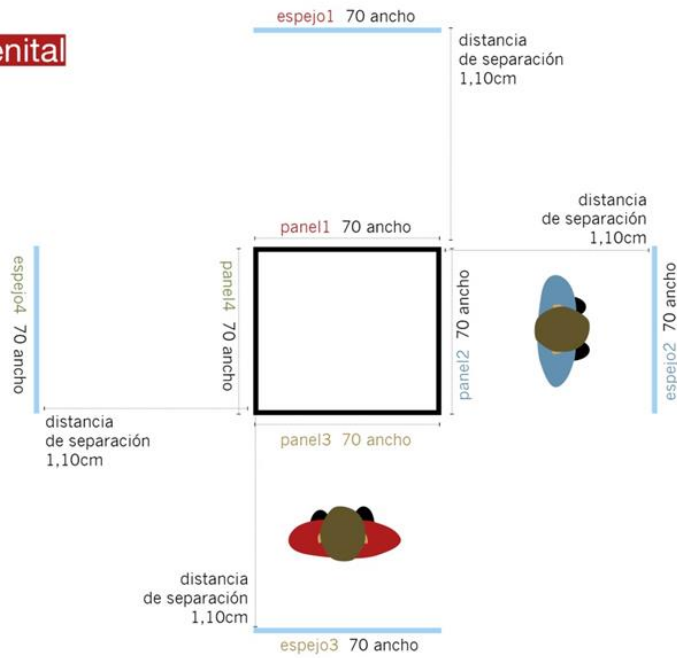
Panel 3



Panel 4

Todas las piezas miden 70 cm de ancho x1,85 cm de alto

Vista cenital



Vista lateral

Estructura 1



Vista lateral

Estructura 2



4.5. *Fuera del sistema*

Partiendo de la base de que *utopía* es el buen lugar y lo que nunca podrá llegar a ser y *distopía* el mal lugar donde no quisiéramos estar, se ha elaborado un conjunto de postales con lugares de la ciudad de Valencia, que por lo general son visitados por turistas: Ciudad de las Artes y de las Ciencias, Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Campanario de la Iglesia de Santa Catalina, etc. En las mismas se ha incorporado la imagen de personas sin hogar que hacen vida en ellos. A través del fotomontaje se ha explicitado una realidad urbana que, lamentablemente, abunda en la ciudad contemporánea.

Paralelamente, con nuestra propuesta se plantea la distorsión de la realidad urbana que presenta la imagen turística proyectada por las instituciones, haciendo alusión a las condiciones de hábitat de aquellos y aquellas que se encuentran al margen.



Marylena Alceste, *Fuera del sistema*, 2015

En este sentido, cabe recordar que para Bauman las sospechas y animosidades tribales antiguas y modernas se han mezclado y combinado con la flamante sensación de inseguridad que destila de la incertidumbre y desprotección de

nuestra moderna existencia. “Un fantasma sobrevuela el planeta: el fantasma de la xenofobia, por lo que se busca desesperadamente a quién culpar de los padecimientos y tribulaciones”.⁶⁷

En numerosas ocasiones, se culpa a los inmigrantes, en especial a los extranjeros recién llegados, del malestar social en todos sus aspectos, hasta el punto de transformarse en un hábito global, y los Derechos Humanos, supuestamente inalienables, no siempre se cumplen cuando se trata de personas que no son ciudadanos de algún estado soberano.

Se traza un límite entre lo humano y lo inhumano, disfrazado de límite entre ciudadanos y extranjeros, y en este mundo parcelado en estados los sin techo no tienen derechos. Como la soberanía es el poder que define los límites de la humanidad, aquellos seres humanos que han caído o han sido arrojados fuera de esos límites tienen una vida indigna de ser vivida.⁶⁸

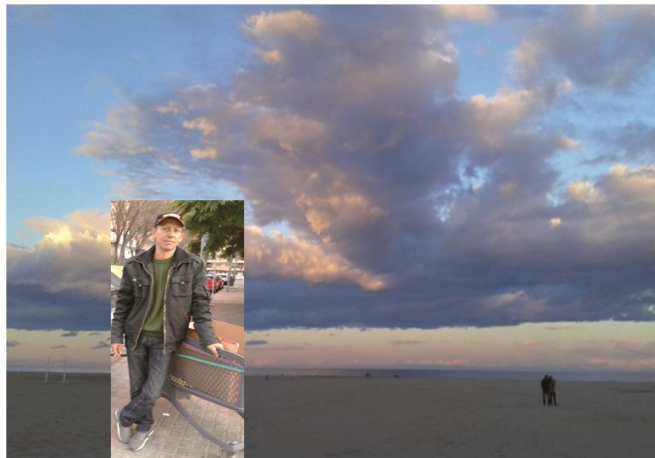
Los refugiados se encuentran en medio de un fuego cruzado, en un doble vínculo, como lo llama Bauman, ya que son expulsados por la fuerza o intimidados para que huyan de sus países de origen, pero se les niega la entrada a cualquier otro. No cambian de lugar, pierden su lugar en la tierra, y se les excluye para ser enviados hacia ninguna parte, hacia el *non-lieux* de Augé.

Con la creencia de posibilitar la construcción de espacios cultural y socialmente homogéneos se levantan barreras frente al caos que procede del exterior y puede acabar con nuestra identidad, pero debemos entender, como afirma Cortés, que

⁶⁷ BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003, p. 155.

⁶⁸ BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, 172.

“El espacio urbano (para que realmente funcione como un foro de experiencias ricas y plurales) no admite estructuras muy claras, ni líneas o límites muy conformados, no permite procesos domesticadores ni estructuradores, ya que el conflicto anida en su interior y la mezcla y la versatilidad son elementos claves de su propia configuración”.⁶⁹



Marylena Alceste, *Fuera del sistema*, 2015



Marylena Alceste, *Fuera del sistema*, 2015

⁶⁹ CORTÉS, José Miguel, “Arquitecturas del miedo” en *Exit Book: Revista semestral de libros de arte y cultura visual* n. 13, Olivares y asociados, Madrid, 2010, p. 60.



Marylena Alceste, *Fuera del sistema*, 2015

4.6. Usar la calle

Partimos del hecho de que la ciudad es, en esencia, la reunión de complementarios, de usos y funciones distintas que trabajan sinérgicamente manteniendo la organización urbana de manera dinámica. El espacio público marca los límites de la idea de ciudad y donde no lo hay puede hablarse de urbanización pero difícilmente de ciudad.

El espacio público de las ciudades está en proceso de crisis. La calle ha sido el espacio del intercambio y la sociabilidad, también el espacio que comunica y sirve a la movilidad de las personas y los bienes. Hoy las aglomeraciones urbanas y los transportes colectivos han pasado a ser de lugares más o menos seguros a una de las causas principales de los peligros e inseguridades del mundo contemporáneo.

“La obsesión por la seguridad lleva a evitar cualquier relación con el entorno más próximo; parece que cada vez estamos más necesitados de encontrar

un refugio, de estar al lado de aquellos que conocemos bien y pensamos que no nos harán daño alguno”.⁷⁰

Como sostiene García Canclini, en estos procesos de migraciones transnacionales y fracturas internacionales se combinan y mezclan identidades múltiples, llegando a dar las que él llama *extranjerías situacionales*.

“Lo propio y lo ajeno se entremezclan: pertenecemos a redes que cruzan las fronteras nacionales y a veces nos sentimos extraños en la propia sociedad: el lenguaje ordinario nombra como migrantes a quienes tienen dificultades para pasar de lo analógico a lo digital; asimismo, se sienten confinados o despojados los que ven transformarse su país al aumentar la gente con otras ropas y otros idiomas; o quienes ya no pueden, debido a la violencia cotidiana, salir a las calles de noche o dejan de usar partes entrañables de la propia ciudad”.⁷¹

La ciudad como espacio libre está siendo dividida, estructurada y supervisada por las fuerzas del orden (públicas y privadas), con el único objetivo de garantizar la seguridad siempre y en cualquier momento a costa de cada día tener mayor control y vigilancia.

La acción *Usar la calle* se ha llevado a cabo en el espacio público para la que se ha contado con la participación del transeúnte. En la misma se plantean diferentes usos del espacio público, mediante frases cortas manuscritas.

⁷⁰ CORTÉS, José Miguel, “Arquitecturas del miedo”, *Exit Book: Revista semestral de libros de arte y cultura visual* n. 13, Olivares y asociados, Madrid, 2010, p. 58.

⁷¹ GARCÍA CANCLINI, Nestor, “Los muchos modos de ser extranjero” en Spinger, José Manuel, *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*, Universitat Politècnica de València, Editorial UPV, Valencia, 2012, pp. 20 y 21.

RECORRIDOS DE LA COTIDIANIDAD
Marylena Alceste Trujillo



Se trata de una invitación a vivir la ciudad alejándonos de la denominada *Ciudad Genérica* planteada por Rem Koolhaas. Una ciudad superficial, sin historia, que puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana y donde los momentos individuales se distancian para crear un trance de experiencias casi desconocidas y que “es todo lo que recuerda que solía ser la ciudad”.⁷²

⁷² KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 48.

EXPOSICIONES REALIZADAS

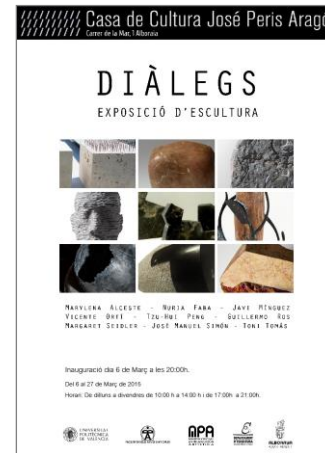
Fríos recorridos

Diàlegs

Del 6 al 27 de marzo de 2015

Casa de Cultura José Peris Aragó

Alboraia, Valencia



Recorridos tricolor

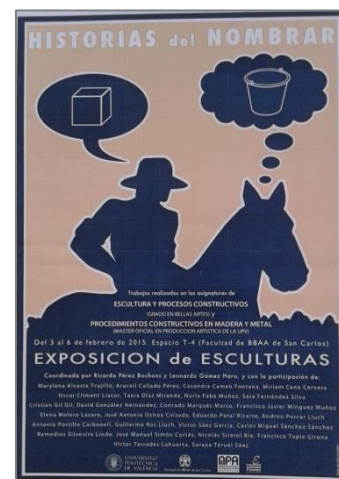
Historias del nombrar

Del 3 al 6 de febrero de 2015

Espacio T-4

Facultad de Bellas Artes de Valencia

Valencia



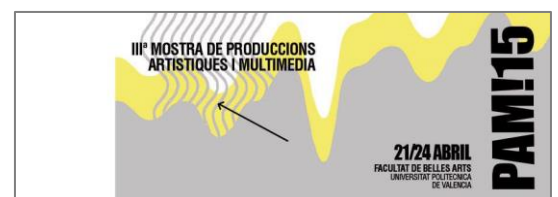
Recorridos donde todo cabe

PAM 15

21 y 24 de abril de 2015

Facultad de Bellas Artes de Valencia

Valencia



Fuera del sistema

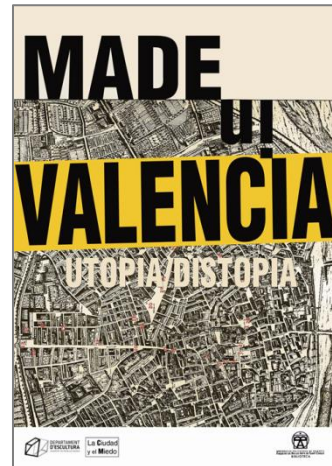
Made in Valencia Utopía/Distopía

Del 18 de mayo al 3 de junio de 2015

Biblioteca

Facultad de Bellas Artes de Valencia

Valencia



SELECTA 15. Salir de la zona de confort

Del 2 al 29 de junio de 2015

Atarazanas

Valencia



CONCLUSIONES

En nuestro trabajo final de máster hemos partido del hecho de que el hombre forma parte del paisaje y lo modifica continuamente a través de sus acciones. Sabemos que nuestro entorno cambia con el paso del tiempo y a distintas velocidades, pero en numerosas ocasiones, los ritmos naturales son alterados o interrumpidos por la gestión humana. Si bien la reinención continua de los paisajes es necesaria, esta no debería alejarse de una cultura de la colaboración con la naturaleza.

Aún siendo un campo de estudio reciente, hemos observado que la investigación sobre nuestro entorno —natural y/o urbano— interesa cada vez más desde diferentes disciplinas. Asimismo, la memoria histórica juega un papel definitivo como fuente de proyección, para no aplicar a ciegas la tecnología por disciplinas aisladas. Edgar Morin habla de “ecología de la acción”, “la acción que tiene en cuenta su propia complejidad, riesgo, azar, iniciativa, decisión de lo inesperado e imprevisto”.⁷³

Por tanto, para la realización de este proyecto hemos partido del hecho de que nuestro entorno puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de la de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es, el grado de decodificación de los

⁷³ GALÍ-IZARD, Teresa, *Land&ScapeSeries: Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 19.

símbolos, puede ser más o menos compleja, pero en cualquier caso está ligada a la cultura que los produce.⁷⁴

En este sentido, nuevos procesos inciden en las ciudades actuales y todos con el sello de la movilidad, por lo que la estabilidad ya no es el valor más cotizado. Las ciudades contemporáneas integran cada vez más lo efímero y con una creciente presencia de acontecimientos de corta duración, pero que, no por ello, tienen menor relevancia. Por otro lado, buscamos en nuestros entornos el modelo que ya tenemos y es por eso que asistimos a una especie de crisis de representación entre unos paisajes de referencia, que se han convertido en arquetipos, y los paisajes reales. Se produce un abismo siempre mayor por la falta de legibilidad de numerosos paisajes contemporáneos.⁷⁵

Asimismo, podemos afirmar que tanto los paisajes visibles como los invisibles se construyen socialmente y su análisis no es simple ya que en el mismo interactúan diferentes factores. Las geografías de la invisibilidad marcan nuestros espacios existenciales tanto como las geografías cartesianas.

En el desarrollo de nuestro proyecto, el hecho de introducirse en ese entorno y andarlo nos ha permitido realizar un acercamiento, un reconocimiento del espacio de lo cotidiano. Careri nos recuerda que Smithson toma de la cultura maya la idea de que para conseguir algo, en este caso el don de la obra de arte, hay que arriesgarse y buscar no sólo la salida, sino el extravío y la pérdida. "El andar –dice Smithson– condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar"⁷⁶.

⁷⁴ NOGUÉ, Joan, *El paisaje...*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵ NOGUÉ, Joan, "Al margen. Los paisajes...", *op. cit.*, p. 184.

⁷⁶ CARERI, Francesco, *op. cit.*, p. 36.

Asimismo, también nos recuerda que La Cecla Franco plantea el perderse como estar dispuestos a dejar que entre el sujeto y el espacio sea este último el que domine, ya que es en esos momentos cuando en verdad se aprende del entorno que nos rodea. Ya no somos capaces de otorgar un valor o un significado a la posibilidad de perdernos cuando el cambiar de lugares y confrontarse con mundos diversos es regenerador hasta a un nivel psíquico.⁷⁷

En la misma dirección y en relación con la dinámica seguida para el desarrollo de este proyecto, también es significativo recordar el viaje de Tony Smith con algunos alumnos, al principio de la década de los cincuenta, en la autopista sin terminar de Nueva Jersey, fue una experiencia reveladora que aunque le indicara el “fin del arte” también impulsaba a comenzar nuevos recorridos. “No hay un modo de ponerle un marco al viaje: hay que experimentarlo”,⁷⁸ sostuvo luego como una invitación a recuperar la dimensión del viaje y del descubrimiento de la gran ciudad, esa ciudad, que como afirman diversos autores, empieza a ser continua y que en sus realidades extremas ofrece infinidad de posibilidades a quien la quiera mirar.

A lo largo del viaje que significó este año de máster y por medio del conocimiento de diferentes especialidades, que se ocupan de las relaciones que se establecen entre las personas y su entorno, se logró una articulación interdisciplinaria que permitió una mayor comprensión de las mismas. También se profundizó en el estudio de algunos autores y se conoció a otros, con aportaciones tan importantes, que se convirtieron en fuentes de este trabajo.

Se investigaron algunas manifestaciones artísticas relacionadas con el espacio urbano que tenían como objetivo motivar una reflexión y lograr una participación

⁷⁷ CARERI, Francesco, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁸ CASTRO FLÓREZ, Fernando, “El arte (de perderse) ...”, *op. cit.*, p. 83.

activa del ciudadano y otras que tomaban la deriva como estrategia metodológica de análisis del ambiente circundante.

El efectuar los recorridos a lo largo de la ciudad de Valencia nos dio la posibilidad de aproximarnos a un espacio totalmente ajeno y con el que, después de diferentes exploraciones, se llegó a una percepción física y emocional tan favorable que nos permitió identificarnos con un entorno extraño hasta ese momento. Paralelamente, diversas asignaturas cursadas ofrecieron nuevas maneras de entender y analizar situaciones del pasado o actuales, vividas personalmente o no. Al mismo tiempo, por medio de un continuo hacer con técnicas conocidas y otras recientemente adquiridas, se abrieron posibilidades a nuevos modos de expresar el pensamiento y las ideas.

Para finalizar, cabe señalar que la conjunción entre el aprendizaje obtenido durante la realización de este trabajo y las numerosas inquietudes surgidas a lo largo del proceso nos llevará a plantear otros proyectos ya que la ciudad contemporánea nos ofrece un amplio espectro de vivencias, con todas sus contradicciones, donde el andar nos va a permitir hacer un reconocimiento del espacio. Afortunadamente siempre quedarán viajes por hacer.



BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

LIBROS

ANSÓN, Antonio, *et al.*, *Paisaje y territorio*, ABADA Editores, Madrid, 2008.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1998.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.

BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005.

BLANCO, Paloma, *et. al.*, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

BYUN-CHUL, Han, *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2012.

CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970 -1990*, Alianza Forma, Madrid, 2007.

CARERI, Francesco, *Walkscapes el andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013.

COLAFRANCESCHI, Daniela, *Land&ScapeSeries. Landscape+100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

CORTÉS G., José Miguel, *Otras ciudades posibles*, IVAM Documento 15, IVAM Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 2012.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999.

DELGADO, Manuel, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999.

GALÍ-IZARD, Teresa, *Land&ScapeSeries: Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996.

LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, *Miradas sobre el paisaje*, Paisaje y Teoría Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.

NOGUÉ, Joan, *La construcción social del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

NOGUÉ, Joan, *El paisaje en la cultura contemporánea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Edición de Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

SALAZAR, Jezreel, *La ciudad como texto: la crónica urbana de Carlos Monsiváis*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2006.

SANTIAGO, Paula, *In situ: espacios urbanos contemporáneos*, Cuadernos de imagen y de reflexión n. 11, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia, 2011.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

SPRINGER, José Manuel, *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*, Universitat Politècnica de València, Editorial UPV, Valencia, 2012.

REVISTAS

CORTÉS, José Miguel, “Arquitecturas del miedo”, *Exit Book* n.13, Olivares y Asociados, Madrid, 2010.

ACTAS

HERNANDO, Javier, “Contra la autonomía de los medios: la creación artística como propuesta interdisciplinar” en *Simposio happening, fluxus, y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX* (1999), Editora Regional de Extremadura, Cáceres, 2001.

PÁGINAS WEBS VISITADAS

aaps.cla.umn.edu/directory/items/publication/301476.pdf.

www.sindominio.net/ash/is0209.htm

www.macba.cat/uploads/20051017/serra_cat.pdf

www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article174

TESIS DOCTORALES

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Silvia, *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*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

(<http://hera.urg.es/tesisugr/15793370.pdf>)

SANTIAGO MARTÍN DE MADRID, María Paula, *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2011.

(<http://riunet.upv.es/handle/10251/7122>)

