

La ciudad como espacio de intervención artística

The City as an Area of Artistic Intervention

CARLOS ALBERTO NAVARRO-FUENTES*

Recepción: 12/08/16
Aprobación: 21/11/16
Reenvío: 29/11/16

Resumen: El ensayo tiene la finalidad de ofrecer una reflexión sobre la ciudad, entendida como un espacio vital capaz de leerse, escribirse, vivirse y habitarse de diversas maneras; para ello, se abordan perspectivas diversas como el urbanismo, la arquitectura, la filosofía, la literatura y las artes visuales. La diversidad de enfoques o perspectivas busca exponer la multiplicidad desde la cual puede y debe abordarse la ciudad como texto y contexto de lo cotidiano. Se busca ampliar la noción de ciudad con el argumento de autores clave en la materia. Lo anterior se hará discursando sobre la relación histórica y contemporánea que involucra los sentidos, las ideas, el arte en la sociedad contemporánea y, sobre todo, al sujeto. Se abordará la ciudad como soporte artístico y objeto de reflexión teórica.

Palabras clave: Imagen, Ciudad, Espacio, Arte contemporáneo, Andar.

Abstract: *The purpose of the essay is to offer a reflection on the city, understood as a living space capable of being read, written, lived and inhabited in various ways. To this end, diverse perspectives such as urbanism, architecture, philosophy, literature and the visual arts are addressed. The diversity of approaches or perspectives seeks to expose the multiplicity from which the city can and must be approached as a text and context of everyday life. It seeks to expand the notion of city with the argument of key authors in the matter. This will be done by discourse on the historical and contemporary relationship that involves the senses, ideas, art in contemporary society and, above all, the subject. The city will be approached as artistic support and object of theoretical reflection.*

Keywords: *Image, City, Space, Contemporary art, Walk.*

* Tecnológico de Monterrey, betoballack@yahoo.com.mx

INTRODUCCIÓN

Los objetivos del ensayo no pretenden agotar la complejidad que ofrece una ciudad como la de México, por el contrario, se busca abrir líneas de reflexión a la luz de planteamientos interdisciplinarios. Trataremos de contestar la siguiente cuestión: ¿Qué prácticas detona el uso de aparatos técnicos al capturar imágenes de la ciudad? ¿Qué tipo de imágenes configuran las diferentes modalidades de intervención artística en el entorno urbano contemporáneo? ¿Qué posibilidades de intervención artística pueden tener incidencia en un entorno tan complejo como Ciudad de México? Comentaremos algunas herramientas teóricas y prácticas con las cuales es posible abordar la ciudad como soporte artístico y objeto de reflexión teórica. Para ello, revisaremos y discutiremos sobre textos y autores provenientes de diferentes disciplinas del conocimiento —urbanismo, arquitectura, filosofía, literatura, artes visuales— con la finalidad de iniciar una reflexión sobre la condición de la ciudad contemporánea y las posibilidades de intervención en ella, así como sobre imágenes de la ciudad en relación con los aparatos técnicos que las posibilitan. Actualmente son variadas las manifestaciones artísticas que tratan sobre el entorno urbano. Es común encontrar en nuestro transitar cotidiano intervenciones en la ciudad, tal es el caso del grafiti; sin embargo, es necesario considerar otras posibilidades de intervención en el entorno urbano, sea de manera directa en el territorio o bajo formas que la abordan de manera indirecta.

ARTE Y CONFIGURACIÓN

En *El devenir de las artes*, Gillo Dorfles (1989) plantea un concepto ampliado de imagen, su postura permite concentrarse en la relación imagen-medio. Para Dorfles,

Hablar de ‘imagen’ —a propósito de la creación y fruición artísticas— como de una entidad en sí misma, autónoma, suma total de los datos creativos, de observación, simbólicos, mneméticos, me parece una manera de esquivar el grave obstáculo que sale al paso de quienes, como yo, pretenden establecer un principio, provisionalmente

indivisible —nuestro fin— capaz de incluir en sí todos los fermentos y los rasgos peculiares del arte (1989, p. 17).

Existe una diversa gama de imágenes entre las que se encuentran las musicales, las poéticas, las fotográficas y las plásticas en general, aun si estas no son consideradas obras de arte. Partamos de que no toda imagen es necesariamente perceptible, pues esto, además de que operaría en contra de su autonomía como tal, reduciría a la imaginación artística a un mero conjunto de datos sensoriales desprendido de todo ente fenomenológico. Por ello, es importante distinguir entre imagen, entendida como derivada de un dato perceptivo, e imaginación, como actividad creadora más allá de la mera percepción. En este sentido, no hay razón para distinguir entre imágenes eidéticas e imágenes alucinatorias o entre percepción y alucinación, pues considera Dorfler (1989), que

El hecho de que las “imaginaciones”, en el sentido que he formulado de imágenes artísticamente creadoras, incluso extraperceptivas, pueden originarse en elementos seudo o transperceptivos (como puede suceder en algunos estados alucinatorios, espontáneos o inducidos) no disminuye su importancia para las sucesivas formulaciones de la obra de arte [...] Esta distinción es la única que nos permite conferir a la actividad creadora del hombre su dignidad y autonomía propias, extracognoscitivas y extraperceptivas (p. 19).

La percepción y las formas de percibir el mundo cambian, cada época ofrece al ser humano la posibilidad de percibir de acuerdo con lo que en ese espacio y en ese tiempo existe para ser percibido. Por ello, no es correcto pretender, con criterios perceptibles actuales, juzgar los criterios y las obras pasadas, pues los hombres de tiempos pasados vieron y percibieron de manera distinta nuestra época, era un mundo distinto, con materiales y técnicas no exactamente idénticos a los que hoy disponemos. Dorfler (1989) se pregunta:

Si la percepción se halla en la base de todas nuestras manifestaciones conscientes, ¿hasta qué punto está constituida por elementos autónomos, a los cuales nuestra participación no añade ni dimensión

ni valor, y hasta qué punto está en cambio relacionada con nuestro pasado y con nuestro futuro, pero vinculada a una directriz de la que jamás podremos sustraernos? (p. 21).

Nuestra conciencia funciona por las experiencias que hemos tenido, lo cual impacta necesariamente en la manera en que percibimos el mundo, incluyendo las artes. La conciencia, como la percepción, se va configurando en el mundo, así, en la memoria existen experiencias pasadas, las que actualizan el presente de las percepciones estableciendo asociaciones y transacciones con el medio, otorgando expresión y significado. Por consiguiente, "... si la naturaleza específica de la percepción se considera como la mediación entre el sujeto y el ambiente, estará por ello colmada de significado y no será un simple dato sensorial destinado a ser sometido a un proceso interpretativo ulterior" (Dorfles, 1989, p. 26).

Aunque el arte sea simbólico —afirma Dorfles— es, en esencia, técnico, algo que se "construye" y que, por tanto, constituye un todo tan técnico como expresivo. Lo dicho anteriormente se denota de manera importante en la arquitectura, pero aplica para todas las artes en general. Lo técnico, claro está, no hace referencia solo a los aspectos tecnológicos o materiales de una época en la cual estos se transforman para crear algo nuevo, sino que incluye los medios expresivos¹ y propiamente artísticos que confluyen en una cierta época y cultura. La obra artística también absorbe y asimila constantes y variables generales de la época y particulares de la cultura en cuestión donde cobra vida o donde es vivenciada, de allí que tenga una esencia de germen en un medio específico, en el cual se establece una distancia entre lo que fue inicialmente embrión y la imagen que resulta a través de su realización formal y las limitaciones del entorno, haciendo factible la comunicación de la obra de arte. Como puede verse, los medios expresivos externos e internos de los que se constituye la obra son asimilados de una u otra manera, haciéndola posible, dándole forma, por lo que

¹ Por medio expresivo, Dorfles se refiere no solo al material pictórico, plástico o musical, sino también al material humano, que es para la danza el cuerpo humano, para el teatro o el canto su voz; en este caso, son materiales constitutivos primarios, más que medios de reproducción o de recreación de la obra (1989, p. 48).

los materiales forman una parte intrínseca importante en su conformación y posibilidad.

La percepción es la constante negociación entre el sujeto y el medio ambiente, que no es meramente fisiológica, sino que es la suma de elementos sensoriales y recuerdos, así como contenidos éticos y estéticos. El medio expresivo no es accesorio, ni los tratamientos que se hacen con los diferentes medios. Suele considerarse contenido de la imagen el asunto, el tema, de lo que habla la imagen, pero siempre será necesario considerar ambas partes como constituyentes e indisolubles. Hay medios que son más valorados en cada época, por ejemplo, la perspectiva, que además de ser recurso compositivo se ajustaba a la mentalidad de la época. Era un medio que configuraba un espacio homogéneo, continuo, lógico; no por nada fue el régimen visual por alrededor de cinco siglos. El autor extiende la noción de medio no solo a lo instrumental, sino al recurso que permite explorar el espíritu de la época (*Zeitgeist*). Los medios tienen su dimensión material, instrumental, pero también, en un sentido amplio, histórico-cultural y una función específica.

Dorfles plantea que al igual que la percepción, la técnica o el medio expresivo surge de un contexto y geografía determinado. Cada época tiene medios más valorados que otros, lo cual permite considerar a la obra de arte como una producción que no es nunca totalmente individual, sino parte de una época. También el medio material condiciona la obra; para Dorfles puede resultar un estorbo si se emplea en contra de su naturaleza; sin embargo, los propios materiales pueden transformar el proceso creativo.

Dorfles (1989) habla de la encarnación del germen artístico, de la distancia que separa al embrión de la realización de la obra, entendiendo que la idea inicial de la obra se altera al contacto con la materia física. Para ilustrar este principio refiere a la arquitectura, de cómo “no puede contentarse con quedar en el simple estado inicial del croquis” (p. 17). Resulta importante considerar que hay, por lo menos, tres momentos en la obra: 1) la serie de bosquejos, los bocetos preparatorios, los planteamientos más básicos y la serie de experimentos que se realizan antes de llegar a la forma última de la obra; 2) la obra misma, como objeto que concentra ese conjunto de experimentos previos, que no se ven, pero que son más interesantes que el producto final; y

3) la obra en su dimensión social, sea en un espacio expositivo formal o cualquier otro contexto, y todas las reflexiones, objeciones y críticas que pueda suscitar. Otros ejemplos sobre proyectos no realizados, pero con gran influencia en la cultura contemporánea, son los planteados por la vanguardia rusa, sobre todo en el campo de la arquitectura.

PRÁCTICAS DE LA VISIÓN

En *Hacia una filosofía de la fotografía* (2002), el filósofo checo Vilém Flusser realiza a partir de la fotografía, un análisis de la cultura de finales del siglo pasado en su totalidad, con un tinte casi profético de las posibilidades de la coparticipación de las tecnologías de la visión y la información. Flusser define las imágenes como superficies significativas, en principio, significan algo ‘exterior’ que se vuelve imaginable para nosotros. Superficies en tanto que reducen las cuatro dimensiones de espacio y tiempo a dos dimensiones de un plano. Define imaginación como “la capacidad de abstraer formas planas del espacio-tiempo ‘exterior’ y re-proyectarlas” (2002, p. 16); es la capacidad de producir y de descifrar imágenes. Flusser afirma que el significado –el sentido– de las imágenes está en sus propias superficies. Aquí coincide con Hans Belting, quien en *Antropología de la imagen* (2007) señala que el sentido de las imágenes no está separado del medio y el soporte: “el cómo es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen” (2007, p. 36). El pensamiento occidental ha abordado la representación desde las más diversas disciplinas: el derecho, la diplomacia, la filosofía y el arte, en donde la discusión y la diversidad de abordajes son, por demás, extensos. La representación como concepto servía para referirnos a las imágenes anteriores a la era de la postfotografía –por usar los términos de Flusser–. Por otro lado estaría la configuración que, para la filosofía y la teoría de la imagen, implica generar algo “nuevo”, en el sentido de generar imágenes que no tienen una correspondencia directa y completa con el referente de la realidad externa. Actualmente, gracias al código binario, se pueden generar imágenes sin necesidad de utilizar una cámara y presionar el botón para obtenerlas. El “acomodo” que realiza el código binario –en ceros y unos– puede traducirse a imágenes (transcodificación), de manera que teorías como las de Roland Barthes en torno a la imagen

fotográfica (1980) quedarían rebasadas. Esto no quiere decir que no atendamos a nuestros referentes culturales, sino que la génesis, la formación de la imagen, se ha posibilitado de esa manera. En términos básicos se puede ‘prescindir del modelo’ y generarlo, configurarlo y conformarlo.

En *Knowing, Tourism and Practices of Vision*, Mike Crang (1999) dice que la palabra turismo comúnmente se asocia connotativamente con una idea y significado de raigambre económica y de los tipos de impacto cultural y ambiental que este puede tener *in situ*, primordialmente, pero se ignora el sentido práctico que tiene. Lo anterior se debe, en gran parte, a que el turismo carece de una teoría social del acontecimiento, lo cual habría de hacerse necesariamente como correlato del estudio de las prácticas de la fotografía; ¿por qué? Porque

primero, las ideas acerca de las imágenes y de la vista han llegado a ser paradigmáticas al hablar acerca de la experiencia turística. Segundo, se considera que el uso de ideas parecen apaciguar rápidamente a los turistas, pues éstos tienden a experimentar, percibir y recibir experiencias, pero no a producirlas (Crang, 1999, p. 238).

El autor destaca la posibilidad de conocimiento que puede generar el turismo, separando esta actividad de sus fines económicos e insertándola como una práctica generadora de conocimiento. Establece los tres factores que considera para su argumentación: 1) el rol de la fotografía en los sitios turísticos; 2) el rol de la fotografía en la práctica turística misma; y 3) el rol de la fotografía en la configuración del ser en la contemporaneidad. Cuando Crang habla de la semiótica espacial, insiste, sobre todo, en los “marcadores de sentido”, es decir, en el conjunto de señalizaciones y de impresos con información que acompañan al turista (guías, folletos, etc.) que sacralizan lugares. Se trata de una semiótica espacial que indica lugares y objetos de especial atención que define lo que debe ser visto, esta privilegia la visita y la vista de ciertos objetos “típicos”. El autor considera que estos objetos y lugares se reareatizan, en términos benjaminianos, pues parecen oponerse a la producción en masa. Se busca ajustar estos objetos con la idea de experiencias directas, no mediadas. Las postales, por ejemplo, son reproducciones fotográficas que crean expectativas, definen lo que

es genuino. Desde hace unos años las fotos se vuelven más importantes que los lugares. Las marcas, las señalizaciones que se crean también a través de la fotografía turística —las de la industria y las realizadas por el turista— recrean la experiencia, pero no se lleva a cabo un involucramiento con el paisaje; el mundo actual vive una lógica de la reproducibilidad. Se puede ver el turismo como la promesa de un momento de holgura para la clase media, sobre todo, como la recompensa a meses intensos de trabajo. Esta industria ofrece experiencias totalmente limitadas que, igual que Benjamin dijo de la fotografía, empobrecen la experiencia. Es cierto que la reconfiguran, ahí está el punto a debatir.

Al respecto, Crang propone llevar a la realidad una “teoría de la práctica”. Decíamos que los estudios sobre el turismo carecen de un sentido del acontecimiento y de una ontología del mismo, por lo que se tornan en una especie de cajas negras alejadas de la visibilidad, cuyas transiciones, transacciones y cambios se pierden de vista. Esto trae como resultado una pérdida de temporalidad, tanto teórica como práctica. Crang insiste en que “el turismo produce conocimiento” (1999, p. 239). Al estudio del turismo se han aproximado la semiótica, la economía y los estudios socioculturales como la antropología, por lo que ha sido estudiado como una red compleja de campos de significación. Dice Crang (1999):

El turismo también puede ser visto como una semiosis espacial más estática marcando lugares y objetos de una atención especial, la definición de los lugares que visitar y por lo tanto hacer “vistas de sitios”. Esto se ha vinculado a las cuentas de significación derivados de Saussure, todo el conjunto de la mirada dirigida y el objeto que constituye un signo compuesto por un significante y significado. En el caso del turismo, el significante es algún tipo de fabricante, que dirige una mirada a una mirada sobre un objeto: una guía, un folleto o una placa podría servir a todas ellas. Si el turismo se trata de alcanzar un cierto conocimiento de un mundo que no es tan fragmentado como la mezcla contemporánea, a continuación, los objetos típicos serían los ubicados en la sociedad pre-moderna, los de las culturas exóticas definidos como no-modernos, que tienen algo más cercano a una teoría de “objetos aureáticos” donde el turismo trata de ser visto como artículo genuino (p. 240).

La fotografía o, mejor aún, las prácticas fotográficas van creando un “círculo hermenéutico vicioso”, produciendo así una estructura o un marco con un destino que define lo que es significativo, haciendo la circulación de las fotografías algo más importante que las fotografías mismas y los sitios en donde estas fueron tomadas. “El significativo se desliza libre del significado y son los marcadores los que crean la experiencia, antes que cualquier posible auténtico compromiso con el paisaje” (Crang, 1999, p. 242). De esta manera, las fotografías tomadas no registran un objeto aureático, sino que crean uno. Los medios acaban por servir a la desterritorialización de la sociedad, convirtiendo lugares en vistas intercambiables. Cada vista llega a convertirse en un fragmento intercambiable, lo cual no solo significa que este es intercambiable, sino que ninguno permanece como objeto original. Así, “el turismo es quizá el pre-texto de la vida moderna, conectándose a la visión de los medios globales y la sociedad de la información” (Crang, 1999, p. 243). No es lo mismo los efectos de desterritorialización de vistas reducidas a símbolos fotográficos y los efectos de desterritorialización sobre cierta óptica interpretativa.

En su nivel más básico, las prácticas de observación revelan las dinámicas sociales del turismo, pero yendo más profundamente, podríamos explorar la variedad de permutaciones de observación desde la situación del turista y su mediación por la presencia de la cámara [...] [por ello] la idea de un paisaje actual sugiere ver la creación de sitios como una creación de eventos esperando a que ocurran (Crang, 1999, pp. 245-246).

Una vez que estos “ocurren” y son capturados, pueden transmitirse, rehacerse, portarse y llevarse a donde se quiera, incluso pueden ser manipulados *in extremis* en tiempo y espacio, por lo que no solo es la cámara un instrumento de captura de imágenes. Con el turismo ocurre una pre-fabricación de la experiencia, en la que el papel del turista es muy pasivo, pues las imágenes que genera no tienen mucho de informativo, como llamaría Flusser a aquellas imágenes que se salen del programa, del curso normal, que producen una información, un nuevo sentido, que son un acontecimiento. Sin el afán de defender el rol que aún pueda jugar el artista en la sociedad contemporánea,

se puede pensar qué sucede con la producción de imágenes y su estatuto, pues, por un lado, en la actualidad todo el mundo puede producir fotografías, que no es una actividad concedida o privativa de los artistas, como en la fotografía turística.

Martin Parr² dismantela y puntualiza varios aspectos de la práctica fotográfica. Sus imágenes muestran aspectos sutiles, pero significativos de la cultura contemporánea, además constituyen una práctica reflexiva. Hacer turismo sin cámara fotográfica es un contrasentido porque la memoria y la experiencia humana se vuelven falibles e inferiores respecto al trazo fotográfico, como lo señala Crang. Hay una excesiva confianza depositada en la producción de imágenes a través de la cámara y su consecuente modo de distribución y circulación. Además, en relación con el sentido de temporalidad –rasgo inherente a la fotografía– que el turista usa para referir su experiencia a otras personas –experiencia distante en tiempo y espacio–, la fotografía no es solo el registro de los eventos, es parte de ellos. Es la tecnología a través de la cual tiempo y espacio se vuelven portables, aunque con ese sentido de empobrecimiento de la experiencia que implican. Por ello, resulta interesante el planteamiento de Crang al referir que la fotografía turística se dirige tanto a las personas como al paisaje, bajo las interrogantes de: ¿quién fotografía? ¿Para quién? ¿Dónde y bajo qué contexto de ulterior exhibición, circulación o despliegue?

Por otro lado, existe una tensión en la “re-auratización” de la experiencia que ocurre gracias a una afirmación de la propia imagen en relación con el otro (posesión-carencia), donde la imagen es la evidencia de esta diferencia y el indicador de la capitalización de la experiencia, que excluye ese *engagement* o involucramiento efectivo con el paisaje. Respecto a la fragmentación y la relación con el paisaje que esto genera, pensemos, por ejemplo, en lo que sucede con las imágenes que generan las *web cams* colocadas en sitios emblemáticos de innumerables ciudades. Pensemos en cómo se presenta el mundo a través de estos fragmentos. Podemos preguntarnos qué permanece oculto y por qué se privilegian estos fragmentos y se espectacularizan. Por supuesto, la conformación de los sitios de internet que muestran estas imágenes, fotografías y *timelapses* o videos obedecen a fines de mercado y a una

² Martin Parr, From Contacts. *Portraits of Contemporary Photographers*. Recuperado de <https://youtu.be/TJinAgBYaLs>

proyección de las ciudades que poco tiene que ver con la realidad efectiva de esos lugares. Generalmente son producto de iniciativa privada que se conjuga bien con los intereses de las autoridades. De ello nos hablan los mismos encuadres y tomas abiertas que se utilizan en estos sitios, en los que confluyen tecnologías telefotográficas (me refiero a la conjunción de lo telemático con la imagen, a su transmisión en tiempo real). Como señala Michel de Certeau “la ciudad se conoce y se practica abajo, mientras que la vista panorámica denota un sentido de dominación –como todo aquello relacionado con el sentido de la vista–, y con ello una distancia” (1996, p. 16).

La fotografía en el turista crea expectativa. ¿Cómo puede el turista contrastar o vivir la diferencia respecto a la expectativa con la realidad? Podríamos decir que esta fotografía (vista en folletos o postales) carece de un sentido de acontecimientos, pues se reduce a una suerte de “performance regionalizada”, como una instalación o un montaje de sujetos, acciones, objetos, paisajes que, en conjunto, enmarcan lo que se supone es un evento (una fiesta, una danza, un ritual religioso, una aventura); al reducir esta experiencia para el turista, puede que difumine al individuo que se encuentra en esa realidad captada por una fotografía. El turismo crea una semiótica espacial: define lugares, define dónde deben estar, cómo, de qué forma, en qué posición, ello produce significante y significado. Las experiencias previamente marcadas generan una memoria visual en el sujeto turista versus las imágenes de una realidad vivida en el tiempo y espacio vivido donde se producen otros significados, es decir, la disonancia entre imágenes simuladas con “la mediación de la existencia”, ambas remueven el tiempo de la travesía del espacio, un mundo que se comprende de múltiples fragmentos. Desde el turismo, usando la fotografía como medio de comunicación, genera una desterritorialización para convertir estos espacios/tiempos en lugares canjeables; sin embargo, el fotógrafo Martin Parr muestra un revés de lo que el turismo presenta, se puede producir una expectativa visual para generar un conocimiento que ponga en debate nuestros pensamientos, producir una sensación que nos haga repensar el mercado; la situación educativa, familiar, alimenticia, entre otros aspectos que se enmarquen en una sola fotografía, esa exaltación ya no es exótica, es una exaltación iconográfica que nos remite a pensar en los problemas tal vez más sociales.

En cuanto a las prácticas de visualización, Crang menciona que el fotógrafo es el verdadero tema del álbum, porque ciertamente es responsable –hasta donde le permite su fotografía– de generar conocimiento, más allá de lo que pueda detonar con la imagen, lo que presenta en una fotografía es el “desprendimiento del paisaje” –como lo que hace Martin Parr–. Puede mover hacia conocimientos vinculados con las prácticas, contrario a la fotografía para el turista, en donde el paisaje es dirigido. La idea de un paisaje es crear espacios, sugerir, provocar, conocer un sitio donde un evento está a punto de ocurrir, esto es una imagen, en una fotografía multiplica nuestros significantes y significados, las interpretaciones llevan más allá de lo mercantil, genera un sentido de reflexividad dentro de la práctica, este sentido construye una historia de los sujetos que observamos, del sujeto que tomó la fotografía y de uno mismo, una imagen da apertura narrativa. En cuanto a lo que hemos denominado la “mercantilización de los contextos”, Crang ponía de ejemplo lo que comercialmente vende Kodak, lo instantáneo, lo simple, es decir, una autoexpresión, pero una dirigida por otros, es decir, hay “un colonizar de experiencias”, con los llamados “ritos domésticos”, que no está muy alejado de la lógica de la fotografía-turismo.

CIUDAD, ESPACIO Y LUGAR

En el siglo XX, el filósofo Gaston Bachelard planteó que el espacio está en el interior de quien observa; da una dimensión imaginaria al espacio, coloca al sujeto no como agente externo que contempla, sino como el medio por el cual el espacio existe. A raíz de estas preocupaciones epistemológicas permeadas de lo poético, los textos que produjo Bachelard han sido ampliamente utilizados en la arquitectura y en las demás disciplinas artísticas. Foucault reconoció la importancia de este autor en su obra, en el terreno epistemológico. Foucault sumó una gran aportación con las *Heterotopías*, con la dimensión social que añadió en su tratamiento del espacio. Su aproximación ofrece una visión de la experiencia contemporánea del espacio, en donde las relaciones directas espacio-tiempo sufren un quiebre, una desviación. La realidad del espacio contemporáneo está lejos de ser ese vacío donde se localizan individuos y cosas, o de la concepción del espacio como

entidad homogénea, continua y coherente, más bien es una red de relaciones, no siempre visibilizadas. Foucault visualizó dinámicas contemporáneas sobre el espacio, encubiertas por el discurso oficial, que ponen en crisis la normalidad, la homogeneidad con la que se quiere mostrar el espacio.

La época actual se enfoca en el espacio, sobre todo en lo histórico, en el tiempo. Nos situamos en una época de la simultaneidad; la estructura mental que rige en el siglo XX, más que ser lineal, es una estructura en red, emparentada con una dirección o concepción netamente espacial. Foucault tomó distancia respecto a los planteamientos fenomenológicos que exigían un aislamiento, un cierto vacío; resaltó el entorno, colmado de un conjunto de relaciones que marcan ubicaciones y que pudo conectar muy bien con la lógica de Flusser, con sus nociones de imagen como superficie conformada por elementos discretos, es decir, que no son evidentes de inmediato. Según Foucault, en la actualidad la ubicación ha sustituido en gran parte a la noción de extensión que, a su vez, había sustituido a la de localización, tal sería el caso de las series, los árboles, las redes, cierto tipo de mapas, entre otros. Hoy, más que vivir el espacio desinteresadamente, resulta una red enmarañada de relaciones de ubicación, lo cual conlleva a que el tiempo mismo se convierta en un elemento más del espacio, es decir, el espacio no es más un lugar homogéneo ni vacío, sino uno dotado de calidades y presencias intrínsecas vacías, etéreas, fantasmagóricas. Refiriéndonos al espacio que habitamos, dice Foucault (2010) que se trata de uno

Que nos hace salir fuera de nosotros mismos, en el cual justamente se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y avejenta es también en sí mismo un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que cambia de color; vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreducibles y en modo alguno superponibles (p. 3).

Lo que a Foucault le interesa es mostrar los tipos de ubicaciones que existen estando en relación con las demás, pero que en el contacto pervierten, subvierten o neutralizan el conjunto de relaciones del cual forman parte. Estos espacios son de dos tipos —dice Foucault— y están en relación con las demás ubicaciones contradiciéndolas: utopías y heterotopías. Las heterotopías son espacios delineados igualmente por la sociedad, pero como contraespacios que no son fácilmente ubicables, sino diferentes, entre míticos y reales, nunca universales. Las sociedades asignan funciones diferentes a la misma heterotopía de la cual devienen, pues contiene una función concreta y determinada de acuerdo con la sincronía que mantenga con el medio cultural. La heterotopía tiene poder para yuxtaponer en un lugar único real los diversos espacios y las ubicaciones que se excluyen entre sí, aquellas que se yuxtaponen o se contradicen, como sucede a veces en el teatro, en el cine o en el jardín. Las heterotopías

Están ligadas muy frecuentemente con las distribuciones temporales, es decir, abren lo que podríamos llamar por pura simetría, las heterocronías. La heterotopía despliega todo su efecto una vez que los hombres han roto absolutamente con el tiempo tradicional: así vemos que el cementerio se inicia con una rara heterocronía que es, para la persona, la pérdida de la vida, y esta cuasi eternidad en la que no para de disolverse y eclipsarse (Foucault, 2010, p. 7).

Tenemos heterotopías que se valen del espacio, como las ferias y las “ciudades de vacaciones”, pues al tener un tiempo “obligado” y programado para suceder buscan planear el espacio de posibilidad y deseo, dando por hecho el tiempo para ello. Además, constituyen un sistema de apertura y cierre simultáneos que aísla y abre a manera de obligación, ritual o salvación, por ejemplo la trinchera, el psiquiátrico, el retiro, el temazcal, la prisión, entre otros. Tienen como característica la “bipolaridad” o “ubicuidad” que juega con otros espacios en principio contradictorio o aparentemente contradictorio.

O bien desempeñan el papel de erigir un espacio ilusorio que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real, todos los lugares en los que la vida humana se desarrolla. Quizás es ese el papel que

desempeñaron durante tanto tiempo los antiguos prostíbulos [...] o por el contrario, erigen un espacio distinto, otro espacio real, tan perfecto, tan exacto y tan ordenado como anárquico, revuelto y patas arriba es el nuestro (Foucault, 2010, p. 8).

Para Lefebvre (1976)

el urbanismo como técnica y como ideología responde a las demandas procedentes de esta vasta crisis de la ciudad que se anuncia desde el alba del capitalismo competitivo y no cesa de agudizarse. Esta crisis a escala mundial hace aparecer nuevos aspectos de la realidad urbana (p. 63).

La ciudad iba y venía entremezclada con una gama diversa de elementos y referentes, entre los cuales nunca solía ser la protagonista en la narración, sino acaso mero reflejo o fenómeno parcial en la historia general que la contenía; hasta ahora se ha reconocido la especificidad de esta. Conforme la complejidad de la sociedad contemporánea va diseminándose, ya entretejiéndose, ya desocultándose, se descubre que va cambiando, como la tecnología, la arquitectura, el paisaje, la urbanización, entre muchas cosas. Se acepta que las ciudades también lo hacen, por tanto la visión o perspectivas sobre estas deben hacerlo, pues las ciudades se integran por personas, familias, instituciones, profesiones, cosmovisiones, etc. Para Lefebvre (1976) “la ciudad es una mediación entre las mediaciones” (p. 64) que se sitúa entre un orden próximo y un orden lejano. El orden próximo sería aquel en el que se sitúan las

relaciones de individuos en grupos más o menos extensos, más o menos organizados y estructurados, relaciones de estos grupos entre sí, y orden lejano, el de la sociedad, regulado por grandes y poderosas instituciones (Iglesia, Estado), por un código jurídico formalizado o no, por una cultura y por conjuntos simplificativos (Lefebvre, 1976, p. 64).

El orden lejano incluye al orden próximo, se le impone, proyecta y trasciende al orden próximo. Por ello, la “construcción de la ciudad” no resulta tan solo en una edificación material y solo tangible, sino que

puede y debe concebirse como una obra de arte en la cual los mismos seres humanos nos “producimos” y nos reproducimos ‘históricamente’ de acuerdo con unas ciertas condiciones de posibilidad, horizontes de sentido, por lo cual resulta innegable que la ciudad es particularmente objeto de estudio por la historia. Para Lefebvre, la ciudad es algo presente en la realidad inmediata como dato práctico sensible y arquitectónico, mientras que la urbe y lo urbano son una realidad sensible compleja, de relaciones a ser concebidas, construidas y reconstruidas por el pensamiento, con sus continuidades y discontinuidades, con sus flujos y temporalidades ubicables sincrónica y diacrónicamente. “La ciudad nunca está definitivamente concluida. Las transformaciones de la vida cotidiana modifican la realidad urbana sin por ello apartarse de las motivaciones de ésta. La ciudad fue a la vez lugar y medio, teatro y empeño de estas interacciones complejas” (Lefebvre, 1976, p. 70). Históricamente es posible estudiar cómo se sitúan las continuidades y discontinuidades en una ciudad, como aquellos resquicios arquitectónicos propios del gótico o del barroco que se mantienen vigentes en diferentes ciudades del orbe, combinándose con otros propios de la modernidad, de diversas propuestas vanguardistas (arquitectura posmoderna, ambientalista (diseño bioclimático) y la planificada por la órbita socialista). Esto es posible debido a que

toda formación urbana conoció una extensión, un apogeo, una decadencia. Sus fragmentos y despojos sirvieron acto seguido para/ en otras formaciones. La Ciudad, considerada en su movimiento histórico [...] ha pasado por períodos críticos [...] Las ciudades fueron marcadas por actos y agentes locales” (Lefebvre, 1976, p. 73).

Es decir, a través de mediaciones en periodos críticos, por lo que “cuando el crecimiento espontáneo de la ciudad se estanca [...] aparece entonces la reflexión urbanística [...] mezcla la filosofía de la ciudad a la búsqueda de una terapéutica, a los proyectos de acción sobre el espacio urbano” (Lefebvre, 1976, p. 75). Concibiendo la ciudad y lo urbano en un contexto de análisis semiológico, desde el cual esta se incluya en el interés de estudio teórico-práctico por parte de la historia, constaría de tres dimensiones: simbólica, paradigmática y sintagmática. En cuanto a la dimensión simbólica, incluiría plazas, avenidas, monumentos y

espacios vacíos, a la sociedad y el Estado, los diversos intereses que en esta existen. Por lo que respecta a la paradigmática, mostraría las oposiciones dentro y fuera de esta, la cartografía de lo de adentro y de lo de afuera, lo que subyace integrado a esta, lo que podría integrarse y lo que está desintegrado, pero subsiste o debiera de ser desintegrado a esta; por último, la dimensión sintagmática, que hace referencia a las posibles articulaciones entre isotopías y heterotopías.

Lewis Mumford plantea la ciudad como una obra de arte que retoma el arquitecto y teórico de la arquitectura Aldo Rossi (1986), en la que enfatiza la complejidad de esta gran obra. Esa posibilidad de construcción de la ciudad, más allá de su soporte físico, material y que atiende a las relaciones sociales, es la que construye la historia y la cultura, aunque no debe verse la dimensión material de la ciudad como mero contenedor, como mero soporte material. Entiéndase la ciudad, su arquitectura, como una imagen, una gran imagen, si lo queremos decir así, cuya complejidad material y visual se entreteje con esta dimensión social y relacional. Esas relaciones generadas en el espacio social de la ciudad no son siempre objetivables, medibles, muchas veces son discontinuas. Eso se ha rescatado por los artistas contemporáneos, pues la complejidad de la ciudad es tal, que solo podemos aspirar a una relación discontinua con ella. La ciudad la podemos entender como la suma del sentido artístico atribuida desde Mumford y Rossi, más el carácter de transformación que atribuye Lefebvre, que se ha acelerado en las ciudades contemporáneas, siempre considerando el nivel de transformación física en relación con la modificación de hábitos, costumbres, todo el conjunto de relaciones que se generan en su interior y en su expansión.

En cuanto a las formas arquitectónicas de diferentes estilos y momentos de la arquitectura y el desarrollo urbanístico, me interesa señalar, refiriéndome al libro de Peter Ward (1991) *México: una megaciudad*, el sentido heterogéneo y discontinuo de las ciudades contemporáneas, por ejemplo en Ciudad de México, en donde se observa la convivencia de las ruinas prehispánicas con la arquitectura colonial, pero también una arquitectura decimonónica, posmoderna y la llamada autoconstrucción. Sería interesante saber qué particularidades tienen, en este sentido, las ciudades de quienes se encuentran en otros puntos geográficos. Esta forma visual arquitectónica se intersecta con problemáticas

urbanas diversas: los sistemas de transporte, la contaminación, la inseguridad y los diferentes condicionantes económicos que dan forma a la ciudad y suscitan relaciones diversas, siempre cambiantes.

Regresando a la referencia de las dimensiones semiológicas de la ciudad, con las categorías sintagmáticas, simbólicas y paradigmáticas para referir las categorizaciones que introduce Rossi, este último se encarga también de diferenciar tres funciones principales del conjunto urbano: 1) la residencia; 2) las actividades fijas —que comprenden almacenes, edificios públicos y comerciales, universidades, hospitales, escuelas, servicios e infraestructuras—; y 3) la circulación. Introduce la expresión de “arquitectura de la ciudad”. Aldo Rossi (1986) la describe como la escena fija y profunda de la ciudad, a la vez que entiende la ciudad como obra de la mano del hombre y, por lo tanto, depósito de sus fatigas que encarna valores como la permanencia y la memoria, que da forma a la historia: “la arquitectura como una gran manufactura, una obra de ingeniería y de arquitectura, más o menos grande, más o menos compleja, que crece en el tiempo [pero también] un aspecto de una realidad más compleja” (p. 70). Me interesa considerar la ciudad como imagen y como medio, no como mero escenario pasivo, sino pensar su complejidad, a lo que podríamos sumarle, en la contemporaneidad, el papel de las tecnologías digitales para generar otra imagen y otra dinámica urbana.

La ciudad no es entendida como un soporte de acontecimientos, sino como algo vivo con capacidad de mutación en donde los habitantes y quienes la recorren tienen la potencialidad de generar transformaciones, pasando a ser una relación activa entre persona y ciudad. El territorio se define con base en factores en permanente cambio, como la economía, la cultura, la geografía y, de ahí, la arquitectura y el urbanismo, por lo que se refiere a un campo de actividad puramente político. En las ciudades nada es coincidencia, ni las ubicaciones de las poblaciones marginales, ni la ubicación de los centros de poder, ni los circuitos económicos. Tenemos estos puntos como pilares base de cualquier ciudad, se puede entender la dinámica de estas de acuerdo con la observación de estos puntos; sobre ellos se puede ver también cómo el actuar de la población modifica y ejerce singularidades en esta estructura, por ejemplo, algunas ciudades fronterizas como las que hay en el norte de México, que suelen contar con una demografía es-

pecífica de todas las comunidades inmigrantes que han llegado hasta allí, demarcando situaciones de poder socio económico y estableciendo de forma instintiva y caótica sentidos de territorialidad y poder en permanente cambio.

LA CIUDAD COMO PRÁCTICA

De Certeau (1996) considera que la voluntad de querer apreciar la ciudad ha precedido siempre los medios tecnológicos y arquitectónicos (urbanísticos en general) para satisfacerla. Ejemplifica diciendo que “las pinturas medievales o renacentistas representaban la ciudad vista en perspectiva por un ojo que, no obstante, nunca había existido hasta ese momento. Inventaban a la vez el sobre vuelo de la ciudad y el panorama celeste” (p. 104). Los caminantes de las ciudades lo hacemos, por lo general, a ras del suelo, construyendo un “texto” que no leemos en un espacio que no vemos y cuyo conocimiento ignoramos, componiendo no obstante redes de escritura e historias múltiples, “fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin” (De Certeau, 1996, p. 105). Esta manera de habitar en el espacio, de practicar el espacio, implica maneras de hacer las cosas, experiencias de organización y movilidad en el espacio geométrico-geográfico, es decir, “una experiencia antropológica, poética y mítica del espacio, y una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad habitada. Una ciudad trashumante o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible” (De Certeau, 1996, p. 105). Es importante mencionar el sentido de dominación implicado en la vista panorámica que, por otro lado, ofrece un goce.

De Certeau se atiene a la jerarquización tradicional de los órganos sensoriales, a una larga tradición que privilegia la vista como el sentido más intelectual y dominante, y que siempre supone una distancia. La mirada desde la cima, la elevación, la separación del sujeto respecto a la totalidad del entorno urbano lo convierte en un mirón. Aquí hay una fragmentación de la experiencia de la ciudad. De Certeau encuentra su antecedente en la pintura y la concepción medieval y renacentista del espacio, en relación directa con los aparatos y sistemas de representación del espacio, resumiendo esta actitud de

mirada panorámica como una ficción del conocimiento. Javier Madueño (2007), sugiere que fueron los artistas, al igual que los geógrafos, quienes, durante la Edad Media, descubrieron la sensibilidad hacia el paisaje y quienes mostraron realidades que habían permanecido imperceptibles a la mayoría. De Certeau plantea que el conjunto de procedimientos técnicos organizó en la tradición pictórica un poder omnividente, que siguió operando en la concepción arquitectónica funcionalista. La ciudad-panorama, que es simulacro teórico, introduce un olvido de las prácticas, “abajo” es donde se practica la ciudad, donde hay una creación de espacio efectuada por el caminante. Es el caminante o el conjunto de caminantes, quien construye una red de escrituras, de historias múltiples, generadas por las múltiples trayectorias. Estas prácticas, ajenas a lo geográfico y lo geométrico —no olvidemos la raíz griega de geometría: medida o descripción (grafía) de la Tierra (geo)—, no son visibilizadas ni en su totalidad ni todas las veces, pero constituyen la espacialidad, la realización del sistema urbano. Estas “maneras de hacer” se distancian del concepto de ciudad, de su planificación realizada por la arquitectura y el urbanismo, formas tradicionales de intervención en el espacio urbano que resumen la multiplicidad y complejidad de hechos urbanos en el concepto de ciudad.

El tratamiento de la ciudad por la racionalidad urbanística busca tratar como unidad coherente, pertinente y homogénea al conjunto de experiencias diversas de la ciudad. Es un sentido completamente instrumental. El rechazo de lo que no es tratable, de los “deshechos” de la administración funcionalista, en vez de frenar la anormalidad, la desviación, la enfermedad, tiene efectos contrarios, pues el sistema no deja de producir lo que considera como pérdida, como negatividad, como retroceso. Una de los matices más importantes que introduce De Certeau es que la visión funcionalista de la ciudad privilegia el progreso, en relación directa con la temporalidad, pero que olvida la dimensión espacial, impensada por la tecnología científica y política. Esto constituye un olvido de la vida urbana; sin embargo, este relato oficial de la concepción funcionalista se ha degradado. Es evidente que la ciudad moderna se ha deteriorado, igual que el programa que la organizó. Respecto a la relación que marca De Certeau entre las prácticas espacializantes de la ciudad y los textos, señala que las trayectorias que sigue cada caminante tejen los espacios de manera distinta y que no

se localizan —papel que atribuye a su registro en imagen—, sino que se espacializan. Señala esta construcción en imagen como un contenido de ausencia, pues marca lo que ha pasado y opacan el acto mismo de caminar. Ocurre un empobrecimiento de la experiencia. De Certeau (1996) otorga un estatuto de reliquia a la imagen, sea de naturaleza manual o técnica: “Sólo se deja aprehender una reliquia colocada en el no tiempo de una superficie de proyección. En su calidad de visible, tiene como efecto volver invisible la operación que la ha hecho posible [...] La huella sustituye a la práctica” (p. 109). Así, para De Certeau, planificar la ciudad “es a la vez pensar la pluralidad misma de lo real y dar efectividad a este pensamiento de lo plural; es conocer y poder articular” (p. 106). Considera, además, que la ciudad, en tanto discurso utópico y urbanístico, se define por una triple operación:

a) La producción de un espacio propio: la organización racional debe por tanto rechazar todas las contaminaciones físicas, mentales o políticas que pudieran comprometerla; b) la sustitución de las resistencias inasequibles y pertinaces de las tradiciones, con un no tiempo, o sistema sincrónico: estrategias científicas unívocas por estos acontecimientos-trampa, lapsus de la visibilidad, reintroducen en todas partes las opacidades de la historia; c) la creación de un sujeto universal y anónimo que es la ciudad misma es posible atribuirle poco a poco todas las funciones y predicados, hasta ahí diseminados y asignados entre múltiples sujetos reales, grupos, asociaciones, individuos. La ciudad como nombre propio, ofrece de este modo la capacidad de concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras (p. 106).

Lo anterior da cuenta de que las ciudades son resultado consciente e inconsciente de decisiones llevadas a cabo en épocas distintas de la historia, por quienes llevan las riendas políticas y económicas, entre las que se cuentan y resultan las de planificación y organización del espacio urbano. Así es como la ciudad puede concebirse como un concepto o conjunto de conceptos desde los cuales es posible pensar la ciudad como reflejo de las buenas y las malas decisiones de sus líderes, sus programas políticos y sus operaciones programadas de construc-

ción, recuperación y destrucción, sobreviviéndose entre sí, de manera residual, unas con otras. Por ello,

en la coyuntura presente de una contradicción entre el modo colectivo de la administración y el modo individual de una reapropiación, esta cuestión resulta sin embargo esencial, si se admite que las prácticas del espacio tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social (De Certeau, 1996, p.108).

De Certeau apuesta por la necesidad de desarrollar una teoría del campo urbano, de este lugar donde los seres humanos en calidad de ciudadanos desarrollamos nuestras prácticas cotidianas y vitales. Esto sucede básicamente a partir de los pasos dados, los cuales forman huellas, mismas que se inscriben en el ámbito de la memoria y el olvido. Dichas huellas sustituyen a la práctica en tanto son huellas mnémicas que, a través de la acción, se hacen legibles. El rastro antropológico se inscribe y queda registrado en el tiempo y en el espacio, en la memoria, capaz de ser recuperado y legible, como andar y como espacio de enunciación por parte del caminante.

El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etc., las trayectorias que habla. Todas las modalidades se mueven, cambiantes paso a paso y repartidas en proporciones, en sucesiones y con intensidades que varían según los momentos, los recorridos, los caminantes. Diversidad indefinida de estas operaciones enunciatoras. No se sabría pues reducirlas a su huella gráfica (De Certeau, 1996, p. 112).

A estos caminos sobre los que caminan los paseantes De Certeau les llama “retóricas caminantes” o “retóricas del andar”. Este ‘arte’ implica usos y estilos. El estilo

especifica una estructura lingüística que manifiesta sobre el plano simbólico la manera fundamental de un hombre de ser en el mundo; connota una singularidad. El uso define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma (De Certeau, 1996, p. 112).

Concebido el espacio de esta manera, es decir, como una totalidad coherente, simultánea y articulada, significa que

Las figuras caminantes sustituyen recorridos que poseen una estructura de mito, si al menos se entiende por mito un discurso relativo al lugar/no lugar (u origen) de la existencia concreta, un relato trabajado artesanalmente con elementos sacados de dichos comunes, una historia alusiva y fragmentaria cuyos agujeros se encajan en las prácticas sociales que ésta simboliza (De Certeau, 1996, p.114).

Entre el nombre y la magia propia del andar ocurre un enrarecimiento semántico que conlleva a una cierta indeterminación, dando lugar a una cierta poética que ofrece sentido y significación al transeúnte mientras circula, orientando sus pasos en la ciudad. Un ejemplo de esto es que ciertas prácticas significantes, como contarse leyendas, relatos o historias orales, se vuelven capaces de inventar espacios o lugares encantados. “Los relatos de los lugares son trabajos artesanales. Están hechos de vestigios de mundo” (De Certeau, 1996, p. 120). Bajo estos argumentos,

los lugares son historias fragmentadas y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en fin simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo (De Certeau, 1996, p. 121).

El caminante actualiza las posibilidades fijadas con anterioridad por el sistema espacial, si bien puede no usar todas las opciones, constantemente abre nuevas rutas, nuevas posibilidades de deambular por la ciudad, creando discontinuidades en su operación en el espacio. En esta apropiación del espacio, el autor propone que genera “accidentes”, “sesgos” y “raros”, la introducción de una retórica del andar, que busca utilizar los tropos o figuras retóricas como modelos para el análisis, justificada desde dos postulados: 1) las prácticas del espacio corresponden a la manipulación de elementos de un orden construido; 2) estas prácticas se desvían de un “sentido literal”, definido por el sistema urbanístico y que suponen una equívocidad.

En este sentido, la ciudad se configura como una trama de pasos y recorridos, en cuya condición itinerante radica su imposibilidad de ser inscrita, localizable y su potencial subvertidor de relaciones de poder. Los procedimientos de memoria y olvido, revela De Certeau, articulan la vida urbana; y su especificidad: la imposibilidad de la localización, la privación del lugar y su consiguiente itinerancia, que convierten a la ciudad en un tejido urbano en la que la espacialización, en tanto ‘captación del espacio’, tiene capacidad transformadora respecto a los sentidos instaurados por la planificación. Es por eso que los relatos, las autoridades locales y las tradiciones se convierten en espacios a reemplazar por el discurso urbanista; su carácter de superstición socava y amenaza la potestad unívoca de la razón técnica.

El relato, como patrimonio de los individuos, como vestigios del pasado, produce prácticas capaces de inventar espacios. Ante esta capacidad creativa del relato, De Certeau contrapone los rumores, dominio de los medios de comunicación y su masividad, capaces de “cubrir todo”, produciendo datos, sustituyendo los nombres propios, apropiándose de las tradiciones en un efecto totalizador. “La dispersión de los relatos ya indica lo memorable. En realidad, la memoria es el antimuseo: no es localizable” (De Certeau, 1996, p. 20). Este último punto es de especial interés porque permite encontrar un punto de convergencia en el que las construcciones discursivas de los medios de comunicación respecto a la ciudad y al habitar en común —especialmente tras acontecimientos que conllevan trauma colectivo— han de ser confrontados a la persistencia fragmentaria de los relatos y sus memorias, y las maneras inasibles en que se manifiestan. En esta confrontación los relatos sumergidos emergen y disputan los relatos o ficciones oficiales, muchas veces fijados en museos y otros soportes de la historia oficial, como los nombres propios de las calles.

POÉTICAS ARQUITECTÓNICAS

Uno de los aspectos que detona la preocupación artística es el espectacular y desigual crecimiento económico, que ha provocado el aumento de la población urbana: la extensión de las megalópolis. El ascenso y creciente diseminación de las tecnologías también habla del significado de la ciudad y la percepción que tienen de ella sus habitantes. Sin

duda, la presencia de las diversas tecnologías *sobre* y *en* la ciudad han modificado las relaciones con la ciudad y entre los habitantes de la misma. Otra de las motivaciones para desarrollar estos proyectos es lo absurdo e hipócrita del planteamiento de ciudades respetuosas con el medio ambiente o de sistemas de desarrollo sostenible. El asentamiento de la ciudad actual se vuelve barrera que impide concebir una civilidad. No hay capacidad para gestionar y controlar el crecimiento de los centros urbanos, así como la legibilidad de su significado. Se atiende a intereses de unos cuantos políticos y empresarios. Es útil la clasificación que elabora el autor sobre estas realizaciones que se encuentran en el borroso límite de lo arquitectónico y lo escultórico y que nombra como modelos de escala variable, atendiendo, por un lado, a su escala –recurso que implica al cuerpo del espectador– y, por otro, a su sentido de proyecto –donde aparece la maqueta, etapa intermedia entre orden mental y físico, el boceto de lo que aún no existe, pero que puede ser también lo irrealizable–. El cambio de escala que supone pasar del modelo o maqueta al original puede trastocar el significado expresivo y semántico en la “obra terminada”, pues la socialización de la obra, la percepción del espectador en términos corporales, introduce elementos que no fueron ni pueden ser calculados en el proceso.

A lo anterior se le suman los contenidos de tipo psicológico que algunas obras tienen. De manera que hay diversas salidas, diversos abordajes del tema urbano-arquitectónico. Algunos artistas se interesan por reducir, de manera considerable, las dimensiones de los personajes humanos y remarcan la magnificencia de las construcciones. Otros, como Rachel Whiteread³ o Thomas Struth,⁴ cargan a su obra de un fuerte sentido histórico. Otros extienden su preocupación al cuerpo tecnologizado en el ambiente citadino, el cuerpo sujeto a una serie de condiciones mediadas por el espacio circundante, es decir, hay una multitud de enfoques para comunicar el cuerpo con el espacio, incluso algunos artistas han sido arquitectos y se distancian de la arquitectura tradicional para poner en cuestión situaciones intersticiales. Su misma práctica como profesionales de la arquitectura los lleva a plantear

³ Ver, Rachel Whiteread (1993). Documentary: “Rachel Whiteread, House”. Recuperado de <https://youtu.be/ZVueGIKQTE8>.

⁴ Ver, Thomas Struth (2013). “Kontaktabzüge (arte-Reihe)”. Recuperado de https://youtu.be/oZrLI1D_SHI.

operaciones que rayan en lo absurdo, pero que son necesarias para evidenciar la poca adecuación de nuestras ciudades a las necesidades reales de sus habitantes. Así es como está funcionando esta expansión de disciplinas, anunciada desde los años sesenta por Rosalind Krauss en su ensayo “La escultura en el campo expandido”. Si bien durante los años sesenta se despreció en gran medida el énfasis en la dimensión material de la obra, en este momento, calificado como post-conceptual por muchos autores, la preocupación por el planteamiento o conceptualización de la obra no se disocia de la importancia de los materiales utilizados y de su carga significativa en la obra.

Si bien la obra de Mona Hatoum⁵ no está centrada en una problemática de lo construido o lo urbano, vemos que tiene piezas en las que refiere su preocupación por lo cartográfico, marcando una posición como artista y siempre refiriendo que los materiales tienen una dimensión asociativa, una capacidad de anclaje para retener la atención del espectador y una vivencia de la obra. De hecho hay cierta filiación entre ambas artistas.

Sobre *Starcase* de DuHo Suh,⁶ que se presentó en 2014 en el Museo de Arte de Zapopan, es importante acotar que, si bien la artista declara que su preocupación se cierne más sobre el espacio personal y psicológico, incluso metafórico, señala dinámicas sociales y políticas de manera muy puntual, como en *House* (1993): vaciado en hormigón de una casa de un barrio pequeño-burgués de Londres, amenazado por la especulación del suelo, donde la obra aparece como símbolo de un pasado destruido. Sustituto del objeto corriente, este vaciado evidencia lo que no se veía en el original: sentimientos, recuerdos, asociaciones personales y relaciones arquetípicas de vida-muerte. Podemos incluir su obra en una vertiente artística tradicional, por el énfasis en los materiales y la dimensión escultórica de su trabajo y porque sus piezas conservan, en la mayoría de los casos, cierto grado de iconicidad, pero también en la contemporánea, por la complejidad de sus planteamientos, los lugares en los que sitúa sus piezas. La dialéctica dentro-fuera que introducen las aberturas —puertas y ventanas— es una tema-

⁵ Ver, Mona Hatoum (2007). “Measures of Distance 1 part”. Recuperado de <https://youtu.be/ZMAU2SfkXD0>.

⁶ Ver, Du-Ho Suh (2012). “TateShots: Staircase-III Starcase”. Recuperado de https://youtu.be/xYEF_GXilu8.

tización que puede generar múltiples soluciones artísticas que señalen contrastes perceptuales, pero que también se introduzcan en la dimensión política, considerando nociones como espacio interior-privado y espacio exterior-público. Estos aspectos han sido problematizados desde la pintura clásica (la pintura holandesa de los siglos XVI y XVII); en el arte contemporáneo adquieren un sentido de inmersión del espectador, por las posibilidades de planteamientos artísticos a través de ambientaciones, instalaciones, performances e intervenciones.

El trabajo del español Isidro Blasco⁷ constituye una práctica artística sobre el espacio y el tiempo, con las tres variantes: autobiográfica, imagen de lo urbano y lo material, que se encuentran entre la escultura, la arquitectura y la escenografía. En fin, estos artistas son distintos entre sí, tanto en lo formal como en la búsqueda temática y los alcances de sus piezas, pero todos buscan implicar al espectador/visitante con recursos materiales variados, además los engloba la constante del inconsciente arquitectónico. Según Rosalind Krauss, el paso de la Modernidad provocó que la concepción de la escultura y su posición en el espacio cambiaran. Considera que *Las puertas del infierno* y la estatua de Balzac, ambas de Rodin, si bien fueron concebidos como monumentos, pueden considerarse autónomos como esculturas, entrando así un espacio que podría denominarse “condición negativa”,

Una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo [...] que en cuanto a su producción escultórica opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo al monumento abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran parte autorreferencial (Kraus, 2002, p. 64).

Combinando exclusiones –no-paisaje y no-arquitectura–, la escultura gana autonomía respecto al monumento que ahora, acaso, le sirve de base o referencia. Estos dos términos negativos

expresan una estricta oposición entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, entre lo cual parecía suspendida la producción

⁷ Ver, Isidro Blasco (2012). “La fotografía tridimensional de Isidro Blasco”. Recuperado de <https://youtu.be/hQ-GoFl-F1g>

de arte escultórico... [es decir]... la no-arquitectura es, según la lógica, una cierta clase de expansión, sólo otra manera de expresar el término paisaje, y el no-paisaje es, simplemente, arquitectura (Krauss, 1990, pp. 66-67).

El campo ha quedado expandido para la producción “objetiva” y el consumo “subjetivo” de la escultura en el espacio o universo escultórico. Dicho campo expandido “... concierne a la práctica de los artistas individuales; el otro tiene que ver con la cuestión del medio” (Krauss, 1990, p. 72). Es decir, en tanto expandido, el campo se torna, a su vez, en una serie finita de expansiones que puede continuar siendo explorado por el artista a través de la manera en la cual este organiza su trabajo en dicho espacio, el cual ya no está sujeto a las condiciones y mediaciones originales del lugar que se interviene. La escultura gana autonomía en el arte moderno, pero poco a poco, y específicamente en la posguerra, esta autonomía se ve amenazada por los diversos desplazamientos. Esto lleva a la imposibilidad de definir como escultura a un gran conjunto de obras, los límites se pierden. De esta forma, “la escultura entró en una tierra de nadie categórica” (Krauss, 1990, p. 65). La escultura se convierte en su lógica inversa y se inserta en el espacio como algo que es no-paisaje y no-arquitectura. La escultura se convierte en una ausencia ante la combinación de exclusiones, que deriva en una expansión. La autora se refiere a este campo expandido como lo complejo, impensado en el campo del arte, de lógica renacentista durante siglos y que sí se pensó en otras culturas, sobre todo bajo la forma de laberintos, que muchos artistas de los años sesenta retomaron para su producción (sobre todo del minimalismo y el Land Art). La problematización de este campo suspende la categoría de escultura modernista, sin un lugar privilegiado en el diagrama, localizado más bien en la escultura, en la periferia de un campo.

Krauss invita a pensar en lo específicamente escultórico, esto es, que las obras tienen una lógica interna. Este es un criterio desde la escultura modernista, donde las partes y el todo están en estrecha y obligada relación. Hay una composición, en sentido tradicional, dentro de las artes plásticas. Lo que hace Krauss es desmontar estos supuestos e identificar que lo que está sucediendo en el campo artístico es una expansión, donde hasta podríamos decir que ya no se trata de

obras de arte con una lógica interna, sino de objetos que se colocan en el espacio. Me refiero a los objetos minimalistas, aunque la producción artística de posguerra es mucho más diversa. Lo que define Krauss como el conjunto de producciones que no son específicamente escultura sí tiene resonancia en la producción actual, cada vez menos, con un sentido puramente artístico y cada vez más insertas en la acción social y política. Es toda una serie de planteamientos donde ya no existe la separación radical entre arte y vida, y sí se ha generado la participación del público, trascendiendo la noción tradicional de espectador, como aquel que solo ve o contempla.

Hoy la cartografía artística es una práctica que detona procesos múltiples y se ayuda de la tecnología, en lo que se denomina *localive media projects*, por mencionar una entre muchas líneas de investigación. El arte actual, aunque se exhibe en algún lugar, no tiene patria, su lugar es el ‘espacio del andar’, un andar errático y un espacio en el cual se interviene diseñándolo o rediseñándolo como ejercicio arquitectónico para ser habitado de diversas maneras. Un espacio que, en tanto nómada, es menos denso y más flexible, a diferencia del espacio sedentario, el cual es más sólido y lleno. En este sentido, dice Careri (2002):

la ciudad nómada no es la estela de un pasado marcado como una huella sobre el terreno, sino un presente que, de vez en cuando, ocupa aquellos segmentos del territorio en los que se produce el desplazamiento; aquella parte del paisaje andada, percibida y vivida en el *hic et nunc* de la trashumancia. A partir de ahí, el territorio es leído, memorizado y mapeado en su devenir [...] [Dicho mapa sería] Un vacío en el cual los recorridos conectan pozos, oasis, lugares sagrados, terrenos aptos para el pasto y espacios que se transforman a gran velocidad. Es un mapa que parece reflejar un espacio líquido donde los fragmentos llenos del espacio del estar flotan en el vacío del andar y donde unos recorridos siempre distintos quedan señalados hasta que el viento los borre (p. 42).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

En torno y dentro de los límites de estos espacios vacíos, el nomadismo se practica en el andar. Dichos espacios vacíos, por lo general, son conocidos y suponen un retorno casi seguro a diferencia del errabundeo, en el cual el andar ocurre sin objetivos definitivos y el territorio, pocas o nulas veces, es conocido. En el acto de andar, los espacios adquieren una reescritura de lo que allí está contenido, se ven transformados de alguna manera y así sus significados cambian. Lo anterior conlleva a que el andante cartografie de manera distinta dicho espacio en su andar, que se plantee a sí mismo una nueva geometría sobre la geografía del mismo. La caminata, como investigación del espacio urbano, presente en el desarrollo de las culturas primitivas, ha sido olvidada por los arquitectos y los urbanistas, han sido los poetas y los artistas plásticos quienes han intentado recuperarla. Con esta práctica se atribuyó un valor estético al espacio, y no ya a un objeto. Lo mismo sucede con el caminar, actividad altamente fatigosa durante los primeros meses de vida cuando el hombre empezó a construir el paisaje que lo rodeaba. La acción de atravesar el espacio, primero como necesidad natural de desplazamiento con el fin de encontrar alimentos e información indispensable para la supervivencia, se convierte en acción simbólica, una vez satisfechas estas necesidades básicas. Así, el recorrido modifica los significados del espacio atravesado.

Es valiosa la reflexión sobre el errar, como valor, no como error, pues se convierte en instrumento estético para modificar los espacios urbanos, más para dotarlos de significados (comprenderlos) y menos para llenarlos de cosas (proyectarlos). La separación de la humanidad entre nómadas y sedentarios implica también dos maneras distintas de habitar el mundo. Por un lado los sedentarios, habitantes de la ciudad, relacionados con la agricultura y la propiedad de la tierra, son los arquitectos del mundo; mientras que los nómadas, vinculados al pastoreo, a 'la propiedad de todos los seres vivos', son los anarquitectos, los experimentadores del espacio. Los sedentarios representan al *Homo faber*, al hombre que trabaja y se apropia de la naturaleza con el fin de construir materialmente un universo artificial, mientras que los nómadas representan al *Homo ludens*, al trabajo menos fatigoso y más entretenido, al hombre que juega y construye un sistema efímero de relaciones

con el mundo. El uso que el *homo ludens* hace del espacio supone también un uso del tiempo distinto, que resulta de la primitiva división del trabajo y que se aleja de la “productividad” y la “eficacia” que, en gran parte, conlleva a que la ciudad se vaya convirtiendo en urbe, con sus pros y sus contras que escapan de lo visto en este ensayo.

En relación con el errabundeo, una creencia en ciertas culturas primitivas es que el hombre no crece si no se pierde por lo menos una vez en su vida, pues el errabundeo, el perderse, significa que ya no hay una relación de dominio del sujeto sobre el espacio (conecta con el planteamiento que revisamos de Michel de Certeau). Incluso se abre la posibilidad de que el espacio lo domine. Cambiar de lugar, entrar en mundos diferentes, recrear continuamente puntos de referencia, obliga a regenerarse psíquica y físicamente el paso de la ciudad a la urbe para seguir haciendo de esta un lugar habitable a través del andar y sus diversas representaciones.

BIBLIOGRAFÍA

01. Barthes, R. (1980). “Sobre la fotografía”. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
02. Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
03. Blasco, I. (2012). “La fotografía tridimensional de Isidro Blasco”. Recuperado de <https://youtu.be/hQ-GoFI-F1g>
04. Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
05. Crang, M. (1999). “Knowing, tourism and practices of vision”. En D. Crouch (ed.), *Leisure/tourism geographies: practices and geographical knowledge*. Nueva York: Routledge.
06. De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I, Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
07. Dorfler, G. (1989). *El devenir de las artes*. México: FCE.
08. Flusser, V. (1985). *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: UNAM.
09. Flusser, V. (2002). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
10. Foucault, M. (2010). “Las Heterotopías”. Recuperado

- de https://docs.google.com/document/d/1e_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYpplEIy7OZtO3wlmzxxUk/edit?hl=es&pli=1.
11. Hatoum, M. (2007). "Measures of Distance 1 part". Recuperado de <https://youtu.be/ZMAU2SfkXD0>.
 12. Krauss, R. (1990). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
 13. Lefebvre, H. (1976). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
 14. Maderuelo, J. (2007). "Paisaje: un término artístico". *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
 15. Parr, M. y From Contacts. Portraits of Contemporary Photographers, vol. 3. Recuperado de <https://youtu.be/TJinAgBYaLs>.
 16. Rossi, A. (1986). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
 17. Struth, T. (2013). "Kontaktabzüge (arte-Reihe)". Recuperado de https://youtu.be/oZrLI1D_SHI.
 18. Suh, D. H. (2012). "TateShots: Staircase-III Staircase". Recuperado de https://youtu.be/xYEF_GXilu8.
 19. Ward, P. (1991). *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano*. México: Conaculta/Ed. Patria.
 20. Whiteread, R. (1993). "Documentary: Rachel Whiteread, House". Recuperado de <https://youtu.be/ZVueGfKQTE8>.

CARLOS ALBERTO NAVARRO-FUENTES. Estudió el posdoctorado en Estudios Sociales por la UAM Iztapalapa. Es Doctor en Teoría Crítica por el 17, Instituto de Estudios Críticos y Doctor en Humanidades por el Tecnológico de Monterrey. Ha publicado libros y artículos en revistas nacionales e internacionales.