

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

INCURSIONES URBANAS EN POBLE NOU:  
IMAGENES Y EXPERIENCIAS DESDE LA MIRADA  
CENTRAL Y LA MIRADA IMPURA EN UN TERRITORIO  
EN TRANSFORMACIÓN

POR

MARÍA GISELA ESCOBAR DOMÍNGUEZ

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR

DR. JOAN PUJOL TARRÉS

DEPARTAMENT DE PSICOLOGIA SOCIAL

FACULTAT DE PSICOLOGIA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

BARCELONA, 2009



## Viajes

Cuando los famas salen de viaje, sus costumbres al pernoctar en una ciudad son las siguientes:  
Un fama va al hotel y averigua cautelosamente los precios, la calidad de las sábanas y el color de las alfombras.

El segundo se traslada a la comisaría y labra un acta declarando los muebles e inmuebles de los tres, así como el inventario del contenido de sus valijas.

El tercer fama va al hospital y copia las listas de los médicos de guardia y sus especialidades.

Terminadas estas diligencias, los viajeros se reúnen en la plaza mayor de la ciudad, se comunican sus observaciones, y entran en el café a beber un aperitivo. Pero antes se toman de las manos y danzan en ronda.

Esta danza recibe el nombre de "Alegría de los famas".

Cuando los cronopios van de viaje, encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, y los taxis no quieren llevarlos o les cobran precios altísimos. Los cronopios no se desaniman porque creen firmemente que estas cosas les ocurren a todos, y a la hora de dormir se dicen unos a otros: "La hermosa ciudad, la hermosísima ciudad". Y sueñan toda la noche que en la ciudad hay grandes fiestas y que ellos están invitados. Al otro día se levantan contentísimos, y así es como viajan los cronopios.

Las esperanzas, sedentarias, se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a verlas porque ellas ni se molestan.

Julio Cortázar. *Historia de Cronopios y de Famas*



Ha sido largo y trabajado el camino para llegar hasta aquí, aunque ahora parece que el tiempo ha sido breve. En este momento es donde deseo decir *gracias!* a las personas que me han acompañado en estos andares:

A mis dos hijas Cecilia Antonia y María Manuela por estar allí, por motivar mis aventuras y por su amor.

A mi compañero Manuel por nuestros días y noches compartidos. También por los comentarios y extensas (e intensas) disertaciones que me fueron siempre útiles para salir de algunos atascos...y por las ricas comidas que llenan no solo el cuerpo sino el espíritu.

A mi madre Gisela, gestora e impulsora incansable de los proyectos familiares. Este camino recorrido también es tuyo.

A mis hermanas, Clara y Ana, siempre hermanas y siempre solidarias.

Deseo dar las gracias a Joan Pujol y Marisela Montenegro por sus comentarios y aportes para dar forma a estas ideas. A los integrantes del FIC por permitir un espacio plural de discusión.

A Maritza Montero, Pep Vivas, Pilar Albertín, Margot Pujal, Tomás Ibáñez, cada uno por su granito de arena.

A mis amigos del Doctorado de Psicología Social, especialmente a Liliana Vargas y Niza Cassián porque en nuestras conversaciones aparecieron autores, ideas, palabras y trayectorias que enriquecieron esta escritura.

A mis panas, Xesco Ortega por la diagramación y edición del trabajo, a Leticia Martínez y Edgardo Vilorio por la versión impresa. Gracias mil!.

A la Universidad de Los Andes de Venezuela, y a mis compañeros del Departamento de Psicología porque me han permitido el tiempo necesario para la culminación de este proyecto.

A Jordi Ribas, del Centro Cívico Can Felipa, Mar Codobés de Interferencia y Rosina La Terza, por brindarme parte de su tiempo.

Y finalmente deseo agradecer a la gente de Poble Nou, a los vecinos y los talleres de arte que abrieron sus puertas para mostrarnos sus entretelones.

A todos, y a los imprescindibles que omito en este momento, muchas gracias.



# ÍNDEX

ÍNDEX .....	I
ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS .....	III
A MODO DE INTRODUCCIÓN: DISPONIENDO ITINERARIOS .....	1
I. DE LA ESTÉTICA A LA CIUDAD: PROBLEMAS Y MATICES .....	7
1. Los espejos del lenguaje y los decires de las cosas .....	14
2. El silencio de la experiencia: Imágenes frente a discurso .....	18
3. Discurso frente a experiencia .....	23
4. Experiencia: semiosis y cuerpos .....	28
5. Punteando los espacios: Algunas comprensiones epistemológicas previas .....	34
6. Espacios del poder .....	40
7. Espacios mentales y producción de imaginarios .....	46
8. Ciudades-visibles /Ciudades-performance .....	52
9. De lo estético en ciudades sin-estética: ¿que pasa con Poble Nou? .....	57
10. ¿Ha muerto la ciudad?: Hacia los próximos hitos de este trabajo .....	64
11. Fin e Inicio del itinerario .....	67
II. CARTOGRAFÍAS DESDE LA MIRADA CENITAL .....	71
1. El ojo divino: Mirar-representar-probar-universalizar .....	79
1.1. Venciendo al genio maligno de la imaginación .....	80
1.2. Conocimiento y evidencia .....	82
2. La promesa de los artefactos: los dispositivos visuales como máquinas cenitales ...	87
2.1. Ojo y objeto .....	88
2.1. Etapa de la imagen “naturalista” entre el siglo XVI e inicios del XIX .....	90
2.2. Objetividad y reproducción mecánica: ¿Dispositivo o estética? .....	92
2.3. Objetividad moralizada .....	96
2.4. Andamiaje cyborg y redes tecnológico-visuales .....	97
3. Miradas-Otro o cómo producir espacios subalternos desde la mirada cenital .....	104
3.1. Colonialidad y modernidad .....	105
3.2. Imágenes y espacios en el pensamiento colonial americano .....	108

3.3. Colonización interna: matices de la producción territorial en la ciudad europea	112
4. Cartografías racionales	121
4.1. Avatares del Saber/Poder: El sujeto disciplinado	121
4.2. Plataformas cenitales: ¿Poder panóptico o microfísica?	125
4.3. El poder se urbaniza	129
<b>III. ESCENARIO DE LA MIRADA IMPURA</b>	<b>137</b>
1. Imágenes y lugares de la mirada	143
1.1. Ciudad, narración, tiempo y espacio en el escenario de la mirada impura	143
1.2. Ojo mítico y representación: punto de partida antropológico para otras posibilidades de mirar la imagen al ras del suelo	148
1.3. De la fotografía como expresión del hábitus	151
1.4. De los ensamblajes de la imagen: ¿verdaderas o falsas?	154
1.5. La visión se acelera y la ciudad toma una pausa	161
2. De lo estético a la producción de cartografías contrahegemónicas	168
2.1. Del objeto-imagen a la mirada situada: apuntes desde la fenomenología	168
2.2. Del mundo-imagen a la obra de arte: algunos problemas para acercarnos a l@ estétic@ y retornar a lo social	174
2.3. Objetualidad y paradigma estético	177
2.4. Estética relacional	182
2.5. Zona urbana: objetos al ras del suelo y potencia política	185
3. La ciudad es una forma (y nos movemos en ella)	190
3.1. De la representación a la presentación	190
3.2. Las formas de lo social	193
4. Cuerpos en deriva y prácticas estéticas	198
4.1. La deriva lúdica y estética: Incursiones en el espacio público	198
4.2. Cuerpos y subjetividad nómada: entre el estar y lo inconstante	203
4.3. Actuando con el cuerpo y los sentidos: el performance	210
4.4. La ciudad-performance y su potencia política	217
<b>IV. CONCLUSIONES Y DIFRACCIONES</b>	<b>223</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>229</b>
Zonas Web	245



# ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Imagen 1: Torre Agbar y casa desde la estación de metro Glóries. ....	45
Imagen 2: Fábrica en ruinas Carrer Llacuna, diciembre 2007. ....	55
Imagen 3: La fábrica anterior demolida, marzo de 2008. ....	55
Imagen 4: Fachada del Mercat de Poble Nou. Construido en 1889. Rehabilitado entre el 2004-2005. ....	62
Imagen 5: Vista sobre Can Ricart y Poble Nou desde una terraza. ....	76
Imagen 6: Cartel promocional de una nueva edificación de la Ciudad del Conocimiento del 22@. ....	103
Imagen 7: Fachada del Ateneu Flor de Maig. ....	118
Imagen 8: Pintada en una de las naves de Can Ricart. ....	125
Imagen 9: Guy Debord: Guide psychogéogrphique de Paris, 1957 (Francesco Careri (2005:107)). ....	145
Imagen 10: Cartel de Burger King al costado de una fábrica. Carrer de Pere IV. ....	156
Imagen 11: Izquierda, cartel de la muestra de artes visuales y música Inside 22@ ( <a href="http://www.inside22.net">http://www.inside22.net</a> ). Derecha, cartel del Outside 22 ( <a href="http://outside22.blogspot.com">http://outside22.blogspot.com</a> ). ....	161
Imagen 12: Espacios para andar. Rambla de Poble Nou. ....	167
Imagen 13: Vacío en el Carrer Pujades. Al fondo se observa la torre Agbar. ....	172
Imagen 14: El Parc Central y sus bancos. ....	181
Imagen 15: Stencils en la puerta de una fábrica. ....	189
Imagen 16: Pared en el Carrer Llull. ....	197
Imagen 17: Fran Blanes, SEAPAÑA, video/performance.Madrid, 2009 (Fotografía de Andres Campagnucci. <a href="http://www.hangar.org/">http://www.hangar.org/</a> ). ....	207
Imagen 18: Talleres en el interior de La Escocesa. ....	216
Imagen 19: Tienda gratis de La Teixidora. ....	219



## A MODO DE INTRODUCCIÓN: DISPONIENDO ITINERARIOS

Asumo la imaginación como ejercicio, como ficción y como imagen. Reivindico la subjetividad y el nomadismo como epistemología y como práctica urbana. Y propongo la pertinencia de producir estéticas y cartografías de la ciudad.

En el recorrido que se inicia a continuación me dispongo explorar mundos posibles entre lo sensible y lo inteligible como ámbitos inseparables del conocimiento. Lo sensible tomará forma a través de imágenes, metáforas, afectos y sensaciones, y lo inteligible desde una narrativa, — que aunque necesariamente académica—, propone una voz crítica ante el pensamiento hegemónico de la razón y de la verdad.

Pretendo explorar la ciudad, —lo cual me sugiere a veces un pretexto—, partiendo del pensamiento parcial y mestizo en el que estoy situada: mujer latinoamericana, —nombre genérico—, y venezolana. Desde este lugar reivindico mi posicionamiento mestizo, no completamente español, no completamente europeo, no completamente indígena, no completamente africano, aunque sí formada bajo los dogmas del saber dominante. Este lugar de enunciación hibridizado en saberes plurales me han permitido, si no exigido, un constante ejercicio de desplazamientos y reflexiones.

Por esto, hago mía la invitación de la cineasta vietnamita Trinh T. Min-ha, de pensar la escritura y el conocimiento en términos nómadas, parciales, nunca completamente acabados: *escribir, no para ser sino para llegar a ser, de manera intransitiva* (en: Rosi Braidotti, 2000:48); y al asumirme como nómada intento despojarme de la expresión del dominante, —que para el pensamiento mestizo es siempre un querer ser—, para instalarme en zonas de significado parciales y situadas como propone Donna Haraway (1995), otra importante convidada en estos recorridos. Lo que pretendo sostener en este trabajo se produce por tanto desde la continua posibilidad y no desde la estabilidad de la “verdad”.

Esta narración se ha escrito en un espacio de enunciación europea y propone miradas a una ciudad también europea. No obstante, me queda el alivio de que este acercamiento no me es

ajeno porque me he implicado en una ciudad también mestiza: Barcelona y específicamente, el barrio de Poble Nou.

Barcelona se me muestra como una ciudad de muchos colores y figuras, joven, alegre, artista, insoportablemente turística y tremendamente consumista; con olores a alcantarilla y a puerto. Una ciudad agobiante si me encuentra en plan de gestiones con las horas milimetradas; una ciudad para y por el turismo; una ciudad que se abre como espacio para el disfrute del arte y la creatividad y también como una ciudad complicadamente política que se matiza entre las conformidades, la intensa actividad de los movimientos sociales o las rupturas de los movimientos *okupas*.

Esta apreciación inaugural a Barcelona es también una aproximación estética de la ciudad porque es la apreciación que surge de las imágenes superficiales desde las cuales ha partido mi proceso de conocimiento en el cual he pretendido implicarme. Pero este ingenuo punto de partida, en tanto superficie, no debe tomarse a la ligera porque también constituyen *formas*, — en tanto imágenes y metáforas—, que dibujan o perfilan los contornos de los múltiples procesos sociales que existen en su tejido urbano. Retomando a Michel Maffesoli (2008,1993) las *formas* son la “piel” o la capa visible del cuerpo social; así, lo que guía el proceso de conocer no es solo lo que un *objeto es*, sino las maneras en que se *deja ver* porque las *formas* integran tanto la imagen como su significado en lo social. Las formas son emocionales y empáticas; en consecuencia, son subjetivas.

A partir de aquí, las imágenes *superficiales* de esta ciudad comienzan a adquirir la cualidad de objeto social que encaja en una trama de relaciones y que ancla en un momento histórico: Barcelona en la primera década del siglo XXI.

Ante esta *Barcelona del siglo XXI* necesariamente se asoma otra mirada que atraviesa y a la vez contrasta con mi apreciación anterior: es mi mirada académica, mi mirada formada y analítica que no deja pasar inadvertido el contraste entre los *stencils*, los *graffitis* y los camiones del Ajuntament que promocionan una *BCNeta* a la vez que limpian celosamente paredes y puertas precediendo a un grupo de turistas. Con los camiones de la *BCNeta* que a golpes de manguera mantienen limpias las paredes, existe todo un conjunto de dispositivos y regulaciones gubernamentales que controlan y ordenan las relaciones de la ciudad, de las cuales estos camiones son solo la expresión de la acción directa de borrar las marcas del arte callejero considerado suciedad y transgresión.

Esta narración no solo se refiere a Barcelona. Esta es la ciudad donde se ha gestado, aunque su itinerario particular se traza a través de las calles del barrio de Poble Nou donde los contrastes de las *formas* parecen más acusados. No obstante, este texto son también ciudades en latinoamérica, especialmente Caracas y Mérida en los Andes venezolanos y también son otras ciudades que dialogan conmigo permanentemente, que me dan pistas y también me proponen recorridos. Es por tanto un intento de pensar en *la ciudad* sin proponer generalizaciones, más bien analogías y apertura a las experiencias en ellas.

Por ello este texto puede generar distintas lecturas. Propone una narración a través de tres itinerarios: uno es un conjunto de pistas e hitos transitados para comprender los próximos recorridos, que he llamado *Problemas y matices*. Los otros dos itinerarios son *las cartografías de la mirada cenital* y *el escenario de la mirada impura*.

Como el lector podrá notar cada itinerario recorre un camino y produce sus desenlaces particulares, pero cada uno de estos recorridos además de presentar aproximaciones y perspectivas de la ciudad también proponen un ejercicio personal de ejercitación de la escritura y del conocimiento. Esto se hace más evidente entre la *mirada cenital*, donde acudo a una narrativa que considero se restringe más a los códigos académicos, es más lineal, temporal y teórica; y en la otra, *la mirada impura*, la siento más libre en el fluir de mis ideas, emotiva y también más comprometida.

Finalmente, este trabajo presenta recorridos que se nutren de mi vocación nómada, de mi condición mestiza y de mi gusto por conocer lugares y culturas. Como viajante prefiero subir a un coche, un tren o una bicicleta y andar por horas mirando paisajes, carreteras, letreros o estaciones de servicio antes que solucionar los trayectos a la distancia de millas aéreas.

En los trayectos, me encanta sentir que el tiempo discurre a la par de mis pensamientos y que mis experiencias se van transformando paulatinamente en cada desplazamiento. Soy ante todo una andante en derivas. El lugar prometido y esperado no aparece de súbito por obra y gracia de la voz de una azafata sino que cobra progresiva forma geográfica, visual, lingüística y sobre todo, anecdótica. El lugar de destino no se me muestra entonces ajeno, sino trabajado, transmutado y merecido.

Al preparar un viaje, hacer maletas es posterior a la elaboración del itinerario. Mi aspiración nómada dista de las controladas programaciones como los de las agencias turísticas, por tanto,

no dispongo de un protocolo a cumplir sino de cartografías viables que proponen pistas y sentidos a la trayectoria hacia un lugar que me es ajeno y cuya lengua quizá resulte desconocida.

Mis itinerarios se constituyen, primero, de un mapa de carreteras y luego de hitos, que son los pueblos y ciudades por donde pasaremos. Cada hito a su vez tiene lugares especiales que ya me he encargado de identificar y esos lugares tienen siempre historias que contar: arquitecturas, épocas históricas, sucesos bélicos, caminos espirituales, eventos mágicos. Pero esos lugares-historia también me están esperando para yo contarles mis historias personales, para conversar y para dejarse intervenir por mi presencia. Los lugares no solo quedan guardados como fotografías sino como anécdotas y narraciones que me acompañan a casa. Por ello al finalizar un viaje siempre me queda un sabor de fugaz habitante de un lugar vivido.

Pretendo que el trabajo que estoy a punto de presentar no se proponga como un precepto sino como un itinerario de viaje con todos sus matices y devaneos, tampoco deseo presentar un monólogo sino conversaciones, puntos de discusión, sorpresas y espacios de crítica.

Para que esta conversación cobre sentido, en el próximo capítulo mostraré al lector algunos hitos, que como en mis itinerarios de viaje le permitirán situarse e interpretar mi mapa, ubicando mi punto de partida y las distintas trayectorias que han ido dando forma a esta narración.

El itinerario ha comenzado.

I

DE LA ESTÉTICA A LA CIUDAD:  
PROBLEMAS Y MATICES





# I. DE LA ESTÉTICA A LA CIUDAD: PROBLEMAS Y MATICES

¿Qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata?

Michel Foucault. *Las Meninas*

La ciudad no solo es lugar de circulación de discursos de poder ni un contenedor cerrado para nuestras experiencias. La ciudad es también el espacio donde las *cosas* se despliegan y ofrecen a nuestra mirada, a nuestra sensorialidad y a nuestros cuerpos, consintiendo relaciones novedosas, creativas y activas.

En esta afirmación casi quimérica se oculta una condición que deseo problematizar: muy lejos estamos de concebir lo urbano como espacio de relaciones activas, novedosas o estéticas. Nuestras ciudades contemporáneas son, especialmente, territorios definidos por los contornos del poder donde la visualidad actúa como dispositivo de consolidación de esas relaciones.

Propongo el juego de re-pensar nuestras miradas al escenario ciudad. Plantear que la mirada es anterior a nuestras actuaciones y que las definiciones de lo urbano están matizadas por ese posicionamiento previo. Este juego aspira a redefinir la postura representacionista de la imagen como dispositivo para desde allí dar un giro a nuestros modos de ver (y comprender) las ciudades.

ii

Una imagen vale más que mil palabras pero frente a una imagen siempre queda mucho por decir.

Pretender delimitar el campo de la imagen y lo visual es una tarea que considero redundante; sin embargo, para simplificar en este momento la comprensión de las líneas que seguiré en este trabajo, señalaré que me movilizo a través de dos espacios de posibilidad:

a.) La imagen como objeto: El *objeto-imagen* como símbolo que nos abre espacios para la interpretación, lo estético, lo sublime y lo indeterminado; y por otra parte, el *objeto-imagen* como representación y dispositivo que objetiviza, representa y certifica.

b.) La imagen como campo performativo que posibilita miradas, sentidos y subjetividades, lo cual nos cruza con el campo de *lo imaginario*.

Señalaba que delimitar los ámbitos de la imagen es tarea redundante porque en nuestra cultura iconoclasta, la imagen no es solo una representación del objeto sino un componente o mediador dentro de un conjunto de asociaciones complejas que definen prácticas y espacios sociales.

En tal sentido, uno de los retos de este trabajo ha sido ir descubriendo cómo una propuesta sobre imaginarios urbanos requiere comprender un conjunto de relaciones donde lo visual está presente pero siempre articulado con otros elementos. Precisamente por la naturaleza ambigua de la imagen que funciona a la vez como símbolo, como dispositivo o como ámbito de experiencia, la expresión *imaginario* deviene con tal riqueza que no debe limitarse a un concepto-utilaje.

Proponer llanamente que este trabajo tiene como objetivo un acercamiento a los *imaginarios urbanos* probablemente sería el camino más sencillo, pero he optado por seguir otras vías más sinuosas donde lo imaginario constituye una línea que atraviesa todo el proceso y no un punto de partida o de llegada fijo.

Así, un estudio social crítico desde la visualidad puede acercarnos a comprensiones estéticas, afectivas y metafóricas de la ciudad pero también puede mostrarnos cómo la imagen y nuestros modos de *leerla* se relacionan a ámbitos de poder que circulan tanto a nivel público como en los espacios microscópicos de nuestra cotidianidad.

Por ello, los estudios que profundizan en la imagen y la visualidad como procesos sociales no solo deben problematizar este ámbito sino que deberían ser críticos ante una práctica usada y abusada, que en tiempos de globalización pareciera que se manifiesta aún más determinante.

Lo visual y su pariente, la estética, son conceptos que están presentes en todo este camino, proponiendo puntos de cruce con la comprensión de dos perspectivas que he denominado *mirada Cenital* y *mirada Impura*. Cada una de estas miradas definen un posicionamiento y un

acercamiento distinto al conocimiento, al poder, a las prácticas visuales y finalmente, a la ciudad en tanto materialización de estas líneas de fuerza.

### iii

Este trabajo es parte de un recorrido iniciado hace algún tiempo cuando comencé a dirigir mis intereses hacia los territorios del arte y de las imágenes, intentando buscar perspectivas que me permitieran dar un giro a nuestros modos de conocer dominado por los modelos discursivos.

En el recorrido fueron surgiendo preguntas que problematizaban mi inquietud inicial: ¿la representación visual de los objetos sustituye al discurso?, ¿es posible un conocimiento social de las prácticas visuales y estéticas?, ¿permiten estas prácticas incorporar las experiencias encarnadas tradicionalmente desestimadas en el discurso científico?

A medida que estas preguntas daban forma a algunas ideas, también comenzaron a abrir nuevas líneas de fuga sobre la necesidad de materializar el mundo de las imágenes, cosas y palabras en un lugar, en un emplazamiento con espacio y tiempo. Mi búsqueda no pretendía proponer un conjunto de ideas sobre la imagen sin referente contextual, con lo cual mi ámbito de interés no debía limitarse a la lectura y apreciación estética frente a una obra de arte. (Esta alternativa me parecía poco menos que estéril ante mis necesidades de encontrar propuestas más vinculadas a la tarea social). Esta etapa fue compleja y en más de una oportunidad pensé en tirar mi motivación visual al cesto de la basura.

A mi llegada a Barcelona, España, a finales del año 2004 para iniciar el Doctorado en Psicología Social tenía esbozada una línea de investigación dentro de esta inquietud por lo visual, pero en los primeros seminarios, el énfasis discursivo me colocó nuevamente frente a un cúmulo de dudas. Para mi beneplácito en el camino académico<sup>1</sup>, fueron apareciendo propuestas, investigaciones y conversaciones que permitieron matizar estas dudas y reticencias. Pretendo que este texto muestre al lector como esas dudas e inquietudes frente al predominio de lo discursivo se fueron filtrando y articulando.

---

1. Aquí debo mencionar especialmente las disertaciones teóricas y metodológicas en las reuniones del Grupo de Investigación Fractalitas en Investigació Crítica bajo la coordinación de Joan Pujol y Marisela Montenegro y la excelente actividad paralela desarrollada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona con sus invitados de primer nivel.

Paralelamente a mi proceso académico, el deambular por las calles de Barcelona me fue mostrando el arte urbano. No el arte de las esculturas y monumentos que ornamentan los espacios públicos sino el de la calle: los circos, las performances, los músicos y especialmente el arte de los muros en los graffittis y stencils que “adornan” las paredes y muros del barrio El Raval.

A partir de esta apertura, la ciudad como imagen comenzó a cobrar sentido en distintas expresiones de la vida cotidiana de Barcelona a través de los atuendos que observaba por las calles, en las pancartas y banderas de los balcones, en los símbolos de las casas okupas, en los flyers fijados a los postes, en la arquitectura modernista y sus contraste con las nuevas edificaciones de Diagonal o Poble Nou, en los camiones de BCNeta limpiando eficientemente las paredes y calles de la Ciutat Vella... La ciudad progresivamente se constituía en un gran escenario donde imagen, objetos y prácticas sociales se unificaban.

iv

Poble Nou comenzó a concentrar mi atención. En 2005 cuando escuché hablar por primera vez de una casa okupa se trataba de La Makabra, donde se desarrollaba una propuesta de centro social-artístico. Pero un día, —antes que pudiera ir a conocerlos—, la desalojaron.

A partir de la historia de la Makabra me enteré de otros espacios, todos ellos antiguas fábricas de la herencia industrial de Poble Nou: Can Ricart, fábrica que fungía de sede de un conjunto de talleres artísticos autogestionados y que progresivamente estaban siendo desalojada; La Escocesa, que enfrentaba la misma suerte; Can Felipa, actual Centro Cívico; NIU, un espacio de creación dedicado al diseño y a la publicidad. Y más recientemente La Teixidora, centro okupa también desalojado...

Este tejido artístico y social de Poble Nou contrastaba con su otra cara: grandes terrenos vacíos de las recientes demoliciones de naves industriales y algunos pocos edificios de incalificable corte deconstructivista que dominaban desde lo lejos. Entre ellos, imponente, la torre Agbar que se inauguró ese año 2005 alzándose como un gran obelisco post-industrial y demarcando los linderos territoriales hacia el centro de Barcelona para rebautizar con su presencia el nuevo Distrito 22@.

Originalmente en mis acercamientos a Poble Nou tenía la intención de vincularme con los colectivos artísticos del barrio para continuar indagando en las posibilidades sociales de lo

visual. Pero progresivamente fui notando que con las primeras visitas comenzaba a atender también a las transformaciones y contrastes urbanos, con lo cual mis ideas e intereses sobre la imagen comenzaron a tomar forma y materializarse en ese barrio en mutación.

Estos primeros acercamientos intuitivos cristalizaron con mi estudio y posterior práctica de *las derivas* en Poble Nou. A través de las derivas he pretendido producir experiencias desde mi subjetividad como paseante que se deja arrastrar por el paisaje del barrio, por los itinerarios azarosos y especialmente por las imágenes que emergieron en cada recorrido, respetando el propósito original de las *derivas situacionistas* y su propuesta de una práctica lúdica, estética y comprometida políticamente en la comprensión del espacio urbano (Guy Debord, 1957; Keith Bassett, 2004).

La deriva propone una temporalidad **efímera** que no pretende la conservación en el tiempo sino la interpretación de aquello que accede a través de la experiencia del deambular urbano (Careri, 2005) con lo cual, mantiene diferencias formales con la práctica etnográfica.

No obstante, he optado por mostrar la experiencia de las derivas en Poble Nou como parte del ejercicio de una **narrativa reflexiva**, recuperando propuestas y debates al interior de la etnografía crítica (George Marcus, 1994; Paul Rabinow, 1992). Pero más allá del ejercicio metodológico, en este trabajo retomo especialmente la invitación de incorporar la reflexividad como práctica social y política<sup>2</sup> que se dispone en el orden de la autocrítica, el cuestionamiento personal, donde también deben entrar en juego lo subjetivo y la recuperación de lo experiencial y empático según asume la perspectiva feminista (Carla Rice, 2009). Desde este inter-juego entre lo observado, lo compartido y lo experienciado se posibilita la producción de un campo intertextual y plural frente a las convenciones del discurso representacionista.

Estos recursos me han permitido una riqueza de interpretaciones y miradas que articulan y matizan el proceso de investigación teórica con mis opciones personales. Por esto, aunque no

---

2. Luisa Martín Rojo (2001) reconoce que el concepto *reflexividad* tiene distintas comprensiones. Al interior del Análisis Crítico del Discurso, la autora propone comprender el *giro reflexivo* como una práctica social, situada y con implicaciones políticas donde se enfrentan los discursos cotidianos y dominantes. Siguiendo los planteamientos de Pierre Bourdieu, Martín Rojo encuentra que este tipo de práctica social deviene como locus primario para observar el inseparable vínculo entre las acciones sociales, las estructuras y el campo o *hábitus* donde se reproducen. En consecuencia, a través del *giro reflexivo* es posible comprender cómo el discurso puede contribuir a construir, reproducir, mantener y reforzar las representaciones sociales, las ideologías o las identidades sociales en una actividad donde la posición del investigador también está implicada a través de sus propias elecciones.

he pretendido explicitar una propuesta metodológica en la estructura del trabajo, he optado por mostrar al lector **este proceso reflexivo que se conjuga desde la argumentación teórica, la experiencia de las derivas y las imágenes fotográficas obtenidas.**

v

Realicé mis derivas entre la primavera del 2006 hasta el otoño del 2008. Algunas en solitario y en otras ocasiones conté con la compañía de algún compañero que logré convocar para mis descubrimientos. También realicé dos derivas aprovechando convocatorias de asociaciones: una con un grupo del colectivo Krax, (que desarrolla su propuesta sobre las acciones creativas frente al mobbing y el proceso inmobiliario en Barcelona), y otra deriva con el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en el marco de su programa de itinerarios urbanos.

En todas mis incursiones fue fundamental contar con el apoyo de las cámaras de vídeo y fotografía para registrar los itinerarios, las imágenes y las conversaciones sostenidas con algunas personas que me aportaron información valiosa.

Mi inmersión y vagabundeos a través de las calles, edificios y antiguas fábricas de Poble Nou me han permitido descubrir imágenes, objetos y discursos que materializan el *escenario Cenital* de Poble Nou en el Proyecto 22@, y también discurre como un *escenario Impuro* en las prácticas y experiencias al ras del suelo en mi propio devenir y en las prácticas cotidianas de algunos colectivos artísticos que gestionan su supervivencia frente al acelerado proceso de cambio urbano que se produce en el barrio<sup>3</sup>.

Esta narración pretende, por tanto, una aproximación a las ciudades, tomando como referencia el proceso de transformación urbana de Poble Nou que es retrato no solo de los cambios territoriales sino del ejercicio político y social que se desarrolla en nuestro tiempo de globalización, en nuestro tiempo de resistencias contrahegemónicas y en nuestro tiempo de necesaria reivindicación de la subjetividad frente al dominio monocular de la mirada moderna.

---

3. Mi acercamiento al barrio Poble Nou a través de las derivas es, ciertamente, un acercamiento desde mi mirada impura, implicada, corporeizada y en experiencia al ras del suelo. Aquí me he topado con una dificultad epistemológica que ha estado haciéndome ruido durante todo el proceso de trabajo y que finalmente he optado por asumir: la *mirada cenital* de un poder que mira la ciudad desde arriba, está siendo interpretado desde mi *impureza* como investigadora. De momento no daré mas detalles a esta paradoja, porque irá desvelándose progresivamente a lo largo del trabajo. Solo dejar clara la idea que precisamente porque este cruce tiene límites imprecisos no pretendo que ambos escenarios se muestren opuestos o antagónicos sino más bien correlativos.

Pretende también continuar aplanando el terreno para descubrir otras vías de conocimiento de lo social, de aquello que no está limitado únicamente por el discurso y que también es accesible a través de todo nuestro cuerpo.

Explicaré a continuación como está estructurado el trabajo:

La siguiente parte del Capítulo I, se centra en una exposición de problemas y tópicos que han abonado los caminos de esta investigación. Inicio la discusión con las divergencias y yuxtaposiciones entre el giro discursivo y la imagen para decantarme por la importancia de lo visual como campo extradiscursivo.

Las tensiones entre la experiencia como narración frente a la experiencia como visualidad me permitirán asumir una propuesta que considero intermedia: la producción semiótico-material de la experiencia que admite la narración y la visualidad en la producción de subjetividades encarnadas.

Una vez exploradas estas opciones, el camino nos permite comenzar a pensar en las ciudades como espacios de visibilidad y visualidad. Esta parte de la exposición se introduce a una reflexión sobre la noción de espacio que nos conducirá a las disertaciones sobre la ciudad como metáfora y espacio de relación estética.

Cierro este primer capítulo con una interrogante sobre la posibilidad de una aproximación estética en la ciudad frente a la realidad global de nuestras en nuestras urbes contemporáneas.

Con este punto termino de abonar el terreno que me permitirá presentar el Capítulo II, que se refiere a la figuración del *Escenario Cenital* definido por el binomio foucaultiano saber-poder, el ejercicio de colonización espacial y la práctica visual monocular y representacionista como dispositivo.

Finalmente, el Capítulo III, el *Escenario Impuro*, propone un giro al *Escenario Cenital*. En él retomo el re-conocimiento de la ciudad desde las experiencias encarnadas al ras del suelo y propongo recuperar modelos de re-presentación estética que nos aproximen a las prácticas urbanas y sus prácticas de resistencia a través de la producción de visualidades e imaginarios.

## 1. Los espejos del lenguaje y los decires de las cosas

En la taxonomía animal de la enciclopedia china, presentada por Foucault en *Las Palabras y las cosas* (2006), Jorge Luis Borges nos acerca a los límites de las paradojas del lenguaje y al cuestionamiento de la existencia de los objetos que presenta para clasificación. Ante su taxonomía, cabe la duda sobre una realidad que si bien ha sido descrita con rigor gramatical porque pretende ordenar la diversidad y aparente incongruencia de los objetos, también se nos desvela como ilógica y azarosa.

A través de este ordenamiento en apariencia inconexo pero sedimentado en el orden de un espacio gramatical posible, Borges nos está desvelando las arbitrariedades del lenguaje. Aunque las relaciones entre los objetos que el autor nos presenta puedan parecer inciertas, el lenguaje permitirá construirles un sentido y darles un lugar y un orden en la naturaleza:

“He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (Jorge Luis Borges: El idioma analítico de John Wilkins)<sup>4</sup>

El conocimiento del universo se presenta como la posibilidad de la verdad inexistente, y desde esta excusa, la clasificación de Borges nos mostrará un ordenamiento y una categorización de las cosas que es subvertido desde ese mismo discurso que lo produce. Por ejemplo, ¿a que clase de objetos nos refiere una categoría de los animales del emperador que “de lejos parecen moscas”?

La literatura de Borges ha sido presentada por lectores de su obra como un *juego de espejos*. Los espejos reflejan las cosas en su apariencia pero cuando se presentan unos frente a otros pueden conducirnos a lo infinito, a la posibilidad sucesiva de miles de imágenes que difractan un solo objeto. En el genio creativo de Borges esta experiencia de virtualidad infinita podía sedimentarse en el lenguaje a partir de la transgresión de las “verdades” y probabilidades de las cosas, produciendo sus particulares ficciones y difracciones.

La imagen en el espejo nos sitúa ahora ante nuestro primer problema: el orden de las cosas, el espacio de lo visible y de las imágenes.

---

4. Borges, J.L. (1976): *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza.



Frente al texto de Borges y mostrándonos un recorrido a través del cuadro de las Meninas de Velázquez, Michel Foucault se encargará hábilmente de las imposibilidades y transgresiones de pensar las imágenes desde los márgenes de la gramática y los criterios de verdad producidos en el discurso, mostrando que las cosas que arruinan la sintaxis sí son posibles en el espacio de lo visual.

Aquí Foucault distingue entre **lo decible** (el discurso) y el **espacio de lo visible** (las cosas que se ofrecen a la mirada) proponiéndolos como órdenes relativamente independientes. Hablar no implica ver ni ver implica necesariamente hablar; es por ello que en *Las meninas* nos enfrenta a ambos órdenes llevados a sus límites desde las posibilidades de transgresión que existen en el arte: esto es, la literatura de Borges y la pintura de Velázquez.

A través de estas tensiones entre el discurso y la mirada, Foucault también nos está presentando a confrontación la seguridad de las *utopías*, —como lugares quiméricos que nos hablan de un *pensamiento sin espacio*—, versus las *heterotopías* que arruinan la sintaxis y desafían la gramática, proponiendo nuevos espacios posibles de conocimiento<sup>5</sup>.

Si la importancia del ámbito discursivo como posibilidad de lo decible y finalmente como posibilidad del poder estaba claramente expuesto Foucault desde sus primeros trabajos, el ensayo de una relativa independencia entre palabras e imágenes constituyó también un problema que debió enfrentar para comprender cómo se visibiliza y materializa ese poder.

Será en *Vigilar y Castigar* (2002), donde Foucault a través de la noción de dispositivo nos muestre cómo las cosas se ofrecen a la mirada solo a requisito de una condición de *espacialidad* (en su propuesta, la institución) que permita hacer visibles tanto los ámbitos donde se ejerce el poder como las prácticas que permiten que este poder se subjetive<sup>6</sup>.

Mi interés personal por el estudio de la visualidad sigue la trayectoria de Foucault<sup>7</sup> al proponer la geografía como espacio de posibilidad donde confluyen las palabras y las cosas, el discurso

---

5. Las *heterotopías* como espacios-otro de conocimiento a los cuales nos introduce la obra de Foucault me dejan un sabor a ficción, un sabor a imaginación, lo cual me resulta fascinante porque si en Borges la transgresión se presenta desde su posición como escritor, en Foucault esta transgresión de los límites de lo verdadero y su interés por la ficción se presentan desde su lugar como filósofo y pensador de lo social en el marco de la academia.

6. En este punto quiero mencionar el excelente análisis que compartió el Dr. Miguel Morey en el Seminario titulado “*El pensamiento intempestivo de Michel Foucault*” (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, febrero de 2009); el cual me permitió nuevos enfoques a mis lecturas de Foucault.

y la imagen, el poder y la subjetividad. Por esto, aunque de entrada puede parecer aleatoria la relación que he propuesto entre el mundo de las imágenes y el espacio geográfico de la ciudad, mi propósito es justamente espacializar la imagen y, pensado a la inversa, estetizar la ciudad.

Considero esencial repensar el espacio de la ciudad como un orden de lo visible donde coexisten las prácticas del saber y del poder y desde donde también emergen prácticas disidentes.

Así, las imágenes constituyen el orden visible de las cosas que se despliegan en el espacio-ciudad. Y el estudio de la estética y lo imaginario devienen como una posibilidad de conocimiento de esas ciudades llenas de cosas en relación, y no solo contenedoras de instituciones y regímenes disciplinares.

En algún momento Foucault señalaba: “me doy cuenta que no he escrito mas que ficciones. No quiero, sin embargo decir que esté fuera de la verdad. Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad” (1978a:162), con lo cual nos propone la posibilidad de subvertir las verdades universalmente constituidas para inducir en su lugar “*efectos de verdad*” y que el discurso suscite, fabrique o *ficcione* lugares posibles.

Entre Borges, Foucault y las *heterotopías*, acudo (indudablemente motivada por mi propio imaginario latinoamericano) a los bestiarios de las indias americanas para nuevamente intentar ilustrar las aparentes incoherencias entre el orden gramatical y el espacio-otro posible de la representación.

Las Crónicas de Indias fueron narradas por los primeros cronistas europeos cuyo esquema simbólico carecía de significados que les permitiera hacer descriptible e interpretar el nuevo mundo. Hasta aquel momento, no existían imaginarios que pertenecieran al lugar en el que se encontraban y por ello asumieron lo extraño como fantástico y así lo describieron: en las crónicas podía aparecer una sirena en la figura de un manatí.

En aquella narrativa, la descripción gramatical podía salir ilesa a la denominación y al ordenamiento de las cosas, no así la representación de los “nuevos” objetos y eventos que

---

7. En el desarrollo de este trabajo nos daremos cuenta que los aportes de Foucault están muy presentes. Sin embargo, también sostengo puntos de fuga y divergencias con su posición sobre el poder como vigilancia y el cuerpo disciplinado. En realidad, este trabajo no pretende una revisión exhaustiva ni está enlazada con el pensamiento de Foucault aunque, tal y como el lector continuará observando, su trabajo me parece fundamental y apasionante y por ello siento siempre la necesidad de beber de su fuente.

abrieron el espacio para un imaginario fantástico. Como en Borges, otros latinoamericanos como Alejo Carpentier, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez han construido versiones del mundo y realidades posibles en un espacio de gramáticas desafiantes y mestizas que trasciende los rigores del lenguaje *verdadero* para situarse en el lenguaje de lo posible.

En la transgresión de los espacios del lenguaje *normalizado* se llena el lugar de los imaginarios como *heterotopías*, como espacios de las experiencias que existen en tanto mundos posibles; mundos que si bien no se liberan de la lógica discursiva<sup>8</sup>, sí que están llenos de símbolos, de imágenes, de emociones y de formas en las cuales indudablemente el sujeto se sitúa como centro de la experiencia y de la interpretación.

Estas cartografías y gramáticas mestizas que desafían las convenciones del lenguaje me conducen a pensar en la de-construcción de los lugares hegemónicos, no solo de territorios sino de epistemologías, conocimientos y prácticas.

---

8. Más adelante retomaré el punto sobre el quiebre discursivo y el sujeto como centro de la representación para discutirlo con mas profundidad ya que su comprensión es central en toda esta propuesta.

## 2. El silencio de la experiencia: Imágenes frente a discurso

“Con imágenes como mi miedo,  
cruzo los abismos que tengo por dentro.

Con palabras me hago piedra, pájaro,  
puente de serpientes arrastrando al ras del suelo todo lo que soy,  
todo lo que algún día seré”.

Gloria Anzaldúa: *Borderlands-La Frontera. The New Mestiza*

Walter Benjamin en *El Narrador* (1936/1997) señalaba que la primera guerra mundial había transformado a las personas en empobrecidos narradores de experiencias, pero para él no era la experiencia la que había menguado sino la *comunicabilidad* de esa experiencia. Por ello nos invita a buscar en los espacios de la imagen y la estética otros lenguajes que permitan recuperar la esencia de la experiencia extraviada<sup>9</sup>.

En el *Libro de los Pasajes de Paris* (2005), Benjamin presenta una narrativa que se apropia de lo estético y lo visual permitiendo que el objeto cotidiano hable por sí mismo a través de las crónicas de los diarios, los textos oficiales, las guías turísticas, poemas, fragmentos literarios en una suerte de *bricolage*. En su trabajo hay un interés en retomar la cotidianidad desde lo banal, lo extraño e incluso lo exótico como **objetos que narran experiencias** y que expresan su socialidad, su cultura y su historia.

Cuando Walter Benjamin recurría a estudiar objetos-imagen cotidianos como trozos de poemas, crónicas sociales, anuncios, gasolineras, luces de neón o la moda, actuaba como si ese mundo visual en tanto *cosas* fuese también lenguaje social.

Para Susan Buck-Morss (2001, 2005a), al encontrar el potencial expresivo de los objetos (que para la mirada frecuente devenían “mudos”), Benjamin conseguía que el objeto “hablara por sí mismo” y que adquiriese una forma social.

El uso de aforismos en su escritura es un reflejo de esta predilección por dar vida al objeto, lo cual le permitía deshacerse de las convenciones discursivas de ordenamiento estructural para dar paso a yuxtaposiciones narrativas que transgredían las taxonomías mentales y materiales;

---

9. La *incomunicabilidad* a la que refiere Benjamin parece palidecer en nuestro mundo contemporáneo donde el slogan y la imagen fugaz suplantán a la tradición oral y el proverbio que el autor intentó reivindicar.

un ejercicio que, tal y como he comentado, también se produce en la narrativa ficcionada de Borges aunque no a través del mismo método.

Desde la propuesta de establecer un nuevo lenguaje, Benjamin intentaba producir experiencia estética a través de los objetos cotidianos, liberándolos de su mero valor de consumo o de mercancía<sup>10</sup> y proponiendo su resignificación en el espacio social. Esos objetos cotidianos, anteriormente “mudos” dentro de los sistemas de significación social y lingüística, cobraban forma cuando el autor les “permitía” expresarse desde los contornos estéticos de la narración aforística y de las imágenes.

La ductilidad entre lo estético y la interpretación social hace que la obra de Benjamin posea la doble cualidad de interesar tanto a investigadores sociales como a estudiosos del arte.

El punto al cual deseo referirme y ampliar a partir de la propuesta benjaminiana es mi interés por los objetos cotidianos **no como materia definible desde contornos lingüísticos sino como potencia estética que propicia ámbitos de relación social e histórica**. Tal y como señala Buck-Morss, la imagen no representa al objeto sino que los objetos están en la imagen, pero no en la totalidad de la imagen sino como instante en el cual los objetos son atrapados, porque las imágenes *son percepciones congeladas* (2005b).

Es importante profundizar en el conocimiento social del objeto-imagen sin constreñirlo al tamiz de la “traducción” lingüística. Y aquí hay una precaución: no propongo que la imagen está libre de lenguaje pero para que su estudio sea posible en el ámbito de la investigación social crítica (y no únicamente artística) es necesario que el objeto-imagen sea afrontado desde otros espacios que trascienden las fronteras de los discursos<sup>11</sup>.

Esta propuesta me conduce a afirmar la visualidad como heterotopía, como posibilidad de fuga de la representación moderna y como territorio no necesariamente validado por la lógica discursiva.

---

10. Recordemos que los objetos de Benjamin más que bienes culturales eran valores de consumo y por ello se interesaba en cuestionar de ese valor. Los escritos de Walter Benjamin constituyen también una importante crítica al sistema capitalista y a la clase burguesa al proponer la rearticulación de la cultura como arma revolucionaria. Recomiendo la lectura de los trabajos de Susan Buck-Morss quien ha hecho un interesante trabajo de investigación sobre este autor y me ha permitido ir descubriendo en cada lectura nuevas pistas sobre un personaje que ejerce en mí gran fascinación y sensación de misterio.

11. José Luis Brea (2005) propone que la visualidad aunque es un *trabajo del signo* no está condicionada a operadores textuales sino a un conjunto de relaciones donde se cruzan tanto aspectos cognitivos y subjetivos como la pertenencia cultural, la raza, el género, la clase, etc.

¿Subvierte la imagen al discurso?. Para desarrollar esta espinosa pregunta partiré de algunas consideraciones derivadas de mi trabajo de investigación titulado “El lenguaje plástico: Construcción social de la vida cotidiana” (Escobar, 1996).

En dicha investigación me propuse estudiar el lenguaje visual de la obra de arte como espacio intersubjetivo. Mi trabajo estaba muy estimulado en aquel momento por la fenomenología social y fue respuesta a una necesidad que surgió en algunos de nosotros dentro de un recinto académico dominado por el pensamiento positivista.

Uno de mis grandes retos en aquel trabajo era retomar ciertas fórmulas del construccionismo social y tirar de la cuerda para extrapolarlas al lenguaje plástico en la obra de arte. En un momento de la investigación sentí que se me agotaban las fórmulas discursivas para comprender el proceso que intentaba conocer, con lo cual opté por dar más fuerza a la narrativa de los artistas entrevistados proponiendo recuperar la experiencia en forma de metáfora. En la investigación propuse que el discurso no era capaz de definir la esencia de la imagen plástica. En otras palabras, discurso e imagen plástica, —según mi propuesta en aquel momento—, caminaban por vías opuestas.

Hoy en día no encuentro adecuado antagonizar la imagen frente al discurso<sup>12</sup>. A lo largo de este trabajo propondré que el ámbito simbólico de la imagen subvierte la narrativa lineal, con lo cual necesariamente toda expresión lingüística de la imagen debe incorporar la metáfora (Emmanuel Lizcano, 2006; Pablo Fernández Christlieb, 2004a, 2004b, 1994) y la ficción (Michel Foucault, 2006, 1978a; Donna Haraway, 2004, 1995). Sin embargo, estas son cualidades que no solemos desarrollar en los ámbitos académicos porque continuamos moviéndonos en el estigma de los saberes-válidos.

Pablo Fernández Christlieb (1994) argumenta que la psicología social contemporánea excluye de su campo el análisis de la vida afectiva, —pensamiento que *habla* a través de imágenes y sensorialidad—, debido a que considera lo lingüístico como realidad completa, proponiendo como fórmula ineludible compatibilizar toda imagen con la palabra para que ésta pueda ser objeto de estudio.

---

12. Y no puedo dejar pasar este punto sin adjudicar sus cuotas de responsabilidad a Fran Elijabarreta y a Lupicinio Iñiguez y las discusiones que sobre este tema surgieron en sus respectivos Seminarios en el Doctorado de Psicología Social durante el período 2004-2005.

Así través del ejercicio de otra narrativa podemos acceder a espacios desestimados por el discurso científico y en ello concuerdo con Michel Maffesoli (1993, 1997) en su invitación a que la escritura estilística releve a la escritura universalista en la comprensión de lo social.

Pero no solo se trata de un problema de escrituras y narrativas sino también de atender la visualidad como *objeto de conocimiento*, lo cual me lleva a buscar, por un lado, el espacio de la imagen en el contexto social y político y por otro lado, su implicación en la experiencia y en la formación de subjetividades.

La *imagen* no refiere ya a una representación pura<sup>13</sup>, estable, intocable como comprendió el arte y la estética hasta el siglo XIX. A partir del proceso de *reproductibilidad técnica* de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, —tal y como estudió Walter Benjamin (2003)—, las imágenes dejaron de estar adheridas a su representación como dibujo o pintura para activarse como instrumentos sociales de circulación en el espacio público con la asistencia de las tecnologías y dispositivos visuales de la época: fotografía y cine.

Benjamin no tuvo tiempo para observar la producción tecnológica de la imagen en la actualidad, que no solo se reproduce y circula en el espacio público sino que está adherida a nuestras relaciones sociales y materiales (Bruno Latour, 2002). Esto genera puntos de análisis al estudio de la visualidad contemporánea que debe incorporar la irrupción de las nuevas tecnologías en la configuración del *mundo-imagen* en la época de la globalización (Susan Buck-Morss, 2005b)

En este escenario, las imágenes definitivamente abandonan la exclusividad del recinto del museo, de la iglesia o de la academia de arte, —como objeto de contemplación y “pasivo” goce estético—, para articularse en la práctica social y política.

La importancia de lo visual en el mundo contemporáneo es asumido por José Luis Brea (2005) como práctica que supera las distinciones entre arte y no-arte. Brea propone incorporar el giro visual en la investigación social como un ámbito de estudio que se interese en la producción del significado cultural a través de la imagen desde la premisa de que la visualidad no se da en *estado puro* sino como producción cultural y en un marco simbólico específico.

---

13. La idea de “representación pura” justificará la metáfora de “mirada impura” como subversión a ese modo de representación.

El giro visual se soporta de la consideración del *objeto-imagen* dentro de su contexto simbólico, pero el problema se acentúa en nuestra época de fronteras cada vez más difusas cuando observamos que las distinciones entre el objeto-imagen cotidiano, el objeto-imagen artístico y el objeto-imagen tecnológico se hacen cada vez menos evidentes. Esta permeabilidad justifica las interconexiones que propongo a través conceptos y ejercicios que articulan el arte contemporáneo y la investigación social para darle sentido a la visualidad de nuestra cultura cotidiana.

Parece contradictorio proponer que la imagen circula con fuerza en nuestra vida pero a su vez, en el recinto de las ciencias sociales no reconocemos su potencial expresivo y generador. Pienso que incorporar la visualidad como espacio de significado y de acción política requiere necesariamente profundizar en sus alcances y limitaciones dentro de un sistema normativo que prefiere y refuerza las opciones lingüísticas como ámbito de validación.



### 3. Discurso frente a experiencia

Para recuperar la esencia de la experiencia extraviada a través de su recorrido en la modernidad y del predominio de la mente racional, Giorgio Agamben (2004) propone la necesidad de situar lo trascendental más allá del texto; para ello plantea buscar una *in-fancia de la experiencia* como sustancia psíquica de un sujeto pre-lingüístico. Con esto, nos invita a acudir a aquello que está **antes** del lenguaje y no **en** el lenguaje: como en el proverbio o el mito y también en la sensorialidad a través de los sonidos, la visualidad o el movimiento.

Otorgar un papel central al lenguaje en la construcción social del mundo, reduce al sujeto al rol de locutor y espectador de experiencias (asunto tan temido por Benjamin), además de pasar por alto aspectos como la materialidad de los cuerpos, el género o el encaje al poder (preocupación del pensamiento feminista) los cuales están determinados solo por las posiciones que ocupan en los discursos.

Margot Pujal nos comenta:

“(del) abuso que se ha hecho de la metáfora lingüística, pues ha potenciado el olvido (...) de la <<otra cara>> de este giro epistemológico construccionista que es: que la realidad —aunque construida— también puede subvertir el discurso, y que el deseo —aunque construido— puede subvertir la palabra dicha” (2003:131-132).

Ciertamente, las experiencias están atravesadas por el discurso pero no están construidas **solo** a través de ese discurso.

Para atender a otras áreas de la subjetividad desestimadas por el giro retórico concuerdo con Viviane Burr (2001) en “dar voz” a la visualidad y otros campos que implican nuestra corporalidad como actividades *extradiscursivas*.

Burr se introduce en este concepto al referirse a zonas de nuestras experiencias en las cuales encontramos dificultad, —o imposibilidad—, de hablar literalmente si no es a través de símbolos y significados producidos a partir de la experiencia primaria de nuestro cuerpo propiciando interpretaciones del mundo simbólico no lingüístico<sup>14</sup>.

---

14. Viviane Burr apoya su propuesta sobre el campo discursivo en los aportes fenomenológicos de Maurice Merleau-Ponty (1957) quien considera el cuerpo como lugar del conocimiento primario y anterior a la razón, con lo cual, la ciencia deviene en conocimiento secundario. La propuesta de Merleau-Ponty será fundamental en el desarrollo del capítulo III: la *Mirada Impura*.

Aquí enfatizo la idea que esbozaba anteriormente al señalar que un estudio de la visualidad no debe plantearse al margen de la corporeidad ni de la experiencia, porque a riesgo de reivindicar lo que aparece oculto a la investigación social estaríamos proponiendo otra suerte reduccionismo, esta vez a través de una lectura o semiología de la imagen descorporeizada y descontextualizada.

La comprensión de imagen como *plasticidad* que hace la artista visual venezolana Maria Eugenia Manrique me acerca a su comprensión como experiencia encarnada:

“Lo que mas puedo sentir como definición de plasticidad de la imagen es aquello que se moldea a nuestro cuerpo y que nos puede entrar sutilmente a través de la visión. (...) Si la visión entra aquí, la luz te recorre, entonces lo ideal es que tu mirada recorra toda la obra y si hay algo que te aleja, hay algo que te mete. Que nada te saque; al que está mirando que lo atrape.” (En: Escobar, Maria Gisela; 1996: 56)

La imagen plástica alude en la definición de María Eugenia Manrique a la flexibilidad y la capacidad de ser moldeable ante los sentidos incorporando el cuerpo en la producción de sentidos y, especialmente, en una actividad aún más primaria e intuitiva: el gusto o rechazo a la imagen<sup>15</sup>.

Al considerar la imagen en un proceso simbólico y encarnado no podemos ignorar que el *mirar* del sujeto es siempre un punto de partida que emerge desde un cuerpo con historia y en una actividad situada<sup>16</sup>.

Para matizar las relaciones y limitaciones del discurso en los ámbitos de la subjetividad y la experiencia me apoyaré a continuación en los planteamientos de Michel Foucault quien reivindica el **lugar del sujeto que emerge en el discurso como centro de la experiencia**, lo cual nos aproxima a su noción de subjetividad.

---

15. El artista plástico o visual juega con el potencial de la obra para producir aceptación o rechazo como condición que permite el acercamiento o el alejamiento del espectador a la obra. A partir de este eventual “acercamiento” corporeizado, se constituirá entonces un nivel secundario (siguiendo el esquema de Merleau Ponty, 1954) que involucra el lenguaje y los códigos simbólicos que el artista pretende comunicar en su trabajo.

16. Donna Haraway apuesta por una epistemología de los *conocimientos situados y encarnados* contra las formas variadas de conocimiento irresponsable e in-situable. Al respecto señala: “*Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza.*” (1995:335). El conocimiento situado es por tanto un conocimiento que permite mirar desde abajo.

Cabe señalar que esta parte de la propuesta foucaultiana encuentra tensiones con la apuesta de encarnación del conocimiento que subyace al feminismo; de hecho, ha sido centro de críticas desde estos posicionamientos ya que si bien propone el quiebre con el espacio del discurso a través de la imagen y la ficción, no se libera de su ámbito, con lo cual, la posición del sujeto continúa siendo textualizada y sin cuerpo.

Haré una deriva alrededor de las rupturas de la representación visual y discursiva frente al objeto que pretenden representar, lo cual me permitirá retornar al problema de la “verdad” del orden de la imagen frente al orden del discurso.

En *Esto no es una pipa...*, Foucault (1989) problematiza la simple transposición de la palabra por la imagen y nos muestra las paradojas entre la representación del discurso y la imagen como representación de ese discurso al que se refiere. Para Foucault, la imagen es más que ella misma, no tiene una lectura absoluta pero la representación discursiva del objeto tampoco es el objeto mismo.

En su ejercicio retórico en vez de abrirnos un camino directo hacia la posibilidad de las imágenes como lugares alternativos a los *no-lugares* del lenguaje, —propuesta que he estado apoyando hasta el momento—, Foucault nos conduce como si de un juego se tratara, al laberinto de las infinitas posibilidades discursivas que cuestionan (o afirman) si la imagen de la pipa en la pintura de Magritte es definitivamente una pipa.

A través de la lectura nos queda la experiencia de la ubicuidad, de dos lugares posibles de conocimiento que permiten el desplazamiento del sujeto según la representación del objeto (la representación de la pipa dibujada versus la representación del texto que le niega); pero también se produce el desplazamiento del *lugar de observación/enunciación* del sujeto, quien requerirá un ejercicio de generación de sentidos para resolver la ambigua relación entre la imagen, el objeto real (la pipa) y el discurso que la define como tal.

En este ejercicio, queda la duda de la ‘*precisión*’ de la imagen frente a la palabra y de la palabra frente a la imagen. ¿Cual de las dos posibilidades es la verdadera? Parece que ninguna, porque el criterio de una verdad universal está lejano a la pretensión de Foucault. Por el contrario su interés está en producir sucesivas rupturas que quiebren las “comodidades presupuestas” de la representación discursiva y de la representación visual, desplazándonos a través de los lugares posibles.

En *Las meninas* (2006), aparece mas claro el juego del desplazamiento de la mirada del sujeto frente a la representación discursiva del objeto; ya que el problema de la espacialidad y la temporalidad de la experiencia son también más explícitos.

A partir de su ensayo podemos darnos cuenta de que las escenas que nos muestra el cuadro de Velázquez no son contingentes entre sí, es decir, no son posibles en una realidad temporal; sin embargo, el escenario visual de la pintura hace manifiesto el juego de distintas miradas que confluyen y se superponen en una sola representación: el cuadro. El juego retórico de estos desplazamientos no puede ser menos que provocador por los quiebres que genera en la estabilidad del discurso.

Este desplazamiento es posible en la experiencia visual<sup>17</sup> y podemos apreciarlo en las experiencias teatrales, en el *performance-art* y algunas obras cinematográficas donde coexisten espacios y tiempos heterogéneos en un solo escenario, pero en dichas opciones visuales se nos presenta también el movimiento que le otorga contingencia a la representación. Esta contingencia no existe en la realidad de la escena presentada en el cuadro de Velázquez porque el movimiento (o el desplazamiento) lo produce **la mirada del sujeto posándose sobre cada una de las escenas** mostradas, y no el movimiento de los cuerpos en un escenario.

Desde la base de este ejercicio, Foucault (1999a) propondrá que la **subjetividad no es solo un lugar de representación en el centro del discurso sino que se constituye en el lugar de la experiencia cuando ese discurso ha sido subvertido o perturbado**<sup>18</sup>. Su propuesta, aunque emerge de lo discursivo, propone traspasar el discurso a partir del reconocimiento del espacio en los distintos lugares legítimos de conocimiento y experiencia que pueden constituirse en los desplazamientos del sujeto.

El trabajo de Foucault ha sido fundamental y provocador en la producción de *efectos de verdad* y en la explicación de que los discursos *hacen cosas* más que meramente *representar cosas*. Pero ahora es necesario pensar que este sujeto que se detiene frente al cuadro y construye sentidos no actúa en el vacío ni es una hoja en blanco. Debemos considerar que *el sujeto*, es un

---

17. Bajo esta idea, la imagen como representación pura, —en analogía a la representación válida del objeto en la ciencia—, está siendo objeto de cuestionamiento desde el arte y los estudios visuales. La mirada del sujeto no esta constituida de antemano sino que se produce en relación y en continuo desplazamiento. Este punto será discutido posteriormente.

18. Aquí es donde vemos la comprensión textualizada de la noción de subjetividad en Foucault

ser corporeizado, sexuado, histórico, cultural, racial y que la mirada de Foucault es, además, una mirada que también se produce desde esos límites.

Por ello me parece importante prestar atención a las miradas feministas que critican las opciones que prestan poca atención a la materialidad de los cuerpos y del género en la producción del poder y las subjetividades<sup>19</sup>, como Judith Butler (2002, 2007) quien apuesta por la indisociabilidad del cuerpo y las experiencias que no están limitadas por lo discursivo<sup>20</sup>.

---

19. La propuesta de subjetividad-subjetivación-sujeción en Michel Foucault es todavía más compleja. En el capítulo sobre la *Mirada Cenital* ampliaré este punto desde las relaciones con los mecanismos del poder incorporando la crítica de Judith Butler a la concepción foucaultiana del cuerpo disciplinado.

20. Aunque la propuesta de Butler también retorna al discurso del cual pretende liberarse. A través de la noción de performance en el capítulo sobre la *Mirada Impura* explicaré esta apreciación.

## 4. Experiencia: semiosis y cuerpos

En respuesta a la noción de sujeto en Foucault, Loise McNay (1999) asume la noción de *embodiment* como subjetividad encarnada o corporizada que media entre las posturas puramente físicas, simbólicas o sociológicas.

El cuerpo es una frontera dinámica y mutable, es el origen donde la experiencia vivida del mundo perteneciente a un sujeto es realizada. Ya no se trata **ni de un objeto puro (el objeto representado) ni de un sujeto puro**: las experiencias emergen de la materialidad del cuerpo frente a un objeto que cobra sentido.

Prestando atención a estas discusiones, y en una apuesta complementaria a la de McNay, me he interesado por los aportes del pensamiento feminista para comprender como se articula la materialidad del cuerpo con nuestra producción de subjetividades. En esta línea de pensamiento, Teresa de Lauretis (1992) y Joan Scott (1999) proponen superar la fragmentación reconociendo los engranajes entre lo discursivo (semiótico), lo material (el cuerpo) y la experiencia (subjetividad).

Desde sus perspectivas, la experiencia se comprende como actividad corporeizada en constante relación y construcción de sentido a través de códigos y lenguajes. Si desde este prisma el lenguaje, lo narrado, lo simbólico tiene especial relevancia, también adquiere fundamental importancia su encarnación y el cuerpo sexuado como mediador de los hábitos y los deseos, inmersos en un contexto y una historia.

El concepto experiencia sin embargo, aún resuena ambiguo, movedizo y polisémico. Consciente de ello, Joan Scott señala que la palabra *experiencia* aparece con frecuencia tanto en el discurso feminista como en el habla cotidiana pero está desprovisto de aclaración y elaboración.

Scott se desmarca de entender la experiencia como tradicionalmente ha sido comprendida por los ámbitos positivistas, es decir, como registro de datos sensoriales, como proceso equivalente de la actividad experimental<sup>21</sup> o como adquisición de habilidades y competencias individuales. La experiencia, refiere ante todo a la idea de proceso, subjetividad y a un entramado de

---

21. El término "experiencia" también alude a la práctica experimental desde la perspectiva positivista.

relaciones sociales e históricas no solo narradas sino (especialmente) articuladas y construidas a través de la generación incesante de nuevos significados.

La comprensión de la experiencia como construcción y proceso desestima la propuesta de un sujeto como producción meramente identitaria, ya que el sujeto no es un punto de partida o de llegada fijo de la interacción con el mundo sino la sedimentación y el lugar desde donde es posible actuar e interactuar socialmente. Así, **un sujeto en experiencia es una construcción sin término porque es siempre un sujeto cotidianamente nuevo**, tal y como comprende Teresa de Lauretis, (1992).

A través de la experiencia se constituye la subjetividad de los seres sociales pero también la subjetividad construye la experiencia en la medida en la que el sujeto se mira a sí mismo como agente que transforma y actúa en el mundo. En su actividad, el sujeto funda y transforma códigos sociales a la vez que es transformado por los códigos institucionales, de poder, económicos e interpersonales en la producción de significado.

Las propuestas de Scott y de Lauretis refieren por tanto a un sujeto como centro del compromiso personal y de las actividades que dotan de importancia a los acontecimientos del mundo. Desde esta mirada, el sujeto se presenta como lugar de enunciación; pero a diferencia del sujeto de Foucault, es un lugar inevitablemente *situado* y *corporeizado*, en constante construcción dentro de una trama de relaciones estructurales, normativas y de poder que posibilitan y localizan la configuración del sentido.

Para Scott, la experiencia es una historia del sujeto y el lenguaje es el espacio de la representación de esa historia. En tal sentido, la experiencia es un hecho lingüístico porque no sucede fuera de significados establecidos aunque tampoco queda encerrada en este orden fijo de significación. Con ello propone abandonar la naturalización de la experiencia como relación causa efecto, —emparentada con la verdad científica—, para asumirla como categoría de análisis contextual, histórica, contingente y cuestionada que se produce en discursos compartidos además de narrativas individuales.

Si bien la propuesta de Scott reconoce que la semiosis no se produce únicamente a través de códigos lingüísticos, al privilegiar la narración como ámbito de enunciación de la experiencia está atravesando nuevamente el problema de lo discursivo. Si la experiencia es ante todo **una**

**actividad corporeizada de relación y construcción de sentido a través de la semiosis**, no debería privilegiar ningún medio expresivo, —en este caso la narración—, sobre otro.

Para aclarar esta aparente contradicción debemos tomar en cuenta que las narrativas feministas de la experiencia son siempre parciales y cuestionadas frente a los modelos dominantes de enunciación. Por otro lado, aunque la comprensión que hacen las feministas sobre el concepto de experiencia se apoya en la narración como lenguaje, es cierto que también asumen otros espacios de semiosis como la danza, el cine, el teatro y demás expresiones artísticas<sup>22</sup>, siempre sedimentadas en el cuerpo.

Proponiendo el cine como espacio de semiosis visual, Teresa de Lauretis (Ob.cit) nos muestra como el simbolismo cinematográfico se conecta con los valores estéticos, afectivos y de producción de deseos, lo cual le permite comprender la producción de determinados estigmas y subjetividades de la mujer y la *feminidad*.

Recordemos que en su libro *Alicia ya no*, la autora nos conduce a través de su propuesta tomando como punto de análisis algunas semiologías cinematográficas (donde destaca el análisis de la semiología de Pier Paolo Passolini) desde las cuales plantea la desmitificación del rol de la mujer en el cine y la invitación una narrativa visual liberadora.

De Lauretis da un giro con respecto a la comprensión discursiva de Joan Scott para proponer que la imagen (además del discurso) se incorpora como posibilidad de semiosis, como espacio de interpretación y de construcción de sentidos que se sedimenta en el sujeto en experiencia.

Desde su punto de vista, el cine no solo se reduce a un sistema lingüístico sino que es una actividad significativa cargada de percepciones y afectos. En el cine, los espectadores “no están ni en el texto filmico ni fuera de ese texto; sino que atraviesan la película al mismo tiempo que son atravesados por el cine”. Y desde allí nos muestra su apuesta por una potencia liberadora de la experiencia través de la imagen cinematográfica, proponiendo otro sentido a la visualidad que invite a “arrancar lo visual de la visión, salvar lo imaginario de la imagen para la simbología del cine.” (1992:76). Con esto, su oferta es a considerar la visualidad como espacio de la semiosis, pero que a la vez, debe recuperarse de los mecanismos dominantes de la falsa visión.

---

22. Profundizaré en este ámbito de las experiencias a través de la idea de ciudad-performance en el capítulo III. Para profundizar en esta discusión puede leerse a Viviane Burr (2001)



Retornando a la narración como espacio preferido de la semiosis, es conveniente profundizar cómo la experiencia cristaliza a través de las narrativas cuestionadas (De Lauretis, Ob.cit; Donna Haraway, Ob.cit). Con ello, el feminismo está proponiendo que la experiencia no solo se conforma con la narración como locución sino que propone nuevos posicionamientos frente a modelos normalizados del discurso.

**En tal sentido, si bien el lenguaje es el sistema preferido de significación donde se desarrolla la semiosis, éste no se restringe a las condiciones hegemónicas del discurso sino que produce una nueva gramática de las experiencias a través de la *ficción*.**

Donna Haraway propone que, frente a los mundos *textualizados*, la *ciencia ficción* se posicione como lenguaje que permite producir nuevas comprensiones de la realidad social, política e histórica, contingentemente situada y siempre parcial<sup>23</sup>. Por ello apuesta por una “escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión”. Así, “la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y sencilla” (1995:326)

Vemos que en sus trabajos mas recientes (como en *Companion Species*, 2006 o *Testigo Modesto*, 2004), Donna Haraway, pone a funcionar una narrativa novedosa al articular la escritura científica con anécdotas de lo cotidiano, de lo banal, desplazándose entre lo familiar y lo político o entre el ámbito doméstico al escenario académico y científico para producir nuevas miradas sobre las tecnociencias y efectos de verdad frente al pensamiento representacionista.

El ejercicio de una narrativa ficcionada y anecdótica se observa también en el trabajo de Rosi Braidotti (2000) quien teje su propuesta de sujetos nómades entrelazando diferentes niveles de experiencia que se proponen a partir de una fotografía familiar, de lugares de la infancia y de relatos de sus antepasados migrantes desde Italia hacia Argentina. O en Trinh T. Minh-ha (1991) quien acude a los mitos e imágenes de la cultura asiática que emergen como claves y metáforas para establecer diálogos entre su práctica creativa como cineasta y sus posicionamientos académicos y políticos como etnógrafa.

Puedo continuar ilustrando el recurso de la narrativa ficcionada en la escritura feminista como dislocación de los discursos normativos e incorporación de un pensamiento creativo que

---

23. Valga recordar que la obra de Foucault acude constantemente a la ficción para producir efectos de verdad como heterotopías a las verdades universales.

atraviesa lo visual. Gloria Anzaldúa (1987), recurre al pensamiento y las imágenes míticas mexicanas para producir su narrativa poética y académica de la mestiza. María Lugones (1994), quien también escribe desde la experiencia mestiza para proponer nuevos significados al pensamiento de-colonizado. En Venezuela, la pintora y poeta popular Elsa Morales acude a su particular iconografía mágica y religiosa para producir un intenso trabajo narrativo que muestra sus posiciones como indígena y mujer “subalterna” frente a las élites del pensamiento artístico, social y político dominante de la Caracas de los años 90.

Encuentro que todas estas autoras (respetando particularidades en la escritura, formación académica y ámbitos de trabajo) mantienen en común la apuesta por una narrativa desde la experiencia como producción de conocimientos parciales frente a las prácticas y modelos normativos de “mostrar” verdades. Se trata de escrituras que se sustentan en la diversidad y la divergencia para mostrar proyectos políticos responsables.

El recurso de la narrativa ficcionada no solo es importante por sus desplazamientos de las centralidades de lo discursivo, sino como propuesta expresiva que se articula con las semiosis visuales a través de la metáfora, el mito y las imágenes en forma de las fotos de familia, de creación pictórica o recuerdos de la infancia. Incluso, las recetas de cocina han tenido su espacio para producir conceptos, como en María Lugones, (ob.cit.) para generar la metáfora de la separación como ejercicio de la pureza.

Intento en este ejercicio construir mi propia narrativa-ficcionada donde se articula mi experiencia visual y escrita a través de los diálogos entre los textos y mis recorridos en Poble Nou. Pretendo que los objetos, historias contadas, fotografías, compañías y trayectos también hablen conmigo para producir una versión y una comprensión de este barrio en metamorfosis.

A las 11 de la mañana me encontré con un pequeño grupo que se ha constituido frente al Centro Cívico Can Felipa para hacer un itinerario artístico por Poble Nou. (...) No veía mucho sentido en hacer una primera deriva solitaria y aleatoria por el barrio y por ello, no pensé dos veces en acudir a la invitación de Can Felipa y contar con la compañía de Niza y Jeroen para tomar fotografías y filmaciones de los distintos espacios.

Confieso que hasta hoy, Poble Nou era una hoja de papel en blanco. En mi ordenador descansa documentación sobre los proyectos de urbanismos del Ayuntamiento, notas de prensa, fotografías de la web y correos electrónicos de algunos colectivos, como La Makabra, Krax y La Escocesa.

En esta hoja en blanco solo aparecía la imagen monolítica de la torre Agbar que no me permitía ver mas abajo. La puja de fuerzas en Poble Nou es un modelo inspirador para comprender la ciudad de Barcelona, pero frente al 22@ el “barrio” me luce lejano y ajeno. Necesito recorrer el barrio y vivir al ras del suelo lo que está ocurriendo.

Allí está el antiguo edificio de una fábrica textil, restaurado en los años 80 y que ahora acoge al Centro Cívico. La preciosa estructura de color blanco y grandes ventanales contrasta con las rojizas fábricas de la era industrial de Poble Nou que aún se conservan en pie. El edificio se distingue a varias cuadras de distancia (...) A partir de hoy será mi punto de referencia para no perderme por estas calles.

Los chicos nos explican las coordenadas del itinerario: visitaríamos tres centros artísticos de Poble Nou: El centro cívico Can Felipa, NIU y Hangar... Pedí permiso para filmar el recorrido y ellos accedieron.

Aún está el reto de cómo afrontar mi propia narrativa crítica que pretende ser visual y experiencial en un ámbito comunicativo producido necesariamente en lo discursivo. Ya he reconocido la importancia que el feminismo otorga a la narrativa como semiosis de la experiencia encarnada, y a la ficción como nueva apertura a las verdades autorizadas. Pero al interior de mi propia narrativa todavía queda pendiente como “traspasar” el giro retórico para incorporar mis sensaciones, afectos, imágenes o conflictos.

Para superar este "temor", en lugar de pretender subvertir un discurso que necesariamente me atraviesa, he optado por dar voz a la narración de mis derivas respetándolas en forma y contenido como retrato de mis experiencias situadas en el contexto de Poble Nou.

## 5. Punteando los espacios: Algunas comprensiones epistemológicas previas

He argumentado las relaciones y desencuentros entre el discurso y la imagen, proponiendo que ambos ámbitos no existen en el vacío sino que se sedimentan en nuestras experiencias encarnadas. Pero estas experiencias también requieren un espacio de posibilidad, un espacio de producción que rebasa las fronteras de la piel.

Ahora propongo darle contornos a la noción del espacio donde esas experiencias cobran forma.

Progresivamente ese espacio va adquiriendo la imagen de una ciudad y allí dentro estoy yo: Camino, miro, converso. La ciudad me presenta sus matices, sus colores, sus olores, sus imágenes... Me detengo, no he de dejarme seducir todavía por la ciudad porque antes he sugerido pensar en formas y contornos del espacio. He rozado la idea, pero ¿que entiendo por *espacio*?

Soy consciente de que me he implicado en una palabra y una representación movediza y al abrir esta puerta no puedo dejar de sentir cautela. El *espacio* me habla de la existencia, del estar y del ser; se me presenta como realidad concreta y también como posibilidad. Condición necesaria para habitar y trayectoria que se constituye temporalmente en un devenir. El espacio es paradoja y movimiento.

Al acercarme a una noción sobre el espacio me enfrento a un término dúctil, inestable, que además de un emplazamiento me propone metáforas: espacios vacíos, espacios llenos, espacios efímeros...

Por la complejidad del concepto, intentaré recuperar ideas y matizaciones que considero necesarias para pensar posteriormente en la ciudad como localización del espacio.

El concepto racional de espacio según Lindón, Hiernaux y Aguilar (2006), ha sido estudiado desde dos tradiciones fundamentales<sup>24</sup>: Una vertiente que considera el espacio como

---

24. Valga acotar que estas dos concepciones presentadas por los autores son propuestas validadas por el pensamiento académico occidental, las cuales se expresan en formulaciones racionales del espacio; por ello veremos mas adelante otras posibilidades de comprensión de este constructo llamado espacio. De momento deseo mencionar que los indios chamulas en México difieren de ambas comprensiones para proponer la delimitación, re-presentación y producción del espacio desde la única localización conocida: el propio cuerpo. (Santiago Alba Rico, 2006)

contenedor, soporte, receptáculo de fenómenos, cuyo punto de partida es el espacio geométrico o el espacio euclidiano que se afianza científicamente a partir de la tradición kantiana.

Otra vertiente, es la idealista-hegeliana que concibe el espacio como intuición y como instantaneidad que se produce en relación dialéctica con el tiempo: el espacio “es” tiempo. Desde aquí se propone una línea de pensamiento fenomenológica sobre la naturaleza de la experiencia que será recuperada por el estructuralismo-marxista y el post-estructuralismo.

Las dos perspectivas anteriores nos permiten definir, por un lado el espacio como absoluto, como dimensión geométrica anterior y “contenedora” de las experiencias, —perspectiva que como veremos ha sido discutida y reformulada desde la física cuántica y que se expande a la concepción actual de espacio social—. Por otro lado, la línea *idealista* identifica las tendencias que conciben el espacio como posibilidad y extensión del Estado que subyace, —entre otros pensadores contemporáneos—, a la propuesta foucaultiana de espacio y poder.

Pablo Fernández Christlieb (2001), nos recuerda que la representación del espacio es uno de los *aprioris* que formulaba Immanuel Kant sin los cuales no puede construirse un conocimiento objetivo. Si el tiempo es un *apriori* del conocimiento de la realidad interior, el espacio es la condición necesaria para la formulación de cualquier conocimiento exterior. Desde la presunción kantiana, el espacio es anterior y condición necesaria a la experiencia<sup>25</sup>, un absoluto y único espacio cuya designación como *exterioridad* posibilita finalmente su conocimiento a partir de leyes universales y científicas. Tal y como veremos mas adelante, la propuesta de Fernández Christlieb disloca este modelo del espacio a partir de su comprensión metafórica y estética.

Recordemos que a partir del razonamiento sobre el espacio como único y geométrico se propició desde las ciencias puras las líneas de pensamiento inscritas en el *paradigma newtoniano-cartesiano* que también repercutió en las ciencias sociales y humanas.

La idea del espacio como *absoluto* fue discutida y objetada posteriormente en las ciencias puras a partir de la teoría de la relatividad de Einstein y los desarrollos de la física cuántica, salpicando nuevamente los paradigmas de las ciencias humanas y propiciando discusiones y perspectivas sobre la objetividad, la relativización del espacio y el tiempo, el lugar del sujeto en ese orden y

---

25. Acota Fernández Christlieb con su característica sensibilidad punzante que “*estos aprioris* (de Kant) *se construyen a posteriori: cuando la realidad ya existe*” (2001: 13).

finalmente en la materialidad o no del conocimiento social. (Negrete, Plinio: 2006; Tomás Ibáñez, 2001).

La reinterpretación filosófica y humanista de los paradigmas relativistas —lúcidamente esgrimidos por Gastón Bachelard entre otros—, contribuyó a afirmar las bases a la llamada *posmodernidad* que se popularizó a partir de los años 80 rebatiendo la lógica de la pretensión universal de la verdad como fin último de toda ciencia.<sup>26</sup>

Tal y como señala Fina Birulés (1997), el relativismo apunta a diversos órdenes epistemológicos, pero en todos ellos existe el elemento común a las ciencias sociales y humanas de proporcionar la *munición contra los últimos vestigios del positivismo*, cuestionando con ello el lugar de la filosofía y de la ciencia frente a la inutilidad de la ansiedad cartesiana.

Ahora que he tocado el término relativismo, no puedo pasar por alto que el compromiso con este paradigma también conduce a algunos problemas que atañen a mis lecturas sobre el espacio y lo imaginario, y en consecuencia, a los posicionamientos y miradas que definen mi *hacer* social.

He comentado previamente la necesidad que el discurso y la imagen no constituyan propuestas en el vacío. Esto me exige prestar atención a la idea de espacialidad que se propone desde cada una de estas perspectivas y sus posibles compromisos con una práctica política.

Propongo dejarnos llevar brevemente a través de una digresión para ilustrar los vaivenes que generan estas dos posturas dentro de mi propuesta, tomando como referencia las posiciones que sostienen algunos autores que reseño en este trabajo aunque sin profundizar en ellas:

Asumiendo la relativización del conocimiento social, Tomás Ibáñez cuestiona que el conocimiento se sitúe *fuera* de las prácticas sociales e históricas como criterio de verdad absoluta, proponiendo un relativismo en el que cualquier posición formulada sea considerada “equivalente a cualquier otra en cuanto a la calidad de su fundamentación última (...) lo cual no implica que el relativista tenga que renunciar a considerar ciertas posiciones mejor que otras” (Ob.cit.: 58-59).

---

26. Recordemos que el paradigma newtoniano se fundamenta en la producción de “leyes universales” y este modelo que subyace a la definición moderna de Ciencia es uno de los supuestos que rebate el relativismo en el pensamiento llamado “postmoderno”. (Pido excusas si utilizo reiteradamente este último término que no resulta totalmente convincente)

Desde la refutación a las pretensiones universales de la verdad, Michel Foucault ejercita un posicionamiento relativista en sus pasajes y desplazamientos de la mirada a través de *Las Meninas* o *Esto no es una pipa*, con lo cual el lugar del sujeto y el lugar del contexto se someten a los devaneos del discurso y a la imposibilidad de una verdad última<sup>27</sup>.

La opción del relativismo, entendida como antítesis del objetivismo, es compartida por H.G. Gadamer (2006) y en general por la línea del pensamiento hermenéutico y fenomenológico. En esta vertiente se ubica también Michel Maffesoli (2001) quien explícitamente reivindica la necesidad de que las ciencias sociales asuman un pensamiento relativista como rechazo al saber absoluto, a la discriminación en cuanto al objeto y al dualismo metodológico, proponiendo en su lugar la búsqueda de una *organicidad* social y natural a través de la idea de *formas estéticas*<sup>28</sup>.

En otra zona de la barricada y en una perspectiva materialista, existe la propuesta de que los desplazamientos retóricos, aunque factibles, no deben perder de vista el lugar o el objeto desde donde emergen. Toni Negri (2004) por ejemplo, critica la *relativización* del conocimiento social al señalar que al no existir la posibilidad de un “*fuera*” carecemos de estabilidad objetiva para enfrentarnos a la materia que deseamos definir; por ello aboga por la necesidad de que el relativismo exprese una toma de posición y su lugar en *lo real*.

El feminismo comparte también la apuesta por lo material. Ya me refería en el aparte anterior al posicionamiento semiótico-material, y en este contexto, la propuesta de Donna Haraway de los *conocimientos situados* (1995) emerge como respuesta a la retórica del construccionismo social y a los mundos textualizados posmodernos, por lo cual su apuesta se centra en una objetividad responsable a diferencia de la objetividad como *falsa visión* de trascendencia.

Por último, valga mencionar la vertiente marxista en la cual se desarrolla la importante obra estética-social de Walter Benjamin (2003), quien nos presenta un abordaje de los procesos estéticos fuertemente vinculado al desarrollo histórico y la relación con el objeto tecnológico

---

27. Sin embargo, recordemos que Foucault no es explícitamente un pensador relativista y que a través de la propuesta de instituciones y dispositivo (que comentaré a continuación) dota de materialidad y espacialidad al contexto de las palabras. De hecho, también se sitúa a Foucault dentro de una vertiente post-estructuralista y post-marxista. Precisamente en su obra encontramos la posibilidad de convergencia entre el relativismo y el materialismo, tal y como encontraremos en algunas propuestas fenomenológicas como la de Maurice Merleau-Ponty que parte de un a priori material que es el cuerpo.

28. Veremos en el capítulo sobre la mirada impura, como estos dos autores y la línea de pensamiento fenomenológico nos aportan claves para otra aproximación al espacio urbano.

proponiendo su replanteamiento como arma revolucionaria. Más recientemente las propuestas de los estudios urbanos de Henry Lefebvre (1975) y David Harvey (2008, 2000) se sitúan en una comprensión de la estructura y organización de las ciudades vinculada a los medios de producción y a la dinámica de la lógica capitalista<sup>29</sup>.

He ejemplificado los anteriores posicionamientos de manera un tanto tosca ya que cada uno también nos muestra posibilidades de matización; es por ello que no deseo proponer falsos antagonismos. En todo caso, si los objetivos del trabajo lo permitieran sería interesante hacer una revisión mas profunda para tomar en cuenta el énfasis de cada propuesta en cuanto a tres aspectos que considero fundamentales: la pretensión de “verdad”, el tipo de abordaje metodológico que proponen y, el alcance o posibilidad de una praxis a través de sus propuestas. Estos aspectos se irán reflejando al interior del texto en algunos de los autores anteriormente señalados.

Ahora bien, para intentar posicionarme un poco más en esta supuesta contradicción retomo a Fina Birulés para recordar que cualquiera de nosotros nace en un mundo donde ya existen historias y relatos que, aunque contruidos ciertamente por historiadores y científicos, no invalida la existencia legítima de ciertos eventos. Y en este sentido, también cabe señalar que aspectos como el poder, la dominación, la colonización, el racismo o la pobreza se producen desde ejercicios materiales y corporales que, mas allá de las lógicas discursivas, tienen efectos sobre nuestra realidad.

Valga decir que mi postura crítica no va por tanto dirigida al relativismo como ontología sino a la reproducción a-política de algunos autores e investigadores cuyos posicionamientos apuestan por modelos explicativos volátiles que benefician a los espacios de la globalización y del anonimato sin fijar posturas explícitas sobre los individuos, la historia o las asimetrías del poder. En otras palabras, lo que sí deseo enfrentar son los *relativismos fáciles* de los cuales nos alerta Haraway.

Para cerrar este paréntesis que puede ser objeto de discusiones, me interesa dejar constancia que en este trabajo donde hablo de espacios, experiencias y estéticas, me he encontrado también en las trampas de esos *relativismos fáciles*, que me han mostrado distintos lugares de mirada y en

---

29. Existen más autores citados en este trabajo que se posicionan en uno u otro enfoque, sin embargo, sería muy extenso nombrar aquí sus distintas opciones. Intentaré ser más explícita de sus preferencias al interior del texto.



consecuencia, la posibilidad de mirar desde ninguna parte. Por ello y para intentar salvar estas dificultades, a lo largo de este ejercicio me he preocupado por dialogar también con ciertas propuestas que me permitan sostener la materialidad del poder, de la historia, los objetos y los sujetos que habitan los espacios.

Ahora sí, retomando la línea de la exposición, propondré la comprensión del espacio como posibilidad de extensión del gobierno y el poder, lo cual me sitúa nuevamente frente a la obra de Michel Foucault y concretamente en su noción material de dispositivo.

## 6. Espacios del poder

Foucault problematiza la concepción meramente geométrica y geográfica del espacio y nos presenta tres posibles lecturas: a.) En primer término, el espacio como lugar de las representaciones y de los posibles desplazamientos que se sedimentan en el orden del discurso, y que como he mencionado anteriormente, pueden o no subvertirse desde ese mismo discurso que los produce. Desde allí nos muestra su interés por el estudio del espacio como un lugar originario que se dispone como punto de encuentro para las cosas y los objetos. Esta perspectiva está vinculada a un interés filosófico sobre las posibilidades y quiebres del discurso y la definición de la verdad.

b.) En segundo lugar, nos presenta el espacio como condición geográfica de posibilidad de las relaciones disciplinares del saber y el poder, es decir, como contingencia y materialidad de los discursos de gobierno, que es uno de los vectores más estudiados en su obra por sus implicaciones jurídicas, además de políticas y sociales.

Finalmente, c.) una tercera lectura del espacio en Foucault nos muestra, tal y como señala Jesús Rojas (1997), el lugar de creación del “yo” y de construcción de nuestra subjetividad, que vincula íntimamente la sujeción de los cuerpos a las relaciones disciplinares y de poder anteriormente descritas.

Este lugar de formación de subjetividades, —como veremos en otro momento—, es una noción fuertemente criticada por las feministas.

Las dos últimas concepciones nos muestran una mayor preocupación política del autor en definir y materializar el espacio del poder desde coordenadas geográficas y arquitectónicas al preocuparse por materializar y delimitar sus dispositivos de acción: la cárcel, los hospitales o las escuelas.

Esta clasificación anterior nos muestra tres miradas en/sobre el espacio en Foucault; sin embargo, éstas son difracciones de un objetivo fundamental: “captar con precisión los puntos en que los discursos se transforman en, a través de y a partir de las relaciones de poder” (Foucault, 1978b:117), proponiendo así **el espacio en tanto discurso y en cuanto territorio de las prácticas políticas**, con lo cual estas miradas se complementan entre sí.

En la obra de Foucault, temporalidad y espacialidad se yuxtaponen. La temporalidad se desvela a través del método arqueológico y posteriormente genealógico con el cual intenta de-construir “verdades” históricas aceptadas como tales. Lo espacial por su parte, cristaliza a través de las metáforas geográficas, militares-estratégicas, jurídicas y pictóricas que intentan mostrar cómo las relaciones de poder se ordenan cartográficamente y producen materialmente sus efectos.

De este modo, la noción de espacio en Foucault nos muestra no solo el lugar de los procesos de vigilancia, control y gobierno propios de las sociedades occidentales sino un interés fundamental en rastrear los orígenes ontológicos y epistemológicos de los espacios como contención de discursos y prácticas de poder, que son fundados desde determinadas concepciones y taxonomías de “verdad”.

Ahora bien, la propuesta de Foucault es fundamental y tendrá todavía mas espacio para darle continuidad. En este momento, también es importante admitir que en su propuesta existe una comprensión racional y eurocentrada del espacio.

La noción espacializada del poder/saber es, si bien pertinente a las sociedades occidentales contemporáneas, también una mirada y un efecto producido desde esas mismas sociedades que produce una concepción de sujeto disciplinado fuertemente criticada.

Desde este punto de vista, en la noción de espacio en Michel Foucault existe una propuesta de sumisión de los sujetos a los regímenes hegemónicos de control y vigilancia que desestima las posibilidades de las prácticas infinitas, plurales, microscópicas que producen los habitantes en el espacio público.

En respuesta a esto, Michel de Certeau (2000), reivindica que desde lo cotidiano se generan acciones epistemológicas y políticas alternativas a las sociedades disciplinares de Foucault, ya que el habitante en el cotidiano *urbaniza*, teje y desteje el lenguaje del poder a partir de los diversos movimientos que se producen fuera del poder panóptico. Esta tensión entre lo hegemónico y lo cotidiano es fundamental no solo en la comprensión del espacio sino de las prácticas sociales que se producen en dichos espacios. Veremos mas adelante que la tensión que propone de Certeau es central en la propuesta de aproximación a la ciudad que hago en este trabajo.

Pensaré ahora en el espacio a partir de los objetos que lo habitan. Primero consideraré el monumento como objeto y símbolo que, al habitar los vacíos, funda espacios. Posteriormente propondré un isomorfismo entre el espacio, la mente y el lenguaje para finalmente decantarme por el sujeto como agente, protagonista y creador de los espacios.

La acción simbólica sobre el espacio se produce a través de diversas formas de intervención humana. Sabemos que desde tiempos ancestrales distintas culturas han producido formas de ordenamiento y demarcación del paisaje que permiten que un espacio “vacío” se torne significativo a través de la designación de objetos naturales (como por ejemplo las montañas, que se constituían en lugares sagrados) u objetos artificiales como los menhires o los dolmens arcaicos.

Francesco Careri (2005), en un interesante trabajo que investiga distintas modalidades del andar como actuación sobre el paisaje, señala que el *menhir* constituye el primer objeto artificial<sup>30</sup> que concreta la presencia humana en el tiempo y el espacio, siendo estudiado desde distintas interpretaciones: cosmológicas, geométricas y finalmente geográficas como sistema de orientación.

Careri destaca que los menhires constituyeron verdaderos hitos arquitectónicos que demarcaron los recorridos de las poblaciones nómadas con lo cual subraya su funcionamiento como estructuras creadas por el hombre en la disposición del paisaje. El autor identifica desde allí un punto de partida cronológico en el estudio de los espacios con la inserción deliberada del objeto como ordenación del vacío.

La intervención del territorio a partir de un objeto monumental es una práctica que se ha continuado desarrollando hasta nuestros días, y aquí observo un patrón que continúa siendo constante desde aquellos menhires neolíticos: la orientación vertical del objeto con respecto al suelo.

En nuestra contemporaneidad occidental podemos pensar en infinidad de objetos interpuestos en el espacio-ciudad que constituyen también formas de re-fundación simbólica.

---

30. Recordemos que el menhir es un objeto que se conserva arqueológicamente, pero sin duda existieron otros objetos que demarcaron simbólicamente los espacios; por ejemplo la plantación de un árbol en el centro del espacio a fundar. Por ejemplo, la *ceiba* en las ciudades mayas o el árbol que Dios plantó en el centro del paraíso.

Pondré dos ejemplos: El obelisco de Luxor erigido en Egipto que fue expoliado y llevado a Francia por Napoleón para erigirlo en la plaza de la concordia de Paris, —precisamente la plaza donde en enero de 1793 fue guillotinado Luis XVI—, deviniendo a partir de allí como símbolo de conquista y de poder sobre el nuevo territorio donde se impuso. Ante la caída de un emblema (la monarquía) se yergue otro.

Un monumento más reciente y ampliamente reseñado lo constituyen las desaparecidas torres gemelas del World Trade Center de Nueva York que durante más de 25 años se erigieron como grandes menhires en el corazón financiero de Wall Street, otorgando forma al sueño del dominio económico americano y mundial. No es casualidad que el ataque terrorista al centro del mundo capitalista el 11 de septiembre de 2001 haya escogido derribar esas figuras simbólicas, generando no solo pánico y estupor sino la desestructuración de un orden geopolítico que sirvió de excusa para nuevas alianzas y órdenes globales.

Además de proponer que los objeto/monumento intervienen en los espacios como cosa que se ubica en un “vacío” interesa pensar qué significan estos objetos y cómo proponen determinadas ordenaciones y sentidos al espacio.

Para profundizar un poco más en estos efectos del objeto como interposición simbólica podemos seguir a Mircea Eliade (1985) quien señala que toda ordenación del espacio se propone necesariamente a partir de un rito que reproduce el acto de creación, de manera que la zona es primero *cosmizada*, es decir ordenada y significada, para luego ser habitada y utilizada como espacio vital. Así por efecto del ritual, al objeto en el territorio se le confiere una *forma* que lo convierte en real.

Será la transformación del espacio a través del acto de ritualización que produce la cultura, la que otorgará sentido al espacio<sup>31</sup>. La ritualización propone por tanto una *inauguración* del espacio, pero esta forma de inauguración ritual no solo debe interpretarse como un acto arcaico, tal y como pudiera derivarse de la lectura de Eliade ya que al parecer es una práctica que aún se realiza en los desarrollos urbanos contemporáneas.

---

31. Aquí encuentro una interesante relación de la interposición simbólica del objeto como práctica performativa. Aunque en este caso la ritualización del espacio será más bien entendida en un sentido de *performance*, como acción *teatralizada* y no totalmente discursiva aunque sí reiterativa.

Estos modos de interposición ritual pueden ser identificados a través de las construcciones emblemáticas que se erigen en zonas o barrios gentrificados (Neil Smith, 2008)<sup>32</sup>. En estos barrios suele aparecer una construcción simbólica y representativa del nuevo ordenamiento urbano, “alrededor” de la cual se propondrá el rediseño territorial, caso el museo Guggenheim de New York en los años 80 o el Guggenheim Bilbao a finales de los años 90.

El Guggenheim Bilbao, según nos muestra Iñaki Esteban (2007) se propuso con la excusa de la regeneración y la estetización urbana de la ciudad; pero la otra cara del fenómeno está en su valor como objeto de consumo cultural y en consecuencia, de beneficio económico cuya capacidad de propuesta artística y cultural integral está en entredicho. Esteban señala que en Bilbao solo el museo ha sido capaz de crear turismo y el resto de las infraestructuras ha funcionado como paisaje complementario.

El Poble Nou es también un barrio gentrificado y allí, la torre Agbar cumple una función similar al proponerse como símbolo de la transformación urbana producida en el 22@, **inaugurando un espacio refundado**.

La torre Agbar fue el primer objeto que atrajo mi atención en mis derivas iniciales a través de Poble Nou.

En mis primeras derivas por la ciudad me topé un día con un edificio en forma de huevo alargado que bauticé como el “pirulín” en recuerdo a una golosina venezolana de forma tubular y alargada. Confieso que luego he escuchado otros nombres menos infantiles y pudorosos que creo describen con mayor tino la forma fálica del edificio. La torre Agbar se presentaba ante mis ojos irrespetando la estética de la ciudad con su ostentación arquitectónica y tecnológica. Alrededor de la torre Agbar, mirando desde la estación de Glòries, observaba metros y metros de terrenos baldíos y restos de edificios recién demolidos donde seguramente habitó gente. El contraste entre este edificio ultra tecnológico y el campo de guerra que se desplegaba a su alrededor me causaba una sensación compleja y me hacía preguntarme sobre el valor de un metro de terreno, no en términos de dinero sino de vida, anécdotas e historia. Junto a la torre observé que todavía había una pequeña casa en pie, aguantando (pensé que dignamente) los embates del mobbing que seguramente estaría sufriendo.

Este contraste define mi entrada a Poble Nou: la imagen de una torre que se alza solitaria entre escombros y terrenos vacíos ratificando con su presencia lo en ese momento aún descansaba en

---

32. El concepto de *gentrificación* es variable y discutido por distintos autores, con lo cual parece no existir acuerdo en su definición y aplicación conceptual. De momento entenderé este concepto tal como proponía (y criticaba) Josep Maria Montaner en la presentación y réplica del seminario “*Gentrificació. Els museus son només agents del capital immobiliari?* ». Museu d’Art Contemporani de Catalunya, noviembre 2008: el incremento del valor de cambio en zonas tradicionalmente populares se transfiere a sectores económicos y sociales emergentes, con lo cual se le confiere al sector un uso elitescos.

la mesa de proyectos: un nuevo territorio tecnológico y empresarial. Por ello, en mi imaginario, la torre Agbar comenzó a figurar como la *mirada cenital* a Barcelona.

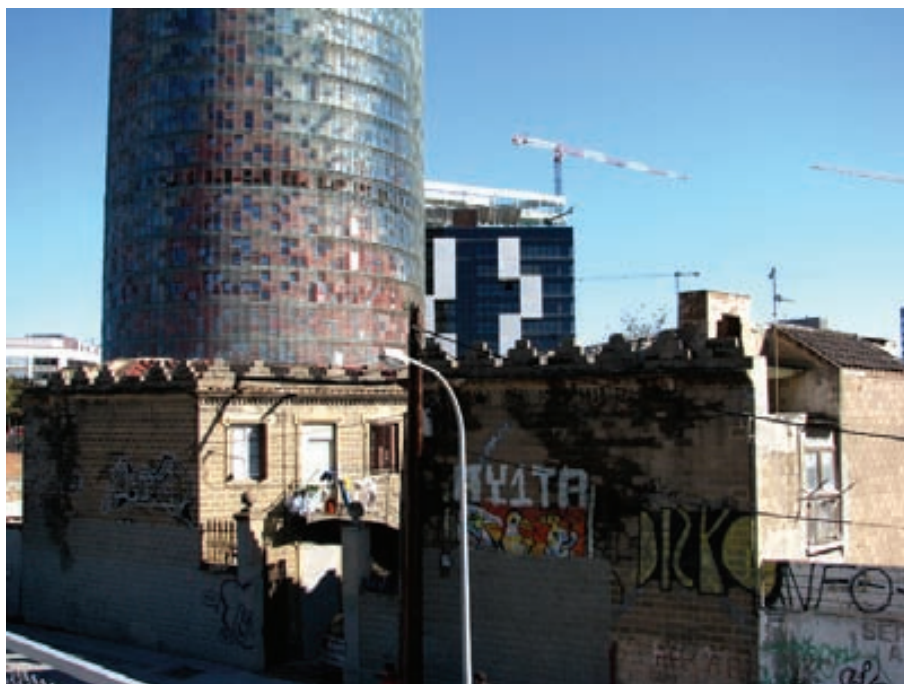


Imagen 1: Torre Agbar y casa desde la estación de metro Glòries.

Vale aquí preguntarse hasta qué punto los objetos y monumentos que se interponen artificialmente en los barrios gentrificados generan verdaderos sentidos de pertenencia en los habitantes. Resulta interesante pensar en las relaciones y subjetividades que producen los sujetos en estos territorios refundados a partir de símbolos interpuestos como materialización de la institucionalización y colonización del espacio.

## 7. Espacios mentales y producción de imaginarios

Para pensar en proceso de significación imaginaria del espacio, inevitablemente debo volver a prestar atención al lenguaje. No en balde, un *topos* refiere tanto a la lengua como a la geografía. Henri Lefebvre (1975) nos recuerda que el *topos* es tanto espacio mental como geográfico; es “lugar dicho” y también “lugar marcado”. Desde esta idea nos permite reconocer la necesaria intimidad entre el espacio como territorio y el espacio en la mente y el lenguaje como forma simbólica.

A través de una interesante *arqueología* que muestra como se yuxtaponen el lenguaje, la metáfora y la imagen en el pensamiento occidental del espacio, Sébastien Marot (2006) plantea que los lugares de memoria se insertaron como *topos* en el habla cotidiana a partir de la práctica de la *ars memorativa* producida por los antiguos griegos; práctica que se transmitió a través de distintas épocas cuando la narración era el medio por excelencia de difusión hasta la invención de la imprenta.

La *ars memorativa* suponía la organización mental (mnemotécnica) de las imágenes dispuestas en un lugar para posteriormente reordenarlas discursivamente, lo cual permitía que la historia luego se relatara a partir del recuento de detalles visuales. Para ello era necesario re-producir cognitivamente un ordenamiento de los objetos del espacio y mostrarlo discursivamente a través las imágenes de cosas y lugares.

Según relata Sebastián Marot, la *ars memorativa* fue extendiéndose desde los griegos a través de los distintos cruces culturales con occidente y su práctica debió propiciar una especie de *incrustación* de imágenes de lugares dentro de la memoria. Progresivamente estos lugares de memoria producidos en la narración fueron esculpiéndose y construyéndose exteriormente bajo determinadas disposiciones espaciales dando forma a la arquitectura de las casas, palacios y finalmente, de ciudades.

Esta propuesta considera una relación integral entre los objetos en el espacio y las imágenes mentales, que se objetivizan en el discurso socialmente compartido<sup>33</sup>. Si bien su planteamiento nos refiere a los espacios hechos de imágenes del pensamiento, también comprende el espacio como una producción social a través de los *topos* del lenguaje.

---

33. Comprensión que también podría profundizarse desde la línea del interaccionismo simbólico de Georg H. Mead.



Pero la apuesta de Marot nuevamente nos enfrenta al problema de un pensamiento occidental que apunta a la civilización griega como explicación eurocentrada del pensamiento de los lugares y las cosas. Aquí debemos tomar en cuenta que desde culturas no occidentales emergen otras comprensiones a la producción del espacio como muestra Santiago Alba Rico (2006) sobre la relación entre corporalidad, proximidad y espacialidad en los indios chamula de Chiapas o Jacqueline Clarac (2003) a través de las prácticas territoriales en los habitantes de la cordillera andina de Mérida en Venezuela.

La idea del espacio como experiencia colectiva, sedimentada en el discurso, puede profundizarse a partir de Maurice Halbwachs quien considera espacio y tiempo como marcos constitutivos de la memoria colectiva los cuales nos ordenan socialmente y se presentan fusionados con unidades de carácter *experencial*. Desde su propuesta, espacio y tiempo no son meros conceptos sino construcciones individuales que unifican y colectivizan la vida social.

La percepción subjetiva individual del espacio no es suficiente para producir un espacio colectivo y social. Halbwachs se pregunta cómo percibe el espacio un individuo que no ha aprendido socialmente a producir referencias verbales de orientación:

“¿este hombre sin referencias de orientación reconoce lo que significan: adelante, atrás, al fondo, a lo alto, a lo largo de, a la izquierda, a la derecha, avanzar, voltear, etc.?” (2004:69).

Asegura que aunque este hipotético hombre pudiera orientarse vagamente en lo inmediato a través de movimientos torpes, esto no sería suficiente para producir una orientación en el espacio colectivo. Halbwachs reconoce la existencia una experiencia espacial subjetiva que es única y particular, y para explicarlo acude a relacionar la sensación de espacialidad en el sueño<sup>34</sup> donde se comprenden y se perciben los cambios de orientación superando las incoherencias físicas y los arreglos verbales.

“Es suficiente para no sentirnos perdidos que nos veamos en el sueño en un <<pequeño espacio>> del que consideremos imprecisamente la extensión y la orientación”. (Ob.cit:70).

Esta sensación subjetiva de espacio, según el autor, sí sería suficiente para que nuestro hombre hipotético sin referencias sociales de orientación pudiera ubicarse. Sin embargo, solo limitado a esta sensación no podría explicar a los otros hacia donde se dirige, ordenar sus ideas ni mucho menos tener puntos de referencia con respecto al grupo.

---

34. Halbwachs relaciona la actividad mental en la vigilia con la actividad onírica para explicar la conformación de los marcos conscientes de la memoria colectiva.

Desde esta comprensión, Halbwachs asume que el espacio en tanto lugar colectivo no puede ser considerado en ausencia de la experiencia subjetiva individual, así como tampoco puede ser interpretado en ausencia de las referencias verbales y sociales compartidas por el grupo<sup>35</sup>.

Esto nos refiere a una noción de espacio como socialidad y no como una experiencia desarticulada de las producciones colectivas. Ampliando esta idea puede proponerse que el espacio de la ciudad deviene como emplazamiento de las prácticas y las percepciones colectivas, donde las *cosas y lugares* de la actividad cognitiva se producen en un espacio socialmente compartido.

Y viceversa; la ciudad en tanto espacio no solo se concreta al ser habitada por cosas y personas sino que existe al ser *pensada e imaginada* en prácticas compartidas.

Esta idea nos cruza con la línea de investigación sobre imaginarios colectivos que proponen Lindón, Hiernaux y Aguilar (2006), quienes proponen que el estudio del espacio debe considerar, además de las cosas dispuestas, los *sentidos y significados* que las personas producen en sus experiencias en él.

Estos autores subrayan que los sentidos y significados del espacio se construyen a través del contraste entre los elementos materiales y las representaciones, ideas e imágenes con que los individuos se vinculan al mundo. Desde este planteamiento, el estudio del espacio debe considerar necesariamente al sujeto en relación con el colectivo y pensarlo como un *sujeto en experiencia* que construye sentidos en/sobre el espacio.

La comprensión del espacio y el lenguaje también atraviesan la compleja noción de imaginario de Cornelius Castoriadis ya que lo imaginario se mueve en el dominio de las significaciones del lenguaje dando sentido a los vínculos sociales: “La sociedad da existencia a un mundo de significaciones y ella misma es tan solo una referencia de ese mundo” (1989: 312).

La postura de Castoriadis propone un giro al pensamiento marxista de los años 60, fuertemente determinista del plano económico y que desestima las producciones no-materiales en tanto falsa

---

35. Para Halbwachs “*La psicología será pues psicología colectiva o psicología del individuo en tanto que miembro de la especie humana y todo lo que está en el espíritu se explicará en términos de grupo o especie. Yuxtaponiendo estas dos disciplinas y clarificando el punto de vista de la una y de la otra, podríamos, en cierta medida, explicar la vida mental en su totalidad, puesto que el espíritu debe todo lo que contiene o al organismo o al grupo social*” (En Ana Vítores y Josep Vivas, 2005: 6-7).

conciencia y por tanto, ideologías. Dentro de una dinámica donde la materialidad está condicionada a los medios de producción, la propuesta de Castoriadis revigora el valor del lenguaje a través del cual es posible cuestionar la lógica y la ontología heredadas por el pensamiento occidental, para pensar en una nueva lógica que modifique nuestras categorías de pensar en el espacio de lo social.

Valga este breve paréntesis para comprender el valor renovador de la propuesta de Castoriadis. Según Enrique Carretero (2003), la noción de imaginario de Castoriadis nos muestra que las sociedades se apoyan sobre un conjunto de significaciones imaginarias comunes que mantienen la integridad a lo social, vinculando a sus individuos en torno a una misma interpretación del mundo. Este aspecto favorece la consolidación de una relación de **coparticipación colectiva en torno a una mitología fundante**. Con ello, Castoriadis propone que **todas las sociedades se apoyan en una lógica holística del mundo que afianza su comprensión de las cosas, evitando la autointerrogación permanente**. Desde allí, será posible contemplar el papel de la religión y el mito<sup>36</sup>.

Vemos que esta propuesta sostiene el carácter colectivo de lo imaginario producido en el espacio de sus significaciones, es decir del lenguaje, pero también es anterior a éste ya que tanto las relaciones imaginarias colectivas como lo mítico se articulan en el funcionamiento social compartido, guardando en común su existencia previa al orden de lo supuesto:

“Lo imaginario (en Castoriadis) solo se da en los imaginarios históricos, locales, concretos. No sobrevuela en el tiempo, en el espacio y los colectivos humanos como si fueran mero pretexto para su epifanía. Al contrario, se hace en el tiempo, por lo que constituye cada tiempo como algo singular (pero también destituye cada tiempo, al sustentarlo en la posibilidad de su transformación en ‘otro tiempo’)” (Emmanuel Lizcano, 2003:2).

Esta comprensión de lo imaginario nos conduce a producir un giro en la posibilidad de articulación entre lenguaje y espacio a través de la *metáfora* que deviene como expresión de lo imaginario al funcionar como *topos* en nuestro lenguaje cotidiano y como punto de interconexión, —intersubjetiva diría Pablo Fernández Chritlieb (1994)—, donde lo subjetivo y lo social se entretrejen para dar forma al espacio simbólico.

---

36. En un momento histórico donde lo social exigía una renovación de las propuestas marxistas, Castoriadis propuso un viraje a la concepción de ideología como falsa conciencia y a la comprensión desde un racionalismo materialista supeditado a las relaciones económicas. Pero si la lógica marxista reduccionista de la cual se desmarcó Castoriadis exigía un nuevo espacio para comprender lo simbólico, en este momento, —y tal como he indicado anteriormente—, corremos el peligro de desligarnos de la materialidad. Por ello, es importante estar atentos a las posibles polarizaciones.

Pablo Fernández Christlieb (2001)<sup>37</sup> considera que el pensamiento del espacio es originariamente un pensamiento *mítico* que es narrado y fundado desde una noción de *centro*. El *centro* como espacio mítico se concibe como anterior a la cultura aunque producido por la cultura misma, engendrando un *orden previo* de la realidad sobre el cual se ordenan y explican a su vez la historia, el pensamiento, los sentimientos y finalmente, las ciudades. Recordemos que el *centro* es metáfora del lugar sagrado y es principio originario y transcultural, porque existe en todas las culturas tal y como expresa Mircea Eliade (1985).

En su texto “El espíritu de la calle”, Fernández Christlieb (2004a) nos propone una comprensión del pensamiento colectivo como decantación del pensamiento de los lugares en forma de ciudad. A diferencia de Marot, la ciudad griega en Fernández Christlieb más que el producto de una construcción y un recuento racional deviene como cristalización y **metáfora del espacio colectivo y afectivo**; como espíritu donde circula el pensamiento y se organizan e instituyen los sentidos de lo social y político a través de re-presentaciones como *república* o *democracia*.

Fernández Christlieb nos muestra cómo desde las estancias más íntimas de la casa griega, —en tanto espacio doméstico—, hasta el espacio público del *ágora* se desarrollan y suceden emplazamientos y metáforas que figuran distintos niveles de comunicación y de pensamiento social. Así, crear el lugar común es al mismo tiempo crear la plaza pública como un *espacio físico dentro del espacio mental de la comunicación y del ejercicio político*. Desde allí el autor acuña la hermosa metáfora del *espíritu de la calle*, del aire como espacio pensante, que circula a través de los espacios públicos.

Su idea de un espacio social es también una expresión de las significaciones imaginarias (que en ese caso se proponen como metáforas del espacio público y el ejercicio político) y en esto encuentro ciertas líneas equivalentes a lo planteado por Castoriadis. Por otro lado, su propuesta también se nutre de una suerte de comprensión isomórfica entre las imágenes de la mente, las metáforas y su emplazamiento como lugar desde donde lo psicológico y el campo físico se

---

37. Valga decir que la propuesta de Fernández Christlieb también encuentra su explicación en la Grecia clásica. En el pensamiento latinoamericano también resulta difícil eludir el pensamiento griego antiguo como genealogía y también como analogías entre el espacio y la mente social; así como tampoco debemos perder de vista que estamos circunscritos a un espacio académico de referentes occidentales. Para profundizar en esta paradoja, recomiendo la lectura del filósofo venezolano J.M. Briceño Guerrero (1997): *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monteavila y su reflexión sobre el pensamiento de la *Europa primera* del pensamiento griego y la *Europa segunda* como producción de la racionalidad científica.

unifican, muy en la línea gestaltista y especialmente del pensamiento sociológico de George Simmel.

Pero sobre todo hay que tomar en cuenta que Fernández Chritlieb **propone el espacio no solo como pensamiento y comunicación sino también como estética, reconociendo las imágenes como objetos de la mente no producidos solo por palabras ni delimitadas en un objeto físico**. Con ello la imagen no solo adquiere valor como metáfora sino relevancia como objeto de la experiencia social.

## 8. Ciudades-visibles /Ciudades-performance

La posibilidad de lo imaginario nos permite comprender las ciudades como metáforas. Pero más allá de lo retórico, vivir en la ciudad contemporánea invita a una relación constante con la circulación de la imagen como objeto y materialidad.

Las imágenes de la ciudad se descubren en los monumentos, esculturas, pasajes y edificios: objetos permanentes como fotos de postal y estables al paso del tiempo; aunque también circulan inadvertidas, sutiles y efímeras. La ciudad nos muestra un despliegue infinito de objetos y lenguajes visuales que abren ámbitos de interpretación estética.

La valoración de las imágenes urbanas me permite reconocer que nuestro mundo contemporáneo está sobresaturado de visualidad proceso que Marc Augé (2000) define como *exceso de espacio*, para señalar lugares cargados de imágenes cuya influencia ejerce un poder que excede la información objetiva.

Este exceso de espacio produce a su vez un *achicamiento* del planeta y emborrona las señales del territorio, de las identidades y de la socialización<sup>38</sup>. Este achicamiento y emborronamiento territorial da pie a la comprensión de Augé sobre la *identidad* en los *no-lugares*, concepto que considero debe asumirse con cautela, ya que propone una concepción de sujeto anónimo (¿a-crítico?) diluido en el espacio globalizado<sup>39</sup>.

Sin profundizar en este aspecto de momento, concuerdo con la propuesta de Augé en la idea de que el espacio público es, a primera vista, homogéneo y *anónimo*. Sin embargo, al afinar la mirada desde las subjetividades que lo conforman, este mismo espacio nos muestra un tejido humano diverso, mutable y microscópico, que parece haberse extraviado de la comprensión de este autor.

---

38. El concepto de no-lugares de Augé ha sido epicentro de numerosas discusiones entre adeptos, críticos y detractores. Recientemente el autor admite que el no-lugar es un “concepto empírico” que no pretende referirse a espacios concretos opuestos al lugar. (Espacios del Anonimato. Conferencia. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, diciembre 2008)

39. Siguiendo la propuesta de Deleuze y Guattari (1988) retomo la advertencia ante el riesgo de los *sistemas posmodernos* que a través de la fragmentación y pérdida de unidad reproducen globalmente relaciones de poder a pequeña escala, haciendo referencia a los *microfascismos*. Hablaré un poco más de esto en el capítulo sobre la *mirada cenital*.

El espacio público como no-lugar de la socialización, por tanto, sigue un camino diferente a la idea que he venido planteando de las posibilidades singulares de elaboración simbólica del espacio a través de la experiencia y la imaginación.

El espacio público en tanto tejido que se nos muestra global e indiferenciado, oculta (o yuxtapone) las prácticas plurales y complejas de los sujetos que lo integran. “El espacio no tiene un nombre que excluya todos los demás nombres posibles: es un texto que alguien escribe, pero que nadie podrá leer jamás” (Manuel Delgado, 2002:4). Por ello el espacio público se comprende desde su movilidad y mutabilidad, desde su capacidad de territorializarse y desterritorializarse continuamente y desde los sujetos como actores de espacios en constante construcción y transformación.

Y a riesgo de ser insistente, esta constante transformación del espacio pasa por un proceso continuo de sentidos y significados encarnados a través de la relación con los objetos materiales, ideas e imágenes de los sujetos con el mundo.

La propuesta de subjetividad nómada de Rosi Braidotti (2000), justamente asume y reivindica la importancia del espacio público como lugar de producción de sentidos que fracturan lo instituido. Para Braidotti, el espacio público se abre como posibilidad de creación y de transición que funda continuamente nuevos *espacios posibles*. Por ello Braidotti propone el espacio público como lugar ideal de la intervención artística como práctica nómada.

Subjetividad encarnada y nómada que se produce, como he señalado anteriormente como espacio de la experiencia. El cuerpo deviene así como lugar fundamental no solo de la enunciación sino de la producción de estas experiencias sin cuyo reconocimiento retornaríamos al ámbito discursivo de cuyo predominio he intentado liberarme (o al menos bordear).

Desde esta posición corporeizada, el espacio público deviene como espacio de la *performance* que renuncia a ser meramente un espacio geográfico poblado de sujetos *anónimos* para devenir en un espacio de las experiencias encarnadas, del movimiento, de la visualidad. Subjetividades que se producen a través de la interpelación a lo instituido.

La valoración de la ciudad como *performance* y como espacio de acontecimiento permite pensar en el sujeto como intérprete y también como cuestionador de ese espacio del cual forma

parte, lo cual nos aleja de la presunción de los sujetos del anonimato, carentes de socialización y participación que pueblan los no-lugares.

Dejamos atrás el vapor Llull (y una interesante historia del compañero de derivas sobre como el distrito N° 22A se transforma en 22@<sup>40</sup>) para seguir caminando con dirección a la avenida Diagonal. En el trayecto aparece ante mis ojos la antigua fábrica que estuve fotografiando en mi visita de noviembre, la cual me había interesado por la gran cantidad de graffittis que tenía dibujados en sus paredes. Ahora (5 meses después) observo que de esa gran estructura solo queda un pequeño módulo que aún no ha sido derribado. Es el destino inapelable de esas antiguas edificaciones industriales que no tienen la suerte de despertar el interés de algún despacho de arquitectos, un estudio de diseño. Quizá algún grupo de artistas jóvenes pudo haber estado dispuesto a proponer usos culturales en ese espacio a través de la okupación, y quien sabe cual hubiese sido su suerte. No tengo ni idea que usos tuvo esta edificación hecha en ladrillo macizo, pero es evidente que se trata de una antigua fábrica. Este terreno seguramente dará paso muy pronto a estructuras de aluminio y materiales ligeros.

Me sigo sorprendiendo en esa manzana (*illa* en catalán); ahora, junto a la fábrica demolida estoy atravesando una calle que en mi visita de noviembre no existía porque era parte del terreno donde se asentaba la edificación derrumbada. No solo está pavimentada sino que tiene semáforos en pleno funcionamiento y circulación de coches, lo cual me hace sentir que no es el mismo lugar en el cual estuve 5 meses antes.

Aquí cualquier vestigio de barrio, de gente, de ciudad, de vida ha desaparecido para presentarnos grúas, andamios, maquinas excavadoras, cemento, arena, huecos, obreros....Y la gente que un sábado cualquiera va circulando por el centro del barrio para hacer sus compras con sus carritos y bolsas de supermercado, no se ve por este sector. Es como si se tratara de dos mundos distintos.

---

40. Según nos narraba este compañero de derivas muy informado, en el año 1953 el plan metropolitano de Barcelona denominó a Poble Nou como zona de uso industrial y prohibió la construcción de nuevas viviendas. Este uso fue designado en el plano a través de la letra A y Poble Nou pasó a ser identificado como Distrito 22A. En el año 2000, con el nuevo proyecto urbano se transforma la denominación a 22@ aprovechando la vinculación simbólica con las nuevas tecnologías.



¿donde está la gente que me topé a escasos metros? ¿donde está el habitante, mi *sujeto en experiencia*? No es que sea un habitante anónimo en un no-lugar, sino que ese sujeto aquí no existe.



Imagen 2: Fábrica en ruinas Carrer Llacuna, diciembre 2007.



Imagen 3: La fábrica anterior demolida, marzo de 2008.

Desde la paradoja entre el estar y lo inconstante, Manuel Delgado (2002) establece la diferencia fundamental entre lo urbano y la ciudad. En una ciudad existen estructuras, instituciones, monumentos, casas, mercados, pero ninguna de esas cosas corresponde propiamente a lo urbano, que trasciende las fronteras físicas de la ciudad.

A través de este punto de vista, Delgado entiende lo urbano en analogía a la sociedad urbana que se teje en instantes, momentos, circunstancias y recurriendo a la metáfora de De Certeau, (2000) haciéndose y luego deshaciéndose en el devenir. Así, lo urbano también es nomadismo, se opone a cualquier estructura solidificada puesto que es aleatorio, líquido y es un escenario en metamorfosis, tal como es la vida social.

Finalmente, a diferencia de lo que sucede con la ciudad, donde las viviendas y edificios se construyen para ser habitados, Delgado encuentra que lo urbano no puede ser habitado sino recorrido; por ello su ámbito no es la ciudad, —como suele proponerse—, sino el espacio público. El espacio público, para Delgado, es coreográfico e incluso escenográfico y el protagonista de lo urbano no serán las comunidades coherentes, homogéneas sino los paseantes a la deriva, los transeúntes y los sujetos que están de paso.

Según esta comprensión el trayecto entre el vapor Llull y Diagonal dibuja un vector en la ciudad pero no será considerado un espacio urbano aún siendo “habitado” por oficinas y sus empleados porque le falta producir recorridos, protagonismos, experiencias nómadas ¿y será posible en algún momento estos espacios se “llenen” con distintos recorridos? ¿Qué tanto de espacio público podrá producirse en este lugar? ¿Que mecanismos tendrá que diseñar el proyecto 22@ para habitar este espacio y dotarlo de vida?

## 9. De lo estético en ciudades sin-estética: ¿que pasa con Poble Nou?

La ciudad contemporánea no es habitada sino es consumida porque se define en términos de producción, distribución y adquisición de bienes tanto materiales como inmateriales. Encuentro especialmente en la arquitectura contemporánea la materialización de este simulacro de bienestar, que se desarrolla a espaldas de las acciones humanas donde el consumo se equipara a ser feliz.

Al pensar en la idea de *ciudad consumida* pienso en dos posibilidades: la ciudad en tanto materia que se consume, se desgasta y extingue en el tiempo y la ciudad como bien mercantil de consumo en su relación con la oferta y la demanda.

La primera posibilidad, la ciudad como objeto que se desgasta deviene a través de la experiencia inalcanzable, de una in-agotabilidad asociada al objeto del deseo nunca obtenido por el hombre contemporáneo.

“Para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe<sup>41</sup> y para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad (...) El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos — divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros— sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia”. (Giorgio Agamben, 2004:8)

La ciudad es, desde este punto de vista, el hábitat del sujeto contemporáneo que ha perdido su posibilidad de vivir y comunicar experiencias conformándose con la actitud pasiva del lector del diario, del cibernauta, del conductor del coche, del transeúnte impasible en el metro, del protagonista de la escena fotográfica o del voyeurista que cree satisfacer su deseo ante la contemplación de la imagen ajena.

Por ello la experiencia en la ciudad se satura artificialmente a través del consumo desmedido de todas las caras de la imagen del *fashion*, de las tecnologías de punta o del turismo. El sujeto contemporáneo es un consumidor de la ciudad mientras ésta le ofrezca objetos que momentáneamente satisfacen el deseo inalcanzable e inapropiable de una experiencia que se agota.

---

41. Aquí Agamben alude a la comprensión catastrófica de Walter Benjamin en El Narrador quien señala la Guerra como el acontecimiento que acaba con las experiencias.

Y esto nos relaciona a la segunda comprensión del *consumo*: la ciudad es consumida como un objeto que materializa el anhelo del bienestar económico que encaja con los movimientos y las necesidades del capital.

Este escenario, es el que nos acerca a la idea de ciudad consumida donde los proyectos urbanos<sup>42</sup> producen los espacios regularizados por las políticas del libre mercado para sujetar al habitante a los ámbitos del poder. Esta lógica ha favorecido la creación de modelos ideales de transformación urbana que producen ciudades ordenadas, reguladas, privatizadas, biopolíticas y turísticas.

David Harvey estudia la ciudad como articulación geográfica, económica, social y política centrandó su análisis crítico en el modelo urbano generado por el sistema de acumulación de capital. Harvey (2000) señala que el *enemigo corporativo* ha salido justamente del interior de las ciudades haciendo innegable el desinterés de las grandes empresas en asentar, consolidar y desarrollar comunidades o en fomentar la cohesión social. Como resultado, el espacio urbano queda a merced de contratistas, inmobiliarias y finalmente del capital financiero transnacional.

La cara visible de este proceso es el modelo de ciudad rentable y ordenada que a la vez nos muestra su contra-cara: el empobrecimiento y la exclusión de determinados grupos sociales y culturales.

Harvey observa que en este proceso, la burguesía (que en el siglo XIX diseñó ciudades para el ocio y el disfrute) hoy en día intenta aislarse de los “males de la sociedad” generando comunidades blindadas o estableciendo comunidades suburbanas inmunizadas a esos males sociales. El proyecto urbano diseña espacios vivibles en territorios extra-radio que permitan a los sectores privilegiados protegerse de la problemática que el propio sistema ha generado.

“<<La muerte de la ciudad>> (igual que la supuesta <<muerte del autor y del sujeto>>) se transforma en un tropo lo bastante significativo en el discurso contemporáneo para indicar un cambio en el imaginario humano, así como en las instituciones y en la política” (2000: 180).

---

42. Jordi Borja entiende por proyecto urbano las “*actuaciones estratégicas de escala variable (desde una plaza hasta grandes operaciones de varios centenares de hectáreas, como por ejemplo un frente de mar) que se caracterizan porque dan respuesta a demandas diversas o cumplen varias funciones, porque engendran dinámicas transformadoras sobre sus entornos, porque pueden incluir a la vez objetivos de competitividad y de cohesión social, por la combinación entre el rol iniciador o regulador del sector público y la participación de diversos actores privados en su desarrollo, porque son susceptibles de promover un salto de cualidad en la ciudad o en una parte de ella y porque se inscriben en el tiempo*”. (1998:6)

Desde allí, Harvey plantea que la mayor parte del pensamiento urbano contemporáneo ya no se centra en el diseño de ciudades para el ciudadano sino en proponer cómo escapar de ella a través de una suerte de *apartheid urbano*, y el contrapeso deberá estar en propuestas creativas que generen modelos alternativos de ciudad y ciudadanía y no en el diseño de modelos corporativos.

Dentro de las contradicciones que coexisten en el emplazamiento llamado ciudad, resulta importante observar que las instituciones gubernamentales patrocinan y se comprometen en estos proyectos urbanos que satisfacen intereses financieros y demuestran poco compromiso social. Bajo la premisa de la eficiencia de los servicios y del impulso a la calidad de vida para el ciudadano, se proponen políticas de regulación (como nuevas ordenanzas, privatización de antiguas instalaciones municipales de ocio y deporte, o delimitación de fronteras entre *ciudades de conocimiento* y viviendas protegidas) las cuales sujetan al habitante a nuevos y más estrechos regímenes de poder.

En este proceso de transformación la arquitectura actúa como dispositivo, en el sentido foucaultiano del término, jugando un papel importante en la activación de sistemas de poder y vigilancia<sup>43</sup>. El proyecto urbano tiene potestad para construir, mover, intervenir, demoler casas, parques o plazas y para ejecutar en el terreno el espacio que ha sido previamente proyectado por el arquitecto sobre una maqueta o plano, imprimiendo los nuevos centros y nodos de poder de las sociedades disciplinares: barrios financieros, zonas turísticas, lofts de lujo o áreas de ocio con sello de moda a buen resguardo de los barrios conflictivos y de las movilizaciones sociales.

En este proyecto está Barcelona como ciudad europea inserta en el reto de la globalización. Manuel Delgado (2007a) presenta el caso de la Barcelona contemporánea como *vitrina post-industrial*, producto de los movimientos del capitalismo financiero internacional que proponen una ciudad modelo, ejemplarizante y sometida a lenguajes que le hacen ordenarse y mostrarse ordenada. Para Delgado, lo que se ha propuesto y ejecutado es transformar la ciudad en una *ciudad legible* y por lo tanto obedecible y obediente aplicando principios de reticularización y vigilancia.

Así Barcelona muestra su perfil paradójico: la cara de las actuaciones remodeladoras frente al acoso inmobiliario (*mobbing*) contra los vecinos que obstaculizan las propuestas de re-

---

43. La geografía como espacio del poder es un tema central del capítulo sobre la *Mirada Cenital*.

urbanización; o la cara de la aplicación de la Ordenanza Cívica<sup>44</sup> que exhibe las normativas de urbanidad y civismo frente a la criminalización y sanción de los sectores mas vulnerables.

Con esto, el modelo de ciudad también se perfila como escenario de sujeción de corporeidades. La ciudad post-industrial demanda una concepción fija e identitaria del ciudadano adaptado a la pretensión de *ciudades ordenadas* por los poderes gubernamentales a través de regulaciones territoriales y los dispositivos bio-políticos de control del espacio público.

Si hasta las últimas décadas del siglo XX las ciudades monumentalizadas eran sinónimo de espacios bellos y turísticos que invitaban a ser paseadas, hoy en día este ideal se desplaza a la promoción de las ciudades diseñadas para mostrar una cara tecnológica y turísticamente sustentable que invita a ser consumidas.

Este es el modelo que subyace al proyecto del Poble Nou/22@ como reordenamiento paradigmático de esta ciudad modelo.

“El proyecto 22@ Barcelona reinterpreta en clave actual la función de los antiguos tejidos industriales de Poblenou y crea un entorno de elevada calidad urbana que favorece el desarrollo de actividades intensivas en conocimiento. En este sentido, el plan 22@Barcelona se enmarca en la estrategia “Barcelona, Ciudad del Conocimiento”<sup>45</sup>.

Este proyecto propone y ejecuta la reurbanización del sector reformando la función de las antiguas industrias textiles, pretendiendo impulsar la convivencia entre los usos tecnológicos de empresas trasnacionales, investigación audiovisual, medios de comunicación, usos comerciales, equipamientos hoteleros de alto standing, viviendas de lujo junto con el espacio tradicional del barrio Poble Nou, que parece contar con menos espacio al interior del proyecto.

Pero la reinterpretación de las antiguas industrias pasa por el proceso de desahucio y derribo de edificaciones con años de historia. Con esto, el proyecto se está acogiendo a las exigencias de un mercado globalizado en detrimento de la memoria, las prácticas y la concepción de comunidad de sus habitantes.

---

44. En relación a la Ordenanza Cívica de Barcelona puede consultarse a Escobar, M. y Vargas-Monroy, L. (2007): Globalización y construcción de identidades en la ciudad contemporánea: un Análisis de Discurso de la nueva Ordenanza Cívica de Barcelona. *Universitas Psychologica*, 6 (3) : 601-611

45. En: [http://www.bcn.es/22@bcn/pdf/22@\\_estado\\_ejecucion.pdf#search=%22plan%4022%20Barcelona%22](http://www.bcn.es/22@bcn/pdf/22@_estado_ejecucion.pdf#search=%22plan%4022%20Barcelona%22).

Gracias a la intervención de los vecinos (como en el caso de Can Ricart) y a algunos proyectos gubernamentales se han salvado ciertas estructuras *emblemáticas* de un período industrial que se inició alrededor de 1846 y culminó hacia 1990<sup>46</sup>. Pero las edificaciones que han logrado sobrevivir con el apoyo del Ayuntamiento también se les ha “remozado”, dándoles una imagen estetizada y, a falta de otra palabra que las califique mejor, un aspecto post-industrial cónsono a la nueva configuración del lugar.

Mientras transcurre la conversación, no dejan de sonar alrededor ruidos de maquinarias que me hacen difícil escuchar. R. nos muestra una edificación que fue una de las primeras fábricas de Poble Nou: Can Saladrigas. Se salvó de la demolición gracias a la intervención de los vecinos y hoy en día está siendo rehabilitada aunque no se sabe que usos le dará el Ayuntamiento<sup>47</sup>.

(...)Comenzamos a caminar hacia el Mercat de La Unió que se asienta sobre el anterior mercado construido en 1889 y que ha sido restaurado. R. nos explica que se construyó sobre las estructuras de hierro del anterior edificio intentando mantener su aspecto modernista.

---

46. Desde mediados del siglo XVII, la zona que ocupa el Poble Nou comienza a asentar fábricas y factorías que asentaron un importante movimiento obrero y sindical. Las fábricas de Poble Nou progresivamente fueron dejando de operar hacia la segunda mitad del siglo XX y estos espacios fueron aprovechados por artistas interesados en producir sus propuestas en grandes locales con alquileres a bajo precio. Así hacia la década de los 90 el barrio se caracterizó por una intensa producción artística. Oficialmente se toma como fecha de cese de la actividad industrial de Poble Nou el año de 1993, en la cual la industria metalúrgica de Can Girona cierra sus puertas y se traslada fuera de la ciudad. A partir del año 2001 Poble Nou comienza a ser objeto de un proceso de redefinición urbana a través del proyecto 22@. Este proyecto impulsado con el apoyo de empresas trasnacionales e instituciones gubernamentales está produciendo cambios acelerados no solo en el paisaje del barrio sino en su tejido social. Hoy en día, el proyecto 22@ está haciendo uso de los terrenos y estructuras de estas antiguas fábricas para construir nuevos equipamientos, con lo cual los talleres han ido cerrando paulatinamente ante la presión inmobiliaria vinculada al proyecto.

47. Consulto que proyectos hay para Can Saldrigas y encuentro que en 2006 se aprobó su uso como Centro de Cultura Industrial (<http://www.bcn.es>, consultado el 24 de septiembre de 2008).

Me parece que la fachada poco conserva sus características originales. En mi apreciación la rehabilitación no respetó las líneas de la construcción industrial y por el contrario enmascara lo que debió ser su fisonomía.



Imagen 4: Fachada del Mercat de Poble Nou. Construido en 1889. Rehabilitado entre el 2004-2005.

Pero ¿que pasa con el tejido social y obrero que caracterizaba al barrio cuando estas fábricas estaban en pleno funcionamiento? ¿La re-interpretación de lo industrial respeta la historia del barrio?

T. nos muestra la fachada de Can Ricart, con su gigantesca chimenea a un lado. Nos dice que es un lugar simbólico para el barrio que grupos de artistas y vecinos luchan para que sea conservado. Sin embargo, a pesar de los debates, derribos, levantamiento de muros e incluso incendios, la fábrica aún sigue allí.

T. continúa comentando que el Ayuntamiento finalmente ha accedido a que se conserve el lugar aunque al parecer no está muy contento en hacerlo y ha llegado a una serie de acuerdos para conservarlo, reservándose la decisión con respecto al uso con el acuerdo de los promotores financieros. Nos explica que los vecinos desean un lugar social y cultural abierto para el vecindario pero el Ayuntamiento tiene el proyecto de construir *lofts* de lujo y paralelamente dar espacios para desarrollar proyectos culturales que se relacionen al nuevo uso que tendrá el barrio.

Me pregunto si efectivamente será posible la coexistencia de estas actividades en un mismo espacio y de súbito me viene a la mente la imagen absurda de esta gigantesca fábrica rehabilitada y maquillada con nuevos estilos arquitectónicos.

Poble Nou es una ventana de lo que se ha calificado hoy en día como ciudades post-industriales, que Manuel Delgado (2007a) define como escenografía, carcasa, caparazón de un historicismo patrimonial, al cual progresivamente se le ha extrae su memoria industrial.



La memoria de Poble Nou está estrechamente vinculada a las luchas y reivindicaciones obreras y políticas de un período no muy lejano, cuando las precarias condiciones de vida asociadas a las fábricas fomentó desde finales del siglo XIX importantes movilizaciones por el logro de mejores condiciones de vida. Estas reivindicaciones cristalizaron en el establecimiento de economatos y cooperativas obreras, pero sobre todo en un importante patrimonio simbólico e imaginario que se mantiene vivo aún hoy en día en algunos vecinos del barrio y que todavía intenta preservarse en las asambleas de algunos pequeños ateneos y asociaciones.

La concepción de monumento o patrimonio, según Delgado, tendría la misión de “institucionalizar ciertos aspectos del pasado urbano y procurar la conversión de lugares indetectables en lugares identificadores” (Ob.cit:92). Con ello se quiere activar una especie de *memoria común* en los tejidos urbanos, como componentes no necesariamente funcionales cuyo valor está en la integración simbólica de la ciudad.

Desde allí, Delgado nos muestra que estos *lugares de memoria* están hoy en día, en el caso de las ciudades europeas (y particularmente en Barcelona) en la protección de restos de las fábricas y compara las chimeneas y los restos fabriles con los documentos y piezas de colección en tanto “pruebas” de un pasado cuya desaparición nos dejará sin ancestros o raíces. Así, la sacralización de la arqueología industrial estaría presente para *significar el tiempo* y por otro lado para transportarnos a realidades abstractas, inexistentes en una “inhallable identidad política compartida” (Ob.cit:95).

Esta institucionalización de la memoria, en tanto ocupación simbólica de la ciudad, permite domesticar y controlar las posibilidades de construir sentido e intervenir las posibilidades de pensar y actuar desde la singularidad microscópica sobre el espacio y el tiempo de la ciudad. En su lugar, esta nueva memoria post-industrial propone una comprensión del espacio sin historia, construida para propiciar prácticas homogéneas que se amoldan a los requisitos de una sociedad globalizada hecha para sujetos sujetos y anónimos.

## 10. ¿Ha muerto la ciudad?: Hacia los próximos hitos de este trabajo

A riesgo de lucir ingenua creo que es necesario continuar proponiendo un giro epistemológico que nos permita recuperar lo que aún no ha muerto de la ciudad.

Este giro epistemológico asume en primer lugar la idea de desligarse de una comprensión de la realidad social en la que prima una lógica determinista, y con ello, sigo el aporte de la línea de pensamiento sobre imaginarios (Cornelius Castoriadis, 1989; Michel Maffesoli, 1997, 1993; Gilbert Durand, 2000, 1981) al reconocer la sustantividad y autonomía de lo imaginario como concepción abierta a lo simbólico que permite comprender lo social desde lo inmaterial e incluso desde lo irreal.

Además de esta posibilidad, considero necesario vincular *lo imaginario a lo visual* como **prácticas de ver** que pueden ser analizadas críticamente a través de sus efectos performativos y en relación con la producción histórica y concreta de formas determinadas de subjetivación y socialidad, tal y como propone Jose Luis Brea (2005).

Desde estos dos planteamientos que me permiten la reivindicación del giro visual, propongo el acercamiento a las ciudades como escenarios en tensión y contradicción entre el poder y las prácticas estéticas al ras del suelo, siempre atravesadas por lo imaginario.

Ya en el transcurso de este camino he esbozado la paradoja que marca la siguiente parte de este itinerario: por un lado he propuesto el escenario urbano como espacio producido subjetivamente al ras del suelo desde sentidos no solo discursivos sino estéticos.

Por otro lado, he señalado que este escenario de lo estético se enfrenta a otra mirada del espacio urbano: la ciudad como condición geográfica de poder-política, que acata la propuesta de un territorio regulado por el pensamiento de la modernidad y que respalda las relaciones sociales y productivas del capital.

Así, las tensiones entre el espacio del poder y el espacio del cotidiano se muestran a través de dos metáforas que desarrollaré a continuación. En el capítulo II centraré mi atención en **las cartografías de la mirada Cenital** que profundizan en algunos indicadores que, a mi juicio, definen la ciudad como espacio normativo, disciplinar y hegemónico. Posteriormente en el capítulo III propongo el **escenario de la mirada Impura** como espacio de la ciudad recorrida al ras del suelo desde la experiencia y las relaciones estéticas.

El proceso de reflexión e integración teórica de cada escenario será atravesado y retratado desde las experiencias de mis derivas en Poble Nou para producir mis propios acercamientos y contradicciones.

La comprensión del fenómeno urbano desde dos miradas en tensión no es nada nuevo; de hecho algunos autores contemporáneos interesados en los estudios urbanos han sustentado sus opciones sobre la ciudad a través de antagonismos. Por ejemplo, en Manuel Delgado (2002) la ciudad como estructura y dispositivo se yuxtapone a lo urbano en tanto tejido microscópico del cotidiano. Silverio González (2005)<sup>48</sup> enfrenta la *ciudad positiva* como paradigma de la razón moderna y positivista que sustenta las relaciones capitalistas e industriales, versus la *ciudad negativa* como modelo (añorado) del derecho igualitario expresado a través del arte. Michel de Certeau (2000) opone el pensamiento hegemónico y disciplinario en la mirada sobre la ciudad desde lo alto de la torre frente a la pluralidad y el tejido cotidiano de los habitantes al ras del suelo. Pablo Ocampo (2005) (muy inspirado en la línea que propone de Certeau) opone la *narración omnisciente* de la ciudad frente a la *heterotopía* que posibilita la inserción de los personajes en el texto urbano.

Estos antagonismos en la mirada a la ciudad también nos presentan la dialéctica entre dos perspectivas ontológicas que básicamente se sintetizan en oponer la ciudad regulada —como decantación del pensamiento moderno y hegemónico— frente al espacio del tejido cotidiano, de las subjetividades y de nuevas narrativas estéticas.

La metáfora entre el sujeto en lo alto de la torre y el sujeto al ras del suelo que propone Michel de Certeau ha motivado la idea de esbozar mi planteamiento a través de las *dos miradas* sobre la ciudad.

---

48. Silverio González propone la tensión entre ciudad positiva y ciudad negativa de la siguiente manera. “La razón positiva y su creación, la ciudad positiva, habían prometido un mundo ordenado, para ello creían fielmente en el poder descifrador de la ciencia, la técnica y el trabajo productivo(...) ese positivismo es la razón ilustrada e instrumental hecha paradigma, que domina y sustenta las relaciones sociales de un capitalismo en expansión.” (2005:24). Y continúa mas adelante: “Si la idea de ciudad positiva reivindica la ciudad como objeto y modelo universal del orden social, la negativa resalta la subjetividad, la particularidad individual y la transgresión de ese orden. Ya sea (...) que se aborrezcan los moldes estandarizantes de la ciudad moderna-ilustrada y se proclame la libertad de expresión y de la creación de la ciudad del arte; que se critique la organización de la ciudad industrial para la explotación de la fuerza laboral y se exija un derecho igualitario de uso de la ciudad que conlleva su disolución; en todos se rechaza el supuesto progreso de la ciudad positiva, al tiempo que se realza el espacio de la libertad y del regreso a la pureza perdida de algún estado natural o espiritual del hombre, superior a la realidad citadina presenta” (2005:25)

Certeau nos muestra a través de las dos metáforas que desarrolla en su libro *Invención de lo Cotidiano* las contradicciones epistemológicas y prácticas asociadas a las relaciones que el sujeto establece en la ciudad: El observador a lo alto de *World Trade Center* de Nueva York alzando su mirada omnisciente sobre Manhattan como una alusión de poder y dominio sobre el territorio que contempla. Abajo, *al ras del suelo*, viven los caminantes del cotidiano que escriben, —sin saberlo—, la caligrafía de una ciudad que elude las pretensiones del poder.

La *Mirada Cenital* es la figuración de la mirada vertical, de arriba hacia abajo, que simboliza el conocimiento hegemónico/universalista y la representación fragmentada sujeto-objeto; su opción es el dispositivo de inscripción visual. En este escenario se proponen comprensiones sobre como los discursos y representaciones se relacionan a determinadas concepciones del espacio urbano y la formación de subjetividades biopolíticas.

La segunda comprensión a la ciudad nos refiere al espacio que implica simbólica y relacionalmente a los habitantes con los objetos urbanos. Esta propuesta se desarrolla a través de *la Mirada Impura*: una mirada *al ras del suelo*, implicada con los objetos y con el espacio desde una perspectiva corporeizada y nómada en la ciudad. Propongo que la *Mirada Impura* no se concibe en términos de la representación fragmentada sujeto-objeto sino de *formas* unitarias, reivindicando la visualidad como estética-social y no como dispositivo de inscripción.

## 11. Fin e Inicio del itinerario

Walter Benjamin nos sumergía en la aventura de buscar y relatar la cotidianidad urbana europea a través de las imágenes de París, Nápoles, Berlín o Moscú acudiendo a una nueva narrativa, novedosa para los espacios de la academia en la que pretendía moverse, y subversiva para el contexto político que acabó por consumirlo.

La propuesta de Benjamin fue un caso extraordinario de articulación entre la comprensión social (especialmente en lo urbano) con los campos del arte y la estética. Su atención no solo se fijó en los procesos políticos e ideológicos contenidos en las “nuevas” formas de difusión mediática, especialmente el cine y la fotografía sino que se interesó también en una política de lo cotidiano, de lo micro-social al observar como las actividades diarias poseen un lenguaje visual y metafórico que se muestra en los objetos mas comunes como los recortes de prensa, las octavillas, la crónica y el cotilleo social o los pasajes y galerías (nuestros actuales *malls*)...

Esta política de lo cotidiano pasaba por dar al objeto común el estatus de *objeto estético*: objeto que muestra, que dice algo a nuestros sentidos, que produce interpretación. Los objetos estéticos de Walter Benjamin pertenecían a ciudades y hablaban de ellas, no solo como lugares sino como experiencias.

Martin Kohan (2007) nos muestra que en la obra de Benjamin cada ciudad constituía una mirada, —*su* mirada—, que proponía una posición del sujeto, un tiempo y un registro del discurso. Por ello ‘la ciudad’ de Benjamin en realidad contiene ‘las ciudades’ de Benjamin vistas desde sus propias vivencias: infancia y autobiografía en Berlín, turismo y lo “exótico” en Nápoles, burguesía y capital en París, diario de viaje y revolución en Moscú.

Los cruces reflexivos entre la imagen como objeto y como interpretación, me permiten encontrar en el trabajo de Benjamin un punto fundamental de motivación para continuar el itinerario en la segunda parte de esta propuesta que presento, donde es necesario recuperar el valor de la objetualidad es decir de la **propiedad del objeto estético**, del objeto no solo para mirar sino para interpretar. Objetos que existen en nuestro entorno urbano, objetos que miramos y utilizamos ignorando su contexto e historicidad.

Las imágenes de Poble Nou, en sus fábricas, edificios de nueva construcción, sus calles y sus historias son el objeto estético de este trabajo. Y ahora propongo profundizar en ese objeto

estético “sometiéndolo” a dos posibles miradas, al cruce de dos metáforas para producir nuevos devaneos reflexivos. Como Benjamin, intentaré en estos devaneos y derivas poner el acento en la contextualización histórica y en las prácticas políticas que de ellos emergen.

Hasta aquí he conducido al lector por distintos caminos que me han permitido situar de antemano algunas de mis preferencias personales, epistemológicas y teóricas. He optado por narrar una historia desde mis inquietudes más personales y recurrentes para desde allí iniciar el acompañamiento hacia otros lugares más lejanos y mas dilemáticos, al igual que hago en mis itinerarios de viaje. Intuyo que a partir de estos primeros senderos el lector ha comprendido un poco más mi apuesta para acompañarme, compartir y conversar la siguiente parte de este recorrido.

II

CARTOGRAFÍAS DESDE  
LA MIRADA CENITAL





## II. CARTOGRAFÍAS DESDE LA MIRADA CENITAL

Cave, cave, Dominus videt<sup>49</sup>

El Bosco. Inscripción central en la pintura *Mesa de los Pecados Capitales*.

No one would have believed in the last years of the nineteenth century that this world was being watched keenly and closely by intelligences greater than man's and yet as mortal as his own; that as men busied themselves about their various concerns they were scrutinised and studied, perhaps almost as narrowly as a man with a microscope might scrutinise the transient creatures that swarm and multiply in a drop of water<sup>50</sup>

H. G. Wells. *The War of the Worlds*.

La mirada desde un punto privilegiado de observación ha constituido el anhelo (y la desconfianza) de dominio sobre territorios y poblaciones. Castillos medievales, imágenes religiosas o metáforas de la monarquía europea materializaron un ejercicio omnividente que posibilitó la práctica del poder. Les invito a una breve deriva por algunas expresiones de la *mirada Cenital* a través de un recorrido por diferentes iconografías, dispositivos y prácticas occidentales:

-En el bajo medioevo, la iconografía del ojo que todo lo vigila se muestra a través de la figura del Cristo Pantócrator avanzando con su mirada directa y sus ojos remarcados desde el ábside de las Iglesias hacia la gente del pueblo que asiste al templo, figurando el ojo desde el cielo que domina los territorios.

-Entre 1640-1650, Tomas Hobbes retoma la imagen bíblica del Leviatán para figurar la República o el Estado soberano corporeizado como un hombre gigante cuyas funciones biológicas se constituyen como engranajes del Estado y a la vez cada una encarna a los hombres que han delegado en él las facultades para gobernarlos.

---

49. Cuidado, cuidado, el Todopoderoso te ve.

50. Nadie hubiera creído, en los últimos años del siglo XIX, que a nuestro mundo lo observaban minuciosamente inteligencias mayores que las del hombre, aunque tan mortales como él; que, mientras los hombres se ocupaban de sus diversos asuntos, alguien los vigilaba y los estudiaba quizá tan detalladamente como un hombre con un microscopio podría vigilar a las pequeñas criaturas que medran y proliferan en una gota de agua. La Guerra de los mundos. H.G. Wells.

“El mas grande de los poderes humanos es el que está compuesto en los poderes de la mayoría, unidos por consentimiento, en una sola persona natural o civil que puede usarlos todos según su propia voluntad (...) o dependiendo de las voluntades de cada hombre en particular”. (1989:78).

Con ello la sumisión del pueblo se define bajo un contrato social al dominio de un soberano quien es juez, legislador y autoridad.

-En 1787 el filósofo utilitarista inglés Jeremy Bentham diseña su planteamiento de un centro penitenciario ideal bajo un punto único de observación:

“Se trata de una idea sencilla: una prisión construida de forma circular, cuyo perímetro periférico en cada uno de los niveles consiste en celdas individuales que albergan a un solo prisionero, totalmente aislado de los otros reos, a los que no puede ver ni escuchar. Todas las celdas son visibles a la observación del inspector, instalado en una oficina central desde la que puede controlar perfectamente a cada uno de los prisioneros. Mediante un sistema de aperturas y tubos de comunicación demasiado complicado para ser descrito aquí (y seguramente, en la práctica, para que pudiese construirse efectivamente) todos los prisioneros son conscientes del escrutinio potencial del inspector en cualquier momento del día o de la noche (...). Los reos reciben de vez en cuando instrucciones personalizadas del inspector a través de los «tubos de comunicación», que individualizan los mensajes de modo que ningún otro reo pueda escucharlos. Aunque el inspector pueda ver permanentemente a los prisioneros, éstos no pueden ver el rostro ni los ojos de aquél, ya que, mediante otro complicado sistema de linternas y aperturas, su figura es una silueta opaca que, a pesar de recordarles constantemente su presencia, se mantiene como una «figura completamente negra» cuyos rasgos son indescifrables.” (Reg Whitaker, 1999:45-51)

Bentham se da cuenta que el diseño del panóptico podrá funcionar no solo en la cárcel sino también en las fábricas, extrapolando su criterio de vigilancia presumida a otro modelo de institución cerrada de acuerdo a las necesidades productivas del capital.

-En la década de 1970, Michel Foucault retoma la propuesta arquitectónica del panopticon de Bentham en su obra *Vigilar y Castigar* (2002) para profundizar en las relaciones entre las estructuras de vigilancia, poder y subjetivación que subyace a nuestras sociedades modernas disciplinares.

-Unos años mas tarde, Michel de Certeau (2000) nos habla de un observador situado en lo alto del World Trade Center de Nueva York que se alza omnividente sobre la ciudad como una metáfora de poder y dominio sobre Manhattan.

-En 2005 Google Earth se comercializa en la red. El acceso privilegiado a la cartografía del territorio ya es posible desde el ordenador personal gracias a tecnología satelital. La visión de conjunto y de dominio sobre la ciudad es posible a través de una red de satélites en el espacio exterior, con lo cual la mirada vigilante no es ya solo un acontecimiento que puede ser

experienciado a través del requisito arquitectónico o del dispositivo tecnológico especializado sino desde la comodidad cotidiana de un escritorio; con solo algunos *clicks*, nuestra corporeidad cyborg <sup>51</sup> accede al placer de mirar territorios a diferentes escalas e incluso hurgar en puntos precisos de un vasto espacio. La mirada panóptica globalizada se re-localiza.

En los casos anteriores, la posibilidad del ejercicio del control y el poder se materializa a través de estructuras arquitectónicas y tecnológicas que permiten (o presuponen) la vigilancia y el dominio desde un “*punto cero*”<sup>52</sup>. Esta idea sintetiza el planteamiento de la metáfora de la *mirada Cenital* como representación jerárquica y *autorizada* del conocimiento que se produce en el ejercicio de la mirada totalizadora sobre los territorios y los cuerpos.

A través del adjetivo *Cenital* retomo la denominación de *plano cenital* que se emplea en la fotografía y en el cine para referir y producir una orientación visual en la vertical respecto del suelo donde la imagen obtenida ofrece un campo de observación de arriba hacia abajo. Esta práctica visual conlleva también el resultado que a mayor distancia del suelo mayor territorio abarca, pero a su vez, la distancia también aleja la visión de la intimidad del objeto.

Aunque la metáfora proviene de una resignificación de la práctica fotográfica, no solo se reduce a lo visual sino que encarna las relaciones entre el conocimiento y el ejercicio del poder que se pretende total desde un punto privilegiado de observación alejado de las prácticas cotidianas.

La *mirada Cenital* afirma un acceso autorizado desde el amparo de la pretendida objetividad científica que impone la mirada del sujeto sobre un objeto que preexiste, sin considerar las posibilidades de relación. Desde esta posición se asume que el objeto en su devenir no debe implicar al sujeto y por ende, la realidad se propone como una entidad independiente de sus prácticas.

---

51. Considerando las implicaciones políticas, tecnológicas, materiales y de género de las que nos alerta Donna Haraway en su manifiesto para cyborgs que desarrollaré al interior de este capítulo.

52. Retomo aquí la metáfora del punto cero que propone Santiago Castro-Gómez para figurar el lugar de enunciación del ejercicio del pensamiento moderno-colonial “*lo cual equivale a tener el poder de instituir, de representar, de construir una visión sobre el mundo social y natural reconocida como legítima y avalada por el Estado*” (2007:25) produciendo no solo un distanciamiento sino un ejercicio autorizado frente a las prácticas cotidianas en América. La metáfora del *punto cero* guarda importantes similitudes epistemológicas con esta propuesta; no obstante, veremos que la *mirada Cenital* centra su ámbito en el ejercicio de estos dispositivos en el espacio geográfico, que finalmente producen efectos sobre las subjetividades y los cuerpos.

La *ideología de la representación*, como denomina Tomás Ibáñez (2001) a este proceso de dicotomización forzosa en la práctica científica, legitima la concepción de racionalidad vinculada a un criterio de verdad que se constituye disociando el objeto del sujeto que lo produce y en consecuencia desplazando el conocimiento fuera del cuerpo, de las prácticas y de la cultura.

Si la observación omnividente propicia el dominio hegemónico, la *mirada Cenital* también nos muestra la práctica del saber/poder moderno, no solo desde su aporte discursivo sino por sus posibilidades de acción biopolítica sobre territorios y poblaciones. Así, nuestra *mirada Cenital* figura el ideal de verdad absoluta y de pretendida universalidad cuando intenta abarcar el territorio en conjunto y simular un mundo a escala. Esta mirada que caracteriza el ideal moderno de representación, desconfía de las prácticas cotidianas y plurales porque prefiere confiar en los instrumentos<sup>53</sup> que ha diseñado para mostrar el objeto.

Al acudir especialmente a los artefactos y dispositivos visuales que nombran y dan patente de vigencia a los objetos, el pensamiento moderno asume que lo visible es lo real. Desde aquí es posible rastrear una relación intrínseca entre la pretensión de un conocimiento distanciado, total y objetivo de las cosas frente al recurso de la imagen como dispositivo que exhibe, demuestra y valida lo *real*.

La imagen que deviene como dispositivo de inscripción y representación rehúsa a ser considerada como espacio de interpretación, de experiencias o de subjetividades y se aparta de sus posibilidades como actividad relacional para transformarse en objeto que consolida la pretensión omnividente.

Las propuestas urbanas en las sociedades neoliberales contemporáneas, —en tanto prácticas del binomio saber/poder—, se trazan desde la *mirada Cenital* y la mediación de los dispositivos y artefactos, desestimando las prácticas cotidianas de los habitantes en la producción del tejido social. Al respecto, Pablo Ocampo señala:

“La verdadera pretensión del arquitecto moderno es dominar toda la realidad urbana en una única imagen panorámica. Lo que no consiste en abarcar la ciudad con todos sus fenómenos, sino en

53. Como en el caso de los censos, la planificación urbana-territorial, los estudios de mercadeo, las estadísticas educativas, los folletos turísticos o las tipificaciones del DSM-IV. Vale aquí comentar que aunque muchos de estos dispositivos estadísticos y tipificaciones biopolíticas parecieran no referir directamente a una iconografía visual, veremos mas adelante que para su emergencia científica fue necesaria la objetivación a través del testimonio visual.

reducir toda su fenomenología urbana a una única imagen constituida por acontecimientos específicos y determinados”. (2005: 35).

Una imagen urbana que se sitúa en el terreno del querer ser, como proyección, como visión a futuro que nunca “llega a ser” porque contiene la intención de lo inabarcable a la experiencia humana que solo puede ser alcanzado desde el ojo-tecnológico, desde la visión representacionista que no es la visión corporeizada. Por ello, la pretensión del arquitecto y de los proyectos urbanos continúa reproduciendo el anhelo del dominio total de los territorios a través de cartografías de poder que delimitan espacios, recorridos y usos. Estas cartografías hegemónicas continúan contando en el requisito del dispositivo visual, del control o de la vigilancia “desde arriba”.

En mi relación con el área del 22@ encuentro que el proyecto urbano-corporativo que define el sector cristaliza un ejercicio de la *mirada Cenital* en el ámbito de la ciudad de Barcelona:

Con cada acercamiento a Poble Nou me encuentro en un escenario diferente. Nuevas calles, algunas atravesando terrenos donde anteriormente existió una edificación, nuevos edificios demolidos y más terrenos baldíos, distintas edificaciones, un parque de diseño donde hasta hace un año existía un terreno que alojaba un proyecto comunitario, lo cual motivó su cierre a cal y canto. Estas aceleradas transformaciones complican mi orientación en el barrio, pero sobre todo me causan cierto desasosiego. A veces me parece un campo de batalla. (...) No he tenido la oportunidad de observar alguna maqueta de lo que será el 22@, en realidad creo que deben existir muchas maquetas distintas. Pero tengo a mano el proyecto del 22@<sup>54</sup> que me muestra imágenes y discursos de lo que se pretende será el lugar y hasta donde ha llegado su ejecución:

“Y es que 22@ Barcelona está construyendo un nuevo modelo de ciudad compacta, dónde las empresas más innovadoras conviven con centros de investigación, de formación y de transferencia de tecnología, así como con viviendas (4.000 nuevas viviendas de protección oficial), equipamientos (145.000 m2 de suelo) y zonas verdes (114.000 m2). Un modelo que convive, a la vez, con el patrimonio industrial del barrio gracias a la aprobación del Plan de Protección del Patrimonio Industrial, redactado entre 22@ Barcelona y el Ayuntamiento de Barcelona, en el cual se conservan 114 elementos arquitectónicos de interés”.

En los distintos documentos que encuentro en la página, se comenta tangencialmente sobre la conservación y restauración de patrimonio industrial (conservados gracias a continuas acciones reivindicativas de los vecinos, cosa que el documento omite), pero no hay ninguna referencia a los proyectos con los talleres artísticos que existían en el barrio al momento de la llegada del 22@ y que ahora luchan por quedarse.

La imagen del 22@ está centrada en el entorno empresarial y en el “mejoramiento de la calidad de vida”. Un concepto abstracto que seguramente cuenta con indicadores económicos y sociológicos que le dan sentido. Y también cuenta con el anhelo de venderse como modelo de ciudad. Pero los vecinos y los talleres no calzan en ese modelo.

---

54. <http://www.22barcelona.com>.

Para acercarme a la *cartografía Cenital* del espacio de Poble Nou propondré el recorrido a través de cuatro matizaciones. Estas matizaciones trazan relaciones y líneas de fuga con el conocimiento científico, con el predominio no-responsable de la visualidad como dispositivo de evidencia, con la colonización de territorios y sujetos, y finalmente, con sus implicaciones con el poder y el biopoder.

La narrativa reflexiva producida desde la práctica de las derivas continuará estando presente a través de mi experiencia con el espacio cenital de Poble Nou y los objetos visuales (y discursivos) que lo definen.

Y en este momento aparece una paradoja que deseo compartir con el lector: estas cartografías cenitales están atravesadas por mi experiencia al ras del suelo en Poble Nou, esto es, por mi propia *mirada Impura*. Si acaso parece un contrasentido intentar “fotografiar” un modelo representativo y cenital del barrio desde una comprensión subjetiva, también creo importante insistir en que todo el trabajo es ante todo una producción situada y precisamente desde el ejercicio de una narrativa reflexiva intento romper con los límites y las fronteras rígidas haciendo siempre explícito mi posicionamiento como investigadora<sup>55</sup>.



Imagen 5: Vista sobre Can Ricart y Poble Nou desde una terraza.

---

55. Y esta aparente contradicción viene a sustentar lo dicho en el capítulo anterior cuando señalaba que no pretendo una relación antagónica entre la mirada Cenital y la mirada Impura porque en ambas perspectivas se cruzan e invaden continuamente. Aún más cuando este ejercicio de producción situada está fuertemente teñido de mi formación académica en un ámbito positivista y hegemónico.

Y a modo de justificación retomo nuevamente la línea de la investigación feminista. Carla Rice (2009) invita a que toda investigación social asuma un posicionamiento *auto-reflexivo*, lo cual permite dar visibilidad a la emoción, la percepción, la imaginación u otros ámbitos encarnados en la producción de los datos, posibilitando también que los dilemas y las subjetividades no resueltas emerjan para abrir nuevas preguntas y producir consideraciones éticas.

En consecuencia, el lector notará la paradoja que esta *mirada Cenital*, no pretende producir un conocimiento cenital, sino abrir comprensiones y líneas de fuga desde el saber/poder sobre la geografía y la ciudad.

En el recorrido a través de la *mirada Cenital* atravesaré cuatro hitos:

1. **El ojo divino: Mirar-representar-probar-universalizar.** En este aparte, retomo la figuración de Donna Haraway del *ojo divino* (1995) como lugar de la representación privilegiada y *autosatisfecha del sujeto dominante*; práctica que es fundamentalmente visual. Desde aquí problematizo la lógica hegemónica científica moderna como mirada monocular que descarta las posibilidades de lo visual como imaginación, experiencia o interpretación.
2. **La promesa de los artefactos: los dispositivos visuales como máquinas cenitales.** La práctica visual y la representación cenital han desarrollado dispositivos de inscripción que delimitan una gruesa línea que separa el conocimiento objetivo de la interpretación subjetiva. Esta idea nos dirige hacia usos de la imagen como máquina científica y nos presenta puntos necesarios de fuga hacia la imagen como estética. En este punto, la ciudad es pensada como espacio de circulación pública de los dispositivos.
3. **Miradas-otro o cómo producir espacios subalternos desde la mirada cenital.** En esta matización retomo los argumentos decoloniales producidos por el pensamiento latinoamericano (lugar de enunciación de mi experiencia situada), para pensar en la construcción de la modernidad como espacio del poder que se sustenta en el proceso de imposición sobre territorios. Posteriormente abro la discusión al concepto de “colonización interna” que me permite pensar en el ejercicio de una colonialidad hacia el interior de las sociedades europeas y cómo este ejercicio se vincula al proyecto de ciudad industrial y post industrial.

4. **Cartografías racionales.** La mirada cenital se vincula a una práctica hegemónica del saber. Pero ¿donde está ese poder?, ¿está en un punto en lo alto de la torre? Aquí propongo continuar explorando en el ejercicio del poder retomando los planteamientos discursivos y materiales de Michel Foucault , que complementando el punto anterior, me permiten aproximarme a la comprensión de la ciudad europea como un espacio racional del saber con implicaciones biopolíticas.



## 1. El ojo divino: Mirar-representar-probar-universalizar

Podemos asumir que el mundo está constituido por imágenes, lo cual nos permite no solo pensar y hablar en término de metáforas visuales sino que también nos hace traducir nuestras experiencias a formatos fotográficos o cinematográficos. Lo bello, lo asombroso, lo dramático ya no se conforman con ser descriptibles y ni siquiera imaginables<sup>56</sup>, deben ser visuales para adquirir presencia en el mundo.

Esta constitución visual permite que la encarnación de nuestras experiencias se vuelque en un exceso de visualidad. Susan Sontag (1981), señala que la imagen fotográfica se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar y para dar una apariencia de realidad a la vida. Pero paradójicamente esa *realidad* que nos confiere la fotografía es también una referencia de la lejanía que experimentamos con respecto a ella porque, —según Sontag—, vivir en la imagen implica también una despersonalización con respecto a lo real:

“No sería erróneo hablar de una compulsión a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una forma de visión. Tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla y la participación en un evento público equivale cada vez más a observarlo en forma de fotografía.” (Sontag, ob.cit:34).

Esta apreciación de Sontag sobre la experiencia fotográfica como *despersonalización* resulta altamente sugerente al pensar en nuestra primera figuración de la *mirada Cenital*.

Sabemos que algo existe porque tenemos evidencia de ello y nos visibilizamos en tanto que somos objetos captados por el ojo. Detrás de la compulsión visual que describe Sontag se asoma el recorrido moderno de la imagen no solo como desarrollo tecnológico a través de artefactos como la fotografía y del cine sino en reciprocidad con el desarrollo de discursos y prácticas científicas que han pretendido *objetivizar* el conocimiento y reducir todo rastro de interpretación y de experiencia como dato cierto.

Donna Haraway en su texto “Conocimientos situados...” nos alerta sobre el predominio del *ojo divino*, aludiendo a la “falsa visión y su promesa de trascendencia de todos los límites y responsabilidades y la posibilidad de ver y no ser vista, de representar y no ser representada” (1995: 326).

---

56. Se trata del proceso de expropiación de la experiencia del sujeto en la modernidad que Walter Benjamin nos señaló en *El Narrador* y que luego retoma Giorgio Agamben para nuestra época contemporánea (¿postmoderna?). Ya he introducido el tema y volveré a referirme a él mas adelante.

La falsa visión es el recurso por excelencia de la representación moderna al intentar superar la subjetividad del ojo humano por el dominio de la evidencia obviando que cuando miramos también somos mirados y que la mirada surge de una posición, un encuadre, una perspectiva, un lugar encarnado.

Si la compulsión visual es inherente a nuestra historia, a nuestros cuerpos y a nuestras experiencias, no considero pertinente articular este discurso desde una crítica a la visualidad sino por el contrario profundizar en su comprensión. Intento alejarme de la trampa moderna que abusa, no del ojo, sino del producto que ese ojo presenta como cierto y universal.

A partir de la imagen fotográfica podemos pensar en la lógica del discurso científico moderno y su requerimiento de objetos representables. En la ciencia, los criterios de validez y realidad se hacen subsidiarios de la precisión con que el objeto es representado, por lo que la actividad y la narrativa científica moderna han tenido uno de sus mayores retos en generar métodos y artefactos que permitan “revelar” ese objeto con fidelidad. Pareciera que no hay mayor precisión para describir un objeto que mostrarlo por sí mismo: *ver para creer*. Así, la observación y su registro han devenido como medios privilegiados para satisfacer las ansias de representación en la modernidad.

Intentemos ahora rastrear la preeminencia de ese ojo divino, trascendente, que se materializa en el saber científico y que ha seducido, pervertido y dominado los espacios del conocimiento donde habitaban también la imaginación, lo onírico o la poesía como recursos del conocimiento simbólico, posibilitando en nuestros días la consolidación de una cultura irresponsablemente visual o, siguiendo a Guy Debord (1967), una sociedad del espectáculo donde la imagen deviene como instrumento de fetichización que nos aliena de nuestras relaciones humanas.

### 1.1. Venciendo al genio maligno de la imaginación

Recordemos, —y acudo guiada por Giorgio Agamben—, que en el pensamiento clásico la imaginación y el espíritu constituían ámbitos de comunicación entre los mundos de la forma sensible y de lo inteligible. La imaginación para la antigüedad era el *medium* por excelencia del conocimiento:

“Lejos de ser algo irreal, el mundus imaginabilis tiene su plena realidad entre el mundus sensibilis y el mundus intelligibilis, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento.” (2004:25).

La imaginación o el espíritu son inefables, accesibles a través de las interpretaciones del arte o del mito<sup>57</sup>. Agamben señala que en el proyecto moderno el *espíritu* como lugar de mediación de la experiencia y del intelecto se transformó en el sujeto de la alienación mental, de las visiones y de los fenómenos mágicos desalojando la fantasía, lo proverbial, lo mágico y lo imaginario que integraban los ámbitos de la experiencia del sujeto clásico para constituirlos en fronteras de lo *anormal*.

Se señala como inicio de este proyecto el episodio de la duda cartesiana, donde los sentidos, la fantasía y la imaginación aparecen inciertos, fortuitos, ambiguos y deben ser sometidos a duda para que la razón emerja victoriosa de las trampas del cuerpo:

“Ya he negado que yo tenga sentidos ni cuerpo. Con todo, titubeo, pues ¿que sigue de eso? ¿Soy tan dependiente del cuerpo y de los sentidos que, sin ellos, no puedo ser? Ya estoy persuadido que nada hay en el mundo; ni cielo, ni tierra, ni espíritus ni cuerpos ¿y no estoy persuadido de que yo tampoco existo?: Pues no: si yo estoy persuadido de algo, o meramente si pienso algo, es porque yo soy”. (René Descartes, 1641/1977:12)

Una vez que Descartes vence al genio maligno que engaña sus sentidos durante su célebre noche oscura del siglo XVII la ciencia que le hereda comenzará a generar sucesivas estrategias para desalojar el fantasma de la interpretación y de la experiencia subjetiva.

No será suficiente con someter a la duda cartesiana todo aquello que nuestros sentidos captan, escindiendo la razón del cuerpo. La modernidad exigirá otra pauta de aproximación que permita contrastar los fenómenos accesibles a través de nuestros sentidos con la observación y la práctica, —lo cual anuncia la fundación del empirismo entre los siglos XVI y XVII—, y que consolidará a la postre el conocimiento a través de la evidencia.

Giorgio Agamben nos recuerda que con el empirismo de Bacon y de Locke definitivamente se logra desalojar la experiencia común como un proceder a tientas y se inaugura el *verdadero orden de la experiencia*. Con esto la experiencia es desplazada lo más afuera posible del hombre: a los instrumentos y a los números.

A partir de la sistematización y reducción del sesgo subjetivo desde la naciente investigación experimental, la evidencia y la razón terminan por vencer al *genio maligno* de la imaginación y al “engaño” de los sentidos. Para terminar de desalojar a la imaginación y a la vieja experiencia, la ciencia moderna acudirá cada vez mas al recurso de los artefactos que reproduzcan con

---

57. El tema de las religiones lo dejo al margen deliberadamente.

certeza un conocimiento libre de sesgos personales y por ende, un conocimiento más cercano a lo que se pretende como “real”.

## 1.2. Conocimiento y evidencia

Recojamos nuevamente la idea del *ojo divino* como pretensión de verdad y pensemos ahora en las tecnologías científicas del laboratorio de Robert Boyle en el siglo XVII a través de sus experimentos con la bomba de vacío.

El proceso científico y discursivo en el laboratorio de Boyle ha sido analizado por Shapin y Schaffer (1985), Donna Haraway (2004) y Liliana Vargas (2007) como modelo del andamiaje tecnológico y experimental de la época, el cual consolidaba la demostración del hecho investigado y la pretensión de objetividad científica a partir de la suma de testimonios individuales (*eye witness*)<sup>58</sup>.

Shapin y Schaffer señalan la importancia que dio Boyle a la certificación de los resultados obtenidos en el laboratorio, para lo cual propuso la incorporación de tres tecnologías fundamentales: -una tecnología material (la bomba de vacío, en este caso), -una tecnología literaria como reporte y narrativa científica y -una tecnología social consolidada en la comunidad de testigos.

Este triple andamiaje tecnológico ha sido el punto de partida que recupera Donna Haraway en su libro *Testigos Modestos* como práctica fundadora de la modernidad que separa las tecnologías, el conocimiento experto y la valoración de los testigos.

El Testigo modesto, en la más pura inclinación cartesiana, propone desde su des-corporeización la confirmación del hecho científico:

“Tal tipo de modestia es una de las virtudes fundadoras de lo que llamamos modernidad. Esa es la virtud que garantiza que el Testigo Modesto sea el ventrílocuo legítimo autorizado del mundo de los objetos, sin agregar nada de las propias opiniones, de su influenciante corporeidad. De esta manera esta dotado con el importante poder de establecer los hechos. Ostenta testimonio: es su objetivo, garantizando la claridad y pureza de los objetos. Su subjetividad es su objetividad”. (Donna Haraway, 2004: 42)

---

58. A los testigos modestos haré referencia mas adelante, ya que la comunidad de testigos lejos de ser un evento puntual en el episodio de Boyle, es una demanda que justifica y alienta la existencia científica contemporánea.

Los testigos deberían auto-invisibilizarse modestamente para dar vigencia al hecho científico y “limpiar los reportes de la ‘contaminación del cuerpo’” (2004: 23), lo cual deviene como una actividad que instituye el criterio de objetividad a través de la consolidación de la disociación entre el sujeto y el objeto y con ello, separando el hecho experimental de la interpretación subjetiva.

Ahora bien, cabe destacar que en el trabajo de Boyle la objetividad también se garantiza a través de otro recurso asociado a la tecnología de la narrativa científica: la *tecnología visual*<sup>59</sup>, cuyo objetivo era propiciar la replicación futura del trabajo del laboratorio y certificar el hecho científico a través del registro visual. Para ello, Boyle acompañaba los reportes de su trabajo experimental con dibujos muy detallados de los artefactos empleados y del proceso. Al respecto, Shapin y Schaffer narran:

“Las representaciones visuales (...) eran dispositivos miméticos (...) estos imitaban la realidad y daban al observador una impresión vívida de la escena experimental. La clase de imágenes naturalistas que Boyle mostraba tenía una gran cantidad de detalles en relación a los que podrían presentarse a través de representaciones más esquemáticas. Las imágenes servían para anunciar ‘esto fue realmente hecho’ y ‘esto fue hecho en la forma establecida’; lo cual despejaba dudas y facilitaba el testimonio virtual”. (1985:62)<sup>60</sup>.

Shapin y Schaffer señalan que Boyle supervisaba cuidadosamente la confección de los grabados que ilustraban sus experimentos, otorgando al recurso de la imagen una importancia esencial no solo como representación de un objeto sino como prueba o certificación de su realidad.

Para hacer objetiva la actividad experimental en el laboratorio de Boyle era necesario algo más que el testimonio de la comunidad de testigos que certificaran el proceso; era requisito la legitimación visual del objeto para no dejar lugar a dudas. El dispositivo visual pretende así una apropiación veraz de la evidencia y sobre todo, posibilita el juicio y la validez de la imagen objetivamente, y a la vez, colectivamente.

---

59. La tecnología visual como dispositivo de inscripción es fundamental en la constitución de la mirada cenital porque permite la representación mimética del objeto y por tanto es garantía de su realidad. Este punto será profundizado con mas detalle en un próximo punto de este capítulo.

60. “So visual representations, few as they necessarily were in Boyle’s texts, were mimetic devices. By virtue of the density of circumstantial detail that could be conveyed through the engraver’s laying of lines, they imitated reality and gave the viewer a vivid impression of the experimental scene. The sort of naturalistic images that Boyle favoured provided a greater density of circumstantial detail than would be proffered by mores schematic representations. The images served to announce, as it were, that “this was really done” and that “it was done in the way stipulated”; they allayed distrust and facilitated virtual witness”. (Traducción personal)

Este ejemplo en el laboratorio de Boyle nos muestra como desde las tempranas prácticas científicas del siglo XVII se acude al privilegio de la vista sobre otras sensorialidades. Una práctica que como mostré al inicio del capítulo no se inaugura en este período pero si adquiere relevancia sobre el proceso de construcción científica tal y como hoy en día conocemos.

Por otro lado, de acuerdo a las tecnologías científicas propuestas por Boyle, la necesidad de captar la evidencia objetiva y visualmente exige nuevamente convocar a la comunidad de testigos que certifiquen ahora la correspondencia del hecho producido con la representación visual del objeto. Con ello se garantiza el desplazamiento definitivo de toda posibilidad de interpretación personal a la suma de confiabilidades de los testimonios colectivos, lo cual para Haraway constituye una *suma de subjetividades compartidas*<sup>61</sup>.

Paradójicamente, aún siendo una suma de subjetividades, los testimonios modestos compartidos pretenden y consolidan una mirada “autorizada” frente al hecho científico. Cabe agregar, —tal y como nos recuerdan Donna Haraway (ob.cit.) y Liliana Vargas (ob.cit.)—, que Robert Boyle es representación del científico occidental, blanco, europeo y masculino abanderado en el discurso de la verdad y la ciencia que generó un modelo de narración de la verdad a partir de la invisibilización no solo de la corporeidad sino de la voz social y del género de sus testigos para garantizar la claridad y pureza de los objetos. No en balde, sus testigos modestos eran con preferencia mujeres pertenecientes, como él, a las clases privilegiadas de la sociedad londinense y su rol opaco frente al ejercicio experimental quedaría de algún modo acreditado por la pertenencia a una clase.

Los testimonios científicos modestos que sostienen el ejercicio experimental autorizado nos acercan a la metáfora del *ojo divino* como producción del saber científico hegemónico respaldado por la des-corporeización y apoyado por la representación de la verdad a través del predominio de la visión:

“El sistema sensorial ha sido utilizado para marcar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte. Esta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y evitar la representación” (Donna Haraway: 1995:324).

---

61. Veremos mas adelante que este desplazamiento hacia la testificación colectiva será crucial para definir y consolidar los mecanismos de circulación actual de las imágenes en el espacio público.

El poder de ver sin ser vista nos indica la pretensión de omnivigencia que se instala en el conocimiento científico producido por la modernidad. El conocimiento que no solo se deriva de la escisión del cuerpo con la razón, o de la pretensión de realidad sin rasgos de interpretación, sino especialmente de la **autoridad como voz dominante y abanderada de la verdad**.

Las subjetividades modestas se constituyen desde miradas colectivizadas y acrílicas, que certifican las visiones dominantes ya instaladas en los lugares del poder y avalando con su testimonio la conquista de la totalidad.

Por ello en su propuesta de un *Testigo Modesto mutado*, Haraway (2004) reivindica una mirada situada y encarnada, con capacidad no solo de reflejar sino de hacer difracción con el conocimiento. Su propuesta se corresponde con una crítica a la ciencia ilustrada y aunque la propia Haraway se ubica dentro de esa misma tradición occidental de producción de conocimiento, marca la necesidad de una *mutación*, es decir, de una metamorfosis en su camino hacia una producción responsable y situada de los conocimientos.

Llevo la cámara de fotos y la cámara de vídeo en mis recorridos. La cámara de fotos me permite un registro visual de los objetos, los edificios, la gente y las marcas urbanas que voy encontrando en el contrapunteo Poble Nou/22@ para ir construyendo un archivo visual, que en el futuro será también memoria de esta historia. En vídeo guardo las conversaciones con la gente y mis comentarios en el lugar, que luego transformo en narrativas en el formato del ordenador.

“Armada” con estas herramientas siento una sensación de alejamiento con respecto al barrio. No estoy caminando por él para llegar a algún lugar o para ir de compras, ni estoy paseando o *derivando* libremente a través de él. Estoy registrando, fotografiando e inevitablemente estoy tomando distancias frente a los objetos. De momentos me figuro que soy una turista y como tal intento integrarme al espacio, en otros momentos, siento que mi cámara se torna intrusiva cuando necesariamente debo pedir permiso para grabar y fotografiar. Las cámaras de foto y video suplantán mi experiencia y encarnan mi autoridad como investigadora.

La incorporación de instrumentos de registro visual en las derivas encarnan mi (¿ineludible?) pretensión de distancia y autoridad que subyace al ideal moderno de representación y que he intentado criticar. ¿Será la comodidad en la recolección de datos o por la necesidad de “vestir” una potestad frente a un fenómeno lo que me conduce a recurrir no a uno sino a dos instrumentos de registro visual?

El artefacto de representación como encarnación de autoridad científica frente a la imagen como ámbito de las experiencias<sup>62</sup> ha sido también un debate interesante en el campo de la etnografía

---

62. Recordemos que en el capítulo I desarrollé las propuestas sobre la experiencia en el pensamiento feminista y como la imagen (además de la narrativa) deviene como ámbito semiótico de la experiencia

y la antropología visual, proponiendo (desde la práctica) la necesidad de la mutación y de la superación de las fragmentaciones artificiales. ¿Como es esto posible?, acudiendo al artefacto como posibilidad de transformación y no como dispositivo de inscripción y produciendo paralelamente narrativas que permitan hacer explícito el proceso, sin ocultar las contradicciones, los quiebres o las rupturas.

El trabajo de la cineasta y antropóloga vietnamita Trinh T. Minh-ha (1991) es fundamental para comprender cómo desde el uso del dispositivo visual es posible criticar el eje ideológico y conceptual del que parten numerosas etnografías filmicas y, por otro lado, su implicación en crear verdades que reproducen sistemas de poder y dominación. La propuesta de Minh-ha es difuminar las fronteras entre la ficción y la realidad en los géneros cinematográficos asumiendo que todos los enunciados (y las imágenes elegidas a partir de allí) parten desde nuestra posición particular y de nuestros presupuestos ideológicos, por lo que cualquier género que busque priorizarse como superior ante un manejo “ficticio” de los hechos estaría pretendiendo crear una esfera de verdad autoritaria y única. Justamente esta pretensión de verdad es la que Minh-ha critica por partir del supuesto de que las disciplinas sociales, en tanto ciencias, registran y trabajan con hechos más que con procesos.

Para Minh-ha los movimientos y enfoques que se establecen con la cámara **deben dar cuenta del proceso de reflexión del sujeto investigador además de “mostrar” lo borroso y distante que puede ser en ocasiones el conocimiento que se construye a partir del producto audiovisual**. El objeto de estudio no puede ser aprehendido ni agarrado, no se le puede quitar su vínculo con la tierra, lo único que podemos hacer, dice Minh-ha, es hablar *junto a*, nunca hablar *sobre él*.



## 2. La promesa de los artefactos: los dispositivos visuales como máquinas cenitales

Nikolas Rose (1990) señala que los proyectos de gobernabilidad de la vida social dependen de la *invención de dispositivos de inscripción de la subjetividad*.

Siguiendo esta idea, enfocaré esta exposición a los **dispositivos o artefactos de inscripción visual** como legitimación de las representaciones hegemónicas propias de la *mirada Cenital* y consecuentemente, del uso de tecnologías visuales asociadas al espacio urbano.

Es indudable que nuestra cultura de las imágenes prevalece en la construcción de las ciudades y nuestras relaciones en ella. Pero esta no es una preferencia que haya surgido espontánea o aisladamente a la producción moderna del conocimiento; por el contrario, las ansias de representación han propiciado el desarrollo (quizá desmedido y sobredimensionado) de la cultura visual en preferencia a otras sensorialidades.

Preferimos la práctica visual para captar y describir<sup>63</sup> nuestras experiencias cotidianas y optamos por tomar fotografías e imágenes en video para preservar el recuerdo del lugar conocido. Cuando nos posicionamos como investigadores sociales para aproximarnos a lo urbano, nuestras preferencias también se dirigen a la *captación* visual. ¿Cuántas veces nos hemos dispuesto a conocer, descubrir o recordar un lugar a partir de sus sonidos, sus olores o sus sabores?

Es pertinente continuar profundizando en el ejercicio de lo visual para descubrir como la imagen está presente como dispositivo y referencia de la verdad<sup>64</sup> y establece nuestros modos de relacionarnos.

En este punto haré referencia al uso de **los dispositivos visuales** que son legitimados no solo desde la práctica científica sino desde otras prácticas institucionales como el arte, —de los

---

63. Recordemos en el capítulo anterior la práctica de la ars memoriativa donde la descripción del espacio está llena de lugares de imágenes. Las metáforas de los lugares están llenas de objetos visuales.

64. Deseo señalar, que no pretendo generalizar la idea que toda *representación científica* se constituye a través de la evidencia visual, y que toda representación visual pretenda ser mimética a la realidad. En tal sentido, los dispositivos o artefactos científicos tienen la cualidad de generar registros que permitan que un fenómeno emerja de una condición “irrepresentable” (situándonos en términos congraciados con la *ideología de la representación*) para asumir una forma.

museos y galerías—, y mas recientemente a través de las nuevas tecnologías. Estos dispositivos también gestionan y performativizan miradas normalizadas sobre los objetos.

## 2.1. Ojo y objeto

En la anterior matización sobre el ojo divino hice referencia a las tecnologías del laboratorio de Boyle y la importancia del registro visual en el juicio de la evidencia experimental. Con el desarrollo científico de los instrumentos de registro diseñados para captar el objeto y reducir la subjetividad en la investigación, la relación entre el uso de dispositivos visuales y la supresión de la “contaminación” de los sentidos se acentúa cada vez más.

Durante mucho tiempo la fotografía fue considerada como la técnica visual mas precisa y fiel a los rasgos del objeto; su aparición en el escenario público durante el siglo XIX no solo significó la producción visual de una memoria del objeto sino la posibilidad de representar los fenómenos de manera “fiel”. Sin embargo, veremos que son innumerables los debates que estudian la imagen fotográfica como espacio de subjetividad y experiencia frente a su uso como dispositivo científico de representación visual.

Para rondar estos debates comencemos con Paul Virilio, quien considera que a partir de la invención de la fotografía, la evidencia finalmente logra sustituir a la experiencia<sup>65</sup> como *fe* compartida y saber generalizado en un mundo que funcionaba con regularidad ante los ojos de quien lo experimentaba. Pero “superar la subjetividad del ojo humano al sustituir las costumbres mnésicas y perceptivas como método experimental significa la ruina de todo lo que se refería a las pruebas externas de una duración única como principio claro del ordenamiento de los acontecimientos” (1989: 35).

Recordemos que el interés de Virilio está en profundizar los principios de persistencia y aceleración en nuestras sociedades contemporáneas, lo cual le permite cuestionar la pretensión de estabilidad en la fotografía, y en consecuencia, su representación de lo real.

Para Virilio, la fotografía no constituye el instrumento por excelencia de inferencia de la realidad y con ello también retoma la desconfianza del escultor Augusto Rodin al señalar que la bidimensionalidad fotográfica limita la naturaleza del evento. Pero la escultura, al poseer

---

65. Experiencia entendida como el proverbio, la narrativa, el refrán (tal y como considera Giorgio Agamben) y que desde otro punto de vista implica la tradición oral en el conocimiento popular.

volumen, le permite incorporar movimiento, tiempo y espacio a la acción y superar la limitación bidimensional con lo cual se aproxima a la percepción del mundo real<sup>66</sup>.

La ficción del descubrimiento del daguerrotipo por José Arcadio Buendía en el Macondo americano de Gabriel García Márquez nos presenta la ingenuidad de un acercamiento ordinario, ingenuo, diferente a la “asepsia” que rodea el mito de los grandes descubrimientos científicos y los testigos modestos de los experimentos de Boyle. Nos muestra una imagen que desmitifica la figuración de la fotografía como inauguración del paso de la oscuridad a la iluminación de la evidencia:

“En verdad, José Arcadio Buendía estaba asustado la diáfana mañana de diciembre en que le hicieron el daguerrotipo, porque pensaba que la gente se iba gastando poco a poco a medida que su imagen pasaba a las placas metálicas.” (2007:63)

La imagen fotográfica, desde algunas líneas de análisis estético ha sido asociada a cierto halo fantasmático ligado a la memoria del objeto y del evento que ya no está, pero que persiste en imagen como un instante único.

Para Roland Barthes (1980) y Susan Sontag (1981) la experiencia ante la imagen fotográfica es también la experiencia ante la muerte porque la imagen reproducida en ella solamente ha tenido lugar una sola vez. Desde este punto de vista, la imagen fotográfica como huella o memoria visual pareciera cobrar sentido en la contemplación artística ante imágenes antiguas que mas que la imagen en sí misma nos muestra un documento de valor histórico, y por qué no, afectivo. Esta caracterización anhelante e incluso mágica que continuamente se da a ciertas imágenes fotográficas es contrastada y discutida por Walter Benjamin (2003) al presentar la fotografía como instrumento paradigmático de la reproductibilidad técnica.

Benjamin considera que la experiencia aurática, de aparición singular, única y emotiva, solo existe en las imágenes de los retratos más antiguos, aquellos que nos muestran los daguerrotipos o las cámaras oscuras. Pero desde su punto de vista, **la fotografía rápidamente se transformó en imagen masificada que desplazó la subjetividad y la experiencia humana hacia un “mostrar” homogéneo y carente de compromiso con el objeto:**

---

66. En el cine pareciera verse superada la limitación del movimiento. Un buen guionista aún puede jugar con la narrativa para dar temporalidad y experiencia a la historia, pero el tema del volumen de la imagen parece que aún no se ha adquirido con la tecnología 3D.

“En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación” (ob.cit.:58).

A través de su definición de *obra aurática*, Benjamin considera una objetividad, —u *objetualidad*—, distinta a la idea de objetividad científica, lo cual nos acerca a otro modo de apreciar los objetos visuales no comprometida con la inscripción visual hegemónica.

Nos encontramos en este punto en un encuentro importante sobre la naturaleza y definición de la imagen fotográfica. **Tomaré la dirección que me permite continuar perfilando la propuesta de la *mirada Cenital* que me conduce a considerar las imágenes como tecnologías y dispositivos científicos de verdad y posteriormente precisar como éstas imágenes circulan en el espacio público.** El tema de la imagen como objeto de relación estética (en la ciudad) será desarrollada en el capítulo de la *mirada Impura*

Para comprender el proceso del desarrollo de la imagen como dispositivo visual (triada imagen-representación-realidad) acudiré al interesante trabajo presentado por Lorraine Daston y Peter Galison (1992) quienes hacen una reseña historiográfica sobre el uso de las imágenes en los manuales científicos desde el siglo XVI como instrumento en la presentación de la evidencia y la consecuente consolidación de la idea de objetividad a través del registro visual.

En su trabajo historiográfico, Daston y Galison distinguen tres períodos en el uso de las imágenes en los manuales científicos: -una *etapa naturalista* (s.XVI-XIX); -una etapa de *objetividad y reproducción mecánica* (s.XIX y primeras décadas del s. XX) y -una etapa de *objetividad moralizada* (s.XX). Finalmente agregaré una cuarta etapa que he denominado *andamiaje cyborg* que caracteriza nuestra época de circulación tecnológica y global de las imágenes lo cual será el punto de partida para la comprensión de los nuevos espacios urbanos.

## 2.1. Etapa de la imagen “naturalista” entre el siglo XVI e inicios del XIX

Para los autores esta etapa se refiere a la elección en los manuales científicos de dibujos bien representados y ajustados a la realidad bajo el criterio de las prácticas naturalistas y miméticas del renacimiento. La finalidad de estas imágenes era estandarizar un modelo de observación entre los sujetos observadores y los objetos observados, reduciendo las posibilidades o sesgos de interpretación personal.

Con este criterio, el atlas científico cumplía la función de definir y nombrar las formas, tipologías y características del objeto desde un punto de vista que sería suficientemente reproducido en la comunidad científica y luego comunicado al resto del público.

Esta primera etapa de la imagen científica corresponde a la representación y difusión de dibujos anatómicos, botánicos y astronómicos; pero deberíamos incorporar también los mapas y cartografías de nuevos territorios<sup>67</sup>, así como los dibujos étnicos, antropométricos y anatómicos.

Puedo señalar que los primeros modelos naturalistas dibujados tuvieron una finalidad de documentación científica íntimamente relacionada a un proceso *performativo*<sup>68</sup> que se interesó en mostrar y difundir tipos ideales constituyendo representaciones de objetos, sucesos y personas de modos particulares que hoy en día aún prevalecen como miradas-otro.

El recurso de las imágenes “naturalistas” cumpliría funciones de catalogación y tipificación que justificaron la intervención no solo territorial sobre ciertas geografías, sino la acción biopolítica sobre grupos. Reflexionando un poco más allá, se podría proponer que a partir del modelo de estandarización prefigurado en los dibujos científicos, no solo se definieron imágenes ideales o típicas, sino que estas miradas sobre los objetos obedecieron también a miradas autorizadas y probablemente coloniales sobre fenómenos subalternos, desconocidos o abyectos<sup>69</sup> para la modernidad.

Para Daston y Galison, los dibujos científicos en este período se enfrentaban a un problema: la definición ontológica de lo que se proponía como “naturaleza” o “realidad” por parte del dibujante, y aunque se intentaba reducir la interpretación personal sobre el objeto, es cierto que el dibujo reflejaba determinadas ideas personales y valoraciones predominantes en la época con lo cual distaban de las pretensiones realistas del saber científico. Para solventar el sesgo, los dibujantes concebían sus representaciones como modelos “típicos”, “característicos”, “ideales”, “perfectos” o “justos” del objeto que estaban presentando.

---

67. Lo cual consideraré en el próximo aparte sobre las miradas-otro

68. Explicaré mas adelante este proceso desde el análisis de Beatriz Preciado (2008)

69. Incorporo aquí la consideración de cuerpos abyectos tomando en consideración el planteamiento de Judith Butler, los cuales han sido objetivo sistemático de la definición biopolítica moderna a partir de tipificaciones y modelos visuales “desviados”.

Los autores señalan que con la aparición de la imagen fotográfica, los dibujos naturalistas dejan de satisfacer los requerimientos de verdad, y hacia finales del siglo XIX progresivamente se va generando cierta resistencia hacia el uso de los dibujos en los manuales científicos debido al contraste entre la fidelidad del objeto y el sesgo del dibujante que permite un amplio espacio para la *interpretación* y la *ficción*. Las controversias sobre la valoración del dibujante y el criterio de “realidad” de los objetos representados conducen a la necesidad creciente de zanjar el *inevitable status subjetivo* de la representación dibujada, promoviendo como alternativa la evidencia fotográfica a partir de 1870.

Este evento abre la segunda etapa en el recorrido sobre el uso de la imagen como dispositivo científico.

## 2.2. Objetividad y reproducción mecánica: ¿Dispositivo o estética?

La reproducción mecánica marca la incorporación del artefacto en la producción y circulación pública de la imagen con la fotografía y el cine. Con estas nuevas tecnologías a finales del siglo XIX se problematiza la controversia entre las posibilidades de la imagen mecánica como inscripción científica o como propuesta estética. Encontraremos a continuación dos posiciones en uno u otro sentido y, retornaremos a Walter Benjamin en lo que considero una propuesta intermedia.

Daston y Galison señalan que la incorporación definitiva de la imagen fotográfica en los manuales científicos se superan las resistencias frente al dibujo como representación de objetos y eventos válidos. Esta preferencia se debe, tal y como propone Scott Walden (2005), a que la imagen fotográfica reproduce fielmente el objeto en oposición al dibujo a mano, que siempre está determinado por *estados mentales y perceptuales*.

Walden apoya la tesis de que la objetividad fotográfica se sustenta en el artefacto y la técnica y no en la interpretación de la imagen porque si bien la fotografía es dependiente de los ángulos de la cámara y la obturación del objetivo, —que son actividades llevadas a cabo por el fotógrafo—, el producto final es un registro óptico-químico permanente y visualmente mimético al objeto, lo cual excluye toda subjetividad del fotógrafo en el registro final.

Para ejemplificar la preferencia por la fotografía sobre tipos de representación visual menos dependientes de los artefactos como en el dibujo, Walden nos muestra el caso de un hipotético jurado que debe decidir sobre las pruebas de un crimen con base a una fotografía en Polaroid

versus un boceto realizado *in situ* por un testigo. Aunque los dos testimonios pudieran considerarse válidos por ser realizados en el escenario del crimen, el jurado optaría por la fotografía porque tiene menor *sesgo perceptual*.

En otra posición con respecto al status de verdad de la imagen fotográfica podemos situar a Pierre Bourdieu a través de su análisis sobre el simbolismo de la frontalidad que nos muestra como la representación fotográfica proviene de un proceso simbólico-cultural que nos hace valorar la imagen como objetiva.

“Con la definición social de la visión objetiva del mundo; al otorgarle a la fotografía patente de realismo, la sociedad no hace otra cosa que confirmarse a sí misma en la certidumbre tautológica de que una imagen de lo real, conforme con su representación de la objetividad, es verdaderamente objetiva.” (1979: 122).

Desde este punto de vista y siguiendo el planteamiento de Bourdieu estaríamos proponiendo que la objetividad de la imagen fotográfica no solo se vincula a su contingencia mimética con el objeto producido por el registro fotográfico sino a un proceso de educación visual y cultural del ojo que mira bajo ciertas reglas simbólicas para finalmente interpretar la imagen fotográfica como representación fiel de la realidad. Desde esta propuesta de Bourdieu, el ojo divino de nuestra figuración anterior es cristalizado en ciertos usos de la fotografía como herramienta *ciclópea*, frontal y hegemónica producida y reproducida culturalmente.

Esta tensión en cuanto al status de la imagen fotográfica (inscripción frente a simbolización) nos muestra que aún con el apoyo del artefacto, los requisitos de certeza que demanda la *ideología de la representación*<sup>70</sup> no están totalmente satisfechos al estar presentes las posibilidades de un sesgo interpretativo inherente al tipo de imagen mostrada.

Una negociación entre lo objetivo y lo subjetivo de la imagen mediada por el artefacto ya estaba presente en 1936 cuando Walter Benjamin pensó en la fotografía y el cine como instrumentos de la reproductibilidad técnica y de difusión masiva. En el cine y la fotografía, según Benjamin, se sintetizan el valor artístico, —a través de la movilización de percepciones y experiencias—, y la utilidad científica, a partir del perfeccionamiento del sistema de artefactos que le dan calidad a la imagen y a la relación imagen-sonido. De este modo, una de las funciones revolucionarias de la fotografía y el cine sería llevar al reconocimiento de la función artística y la científica que antes estaban separadas<sup>71</sup>.

---

70. Retomando el concepto de Tomás Ibañez ya presentado anteriormente.

Pero si bien Benjamin considera esta nueva objetividad como una posibilidad de abrir espacios de conocimiento que incorporen lo social, lo estético y lo tecnológico, la preferencia científica-moderna por una representación fiel exige independizar la evidencia indiscutible de la función artística y de los espacios de interpretación, lo cual en Benjamin estaba unificado.

Según nos muestran Daston y Galiston, ante la necesidad de que los registros visuales fuesen válidos y fiables los manuales científicos de la primera mitad del siglo XX se avocaron con fuerza a desvincular definitivamente el arte de la ciencia, exigiendo “reproducir los rasgos del objeto sin error de interpretación” (ob.cit.: 98). Con esto, la actividad científica se interesó en que el artefacto y la mecanización triunfaran sobre la estética y las interpretaciones personales a través del uso de aparatos progresivamente más sofisticados. Los autores nos señalan que la imaginación y la valoración vuelven a constituirse en *invitados sospechosos* en las fotografías científicas, tal y como ocurrió en el siglo XIX con los dibujos naturalistas.

La representación visual del objeto, durante esta etapa también se relaciona a la producción de cuerpos y subjetividades. Beatriz Preciado (2008)<sup>72</sup> presenta un interesante trabajo sobre las relaciones de los dispositivos visuales de biopoder con la definición de identidades biopolíticas y cómo desde las instituciones de arte, tanto como desde las instituciones científicas, se han legitimado determinadas identidades fijas.

Preciado señala el uso de la imagen visual-científica desde mediados del siglo XIX como *centro biopolítico de construcción de la identidad* que conllevó al desplazamiento del cuerpo como secularización religiosa, —propia del pensamiento del renacimiento—, hacia su definición como identidad médica-biopolítica. En este proceso, **la imagen visual se activa como dispositivo de representación del discurso científico**, legitimando y avalando saberes a la vez que reproduce modelos de mirada sobre los cuerpos y las subjetividades.

En tal sentido, Preciado nos señala tres ejemplos que nos muestran la *performativización* visual del sujeto y del cuerpo a partir de la imagen que pretende representarlo: -las imágenes fotográficas de las histéricas en el laboratorio de Charcot en París a finales del siglo XIX; -el *uomo delinquente* de Cesare Lombroso en 1900 que pretende leer fotográficamente los rasgos del criminal; y finalmente, -el *cuerpo racializado* de los judíos en la primera mitad del siglo XX.

71. Veremos en el siguiente capítulo que la propuesta de Bordieu sobre la fotografía también propone un punto intermedio a través de la noción de habitus.

72. En el curso “*L'art després els feminismes*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona: abril 2008.



Estos tres modelos de representación visual se encargaron de normalizar determinadas miradas sobre los cuerpos estableciendo fronteras entre la normalidad y lo patológico y produciendo desde allí no solo subjetividades, sino identidades fijas que han funcionado muy bien dentro de las tipificaciones de las ciencias psy y de las ciencias sociales.

Pero Beatriz Preciado no solo centra su análisis en las instituciones médicas o jurídicas, sino también en el museo como institución cuya dimensión biopolítica pasa generalmente desapercibida. Todas estas instituciones desarrolladas entre los siglos XVIII y XIX, constituyen dispositivos de subjetivación que permitieron constituir representaciones “normales” o patológicas del sujeto. Pensemos en el caso del museo, cómo se “normalizaron” formas de mirar cierto tipo de imágenes bajo cánones estéticos que dibujaron el modelo blanco, europeo, cristiano, de líneas simétricas y figurativas. Frente a esto, las imágenes foráneas pertenecían al territorio de lo exótico, de lo étnico y muchas veces de lo pagano, como sucedió con las producciones culturales americanas o africanas vinculadas a la hechicería.

Retornando al trabajo de Daston y Galison, los autores señalan que la fotografía no está libre totalmente del sesgo subjetivo. De hecho, a los artistas del siglo XX también les seduce enormemente este procedimiento para generar sus propuestas vanguardistas. Así que la preocupación científica por el control objetivo sin error humano se va decantando por la fabricación de artefactos y tecnologías visuales que reduzcan aún más las posibilidades de interpretación existentes en el registro fotográfico. Este es el caso de los rayos X, el microscopio, la electroencefalografía y más recientemente la ecografía o los *scanners*. Estas tecnologías no solo superan la interpretación y el juicio, sino que penetran donde la visión ordinaria no llega.

Habría que destacar en este punto que a partir de la incorporación de la tecnología visual, el objeto se hace definitivamente subsidiario del artefacto de representación. No es ya el objeto o el fenómeno el que se muestra sino el dispositivo que se usa para mirar y representar, generando su versión de la realidad. El fenómeno y el objeto quedan atrapados en el binomio artefacto-representación porque el objeto en sí mismo carece de sentido sin el artefacto que le representa. Pero aparece un nuevo elemento: la necesidad del juicio experto en la interpretación de las imágenes y el juicio de la audiencia que posibilita su circulación.

### 2.3. Objetividad moralizada

Para Daston y Galiston la incorporación del juicio de la audiencia en la certificación de las imágenes marca el paso a la siguiente etapa del desarrollo de las imágenes científicas.

Las imágenes producidas por los nuevos artefactos de representación continúan problematizando el debate sobre la objetividad, ahora ya no tanto por el sesgo subjetivo que parece estar saldado con la tecnología visual sino por la necesidad de la intervención de expertos que medien y actúen como intérpretes entre una imagen cada vez mas compleja y sofisticada frente al público inexperto.

La segunda mitad del siglo XX es el momento de las imágenes adheridas a los rápidos avances tecnológicos. Los artefactos proponen mostrar imágenes infalibles como un aura de poder sobrehumano aportando un nuevo modelo de perfección. Los autores señalan que los nuevos instrumentos científico-tecnológicos cumplen los requisitos exigidos al investigador: paciente, infatigable, alerta, y sobre todo, que trasciende los límites de los sentidos humanos.

La sofisticación de la imagen se sustenta ya no solo en el artefacto sino en la intervención de expertos que participan de la “legibilidad” y de su circulación. Una fotografía no requiere mayores interpretaciones con respecto al objeto que presenta, pero una imagen por ultrasonido exige de un experto que la descifre. Con ello se proponen también nuevas necesidades en la validación y el acceso público a este nuevo tipo de imagen.

Si en este momento el artefacto parece cumplir cabalmente el ideal de una imagen “perfecta”, (aunque ciertamente no mimética al objeto) aún queda pendiente su certificación por parte de la audiencia para dar garantía de objetividad.

El juicio de una audiencia que da validez en el espacio público a través del consumo de las imágenes nos presenta nuevamente la mediación de la comunidad de testigos modestos descritos por Donna Haraway. Testigos que ahora no solo tienen entre sus manos la certificación del hecho experimental como en el laboratorio de Boyle sino la resignificación al discurso y al imaginario cotidiano de las imágenes científicas desde el ojo inexperto porque la imagen por sí misma no es señal de objetividad si no es validada en el espacio público a través del soporte de la comunidad.

Pero esta *subjetividad modesta* de la comunidad de testigos frente al proceso del artefacto visual continúa distante de una subjetividad corporeizada y situada, y de allí que con su certificación reifica la pretendida objetividad de la imagen frente al fenómeno representado.

Pondré como ejemplo el caso de los ecosonogramas durante el embarazo. El médico muestra una imagen borrosa donde la madre hace un primer esfuerzo de adivinar algunos contornos humanos aún cuando se trate de un feto de 4 semanas de gestación. Basta que el médico informe que el corazón y la columna vertebral están en perfecto estado, que se trata de un varón y los marque con el cursor, para que la madre visibilice claramente los órganos y las partes del cuerpo señaladas por el médico y certifique la (borrosa) información visual que está recibiendo. Luego mostrará orgullosa a su familia lo hermoso y sano que está el bebé y actuará como un testigo modesto mas que avala el recurso tecnológico.

Se trata de una reificación como la que observaba Pierre Bourdieu (1979) al señalar que la objetividad de las imágenes fotográficas es una tautología generada desde un ojo educado para ello. Por esto yo agregaría que la objetividad formulada desde esta reificación del objeto y el hecho científico es de alguna manera una *objetividad perversa*.

En este punto, la imagen y la objetividad vuelven a consolidarse (como en los testigos modestos de Boyle) en la comunidad que les da vigencia. Una comunidad que no asume su subjetividad *parcial* sino que nuevamente instala la pretensión de objetividad en el artefacto visual que le ha mostrado dicha verdad, porque una imagen vale más que mil palabras...y si es tecnológica es aún más confiable.

De acuerdo a esto, yo incorporaría a la propuesta de Daston y Galiston un siguiente y último nivel que vincula el uso de la imagen en una matriz tecnológica que cobra sentido en nuestro espacio público contemporáneo y en la ciudad como una concreción de éste.

#### 2.4. Andamiaje cyborg y redes tecnológico-visuales

El espacio público del siglo XXI se perfila como materialización de redes tecnológicas, visuales, virtuales, económicas, sociales, políticas, en un sistema *maquínico*, como propone Felix Guattari (1996), que opera en el corazón de la subjetividad humana.

El espacio público, tradicionalmente comprendido como lugar de encuentro social y cultural y de las relaciones presenciales deviene, gracias a las tecnologías, en el espacio de la comunicación virtual. Al respecto Oscar López y Pep Vivas plantean:

“Las conexiones e intersecciones entre la ciudad contemporánea y la tecnología son múltiples (...): la tecnología nos rodea. Algunas de las características de las nuevas tecnologías se incorporan directamente a los nuevos modelos de ciudad: la movilidad, la inmediatez, el cambio constante y, quizás también, la superficialidad y el consumo. La ciudad y la tecnología están en un proceso mutuo de construcción constante, en el cual nosotros también somos construidos y participamos como actores y actrices. Las nuevas tecnologías no son, entonces, sólo procesos que dibujan las nuevas ciudades contemporáneas; nos sirven también como espejo en el que mirarnos y mirar la ciudad, intentando abarcar parte de su rapidez. Son, por lo tanto, una herramienta que podemos utilizar como investigadores de lo urbano, pero también lentes a través de los cuales construir metáforas sobre nuestros espacios cotidianos.” (2006:10)

Este espacio de la comunicación virtual no se da aisladamente de la comunidad de sujetos humanos que la componen, solo que en este proceso ya no solo los sujetos tienen agencia sino también los objetos.

La irrupción de la ciencia y la tecnología en el espacio público y a la vez en el ámbito de lo cotidiano hace que hoy en día resulte difícil delimitar las fronteras entre lo que es ciencia o no, separar el conocimiento humano de las prácticas expertas y definir el espacio público *cara a cara* del espacio virtual. Estas fronteras difusas intentan comprenderse (y reivindicarse) desde la Actor Network Theory (ANT).

Para definir la orientación de la ANT en este modelo de sociedad hibridizada, John Law señala:

“El diagnóstico de la ciencia desde la teoría actor-network es un proceso de “ingeniería heterogénea” en el cual los bits y piezas de lo social, lo técnico, lo conceptual y lo textual encajan y se transforman (o “traducen”) en un escenario de productos científicos equivalentes y heterogéneos”<sup>73</sup> (2003:2).

La ANT intenta explicar socialmente la participación de las tecnologías que coexisten con otros dispositivos y ámbitos del saber como la arquitectura, la economía, la biología e incluso el arte (como mostró Bruno Latour, 2002, en un interesante ejercicio curatorial de la exposición *Iconoclash* en el Center for Art and Media Karlsruhe en Alemania<sup>74</sup>), proponiendo la

---

73. Actor-network diagnosis of science: that it is a process of "heterogeneous engineering" in which bits and pieces from the social, the technical, the conceptual and the textual are fitted together, and so converted (or "translated") into a set of equally heterogeneous scientific products. (Traducción personal).

superación de la visión fragmentada y ajena de la ciencia con respecto a la vida cotidiana y considerando que la ciencia y la tecnología son procesos inseparables de nuestra realidad social.

En esta línea, Mike Michael (1996) señala que existe una intersección entre lo científico y lo no científico a través de la incorporación del conocimiento del laboratorio en las actividades cotidianas, —como en los grupos de consumidores de software que dominan lenguajes y técnicas informáticas—, y recíprocamente de la realidad cotidiana “exterior” que se reúne deductivamente en el laboratorio, —caso del software libre, por ejemplo—. Los objetos se presentan como producciones culturales que propician una domesticación de la tecnología por el sujeto inexperto, con lo cual, los objetos son dotados de agencia tanto como los propios sujetos. Esto es lo que da sentido a la idea de matriz, en oposición al planteamiento de objeto unitario.

En estas redes complejas, los dispositivos visuales-tecnológicos ya no proponen la captación idéntica del objeto (como en la fotografía) porque se ha superado en sofisticación la imagen producida.

Hoy en día las tecnologías no solo son capaces de reproducir imágenes de altísima fidelidad, sino de identificar y mostrarnos cambios de temperaturas corporales, captar en la oscuridad o reproducir por ultrasonido. Por ello, **la intervención del objeto visual se hace tan importante como el experto que la “decodifica” y el testigo que la certifica y la consume.**

Para Bruno Latour (2002) las imágenes actuales más que iconografías constituyen *mundos por sí mismos* porque no se exhiben aisladamente sino que contienen un conjunto de recursos que las hacen legibles: costosos instrumentos, grupos de científicos, cantidades de dinero, largos entrenamientos y posicionamientos políticos.

Latour señala que la *iconoclasia* de las actuales imágenes científicas se supedita a políticas, técnicas y guerras de representación visual en el espacio público. Aquí es fundamental destacar el impacto de los *mass-media*, (que valga reiterar lo obvio, se soportan básicamente en tecnologías visuales) sobre las formas en que circula el conocimiento y la legitimación del

---

74. Un fragmento del catálogo de la exposición *'Iconoclash: Beyond Image Wars in Science, Religion and Art'* sobre la iconoclasia y las guerras de imágenes en ciencia, arte y religión está disponible en su página <http://www.bruno-latour.fr>.

pensamiento científico, personal, ético, económico, político y sus formas de interacción, ya sean combinadas o incluso radicales y polarizadas.

Por ello, no solo se trata de la circulación pública de los medios de comunicación de masas. Las imágenes de la publicidad en sí mismas y asociadas a los objetos que “publicitan”, a los sistemas económicos en los que están inmersos o la preferencia del sujeto cotidiano por esa marca son un ejemplo de estas articulaciones. Por otro lado, sabemos que en la actualidad la telefonía móvil, internet, sus tecnologías asociadas como las redes wifi, son instrumentos de difusión masiva y “acceso libre<sup>75</sup>” en tanto dotan de agencia a los sujetos en el flujo de la información.

Aquí acudo nuevamente a Donna Haraway (1995) quien a través de su noción de *cyborg* considera los objetos como actores y como agentes. En la propuesta *cyborg*, el objeto y el sujeto se funden encarnadamente en una versión del mundo como sujetos activos y no como simple recurso textual, es decir, solo como objetos para ser leídos. Así, en este momento, convivimos *protésicamente* con los objetos y tecnologías.

Esto pudiera constituir un punto de “alivio” para la ideología de la representación, ya que el cuestionamiento sobre la “objetividad” desde el dispositivo visual pudiera verse superado o al menos no constituir un problema serio en tanto la *sofisticación* de la imagen ha trascendido los propios límites de la representación mimética; sin embargo abre otros problemas desde **la posición del sujeto ante estas matrices que dotan de un nuevo status al objeto-imagen como agente.**

Por ello, como Haraway, apuesto a una convivencia responsable no naturalista ni esencialista con los objetos y las tecnologías. Precisamente el peligro del *cyborg* radica, en este espacio no completamente público ni totalmente privado y en la imprecisión entre los límites de lo humano y lo no humano<sup>76</sup>.

Desde este planteamiento la metáfora del *ojo divino* no se desliga de la comprensión *cyborg*. En todo caso, lo *cyborg* nos muestra que los objetos no humanos no son pasivos e inertes sino que están articulados, pero por otro lado, al dotarles de agencia también corporeizan el ejercicio asimétrico de poder y —tal como señala Beatriz Preciado (2006)—, funcionan

---

75. Cada vez más regulados, por cierto.

76. Pienso con esto en el peligro de asumir sin cuestionamiento las redes tecnológicas globalizadas que generan identidades únicas y homogéneas y donde los espacios de transición son cada vez más difusos.

performativamente en la producción de sujetos, de cuerpos sexuales y culturales, en la normalización de la mirada, en el contexto de codificación de la imagen y finalmente en la normalización el espacio público. En tal sentido, en este momento de globalización y redes virtuales el poder performativo de la imagen en lugar de diluirse continúa presente, y quizá, con mayor fuerza.

Es claro que en nuestro contexto contemporáneo las tecnologías se introducen en la rutina. La agencia de los objetos tecnológicos no-humanos estructura nuestros comportamientos, relaciones y miradas; y es así como, —a veces consciente y otras involuntariamente—, constituimos parte de esta red de relaciones donde nuestra potencia como sujetos se diluye frente al poder de los objetos tecnológicos haciéndonos parte de la matriz dominante de juegos y de acciones políticas.

¿Y como figura en este proceso el escenario público y más concretamente, la ciudad contemporánea?

Los campos de dominio de lo visual se han ampliado hacia espacios nunca antes explorados (el fondo del mar, el interior del cuerpo humano, el espacio exterior) lo cual abre nuevas preguntas sobre la naturaleza de la objetividad, la realidad y sus sistemas de representación visual<sup>77</sup> y nos muestra un escenario articulado por mediadores ontológicamente diversos. La alta tecnología ha desarrollado nuevos espacios públicos de inscripción tecnológico-visual, nuevos modelos de representación, nuevos flujos y matrices de imagen, nuevos espacios de relación social. Si hace cinco años los chats invadieron en las relaciones sociales virtuales, hoy en día nos encontramos con las redes sociales tipo facebook, que no solo nos permite el contacto virtual inmediato sino tener a disposición un amplio espectro de caras, pensamientos, fotografías, recuerdos expuestos públicamente.

Las yuxtaposiciones entre un espacio material e inmaterial permite las transgresiones de las fronteras físicas y propicia sus mutaciones, condición que retoman autores como Pep Vivas y Tomeu Vidal (2006) para proponer el término *ciber-ciudad* distinguiendo la relación presencial y virtual que caracteriza nuestras ciudades contemporáneas.

---

77. La tecnología ha permitido que el registro visual se libere de la actividad humana: el fotógrafo/camarógrafo puede ser un robot o un animal en el fondo del mar como plantea Donna Haraway (2007), lo cual permite al observador acceder a nuevos niveles de visualización y de “experiencia guiada” permitiendo que nuestra mirada se constituya en un *coumpounding-eye*.

Una distinción que debemos tomar en cuenta en nuestra relación con la ciudad, donde las imágenes circulan rápidas, efímeras, globales permitiendo nuestra presencia en distintos puntos de una ciudad en cuestión de minutos o posibilitando una *mirada Cenital* desde los satélites del espacio exterior. Pero justamente esta condición es la que nos abre también a la necesidad de una mirada atenta frente a estas redes globales y los compromisos de poder en la producción de las comunidades urbanas.

Dentro de este contexto, considero que el espacio urbano inmaterial y no humano producido en estas nuevas formas de contemporaneidad requiere una atención responsable y crítica. Retomando los planteamientos de Felix Guattari (1996), las grandes máquinas sociales no humanas, que intervienen en nuestras conformaciones de lo real son también máquinas de subjetivación que funcionan tanto para lo mejor como para lo peor. Es fundamental conocer cómo (o con cuales otras máquinas) está articulada.

En tal sentido, no debe descuidarse, que las redes visuales-tecnológicas se abstraen de las prácticas singulares, funcionando como dispositivos del poder que circulan globalmente, pero en un sistema que no es ejercido directa o contingentemente sino dentro de espacios microfísicos (Foucault, 1999b) porque gestionan nuestras subjetividades<sup>78</sup> o micropolíticos (Deleuze y Guattari, 1988) penetrando sutilmente al interior de nuestras percepciones, afectos o en nuestros deseos inconscientes. En este proceso, estamos ante una comprensión compleja frente a las ciberciudades donde los **individuos tienen por un lado la opción de *rehacerse creativamente*, o por otro lado, sujetarse pasiva y disciplinadamente a los mecanismos del poder diverso que generan estas máquinas<sup>79</sup>.**

El proyecto 22@ se ofrece como una “ciudad de conocimiento”. Me ha costado comprender el significado de este slogan, porque pienso que cualquier ciudad lo es. El conocimiento circula, se conversa, pero aquí se ofrece como atributo de un lugar que todavía no existe; así que este es un conocimiento que se me figura adjudicado (...).

Nos detenemos frente a un conjunto de construcciones emblemáticas que albergarán la “ciudad del conocimiento”. En esta zona estarán las edificaciones dedicadas a la tecnología, los medios audiovisuales y las telecomunicaciones. La arquitectura que se observa en los carteles parece vanguardista (¿será esto lo que denominan deconstructivismo?). Habrá que esperar a ver como lucen después de que estén culminadas. Esta es el área donde encuentro que se construye con mayor

---

78. Más adelante desarrollaré extensamente este concepto.

79. Este planteamiento me sitúa frente a uno de los dilemas que intento proponer entre el escenario de la mirada Cenital y el de la mirada Impura: la posición del sujeto. Si el sujeto disciplinado es el modelo de la mirada Cenital (como veremos mas adelante) en la mirada Impura la opción se decanta por las posibilidades de producción creativa.



intensidad. R. me comenta que este sitio será una síntesis del uso de materiales novedosos con una planta eléctrica para las empresas, un tejido de fibra óptica en el subsuelo y recursos tecnológicos de punta para las telecomunicaciones. Alcanzo a ver la sede en construcción de una televisora y edificios de audiovisuales de dos universidades. Sigo caminando y me encuentro con el rótulo de una empresa que me suena muy conocida porque se ha dedicado a la gestión informática de los procesos electorales en mi país y ahora me entero que también se dedica a la tecnología militar. Paradójico para una ciudad del conocimiento, o más que paradójico, quizá lo amplio del slogan “ciudad del conocimiento” permita la convergencia de todos estos usos y metáforas.

Las redes intangibles, entiéndase, las sociedades corporativas, tecnológicas y globalizadas, enlazadas virtualmente parecen definir las nuevas políticas urbanas. Es lo que Jesús Rojas y otros (2007) señalan como la @city: la ciudad donde la planificación urbana es el motor que posibilita el desarrollo tecnológico y económico pero siempre gestionado desde las administraciones y agentes financieros, a espaldas de las acciones humanas.

Estas ciudades virtuales, que se superponen a nuestras relaciones cara a cara, son un gran espacio de posibilidad para los ángulos difusos de los ejercicios microfísicos y articulados del poder. La mirada Cenital se asienta en ellas al omitir las posibilidades del sujeto de construir y transformar; se posibilita en ellas porque se diseñan a priori y de acuerdo a lineamientos claros y definidos: las tecnologías subordinadas al capital, y se representa en ellas a través de toda una historia previa que ha permitido el predominio irresponsable del mundo-imagen.



Imagen 6: Cartel promocional de una nueva edificación de la Ciudad del Conocimiento del 22@.

### 3. Miradas-Otro o cómo producir espacios subalternos desde la mirada cenital

Gilbert Durand señala:

“Toda teoría de lo imaginario debe denunciar en primer lugar el europeo-centrismo que ha acunado el nacimiento de la sociología y de la historia” (2000:66).

Y la necesidad de esta denuncia, según Durand, se debe a que el pensamiento occidental-europeo se ha fundado y consolidado a través de las reticencias frente a la imagen como apertura a un conocimiento plural hacia el único provecho de la razón. La razón que ha actuado como modelo pensamiento y también como ejercicio práctico sobre territorios y poblaciones.

Para profundizar en el evento llamado *modernidad* no basta con situarnos en la crítica del saber científico sino que se precisa profundizar el contexto histórico y geopolítico que permitió su consolidación a través del ejercicio del saber. Por ello propongo dar un giro hacia el pensamiento decolonial que nos permitirá recordar que el desarrollo y la consolidación del pensamiento moderno también atañe a América en tanto lugar de posibilidad económica y de ejercicio de los *saberes racionales* producidos en Europa e instaurados durante la conquista y colonización. Por otro lado, este giro permite pensar en lugares y momentos de encuentros, de aniquilación y de superposición de imaginarios a partir de los cuales emergieron prácticas y subjetividades a ambos lados del atlántico. Imaginarios que aún podemos rastrear en nuestro pensamiento contemporáneo y que atañe a nuestras formas de comprender el mundo, de definir la otredad y como consecuencia de lo anterior, de diseñar, simbolizar e interpretar el espacio en el cual vivimos.

Admito que toda esta parte de mi propuesta está teñida de latinoamericanidad, de la esencia en la cual he sido socializada y corporeizada, porque es el lugar desde donde miro y desde el cual articulo mis saberes. No obstante, e intentando tomar distancia de estas preferencias personales, considero importante que en toda lectura crítica también se profundice en la colonialidad como proceso que posibilitó la consolidación y expansión del pensamiento moderno hasta constituir esa gran máquina que nos empeñamos en rotular con el sello de pensamiento hegemónico; el cual, según Santiago Castro-Gómez (2007) deviene como un *metalenguaje universal* instaurado desde la tríada saber, poder y el ejercicio práctico de formación de subjetividades coloniales.

La modernidad no debería ser comprendida y criticada unilateralmente desde los espacios académicos eurocéntricos de referencia sino que debe ser debatida, dialogada desde otros lugares y saberes. Por ello, en este punto pretendo, además de explorar las condiciones que permitieron la emergencia del saber/poder en la modernidad, proponer un lugar de articulación que muestre el proceso colonial americano como parte del engranaje moderno y como repercusión (o mejor, un viaje de ida y vuelta) con el ejercicio del poder en Europa.

En consecuencia, si bien la aproximación que hago en este capítulo toma como punto de referencia el tema de la decolonialidad en América Latina, este posicionamiento me ha permitido encontrar procesos comunes en la gestación y consolidación de la ciudad europea.

Acudo al término colonialidad en un sentido amplio que no solo figura la imposición violenta sobre territorios y subjetividades foráneas sino que refiere también a mecanismos de instauración endógena del saber y el poder, tal y como mostró Michel Foucault (2000) al interior de las sociedades liberales europeas. Así, la enunciación del giro decolonial me funciona como elementos de conexión para aproximarme a los procesos de colonización interna en tanto práctica territorial de las ciudades europeas a partir del siglo XIX. Desde allí tendremos nuevos elementos para matizar la *mirada Cenital* como espacio hegemónico en la construcción de la ciudad.

### 3.1. Colonialidad y modernidad

Enrique Dussel (2000) encuentra en la definición de la modernidad dos sentidos que se enfrentan entre sí: la cara de la razón y su reverso, la *praxis irracional* de la dominación.

El primero, una acepción eurocéntrica que entiende la modernidad como emancipación a través del esfuerzo de la razón y que abre a un nuevo desarrollo del ser humano, proceso que se cumpliría en Europa esencialmente en el siglo XVIII. Desde esta perspectiva, el conocimiento racional se consolida como ideal dentro del imaginario científico moderno, que tal y como he presentado anteriormente, reproduce un modelo anglo-europeo, blanco, masculino y burgués.

El reverso para Dussel, define el año 1492 como fecha de iniciación del despliegue del sistema-mundo<sup>80</sup> y la constitución de *una sola Historia Mundial moderna*. En este proceso, España

---

80. Es importante señalar que tanto las propuestas de Dussel como las de Aníbal Quijano que pasaré a exponer a continuación se nutren de la noción de *sistema-mundo moderno* planteada por el sociólogo estadounidense Immanuel Wallerstein (1998).

como primera nación moderna se abre al mercantilismo mundial a partir de cuyo centro se organizan las subjetividades que permitirán la cristalización del proyecto de ciencia ilustrada del siglo XVII. Dussel destaca que en esta cara del proceso, el *ego conquiro* (“yo conquisto”) que impuso su voluntad de poder moderna al indio americano antecedió al *ego cogito* cartesiano producido en la racionalidad científica.

Desde allí, América se constituye en la historia de la modernidad como la cara invisible, explotada, colonizada y a la vez como soporte productivo del proyecto y del ideal moderno.

En esta línea de análisis, Aníbal Quijano (2000) propone que el proceso de construcción de la modernidad, —y de un modo particular de producción de conocimiento científico—, dio cuenta de las primarias necesidades cognitivas del capitalismo que al propiciar la externalización y dicotomización del objeto *cognoscible* respecto del *conocedor* también consolidó el necesario dominio de las relaciones del hombre con la naturaleza y finalmente el control de la mano de obra y los medios de producción.

Este modo de conocimiento y su práctica, que Quijano califica como eurocéntrico y, “denominado ‘racional’, fue impuesto y admitido en el conjunto del mundo capitalista como la única racionalidad válida y como emblema de la modernidad (...). Esa es la modernidad/racionalidad que ahora está, finalmente, en crisis” (ob.cit.:343).

Esta visión nos presenta el proyecto de modernidad como un espacio epistemológico de saber vinculado al ejercicio del poder y también como un espacio práctico de dominación vinculada al control económico.

Es por ello que para Quijano la modernidad no debe ser comprendida únicamente como un fenómeno generado a partir del desarrollo filosófico, científico o tecnológico de Europa de los siglos XVII/XVIII sino como proceso que fue posible a partir del encuentro, dominación y explotación de los territorios amerindios y el establecimiento de un nuevo circuito comercial atlántico entre Europa y América que se constituyó en el centro del comercio mundial desde el siglo XV. Esto permitió el establecimiento de un eje económico que daría cabida al **sustento material necesario para el despegue de la segunda modernidad, es decir, de la modernidad ilustrada y precisamente aquella donde se asienta el pensamiento dualista y experimentalista que hoy en día criticamos.**

Pero el proceso colonial americano no se limita a la conformación de circuitos mercantiles y productivos que sustentan el proyecto de modernidad. Santiago Castro-Gómez (2000), nos comenta que en esta actividad también se estructuraron subjetividades estatal y gubernamentalmente coordinadas vinculadas al ejercicio de la colonialidad del poder, a través de la *invención del otro*, a través de las representaciones del indio y posteriormente del mestizo y el negro como *ocultamiento* de una identidad cultural preexistente. **Para ello, el sistema colonial también diseñó dispositivos que construyeron nuevas subjetividades.** Como caso, Castro-Gómez (2007) nos señala el discurso de la “pureza de sangre” en la Nueva Granada que se organiza en torno a un conjunto de procedimientos como los cuadros de castas.

Recogiendo estas ideas, Santiago Castro-Gómez considera que si la modernidad y la colonialidad americana son dos caras de una misma moneda, es posible reconstruir los vínculos entre el proyecto colonial y el proyecto científico de la Ilustración. Y este vínculo, para el autor, se sintetiza en el *punto cero* de enunciación del pensamiento moderno como un tipo de observación imparcial y aséptica que actúa como episteme, como discurso y como práctica que se proclama *universal*<sup>81</sup>, pero cuya posibilidad no se establece unilateralmente a partir del desarrollo filosófico y científico en el contexto europeo sino en relación con la práctica de la colonialidad del poder, la colonialidad del saber y la colonialidad del ser en los territorios americanos.

Desde su planteamiento, al considerar el *punto cero* como lugar discursivo de enunciación, el ejercicio colonial persiste más allá de sus coordenadas históricas para situarse en nuestras actuales prácticas, subjetividades e imaginarios, los cuales atañen también a la concepción y organización del espacio.

Para comprender como se articula el ejercicio colonial a la fundación y diseño del espacio en América, me remito al libro “La ciudad letrada” de Angel Rama, quien reflexiona sobre cómo la ciudad americana cristalizó el proyecto moderno-colonial del saber y el poder. El diseño de la ciudad americana colonial se promovió desde la imposición real española y fue ejercido a través de la racionalidad en la naciente edad de la ilustración y de las prácticas científicas europeas. Rama señala que el ejercicio del poder antepuso la finalidad estratégica en la distribución del espacio, con lo cual estas *ciudades ordenadas* nacieron con el dictamen de

---

81. Ya he hecho referencia a este proceso en el apartado anterior.

*orden* que exigía un proyecto racional previo como ejecución del pensamiento cartesiano y los sistemas clasificatorios y tecnológicos de la época.

La ejecución de estas ciudades exigían la reproducción de un lugar de máxima concentración del poder; así, la razón ordenadora estaba siempre en el dictamen del Rey para instituir la organización y jerarquía de la ciudad aún antes de que ésta existiese:

“El resultado en América Latina fue el diseño en damero, que reprodujeron (con o sin plano a la vista) las ciudades barrocas”. (Ángel Rama, 1984:6).

Este diseño hoy en día se observa en el casco central de las ciudades americanas, cuadrículado y distribuido en manzanas en torno a una plaza central, donde a su vez se distribuye la sede de los cuatro poderes: Parlamento, Estado, Iglesia y comercio.

A los márgenes de esta organización espacial *ordenada* de la ciudad colonial, la ciudad latinoamericana fue configurando el modelo actual que ha pretendido reproducir el ideal urbano moderno pero con matizaciones de su desarrollo descontrolado, con lo cual se han transformado en verdaderas megalópolis<sup>82</sup>. La ciudad latinoamericana contemporánea es la antítesis de un ejercicio racional del espacio, lo cual no la libera de estar sometida a los vaivenes del mercado financiero global.

### 3.2. Imágenes y espacios en el pensamiento colonial americano

El ordenamiento y la representación del espacio y el territorio constituyeron un paso importante en el pensamiento moderno-colonial. El territorio que se buscaba representar en la colonia no era el producido por los habitantes americanos a partir de sus relaciones milenarias ni en concordancia con sus prácticas colectivas, sino que era un espacio de pretensiones universales alejado de cualquier percepción o posibilidad de interpretación humana que estuviera determinado por el lenguaje común de la precisión científica.

“La *hybris* del punto cero exigía que una representación científica del espacio (...) debía desligarse de las representaciones afectivas que de ese espacio hacían sus pobladores. (...) Se

---

82. Valga señalar que un modelo racional de regulación urbana lo encontraremos con preferencia en las ciudades contemporáneas europeas y norteamericanas. Las urbes latinoamericanas no han llegado todavía a alcanzar la fantasía de un modelo ideal ante otras prioridades como la superación de la violencia, la pobreza crítica o la exclusión social. Esta ausencia de un “modelo urbano ideal” ha propiciado que Sao Paulo, Bogotá, México o Caracas hayan sido definidas en la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2006 como “megalópolis” o ciudades caóticas. Ver: García, Angeles (2006): Las Megalópolis que devoran al hombre. El País. 12 de septiembre.

trataba de un espacio estriado, y por ello, intraducible a los esquemas de percepción cotidiana de los actores sociales, pero que era de una inmensa utilidad para los propósitos gubernamentales del Estado”. (Santiago Castro-Gómez, 2007:238)

Un tema que me parece interesante es pensar cómo la mirada europea representaba visualmente a los pobladores y territorios americanos y proponer que dichas representaciones no solo emergían desde la construcción de un imaginario colonial producido en las primeras expediciones de conquista sino que fue consolidado posteriormente con el concurso de la investigación, la narrativa científica y los dispositivos visuales que propiciaron el ejercicio de la autoridad sobre cuerpos y subjetividades.

La representación visual, como ya se ha dicho, es una herramienta fundamental en el requerimiento de la episteme moderna de clasificar, nombrar y representar. Este modo de representación en el caso de la colonización americana reprodujo no solo la violencia y la imposición en el encuentro cultural América-Europa, sino que nos muestra cómo se tipificaron modos de ver etnocéntricos producidos desde el pensamiento científico que justificaron y avalaron dicha práctica colonial.

Este proceso es evidente en las imágenes tempranas que de América reciben los europeos, las cuales proceden de las narraciones y Crónicas de Indias y los dibujos que de estas crónicas produjeron los ilustradores europeos, los cuales pretendían ser documentos legítimos y no ficciones.

Es interesante destacar que la ciencia europea no se nutría tanto de los reportes y crónicas españolas<sup>83</sup> o portuguesas sino especialmente de las exploraciones francesas, holandesas, alemanas o inglesas que dejaron un camino lleno de imágenes e imaginarios los cuales deformaron durante siglos la visión cotidiana de lo americano y justificaron la práctica colonial.

Prestaré breve atención a un caso en la producción de imágenes en el pensamiento europeo en América: el bestiario de Theodor de Bry (1528-1598) en la temprana modernidad que contribuyó a ratificar imágenes negativas del indígena.

---

83. Sería mas apropiado, en lugar de referirme a la expansión española, hablar la expansión de la Corona de Castilla.

De Bry<sup>84</sup>, quien por cierto nunca viajó a América, retomó los reportes de los cronistas europeos produciendo una particular representación visual del Nuevo Mundo. Se trata de la visión gráfica más difundida desde finales del siglo XVI y hasta finales del XVII hecha desde una perspectiva cultural *demonizante* del indígena que se observa en la recreación de formas anatómicas extraordinarias como individuos con cola de animal y orejas que les arrastraban hasta el suelo, en la representación de conductas “salvajes” como la antropofagia<sup>85</sup> o en escenas de tortura despiadada hacia sus congéneres.

Los grabados de De Bry son un modelo del ojo con el que la temprana modernidad vio y describió a América. Tal y como señala Gastón Carreño (2008) en la mayoría de las imágenes europeas sobre América operó una *monstrificación* de lo indígena, proceso donde el descubrimiento de las posibles similitudes con el otro como *monstruo* produce un efecto de alejamiento. Así, la representación de los indígenas como demonios, caníbales y salvajes justificaba ante los ojos del europeo su exterminio.

Para Emanuel Amodio (en Carreño, ob.cit.) puestos frente a sí el fenómeno americano y la ciencia moderna, a Europa le tocan dos opciones: reconocer la inutilidad de su saber y proceder al descubrimiento, —epistemológicamente hablando—, de las nuevas tierras o mantener su concepción del mundo y tratar de adaptar a ésta la realidad encontrada. Claramente se opta por lo segundo. De esta manera, se comienza a representar el nuevo continente desde referentes propios, negando parte de lo existente y dando origen a una América imaginaria y subalterna.

En el siglo XVIII y XIX americano, en plena edad de la ilustración, se produjeron importantes cruzadas de científicos europeos que viajaron a América con fines de establecer nuevas taxonomías botánicas, geográficas, geológicas y antropológicas y con ello producir una imagen más “fidedigna” sobre América frente a la que aún existía en el imaginario colonial.

El testimonio visual de las expediciones que acompañaron a Alexander Von Humboldt (1769-1859) constituyó un aporte desde el ojo científico experto al reconocimiento de los territorios y las especies americanas que permitieron que el *otro* imaginado se posicionara ante un *otro* producido a través de la investigación empírica

---

84. [http://www.infoamerica.org/museo/expo\\_bry/bry000.htm](http://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bry000.htm).

85. La antropofagia fue denominada “canibalismo” palabra que procede del caribe, grupo indígena que opuso la mayor resistencia.



Estas empresas requerían de la representación visual a partir de dibujos y pinturas como parte de la tecnología que avalaba la narración científica, y por ello los científicos viajaban acompañados de pintores y dibujantes que producían *in situ* los testimonios gráficos. Aquí es importante mostrar que si bien el recurso visual formaba parte de un dispositivo de la época, las ansias de *representación fiel* de nuestra actual modernidad positivista han desplazado en la actualidad estas representaciones visuales al ámbito del arte donde hoy en día se catalogan como parte del movimiento pictórico americanista de los *pintores viajeros*. Con ello la imagen empírica, en tanto exótica, se presume también ficcionada, apreciación que se superpone a su propósito de documentación científica.<sup>86</sup>

Conjuntamente a las exploraciones de Humboldt, los dibujantes dieron *imagen real* ante el ojo europeo los territorios que eran perfectamente conocidos por sus habitantes<sup>87</sup>. Con estas expediciones documentadas, el dibujo no solo permitió *tipificar* y *caracterizar* las especies en investigación sino que funcionó como evidencia y criterio de realidad de la investigación geográfica, zoológica y botánica del Nuevo Mundo.

Sin desestimar los importantes aportes de Humboldt, también es interesante observar que como europeo, hombre y de origen noble, encaja en el modelo que Donna Haraway hace del científico moderno a través de la figura de Robert Boyle. Por ello la figura de Humboldt constituye un aval de la empresa científica europea en el nuevo mundo<sup>88</sup>.

¿Como se relaciona todo este proceso a la *mirada Cenital*? Como he señalado a través de la relación colonialidad-modernidad (y extrapolando la propuesta de *hybris del punto cero* de Santiago Castro-Gómez, 2007), la *mirada Cenital* del proyecto científico moderno en los territorios americanos se apoya en la colonización del poder, del saber y de las subjetividades. Y en este proceso, la imagen viene a re-producir tipificaciones, representaciones y modelos que establecen prácticas *autorizadas* sobre fenómenos subalternos. Este proceso ha tenido un largo

---

86. Sobre como el dibujo y la pintura son considerados como representaciones subjetivas del objeto volveré a discutir en el aparte titulado: *La promesa de los artefactos: Dispositivos visuales como máquinas cenitales*.

87. Esta idea me seduce como tema que deberá ser suficientemente investigado, pero debo dejarlo en reposo para no desbordar los objetivos de este trabajo.

88. Es interesante destacar que la presencia de Humboldt en Venezuela coincide con los primeros años de la Guerra de Independencia, posibilitando la confluencia de dos expresiones del saber de la ilustración: la exploración y documentación científica y las ideas sobre los derechos del hombre de la revolución francesa en personajes como Francisco de Miranda, Simón Rodríguez y Simón Bolívar.

recorrido hasta nuestros días sedimentándose en nuestras formas de mirar o de significar las imágenes en términos de subalternización y de tipificación del otro.

Para enfocar esta idea desde las propuestas de los Estudios visuales retomo el planteamiento de Keith Moxey (2005) quien señala que el *mirar* en nuestro ejercicio visual contemporáneo es también producto de una práctica colonial producida a partir de la prescripción de mecanismos estéticos “genuinos”, “bellos” o “adecuados” de mirar y marcando la idea de imagen-otro como exótica o diferente. Baste hacer un recorrido, no solo a través de los grandes museos de arte europeos o norteamericanos, sino a los museos etnológicos y antropológicos, —donde salvo contadas y honrosas excepciones—, se construye visualmente la imagen étnica y exótica del no-europeo.

Desde aquí, y retomando las conexiones y líneas de fuga entre la producción de la imagen-otro y el saber racional moderno, la invitación es a constituir una cartografía de la epistemología moderna que considere opciones descentradas del pensamiento europeo y contextualice históricamente el proceso de desarrollo de la modernidad y el afianzamiento del pensamiento científico.

Con esto, sostengo la crítica a la visión monocultural característica del pensamiento hegemónico y eurocentrado para, en su lugar, viabilizar las cartografías simbólicas que incluyan epistemologías y que, en consecuencia, permitan asentar las bases para una nueva práctica política desde lo imaginario.

### 3.3. Colonización interna: matices de la producción territorial en la ciudad europea

En la propuesta de la *ciudad ordenada americana* de Angel Rama (1984) hemos encontrado una construcción de la ciudad producida a partir del orden como materialización del poder, lo cual me permite encontrar afinidades con la noción de gubernamentalidad propuesta por Michel Foucault (1978a; 1978b)<sup>89</sup> en cuanto al ejercicio del saber y el gobierno sedimentado en las prácticas geográficas.

Aunque no pretendo calzar similitudes entre los procesos de producción de la ciudad latinoamericana y la europea, al interesarme en el fenómeno concreto de la ciudad europea,

---

89. A lo cual le dedicaré atención en el próximo apartado.

observo usos y demarcaciones del espacio que obedecen territorialmente al ejercicio de ciertas élites y sectores que detentan el poder político y económico. En la configuración de la ciudad contemporánea desde finales del siglo XX, este ejercicio del poder se vincula y obedece como veremos, a los movimientos del mercado y en consecuencia a determinadas propuestas y demarcaciones del espacio urbano que han cristalizado desde las tradiciones racionales de la construcción del espacio público.

En tal sentido, si bien el ejercicio de la colonialidad presenta matices de acuerdo a los recorridos históricos y las acciones geográficas y poblacionales, guarda como característica fundamental la práctica de un poder desde la posición de conquista que domina territorios, cuerpos y subjetividades, lo cual me permite también pensar en esta práctica al interior de las sociedades europeas de acuerdo al proceso que Peter Calvert (2001) define como *colonización interna*.

Con *colonización interna*, Calvert propone el efecto por el cual ciertas regiones de los Estados son colonizados por sus propias élites. Desde esta perspectiva, **el ejercicio del poder colonizador no es de un territorio foráneo sobre otro sino por la acción de los grupos de poder que tratan de establecer en sus propias regiones un sistema de relaciones sociales y políticas que permita imponer una forma de producción de acuerdo a sus propios beneficios**. En tal sentido, el sistema de poder “trata de establecer alianzas o el control de otros grupos o clases que les permita desarrollar un orden económico consistente con sus intereses y objetivos” (ob.cit:54).

Calvert ubica este proceso principalmente en Europa, cuando la naciente burguesía de los siglos XVII y XVIII, desplazando al feudo, hizo uso de su influencia dentro de los estados nacionales para tomar posesión legal y económica de las tierras agrícolas y urbanas.

El espacio geográfico de la colonización interna se asienta básicamente en la ciudad, lugar que se constituye, —bajo el pretexto del desarrollo y la urbanización—, en el lugar de las instituciones de gobierno y de los centros de bienes y servicios. Desde estas instituciones claramente centrales y urbanas se ejerce el poder político y económico que rige el funcionamiento de las regiones subsidiarias. A través de esta lógica, el autor comprende también la revolución industrial del siglo XIX en Europa como un proceso de *colonización interna* de la ciudad sobre el campo, de la fábrica sobre la agricultura y de los propietarios sobre los campesinos.

Calvert centra su análisis en el Reino Unido y señala que en Inglaterra, Escocia y más dramáticamente en Irlanda, la revolución industrial fue posible gracias al importante desarrollo alcanzado en las tecnologías de agricultura las cuales incrementaron con fuerza la productividad de la tierra. Esto permitió a las élites políticas y económicas, —propietarias de los medios de producción—, asumir el control de la tierra, lo cual se materializó en falta de trabajo para los campesinos y propició el desplazamiento de los trabajadores del campo hacia las factorías de la ciudad.

Como consecuencia, la burguesía industrial obtuvo tanto el control de las ciudades industriales, —a través de la posesión de las fábricas—, como el control de las regiones rurales, con la posesión de los medios de producción agrícola.

Si ampliamos esta propuesta de la producción del espacio en Europa como un proceso de colonización interna, podemos establecer relaciones con el ejercicio de la lógica capitalista del siglo XIX hasta el naciente siglo XXI analizada por David Harvey <sup>90</sup>:

“La urbanización siempre ha sido, de hecho, un fenómeno de clases, ya que los excedentes son extraídos de algún lugar y desde algún cuerpo (usualmente un campesino oprimido), mientras que el control sobre los beneficios descansa en pocas manos. Esta situación persiste bajo el capitalismo, por supuesto, pero en este caso hay una íntima conexión con la búsqueda perpetua del valor de la plusvalía que impulsa la dinámica capitalista. Y ya que la urbanización depende de la movilización de un producto plusvalía, emerge una conexión interna entre el desarrollo del capitalismo y urbanización (...) Para producir plusvalía, los capitalistas deben producir un producto que genere excedentes y éste a su vez reinvertirse para producir plusvalor; en consecuencia el capitalista produce más de la plusvalía necesaria para reinvertir y saciar su codicia y sus placeres. El resultado del perpetuo reinvertir conduce a la expansión de la producción de la plusvalía como una tasa compuesta por todas las curvas de crecimiento lógico (dinero, producción y población). Y este crecimiento es paralelo al crecimiento de la urbanización bajo el capitalismo”.<sup>91</sup> . (David Harvey, 2008: 24)

De acuerdo a la posición de Harvey, en las ciudades contemporáneas urbanizar es una forma de garantizar la expansión del espacio para el plusvalor y por ello las políticas del capitalismo están condicionadas por la perpetua necesidad de encontrar terrenos aprovechables para producir superávit, esto es, un excedente en beneficio de los inversores, lo cual cristaliza en las barriadas contemporáneas que se muestran en continua transformación y expansión<sup>92</sup>. Para Harvey este

---

90. Para consultar los seminarios y lecturas de David Harvey sobre el pensamiento marxista y su sedimentación en la concepción de la ciudad, puede acudir a <http://www.davidharvey.org>.

91. Agradezco aquí a mi compañero Manuel Cabrera Alcalá por sus aportes conceptuales para la traducción e interpretación de David Harvey, ya que confieso mi poca familiaridad con la terminología del marxismo.

proceso también transforma la dinámica social ya que exige nuevas modalidades de empleo, la redefinición del rol de la clase obrera (donde también se inscriben los fenómenos migratorios) y el establecimiento de políticas de alta competitividad urbana.

Aquí Harvey nos está describiendo formas de gestión y apropiación de los territorios y de los cuerpos en función de las necesidades de las elites vinculadas al movimiento del mercado. Desde esta perspectiva, las formas de *colonización interna* no se están produciendo por la acción directa y violenta del conquistador (lo cual podría ser la idea de colonización que reposa en nuestros imaginarios) sino por el movimiento sutil y altamente subjetivado del capital.

Esta es la lógica que, según nos muestra Manuel Delgado en su libro *La ciudad mentirosa* (2007a) ha prevalecido en el diseño de Barcelona, no solamente en nuestro actual período post-industrial, sino desde finales del siglo XIX cuando se propone la ciudad como sede ferial (iniciada según Delgado con la Exposición Universal de 1888) que justifica un conjunto de transformaciones y renovaciones urbanísticas relacionadas a los movimientos económicos e inversiones inmobiliarias. Estas reformas que han mostrado la cara del saneamiento, la adecuada distribución de los servicios y el ornato urbano también presentan la cara opuesta, como veremos más adelante, de la demarcación de los usos del espacio y la discriminación de las personas que lo habitan.

Volviendo al proceso de colonización interna y sus efectos en el diseño urbano, David Pinder (2005) señala cómo los discursos coloniales han estado siempre vinculados al pensamiento de lo urbano en las ciudades pasadas y en las presentes, y concretamente alude a los renovadores urbanos que proponen *iluminar* las áreas denominadas *oscuras* y no-descubiertas de la geografía urbana bajo ciertas reglas producidas desde el poder.

Con esto, Pinder se refiere al *lenguaje de exploración imperial* en la zona este de Londres del siglo XIX que fue descrita como la Inglaterra oscura y sus habitantes catalogados como una raza extraña, por lo cual fue apartada de la construcción de la ciudad y de los proyectos de civilización. Para el autor, esta frontera que demarca dos mundos en una misma ciudad está presente todavía en la geografía imaginaria de la ciudad de Londres.

---

92. Aquí es importante destacar que las ciudades contemporáneas alrededor del mundo no se escapan de la lógica que describe Harvey. Este proceso es dramático en el caso de Barcelona.

Una comprensión similar a la anterior en cuanto a cómo el espacio ciudad puede ser delimitado y fraccionado de acuerdo a estigmas producidos por el poder, es presentada por Montserrat Cañedo (2008), quien nos muestra la lógica soportada por el pensamiento científico como principio rector en la estructuración de la ciudad de Madrid en los comienzos de la era industrial entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En su trabajo, Cañedo analiza cómo los discursos higienistas tipificaron los “barrios bajos” de Madrid (espacio de residencia de las clases populares menos favorecidas) como escenarios de contagio e infección física, social y moral para el resto de la ciudad, constituyendo un área delimitada en el mapa y produciendo un imaginario de la ciudad que habita desde entonces en esta ciudad.

El Poble Nou de la Barcelona industrial del siglo XIX también es un ejemplo de como las delimitaciones territoriales obedecen a criterios vinculados con la productividad y el beneficio económico de determinados sectores, lo cual se ejecuta a través de la demarcación y “separación” de los grupos obreros.

Un breve repaso a la historia del establecimiento de este barrio como zona industrial a través del Arxiu Històric de Poble Nou (1991) nos muestra como se instituyeron sus usos espaciales y como estos usos se relacionan con la imposición productiva de los grupos de poder:

Hacia 1850 Poble Nou, constituía la periferia de Barcelona y por su distancia del centro urbano se estableció como asentamiento de fábricas y factorías. La preferencia de situar en este sector las fábricas del naciente desarrollo industrial de Catalunya tenía que ver con la existencia de pequeñas factorías de textiles de algodón conocidos como *indianas* desde mediados del siglo XVIII, lo cual suponía una infraestructura previa y presencia de mano de obra. Por otro lado, un subsuelo rico en agua, la cercanía tanto al mar como a la ciudad le confería una ubicación privilegiada que luego se beneficiaría aún más con la llegada de la línea ferroviaria.

Las fábricas que comenzaron a construirse en el sector solían ser similares a las fábricas de Manchester, paradigma de ciudad de la revolución industrial inglesa, con 2 o 3 pisos y una chimenea para el vapor; por ello, al Poble Nou industrial se le denominó también el *Manchester catalá* (ob.cit: 22).

Los rubros preferidos eran la producción de harina, almacenes de vino a las que se agregaron las fábricas textiles, las adoberías y los químicos; estos últimos estimularon la definición industrial del sector. Las fábricas atrajeron progresivamente migración de otras regiones:

Aragón, Castellón y posteriormente de la región de Andalucía, reimpulsando la lengua castellana junto con la lengua catalana. En relación a este encuentro lingüístico, el Arxiu Històric de Poble Nou se hace eco de un periódico barcelonés de 1888:

“En el barrio de la Plata y sus afluentes, el que atuviera al lenguaje de sus moradores, le parecería que no pisa tierra catalana” (ob.cit.: 24)

Los trabajadores que se desplazaban a Poble Nou atraídos por la promesa de la industria, se fueron asentando alrededor de los espacios de las fábricas, construyendo talleres y edificios de viviendas humildes generalmente mal edificadas y en deficientes condiciones higiénicas.

Había leído algunas cosas sobre el antiguo barrio Taulat que lindaba con el mar y que asentó mucha de la población obrera de las fábricas en condiciones de vida miserables. Una foto de 1962 me muestra un grupo de niños pequeños frente a las barracas de madera junto al mar y más atrás, en el horizonte de la fotografía, al menos 4 chimeneas. Con esta imagen, la curiosidad me lleva a caminar por la calle Taulat, que bordea el centro comercial Diagonal Mar, la zona del Forum y toda una infraestructura de edificios de nueva construcción. Del antiguo barrio Taulat quedará (si acaso) el recuerdo. Y el mar es ahora una playa de diseño, muy bien gestionada y con altavoces que invitan a los bañistas y visitantes a respetar sus normas. Por instantes hago una pausa para pensar en un pasado no muy lejano, en las barracas y la suerte de los niños que aparecen en esa fotografía.

Las deficientes condiciones de vida de los obreros de las fábricas y los continuos accidentes laborales fomentó paralelamente un importante movimiento de lucha obrera y sindical que se materializó en el establecimiento de economatos y cooperativas (ya desaparecidas) y en el patrimonio simbólico de reivindicación política que se mantiene vivo entre las familias con mas antigüedad y en las conversaciones y asambleas de algunos Centros Sociales<sup>93</sup>.

Nos detenemos frente a una fábrica de fibra de cáñamo que perteneció a la familia Godó que se conserva en pie, ahora remodelada y pintada de un amarillo fuerte. En ese momento pasan junto a nosotros un par de mujeres que vienen con sus carros de la compra y al vernos tomar fotografías se detienen para comentarnos cómo el proyecto 22@ les ha cambiado el barrio. Nos indican que si seguimos por esa vía encontraremos una antigua cooperativa obrera, una de las pocas que quedan en pie hoy en día. Allí está. Conserva su nombre original *La Flor de Maig* pero ahora es un Ateneo Popular. Pienso que es un digno uso para un lugar que originalmente buscó los beneficios sociales de los trabajadores.

---

93. Este imaginario pretende ser rescatado por los colectivos de vecinos a través de un Proyecto de memoria del patrimonio obrero de Poble Nou en la sede de la antigua fábrica de Can Ricart. De momento parece que esto aún está en discusión con el Ayuntamiento.



Imagen 7: Fachada del Ateneu Flor de Maig.

El concepto de *colonización interna* de Peter Calvert (ob.cit.) nos indica las formas de distribución desigual del espacio y de las poblaciones que lo integran en función de los requerimientos y necesidades de las elites que detentan el poder político y económico. Valga recordar que las demarcaciones colonizadas del espacio no solo obedecen a criterios de clases sino, tal y como indica este autor, a criterios de producción dentro de un proceso mas complejo donde también interviene el control de los medios de la vida rural que favoreció la migración a las zonas urbanas donde a su vez también estaba concentrada la propiedad de las fábricas. En el caso de Poble Nou, esta organización desigual adquirió un dramatismo político en el período de la Guerra Civil y posteriormente durante la dictadura franquista.

Es de destacar, que Poble Nou se caracterizó por ser un barrio republicano y anarquista y por ello también sufrió los embates y la persecución política durante la dictadura. Una imagen fugaz y reinterpretada del modelo político que caracterizó al barrio la recuperamos en una visita al centro okupado La Teixidora, hoy desalojado:

Nos encontramos frente a un hermoso edificio modernista en la calle Marià Aguiló. Por dentro el local luce agradable, acogedor, distinto a otras casas okupas. Aquí se siente un trabajo esmerado con el espacio.



Se acerca A. para contarnos brevemente la historia de la casa, aunque sin muchos detalles históricos que permitan saciar mi curiosidad: “La casa fue construida como sede del Centre Republicà Democràtic Federalista desde la década de 1920 hasta el año 1939. Después de la guerra civil el edificio es usado como sede de la Falange en Poblenou durante toda la dictadura. Luego cambia nuevamente de uso a taller de textiles, por eso el nombre de La Teixidora. Al cerrar la fábrica la casa queda abandonada por 30 años y hace 1 año entramos para recuperarla como Centro Social”. Le pregunto si el destino de la casa será tirarla, ella me comenta que en principio parece que ese no es el proyecto ya que se trata de un edificio modernista que seguramente será declarado patrimonio. Me quedo para asistir a la asamblea, y me parece que en el discurso de este grupo de chicos muy jóvenes hay un intento de retomar algo de la historia política que caracterizó al lugar durante el período republicano.

En el Poble Nou industrial, las fronteras de clase estaban bien definidas: hacia el centro y el área de la Rambla se asentaban los edificios y casas de las clases burguesas, así como los trabajadores medios que disponían de servicios públicos. Hoy en día pueden observarse estas edificaciones aún en muy buen estado que constituyen la imagen del barrio tradicional que el 22@ ha respetado. En las periferias, tal y como he ilustrado, los barrios obreros se expandieron y asentaron (algunos de manera incontrolada) hasta el momento de los desahucios iniciados alrededor de los años 90 y que aún hoy siguen ejecutándose.

Los barrios obreros, no solo en Poble Nou sino de otras zonas cercanas que también crecieron junto a las fábricas como Bon Pastor<sup>94</sup>, han sido progresiva (y en ocasiones violentamente) desalojados para la realización del proyecto urbano.

Manuel Delgado señala que las 115 manzanas de lo que fue el Poble Nou industrial fueron *inmoladas* en nombre del Distrito 22@:

“Como consecuencia de las actuaciones remodeladoras o ‘higienizadoras’ de barrios antiguos, los desahucios han sido una práctica sistemática que las autoridades han protegido, de la misma manera que han aplicado ellas mismas también el acoso —*mobbing* es el término que se utiliza hoy— contra los vecinos incómodos, a fin de que desalojen viviendas o barrios enteros en fase de recalificación”. (2007a:45)

Con esto, Delgado señala que Barcelona está siendo el último gran experimento de la concepción de ciudad que se inició a finales del siglo XVIII empeñada en regular y codificar la pluralidad de las concentraciones urbanas.

Si en Poble Nou parece no manifestarse explícitamente un ejercicio violento de imposición como en el caso de la colonización en América (a la cual he acudido anteriormente como una

---

94. Ver: “L’enderrocament de tota una vida...” sobre los desahucios de las últimas viviendas protegidas en Bon Pastor (Sant Andreu) en octubre de 2007. <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/321557/index.php>.

referencia previa mas que como analogía) también es cierto que concuerda en la producción de mecanismos de control, dominio y producción de subjetividades-otro hacia la instauración de una mirada hegemónica.

## 4. Cartografías racionales

Manuel Delgado señala que en las ciudades se sedimenta la colonización de las maneras de hacer y pensar a través de la imposición ciertas normas de estandarización cultural que debe corresponder a toda unidad política y a toda mirada monocular sobre las prácticas plurales:

“Es en las ciudades donde se puede seguir el proceso de producción de una identidad central, adecuada, por supuesto, a los intereses de sus élites políticas locales y fiel al gran proyecto de instauración, también en las aglomeraciones urbanas, del monocultivo a nivel planetario de un solo sistema mundo” (2007a:67).

Opto ahora por decantarme hacia el análisis sobre la producción del espacio como ejercicio del saber/poder desde en los trabajos de Michel Foucault, no como un intento de cerrar la discusión sobre el tema de los espacios en tanto lógicas coloniales sino como lectura que dialoga con lo expuesto hasta aquí y que ha atravesado toda la exposición de este capítulo.

El proceso de análisis de la extensa y fundamental obra de Foucault sería objeto de un amplio abordaje que escapa a los objetivos de este trabajo y por ello me enfocaré en los caminos que permitan comprender cómo la práctica científica moderna se vincula a concepciones de poder y gobierno, los cuales se materializan a través de la noción de geografía en este autor. Estas nociones se relacionan con las *cartografías de la mirada Cenital* en tanto relaciones poder/saber fundados en dispositivos de control y vigilancia, y como ejercicio espacializado de colonización interna.

### 4.1. Avatares del Saber/Poder: El sujeto disciplinado

Como he señalado, la obra de Foucault es extensa y compleja. Por ello quiero comenzar este punto haciendo un encuadre desde cuatro aspectos fundamentales<sup>95</sup> por los cuales se interesa el autor a partir de las condiciones de la historia moderna europea los cuales nos resultan de gran importancia para entender y estudiar su noción de las relaciones saber/conocimiento/poder (Rivero, 2005; Gabilondo, 1999; Morey, 1987; Foucault, 2000, 1978a, 1978b) y a partir de allí ir decantando hacia sus relaciones y puntos de fuga con nuestra *mirada Cenital*:

a. cuestionar las presunciones de validez universal y consecuentemente criticar los universales inherentes a estas presunciones;

---

95. Algunos de estos marcos ya han sido desarrollados a lo largo de esta exposición.

- b. conocer los procedimientos de constitución del sujeto a través de los mecanismos de subjetivación,
- c. considerar el espacio geográfico como condición de posibilidad del poder,
- d. analizar las representaciones que hace inteligible el poder a través de nociones como gubernamentalidad, dispositivo y/o bio-política.

En *La Arqueología del Saber*, Foucault (1969) propone que a través de una *episteme*, —que en la época post-ilustración denomina *episteme moderna*—, ciertos tipos de enunciados emergen como *verdaderos* para tal momento histórico actuando en la conformación de objetos y en la producción de subjetividades. Esta *episteme*, lejos de ser producida como un proceso evolutivo e inexorable de la historia del conocimiento, (lo cual derivaría en verdades universalmente válidas como es el empeño de una concepción lineal, occidental y hegemónica de la historia), es considerada por Foucault como el resultado de prácticas discursivamente conformadas en el orden gramatical de lo posible, lo cual permite que ciertas concepciones y no otras de conocimiento sean pensables o practicables y finalmente permitan generar lo que se propone como un *conocimiento válido*.

Desde allí, Foucault se permite mostrar una concepción crítica y subversiva de la estabilidad discursiva de los objetos, —y en consecuencia de su conocimiento—, lo cual le permitirá llevar a sus límites la vigencia universal de las verdades hegemónicamente construidas<sup>96</sup>.

Retomando su crítica a una constitución universal del conocimiento, me pregunto ¿cómo vincular la acción de estas “verdades” al ejercicio del poder y a la formación de subjetividades en los espacios urbanos? Tal y como se comprende a partir de los planteamientos de Foucault, esta tarea propone el desplazamiento desde la concepción de un orden absoluto y estable de las cosas (y entre ellas del poder y la geografía) hacia lugares *heterotópicos*, es decir, hacia los lugares gramatical y representativamente posibles.

Al sedimentar el conocimiento de *lo urbano* como *heterotopías* me traslado a distintas posibilidades de pensar en la geografía. Pero en este desplazamiento me encuentro con un punto de dificultad, ya que paradójicamente en el propio Foucault la geografía está inexorablemente unida al ejercicio del poder gubernamental y a sus dispositivos, con lo cual me someto a la duda de que su concepción de poder sedimentado en la geografía sea efectivamente *heterotópica* al

---

96. Y aquí nuevamente recordemos su ejercicio sobre la representación y el orden gramatical en *Las Palabras y las cosas* y en *Esto no es una pipa...*, tema que desarrollé en el primer capítulo.

no ser claras las posibilidades del sujeto de eludir los regímenes de poder. ¿O es que acaso los lugares heterotópicos de Foucault inevitablemente están constituidos en ese poder?

Considero importante aceptar el reto e intentar abrirme paso entre la densa retórica del poder en Foucault sin ignorar las posibles trampas que pueden existir en las espirales del giro discursivo y post-estructural y que pueden conducirme a una apuesta relativista, tal y como alerté en el capítulo anterior<sup>97</sup>.

La concepción de un poder discursivamente construido y hegemónico que atraviesa las instituciones, —que **no es un poder puntualizado ejercido desde un lugar**<sup>98</sup>—, resulta fundamental para pensar en matizaciones de nuestra *mirada Cenital*. Y como complemento nos permite preguntarnos si existen posibilidades de subversión a este poder ya que pareciera que la propuesta de Foucault lejos de proponer la potencia del sujeto, reproduce su anclaje al poder.

Partiré de una paradoja en esta concepción discursiva de la sujeción al poder desde la valoración de Judith Butler (2002; 2001), que nos permitirá acercarnos un poco más al lugar del sujeto en esta dinámica de fuerzas e ir derivando hacia sus implicaciones en la geografía:

“El poder (en Foucault)<sup>99</sup> es simultáneamente externo al sujeto y la propia jurisdicción del sujeto. Esta aparente contradicción cobra sentido cuando entendemos que sin la intervención del poder no es posible que emerja el sujeto, pero que su emergencia conlleva el disimulo de aquel” (2001:26).

Esta ambivalencia, como califica Butler nos refiere a la producción de un sujeto contingente a su subordinación. Esto es, el sujeto que está siendo tanto conformado como sujetado a través de una dependencia radical a un poder discursivamente constituido. El poder en Foucault no solo actúa unilateralmente sobre un individuo como forma de dominación, sino que designa su

---

97. Con esto expreso aquí mi preocupación de que esencializar el giro discursivo puede derivar en un ejercicio de relativismo y a una apuesta circular que es algo muy común en las lecturas ligeras de los “post-estructuralistas”. Creo, no obstante, que además de proponer una retórica Foucault propone un método y una praxis: “*A mi juicio no hay que referirse al gran modelo de la lengua y los signos, sino al de la guerra y la batalla. La historicidad que nos arrastra y nos determina es belicosa, no es parlanchina. De ahí la centralidad de la relación de poder, no de la relación de sentido*”. (1999b:45). Por ello considero que las críticas a la doble formación discursiva que pueden hacerse a su trabajo son secundarias ante su concepción de la materialidad del poder desde los dispositivos que nos afectan desde una exterioridad pero también que nos constriñen y determinan desde adentro.

98. Y mas adelante explicaré esta tensión.

99. El paréntesis es agregado mío.

producción y materialización en el cuerpo a través de las regulaciones y gestiones de las prácticas significantes sobre el sujeto.

Butler nos presenta este proceso con el caso de los presos en *Vigilar y Castigar*, mostrando cómo la subordinación al poder no solo viene dada por la acción de la institución sino por la gestión de micro-prácticas como la confesión, la inspección o la normalización de los movimientos de los presos que actúan como tecnologías de poder y prácticas biopolíticas sobre los cuerpos, prefigurando modelos de conducta determinados y gobernables. A través de este proceso, el alma<sup>100</sup> aparece como instrumento de poder que produce y realiza el cuerpo mismo. Frente a esto, Butler se pregunta:

“Si el discurso produce la identidad, suministrando e imponiendo un principio regulador que invade completamente al individuo, lo totaliza y le otorga coherencia, entonces parecería que en la medida que es totalizadora, toda <<identidad>> actúa precisamente como <<alma que encarcela al cuerpo>>. ¿En que sentido esta alma es <<mucho mas profunda>> que el preso mismo? ¿Significa que preexiste al cuerpo que le da vida?” (Ob.cit: 98)

Desde allí Butler parece cuestionar, en la línea de autoras en la crítica feminista como Loise McNay (1999), la consideración del cuerpo en Foucault como una *tabula rasa* que se resiste a su propia materialidad, y donde el poder discursivamente constituido imprime y condiciona las subjetividades dejando poco o ninguna posibilidad a su potencia: una identidad discursiva anclada al poder que actúa como *alma que encarcela al cuerpo*. Desde este punto de vista, Butler nos alerta ante la idea de que toda posibilidad de liberación/subversión al poder implicaría necesariamente asumir previamente su sometimiento a éste, ya que el poder no solo actúa *sobre* el cuerpo, sino que está *dentro* del cuerpo.

**Aquí nos encontramos frente a una noción de poder que al ser inmanente al ámbito de los *decires* se plantea omnipresente y regulador, lo cual nos refiere a su vez a un sujeto inevitablemente sujeto y encadenado a dicho poder<sup>101</sup>; los cuerpos y las subjetividades están por tanto siendo determinados desde este mismo poder que los genera. Desde la lectura**

---

100. Butler parte del *alma* de la tradición aristotélica (*alma-forma*) como actualización de la materia e indisoluble de ésta, para luego relacionar la idea de *alma moderna* de Foucault en *Vigilar y castigar* señalando “...que a diferencia del alma representada por la teología cristiana, no nace culpable y castigable, sino que nace más bien de procedimientos de castigo, de vigilancia, de pena y de coacción. Esta alma real e incorpórea no es en absoluto sustancia; es el elemento en el que se articulan los efectos de determinado tipo de poder y la referencia de un saber.(...)El alma, efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo.” (36)

101. En esta idea se apoya Judith Butler para criticar las posibilidades de potencia desde la perspectiva foucaultiana y hurgar en el efecto *performativo* del discurso.

foucaultiana, se articula una concepción de sujeto y *cuerpo disciplinado* anclado a un poder como actividad discursivamente hegemónica.

Caminamos en dirección a Hangar. Al acercarnos a Can Ricart nos informan que debemos tener a mano nuestra documentación para que los guardias de seguridad registren nuestra entrada. Llevo mi cámara de vídeo en una mano y en la otra mi documento de identidad. Una vez rellenado el requisito de vigilancia, me dispongo a encender mi cámara para grabar imágenes del lugar y registrar las conversaciones, tal y como he hecho en todas mis derivas. Una mano rápida y violenta se posa frente al visor y me impide hacer la grabación. Es el guardia de seguridad que con actitud agresiva me indica que no se pueden hacer grabaciones ni fotos de Can Ricart. Me parece desmedido su comportamiento, “esto me lo pudo explicar de maneras más amables”, le digo mientras guardo mi cámara. Lo interpreto no solo como una muestra de mala educación sino como disposición de los (propietarios?) de Can Ricart. Mis compañeros, también sorprendidos, me explican que Can Ricart que es un espacio custodiado por estar en litigio y que pocas semanas antes había sufrido un intento de okupación por parte del grupo de La Makabra.



Imagen 8: Pintada en una de las naves de Can Ricart.

#### 4.2. Plataformas cenitales: ¿Poder panóptico o microfísica?

Entre el saber y el poder, las instituciones son el factor de integración donde se articulan y visibilizan las relaciones de fuerza en forma de *dispositivos* que materializan y enuncian las reglas de gobierno. En la obra de Foucault es reiterado el empleo de la metáfora espacial, estratégica, militar y geográfica, lo cual nos muestra su interés en el lugar y sedimentación de las prácticas discursivas. Esto nos aleja de una pretensión puramente retórica para proponernos un conjunto de actividades materializadas y emplazadas en un lugar.

Asumiendo la noción de un cuerpo disciplinado por efectos de un poder que le sujeta desde afuera y desde adentro, es necesario hacer más explícito el terreno de actuación de este poder y preguntarnos si se trata de un ejercicio jerárquico impuesto desde un lugar, ya que nuestra figuración de la *mirada Cenital* alude a una disposición vertical de la mirada<sup>102</sup>. En tal sentido, es importante indagar en el/los lugares de ejercicio del poder lo cual nos permitirá desplazamientos y puntos de fuga desde esta figuración.

Para mostrarnos como circula y nos atraviesa el poder, Foucault señala que éste se reproduce no solo en el ámbito de los decires: los discursos, sino también en el de los saberes: las ciencias y la tecnología. De este modo, un proceso que se comprende fundamentalmente desde el giro discursivo se produce también en íntima conexión con las estructuras materiales. Nikolas Rose, (1990) agrega que desde esta perspectiva el poder es una combinación de *racionalidades políticas* y de *tecnología social*. Una combinación de *decir* y de *hacer* emplazados en una geografía y activadas desde las instituciones del Estado.

Por tanto, si bien en Foucault el poder se asume como discursivamente conformado no podemos descuidar que también está materialmente organizado ya que se activa en relación con las estructuras institucionales y sus *dispositivos* que reproducen los mecanismos de control hegemónico.

A través de los dispositivos institucionales, como las prisiones, los psiquiátricos, las escuelas, Foucault (1978b) ubica al ejercicio del poder como una acción no plenamente comprometida al mero soporte jurídico de la soberanía que prevalecía hasta el siglo XVIII<sup>103</sup> sino como el ejercicio de prácticas de control por acción de la maquinaria gubernamental.

Para Foucault (1984, 1978a) el ejercicio local del poder se concreta con el desarrollo de la arquitectura a partir del siglo XVIII. Esta disciplina/tecnología ha estado activamente asociada a los dispositivos de ordenamiento de las sociedades y a la constitución de *gubernamentalidades*<sup>104</sup>, pero su implicación no es directa a los cuerpos y subjetividades como

---

102. Recordemos, tal y como señalé al inicio del capítulo, que la metáfora cenital proviene del uso del plano cenital en fotografía y cine lo cual permite una orientación vertical de la mirada con respecto del suelo. Ahora bien, en tanto metáfora, no intenta ser un concepto rígido y permite movimientos y fugas.

103. Soporte jurídico que está presente por ejemplo en la noción de Leviathan de Hobbes a través de un consenso social tácito entre el *soberano* y el colectivo.

104. El concepto de gubernamentalidad lo produce un Foucault mas reciente como desplazamiento de la noción saber/poder



en el caso de los jueces, psiquiatras o cuidadores de prisiones sino que produce tecnologías de gobierno de los espacios territoriales. Así, la arquitectura y el ordenamiento urbano como dispositivos responden a las necesidades de vigilancia, control y acción biopolítica sobre los cuerpos y las poblaciones.

El planteamiento de las sociedades disciplinares que Foucault adopta del *panóptico* de Bentham, recoge el diseño arquitectónico de una institución que reproduce un dispositivo especial de control y disciplina a la vez que permite consolidar mecanismos de sujeción por efectos de la mirada dominadora constante o al menos de su presunción para los individuos que habitan ese espacio.

**El panóptico como lugar de observación privilegiada y la sujeción de los cuerpos ante la presunción de vigilancia plasma el ejercicio de control y poder desde la *mirada Cenital*.** En la propuesta de vigilancia y poder panóptico, la acción del Estado como agente ha sido frecuentemente interpretado desde una función disciplinar-represiva. Vemos que Foucault irá desplazando esta propuesta hacia la noción de *microfísica* y con ello encontramos puntos de matización de nuestra *mirada Cenital*. La idea de *microfísica* nos remite a una matriz o red de vigilancias subjetivadas (siempre bajo control del Estado) mas que al ejercicio de un “punto cero” de observación.

Ante la cuestión de cómo y desde donde se ejerce el poder, Foucault señala:

“Lo que hace que el poder se aferre, que sea aceptado, es simplemente que no pesa como una fuerza que dice no, sino que de hecho circula, produce cosas, induce al placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo mas como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social que como una instancia negativa que tiene como función reprimir” (1999b:48)

Desde aquí, tal y como propone Isabel Rivero (2005), Foucault nos aproxima al Estado sin partir de una idea de éste como **centro único** desde el cual nos interrogamos por las causas y los efectos del poder. En su lugar, se plantea como problema fundamental las operaciones mediante las cuales el poder produce diversos centros y las actividades mediante las cuales se hace posible un gobierno a distancia.

De acuerdo a esta(s) topología(s), el origen del poder no se asigna a un lugar privilegiado porque no acepta una localización puntual. Gilles Deleuze nos señala (desde un interesante uso de la paradoja) que en la cartografía de poder en Foucault: “el poder es local, puesto que nunca es global, pero no es localizado puesto que es difuso” (1987:52)<sup>105</sup>.

El poder se considera localizado y difuso en tanto se produce microfísica o micropolíticamente en las redes cotidianas. Sin embargo, el ejercicio del control y la vigilancia continúa activando mecanismos de sujeción y disciplina en los cuerpos que reenvían a un ejercicio hegemónico del saber y el poder.

En la línea del ejercicio de un *poder microfísico*, Rose (1999) señala que además de los recursos retóricos, el ejercicio del poder requiere de la fabricación de espacios gobernables. Así, la organización del espacio, no se organiza como único régimen de verdad sino de regímenes de verdades particulares que producen diversos mecanismos o *micro-campos del poder*. Estos también están vinculados a discursos y dispositivos científicos y tecnológicos que regulan ya no solo las subjetividades, sino experiencias y corporeidades como formas de estar en el mundo y de relacionarnos.

Esto nos permite pensar en los dispositivos de vigilancia y ordenamiento territorial que gestionan comportamientos individuales en el marco de una regulación más amplia, como es el caso de la Ordenanza Cívica de Barcelona.

En un análisis sobre los discursos emergentes de la Ordenanza Cívica que se comenzó a aplicar en Barcelona en el año 2006 (María Gisela Escobar y Liliana Vargas, 2007), analizamos las formas como el documento activa un *dispositivo* de vigilancia gubernamental ejercido desde el poder rector en la figura del Ayuntamiento de Barcelona que actúa en combinación no solo con el sistema policial sino con estrategias de autogobierno, vigilancia y delación vecinal produciendo espacios micro-físicos. Desde estas estrategias de control que afectan las prácticas de la vida cotidiana de muchos colectivos, el cumplimiento o no de las normativas señaladas en el documento definen los ámbitos de civismo frente al no-civismo, y a partir de estos lineamientos se pretende regular los usos adecuados del espacio público de Barcelona<sup>106</sup>.

Entre la concepción de *poder regulador-panóptico* frente a la noción de *poder como microfísica* parecen producirse ciertas matizaciones que intento tener en cuenta al asumir el ejercicio del poder desde la *mirada Cenital*. Como he señalado, la noción de panóptico nos

---

105. Considero que hoy en día existen suficientes indicios para pensar que la *microfísica del poder* puede ser ejercida globalmente.

106. Cabe señalar aquí que los grupos socialmente más vulnerables son que están comprometidos en las conductas tipificadas como inadecuadas, con lo cual la Ordenanza no solo regula los usos territoriales sino también establece un claro ejercicio de control poblacional.

remite a un poder ejercido desde los mecanismos de vigilancia concentrada en un lugar mientras que la concepción de microfísica alude a la idea de un poder que se diversifica a distintos centros y que se ejerce desde pequeñas relaciones de subjetivación.

Para hurgar en las aparentes contradicciones entre el panoptismo y la microfísica debo señalar que Foucault localiza siempre al Estado como lugar de enunciación y gestión del poder. Pero si bien el panoptismo es ejercido por los aparatos y dispositivos del Estado, éstos se apoyan a su vez sobre “pequeños panoptismos regionales y dispersos”. Así, en su propuesta es necesario evitar el esquematismo de localizar el poder en el Estado como un topos privilegiado y único del poder para destacar que “el poder en su ejercicio pasa por canales mucho más finos, es mucho más ambiguo, porque cada uno es en el fondo titular de cierto poder y, en esta medida, vehicula el poder”(1978b:119).

Con esto, Foucault reitera el lugar de la sujeción como actividad significativa del poder, producido desde relaciones microfísicas y que finalmente conducen a la inevitabilidad de la sujeción del “cuerpo disciplinado” que nos presentó Judith Butler.

Bajo del metro en Glòries y acelero mi paso porque estoy llegando tarde a mi cita con un investigador en una universidad que tiene su sede en Poble Nou. A diferencia de otras visitas al barrio, esta vez mi visión se dirige al frente, no hay tiempo para detenerme, para contemplar, para conversar y todos los objetos que desfilan a mi alrededor son invisibles.

Es un día frío de enero. Prosigo mi andar apresurado en un recuento regresivo. Finalmente aparecen en grandes letras doradas sobre la fachada del edificio de nueva construcción, las siglas de la universidad que voy a visitar. Creo haber llegado a tiempo y al atravesar el portal no puedo evitar girar la cabeza hacia una cámara de seguridad que apunta con el visor. Esto es completamente rutinario aunque no dejo de sentirme incómoda. Una vez en recepción solicito a la persona con quien he concertado el encuentro, esperando que simplemente me indique el número de su despacho. Antes se requiere mi documentación; debo firmar un formulario y recibo a cambio el carnet que me identifica como visitante. Habiendo obtenido ya la identificación, los controles continúan implacables: en lugar de permitirme el paso, la recepcionista me pide esperar en una sala de estar. No estoy segura si este clima es usual en una universidad o mas propio de una empresa, pero comprendo que en el 22@ hay un esforzado sentido de la vigilancia que todos asumimos como normal. En todo caso, me dejo llevar por la efímera sensación de tranquilidad de mi llegada puntual y de la superación airosa del dispositivo panóptico para acomodarme en el asiento del lobby.

### 4.3. El poder se urbaniza

Foucault asume que el ejercicio del poder encuentra su espacio de posibilidad en la geografía y ello es posible desde su materialización en las instituciones como dispositivos que actúan disciplinadamente sobre los cuerpos. No obstante, se suele señalar que en su retórica del poder no se precisa claramente cómo esas líneas de fuerza atraviesan el espacio geográfico. El autor es consciente de esta ausencia al señalar:

“Encontrar un espacio para la geografía significaría que la arqueología del saber tiene un proyecto de cobertura total y exhaustiva de todos los campos de saber, lo cual no es en absoluto lo que yo pienso” (1978b:114)

Quizá por esta ausencia “práctica”, los aportes de Foucault en el estudio de la geografía han tenido menos fuerza que en otros campos del saber. Al respecto, Margo Huxley (2006) señala que el rol productivo del espacio en la constitución de *gubernamentalidades* tiende a ser desestimado en la investigación social, aún cuando las propuestas foucaultianas tienen vital importancia para comprender la estructuración y organización espacial en las ciudades.

En una aproximación que comprende la formación de las ciudades europeas desde la producción de dispositivos disciplinares, Steve Basson (2006) analiza los usos de la plaza pública en la Francia de la edad media hasta entrado el siglo XVIII como espacio público de tortura y de ejecución, condición necesaria de la vida urbana de aquel período. En esta investigación que se enmarca en el “modelo” foucaultiano, Basson incorpora el binomio entre el ejercicio de las prácticas disciplinares y la producción de cuerpos disciplinados y modos de sujeción de las poblaciones al poder del Estado. Y justamente es el espacio público, hoy en día valorado como lugar de convivencia y de derechos civiles, el lugar que funcionó para la práctica de los principios de castigo ejemplarizante:

“En estos términos, la plaza pública se transformaba en un terrible teatro de justicia donde el performance de la ofensa, del ofensor y la condena eran representados ante espectadores bien conocedores de los actos y del guión del drama, que siempre culminaría con la muerte del protagonista principal.” (Steve Basson, ob.cit.: 1152-1153)

Margo Huxley (ob.cit.) nos muestra una interpretación a las lógicas de planeamiento urbano en Inglaterra del siglo XIX y principios de los XX como producción *de racionalidades espacializadas* las cuales definieron **prácticas bio-políticas de subjetivación** a través de la categorización y normalización del espacio orientadas al control sanitario, al control de la moralidad e incluso a la definición de las áreas de ocio y de ornato en la delimitación de los márgenes espaciales de las ciudades inglesas. Estas delimitaciones generan lo que para Huxley constituye *verdades espaciales* como formas operativas de gobernabilidad. Una producción territorial del poder que se aleja de la práctica disciplinar para incorporarse como modelo de subjetivación no necesariamente producido por el castigo.

La propuesta de Huxley está íntimamente relacionada con el planteamiento de Peter Calvert sobre el proceso de colonización interna en el diseño de la ciudad inglesa; y es evidente que no solo existe vinculación sino que se trata de la práctica territorial del poder. No obstante, observo

para diferenciar ambos procesos, que Huxley no comprende esta práctica territorial como un modelo explícito de imposición autorizada sino como un interjuego entre los saberes de la época que cristalizan en el ordenamiento del espacio y las subjetividades que emergen sujetadas a un poder finalmente asociado a dichos saberes. Hilando aún mas fino, puedo notar que desde el modelo foucaultiano, tal y como señala Huxley, queda mas explícito el rol de los mecanismos psicológicos de sujeción de los individuos dentro de los juegos territoriales del poder.

El ordenamiento racional del espacio como producción de gubernamentalidades puede rastrearse según Eduard Masjuan, (1998) en los diseños de las ciudades modernas de finales del siglo XIX como la Barcelona de 1854 a través de la propuesta del *Ensanche*, encargado a Idelfons Cerdá, que consideró las necesidades de control y delimitación poblacional, territorial y política desde el ejercicio de los saberes y dispositivos técnicos de la época, para incorporar una organización práctica-ornamental de la ciudad que cumpliera con las normas de higienización, saneamiento, calidad de los servicios y también con las expectativas de ocio de la burguesía<sup>107</sup>.

Cerdá estableció el planeamiento urbano de Barcelona en forma de cuadrícula que hoy en día continúa siendo funcional para el paseo y la vialidad, y que actualmente están siendo considerados y continuados en el tejido vial del 22@.

David Harvey (2004) encuentra diferencias entre el proyecto urbano del siglo XIX y los proyectos de finales del siglo XX y el XXI y esto me funciona para delimitar y diferenciar los ámbitos de la colonización interna y el diseño racional y gubernamental del espacio.

El *proyecto burgués reformista* de ciudad del siglo XIX se presenta de la mano del desarrollo industrial, con implicaciones laborales y de “bienestar urbano” que pensaron y re-diseñaron las ciudades europeas desde al menos tres enfoques: el saneamiento, la vialidad y finalmente, el disfrute de los paseantes, con lo cual en términos de Harvey el siglo XX ha sido “*el siglo de la urbanización*” (ob.cit:177).

El planeamiento de las ciudades post-industriales europeas continúa diseñando espacios y gubernamentalidades. Pero tal y como señala David Harvey ya no es el capital en la figura del

107. Vemos nuevamente la íntima conexión con el concepto de colonialidad interna. Estas áreas de disfrute burgués de finales del siglo XIX y principios del siglo XX donde coexisten el ornamento, el paisajismo y el consumo es dibujado por Walter Benjamin en los Pasajes de Paris . Se trata de una “edad dorada” de la época modernista-industrial

Estado quien regula y ejerce los mecanismos racionales de organización espacial, sino las corporaciones y redes globales. Este diseño de la ciudad mantiene en relación con la ciudad burguesa su anclaje a los movimientos del capital pero ahora la importancia del paseante ha quedado subordinada al movimiento del mercado y el desarrollo territorial especulativo. Con ello, las ciudades actuales se despliegan como territorios de intereses hegemónicos donde figuran el ámbito militar/estratégico, industrial, financiero/corporativo y político, permitiendo un desarrollo espacial y temporal desigual.

En estas ciudades la idea de centro, de plaza, de pasaje como espacio físico de convivencia y comunicación ha desaparecido y el elemento aglutinador se propone en la comunidad virtual y mediática: “el enemigo corporativo ha salido mayormente de las ciudades, y las grandes empresas parecen no tener ya necesidad de ciudades o comunidades concretas. El resultado es dejar la suerte de las ciudades casi en su totalidad en manos de contratistas y especuladores inmobiliarios, de constructores de oficinas y del capital financiero.” (ob.cit.:180).

Y aquí el potencial de la comunidad virtual y las redes tecnológicas proponen el espacio colectivo dentro de la seguridad del hogar y de la oficina alejada de los movimientos y los embates de la calle<sup>108</sup>.

Por ello, Hugo Zunino propone “poner el acento inquisitivo en las estrategias y racionalidades desplegadas para el control social y territorial de la ciudad” (2002:109) ante el hecho de que en las ciudades contemporáneas los espacios urbanos delimitados geográficamente son revitalizados para satisfacer y crear nuevas necesidades de producción y consumo de los agentes privados. El diseño ordenado y racional fomenta el surgimiento de paisajes e infraestructuras renovadas estética y funcionalmente, pero también marcadas por una creciente polarización socio-espacial y por la exclusión de las prácticas tradicionales.

La idea de hablar con J. sobre el trabajo de Can Felipa en relación a Poble Nou surgió de mi visita a los talleres artísticos de la Escocesa. Me interesaba conocer un poco más la postura “artística institucional” sobre los diferentes procesos en el barrio. *“En Poble Nou hay una tensión entre mirar hacia adelante o mirar hacia atrás. Mirar hacia adelante a las nuevas tecnologías y a la vez, pensar en lo que queda de los trazos físicos del lugar. Por ejemplo, la playa ya no es la misma, es otra playa de diseño, las calles tampoco son las mismas pasan de otra manera. La calle es ahora como de ciudad, anónima, es como una tensión, hay otro ritmo. Ahora es mas rápida mas desbordante porque en dos años esto ha sufrido un cambio constante”*.

---

108. Cabe aquí relacionar esta idea con las ciberciudades y las redes tecnológicas que desarrollé en el aparte 2.) de este capítulo.

Pero que pasa con los vecinos, que ven que su barrio se está transformando aceleradamente y se está borrando sus lugares de memoria? *Yo aquí también diría como vecino que al vecino también le interesa un cambio, porque sus pisos se han valorado y el barrio ha aumentado de status. Pienso que el vecino reivindica la calle, reivindica el museo pero en el inconsciente hay un “dejar hacer” porque tienen un parque e infraestructuras y yo diría que esto les ha dignificado un poco a todos.*

Las ciudades gubernamentales me hacen echar en falta el rol del habitante en la construcción de sus espacios. Cuando Michel de Certeau retoma la posición foucaultiana del poder panóptico como *ojo totalizador y omnividente* y su acción sobre los cuerpos, propone un punto de tensión que nos permite otra comprensión de la ciudad y la geografía frente a la producción hegemónica de los espacios urbanos, presentando en su lugar la resistencia incesante en la vida cotidiana.

Si bien el lenguaje del poder está en la ciudad porque se ha urbanizado e institucionalizado a través de las maquinarias y dispositivos que atinadamente visibiliza Foucault, para Michel de Certeau en la ciudad también proliferan los ardidés y las combinaciones de poder ilegítimas, diversas, imposibles de manejar:

“Más que mantenerse dentro de un campo de un discurso que conserva su privilegio al invertir su contenido (que habla de catástrofe y ya no de progreso), se puede intentar otra vía: analizar las prácticas microbianas, singulares y plurales, que un sistema urbanístico debería manejar o suprimir y que sobreviven a su decadencia; seguir la pululación de estos procedimientos que, lejos de que los controle o los elimine la administración panóptica, se refuerzan en una ilegitimidad proliferadora” (2000:108)

Este giro en de Certeau me convida a pensar en otra perspectiva de aproximación a lo urbano, no solo por la necesidad de profundizar en las prácticas al ras del suelo como producción de espacios y temporalidades que subvierten los regímenes de poder cenital, sino por el optimismo que me suscita pensar en metáforas de las experiencias singulares dentro de un escenario de ciudades reguladas y controladas.

Pero ante este nuevo escenario que se me está dibujando no debo descuidar que la concepción de una geografía panóptica-*cenital* nos advierte sobre la práctica de anteponer el dispositivo de control al ordenamiento territorial y finalmente a la acción sobre los cuerpos. Así, la cartografía urbana contemporánea se presenta como espacio normativo donde se demarcan distintos centros y nodos de poder que desplazan los sectores de hábitat humano, apoyándose en una gestión regulada y controlada del espacio público urbano.

Las ciudades cenitales también se sostienen a través de la gestión de la imagen como parte de un andamiaje tecnológico visual que procede de un desarrollo de la imagen como representación de la verdad, vinculada al ejercicio del saber. Estos espacios de la imagen en

tanto dispositivo preferido del pensamiento moderno es consolidado en nuestras urbes contemporáneas proponiendo distintos ángulos de subjetivación micropolítica y por tanto, mas sutiles que las que emergen de los regímenes disciplinares.

Aún así, es posible encontrar sentido a la apuesta de Michel de Certeau por las prácticas cotidianas que eluden el poder. En las *@cities*, ciudades globales, ciudades gubernamentales o colonizadas, ciudades diseñadas y miradas cenitalmente todavía existen imágenes, matices, contrastes que nos invitan a vivirlas, recorrerlas y descubrirlas. Los recorridos al ras del suelo no solo nos permiten apreciar las imágenes y las estéticas, sino descubrir zonas invisibilizadas por el poder o espacios considerados “oscuros” que simplemente requieren nuestra presencia para dejarse ver.

El capítulo que presento a continuación es una invitación a valorar el recorrido al ras del suelo para descubrir qué es lo que no ha muerto de la ciudad contemporánea y si todavía existen espacios abiertos a la performance y a la experiencia estética.



### III

## ESCENARIO DE LA MIRADA IMPURA



### III. ESCENARIO DE LA MIRADA IMPURA

“No digáis que tenéis el alma pura  
si son impuros vuestros ojos, pues la mirada impura  
es indicio de un corazón impuro”

San Agustín. *Reglas*.<sup>109</sup>

La visión pura parece ser espiritual, una mirada sin cuerpo que desconoce el tiempo. La visión impura es una mirada trabajadora, participativa, que viste un cuerpo y que está ligada a los afectos.

Aurora Fernández Polanco. *La visión impura*.

En ocasiones he notado dudas y reticencias de algun@s compañer@s en las discusiones académicas cuando he aludido a la *mirada impura*, y es que la impureza resulta una metáfora ciertamente provocadora.

Comprendo que reivindicar la *impureza* parece contrariar mecanismos fuertemente arraigados en nuestra socialización bajo el imaginario cristiano donde la *pureza* es la expresión de aquello que no ha sido contaminado por el *pecado* de la carne, de la palabra, del pensamiento. Bajo este prisma, lo impuro en una mujer o un hombre alude a la contaminación de sus sentidos, de su alma o de su cuerpo.

Si matizamos esta expresión con el modelo médico encontramos la confrontación entre lo *puro*, como alegoría de la profilaxis o higiene frente a lo *impuro* como infecto, lo sucio o lo corrupto.

Pero la figuración de la *mirada impura* está lejos de pretender involucrarse en terrenos espirituales o sanitarios, aunque admito que sí rozaría los ámbitos biopolíticos donde tanto la medicina como las religiones actúan como dispositivos del saber/poder sobre los cuerpos y las subjetividades<sup>110</sup>. Por tanto se propone como un giro a la *mirada cenital*.

---

109. Reglas de San Agustín. Cap. IV. De la guarda de la castidad y de la corrección fraterna. En: [http://enciclopedia.us.es/index.php/Regla\\_de\\_San\\_Agust%C3%ADn](http://enciclopedia.us.es/index.php/Regla_de_San_Agust%C3%ADn).

110. No tocaré explícitamente estos temas aquí, si bien ambos tópicos como asuntos biopolíticos son un importante tema de debate.

A lo largo de este capítulo *lo impuro* intenta sostener la crítica a las miradas producidas desde la posición hegemónica y universalista de las *cartografías cenitales*. Ya me he referido en el anterior recorrido cómo el imaginario científico nos presenta la *pureza* como el ideal supremo del conocimiento a través de la razón y cómo desde un enfoque empírico se pretende una práctica experimental descontaminada de los juicios humanos.

El discurso y la práctica científica acuden a la metáfora de la pureza para figurar el ejercicio de un razonamiento y de un proceder que se sitúa en el marco de la “verdad”, alejado de las prácticas humanas y de las contingencias sociales o históricas. Pensemos brevemente en los lenguajes y tecnologías que produce la ciencia cuando convoca la metáfora de la pureza a través de distinciones como *ciencia pura* y *ciencia aplicada* o cuando nos presenta la imagen aséptica del científico ataviado con una bata blanca que le confiere la distinción de la certeza, por encima del bien o del mal.

Emmánuel Lizcano hace una interesante reflexión sobre las metáforas de *pureza* en la ciencia como pretensión de sacralidad, las cuales se fundamentan en la búsqueda de un conocimiento “sin mezcla de residuos míticos ni de creencias espurias. (...) ese mito tan nuestro que imagina la posibilidad de un conocimiento ‘puramente’ racional”, (2006:241). Lizcano, sostiene que a partir del ideal de pureza la ciencia construye en lo *impuro* aquello que es impensable e intocable en las sociedades modernas (como el desecho, el sesgo o el tabú) y también jerarquiza los rangos de saberes. También cuestiona el culto científico a los hechos *puros* y *duros* producidos a través de una experiencia que no debe estar contaminada ni por el sujeto, ni por la ocasión ni por agente alguno, **frente a la impureza de la experiencia ordinaria e híbrida que se produce en nuestras sociedades.**

Lo *impuro* deviene como una opción ante la pretensión de *pureza* en el saber y por ello se posiciona desde la resistencia a partir del *mestizaje* como ejemplo y metáfora de desobediencia frente a la mirada privilegiada. El mestizaje asume lo *impuro* (en la sangre, en la piel, en la cultura o en las prácticas) como punto de partida para la resistencia: “La mestiza es inclasificable, inmanejable. Ella no tiene partes puras que puedan ser controladas” (María Lugones, (1994: 460)

La *impureza* de la que nos habla Lizcano, —la que se gesta en el conocimiento ordinario—, tanto como la *impureza* epistemológica de la mestiza de Lugones son metáforas que convergen en este escenario. La *impureza* deviene como la metáfora que sostiene la implicación del sujeto al ras del suelo en el espacio de la ciudad, retomando los lugares de las experiencias y las

diferencias, asumiendo las líneas de fuga con el conocimiento hegemónico y proponiendo que la experiencia estética no emerge desde *imágenes puras* y elitescas sino que se constituye en la articulación cotidiana con los objetos visuales produciendo sentidos sociales y políticos.

El *escenario de la mirada impura* emerge desde mi posición como mestiza en el saber, en la cultura y en el cuerpo; un escenario que ha sido gestado desde la impureza del conocimiento parcial y nómada atravesado por mis derivas en Poble Nou<sup>111</sup>. Por ello, al ser un producto del devenir nómada este escenario es un ejercicio de querer ser, de llegar a ser y no de pretender la verdad.

Además de una crítica al saber hegemónico, la metáfora de *la mirada impura* propone un giro a los modos de acercarnos a los objetos y a los sujetos y en este caso, a los modos de acercarnos a las cosas y espacios urbanos. Por tanto, más allá de presentar una afrenta a los dispositivos del saber/poder, concibo la posibilidad de pensar en un sujeto que además de *mirar* los objetos dispuestos y diseñados en la ciudad se implica en una actividad conjunta de conocimiento que le otorga un legítimo agenciamiento, no solo como testigo-consumidor de imágenes sino también como productor y transformador.

Así, esta mirada propone sustituir la dicotomía sujeto-objeto para reconocer la *subjetividad* y la *objetualidad* buscando y profundizando en la potencia de los objetos con los cuales nos relacionamos, tal y como propone Suely Rolnik (2006) quien encuentra **en los objetos mismos la potencia para producir cambio siempre que nos situemos frente a ellos en una actitud de complementariedad y de estética.**

Para Rolnik el arte tiene una potencia política que debe ser aprovechada, ya que abre la posibilidad de descubrir los espacios *micropceptuales* de relación entre el cuerpo, las personas y las cosas que nos rodean, las cuales son invisibilizadas por las macropercepciones que *objetifican* las cosas y que son capitalizadas por el poder. Desde allí Rolnik apuesta por una producción estética de subjetividades.

---

111. Comentaba en el capítulo anterior que la cartografía cenital no se disocia de mi mirada en Poble Nou, y observaremos que el escenario impuro que aquí pretendo dibujar está matizado inevitablemente por mi formación y preferencias académicas que se enmarcan (para reproducir o subvertir) la tradición moderna del conocimiento. En tal sentido, las metáforas de la mirada cenital y la mirada impura no pueden ser antagónicas sino que están siempre cruzadas y estos posicionamientos repercuten en el “retrato” que pretendo de Poble Nou.

Así, la imagen como *objetualidad*<sup>112</sup> no se concibe solo en términos de representación, sino como objeto/cosa que, ciertamente, se integra en la producción de subjetividades. Veremos que esta idea nos retorna a la propuesta de subjetividad maquínica de Felix Guattari y nos asoma a una nueva comprensión de las articulaciones entre humanos y no humanos que no se limita a los engranajes producidos a través de las tecnologías. Estas relaciones pueden aportarnos otra concepción del sujeto en su actividad social y me permiten repensar en una comprensión del sujeto que no se limite a ser *espectador de experiencias* o un personaje anónimo y masificado que puebla los no-lugares de la ciudad<sup>113</sup>.

La *mirada impura* es una metáfora que acude a mí a través del camino del arte, y por ello el lector notará que su contenido está impregnado de disertaciones sobre la imagen y la estética pero siempre proponiendo su apertura hacia el conocimiento social<sup>114</sup>.

En 2006 llegó a mis manos el catálogo de una exposición titulada “*La visión impura: fondos de la colección permanente*”<sup>115</sup>, realizada en el Museo Reina Sofía de Madrid. La curadora, Aurora Fernández Polanco, invitaba a un acercamiento a la colección del museo a través de la *visión impura*, asumiendo que lo visual va más allá de las cualidades ópticas del receptor para tomar en cuenta sus afectos y sus capacidades de interpretación frente al objeto. Así proponía un acercamiento a la obra de arte que pusiera a prueba la participación del espectador en lugar de asumir de antemano su mera percepción visual.

---

112. La relación sujeto-objeto ha sido criticada en distintos los campos del arte contemporáneo. A partir de las propuestas de Michel Duchamp y del movimiento dadaísta, se inició un proceso de cuestionamiento del status del “objeto de arte” frente al “objeto cotidiano” que subvirtió el valor de lo que hasta aquel momento se consideraba obra de arte dentro de los límites del espacio sacrosanto del museo. La presencia de un objeto común (por ejemplo un urinario) en la sala del museo proponían al espectador nuevas posibilidades de experiencia ante objetos anteriormente considerados sin valor estético, con ello, las propuestas dadaístas propusieron un replanteamiento de la noción misma de estética que existía desde el renacimiento.

113. Ver en el Capítulo I de este trabajo las disertaciones en torno a la noción de experiencia y la reflexión sobre el protagonismo del sujeto en la ciudad.

114. No es nada nuevo tejer redes entre el arte y el conocimiento social. Veremos en el transcurrir de esta parte del trabajo las relaciones que establecen distintos autores para proponer sus comprensiones estéticas de lo social. Sin embargo, estos planteamientos reposan especialmente en el ámbito epistemológico y conceptual, dejando espacios vacíos al acercamiento metodológico. El interés por proponer una investigación social orientada a lo estético parece ser mas reciente con la incorporación de la deriva situacionista en la investigación del tejido urbano.

115. <http://www.museoreinasofia.es/museoreinasofia/live/exposiciones/pasadas/vision-impura.html>.

Fernández Polanco también invitaba a cuestionar el esencialismo visual del objeto artístico bajo la convicción de que *no existen objetos puros* sino que todos los medios desde el punto de vista sensorial son medios mixtos.

Mi acercamiento a este catálogo y la relación con la muestra abonó un camino lleno de preguntas y reflexiones sobre el ideal de *pureza* de los objetos artísticos tanto como los objetos *no-artísticos*<sup>116</sup> con los cuales nos relacionamos en toda nuestra actividad social cotidiana. Estas reflexiones fueron mutando con mis derivas en Barcelona (y concretamente en Poble Nou) hasta materializarse en un modo de comprender y percibir socialmente los objetos y las imágenes del espacio urbano.

Si tradicionalmente las bellas artes pensaron en objetos puros, bellos, envueltos por un halo de perfección mística, actualmente el reto del arte contemporáneo ha sido subvertir este ideal de pureza y de belleza incorporando al espectador como parte fundamental de la comunicación estética y asumiendo que la obra de arte es tal, solo en cuanto motiva una experiencia posible en el sujeto.

La reivindicación artística de la mirada corporeizada, experiencial y afectiva frente a los objetos visuales se cruza con los aportes de la filosofía y las ciencias sociales y humanas a través de tradiciones como la hermenéutica o la fenomenología social, que autores contemporáneos proponen reivindicar. Pareciera que desde disciplinas usualmente consideradas separadas estamos interesándonos por las mismas cosas y produciendo lenguajes similares.

Estas ideas se irán desgranando a lo largo del capítulo. De momento propongo retomar mi lugar *impuro* de enunciación como mestiza para proponer una mirada a la cotidianidad de una ciudad también *impura*, híbrida y en transformación, como es Barcelona y específicamente, el barrio de Poble Nou.

Y en concordancia con Gilles Deleuze y Felix Guattari (1988) este escenario se interesa por la emergencia de cartografías generadas como circuitos de experiencia, de mapas abiertos que propongan conexiones y líneas de fuga, en lugar de reproducir el *calco* como mapa cerrado en sí mismo, previamente constituido y reproducido sucesivamente de la misma manera. En otras

---

116. La distinción entre un objeto artístico o estético y uno que no lo es, abre espacios para interesantes discusiones. Mas adelante haré referencia a los objetos *readymade* con los cuales Michel Duchamp experimentó transformando objetos cotidianos, como un urinario o una rueda de bicicleta, en objetos *estéticos* al insertarlos en el museo o la galería.

palabras, intenta producir un paradigma estético donde haya espacio para nuevas subjetividades, corporeidades y relaciones frente a las pretensiones estables de la *mirada cenital*.

El recorrido a través de la mirada impura atraviesa cuatro hitos, que se presentan como líneas de fuga y a la vez, como puntos de retorno:

1. **Imágenes y lugares de la mirada.** Nos situamos al ras del suelo como punto de partida de nuestra comprensión de la ciudad y desde esta ubicación me acerco a distintas lecturas críticas sobre las pretensiones hegemónicas de la imagen que nos muestran como las relaciones objeto-imagen-tecnología social están políticamente articulados. Esta lectura nos permitirá a asumir otras velocidades y narraciones de la imagen y decantarnos por las condiciones actuales de circulación cultural y social de la imagen.

2. **De lo estético a la producción de cartografías contrahegemónicas.** Recuperando los aportes de distintos autores en la tradición fenomenológica, reivindico la centralidad del sujeto en experiencia y la propuestas de una estética como espacio de relación y construcción de sentido del sujeto frente al objeto visual. Las nociones de objeto-*objetualidad*-imagen y de *estética relacional* nos abren a un acercamiento urbano desde otros ojos y nuevos contornos.

3. **La ciudad es una forma (y nos movemos en ella).** En este punto se asume el giro epistemológico frente a la ideología de la representación, proponiendo la presentación como realidad donde los objetos emergen sin constricciones externas a la experiencia inaugural. El espacio urbano se expresa como un escenario donde las *formas sociales* constituyen la síntesis estética entre el sujeto y el objeto.

4. **Corporeidades y política de la experiencia estética.** En este punto reflexiono sobre el errabundeo y las derivas en el espacio público a través de las propuestas de movimientos urbanos y artísticos del siglo XX y sus relaciones con planteamientos políticos. Estas prácticas refieren a un devenir nómada y esto me da pie a un acercamiento a la noción de subjetividad nómada como producción de espacios intermedios. Finalmente, acudo a la ciudad-performance como escenario estético de los cuerpos en deriva.



## 1. Imágenes y lugares de la mirada

“We are digging for the origin of an absolute –not a relative– distinction between truth and falsity, between a pure world, absolutely emptied of human-made intermediaries and a disgusting world composed of impure but fascinating human-made mediators.”<sup>117</sup>

Bruno Latour. *What is iconoclasm? Or ¿ there is a world beyond the image wars?*.

### 1.1. Ciudad, narración, tiempo y espacio en el escenario de la mirada impura

El escenario de la *mirada impura* es el espacio del cotidiano en contacto con los objetos vivos y en movimiento a través de la estética, la afectividad y empatía.

Retomando la segunda figuración de Michel de Certeau en su *Invenición de lo cotidiano* (2000), el escenario de la *mirada impura* nos sitúa al ras del suelo en la ciudad y nos implica en los espacios del andar. De acuerdo a esta suerte de coordenadas que nos muestra de Certeau, el escenario de lo cotidiano se presenta en tensión con la mirada ominividente y totalizadora:

“Es abajo, al contrario, a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes, “*Wandersmänner*”, cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los mas finos de la caligrafía de un texto urbano que escriben sin poder leerlo.” (2000: 105).

En la *mirada impura* la ciudad es el escenario de actuación del sujeto a través de itinerarios que se demarcan en trayectorias plurales y microscópicas, permitiendo la emergencia de subjetividades nómadas en divergencia (o no) con la centralidad del poder. Francesco Careri señala: “El término recorrido se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa)” (2005:25). Veamos como se yuxtaponen estas tres coordenadas: el caminar, el dibujar o representar y el narrar el espacio.

El andar, el errabundeo, la deriva producen cartografías abiertas y líneas de fuga generando otra idea de espacialidad y de territorialidad distinta a las concepciones lineales y geométricas de

---

117. Estamos excavando hacia el origen de una absoluta -y no relativa- distinción entre verdad y falsedad, entre un mundo puro, vaciado de intermediarios *hechos por el hombre* y un mundo desagradable compuesto por mediadores *hechos por el hombre*, impuros pero fascinantes.

En el catálogo: ¿Que es iconoclasm, o hay un mundo mas allá de la guerra de imágenes? de Bruno Latour.

espacio y tiempo. El devenir se desarrolla en implicación con los objetos y sujetos que nos rodean, con lo cual, también exige otras lógicas de re-presentación.

Subvertir el discurso y las prácticas que social y culturalmente han sido establecidas a través de coordenadas temporo-espaciales hegemónicas, fue lo que promovieron los *situacionistas franceses*<sup>118</sup> al interesarse por las derivas como una modalidad, no solo de inserción y exploración del espacio urbano, sino de agitación de la vida cotidiana (Guy Debord, 1957/2003) en tanto disrupción de esos órdenes previos. En sus propuestas, además de la incursión, enunciaban sus particulares modalidades de re-presentación del espacio urbano que comprendiera las relaciones experienciales, afectivas, lúdicas y estéticas que se producían en los errabundeos a través de la ciudad de París de los años 50 del siglo XX.

La graficación o re-presentación de estas experiencias urbanas se concretaba en los *mapas psicogeográficos* (Francesco Careri, 2005; Andreotti, Libero y Costa, Xavier, 1996), dibujos a los cuales se les ha conferido un significado estético en lugar de valorarlos como reportes de una investigación urbana. Estos mapas tienen la particularidad de que no nos sitúan territorialmente en la ciudad a través de líneas de recorrido sobre un plano. En contraste, los mapas *psicogeográficos* constituyen los bocetos fragmentados de una ciudad sin centro, como un rompecabezas o un archipiélago que ha sido construido ya no desde la pretensión omnividente del saber sino desde la experiencia subjetiva del cuerpo que se desplaza en la ciudad y de las emociones que se suscitan a través de ella.

---

118. Dedicaré mas adelante varias líneas a este movimiento artístico que además inspira mi experiencia particular en Poble Nou.

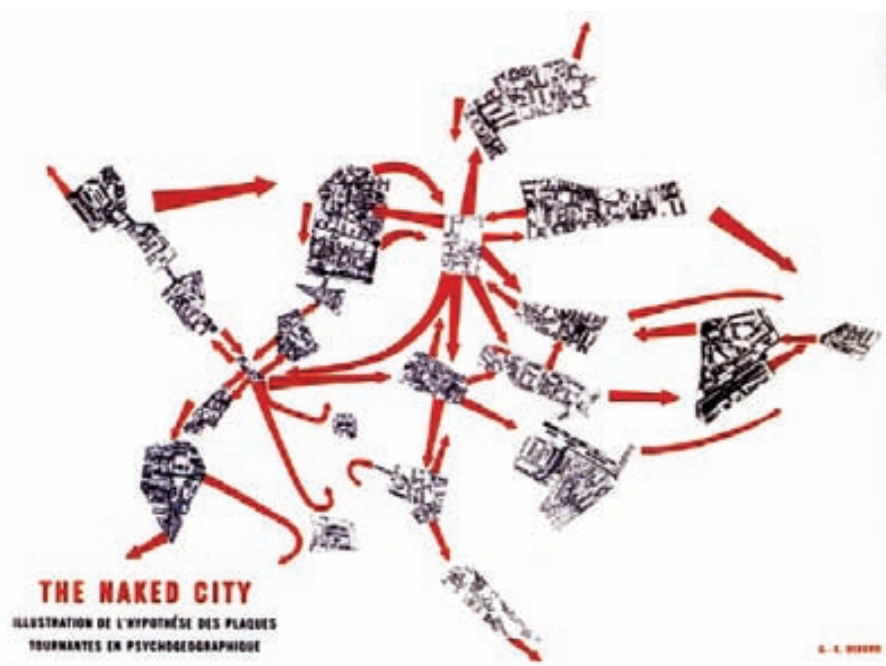


Imagen 9: Guy Debord: Guide psychogéographique de Paris, 1957 (Francesco Careri (2005:107)).

Para David Pinder (2005) los mapas psicogeográficos no solo defamiliarizan las representaciones estándar de espacio a través de la ruptura del orden coherente y continuo de los mapas tradicionales, sino que también revelan las fracturas e incoherencias de los espacios socialmente producidos a través del deambular que se *abre a lo novedoso* y a la experiencia que emerge en cualquier rincón o en cualquier situación.

Sea que grafiquemos o que produzcamos narrativas de la ciudad, las cartografías producidas a través de los errabundeos, la deriva, el caminar, no representan ni *calcan* el espacio a través la tradicional mirada desde arriba hacia abajo porque no pretenden ser totales ni únicas. La ciudad no es uniforme ni siempre estable para un paseante. En ocasiones nos movemos a través de las zonas densas, -la de los tránsitos usuales que se adhieren a las demarcaciones establecidas por los ordenamientos y dispositivos racionales-, y otras veces, optamos por las zonas líquidas<sup>119</sup>, la de los espacios no-intervenidos por el control cenital que están en constante movilización y que nos pueden proponer relaciones inusitadas.

119. Aunque la metáfora de liquidez puede remitirnos a la propuesta de modernidad líquida de Zygmunt Baumann (2007), en realidad la retomamos de Francesco Careri y su comprensión de la ciudad a través de la deriva, donde propone que los territorios vacíos de la ciudad son un líquido amniótico (donde todo se gesta y se transforma) que conecta las islas del archipiélago. De allí precisamente la idea de deriva: ir sin dirección alguna en ese líquido o en ese mar que es la ciudad en experiencia.

Las prácticas al ras del suelo en el escenario de la *mirada impura* también producen su propia temporalidad porque en ellas el tiempo es en esencia efímero y se funda constantemente como devenir; por ello este escenario se explica en lenguaje metafórico liberándose de las contingencias físicas y cronológicas del lenguaje técnico.

La metáfora, -con lo cual estamos acudiendo nuevamente a un discurso llenos de estéticas-, permite el reconocimiento y la inclusión de los **estados perceptuales y sensoriales que se producen nuestros recorridos cotidianos ya que los espacios están llenos de significados más que llenos de cosas**, lo cual, como veremos más adelante está presente en las propuestas urbanas de Walter Benjamin (2003, 2005). Este énfasis en lo perceptual y lo sensorial ratifica las contradicciones que se producen al ras del suelo, donde los estados de ánimo, las sorpresas, las angustias también conducen los devenires haciendo que cada recorrido sea único, variable, inconstante o voluble frente a la homogeneización de la experiencia propia de los espacios cenitales.

La construcción simbólica, perceptual y emotiva del espacio que se produce a través de los recorridos, otorga agenciamiento al sujeto en su articulación con las cosas y los lugares que, como nosotros, también habitan en las ciudades.

Es importante destacar que lo estético en este escenario propone una aproximación a los **objetos e imágenes de la ciudad como experiencias públicas y socialmente compartidas**. Por ello en este escenario que pretende subvertir el espacio lineal y el tiempo cronométrico que domina la ciudad propongo la necesidad de un giro a los conceptos de imagen, estética y de *obra de arte* a partir de los cuales considero posible superar la dicotomía entre sujeto y ciudad. Estas reinterpretaciones se irán desvelando a lo largo de este camino.

Paola Berenstein Jacques propone la idea del *urbanista errante*, aquel que experimenta las ciudades a través de las *errancias* y que se preocupa más de las prácticas y acciones en la ciudad que por las representaciones gráficas o las proyecciones en los mapas y planos, los cuales no son sino *cultos* al diseño y la imagen:

“El urbanista errante no ve la ciudad solo desde la cima, -en una representación tipo mapa-, sino que la experimenta desde adentro **sin producir necesariamente una representación visual de esta experiencia**”. (2006:118)

La propuesta de Berenstein es ante todo un anhelo desde su posición como arquitecta e investigadora que observa cómo las ciudades se han transformado en escenarios de la *sociedad del espectáculo*<sup>120</sup> a través de la *fetichización* de la imagen y donde el arquitecto y el urbanista tradicional contribuyen a reproducir su escenografía.

Por ello, Berenstein encuentra que la representación visual es prescindible para el urbanista errante, ya que las experiencias son susceptibles también a otras sensaciones: olores, sabores y afectos que sedimentan en el cuerpo; desde allí reclama otros modos de representación de estas relaciones desde la corporalidad.

Concuerdo con ella en su apuesta por recuperar la importancia fundamental del cuerpo y la sensorialidad en el recorrido urbano, y por ello he asumido el desplazamiento urbano de la deriva, no solo como el acto de deambular, sino desde la centralidad del cuerpo como lugar de actuación y contacto con el mundo<sup>121</sup>.

Sin embargo, a riesgo de esencializar la visualidad y precisamente porque vivimos en una sociedad del espectáculo, considero necesario en lugar de omitir el excesivo uso visual en la producción de lo urbano, problematizar su práctica para desde allí producir el necesario giro que subvierta los modelos hegemónicos y cenitales de representación visual de la ciudad y proponer nuevas comprensiones y posibilidades que permitan expresar la riqueza de las relaciones entre los sujetos y los objetos-imagen, y finalmente aportar una estética de lo urbano.

En tal sentido, propongo continuar este aparte abriendo una línea de fuga desde las derivas y los recorridos urbanos para desplazarnos nuevamente al problema de la imagen visual, pero en este caso, articulando con las líneas de investigación sobre lo imaginario lo cual nos permitirá retomar mas adelante la idea de una estética en la ciudad.

---

120. Parafraseando, la metáfora de Guy Debord sobre las sociedades de consumo visual y mass-mediático, desde donde parte la propuesta de Berenstein.

Para Guy Debord la sociedad del espectáculo se produce desde la fetichización de las imágenes que devienen en mercancía: “Éste es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por "cosas suprasensibles aunque sensibles" que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia”. (1967/1998. Cap.2). Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>.

121. El tema de la corporalidad será discutido mas adelante.

## 1.2. Ojo mítico y representación: punto de partida antropológico para otras posibilidades de mirar la imagen al ras del suelo

En lugar de continuar reproduciendo el tema de la representación de la imagen como dispositivo característico de la *mirada cenital*, daré un giro para replantear la posición del sujeto ahora como agente de la mirada.

El punto de partida será una variante del ojo divino, -el *ojo mítico*- desde la comprensión de Gilbert Durand en su línea de estudio antropológico de lo imaginario.

El *ojo divino como promesa de trascendencia*<sup>122</sup> es la figuración que en el capítulo anterior nos dibujaba la pretensión de omnivigencia irresponsable de la modernidad y, de acuerdo a las reinterpretaciones y divagaciones que hemos producido, también nos sitúa frente a la imagen como plano absoluto y trascendente del pensamiento.

¿Es siempre la imagen la representación de la verdad? ¿Por qué condicionamos el *creer* al *ver*?

Será necesario iniciar este recorrido incorporando un breve repaso a algunos significados de las imágenes en la historia de occidente para comprender como la cultura ha posibilitado determinadas maneras de mirar y valorarlas. Esta tarea ha sido emprendida por Gilbert Durand (1981, 2000), quien propone el *estudio antropológico de lo imaginario* a partir de la decodificación simbólica de las imágenes y las relaciones míticas que éstas establecen con la mente racional. Los planteamientos de Durand son fundamentales para comprender nuestras formas de mirar en tanto humanos; formas de mirar que -más allá de producirse como una actividad natural u obvia-, son promovidas a través de un devenir antropológico, etnológico e histórico<sup>123</sup>.

El desarrollo antropológico del símbolo que estudia Gilbert Durand nos sitúa en una perspectiva *filogenética* del desarrollo de la imagen y su simbolismo ligada a los mitos y la especie. Es una comprensión que cobra sentido a través del legado estructuralista de Claude Levi-Strauss y que también subyace a la noción de arquetipo en Carl Jung<sup>124</sup>.

---

122. Recordemos que esta metáfora pertenece a Donna Haraway y que fue la figuración de un aparte en el capítulo sobre la *mirada cenital*.

123. Recordemos que esta idea quedó esbozada en el punto 2 del capítulo anterior, titulado *La promesa de los artefactos: los dispositivos visuales como máquinas cenitales*, en relación a la polémica sobre la fotografía como instrumento que pretende una reproducción objetiva de la verdad. Ahora en este punto terminaré de cerrar algunas ideas que dejé asomadas en aquel momento.

Yo opto por pensar, -en lugar de un desarrollo filogenético de la imagen ligado a la especie-, que nuestra comprensión de la imagen y en consecuencia la definición de su simbolismo se producen social y culturalmente a través del devenir del conocimiento y de la estructura social, lo cual apoyaremos mas adelante a través de la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu.

En todo caso, cabe acotar que en los planteamientos de Durand no se descarta de antemano la formación cultural del símbolo (obviamente, es antropólogo); no obstante el anclaje filogenético es anterior a ésta.

Jean-Jacques Wunenburger define la concepción de lo imaginario en Durand como:

“el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el sermo mythicus), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo”. (En el prólogo a *Lo imaginario* de Gilbert Durand, 2000:10).

Un aporte innegable del pensamiento de Durand es la comprensión sistemática de los simbolismos que las culturas tienden a validar como verdaderos o reales y que no son otra cosa que el producto de un devenir ancestral (mítico) **de formas sostenidas de mirar y representar el mundo.**

Por ello, su propuesta metodológica se orienta a la comprensión de los caminos del pensamiento simbólico en la humanidad, especialmente en occidente, que ha atesorado y concentrando determinadas imágenes a la vez que suplanta otras.

Desde la perspectiva de lo imaginario en Durand, es posible comprender por qué ciertas imágenes están fuertemente adheridas a nuestras emociones y modos de comportarnos, lo cual se relaciona con un desarrollo iconoclasta del mundo occidental que, desde el símbolo y significado visual, sustenta determinados modelos hegemónicos del saber y consecuentemente del poder. Este es el caso del cristianismo y mas recientemente en nuestra historia moderna del saber científico que el autor sintetiza en el pensamiento positivista.

---

124. “El mito se refiere siempre a hechos pasados, sin embargo el valor intrínseco del mito proviene del hecho de que estos acontecimientos **emanan de una estructura permanente vinculada a nuestra especie.**” (Cabrera Alcalá, Manuel, 2000:122). Con esto, la concepción antropológica del mito considera que su arraigo filogenético es anterior al proceso cultural y por ello los mitos se manifiestan en distintas variantes de la misma estructura a través de todas las culturas..

Durand retoma el análisis de ciertos *iconos supremos* para mostrarnos que lo imaginario está constituido por *símbolos absolutos* propios del pensamiento mítico, de las religiones y también de la ciencia-positivista. En este último caso ya he mostrado en el capítulo anterior que los progresos de la imagen en la modernidad han estado vinculados a las tecnologías producidas para satisfacer las necesidades representativas de la ciencia.

Así, los símbolos en tanto absolutos, son planos trascendentes del pensamiento que han permitido establecer modos unívocos de ver y de comprender el mundo. Y estos modos unívocos de mirar estarán presentes en nuestros modos de comprender y significar las imágenes.

Una limitación que encuentro en la propuesta de Durand para el desarrollo del escenario de la *mirada impura*, es que todavía no es posible desligarse del énfasis representacionista de la imagen; es decir, la imagen aún es comprendida como símbolo adherido al significado absoluto. Puedo señalar que sus planteamientos cobran sentido en las expresiones visuales *puras*, privilegiadas históricamente como modelos de representación de las imágenes, pero si intento desplazar estas ideas a nuestra contemporaneidad caracterizada por la multiplicidad y heterogeneidad visual encontraré nuevamente limitaciones.

Ciertamente, el autor señala el *efecto perverso* que la *civilización de la imagen* ha producido en el imaginario desde los inicios del siglo XX conjuntamente con el progreso de la ciencia y los medios de comunicación de masas. Pero adjudicar a la imagen contemporánea un *efecto perverso*, como le atribuye Durand, es también desconocer que nuestro mundo está atravesado por la circulación de la tecnología visual y con ello omitir su importancia social, cultural y política en la producción de imaginarios. Recordemos que ya en la década de los '30 del siglo pasado, Walter Benjamin reconocía el poder de difusión simbólica que las tecnologías de la imagen comenzaban a producir en el espacio público, y proponía una comprensión social que mostrara el carácter paradójico de los medios visuales como artefactos de difusión.

No pretendo con esto desestimar el importantísimo trabajo de Gilbert Durand sobre lo imaginario<sup>125</sup> y sus comprensiones de las variantes míticas de la imagen en el pensamiento occidental. Mas bien, -tomando este punto de partida que termina de matizar algunos recorridos de la *mirada cenital*-, su propuesta me ha permitido abrir una ventana hacia nuevas

---

125. De hecho, los trabajos de Durand y la escuela de Grenoble son fundamentales para otro autor central en este trabajo como es Michel Maffesoli.



comprensiones que me permiten asumir que nuestros modos de mirar y actuar frente a la imagen han sido establecidos histórica y culturalmente a través de procesos que vinculan el saber y el poder.

### 1.3. De la fotografía como expresión del hábitus

Como ya he comentado, durante el siglo XIX la fotografía rápidamente desplaza a la pintura (cuya fuerza visual y simbólica había dominado en el escenario occidental desde el siglo X) adquiriendo relevancia en cuanto a inteligibilidad y difusión en el espacio público. Posteriormente, el cine irrumpe en los primeros años del siglo XX proponiendo nuevos ámbitos y experiencias visuales. El espacio de difusión pública relacionado a la aceleración de la imagen que existe en estos tres modos de representación visual es uno de los rasgos distintivos. Por otro lado, la pintura en esencia es *única* y la fotografía y el cine son reproducidas a través de procedimientos técnicos. Y en el caso del cine, los instrumentos tecnológicos agregan la posibilidad del sonido.

Walter Benjamin también señala la siguiente diferencia entre estos tipos de imagen:

“La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad” (2003: 81).

Benjamin nos muestra que los usos sociales y políticos de la fotografía y el cine hablan de una nueva producción cultural que no solo proponen un instrumento tecnológico de circulación masificada sino “nuevos” modelos de percepción frente a un tipo de imagen distinto a los conocidos anteriormente con la pintura.

Es quizá por la posibilidad de difusión, así como el espacio intermedio entre la tecnología y el arte, que la fotografía ha constituido el objeto de análisis visual más recurrente en los autores contemporáneos interesados en el tema de la imagen. Justamente son estas relaciones entre la técnica, la imagen observada y los condicionantes culturales los que me permiten encontrar en Pierre Bourdieu algunos elementos no considerados en el análisis mítico de la imagen de Gilbert Durand, y con esto incorporar nuevos elementos para continuar la problematización de la constitución visual (e imaginaria) de nuestro mundo occidental y volcarlo a las relaciones al ras del suelo del sujeto en la ciudad.

Pierre Bourdieu (1979, 1991) se interesa por el análisis de la imagen proponiendo que la fotografía es una expresión del *habitus* que encarna nuestra subjetividad y donde también se sedimentan los condicionantes simbólicos, culturales y estructurales.

Recordemos que Bourdieu considera el *habitus* como una encarnación de los significados en las relaciones sociales y un sistema de disposiciones subjetivas producidas históricamente que constituyen a los sujetos de un modo condicionado pero no determinado; en este proceso las estructuras funcionan como principios que generan y organizan prácticas colectivamente orquestadas pero sin ser un producto dirigido de obediencia a reglas. En otras palabras, en el *habitus* la *objetividad* derivada de las condiciones estructurales arraiga *en y por* la experiencia subjetiva.

Bajo esta premisa, Bourdieu, hace un recorrido a través de la fotografía para mostrar que la *visión ciclópea* y monocular producida por un tipo ideal de encuadre fotográfico es también generada por modos condicionados de mirar que se sedimentan en el *habitus*.

Aún cuando la producción de la imagen es adjudicada a una máquina, la toma fotográfica será siempre una elección que involucra valores éticos y estéticos, finalmente, subjetivos. Pero a su vez, la captación fotográfica es también producto del conjunto de relaciones que *objetivizan* esa subjetividad: las condiciones estructurales como pertenencia a una época, los condicionantes de la clase social o a un grupo artístico. En esta suerte de cruce, la imagen fotográfica deviene como una expresión de la *subjetividad objetivizada* que encarna el *habitus*. En su ensayo, Bourdieu presenta un desarrollo genealógico de la imagen para mostrarnos cómo se han producido los condicionantes estructurales de nuestros modos subjetivos de mirar. Señala como un punto histórico la producción de la imagen en el Renacimiento a través de la cual se fundaron formas de apreciación que han persistido hasta ahora y que definen nuestras preferencias y modos actuales de mirar y pensar la imagen en términos de *visión figurativa* y *frontal*<sup>126</sup>.

Haciendo también uso de la interpretación de los simbolismos, -en los cuales encuentro cierta trayectoria similar a la apuesta de Gilbert Durand-, Bourdieu propone que en la imagen la *frontalidad* simboliza lo eterno, lo atemporal, el ser, por oposición a la profundidad que es la fuga, la temporalidad, lo efímero.

---

126. La visión figurativa se refiere a la representación de imágenes reconocibles, en contraposición por ejemplo a las imágenes abstractas. Con visión frontal, Bourdieu se refiere a lo que conocemos como primer plano o la figura humana vista de frente.

Desde allí sugiere que una apariencia frontal *universaliza visualmente* la imagen como reproducción dominante; pero a diferencia del planteamiento de Durand, para Bourdieu esta universalización de la imagen no se produce en concordancia con la “realidad” misma de la imagen (es decir, unicidad entre imagen mítica, símbolo y significado) sino de conformidad con reglas social y culturalmente condicionadas.

En otras palabras, hemos sido socializados culturalmente a modos de mirar, comprender y significar las imágenes. Para Bourdieu a partir de esta determinación de los *modos naturales* de mirar se construye la apreciación visual contemporánea en términos fotográficos como nuestra forma de leer y percibir visualmente el mundo.

Nuestras formas de *leer* la imagen y ver el mundo, han sido edificadas y elaboradas como decantación del legado y el imaginario occidental:

“Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es en razón de que se ha atribuido (desde el origen) usos sociales considerados realistas y objetivos. Y si, inmediatamente se ha propuesto con las apariencias de un lenguaje sin código ni sintaxis, en definitiva, de un “lenguaje natural”, es porque fundamentalmente la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo, en su lógica, con la representación del mundo que se impuso en Europa después del Quattrocento.” (Pierre Bourdieu. 1979:110).

Al proponer que este *recorrido de la mirada* sedimenta en el *habitus*, Bourdieu deja el espacio abierto a la subjetivación de la imagen y la subjetividad de la mirada. Sus planteamientos resultan interesantes cuando reflexiono acerca de nuestras preferencias por cierto tipo de representación visual y cómo son los modos pretendidamente “naturales” de acercarnos a ellas; una práctica que seguramente es bien conocida por los publicistas y expertos en *marketing*.

Más allá de esta suerte de controversia entre una producción natural o cultural de la mirada, - que se deriva de los planteamientos antropológicos de Gilbert Durand frente a la lectura de la fotografía como sedimentación del *habitus* en Bourdieu-, ambas propuestas también me permiten pensar en la apreciación de las imágenes y sus simbolismos como una construcción eurocentrada desde significados producidos en el pensamiento y el imaginario cristiano y europeo, procesos que nuevamente nos vinculan a nuestra *mirada cenital*.

Ahora bien, en nuestra contemporaneidad caracterizada por la aceleración de la imagen, la producción visual sofisticada y digitalizada, por nuevos sentidos de la perspectiva, por la refutación de la imagen frontal ¿Que podemos agregar, que echamos en falta y con qué nos quedamos? Estas preguntas reclaman continuar poniendo el acento hacia la producción de

nuevas imágenes y simbolismos sin desestimar los modos históricos, culturales y míticos que han forjado nuestra apreciación visual.

#### 1.4. De los ensamblajes de la imagen: ¿verdaderas o falsas?

Mi conversación con J. toma un giro hacia las nuevas propuestas artísticas. Yo sostengo la imagen del artista de taller, de la manufactura, de las propuestas artesanales, y J. por su parte apoya la incorporación de las nuevas tecnologías en el lenguaje de las artes visuales: *“No ha cambiado la idea del artista pero el artista está en un momento que ya no es un artista de taller, sino que es artista de ordenador, artista virtual, artista tecnológico, artista de mesa y los artistas que necesitaban del espacio para crear yo creo que también se están reduciendo, porque el sistema artístico está abriendo otras puertas. Yo creo que eso también se nota aquí en el barrio también hay muchos diseñadores, y diseñadores de renombre como Javier Mariscal que está en Palo Alto, [antigua fábrica hoy convertida en estudio de diseño y sala de exposiciones]. Ellos son creadores, pero no son los creadores del tipo pintores, escultores, dibujantes sino que allí hay otro tipo de creación”*.

Pero esto es lo que sostiene la propuesta del capitalismo intelectual, del 22@, -intervengo-, es la capitalización del trabajo intelectual a través de las nuevas tecnologías.

*Si, eso es lo que también apunta el 22@, se están acogiendo empresas de nuevas tecnologías aplicadas a la creatividad Y allí el 22@ gana fuerza porque son industrias de creación artística que le dan el nuevo formato al barrio.*

*Claro, los otros también se sienten expulsados porque se tienen que marchar, pero a la vez vienen otro tipo de creativos.*

Esta conversación con J. me deja pensando por varios días. Es la suplantación de un tipo de creación artística por otra, que a su vez se soporta en un modelo distinto de producción y difusión de la imagen. Y esto es el punto de partida (o llegada?) que justifica la salida de los artistas de taller para abrir y posibilitar una dinámica de relaciones sociales y culturales en red.

Las nuevas variaciones y articulaciones van movilizando la pretensión de imágenes permanentes o símbolos absolutos para proponer redes visuales que se filtran a través de los poros más finos de lo social.

La imagen en nuestra época ha logrado desplazar el simbolismo *omnividente* y unívoco - asociado al *ojo divino* y al *poder panóptico*-, para integrarse como mediador en múltiples ordenamientos, parciales y localizados que Bruno Latour y Emilie Hermant (2006) han denominado *oligopticón*: en lugar de la omnisciencia panóptica estamos en capacidad de articularnos con pequeños segmentos de la red global. Por ello, el término oligopticón en lugar del panóptico, refiere a los múltiples órdenes del poder o *totalidades localizadas* que desde estas articulaciones constituyen lo urbano.

Los oligopticones están fuertemente estructurados por la imagen y para comprender un poco más esta apuesta, conozcamos como analiza el autor la movilización y superposición visual en nuestro mundo contemporáneo y altamente visualizado (Latour, 2002<sup>127</sup>).

A través de una variante del concepto de iconoclasia, Latour propone el término *iconoclash*<sup>128</sup>, para proponer que, -a pesar de la línea que pretende delimitar las imágenes como "verdaderas" o "falsas"<sup>129</sup>-, todas se soportan de mediaciones para lograr re-presentar aquello que dicen re-presentar. Por tanto, no hay acceso a la naturaleza, a la religión o al arte sin estas mediaciones, es decir, sin imágenes que procuran "plasmarse" la cosa-en-sí, pero que al hacerlo, también añaden algo más a lo que suponen re-presentar y que no necesariamente queda explicitado en la esfera de lo visible.

*Iconoclash* también se refiere a la paradoja de que al destruir una imagen a la vez se crea otra, porque el fin último es justamente gestionar las verdades. El recorrido que propone Latour no solo será exhibir algunas de estas imágenes paradigmáticas que se han erigido como iconografías sino hacer una arqueología de las distinciones y divisiones entre las imágenes inmaculadas y de otro lado, las impuras o "falsas", siempre considerando que en ambos casos las imágenes (como re-presentación no como superficie del objeto, valga la distinción que hace Susan Buck-Morss, 2005b) son hechas, manufacturadas, fabricadas por la mano del hombre. Así, proponiendo que las imágenes se presentan como importantes mediadores entre los objetos y los humanos y que no están adheridas a la posibilidad de "verdad" o "falsedad", también se nos está desvelando una comprensión de la sociedad no solo en producción sino en yuxtaposición de símbolos que **proponen continuamente sentidos al escenario público a la vez que siempre encarnan relaciones asimétricas de poder** (Bruno Latour, 2005).

De este modo, en una vía que marca líneas de fuga con la propuesta de Foucault y su noción de dispositivo, los aportes de Latour nos permiten reflexionar sobre cómo a través de estas **relaciones materiales** se producen modos de subjetivación al poder sin constreñirlas a las

---

127. En la muestra *Iconoclash* en Karlsruhe, Alemania, (julio 2002) donde Latour fungió de curador, se presentaban un conjunto de imágenes en distintos formatos y procedentes de distintos campos: comics, publicidad, guerra, ciencia, política, arte, cine, todas con un fuerte contenido simbólico e impacto social.

128. *Iconoclash* no tiene traducción literal al castellano, sería la asociación de los términos iconoclasia y *choque* o *conflicto*, así que la traducción podría llevarnos a algo parecido a "choque o guerra de imágenes".

129. Tema que desarrollé en el capítulo anterior.

instituciones o al Estado ya que el poder es ejercido desde distintas localizaciones que, paradójicamente, ejercen efectos globales.



Imagen 10: Cartel de Burger King al costado de una fábrica. Carrer de Pere IV.

Latour señala que los objetos no-humanos son en esencia *silentes*, por lo cual los esfuerzos sociales van dirigidos a *hacerlos visibles* y esta visibilidad es la que permite al objeto “hablar” y establecer conexiones en el espacio social. Al ser visible, cada objeto dentro de este ensamblaje en la red adquiere agencia, posibilitando su actuación y valoración no solo como productos culturales y simbólicos sino como mediadores en las relaciones sociales y de poder.

Para sintetizar, la constitución de estas redes tienen como escenario los espacios de circulación pública que pretenden y gestionan las “verdades”, no solo a través de los medios de comunicación sino en los distintos ámbitos localizados de nuestra vida cotidiana. Valga reiterar que para Latour las imágenes de la “verdad” son inexistentes y esta pretendida verdad estará vinculada a los modos como se ensamblan y visibilizan los objetos.

Ya he señalado que la **circulación y articulación de la imagen tiene su espacio preferencial en las ciudades**. Tal y como nos muestran Latour y Hermant (Ob.cit.) en su comprensión del ensamblaje de París, el *oligopticón* se visibiliza a través de los servicios telefónicos, el sistema de tránsito, la policía, las redes informáticas, cada uno con su propia producción de objetos visuales y órdenes simbólicos locales que se integran a la red urbana. Por ello, estos autores

proponen atender en las exploraciones urbanas a los objetos cotidianos como partes fundamentales de una matriz heterogénea porque todos ellos son expresión de las articulaciones que se producen en los distintos tejidos de lo urbano y que finalmente configuran el orden social simbólico vinculado a los espacios de poder disperso y microscópico de las ciudades.

Valga destacar aquí que los planteamientos de Latour me resultan muy potentes como teoría de lo *imaginario* porque me han permitido comprender cómo la imagen se implica en un ensamblaje social que atañe a nuestras relaciones cotidianas, así como profundizar en el problema de la gestión de la verdad en la imagen en nuestras sociedades contemporáneas (problema que ya había analizado desde la perspectiva de la mirada cenital) y zanjar esta falsa dicotomía.

Pero estas matrices materiales, visuales, humanas también pueden interpretarse como *máquinas tecnológicas de subjetivación-capitalísticas* que articuladas con otras máquinas funcionan como “cultura de masas” en un sentido paradójico: tanto para lo mejor como para lo peor (Felix Guattari y Suely Rolnik, 2006; Felix Guattari, 1996):

“La cultura de masas produce individuos: individuos normalizados, articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión; no se trata de sistemas de sumisión visibles y explícitos (...) sino de sistemas de sumisión mucho más disimulados. Y no diría que esos sistemas son «interiorizados» o «internalizados», de acuerdo con la expresión que estuvo muy en boga en cierta época, y que implica una idea de subjetividad como algo dispuesto para ser llenado. Al contrario, lo que hay es simplemente producción de subjetividad. No sólo producción de la subjetividad individuada —subjetividad de los individuos— sino una producción de subjetividad social que se puede encontrar en todos los niveles de la producción y del consumo” (Felix Guattari y Suely Rolnik, 2006:28-29).

¿Cual es el status ético-político en un mundo que se muestra y articula, -cada vez más-, a través de los objetos y sus imágenes? ¿En que posición está el arte con respecto a las nuevas tecnologías y la emergencia de un nuevo modelo del capitalismo (el capitalismo cognitivo)? ¿La manufactura y la artesanía están en desventaja frente a la circulación acelerada de la imagen?

Susan Buck-Morss (2005b) nos habla que el *mundo-imagen* es la cara de la globalización y por ello propone cuestionar las condiciones de su propia producción justamente a partir del *estudio visual*, lo cual permitirá comprender las nuevas transformaciones de las relaciones sociales y del conocimiento que se están produciendo en la actualidad.

Para Buck-Morss, las posibilidades tecnológicas de las imágenes a través de los *mass-media* y las relaciones cotidianas propician relaciones globales extendidas y no por ello menos

desiguales (con lo cual Latour estaría seguramente de acuerdo) y sin embargo nos acercan a la *pretensión* de sociedades democráticas.

Cabe destacar que Buck-Morss retoma la idea de una *democratización de las imágenes* a partir de la obra de Walter Benjamin (2003) quien en el primer tercio del siglo XX vislumbraba el cine y la fotografía como posibilidades de *masificación* de la imagen frente al elitismo de la galería y el museo. Sin embargo, Benjamin además de valorar este acceso público a la imagen también fue muy crítico con sus usos políticos; incluso se dio cuenta que la circulación pública de la imagen era aprovechada por el fascismo para producir sus medios de propaganda.

En este punto se aprecia la paradoja de Benjamin, por un lado al criticar la creciente masificación y homogeneización de la imagen que ha terminado por destruir el *aura* de la obra de arte, pero por otro lado, aprovechando este salto o desplazamiento para fundamentar la existencia de la *obra de arte en la praxis política*<sup>130</sup> en tanto posibilidad de apertura a una nueva concepción de estética y de relación con el arte como práctica social y pedagógica.

Ahora bien, la *pretensión de sociedades democráticas* en nuestro mundo contemporáneo a las que apunta Susan Buck-Morss cobra sentido cuando pensamos en el rápido acceso a distintos canales de información a través de las nuevas tecnologías que se ofrecen como canales de circulación homogénea. Sin embargo, cabe hacerse la pregunta sobre el grueso ámbito de la población mundial que no solo carece de acceso a las tecnologías sino a medios fundamentales para la subsistencia. Por otro lado cabe cuestionar el contenido de los discursos en la información que recibimos *democráticamente* a través de estas máquinas globales. Pero esto es harina de otro costal.

Volviendo al tema que nos ocupa, Buck-Morss señala que en nuestra época la tecnología visual-digital ha acelerado y complejizado el proceso de *reproductibilidad técnica* de la imagen que nos refería Walter Benjamin (caso de la fotografía y del cine), al generar cantidad y sobre todo una nueva referencia en la calidad de la imagen a través de la *digitalización*.

Con ello, a diferencia de la imagen reproducida técnicamente que describía Benjamin, la imagen *altamente tecnologizada*<sup>131</sup> se libera de la carga de ser una reproducción de un original auténtico para adquirir su propia autonomía, lo cual en términos de Latour significaría que la

---

130. Mas adelante aprovecharé este desplazamiento para comprender como la imagen que circula públicamente puede ser resignificada como práctica política.



imagen cobra *agencia*. La circulación de la imagen avanza de un modo acelerado y autonómico y no necesariamente contingente a coordenadas temporo-espaciales por lo cual se libera de la geografía para tener vigencia.

Las conexiones entre lo presencial y lo virtual se entretujan en nuestros deambulares y experiencias cotidianas. Y esto se refleja en la naturaleza de los recorridos contemporáneos: “El estudioso de lo urbano ya no se detiene en los espacios. Transita a través de ellos. A través de las calles de las avenidas, de las estaciones de metro, de los aeropuertos, de las *webs*, de los *blogs*, de los *chats*, etc. Atraviesa por un continuo espacial deteniéndose por unos breves instantes (cuando la sorpresa lo reclama o cuando quiere establecer conversación con alguien que se encuentra en el trayecto) (...) Como el inspector de los dibujos animados, el etnógrafo urbano va de una punta a otra de la cibercidad instantáneamente, y lo hace cargado de diferentes gadgets que le permiten poner en claro que es aquello que sucede en el ámbito de la metrópolis presente(...)Por tanto el discurso de la ciudad tecnológica está presente durante toda la práctica etnográfica.” (Vivas y Vidal, 2006:130-131)

La imagen en la ciudad contemporánea es tanto permanente como fugaz, tanto objeto como virtualidad. Siguiendo la metáfora del gadget, mi exploración y derivas a través de Poble Nou/ 22@ no han estado marcadas solo por la presencia física en el lugar sino también por una deriva informática a través de los correos electrónicos, blogs y páginas web. En este proceso he recogido invitaciones a talleres o jornadas de protesta, fotografías, posicionamientos; y también he acudido permanentemente a la página del Ayuntamiento de Barcelona o a la página del proyecto 22@.

A continuación presento un correo electrónico que invita a tomar posición frente al evento Inside 22@ y que ha constituido uno de los temas polémicos entre *el 22@ cenital* y el *Poble Nou impuro* que he recogido en esas derivas virtuales:

[Cat66] Fora el 22@: amb Inside@ es venen armes i es compren ànimes

miércoles, 5 noviembre, 2008 3:42 PM

**[1. Fora el 22@: amb Inside@ es venen armes i es compren ànimes.]**

El 6, 7 i 8 de Novembre (aquesta setmana!) es "festeja" el Festival INISIDE 22@, promogut pel 22@Network, el consorci d'empreses que estan dins del 22@, i amb el suport de la 22@Barcelona.

---

131. Valga este término para diferenciarlo de la imagen reproducida técnicamente en Benjamin y la actual imagen global que la supera con creces.

Es tracta d'una mostra d'arts visuals i música on l'Art és usat com a mitjà per a realitzar una vergonyosa neteja de cara de la que ha estat una de les accions polítiques més destructives i violentes contra el teixit cultural i social a Barcelona.

L'epicentre escollit d'aquesta sinistra celebració va ser en el seu moment, lloc de vida de 200 famílies i 100 petits negocis en els terrenys del ara espuri Parc Central. A can Ricart, en ple rendiment, obligaren a tancar les portes de 34 tallers industrials i d'oficis on s'hi guanyaven la vida 240 persones i destruïren 4 tallers d'artistes.

Sens dubte de l'última fase d'un pla en el qual els poders polítics i econòmics pretenen legitimar la imposició per la força d'un model que ha dut al Poblenou a convertir-se en un desert urbà que ha substituït la vida pels negocis. Per aquests motius, un grup de persones i col·lectius sensibles a aquest últim atropellament estan impulsant un boicot pacífic i festiu al INSIDE@, amb un cartell convocant una sèrie d'actes públics de manifestació i visualització de la indignació ciutadana.

El dijous 6, a les 20 hores, es farà una Caravana contra el 22@. Sortida des de La Makabra (c/ Avila 176, Glòries)

El dissabte 8, a les 18 hores, es farà una Castanyada contra el 22@. Enfront del C. c. Can Felipa (c/ \*Pallars 277, \*Poblenou)

*Més info:* blog outside

El inside 22@ fue una muestra de música y artes visuales que se llevo a cabo en Poble Nou en noviembre de 2008 patrocinada por las empresas vinculadas al 22@, y que cual contó con importante apoyo financiero para su promoción y puesta en escena. Distintos colectivos artísticos vinculados a los talleres de Poble Nou criticaron duramente este festival por considerarlo una afrenta por parte de los gestores culturales del 22@ hacia los artistas de taller que progresivamente han sido desalojados. Por otro lado, estos colectivos interpretan el festival como una forma de apropiarse de la imagen artística y creativa que se construyó en el barrio a través de las *Portes Obertes de Poble Nou* convocada anualmente desde el año 1998. En tal sentido, inside 22@ es mostrado por estos colectivos como un evento diseñado para promover el arte dentro de los ámbitos de la “*Ciudad del conocimiento*”.

Así presentaba el festival inside22@ el barrio de Poble Nou en octubre 2008:

“Poble nou ... barri obrer, cooperativista, reivindicatiu i de tradicions ben arrelades afronta el segle XXI vivint una nova transformació que renova les decadents i abandonades indústries pesades per nous edificis on s'instal·len noves empreses i nous veïns. Una transformació en ple

procés que reinventa el Poblenou convertint-lo en el barri barceloní de la innovació i el coneixement. Tot un repte viscut en temps real!"<sup>132</sup>.



Imagen 11: Izquierda, cartel de la muestra de artes visuales y música Inside 22@ ( <http://www.inside22.net> ). Derecha, cartel del Outside 22 ( <http://outside22.blogspot.com>).

Hemos ido observando que una idea que justifica el desalojo de los talleres artesanales en Poble Nou es la consideración de las nuevas tendencias del arte como espacios vinculados a las nuevas tecnologías, los cuales permiten prescindir del espacio artesanal y de la manufactura para incorporar el ordenador y las redes de conocimiento al más puro estilo del capitalismo cognitivo que muestran Paolo Virno (2001) y Oliver Blondeau, (2004). Con ello, estas nuevas modalidades del arte también se incorporan como expresión de la *propiedad intelectual* como disposición jurídica ante las nuevas formas inmateriales de producción.

### 1.5. La visión se acelera y la ciudad toma una pausa

Al salir de Can Felipa caminamos hacia el NIU, un centro artístico autogestionado. El trabajo que aquí se hace es distinto a los otros talleres que he visitado. El lugar me luce muy coordinado, con aires a pequeña empresa, donde los usos parecen bien delimitados. En el recorrido a través de las distintas áreas noto que el trabajo creativo es de escritorio y ordenador, tienen equipos audiovisuales y un estudio de grabación y de radio. NIU es una muestra del trabajo creativo en red, que no requiere de grandes espacios para producir “obras” plásticas, y también es un ejemplo de como funciona el trabajo de producción, gerencia, mercadeo y venta vinculado al arte.

La imagen globalizada y ensamblada tecnológicamente supera con creces aquella imagen pura, estable, absoluta, que fue *des-sacralizada* de los cánones estéticos tradicionales en las primeras

132. En: <http://www.niubcn.com/inside22/barri.htm>.

décadas del siglo XX y que pretendía liberarse del museo, como en las propuestas de los objetos *ready-made* de Marcel Duchamp. Apuesta que posteriormente reivindicó, masificó y convirtió en “espectáculo” Andy Warhol en los años 60 a través del *Pop-Art* y las serigrafías de Marilyn, Elvis y de las Sopas Campbell haciendo uso de los “tradicionales” instrumentos de reproductibilidad técnica de la época.

Un reto del devenir de la imagen que le corresponde considerar y descifrar no solo a los artistas y críticos de arte, sino también a los investigadores sociales interesados en comprender los avatares del mundo-imagen como superficie de nuestra época.

La necesidad de aportar comprensiones a las nuevas maneras de mirar la imagen obedece a una realidad de fronteras difusas que, como hemos visto, intercambia los espacios de *agencia* entre objetos y sujetos, lo cual cristaliza en la disolución de límites entre lo humano y lo no humano, la ciencia y lo cotidiano, el arte y el objeto “profano” (Benjamin, 2003)<sup>133</sup>. He señalado que en este proceso se diluyen los contornos del poder que penetra ahora con mayor énfasis en la producción de redes micropolíticas. Por otro lado, -y este será un tema que nos ocupará mas adelante-, el proceso performativo y productor de subjetividades que existe en estos actos contemporáneos de ver parece ya no conformarse con la reiteración normalizadora de la mirada que nos ilustra Beatriz Preciado (2008) en el capítulo anterior<sup>134</sup>.

Este emborronamiento de fronteras me genera una sensación ambivalente. Por un lado es una postura que nos permite asumir los objetos en su cotidianidad y en su práctica y no solo en su valor simbólico. Pero por otro lado, y sin temor a ser insistente, me preocupa la dispersión creciente de los lugares del poder y finalmente la incorporación del sujeto como un objeto más dentro de esta red, aniquilando cualquier posibilidad de potencia creativa.

Hoy el mundo-imagen no solo penetra en los poros más finos de lo social sino que nos propone una *transvisualidad* y una nueva aceleración. Susan Sontag (1981) afirma que el siglo XIX prefirió la copia al original, la representación a la realidad y la apariencia al ser y en el siglo XX la preferencia ha sido la de producir y consumir imágenes. Aquí puedo agregar que el inicio del

---

133. La yuxtaposición de los límites de las imágenes entre el objeto profano-cotidiano y el objeto de arte o entre el producto y la creación, está propiciando la superación de la distinción del objeto artístico del no-artístico para ser incorporados al calificativo genérico de *objetos visuales*, tal y como propone Keith Moxey, 2005).

134. Tocaré el problema de la imagen como efecto performativo mas adelante.

siglo XXI ya está dando los bocados finales al proceso de producción y consumo de imágenes y en su lugar genera nuevas redes de visualización acelerada cuyos límites todavía no están del todo precisos.

Las imágenes contemporáneas han dejado de ser persistentes y duraderas para devenir como mediadoras de las relaciones sociales y como objetos efímeros rápidamente suplantados por otras imágenes. Paul Virilio (1989) habla de un proceso de aceleración de la visión hacia su relatividad que significa la **pérdida de la duración como principio del ordenamiento de los acontecimientos.**

A través de las tecnologías virtuales se materializa la suplantación de la palabra por lo visual y por la ubicuidad de la imagen. Al respecto, Virilio (1995) señala que el gran evento que amenaza el siglo XXI en conexión con la velocidad absoluta es la **invención de una perspectiva de tiempo real, que suplantará a la perspectiva del espacio real** inventada por los artistas italianos del quattrocento. Esta nueva forma de perspectiva es el ciberespacio, que a la perspectiva audiovisual que conocemos a través del cine le agrega el contacto a distancia

Entonces, ¿que sentido tiene seguir pensando en las imágenes como representaciones estables, duraderas, persistentes?

Para Virilio, las imágenes han anulado la correspondencia entre la palabra y lo que representan, desnaturalizando su asociación y su representación. Los objetos que se han construido para acercar y construir el mundo han modificado el acto de ver y de nombrar han sido sustituidos por el slogan, por la imagen virtual, por la imagen sin nombre y por el mundo sin referencia real. Por ello, parece no ser muy optimista ante las posibilidades actuales y futuras de una realidad que desplaza rápidamente la palabra por la trans-textualidad y la imagen por la trans-visualidad.

A propósito, Giorgio Agamben (2004) comparte esta desconfianza, cuando señala que el slogan es el proverbio de una humanidad que ha perdido la experiencia convirtiendo la palabra en subsidiaria de la imagen. Las metáforas globales contemporáneas se han transformado en slogans: rápidas y concisas que asocian contingentemente la palabra corta, la imagen como marca registrada y su simbolismo.

Pero desde otra posición, también es posible acudir a interesantes juegos estéticos que se valen de la transposición de los umbrales entre lo visual y la palabra para crear obras que desde la

“fragmentación” visual y auditiva exigen al espectador el trabajo de elaboración de nuevos sentidos.

Tal es el caso de la instalación titulada *video quartet* de Christian Marclay<sup>135</sup> donde se presentan cuatro pantallas con cuatro montajes audiovisuales independientes entre sí que han sido combinados en una unidad visual-sensorial-musical. La edición y preparación del material audiovisual ha permitido una conexión entre imágenes y sonidos de diferentes procedencias que convergen en los mismos gestos emocionales. Por ejemplo, simultáneamente en las cuatro pantallas podemos mirar cuatro distintos bailes tomados de escenas de películas desde los años 40 hasta ahora, al tiempo que escuchamos una música que las acompasa. En otro momento se observan imágenes de gritos desgarradores tomados de escenas clásicas del cine al momento que escuchamos el canto de una soprano que progresivamente se transforma en el grito de una mujer y luego en acordes de violines. A través de esta experiencia, el espectador participa de una fragmentación de imágenes y sonidos a los cuales proponer una forma unitaria desde su subjetividad.

Este tipo de instalación artística visto desde un orden que pretende la estabilidad y persistencia de la imagen no sería menos que caótico y disgregado, careciendo de valor estético desde las propuestas tradicionales del arte. Una obra de este tipo, requiere un espectador activo en la construcción de sentido y no un observador contemplativo del proceso, por lo cual este sería un ejemplo de la estética que se propone en el ámbito del arte contemporáneo y del cual he comentado brevemente al inicio de este capítulo.

A través de este ejemplo también quiero mostrar que gracias a la interposición de las tecnologías, las imágenes actuales se presentan cada vez menos contingentes a su representación discursiva, (ya no sería necesario escribir al pie de la pintura que *esto no es una pipa*<sup>136</sup>) permitiendo al proceso de aceleración de lo visual transgredir el tiempo de recuperación de la palabra.

Con ello, este proceso de aceleración visual propone un replanteamiento de las relaciones sujeto-objeto-imagen y exige redefinir las posibilidades de participación por parte del espectador.

---

135. Puede obtenerse información sobre esta excelente obra audiovisual exhibida en el Tate Modern de Londres. En: <http://www.tate.org.uk/modern>.

136. En alegoría a la obra de Renée Magritte posteriormente estudiada por Michel Foucault (1989).

La aceleración plantea el problema de un estudio de los espacios sociales desde lo vertiginoso y lo efímero como inherentes a nuestras sociedades urbanas, donde las imágenes discurren velozmente sin que podamos detenernos para descubrirlas. Pero frente a esto, también me interesa pensar en un estudio desde las miradas cotidianas que discurren a ritmos que aceleran, desaceleran, se detienen. Un estudio que considere el ritmo sosegado existente en el deambular o en el conversar.

Pablo Fernández Christlieb (2004b) a través de su particular escritura y divertida palabra reivindica la *velocidad narracional* como una velocidad de profundización:

“...la velocidad narracional es la velocidad que alcanza la sociedad cuando las cosas se hacen con las manos, a pie y de día, y en la que existen aparatos que efectivamente facilitan las tareas pero no las aceleran inconmesurablemente, porque siguen siendo no obstante instrumentos manuales, pedales y diurnos, que se detienen cuando descansa el cuerpo y cuando se acaba la luz.” (Ob.cit.: 154).

Aquí cabe la necesidad de retomar el ritmo peripatético<sup>137</sup> para proponer pausas necesarias al movimiento vertiginoso de la aceleración tecnológica, que asumo como real pero que oculta el caminar y el hablar como ritmos del pensamiento.

Manuel Delgado señala: “Todo caminante es un cavilador, rumia, barrunta, se desplaza desde y en su interior. Andar es, por último, también transcurrir, cambiar de sitio con la sospecha de que, en realidad, no se tiene. Caminar realiza la literalidad del *discurrir*, y al mismo tiempo *pensar*, *hablar*, *pasar*.” (2007b:71)

Caminar, leer, pensar, escribir, son un ritmos que ciertamente se omiten en nuestras ciudades contemporáneas invadidas por la aceleración y alienadas por el escaso tiempo para escuchar el compás *andante* de nuestros cuerpos. La aceleración de las experiencias y visualidades también nos abstrae cada vez más de nuestras emociones para incorporarnos a modelos hegemónicos de pensar, de sentir, de decir.

Por ello, Michel de Certeau (2000) encuentra en los ritmos peatonales la producción de caligrafías, de escrituras gruesas y finas que se producen desde estos ritmos (que sin poder leerse) se escriben cotidianamente porque transcurren a la par de nuestras experiencias y con

---

137. Los filósofos griegos seguidores de la escuela aristotélica hacían caminatas, profundizando sus pensamientos al ritmo del andar.

ello subvierten esa mirada omnividente que se erige a lo alto de la torre y que pretende retener la suma de todas las experiencias singulares.

Como producción de espacio público el andar es también el ritmo sosegado que dio sentido a la práctica (estética) del errabundeo de los movimientos dadaístas, surrealistas, al *flanèur* de Benjamin y a los situacionistas. Es la práctica del caminar que constituyó la actividad de ocio de la burguesía del siglo XIX e inicios del siglo XX en el *boulevard*, en los pasajes, en las ramblas antes de que el automóvil tomara posesión definitiva de los espacios para incorporar su ritmo acelerado y la necesidad de llegar a tiempo a todos lados.

La velocidad narracional es una velocidad artesanal porque prescinde de los artefactos tecnológicos para optar por la manufactura, como la bicicleta en lugar del coche, la libreta de apuntes en lugar del ordenador o la anécdota en lugar de la fotografía. Es el ritmo que permite la pausa para pensar y comunicar y propone la diferencia entre la percepción acelerada y la contemplación:

“es la diferencia que hay entre un grupo de turistas que visitan diecinueve ciudades en once días, y el desempleado que todos los días toma su lugar en la misma banca del parque” (Fernández Chritlieb. Ob.Cit: 152).

Hoy en día esta es la velocidad que todavía se asienta en el diálogo y el intercambio cara a cara, en las conversaciones en el bar, en el encuentro con los amigos, en la rica tertulia de un profesor. Es la velocidad que da sentido a la producción sosegada del espacio desde la intimidad de nuestro cuerpo en el deambular por las calles, en el paseo en bici, en el disfrute de una buena película o en la lectura tranquila en el sillón de la casa. Es el ritmo en el que se mueve la cotidianidad que ha optado por disfrutar las experiencias al ras del suelo.

Este ritmo más lento, más profundo e introspectivo que aún sobrevive en algunas prácticas de nuestras ciudades y que propongo recuperar, aspira llenar la incapacidad moderna de tener experiencias que nos relataba Benjamin. ¿Será justamente porque la incapacidad de narrar ha devenido afin al proceso de aceleración visual que introdujo el cine-propaganda de la primera guerra?.





Imagen 12: Espacios para andar. Rambla de Poble Nou.

La velocidad *narracional*<sup>138</sup> nos va conduciendo a una forma pausada y experiencial de relación con las personas y objetos-imagen sin contradecir la aceleración y la ubicuidad del siglo XXI para proponer un sujeto no plenamente sujetado al ritmo avasallante de la tecnología sino participativo en el devenir social a través de otro ritmo que reivindica el saber estar, el saber mirar, el saber escuchar.

---

138. Esta velocidad narracional se refiere a ritmos conversatorios que son los que se producen en nuestras relaciones cara a cara, más que a las velocidades tecnológicas. Ahora bien, veremos mas adelante que el escenario de la mirada impura también subvierte la narrativa lineal de la descripción y el lenguaje técnico cuando incorpora la metáfora y la estética, por ello, retomo la metáfora de velocidad narracional como pausa y no como forma expresiva.

## 2. De lo estético a la producción de cartografías contrahegemónicas

### 2.1. Del objeto-imagen a la mirada situada: apuntes desde la fenomenología

El ritmo de la velocidad *narracional* me da la pauta para retornar al problema de la imagen, ahora con una aceleración distinta: la aceleración de mi contemplación e interpretación frente a los objetos-imagen.

Observando algunas fotografías y narraciones que voy produciendo con mis derivas por Poble Nou, me encuentro con un grueso de material que posee una secuencia temporal, cronológica y también una secuencia espacial que puedo representar en un mapa según el orden de los recorridos. Pero este no es el orden que quiero darles. Me interesa que estas imágenes también “retraten” mis experiencias, mis intuiciones, mis angustias, mis dudas e incluso, mi ira por las transformaciones que voy presenciando. Por ello me he propuesto un ejercicio intuitivo que intente establecer otro “orden” a los diferentes espacios que voy atravesando. He producido el siguiente inventario para intentar dar un orden a lo inconexo:

Espacios de la imagen:

Autoreferencial: El espejo. Mi presencia en Poble Nou/22@

Íntima y privada: El armario. El cajón. El baúl de recuerdos. La fotografía familiar que reposa sobre una mesita. El *mobbing*.

Semipública: Los correos electrónicos, las listas de distribución de las asociaciones y colectivos. Los flyers y el tablón de anuncios de Can Felipa. Las portes obertes de Poble Nou.

Pública: La vitrina y el aparador en la rambla de Poble Nou, el graffiti, el stencil y las marcas urbanas. El *flaneur*. El festival de jazz y el *inside 22@*

Extra-pública: Los reportes de los informativos y los diarios. El cine y Hollywood. Lo político y la política de los políticos.

Tiempos de la imagen:

Memoria: *El tiempo detenido y evocado*. La crónica fotográfica de Poble Nou. El cine y la ficción de épocas. El cine ciencia-ficción como *memoria futura*, la publicidad del 22@.

Velocidad: *La instantaneidad*. Abolición de la distancia espacial y temporal. Abreviación del tiempo de mirar y de leer: El slogan, la imagen virtual, la imagen como evento caduco: “*Poble Nou industrial*” “*Poble Nou Post-industrial*” “*La ciudad del conocimiento*”

La imagen como función:

Creadora: la pintura, el dibujo, la escultura, el cine, el teatro, la danza, la instalación, el video arte, la performance....Las intervenciones en la calle. La innovación, la creación y el asombro.

Documental: el cine-documental, la etnografía. La ficción

Científico-instrumental: la evidencia, el registro de los datos. La verdad.

Los protagonistas de la imagen:

L@s vecin@s

L@s artistas

El Ayuntamiento de Barcelona

La investigadora, fotógrafa y camarógrafa

L@s espectador@s: el sujeto mirado y el sujeto *mirante*

Releo esta “clasificación” una y otra vez. No estoy segura de su pertinencia en el interior del texto del trabajo, pero es que estos espacios también otorgan sentidos a mis derivas por Poble Nou, aunque admito, a un nivel personal que quizá solo atañe a mis propias experiencias. Me aventuro y opto por compartirlo.

El anterior inventario es un experimento inacabado; no pretende constituir una descripción exhaustiva y por ello no profundizaré en sus tópicos, aunque es cierto que cada uno de ellos se muestra implícita o explícitamente en la estructura de este trabajo. He optado por compartir ese ejercicio con el lector para mostrar algunas categorías que pertenecen a mis relaciones con las imágenes en Poble Nou y cuya emergencia se ha producido desde distintos desplazamientos de mi posición como sujeto, más que a través de un criterio externo que pretende ser exhaustivo.

Recordemos que con el problema de las taxonomías inicia Michel Foucault su ensayo sobre *Las Meninas* (2006) para proponer las rupturas entre lo visible y lo decible. Este quiebre, -que ya he comentado suficientemente en el primer capítulo del trabajo-, me permite ahora señalar que además de un *ejercicio del saber* Foucault nos presenta un ejercicio fenomenológico de los posibles desplazamientos de la mirada frente a la imagen, agotando y subvirtiendo desde su interioridad como sujeto las posibilidades de las clasificaciones externas.

Jugando por instantes a ser una observadora de Las Meninas inspirada por la lectura foucaultiana, intento mi propia deriva frente a esa imagen. Y aquí se asoman al menos dos distintas posibilidades de desplazamiento:

a.) El espacio y la temporalidad de la representación donde se propone **mi mirada como observadora** que permite que emerjan diferentes perspectivas: el cuadro como un todo, la escena “cotidiana”, la puerta por donde se “asoma” el rey, el espejo donde se refleja en otro espacio narrativo nuevamente el rey ahora acompañado de la reina, la presencia del pintor frente al lienzo. Y cada una de estas escenas abre nuevas posibilidades de interpretación pero ahora fuera del espacio de la imagen representada.

b.) El lugar “narrativo” del pintor, un lugar que también se moviliza entre la superficie del lienzo que realmente pinta (el lienzo que estoy observando) o desde el lienzo que representa como siendo dibujado por él mismo como integrante de la escena del cuadro. Y para complicarnos más las cosas, este lienzo que Velásquez pinta en el cuadro se muestra frente a su (presunto) ángulo de visión pero permanece oculto para mi observación; esto me permite desarrollar un poco más este juego de ficcionar fuera del espacio de la representación y proponer que el lienzo oculto dibuja nuevamente la escena que miramos en el cuadro, con lo cual me posiciono frente a un juego infinito de espejos.

Pero ninguna de estas contingencias existen en la realidad de la escena presentada en el cuadro de Velásquez sino en el movimiento (o el desplazamiento) que produce la mirada del sujeto (la mía) posándose sobre cada una de las escenas mostradas.

Y desde aquí agrego una nueva pregunta, ahora contrastando el cuadro frente al ensayo de Foucault ¿cual es el *verdadero* espacio de análisis: La figuración visual plasmada en el cuadro, las imágenes de la narración-ficcionada del escritor o la interpretación imaginaria que yo produzco como espectadora?

La descripción de toda esta actividad seguramente puede resultar irrelevante e ilimitada, pero es un ejercicio que me permite pensar que **el lugar de la mirada se produce siempre en referencia a (mi) centralidad como sujeto en experiencia.**

Desde allí también me resulta necesario valorar la propuesta de Foucault (1999a) cuando señala que **la subjetividad no es solo un lugar de representación que se enuncia en el centro del discurso sino que se constituye en el lugar de la experiencia cuando ese discurso ha sido perturbado.** De allí que Foucault critique cualquier pretensión de universalidad del saber producida desde la centralidad de los discursos de las épocas.

El ensayo sobre *Las Meninas* es realmente un trabajo fundamental no solo como argumentación dentro de una epistemología que quiebra con la mirada de la modernidad, sino desde el punto de vista estético porque nos permite el ejercicio de reflexionar sobre la *experiencia subjetiva* frente a la imagen en la pintura.

Roland Barthes (1980) expone un hermoso ensayo sobre la fotografía<sup>139</sup> en su obra *La cámara lúcida*, donde nos presenta los desplazamientos de la mirada (cargados de afectos, de historias

y de corporeidades) que se suceden frente a un objeto-imagen, reivindicando una subjetividad situada en la experiencia de mirar.

Barthes propone que cualquier intento de pensar en una clasificación de las imágenes suele generar imprecisiones y exclusiones porque obedece a categorizaciones externas a ella. Esta dificultad de producir una clasificación inclusiva y convincente ha permitido a Barthes, -fiel a la tradición fenomenológica que comparte con Foucault y haciendo uso de una hermenéutica de la imagen-, a elegir situarse frente a la imagen fotográfica como *observador que está siendo observado*.

Su narrativa nos permitirá ir descubriendo posibilidades de una experiencia visual situada y subjetiva.

Roland Barthes admite que el problema de la fotografía es que no se distingue de su referente, -es decir, del objeto que ella representa-; al ser *contingencia pura* es inútil pretender una separación entre objeto e imagen. La fotografía tiene algo de tautológico porque en ella *una pipa es siempre una pipa* (1980:33). Sin embargo, Barthes encuentra paradójico que aunque existe una contingencia imagen-objeto, el referente de la fotografía ha acontecido una *única vez* en un tiempo desaparecido; de allí su cierta obstinación en implicarse en la lectura de una imagen que repite idénticamente el objeto una y otra vez, pero que nunca más volverá a existir.

Situando su mirada como espectador aficionado, -esto es desde sujeto mirante y sujeto mirado en la fotografía-, Barthes señala que percibir el *significante fotográfico* exige un acto secundario de interpretación, por lo cual **no puede pretenderse un significado inherente a la imagen**, como sí sería el caso de una comprensión simbolista como la que defiende Gilbert Durand en su noción de lo imaginario.

---

139. El ámbito de la fotografía es muy amplio. Ya he realizado algunas exploraciones en el capítulo anterior que nos mostraron la imagen como dispositivo de inscripción. En el recorrido de este capítulo hemos observado que las posibilidades no se agotan en este afán representacionista de la imagen cenital, ya que la imagen fotográfica también se relaciona a espacios que responden a procesos culturales e históricos produciendo subjetividades. Es por ello que Bourdieu encuentra en la fotografía una expresión del habitus. La propuesta de Barthes es todavía más íntima a esta comprensión sociológica, proponiendo una mayor implicación en la mirada desde una *hermenéutica*. Estas distintas comprensiones de la imagen fotográfica nos muestra una posición entre lo sublime y lo cotidiano, entre lo privado y lo público, entre la memoria y el documento, entre el dispositivo científico y el arte.

Partiendo de esta ausencia de un significado inherente a la imagen fotográfica, Barthes inicia su recorrido fenomenológico para intentar desvelar un *universal sin el cual no habría fotografía* (Ob.cit.:38), aunque este *universal* que pretende será subjetivo y situado.

La relación con la fotografía, para Barthes, es una aventura del disfrute de mirar que se inicia con el *deseo indolente* ante la imagen: me gusta/no me gusta, y un disfrute que pertenece más a la categoría del *to like* que del *to love*: *un querer a medias, vago, liso, irresponsable*. **Pero finalmente es una relación que supone una entrega, un preguntar a la imagen y supone también la ficción de narrarlas desde los sentidos y desde la experiencia.**

Como en una deriva, el sujeto que contempla la fotografía -que Barthes identifica como *spectator*- va al encuentro de las personas, los paisajes y las relaciones en una actitud frente a la imagen de observar pero también de interiorizar en ella y de comunicarse. No obstante, en esta actitud de encuentro inicial que no es plenamente goce ni dolor, -ya lo ha identificado como un *querer a medias*-, solo lo punzante, lo profundo, el *punctum* en la imagen revelará su intensidad emocional. La *aventura* de interpretar la fotografía no es por tanto una propiedad de la imagen sino una cualidad que emerge en ese compartir entre imagen y sujeto que observa.



Imagen 13: Vacío en el Carrer Pujades. Al fondo se observa la torre Agbar.

Barthes acentúa el acercamiento con la fotografía a partir de una unión o relación sujeto-imagen que le da vida y ánimo, que resignifica la imagen y reconstruye la experiencia de mirar. Esta

entrega del sujeto, como en una etnografía, supone entrar de lleno en lo que se observa y estudia; pero por otro lado, también sugiere que en el proceso se excluyan otras expresiones de esa realidad representada. La mirada fenomenológica de este autor es un encuadre a *una realidad*, la realidad personal que emerge frente a la imagen en ese único momento y en esa experiencia única.

En su ensayo, Barthes está produciendo una mirada situada y nómada ante la imagen fotográfica. **Situada**, porque posiciona su implicación como sujeto aficionado a la fotografía, como no-experto, como un observador observado que seguramente también es protagonista de alguna escena representada. **Nómada** porque su mirada recorre la escena, se desplaza en distintas posibilidades, no solo las que se le presentan a la vista sino las que acuden a su imaginación y finalmente en este desplazamiento permite que sus emociones y deseos emerjan como posibilidades de interpretación y de conocimiento. Así, una imagen que en su naturaleza es estática, plana, bidimensional, puede ser profundizada a partir de un proceso de implicación y entrega.

El ensayo de Barthes en la *Cámara lúcida* es realmente apasionante, porque tiene la cualidad de permitir a través de las palabras la inmersión del sujeto en el texto permitiendo a la vez su recorrido ficticio a través de imágenes que no observamos sino que son descritas. ¿Cuanto de ficción puede existir en una interpretación desde estos límites? Seguramente alguna, pero es una posibilidad de proponer que la mirada al objeto-imagen es y debe ser resignificada desde la posición del sujeto en experiencia<sup>140</sup>.

Su propuesta fenomenológica frente a la fotografía me ha resultado sumamente útil para pensar en la aproximación a la ciudad (y específicamente en mis derivas a través de Poble Nou) reivindicando mi experiencia corporeizada y permitiendo que emerjan mis interpretaciones, dudas o emociones frente a los objetos y posibilitando el espacio de las continuas resignificaciones y reasignaciones durante los recorridos porque en mis derivas soy una observadora que a la vez está siendo observada.

---

140. Un ámbito académico marcadamente positivista, seguramente marcará la ficción y la interpretación producida en este tipo de ejercicios como obstáculos en el logro de resultados fiables, catalogando la experiencia como a-científica y poco veraz.

## 2.2. Del mundo-imagen a la obra de arte: algunos problemas para acercarnos a l@ estétic@ y retornar a lo social

¿Es posible pensar hoy en día en un mundo-imagen sin que éste se convierta en instrumento de la globalización?

En el punto anterior comentaba la necesidad de asumir una mirada responsable al mundo-imagen. Estoy convencida que dar el salto hacia la *obra de arte* como objeto de creación y de experiencias puede aproximarnos a espacios de autonomía, de producción de sentido y de subjetividades encarnadas que eluden la *mirada cenital*, pero ¿esto es posible en tanto hemos considerado que el poder se encarna y se filtra a través de espacios micropolíticos donde también se articulan los *objetos de arte*?

Con esta pregunta, considero necesario abrir una nueva línea de fuga para quebrantar la idea del arte como un ámbito autónomo de liberación y dar continuidad a una idea que quedó en el tintero en el punto anterior: el **escenario de la *mirada impura* no está exonerado del poder sino que está atravesado cotidianamente por éste**. Una precaución que debemos tomar en cuenta a lo largo de las próximas partes del recorrido.

He señalado que en nuestro ensamblaje social el poder está presente desde distintos ángulos y que los *objetos-imagen* contribuyen a reproducirlo, por lo cual no podemos perder de vista que existen discursos, ideas o prácticas hegemónicas a distintas escalas que subyacen a nuestras relaciones cotidianas con los objetos.

Por tanto, al considerar el concepto de la *obra de arte* como espacio de creación y producción de sentido social es necesario precisar previamente que el arte, -al igual que el desarrollo de casi todas las prácticas inmersas en las sociedades capitalistas-, se gestiona a través de su relación vital con los movimientos del mercado. De hecho, la obra de arte constituye un importante valor de intercambio dentro de la dinámica económica, componente que usualmente se omite cuando nos dejamos llevar por el ideal subjetivo de la *experiencia estética*.

Las distinciones entre la obra de arte como *objeto para mirar y experimentar* o la obra de arte como *objeto de intercambio mercantil* aparece clara en la propuesta de Walter Benjamin (2003) cuando señala que el arte se desplaza entre dos polos: su valor de culto y su valor de exhibición.



Benjamin señala que con la reproducción técnica<sup>141</sup> *el valor de exhibición* de la obra de arte ha crecido de modo significativo, deviniendo en artículo comercial. El paso de un recinto de exhibición, -como fue el museo en el siglo XIX-, al ámbito de la galería y la feria de arte de hoy en día acrecientan este *valor de exhibición* de la obra de arte que le permite ahora obtener también un *valor de intercambio* (Nicolás Bourriaud, 2006), con lo cual **la obra de arte deja menos de fijar estéticas o experiencias y se orienta más a producir objetos elitescos de consumo que objetivizan movimientos del mercado.**

Es importante recordar que el objeto artístico es también producto de un proceso de hegemonía de valores estéticos dominantes, occidentales que ha sido “minado por la política de conquista y colonización” (Keith Moxey 2005:28) para proponer juicios universales-estéticos sobre lo bello, lo simétrico, lo sublime.

Aún cuando el arte contemporáneo pretende la autonomía de esos juicios universales-estéticos, ciertamente existen lenguajes y tendencias visuales que son designadas y difundidas como modelos artísticos sobre otras experiencias que continúan manteniéndose a nivel subalterno. Este es el caso del arte urbano (considerado un arte-menor) o las expresiones artísticas “etnificadas” donde el valor simbólico propio de la cultura que lo genera es re-significado desde la estética occidental hacia la búsqueda de lo *exótico*.

Las observaciones anteriores me permiten plantear que los ámbitos del arte y la estética también nos muestran ángulos de relación con el poder asimétrico ejercido a través del movimiento del capital o a través de la colonización de la mirada. Por ello es necesario estar concientes del escenario actual tremendamente paradójico del objeto de arte que, tanto como el objeto *no-artístico*, se articula con dinámicas sociales, culturales, gubernamentales, económicas, religiosas o políticas.

Por esto los conceptos de *arte*, *estética* y *obra de arte*, —como otros que ya he mencionado aquí—, están abiertos a la discusión y en lugar de pretenderlos como conceptos fijos, propongo

---

141. La reproductibilidad técnica es un proceso que permite que la “copia” o reproducción adquiera autonomía frente al objeto original. Los casos paradigmáticos de Benjamin son la fotografía y el cine pero actualmente podemos incorporar las imágenes digitales que permiten reproducir el objeto infinitamente a una calidad de imagen muchas veces superior a su original. También existen las posibilidades de versionar la imagen como en el Photo-Shop y la existencia de recursos tecnológicos que permiten producir variaciones y realidades virtuales del original.

su comprensión como conceptos que se disipan de la hegemonía de la *mirada cenital* para proponer opciones subjetivas de mirada y de resistencia.

En tal sentido, **propongo partir de una comprensión de la obra de arte que nace obviamente del arte pero, sobre que todo, reenvía a una contextualización histórica y a una pretensión política y pedagógica de los objetos cotidianos en relación social** como proponía Walter Benjamin (2003).

Desde la propuesta benjaminiana, *la obra de arte* vale como un documento vivo dentro de un acto ritual, aurático, mágico e incluso sobrenatural, pero principalmente la obra de arte vale como un objeto que desata la experiencia *profana*<sup>142</sup>. Es esta segunda comprensión la que me interesa: el objeto que se integra al disfrute y la mirada cotidiana que emerge como *obra de arte profana*, desacralizada del recinto del arte para desarrollarse en el espacio público.

Esta cualidad de “profanidad” para Benjamin emerge gracias a la reproductibilidad técnica, es decir, por la posibilidad de la réplica que trasciende el aquí y el ahora de la *obra de arte aurática* para acceder como objeto inteligible al colectivo. Benjamin señala que una vez que la *obra de arte* se libera de su existencia dentro del ritual y del aura, “debe aparecer su fundamentación en la praxis política”. (Ob.cit:51), siendo ésta la finalidad de su propuesta de una nueva estética.

La posibilidad de la práctica política en la *obra de arte* benjaminiana es esencial porque permite situar al objeto cotidiano y habitual (como la moda, la publicidad, la crónica social) en un contexto cultural e histórico haciéndole hablar de una época, no como añoranza del pasado, sino en cuanto referencia de condiciones sociales y órdenes estructurales que en el período estudiado por Benjamin estaba claramente conectado al despunte de la hegemonía del capitalismo y de la sociedad consumo.

Es por esto que **la comprensión profana y política de la obra de arte, nos permitirá situarnos más allá del lienzo en el museo para otorgar otro significado al objeto visual y sensorial que circula en distintos contextos del espacio público y cuya redefinición nos permite darle sentido a las expresiones urbanas.**

---

142. A diferencia de la comprensión de Hegel, para quien el arte muere si es privado de su encargo metafísico como figura más acabada del espíritu, para Benjamin el arte comienza a ser arte una vez que se emancipa de su aura metafísica (Bolívar Echeverría en el prólogo a Benjamin, 2003). En esta redefinición del objeto artístico hacia su cotidianidad radica su propuesta de una nueva estética.

### 2.3. Objetualidad y paradigma estético

“Pero como << cosa>> es una palabra muy bonita que sirve para decir muchas cosas, no hay que desperdiciarla en un solo asunto, así que se les llama <<objetos>>, porque objetan, porque ponen objeciones, esto es, que se instalan contra uno y lo confrontan, le oponen resistencia, sea para cruzar a través de ellos, para utilizarlos o para comprenderlos” (Pablo Fernandez Christlieb: 2004b:115)

La re-definición del status del objeto a partir de la obra de Walter Benjamin me propone un giro en la consideración del ensamblaje social mas allá del encadenamiento entre objetos y humanos donde no queda del todo explícita la producción de subjetividades, de afectos, de emociones que se producen en nuestras relaciones con las cosas. Es importante destacar que entre los objetos y los sujetos se producen relaciones de implicación, como en el caso de los recuerdos a través de las fotografías o de cosas que guardamos con especial afecto, o de los gustos o desagradados hacia una imagen<sup>143</sup>. Todas estas son relaciones frente a las cosas que nos hablan de otro tipo de implicación que se escapa del “encadenamiento” entre humanos y no humanos

Por ello me intereso ahora en la propuesta de *objetualidad* de Suely Rolnik (2006) quien considera a los objetos que nos rodean no solo como objetos para mostrarse o para consumir sino desde su potencia que fomenta cambios y nuevas subjetividades.

Es importante señalar que Suely Rolnik se mueve en el contexto terapéutico del psicoanálisis y a esto se añaden las influencias que recibió como discípula de Gilles Deleuze y Felix Guattari tanto en la comprensión de esa disciplina, como en la apuesta por un paradigma estético en la formación de *focos parciales de subjetivación* (Felix Guattari y Suely Rolnik, 2006; Felix Guattari, 1996).

Para comprender su propuesta partiré de la idea de Felix Guattari de *subjetivación capitalística* (Guattari y Rolnik, 2006) que refiere a sistemas de conexión directa entre las grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control social y las instancias psíquicas que definen nuestras maneras de percibir el mundo. Estos modos de percibir el mundo son, por efecto de las grandes máquinas o redes de ensamblaje, percepciones *normalizadas* según sistemas jerárquicos y de sumisión<sup>144</sup> que no son necesariamente visibles y explícitos sino generalmente disimulados y subjetivados.

---

143. Este tema será desarrollado con mayor profundidad a partir de la noción de *formas sociales* en Georg Simmel, Michel Maffesoli y Pablo Fernández Christlieb.

144. Y en esto podemos encontrar puntos de conexión con la propuesta de Bruno Latour sobre ensamblaje social.

En términos de Rolnik, estas relaciones normalizadas con las máquinas capitalísticas se deben a que nos relacionamos con los objetos a partir de *macropercepciones*, esto es, modos hegemónicos de percibir y relacionarnos los objetos que nos rodean. Ejemplo: nuestras relaciones a través del consumo y la “necesidad de tener” a partir de los preceptos de bienestar que prefiguran los medios de propaganda.

A diferencia de Bruno Latour, en la propuesta de Rolnik **los objetos no tienen agencia en sí mismos** (y con ello elude la posibilidad de su *fetichización*) sino que **tienen importancia en la medida que generan un espacio de posibilidad para una relación con ellos**, lo cual abre los canales y dispositivos para el cambio y para la producción de nuevas cartografías y subjetividades.

En este marco epistemológico Suely Rolnik (2006) analiza la práctica estética-terapéutica de la artista plástica brasileña Lygia Clark mostrando cómo se concreta en esta actividad el *paradigma estético* de Felix Guattari. A través de los objetos cotidianos con los que la artista Lygia Clark propone una interacción con sus pacientes (almohadas rellenas de poliexpam, piedrecillas, tozos de tela), se establece una relación estética y terapéutica que le permite fomentar *micropercepciones* en lugar de las *macropercepciones* a los cuales hemos sido “acostumbrados” en nuestro devenir cultural.

Ahora bien, las *micropercepciones* surgen de la actitud de escucha al cuerpo y de las relaciones sensoriales con los objetos que “conectan con el mundo en tanto diagrama de fuerzas o en tanto cartografía de formas” (Suely Rolnik, Ob.cit:6). Las *micropercepciones* son relaciones mínimas, afectivas, abiertas a la posibilidad del devenir. En las *micropercepciones*: “no importa como se describe o conceptualiza la experiencia, ya que su sutileza lo sitúa al límite de lo aprehensible y por tanto de lo nombrable; lo que importa es la sensación de aprehenderla” (Ob.cit.:9)

Es evidente que los planteamientos de Suely Rolnik nos acercan a una comprensión de la *objetualidad* en el marco terapéutico. Sin embargo, lo que me interesa destacar es cómo su propuesta es también una práctica que emerge del paradigma estético, que si bien propone una relación mínima con las cosas, puede extrapolarse a nuestros circuitos de relación con los objetos de la ciudad. En otras palabras, esta propuesta nos acerca a una relación no solo de atención al objeto sino de escucha y de sensorialidad con las cosas, lo cual permite comprender que nos relacionamos con los objetos que nos rodean en nuestro devenir y que estos no son simplemente “utensilios” o medios para un fin.

Se trata por tanto de establecer una relación de micro-socialidad con los objetos, reconocer no solo sus atributos físicos sino su posibilidad de producir subjetividades y comprender que los cambios en los objetos también afectan nuestros modos de comportarnos y de ver el mundo.

Pablo Fernández Christlieb lo explica de una manera muy hermosa:

“Cuando se deshacen los bordes de las cosas, la gente pasa a formar parte de esa cosa y, en vez de percibir, siente lo que se siente ser esa cosa. Esto lleva a la siguiente conclusión: los objetos carentes de contornos se llaman sentimientos, o sensaciones, tanto en el sentido de que no son percepciones porque uno ni siquiera se percata del objeto, como en el sentido de que, literalmente, el objeto le acontece a uno: es uno mismo.” (2004b: 120)

Así, frente a la certeza y la verificabilidad como rasgos definidos y medibles del objeto está su incertidumbre y sus cualidades sensibles que permanecen como contornos aún y cuando el objeto no está presente. Sin embargo, los afectos otorgan presencia al objeto en tanto intensidad emocional, permitiendo que persista más allá de sus contornos físicos. La incertidumbre de los objetos es también manifiesta en ausencia de la cosa aún cuando es suplantada por otra.

En el espacio de Poble Nou encuentro esta característica en los objetos desaparecidos, que ya no están físicamente en el entorno urbano pero sí como objetos ausentes. Al ser un barrio en transformación donde los objetos significativos desaparecen velozmente quedan en su lugar “huecos” y contornos que persisten solo en los afectos y las memorias de los habitantes que determinan usos y nuevos acercamientos ante los objetos que les suplantán.

Esa es mi apreciación con el nuevo Parc Central del Poble Nou, un parque de diseño que sustituye un área que en 2003 todavía albergaba un centenar de negocios y a 200 familias que debieron ser reubicadas<sup>145</sup>.

Desde la estación del metro caminamos por la calle Bilbao hasta llegar a un inmenso terreno en construcción que recibe el nombre de “Parc Central” del Poble Nou. El terreno está cercado y cerrado a cal y canto. T. nos dice que este lugar tiene una historia reciente de movimientos de vecinos y colectivos del barrio que proponían darle un uso público y cultural al espacio. Nos comenta que hacia finales del año 2003 se inició un experimento de autogestión que incluía una zona para cultivos orgánicos y áreas para la actividad artística y el cine; sin embargo esta experiencia fue cortada por el Ayuntamiento y por ello se cercó el perímetro del terreno. T. continúa contando: *luego de distintas propuestas de los vecinos sobre el uso que se daría al terreno abandonado, el Ayuntamiento finalmente decidió convocar un concurso de ideas que ganó el Arquitecto francés Jean Nouvel, el mismo arquitecto que diseñó la torre Agbar.*

---

145. Ver: “Jean Nouvell proyecta el futuro Parc Central del Poble Nou, a solo 800 metros de la torre Agbar”. En: El País. 25/01/2003. <http://www.elpais.com>. Consultado el 24 de marzo de 2008. También pueden consultarse las propuestas vecinales posteriores al desalojo en <http://www.rotorrr.org/parcentralpark/>

En otra deriva en Poble Nou continuó presenciando las mutaciones de este terreno: en aproximadamente año y medio, ya es un parque de diseño que incluye también la vialidad que le circunda:

(...)Me pareció interesante poder atravesar esta vez el parque, porque en la anterior visita a Can Ricart solo pude observar la construcción a través de las cercas. A la hora de esta visita, alrededor de las 12:20 en un día de sol radiante y aire fresco, me encuentro en un parque con poca vegetación para mi gusto, con bancos que no invitan a sentarse y un piso muy blanco con baldosas de colores que le da un aire sobrio y mas a plaza de centro comercial que a espacio de encuentro para el barrio. Pero lo que más me llama la atención es encontrar que el parque está desolado. Los niños estarían en las escuelas, pero tampoco hay ancianos que a estas horas suelen llenar plazas y los parques. Pregunto a un hombre que encuentro en el camino y me comenta que el parque tiene 3 semanas abierto al público. Tendré que visitarlo en otro horario.

Meses después aprovecho la realización de un Festival de jazz promovido por el 22@ que se lleva a cabo la mañana de un domingo de otoño para observar como se “llena” de gente el Parc Central.

Cuando llego ya ha comenzado el concierto, la gente está sentada en sillas y la mayoría en el suelo blanco, —que ahora noto con baldositas de colores—, escuchando la hermosa música del grupo de jazz. Intento observar los espacios fuera del área del concierto y sigo encontrando pocos niños, algunos usando el área lúdica sin columpios que están dispuestos para ellos. Me pregunto si entre los asistentes hay vecinos del barrio. Al acabar el concierto la gente se va retirando poco a poco y los niños hacen alguna incursión fugaz en el espacio de juegos. Continúo echando en falta mas presencia, movimiento de gente sentada sobre el césped leyendo sus diarios, niños paseando en bici,

familias pasando el rato. Noto que aún hoy no es un lugar de encuentro para los vecinos y que este parque todavía no logra llenar el espacio que existía antes.



Imagen 14: El Parc Central y sus bancos.

El paradigma estético en Felix Guattari propone la producción creativa de cartografías de subjetivación que son particulares y modeladas por cada individuo, cada grupo social o cada cultura. Asumiendo que las subjetividades escapan al espacio/tiempo discursivo, el autor propone producir redes que permitan hacer emerger el tiempo como lugar actuado, como performance que a la vez es objeto de mutaciones. Con ello, Guattari propone descentrar al sujeto de la producción de subjetividad en tanto éste se libera del tiempo y del discurso: “(...) o bien objetivamos, reificamos, ‘cientifizamos’ la subjetividad, o bien, por el contrario intentamos captarla en su dimensión de creatividad procesual” (1996:25).

Para ello, Guattari propone una subjetividad que se comprenda “fuera” de la visión de un Ser ontológicamente pre-existente a la experiencia de subjetivación, (un modelo, un patrón territorializado) para comprender que las experiencias están atravesadas por vectores y líneas

de fuga que escapan a cualquier territorialización cerrada, esto es, a cualquier pretensión hegemónica y normalizadora.

Así, en este paradigma lo importante no es el resultado final sino los mecanismos de reapropiación que se tejen en la producción de subjetividades. Por ello Guattari acude a la noción de *creatividad procesual*, haciendo referencia al proceso, a la actividad de producción y no al término de la misma.

En otras palabras, un paradigma estético permite dar un giro a las modalidades del pensamiento moderno que se empeñan en establecer modelos exteriores a las experiencias individuales para asumir las posibilidades que consideren nuestras relaciones plásticas, novedosas, maleables con los objetos y con los sujetos.

#### 2.4. Estética relacional

He hecho referencia a una nueva relación de objetualidad que nos permite una comprensión de los objetos y sus lugares como espacios procesuales de relación estética, lo cual nos abre a su intensidad emocional y con ello la posibilidad de producir subjetividades desterritorializadas. Ahora bien, ¿cómo se relaciona esta planteamiento a la postura de la estética tradicional?

Recordaré brevemente dos significados fundamentales del término “estética”: El significado etimológico original de la palabra griega antigua *Aisthithikos*, que designa la experiencia sensorial de la percepción y que nos refiere a un campo original que no es el arte sino la naturaleza corpórea de los sentidos. En palabras de Susan Buck-Morss “la mente que se topa con el mundo prelingüísticamente”. (2005a: 173)

La otra acepción tiene que ver con la trinidad del Arte, la Belleza y la Verdad que en la época moderna se propone como campo autónomo de los objetos culturales y ya no a la experiencia de los sentidos (Buck-Morss. Ob.cit.), llegando progresivamente a establecerse como disciplina que instituye modelos prescriptivos de belleza y simetría en la obra de arte. Sobre esta segunda comprensión de estética que señala Buck-Morss de la trilogía arte-belleza-verdad, el arte contemporáneo ha incorporado un interesante debate sobre si lo estético debe o no prescribir modelos de belleza y proponerse como una ética.

La noción de *Estética relacional* (Nicolás Bourriaud, 2006) es una propuesta contemporánea que cristaliza de las depuraciones del concepto tradicional de estética a partir de las discusiones



y subversiones sobre el status de *lo bello*, la definición simbólica del objeto de arte en el contexto artístico y la intervención de los artefactos y tecnologías que proponen nuevas definiciones de temporalidad y espacialidad<sup>146</sup>.

La *estética relacional* se presenta fundamentalmente como espacio intersubjetivo entre un sujeto y un objeto visual, simbólico o conceptual: “La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible a un intercambio ilimitado” (Nicolás Bourriaud, Ob.cit.: 14), lo cual implica asumir la obra de arte como una actividad que trasciende el valor del producto final para comprenderse como práctica simbólica, como proceso y como experiencia que pretende incorporar tanto el cuerpo como la historia previa del espectador.

Así, la estética relacional se aparta de la mera apreciación de lo bello, lo simétrico, lo puro y lo ornamental para convocar el ámbito de la experimentación y la implicación situada en la producción de sentidos. Y aquí, la mirada del espectador es fundamental en la co-construcción de la *obra de arte*: “Esta idea propone al espectador en la tarea de producir sentidos a partir de objetos cada vez mas livianos, imposibles de delimitar, volátiles”. (Bourriaud, Ob.cit.101).

Este concepto resulta útil en la propuesta de un acercamiento estético a los procesos urbanos y al arte en contexto, donde las interpretaciones y relaciones se producen frecuentemente a partir de objetos visuales efímeros y volátiles, como en el caso del graffiti o el *stencil*. Por otro lado permite asumir la importancia del sujeto en el trabajo de interpretación de los objetos-imagen que le rodean.

La noción de estética también me remite necesariamente a la aproximación de H.G.Gadamer (2006) como una ética<sup>147</sup> y una hermenéutica, donde la “lectura”, el mirar, el contemplar es un

---

146. Si el trabajo de Benajamin constituye el antecedente epistemológico y teórico a esta nueva estética, la obra de Michel Duchamp (alrededor de 1920) inaugura visualmente la nueva objetualidad al introducir en el museo objetos inicialmente sin valor artístico denominados *ready-made*, para producir nuevos significados y esfuerzos de interpretación por parte del espectador; y por otro lado producir la subversión política del espacio del museo.

147. Gadamer propone comprender el arte como una declaración de verdad. En este sentido, yo prefiero continuar manteniendo la postura de los *efectos de verdad* de Foucault como verdades localizadas histórica y epistémicamente. Por otro lado, en la propuesta de Gadamer encontramos analogías entre la obra de arte y el texto, proponiendo que ambos pueden ser leídos y decodificados; encuentro que esta postura desvirtúa el sentido del arte como una totalidad con lenguaje propio para introducirla y calzarla al ámbito discursivo que he intentado criticar en la primera parte del trabajo. En todo caso, de la apuesta de Gadamer recupero la “lectura” como proceso más que como actividad cognitiva y la incorporación de la hermenéutica del espectador como parte de la comunicación.

acto en sí mismo de interpretación, un modo de proceder artístico que vincula el objeto y el sujeto en uno:

“<<Leer Arte>> no es cuestión únicamente del reconocimiento de las cualidades estéticas de la cosa, el cual conduciría a afirmaciones sobre su mayor o menor belleza, o el encuentro con un producto histórico (...). Adopta más bien la forma de un <<encuentro>> con algo otro a lo que uno paradójicamente copertenece. No es un mero objeto que se le enfrenta. Y ese encuentro confirma la historicidad de la existencia como lectura y reescritura del propio pasado” (Angel Gabilondo (2006: 17-18. En el prologo a Gadamer: Estética y Hemenéutica)

Gadamer encuentra analogías entre la obra literaria y las creaciones plásticas porque en ambas se da la tarea de aprender y saber “leerlas”, lo cual no se refiere solo a la mera contemplación sino a ir a ellas, darle vueltas, entrar, dar pasos, construir un sentido. Es un poco el ejercicio que nos mostraba Roland Barthes en su ensayo sobre la fotografía: producir un “querer”, un *to like*, frente al objeto, actividad que se inicia a través de giros y preguntas frente a la imagen.

Por ello Gadamer encuentra que la definición mas sencilla de hermenéutica es “el arte de dejar que algo vuelva a hablar” (Ob.cit.:259), lo cual requiere necesariamente de la implicación y esfuerzo del lector/observador en una relación de intercambio. Y para ello será necesario *aprender a leer*, a comprender el objeto y establecer las posibilidades de la comunicación.

En el ejercicio de aprender a leer en el arte, Gadamer menciona el *shock* frente al objeto que nos hace volver a comenzar el proceso de lectura/visión. Esto no puede menos que llevarme a recordar la propuesta benjaminiana de *experiencia de shock* en la obra de arte (Susan Buck-Morss, 2005a) que propone que la percepción del objeto requiere descalabrar la experiencia para desde allí producir una nueva conciencia del objeto. O el *punctum* en Barthes (1980) donde lo punzante, el azar que despunta de la escena y que también lastima es el lugar donde se concentra la atención luego de superado el momento inicial de indolencia frente a la imagen.

Una apuesta similar de atención a los quiebres en el curso habitual de la mirada subyace a la práctica original de las *derivas* promovidas por el movimiento internacional situacionista (Guy Debord, 1957/2003) quienes proponen que la actividad de deambular en el espacio público tiene también la finalidad la *agitación de la vida cotidiana*, es decir, de subversión del letargo habitual que permite desestructurar lo establecido para desde allí proponer cambios perceptuales y experienciales frente a lo urbano.

Como vemos en estas distintas opciones de experiencia y práctica estética subyace el elemento común del extrañamiento, de lo nuevo, de la desorganización de lo que aparenta un orden ante

nuestros ojos, para desde allí nuevamente re-significarlo. Así, en esta comprensión estética estamos incorporando el espacio de construcción de sentidos, a la vez que retomando y recreando el alcance semiótico-material de la experiencia estética.

Para finalizar este aparte, es importante reiterar que la estética no atañe únicamente a las artes y por ello me he enfocado en la *obra de arte profana* de Benjamin. Si bien el arte es el punto de partida que he preferido convocar en este momento, el estudio de la estética tiene pertinencia (como he mostrado) en los objetos cotidianos, además del cine, la televisión, la fotografía y también en las tecnologías visuales, la publicidad o el diseño. Sin embargo, mi apuesta por el proceso *estético relacional* me lleva a distanciarme de la producción visual subordinada a las prácticas *cenitales*, como en el espectáculo mediático o el *marketing*<sup>148</sup> en las cuales el espectador es simplemente un agente pasivo, voyeurista y consumidor de la imagen para pensar en las posibilidades de construir espacios de relación en las ciudades.

## 2.5. Zona urbana: objetos al ras del suelo y potencia política

Podemos volver nuevamente al objeto social que estudia Walter Benjamin, —ahora en el Libro de los Pasajes<sup>149</sup> (2005)—, donde muestra su especial fascinación por las imágenes urbanas y en este caso, la cotidianidad del París del siglo XIX que “captura” desde la experiencia del deambular.

Benjamin acude al recurso metodológico de la *forma-pasaje*<sup>150</sup> (Daniel Hiernaux, 1999), una compilación de aforismos producidos a partir de la reutilización de extractos de lo cotidiano tales como crónicas de los diarios, anécdotas, textos oficiales, guías turísticas, poemas, fragmentos literarios, produciendo una suerte de bricolage que transgrede las taxonomías mentales y materiales.

En las *formas-pasaje*, la crónica social, la fotografía o el poema devienen como objetos que desvelan un entramado social y cultural. Estos objetos-imagen cristalizan y muestra una época

---

148. No creo necesario justificar esta preferencia personal, pero en todo caso es claro que mi vocación social me hace valorar el acercamiento a la gente más que a la sociedad corporativa.

149. Tal y como muestra Buck-Morss (2005a), los pasajes comerciales del siglo XIX constituían la réplica de la conciencia burguesa pero también todos sus sueños utópicos. Los pasajes fueron el primer estilo internacional de la arquitectura moderna y por tanto, parte de la experiencia de una generación que se concentraba en las grandes metrópolis.

150. En el siguiente aparte nos detendremos en la noción de forma como sentido de unidad entre el sujeto y lo social.

que nos permite comprender las relaciones sociales e históricas en el París del siglo XIX y el despunte de la sociedad de consumo. A través de ellas, Benjamin en lugar de interesarse por una descripción externa de la ciudad permite que los objetos-imagen “hablen” y se muestren:

“Benjamin mira de cerca lo que le queda mas cerca: en lugar de retroceder y tomar distancia para contemplar el monumento en su conjunto, se aproxima y se inclina para observar, en detalle, una parte de ese conjunto.” (Martin Kohan, 2007: 29).

Martin Kohan destaca el interés de Benjamin en detectar la ciudad desde los detalles, desde lo microscópico, con lo cual la vastedad y la lejanía de la mirada panorámica constituyen la expresión opuesta de su método<sup>151</sup>.

Pero no se trata de recopilar y mostrar imágenes como detalles de lo exótico, sino de suscitar su interpretación y especialmente de generar una práctica política. Para Susan Buck-Morss (2001) la metodología de Benjamin propone una doble mirada entre aquello *objetivamente perceptible* (lo que se muestra en los objetos-imagen) y el *conocimiento metafísico* de la interpretación de lo que esas imágenes revelaban.

Desde la posibilidad de producir un conocimiento mas allá de lo que las cosas muestran, Benjamin proponía la necesidad de *demoler* y posteriormente rearticular la cultura como un arma revolucionaria:

“Los elementos de la cultura eran rescatados y redimidos, reunidos en novedosas “constelaciones” que se conectaban con el presente en tanto “imágenes dialécticas” (Buck-Morss, 2005a:20).

De esta manera, Benjamin propone desmenuzar el entramado social y cultural que se desarrollaba en los momentos históricos que vivió en París, Berlín, Nápoles o Moscú, para producir resignificaciones y nuevos sentidos que permitieran una comprensión del presente y acciones políticas para el futuro. Este es el planteamiento de la praxis política que Benjamin vinculaba a la posibilidad pedagógica que existía en el estudio de las imágenes, lo cual según él, debía ser el objetivo último de sus propuestas.

Uno de sus aportes más destacados es su comprensión de lo urbano, y especialmente de la ciudad de París a través de la figura del *flâneur*: un caminante bohemio que “habita” la ciudad y se mimetiza en ella en un tiempo desaparecido. En el Libro de los pasajes, Benjamin presenta

---

151. En lugar de externalidad, en el trabajo de Benjamin priva el interés por el extrañamiento y la desfamiliarización de lo ya conocido para reinterpretarlo.

la figura del *flanèur*<sup>152</sup>, para dibujarnos al personaje que deambula en la metrópoli como ciudadano, lector y espectador *en un tiempo desaparecido*, rebelándose contra la modernidad y encarnando nuevos modos de percepción, imaginarios y prácticas estéticas:

“La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. A esa realidad, sin saberlo se consagra el *flanèur*.” (Walter Benjamin, 2005: 434).

El *flanèur*, interpela el tiempo y el discurso, constituyendo una narrativa particular para mostrar sus modelos estéticos de acercamiento a las imágenes de la ciudad, atendiendo y describiendo los detalles, las sutilezas, los cambios, que en su conjunto narran “visualmente” su época y entramado social.

La narrativa de la ciudad que en Benjamin se llena de imágenes recupera el recorrido al ras del suelo a partir de la experiencia sin perder de vista que los objetos que nos rodean son también la materialización de un momento histórico y la expresión de un conjunto de relaciones sociales.

En una interpretación contemporánea, Pablo Allard retoma la figura del *flanèur* de Benjamin, ahora corporeizado en el *skater* que:

“...al igual que el *flanèur*, deriva por la ciudad sin mayor fin que el placer y goce de su condición de constante movimiento. No solo por la naturaleza de su arte, sino por su marginalidad. Su deriva constante le permite redescubrir espacios olvidados de la ciudad y revalorarlos, al nivel que convierten hasta la plaza más inhóspita en cancha de sus derivas” (2003:6).

Esta apreciación de Allard me permite señalar que en nuestras ciudades contemporáneas es necesario volver la mirada a los *objetos-imagen* que nos rodean, tal y como propuso Benjamin, reivindicando el extrañamiento hacia las cosas y permitiendo que los objetos y prácticas se desvelen frente a la forzada invisibilización a que son sometidos por la *mirada cenital*. Es fundamental proponer el re-descubrimiento de lo aparentemente habitual y sobre todo, dar visibilidad a las prácticas que el poder y los dispositivos biopolíticos califican como *trasgresiones* al sistema<sup>153</sup>.

---

152. La figura del *flanèur* de Benjamin está corporeizada en Charles Baudelaire, y su poesía transgresora del tiempo y el espacio.

153. La Ordenanza Cívica de Barcelona es un dispositivo biopolítico que estigmatiza prácticas urbanas; en ella, conductas como el *skating* o la elaboración de *graffitis* y *stencils* son tipificadas como sancionable por constituir afrentas a la convivencia en el espacio público. Para mayor información sobre este dispositivo de la ciudad puede consultarse a Escobar, María Gisela y Vargas, Liliana (2007) *Globalización y construcción de identidades en las ciudades modernas: Un análisis de discurso de la nueva ordenanza cívica de Barcelona*. Universitas Psychologica. 6 (3): 601-611.

Retomando la propuesta de Allard, la desobediencia del *skater* no está solo en que emerge de la asociación de grupos juveniles, —suerte de *tribus urbanas* si seguimos la idea de Michel Maffesoli (1990), unidas en *forma* y empatía—, sino que su *arte* es además una expresión cuestionada e incluso criminalizada por considerarse amenazante al buen orden de los espacios públicos. El *skater*, como el *flanèur*, se mueve en la periferia de lo social porque cuestiona los espacios cotidianos y los transforma en zonas de experiencia.

Como el *skater*, los *graffiti* y *stencil* constituyen otro interesante *objeto-imagen* de nuestras ciudades contemporáneas. En el espacio pretendidamente homogéneo de las actuales ciudades neoliberales-modelo, el *graffiti* y el *stencil* se presentan como imagen y símbolo del cuestionamiento a la norma que emerge desde las caras “ocultas” de la discriminación o los espacios de exclusión territorial. Estas *marcas urbanas* invaden paredes, muros y puertas de las ciudades a través de la creación anónima y en algunos casos se han transformado en verdaderos fenómenos urbanos como el londinense Banksy<sup>154</sup>

Camino hacia la Rambla de Poble Nou, un poco cansada porque he estado derivando por Can Ricart y el “nuevo” parque. Me detengo a tomar algunas fotografías y a lo lejos observo una enorme pared de ladrillos rojos llena de graffitis. Los objetos que me rodean ya dejan de concentrar mi atención y decido dirigirme hacia esa pared. Mientras me voy acercando observo que se trata de una antigua fábrica en ruinas y esto le agrega un poco más de encanto al objeto. Los graffitis en la pared de la fábrica en ruinas son un último intento por decir algo, por apropiarse del lugar y, a la vez, por desterritorializarlo. Parece un intento anónimo por marcar un edificio cuyo destino inapelable es ser derruido.

Jean Baudrillard (1974) se interesó por el fenómeno del *graffiti* en Nueva York, no como semiología, sino como práctica que *des-inscribe* la arquitectura de la ciudad. Para Baudrillard, el *graffiti* aunque surge del ghetto y de la segregación social, no se confina a estos espacios sino que exporta el ghetto hacia todas las arterias de la ciudad, produciendo *meta-signos* que subvierten la omnipotencia del sistema<sup>155</sup>. Desde su comprensión, el *graffiti* es transgresivo no porque sustituye otro contenido u otro discurso sino “porque responde allí en el propio lugar, violando la regla fundamental de no contestación pronunciada por los medios de circulación pública de la cultura dominante” (Ob.cit.: 31).

---

154. A pesar de la popularidad de Banksy en el *arte* del *stencil* (ya tiene incluso el privilegio de mostrar su obra en la Tate Gallery de Londres), aún conserva el encanto de su anonimato. Para más información puede consultarse a: <http://www.banksy.co.uk>.

155. Esta producción disruptiva frente a los signos del sistema será mejor comprendida desde la propuesta de subjetividad nómada que desarrollaré más adelante.

Los *graffiteros* optan por las puertas, las paredes desgastadas o los muros inaccesibles. El Dr. Hoffman, —conocido graffitero de Madrid que también interviene espacios en Barcelona y concretamente en Poble Nou—, comenta su preferencia por cierto tipo de soporte o material:

“Me gustan las esquinas, alturas, contenedores de obras (...) sitios vírgenes o que tengan alguna textura especial.”<sup>156</sup>

El graffiti y el *stencil* nos hablan de sus autores como personajes anónimos e insurrectos, que podemos suponer en la frontera entre la creación y la transgresión, entre mostrar su trabajo al anónimo espectador o estar siempre alerta a la aparición de los agentes del orden público. Por ello, **estas marcas urbanas son prácticas nómades que escapan y subvierten el control hegemónico.**



Imagen 15: *Stencils* en la puerta de una fábrica.

Estas marcas urbanas tienen el encanto de lo efímero, del desgaste por efecto del tiempo (o por las máquinas de limpieza de la ciudad). Este arte que juega con la transgresión también desarrolla una estética que se sitúa entre la imagen gráfica y el mensaje escrito, y en ocasiones prescinde el uno del otro sin dejar de ser acucioso y directo al transformar la superficie urbana ante la mirada del espectador anónimo, —cualquier paseante—, que súbitamente encuentra que su paisaje ha sido interrumpido para ser interpelado por las paredes.

156. [http://www.stencilarea.com/entrevista\\_hofmann.html](http://www.stencilarea.com/entrevista_hofmann.html). Consultado el 21/01/2006.

### 3. La ciudad es una forma (y nos movemos en ella)

#### 3.1. De la representación a la presentación

El mundo de la gente, de la calle, de lo cotidiano piensa, siente, habla, hace, se deshace. El escenario al ras del suelo requiere de un pensamiento que permita mantener vivas estas relaciones.

Ya he presentado en el punto anterior una re-significación del objeto y de la estética tomando como espacio de referencia el pensamiento de Walter Benjamin, los aportes de Suely Rolnik desde el paradigma estético de Guattari y algunas nuevas propuestas del arte contemporáneo que me han servido para tejer redes entre la *obra de arte* y el objeto cotidiano enfatizando en el carácter procesual y relacional.

Desde esa redefinición de lo objetual me he referido a las significaciones de los espacios urbanos renovados frente al “vacío” que dejan los anteriores objetos y lugares, también me he referido a las prácticas urbanas como el *skating*, *graffiti* o *stencil* proponiendo su valoración como imágenes del tejido urbano que nos reflejan una dinámica social y una época.

Para continuar profundizando en la estética al ras del suelo e intentar capturar el dinamismo del mundo de la calle es importante terminar de desplazar el modelo *representacionista*, —que nombra a los objetos a través de instrumentos y dispositivos—, para exponer la posibilidad de un conocimiento de las cosas sin someterlas a constricciones externas.

En esta búsqueda, propongo atender a la sustitución que hace Michel Maffesoli (1997) de la idea de *representación* por la de *presentación*, no sólo como un mero cambio lingüístico sino como un giro de las bases epistemológicas del conocimiento de lo social:

“Hay que aplicar un espíritu contemplativo que sepa captar la innegable creación social que caracteriza este fin de siglo, y ello tomando en serio un mundo de imágenes del que tan solo empezamos a vislumbrar los contornos...Ahora, que ya hemos agotado los encantos de este poder [la modernidad] no resulta inútil observar que el mundo, su retórica y su gesta son, esencialmente, plurales; no se prestan a una conclusión sino a una abertura. En una palabra, se conforman menos con una representación, y esto en el buen sentido de la palabra, que con una presentación”. (Michel Maffesoli, Ob.cit.: 150)

La idea de *presentación* propone dejar al objeto emerger y “ser lo que es”, esforzándose por resaltar la riqueza, el dinamismo y la estética del mundo, en contraste con la *representación*, que simula y pretende una realidad exacta y objetiva. Con ello Maffesoli propone volver a la “cosa



misma”, tomando nota de que no hay un sentido establecido de una vez por todas sino una pluralidad de significaciones que son a su vez tributarias de situaciones puntuales y de procesos que existen en espacios mas profundos de la dinámica social, los cuales pueden variar de un momento a otro<sup>157</sup>.

Para Maffesoli, el fenómeno se da sentido a sí mismo y no tiene necesidad de ser atribuido o representado más allá de sí mismo a través de instrumentos y dispositivos ya que es observable a través de las imágenes, formas y afectos que se despliegan en el espacio social.

En una línea que encuentro sostiene puntos de convergencia, Pablo Fernández Christlieb propone el término *aparición*, para hacer referencia a esta realidad emergente que se muestra como una totalidad:

“la realidad es aparecida, como se aparecen los fantasmas y los espantos, todos de golpe y completos, como las revoluciones y las ideas: en una pintura se van haciendo trazos que no son la pintura, hasta que, en cierto momento, aparece ya y a veces no aparece” (2004b).

En su propuesta, Fernández Christlieb recupera la importancia de la afectividad y la estética colectivas como procesos que otorgan unidad y ritmo a lo social.

Tomando los puntos en común, tanto la *presentación* como la *aparición* consideran los fenómenos sociales como totalidades, como estéticas y como afectividades. Aquí es conveniente señalar que tanto Maffesoli como Fernández Christlieb comparten el interés por una aproximación fenomenológica al mundo social en tanto una posibilidad de incorporar unitariamente al sujeto en el objeto social.

Recordemos que para la tradición fenomenológica ningún objeto puede darse en estado *puro*, es decir, fuera de la conciencia o independientemente de su acto, lo cual permite admitir que el sujeto *constituye* el objeto en tanto objetualidad, aunque no en cuanto materia. Sin embargo, la fenomenología no niega la existencia natural del mundo de los objetos, —los cuales se asumen ya constituidos—, sino que propone retomar ese mundo desde la experiencia del sujeto<sup>158</sup>.

Esto parte de una redefinición del status del objeto en su relación con el sujeto, muy diferente a la que nos tiene acostumbrada la tradición positivista hija predilecta del pensamiento científico

---

157. Aquí deseo recordar que Maffesoli (además de su formación en la sociología de Durkheim) recibe el legado de Gilbert Durand y la escuela de Grenoble, con lo cual a su comprensión de lo social subyace lo mítico como origen o la fundación de los fenómenos y de los cuales las imágenes y formas sociales son su expresión.

moderno. Tal y como señala Marisela Hernández (2001), para la fenomenología la apariencia no deviene como cubierta externa y engañosa de las cosas sino que concibe que lo que se presenta a la conciencia es verdadero. Los objetos tangibles o intangibles se constituyen “reales” cuando impregnan la conciencia.

Esta idea desplaza el criterio de verdad desde la exterioridad propia de la práctica moderna, — que expulsa toda actividad de interpretación y corporeidad—, y nos moviliza hacia la recuperación del legítimo derecho de la experiencia subjetiva y la producción de relaciones intersubjetivas en la creación de realidades, tal y como proponía Alfred Schütz en su fenomenología del mundo social (1972), lo cual es garantía única de que dicha realidad no será reemplazada por un mundo construido por el dispositivo científico.

**En consecuencia, nuestro escenario de la *mirada impura* retoma la comprensión unitaria del mundo proponiendo que el acercamiento fenomenológico permite no solo un cambio de relación hacia el status del objeto sino que se interesa por abolir la distancia artificial entre el objeto y la cosa observada, proponiendo desde allí una relación de implicación.**

Por esto, cobra importancia la invitación de Michel Maffesoli (1997) de fundar una *razón-sensible* que abra las posibilidades de un pensamiento crítico desde la reunión de dos términos que en el ámbito científico se han asumido como incompatibles: razón y sensibilidad. Con ello nos propone un conocimiento complementario, en transformación y un diálogo de saberes en resistencia a la modernidad desde la paradoja de la *razón-sensible* en lugar de la mera reacción a la razón pura.

En este contexto, tal y como señala Merleau-Ponty (1957) la ciencia deviene como una *segunda expresión* que es producida desde la reflexión de las experiencias del sujeto en el mundo y no como realidad en sí misma producida desde su exterioridad.

---

158. Maurice Merleau-Ponty define la fenomenología de la siguiente manera: “*Es una filosofía trascendental que pone en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, pero es también una filosofía para la cual el mundo está siempre ‘ya ahí’, antes de la reflexión, como una presencia inalienable, y todo cuyo esfuerzo se encamina a recobrar este contacto ingenuo con el mundo para darle de una buena vez calidad filosófica. Es el ambicionar una filosofía que sea una “ciencia rigurosa”, pero también un dar cuenta del espacio, del tiempo y del mundo “vividos”.* (1957: v). Desde aquí Merleau-Ponty critica la disolución del sujeto y la conciencia en Descartes y especialmente, en Kant.

La vida cotidiana retoma así su derecho de producir conocimiento al ras del suelo, donde el mundo de la calle en forma de conversación, de graffiti, de postal, de anuncio publicitario, de moda, de vitrina o de primera página del diario acuden como objetos sociales que se articulan a las experiencias humanas posibilitando que los espacios de las ciudades adquieran sentido a través de las *formas* simbólicas.

### 3.2. Las *formas* de lo social

El sujeto en experiencia que se desplaza a través de las calles es observador y espectador pero además está siendo contemplado e interpelado, no solo por otros sujetos sino por las cosas e imágenes que le suceden a su paso, asumiendo con ello la *forma* de la ciudad. Y viceversa. Las ciudades llevan dentro a cada sujeto, su historia previa y su memoria, tanto como su cuerpo, su sexo y sus deseos, constituyendo una unidad en un conocer implicado, encarnado, situado, que necesariamente deviene también afectivo y participativo.

Para pensar en las *formas*, Michel Maffesoli (1993,1997) propone una razón erótica porque en el acto mismo de conocer existe un deseo, un disfrute y un sujeto deseante de complementariedad con el objeto que le permite captar su sensibilidad y movimiento emocional. Por ello, Maffesoli prefiere usar el término *socialidad* en lugar de sociedad, ya que la *socialidad* alude a una configuración empática y compartida.

Pablo Fernández Christlieb también propone comprender las relaciones sociales como formas:

“Una forma es una cosa (objeto, entidad), física o no física (verbal, situacional) que consiste en algo mas o menos distinto que sus descripciones o medidas, que se presenta o aparece como una unidad independientemente de sus componentes y que contiene dentro al observador (uno mismo, la sociedad, etc.) o de la cual uno (la sociedad) es coexistente”. (2004b:30)

Observo en esta definición una clara cercanía a la Psicología de la Gestalt y su idea de totalidad de las *formas*. Sin embargo, la ruta de este ejercicio nos conduce hacia Georg Simmel y sus *formas sociales*, quien otorga gran importancia al aspecto sensorial y perceptual como proceso unitario en la configuración de la unidad social.

Simmel (1910/2006) considera que la unidad total de la sociedad está dada por la **conciencia individual de constituir con otros una síntesis, por tanto, la conexión societaria es una integración de tales sumas de conciencia**. Esto no solo significa una conciencia abstracta sino la consideración de innumerables relaciones singulares enlazadas por el sentimiento y el

conocimiento de que se está *determinando* sobre los otros y se está siendo *determinado* por los otros<sup>159</sup>.

Su planteamiento también excluye la idea de un observador externo<sup>160</sup>, ya que el observador está siempre actuando como adición y parte de esta síntesis, es decir, siempre dentro del proceso. Y es aquí donde su comprensión de la sociedad como *forma* cobra sentido: para Simmel la sociedad es unidad que involucra desde el principio al observador en ella.

En esta comprensión unitaria de lo social incorpora la sensorialidad y la percepción como actividades que le dan sentido. Así, la síntesis social está determinada por las categorías de la mente donde intervienen de manera especial las percepciones: color, temperatura, tono, resistencia, olor, sabor que se producen en el curso de nuestra experiencia subjetiva y que se hacen significativas (toman *forma*) en nuestra conciencia.

En consecuencia, lo social para Simmel (1911/1999) se mueve en un movimiento pendular entre la unidad (el todo) y la diversidad de los elementos singulares; en otras palabras, la conciencia de la sociedad deviene en conciencia individual y viceversa. Esta conciencia también deviene en una estética en tanto atiende a la sensorialidad de los objetos que nos rodean que toman forma en la mente en la producción de sentidos. Para ilustrar el proceso, Simmel reseña el caso de la moda como ejemplo de una disolución de la particularidad en el mundo unitario de las *formas*:

“La moda eleva al insignificante convirtiéndolo en representante de una colectividad, en encarnación especial de un espíritu colectivo. Como intrínsecamente no puede ser cumplida por todos, la moda propicia una obediencia social que es, al mismo tiempo, diferenciación individual.” (Ob.cit: 50).

Simmel ve en la moda un *producto de separación clasista* cuya función consiste en cohesionar grupos y a la vez en aislar un círculo social de otro. Observemos que con Walter Benjamin

---

159. En los planteamientos de Simmel subyace un interés por dotar de sentido al concepto de “masa” o “colectividad” que es una preocupación de la nascente psicología social de principios del siglo XX; por ello, el problema de una síntesis simbólica individuo-sociedad como organización de las colectividades no es inaugurado ni agotado por Simmel. En la psicología de las masas, Sigmund Freud intentó dar respuesta a la unidad del individuo y la masa a través de los “lazos libidinales” que organizan la pertenencia al grupo; el interaccionismo simbólico de George H. Mead considera una conciencia individual interrelacionada simbólicamente a lo social a través de los códigos del lenguaje y la interpretación. Más recientemente Serge Moscovici, elabora su teoría de las representaciones sociales que vinculan las representaciones inscritas simbólicamente e imaginariamente en la conciencia con la actuación y la experiencia social y grupal. También como hemos visto, Walter Benjamin también muestra su preocupación por una psicología de las masas.

160. Aquí Simmel descarta cualquier triangulación de un observador imparcial que defina externamente el proceso, como sería la pretensión de toda validación científica.

comparte el interés por la estética de lo cotidiano como explicación del funcionamiento de la sociedad y la cultura.

Como sociólogo de las *formas sociales*, Simmel trabaja los grandes objetos de la sociedad y la cultura sin perder de vista la relación con los objetos menores, es decir, con los detalles que construyen esas formas sociales. Así, su sociología nos enseña no solo a interesarnos por aquello que se muestra ante nuestros ojos sino a interrogarnos por los pequeños elementos, aparentemente insignificantes, que desempeñan un papel esencial en el campo social. Desde esta actitud, la ciudad no se desvela como una entidad global sino en su interior a través de los detalles que le dotan de sentido.

Por ello, la palabra clave en este proceso es “observar” no como etapa a cumplir dentro de un método empírico sino como detenimiento y como escucha.

Desde esta idea me intereso ahora en derivar la noción de unidad en las *formas* que desarrolla Simmel a las concepciones estéticas en Michel Maffesoli, (1997,1993) y Fernández Christlieb, (2004a, 2004b), quienes proponen explicaciones contemporáneas que además de lo imaginario y lo simbólico, incorporan el valor de lo afectivo en las relaciones cotidianas y sus repercusiones en el grupo.

Para Maffesoli (1997) existe una lógica de la *forma*. Aunque las *formas* valoren las imágenes o la apariencia, también esta lógica es *formante* porque constituye el cuerpo social y hace sociedad. Por ello las *formas* cristalizan la vida en sociedad en un determinado momento.

Las *formas* permiten una comprensión cualitativa de la vida cotidiana a través de las expresiones, las situaciones y los gestos de la trama social que se expresan como imágenes, es decir, desde lo aparente y lo evidente.

En “El tiempo de las tribus” (1990), Maffesoli analiza el tribalismo<sup>161</sup> como *forma* social que va precedida por otras formas subterráneas propias de “la comunidad emocional, la potencia y la socialidad que la funda” (Ob.cit: 30). En su propuesta, el sujeto tribal en Maffesoli es concebido como *individuo-nómada* y la tribu como grupo social constituido por sentimientos y experiencias comunes.

---

161. Debo señalar que en Maffesoli el tribalismo no refiere a la concepción antropológica de tribu, con su división en clanes y normas de parentesco.

En su comprensión del fenómeno, el tribalismo es una red que se constituye a través de sentimientos y experiencias comunes (cenestesia social) y es la representación o emergencia de otros procesos de fondo, más arcaicos e incluso míticos.

**En tal sentido, aunque se definen por una apariencia constituida básicamente por imágenes e imaginarios (por ejemplo, los hinchas de un equipo de fútbol), las formas no constituyen solo una cubierta, sino que abarcan su interior. Forma y contenido son una misma esencia.**

Es así como la *forma* viene a constituir también un simbolismo, en lo cual insiste Maffesoli, — inspirado por Gilbert Durand—, en su búsqueda al retorno de los símbolos arcaicos que se manifiestan como *formas* sociales: el espectáculo, lo trágico, lo ritual. Por ello propone atender no solo a lo que un *objeto es* sino las maneras en que se *deja ver*.

Los lugares de la ciudad son los escenarios privilegiados de las *formas*, en tanto constituye el lugar donde se emplazan el sujeto, los objetos-imagen y el colectivo. Fernández Christlieb (2004a, 2004b) propone que esta síntesis se expresa en la plaza pública no solo como metáfora de *democracia* sino como cristalización del ejercicio del conocimiento, la comunicación y la política, que expresa cómo piensa la sociedad en un determinado momento.

Ya que las *formas* no siempre son descriptibles, su lenguaje es la metáfora que es la palabra hecha imagen, y desde aquí Fernández Christlieb reivindica una fenomenología de las formas porque “la mirada es un punto que adopta la magnitud de la forma” (2004b: 36) con lo cual parece imposible dissociar el objeto de la mirada del sujeto.

Si la cultura piensa con *formas*, se hace necesario recuperar y valorar las posibilidades estéticas en todas las expresiones urbanas a través de sus imágenes visuales, auditivas, cenestésicas, afectivas. En todo ello está la propuesta de redefinir las ciudades y proponer nuevos modos de aproximación y conocimiento.

Los graffitis, stencils y pancartas que encuentro en mis derivas en Poble Nou me interesan enormemente. Ciertamente, no son muy frecuentes. A diferencia del barrio El Raval donde las paredes y puertas estás llenas de estas marcas, en Poble Nou es más común encontrarlas en los edificios desalojados u okupados. Me parece que el proceso de “limpieza” es aquí muy meticuloso y que los mecanismos de vigilancia suelen funcionar más.

Frente a los *stencil* y *graffitis* suelo detenerme un rato no solo para tomar fotografías, sino para propiciar un lenguaje-sin-palabras entre la imagen, el autor anónimo y yo, como transeúnte también anónima. Se trata de un diálogo invisible y personal.

Las fábricas de Poble Nou cuando son dibujadas con graffitis cambian su fisonomía. Dejan de ser simples paredes derruidas para conversar con los caminantes exhibiendo sus imágenes fugaces y transgresoras. ¿Pero la historia de estos edificios de la (no muy lejana) época industrial no deviene ahora también efímera y fugaz frente al reordenamiento urbano? Estos graffitis se plasman en los nuevos “desechos” del barrio, en las edificaciones que ahora estorban en el proyecto cenital, exponiendo sus formas contrahegemónicas de decir y con ello cuestionando e interpelando el entorno para proponer un escenario de confrontación ante la privatización del 22@

Cuando hablo de una estética visual de la ciudad, no solo pienso en sus representaciones artísticas (pintura, fotografía, cine, esculturas) sino mejor, en una estética constitutiva de la ciudad en tanto vida cotidiana, en tanto espacio de reflexión de una época y lugar de expresión de nuevas *formas* de socialidad. Trabajar esta dimensión requiere, finalmente, interesarse por la experiencia visual como una parte de todas las experiencias sensoriales que potencialmente se engendran en la ciudad, experiencias que, no olvidemos, sedimentan en los cuerpos y que implican desde el principio tanto al objeto de estudio como al sujeto en la figura de investigador social.



Imagen 16: Pared en el Carrer Llull.

## 4. Cuerpos en deriva y prácticas estéticas

### 4.1. La deriva lúdica y estética: Incursiones en el espacio público

La ciudad caminada está constituida por formas y atravesadas por *imaginarios* como múltiples líneas de fuga efímeras, veloces, intangibles y transgresoras de lo narrativo; llenas de estética sensorial y visual que también nos hablan de una socialidad cotidiana.

El andar produce una cartografía que subvierte el calco<sup>162</sup> *cenital* porque las relaciones al ras del suelo proponen espacios que se escapan de la centralidad hegemónica, sedentaria, llena o sólida para invadir además los espacios líquidos que se movilizan y redefinen continuamente en los tránsitos urbanos. El andar también replantea la temporalidad al producir una narrativa desde la metáfora y el devenir más que en la contingencia lineal del lenguaje técnico que pretende representarse a través del dispositivo.

El descubrimiento de las ciudades a través del andar se propuso, —antes que en la investigación social—, en la exploración de los campos del arte, precisamente por sus posibilidades de disrupción a lo establecido y de generación de lenguajes estéticos. La práctica del andar también ha sido explorada por los movimientos artísticos interesados en producir acciones e intervenciones en el espacio público como lugar privilegiado de circulación social y movilización política.

La práctica del *errabundeo* fue *leit-motiv* de algunos movimientos artísticos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Estos movimientos artísticos coincidieron históricamente con las preocupaciones urbanas de Walter Benjamin o Georg Simmel, pero también con las prácticas urbanísticas que inician la labor de reorganización del trazado de las ciudades europeas a partir de ideas higienistas y modelos racionales de la sociedad industrial, tal y como expuse en el capítulo anterior<sup>163</sup>.

Este es un período donde la ciudad sedimenta racionalmente los mecanismos de saber y el poder vinculado a los movimientos del capital, y que por otro lado pretende dotar a la burguesía de espacios para el ocio y el voyeurismo en contraste con los “espacios” para la clase obrera. En

---

162. Retomando la expresión de Deleuze y Guattari.

163. Este es el caso del ensanche en Barcelona propuesto por Idelfons Cerdá, que Eduard Majuan (1998) identifica como cristalización del progreso tecnológico y Manuel Delgado (2007a) relaciona con la necesidad de aplicar mecanismos de reticularización y vigilancia.



respuesta a esto, los movimientos artísticos como el *surrealismo* a inicios de siglo XX o el *dadaísmo* alrededor de los años '20 reflejan la preocupación por la ciudad banal y el sujeto como transgresor de estas fronteras territoriales.

La consigna de estos movimientos de inicios del siglo proponía llevar el arte a la calle, liberándose de los soportes materiales que le eran propios (el lienzo, el bronce o la imprenta) y liberándose también del museo como gran templo del arte. Estos movimientos acudían al *errabundeó* para mostrar otros modos de significar y re-presentar las ciudades, interpelando desde lo cotidiano y lo banal el espacio instituido y aparentemente estable.

El movimiento *dadaísta* en 1921 propone las incursiones urbanas en los lugares más recónditos y desconocidos de la ciudad a través de operaciones estéticas conscientes como forma de anti-arte. Su oferta fundamental era salir de la sala de arte hacia el aire libre, con lo cual la obra escapaba de su contexto tradicional para fusionarse con la vida cotidiana.

El *dadaísmo* se reivindicaba como una variante del *flâneur* proponiendo la intervención en la cotidianidad urbana a través de una presencia que pudiese quedar reflejada en pinturas y versos. Su intención era sustituir los esquemas clásicos de representación por otro de “habitar la ciudad de la banalidad” (Francesco Careri, 2005:70); con ello intentaban recuperar una estética de lo urbano que hasta el momento solo era viable a través del ornato público en plazas, fuentes o estatuas en las zonas céntricas y que excluía las periferias. Las acciones dadaístas en la ciudad no quedaron plasmadas en mapas o cartografías sino básicamente en textos a través de comunicados, folletos, versos y manifiestos. Su aporte fundamental fue elevar la *flânerie* de Walter Benjamin al rango de práctica urbana y estética.

El movimiento situacionista francés constituye otra experiencia de intervención en el espacio urbano no sólo como interposición estética sino también como acción y crítica política. Planteando desacuerdos con el valor social y político del surrealismo y el dadaísmo, en 1952 la izquierda letrista se organiza en la Internacional Situacionista que perseguía la investigación de nuevos procedimientos de intervención en los espacios urbanos de la vida cotidiana, retomando el valor de lo lúdico como recuperación del tiempo libre y de ocio:

“Tenemos que emprender un trabajo colectivo organizado, tendiente a un uso unitario de todos los medios de **agitación de la vida cotidiana** (...) Tenemos que construir nuevos ambientes que sean a la vez el producto y el instrumento de nuevos comportamientos. (...) El propio criterio de novedad, de investigación formal, ha perdido su sentido en el marco tradicional del arte, es decir, de un medio fragmentario insuficiente cuyas renovaciones parciales nacen ya caducas, luego son

imposibles. (...) No debemos rechazar la cultura moderna sino apropiárnosla para negarla (...). **La creación no es la conciliación de los objetos y las formas, sino la invención de nuevas leyes sobre estas relaciones**<sup>164</sup>. (Debord, Guy, 1957/2003:13)

A través de la *agitación de la vida cotidiana*, el movimiento situacionista proponía perturbar el espacio habitual para tornarlo novedoso. Para ello introducen la *psicogeografía* como práctica de intervención en el espacio público a través de la creación de situaciones y comportamientos que desordenaban lo cotidiano. En esta propuesta que pretendía ser tanto estética como política existía un claro interés en cuestionar la ciudad como escenario del consumo y del movimiento del mercado.

La *psicogeografía* reconoce que en la organización que existe en toda actuación sobre el espacio se produce también una actividad perceptual y una influencia conductual. Por ello, a esta práctica también subyace una comprensión *formista* del espacio urbano, en la vía de las propuestas de Simmel.

Para Guy Debord (Ob.cit.), —quien fue el máximo exponente de este movimiento—, la *construcción de situaciones* comienza después de la destrucción moderna de la noción de espectáculo<sup>165</sup>. Su crítica va dirigida a la ciudad burguesa proponiendo en su lugar un *urbanismo unitario* que acudiera tanto las artes como a las técnicas en la composición integral del medio urbano que a su vez replanteara el papel político y social de las artes tradicionales.

¿Cómo es el proceder o la estrategia de intervención urbana que plantea el movimiento situacionista? El hábitat de los situacionistas sale de la casa o la galería de arte hacia el espacio público de la ciudad haciendo uso de la *deriva*<sup>166</sup>, una forma de deambular estético cuya finalidad explícita es construir y experimentar nuevos comportamientos psicogeográficos.

La deriva es concebida como un errabundeo a través de distintos espacios urbanos, asumiendo también su valor como acción fugaz que no supone preocupación en cuanto a la conservación en el tiempo. No obstante, tal y como señala Francesco Careri (Ob.cit.), *la deriva* aunque acepta el azar, no se basa únicamente en él porque está sometida a ciertas reglas tales como fijar por

---

164. El subrayado es mío.

165. Recordemos su crítica al consumo de las sociedades modernas en la *Sociedad del Espectáculo* (1967/1998).

166. *Un ensayo primitivo de un nuevo modo de comportamiento se obtuvo con lo que llamamos la deriva, que es la práctica de una confusión pasional por el cambio rápido de ambientes, al mismo tiempo que un medio de estudio de la psicogeografía y de la psicología situacionista.* Guy Debord (1957/2003:s/p).

adelantado las cartografías psicogeográficas como las direcciones de penetración o la extensión del espacio a indagar; recordemos además que la psicogeografía estaba vinculada con la producción de nuevos estados perceptuales y por ello la deriva debía emprenderse en grupos constituidos por dos o tres personas unidos por un mismo estado de conciencia.

En esta práctica subyacía una forma de vivir apasionadamente. El arte propone incorporarse al cotidiano defendiendo, —como en el caso del *dadaísmo*—, el espacio lúdico, poético, sublime que se produce en el andar nómada vinculado al ambiente bohemio de la París nocturna de los años 50.

Es importante destacar que los situacionistas explicitan con mayor énfasis su intencionalidad social y política<sup>167</sup>. En tal sentido, en la actividad urbana de los situacionistas el valor lúdico de la *deriva* no solo se presentaba como un devenir poético y bohemio sino como una propuesta política vinculada al concepto marxista del *uso del tiempo libre* a través de la modificación de los sistemas de producción encauzados por el sistema capitalista. En el planteamiento de Debord, el proceso de capitalización de la mano de obra expropiaba a los trabajadores del disfrute de su tiempo libre, y en la sociedad burguesa, la *espectacularización* convertía el tiempo de recreo en un tiempo de consumo. En consecuencia, la propuesta era que el tiempo libre debería estar dedicado al juego, al disfrute y al arte.

De este modo, el uso del tiempo y el uso del espacio se conjugaban en la ciudad para proponer otras reglas frente al sistema a través de la producción de nuevos espacios de liberación y creatividad. Esto era lo que subyacía a la *construcción de situaciones psicogeográficas* en la ciudad que proponía el movimiento. **Así, la deriva permitía una resignificación del territorio frente a las imposiciones de la sociedad del espectáculo.**

No obstante, David Pinder, geógrafo cultural contemporáneo, encuentra que en la psicogeografía original de los situacionistas existe un aire marginal y *underground* que conduce a un interés por lo escondido, lo prohibido o lo oscuro. Pero justamente porque “las exploraciones psicogeográficas se interesan por las asociaciones de lo marginal e incluso lo ilícito, su importancia para desarrollar comprensiones críticas de las ciudades está siendo reconocido cada vez más” (2005:389).

---

167. Cabe destacar que Guy Debord y el movimiento situacionista fueron figuras relevantes en el movimiento del mayo francés del 68 y al igual que Michel Foucault estaba fuertemente implicado con la propuesta política y social que se generó a partir de esa revuelta.

Pinder se interesa por un acercamiento comprometido y estético a la ciudad acudiendo a la psicogeografía y la deriva para explorar cómo las prácticas artísticas contemporáneas que se producen con fuerza en las ciudades europeas y norteamericanas constituyen formas novedosas que subvierten y divierten las prácticas espaciales rutinarias.

En sus trabajos explora las intervenciones urbanas a través de las *performance-art* no solo como actividades estéticas y lúdicas sino como actividades críticas que permiten repensar la ciudad y proponer otro modo de comprender el derecho a vivir en ellas, lo cual, desde su punto de vista nos acerca a la posibilidad de construir espacios de *ejercicio democrático* como contestación a las normas hegemónicas (David Pinder, 2005; 2001)

En la investigación social actual es todavía poco frecuente encontrar trabajos que acudan a la *psicogeografía* y la *deriva* como procedimientos de exploración e intervención urbana, lo cual puede estar fundado en una poca “confianza”<sup>168</sup> en su rigor científico dado que es una práctica que, como he señalado, emerge del campo del arte y propone una crítica política.

No obstante, recientemente parece moverse un interés progresivo en distintos campos vinculados a las ciencias sociales hacia este procedimiento. Además de las investigaciones de David Pinder (2001, 2005), puedo señalar los trabajos de Francesco Careri (2005) y el laboratorio de arte urbano Stalker/Osservatorio Nomade en Italia quienes proponen el andar como modalidad de intervención urbana y dispositivo de interacción creativa con el ambiente investigado; el grupo de investigación URBSIC de la Universitat Oberta de Catalunya<sup>169</sup> que se interesan por las derivas como estrategia de exploración vinculada a las nuevas tecnologías en el tejido urbano en Barcelona; Marisela Montenegro y otros (2005) en su investigación sobre las derivas a través el barrio El Raval que les permite cuestionarse sobre el carácter situado del conocimiento y la transformaciones de las posiciones de la investigadora en el devenir urbano; Prekarias a la Deriva (2004) quienes realizaron una investigación sobre los circuitos de precariedad femenina combinando las derivas con entrevistas a informantes claves en un “caminar-preguntando” en Madrid; Keith Bassel (2004), en la Universidad de Bristol quien propone esta práctica para promover el potencial crítico en sus estudiantes de Geografía. En Bogotá existe el proyecto Derivas coordinado por Jaime Iregui (2005) y finalmente, los

---

168. Y aquí nuevamente valga la crítica al dispositivo como requisito de verdad para la investigación social.

169. <http://in3.uoc.edu/webs/projectes/urbsic/CA>.

urbanistas Henri Pierre Jeudy y Paola Berenstein (2006) proponen las corpografías como una variante de la psicogeografía en sus aproximaciones a los escenarios urbanos de Salvador de Bahía y otras ciudades de Brasil.

En las derivas, mi cuerpo se dispone como punto de referencia frente al espacio diverso que se abre y por ello el caminar es también un tema problematizado. Soy un sujeto en experimentación, soy observadora-observada. Como he optado por hacer mis derivas sin mapas, encuentro un amplio rango de acción que me permite dirigirme hacia donde mis sentidos se interesan. Pero en este proceso de experimentación nómada también me he sentido muchas veces vulnerable y al disponer que mi cuerpo es centro de esta experimentación, me siento desprotegida. La compañía es necesaria, sirve como apoyo, pero no siempre cuento con ella. Estoy experimentando, no evaluando y tengo un escaso control sobre el devenir porque este se transforma con mis estados de ánimo, con mis expectativas, con los supuestos que voy formando, con mis lecturas, con mis valoraciones políticas ¿se acercará aquel policía a preguntarme porque tomo fotografías de Can Ricart?, ¿se extrañará este vecino si le pregunto por qué la gente no viene al parque?, ¿tendré que darle explicaciones a la chica de la casa okupa si pregunto mas detalles? El barrio y sus objetos están allí, mi presencia no los afecta físicamente, pero mis interpretaciones y las relaciones que establezco sí que hacen que los objetos cambien, no solo ante mi vista sino con la percepción de todo mi cuerpo.

#### 4.2. Cuerpos y subjetividad nómada: entre el estar y lo inconstante

La práctica del andar se corporeiza en la figura del nómada. Pero ¿como entiendo aquí el nomadismo? Obviamente bajo una significación que amplía la concepción antropológica del sujeto en desplazamiento a través del territorio, porque el nómada también cumple una actuación en la producción y resignificación del espacio, y en esto, cabe considerar al Estado como una ordenación de espacios políticos.

De acuerdo a esto, Deleuze y Guattari (1988) problematizan el devenir nómada como condición de la *máquina de guerra*<sup>170</sup> del espacio. La máquina de guerra se distingue del Estado, en tanto es irreductible y exterior a su soberanía, aunque también puede ser apropiada y reinterpretada por éste. Mas que proponerse en un espacio cerrado, la máquina de guerra se constituye a través del nomadismo y se vale de la multiplicidad, de la posibilidad de lo efímero y sobre todo, de la potencia.

Para los autores, el nómada recorre un territorio a través de trayectos habituales, se desplaza de un punto a otro pero aunque los puntos determinan los trayectos, **es el trayecto en sí el que adquiere consistencia y goza de autonomía**. La esencia del nomadismo está en el devenir, en el tránsito más que en la causa o la consecuencia del deambular. Por ello, los autores figuran el

---

170. Encuentro en la *máquina de guerra* de Deleuze y Guattari los espacios de mutación, construcción y posibilidad que subvierten las constricciones de la *mirada cenital*, ya que se proponen abiertos y desterritorializados.

espacio nómada como *liso*, marcado por trazos que se borran y movilizan con los trayectos, a diferencia del espacio sedentario que definen *estriado* y definido por muros y caminos:

“Por mas que el trayecto nómada siga pistas o caminos habituales, su función no es la del camino sedentario, que consiste en distribuir a los hombres en un espacio cerrado, asignando a cada uno su parte y regulando la comunicación entre las partes. El trayecto nómada hace lo contrario, distribuye los hombres (o los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante (...) es una distribución muy especial, en un espacio sin fronteras, ni cierre” (Ob.cit.:385)

Por ello, el nómada habita el recorrido, produciendo la integración y la significación del espacio a la vez que propone la superación de lo instituido para proponer la ciudad como espacio vital. Así, los puntos de partida y de llegada tienen poca importancia; es el espacio intermedio, el espacio del andar, lo que legitima el nomadismo como lugar simbólico donde se desarrolla y se otorga significado a la vida en comunidad.

Para Deleuze y Guattari, el nomadismo afirma su potencia a través de cuerpos colectivos cuyos márgenes reconstituyen los equivalentes de máquinas de guerra bajo formas a veces inesperadas y en agenciamientos determinados como un corto instante revolucionario o un impulso experimentador y creativo. Allí está la importancia política que los autores atribuyen al nomadismo, en la potencia y la posibilidad de actuar desde las fronteras o los “márgenes” del Estado.

En esta perspectiva, nuestra *mirada impura al ras del suelo* reivindica la producción de subjetividades nómadas y con ello, formas de decir y actuar que eluden la *mirada cenital*.

Pero antes de continuar profundizando en la potencia política a la que nos invitan Deleuze y Guattari, encuentro necesario reiterar que el nomadismo es una práctica encarnada y no solo una posibilidad de territorialización y desterritorialización abstracta que desatiende el cuerpo. Por ello, es necesario nuevamente dar un giro hacia el pensamiento feminista que nos permite la materialización de esta práctica en un cuerpo sexuado e histórico<sup>171</sup>.

El tema de los cuerpos y la encarnación es objeto de reflexiones y debates críticos fundamentales en las posturas feministas. En este momento, para intentar una posición que sintetice este problema me resulta pertinente considerar la perspectiva que recupera Carmen Romero Bachiller (2006): el cuerpo no como una unidad dada de antemano sino como

---

171. Lo cual permite reconocer toda experiencia encarnada como proceso legítimo de conocimiento social. (Loise McNay, 1999; Joan Scott, 1999; Teresa de Lauretis, 1992).

*ensamblaje*, es decir, como resultado complejo, contingente y reactualizable de múltiples interacciones y conexiones entre entidades heterogéneas, como son una historia o la pertenencia a un grupo étnico, social o cultural.

Para Romero Bachilller, el cuerpo se extiende del límite de la piel, que en lugar de aparecer como una barrera impenetrable que define una *unidad natural*, se muestra como una superficie porosa, dinámica y mutable<sup>172</sup>.

En la perspectiva de un *nomadismo-corporeizado*, el cuerpo emerge como lugar fundamental de la enunciación y el reconocimiento del mundo social, no solo como punto de partida y/o llegada de nuestras relaciones de cercanía o no con las personas y las cosas, sino también como epicentro de la orientación espacial que nos sitúa perceptivamente como sujetos en el mundo.

Recordemos que Maurice Merleau-Ponty (1957), proponía que el cuerpo, —y no la razón—, constituye el punto de partida del conocimiento a través de una *relación primaria* con el mundo de naturaleza perceptual y pre-lingüística. La experiencia producida desde y por el propio cuerpo otorga sentido a los acontecimientos que nos rodean y a través de estas experiencias de carácter perceptivo e intuitivo se constituye el conocimiento y la relación con las personas y las cosas que nos rodean<sup>173</sup>.

Desde esta propuesta fenomenológica, Merleau-Ponty comprende la construcción y conciencia del mundo a partir del cuerpo como centro de enunciación que se orienta hacia el espacio/tiempo experimentado, desestimando la idea de un espacio/tiempo que preexiste y es anterior a los cuerpos<sup>174</sup>.

El cuerpo deviene, por tanto, como la materialización del recorrido nómada en el *escenario impuro*, lo cual contrasta con la perspectiva des-corporeizada de la *mirada cenital* donde se desatiende la importancia de los cuerpos como lugar de producción y sedimentación de

---

172. Y nuevamente recordar que en estas interacciones que producen corporeidades no todos los participantes son humanos. (Donna Haraway, 1995).

173. Este es el conocimiento primario, el que se produce desde la experiencia corporeizada, siendo la ciencia un conocimiento secundario y posterior a estas *relaciones intuitivas* con lo que nos rodea.

174. Recordemos que la concepción de un tiempo y espacio preexistente y *contenedor de experiencias*, fue discutida en el capítulo I al hacer referencia a la noción geométrica del espacio y es la que se concibe desde los contornos de la *mirada cenital*.

experiencias y por tanto, como origen intuitivo del conocimiento y de nuestras relaciones en el espacio.

La posibilidad a la cual nos aproximan Deleuze y Guattari dentro de su paradigma estético que se *mapea* dentro del circuito de las *figuraciones rizomáticas* también subvierte la idea de centro y de sujeto descorporeizado a través de la incorporación del nomadismo, que tal y como destaca Rosi Braidotti (2000), nos impulsa a avanzar hacia las direcciones de las experiencias extratextuales y los múltiples devenires a partir del re-descubrimiento de su potencia política. Por ello, Braidotti invita a reivindicar la importancia de estos desplazamientos corporeizados a través de *estilos creativos* de transformación política que permitan afirmar la posibilidad de la diferencia y la divergencia frente a la centralidad hegemónica.

Su noción de *subjetividad nómada* asume la importancia de las dislocaciones, del estar-en-frontera, en los límites, y por tanto en continua actitud crítica frente al pensamiento dominante, estableciendo nuestras propias relaciones creativas frente la centralidad del poder<sup>175</sup>. Cabe mencionar que la experiencia que permite a Braidotti reafirmarse como sujeto nómada es el re-descubrimiento de sus ancestros migrantes desde Italia hacia Argentina lo cual le lleva a comprender y reivindicar su *identidad* fronteriza entre dos mundos.

Aquí vale una acotación, Deleuze y Guattari encuentran distinciones entre el nómada y el migrante, ya que aunque en ambos casos la condición es el desplazamiento territorial, en el migrante el “otro punto” es dudoso, imprevisto o mal localizado. Sin profundizar esta idea, dejo abierto este punto de vista que propone discusiones sobre la condición nómada o no del sujeto migrante desde la perspectiva de una producción deterritorializada en el sentido de estos autores<sup>176</sup>.

Braidotti relaciona el cuerpo, la mente y el espacio a ámbitos en transición, asumiendo lo contingente en lugar de lo fijo. Más allá de pensar en una postura “situada”<sup>177</sup>, que la autora

---

175. Encuentro que la propuesta de Braidotti suscita una lectura dialogada con vinculada a la *mestiza* en María Lugones (1994) o en Gloria Anzaldúa (1987).

176. De entrada, me parece que en esta apreciación Deleuze y Guattari no pueden dejar de mostrar una perspectiva eurocéntrica y la construcción de un proceso de subalternidad. Por otro lado, es claro que en su época histórica el problema de la migración no tenía los alcances globales que hoy en día existen.

177. Y aquí aparece una interesante tensión con la noción de conocimientos situados de Haraway que la propia Braidotti hace explícito. Lo situado parece aludir al anclaje a un lugar mientras que lo nómada es el desplazamiento.



considera como un anclaje firme sobre un lugar, Braidotti propone una perspectiva nómada donde “lo político es precisamente esa conciencia de la constitución fracturada del sujeto, intrínsecamente basada en el poder, y la búsqueda activa de posibilidades para resistir a las formaciones hegemónicas” (2000: 76).

En todo caso, el nómada es para Braidotti la figuración del sujeto que ha renunciado a toda idea, nostalgia o deseo de lo establecido; que se mueve a través de diversos espacios en una especie de juego entre lo instituido y lo instituyente, pero a la vez subvirtiendo ambos ámbitos.

Desde esta comprensión del desplazamiento y proponiendo un nuevo ángulo al *paradigma estético*, Braidotti nos presenta la posibilidad de una estética nómada ahora vinculada a la acción política y cuyos márgenes de producción y visibilización se mueven en el espacio público.

En la estética nómada, el espacio urbano se presenta como un mapa enorme lleno de significados para ser de-codificados y no como una única cartografía que puede ser recorrida o abarcada desde una sola mirada o desde una pretensión de conocimiento omnividente. Braidotti señala que **los espacios públicos son, finalmente, los sitios óptimos para la producción de subjetividades nómadas por ser anónimos, plurales y abiertos, con lo cual constituyen territorios para expresar creativamente las opciones de resistencia y proponer la transformación a través del movimiento de saberes y de prácticas.**



Imagen 17: Fran Blanes, SEAPAÑA, video/performance. Madrid, 2009 (Fotografía de Andres Campagnucci. <http://www.hangar.org/>).

Así, los espacios públicos de la ciudad, fronterizos, incógnitos, diversos y microscópicos constituyen el lugar para poner a funcionar los desplazamientos la subjetividad nómada. Y aquí el término desplazamiento se entiende tanto metafóricamente, como movimientos y divergencias en un hacer político y a nivel concreto en el acto mismo de andar y deambular.

Por tanto, la ciudad se abre como posibilidad de creación y de transición que permite al sujeto nómada proponer nuevos *espacios posibles* que fracturan y cuestionan lo instituido.

Para Braidotti un ejemplo de como el espacio público de la ciudad es también el lugar de la subjetividad nómada existe en el arte público como expresión creativa que se produce fuera de la institución del museo.

El arte urbano ha sido uno de los focos del trabajo de David Pinder (2005) en el área de la geografía cultural. Este investigador nos muestra sus apreciaciones en torno a las actuaciones en 2003 del colectivo Toyshop en las calles de Manhattan:

“Critizando la privatización del espacio público y la pasividad asociada a los habitantes, este colectivo propone crear un modelo participativo del ciudadano que tome parte en la estructura física y social del ambiente en el que vive. A través del arte de calle y otras intervenciones, sus miembros buscan explorar oportunidades para el juego y la subversión mientras interactúan en los espacios de la ciudad”. (2005:385)

En sus acciones de calle, el colectivo Toyshop adhería a las paredes figuras de tamaño real hechas de recortes de papel delicado o tallas de madera muy delgada, con las cuales representaban escenas de la vida cotidiana asociada a ciertos lugares. Pinder interpreta esta actividad como el despliegue de un conjunto de señales novedosas que otorgan vitalidad y hacen participe al habitante al proponerle otra mirada a la ciudad y encuentra que con esta acción se han producido nuevas normas que desafían los marcos habituales desde los cuales la ciudad es enfocada y representada.

El arte en la calle suele ser original o insólito; por ello se les denomina irrupción o interferencia, ya que interrumpen el paso habitual de los caminantes para enunciar lenguajes, ideas, sensorialidades que motivan nuevos significados a la calle. Estas formas de enunciación del espacio público son las que retoma Braidotti al proponer el espacio urbano como lugar de producción de la subjetividad nómada.

Otra interpretación de las actuaciones en el espacio público, esta vez en la figura del trabajo del artista polaco Krzysztof Wodiczko, es analizada por Martín Mora (1998) como la irrupción

desde el monumento hacia la subjetivación del significado político a través del juego de luces, texturas e imágenes que resignifican su presencia. Dejemos que sea Mora quien hable un poco más sobre como Wodiczko interviene en la ciudad:

“...a diferencia de la contracultura que insiste en derruir los monumentos para acabar con las viejas historias, Wodiczko ha trabajado con la estrategia de transformarlos, de vestirlos dentro de su dureza de piedra, de resignificarlos por medio de la luz y las imágenes. De lo que se trata es de proyectar sobre el monumento una imagen que se corresponda con la vida e impregnarlo de una cosa real. La ironía estriba en que la apariencia lograda no moldea la piedra sino que se mantiene como una imagen mediática, reconocible, como una especie de cita, una cuña o un trastrocamiento de la imagen. Las proyecciones que hace Wodiczko eliminan la noción idealizada de los museos y de la arquitectura”. (1998:Cap.2)<sup>178</sup>

El trabajo de Wodiczko también tiene la intención de hurgar en la memoria colectiva de los lugares y, especialmente, de cuestionarla. Qué mejor recurso que las proyecciones monumentales en la plaza pública o sobre el viejo caudillo de la doctrina política “caduca”, acudiendo al impacto visual y desde allí a los cuestionamientos ideológicos, en lugar de valerse de la “solitaria” intimidad del televisor o de la elitesca instalación en el museo.

Concuerdo que el espacio público es óptimo para la producción creativa de nuevos escenarios y lenguajes políticos, algunos más monumentalizados y mediáticos, como en Wodiczko y otros en escenarios cotidianos y recurrentes como los de Toyshop. No obstante, aquí también es necesario precisar que estas propuestas no siempre encajan en la definición de subjetividad nómada como desterritorialización de los espacios hegemónicos. Por el contrario, en ocasiones las acciones artísticas en el ámbito urbano —aún concibiéndose como públicas porque se desarrollan fuera del museo o de la institución— sostiene la concepción de espectáculo y de oferta cultural-institucional antes que la creación de espacios nómadas de resistencia.

En otoño de 2007 fui a las Portes Obertes de Poble Nou con la idea de conocer por dentro los trabajos que se estaban haciendo en algunos de estos talleres. Sobre todo tenía la idea de que podía encontrar algún tipo de actividad artística de calle producida por estas asociaciones y explorar allí los proyectos de intervención en las calles del barrio. Para mi desilusión encontré que todas las actividades se llevaban a cabo dentro de los talleres.

Comento con R., —que es gestora cultural de los músicos de calle en Barcelona—, sobre el desencanto de no encontrar tantas intervenciones artísticas de calle como quisiera ver en Poble Nou. Ella me dice que el Ayuntamiento ha puesto restricciones a las actuaciones en el espacio público y que es probable que las asociaciones del barrio no se escapen de estos controles. Pero también me deja una idea que me da un poco de aliento: *Sin duda la oferta de arte de calle en la ciudad es algo positivo, porque el ciudadano siente que es dueño del espacio público. El ciudadano sale a la calle y ésta es una prolongación de su casa. Hay una cultura de que se hace vida social en la calle.*

---

178. En: <http://www.geocities.com/plektopoi2/>.

Me interesaba explorar un poco más “detrás de la cocina” en las acciones artísticas de calle, así que hice contacto con M. quien participa de una asociación que lleva actividades de acción urbana en los espacios públicos de Barcelona y aunque este colectivo no trabaja directamente en el sector Poble Nou, me interesaba conocer sus propuestas, indagar sobre su concepción de espacio público y sobre todo, cómo conciben el arte en esos espacios.

*Son actividades gratuitas y donde el contacto del público es lo más importante. Intentamos cultivar o educar a un público no familiarizado con el arte pero al mismo tiempo sin crear un discurso alejado de la realidad, que solo entiendan los críticos de arte o los artistas.*

Me comentabas que el tema del público es complicado. ¿Como prefieres denominarlo o imaginarlo: público, espectadores, participantes? *En este caso no es un espectador, la mayoría de la gente que pasa por allí y se encuentra la actividad, se sorprende, se acerca. O sea que no son bien, bien, espectadores.*

Me descolocó la opinión de M. en relación al público que pasa frente a la intervención, si no es “espectador” o “participante”, ¿y entonces, que son? Me empieza a generar dudas si realmente existe la intención de “conversar” con ese público que se para un rato a observar. Por ello mis preguntas sobre el “público/espectador/participante” comienzan a ser insistentes: *No son espectadores, no es igual que la gente que va a un teatro o cuando trabajas en la comunidad en la que estás inmerso.*

¿Pero la gente se involucra en la actividad que ustedes ofrecen?, ¿Uds. piensan en mostrar una idea o en comunicarse cuando proponen el proyecto de intervención urbana? *Yo creo que el problema que está teniendo este tipo de muestras es que en muchos casos falta un poco de conexión. Cuando las cosas son muy llamativas (...) la gente se para y mira. Pero en el espacio público que hay tanta información, tantos estímulos que es muy difícil hacer algo impactante y más en Barcelona que es una ciudad saturada. O bien haces una instalación grandiosa con muchos recursos o si no, hacemos cosas y vemos que la gente pasa por al lado y no hace ni caso*

Y si estos trabajos se presentaran en un museo o en un teatro? *Serían totalmente diferentes, el público va a eso, está preparado para una experiencia estética. En el espacio público estás hablando con un público que no es ni público. Es la gente que vive en ese entorno.*

En todo caso, la conversación con M. me lleva a pensar que no todo arte público se apoya en una propuesta relacional ni propone un lenguaje participativo en la ciudad.

Y este descubrimiento también propone un giro a mis ideas y supuestos sobre las actuaciones de calle como actuaciones contra-hegemónicas.

#### 4.3. Actuando con el cuerpo y los sentidos: el performance

En el punto anterior dejé en el tintero la idea de que la subjetividad nómada no puede desligarse de la materialidad del cuerpo. Ahora profundizaré un poco más en esta idea, a través de una exploración en la propuesta y la práctica del performance.

Paola Berenstein (2006) hace una aproximación a los entornos urbanos desde las *corpografías*, las cuales le permiten experimentar las ciudades a través de todos los sentidos corporales y no únicamente con el sentido de la vista.

Recordemos tal y como señalé al principio de este capítulo, que Berenstein considera que la visión privilegia la *sociedad del espectáculo* en nuestra cultura; por ello su invitación es a recuperar la sensorialidad de la experiencia poniendo a funcionar otros territorios corporales.

En su planteamiento de re-conocimiento de la ciudad, Berenstein acude a la idea del sujeto nómada como *espíritu errante*, el cual asume “*ciego*” al señalar que imágenes y representaciones visuales no son prioritarias para la experiencia. Desde su comprensión, la ciudad es leída por el cuerpo que escribe una *corpografía* o *memoria urbana* como registro de sensaciones, percepciones y experiencias en el deambular.

Ya comentaba anteriormente sobre el *exceso de visualidad* de nuestra sociedad contemporánea y he propuesto en todo este recorrido una mirada crítica al fenómeno, problematizando la imagen como objeto de conocimiento social y centro de tensión entre la mirada representacionista y la mirada formista que decanta (en este caso) en la ciudad.

En tal sentido, una mirada impura, formista, nos permite asumir que la ciudad puede ser explorada a través de sus olores, gustos o sonidos propios, mostrando la complejidad de una experiencia tan válida como la producida a través del sentido de la vista<sup>179</sup>, pero que solemos desestimar en nuestra vida cotidiana bajo la supremacía de lo visual.

No obstante, reitero que la visualidad es un proceso social que nos atañe cotidianamente, y con esto reconozco lo que preocupa a Paola Berenstein: que nuestras ciudades modernas han sido constituidas por y para las imágenes, y que efectivamente, éstas no solo componen la cara visible de la *sociedad del espectáculo* sino, —siendo aún mas radical—, que en nuestra época postmoderna, postindustrial y globalizada la imagen actúa no solo como instrumento de difusión en distintas direcciones sino que se filtra a través de los campos micropolíticos produciendo subjetividades y organizando imaginarios.

Por ello, en lugar de ignorar la práctica visual, continúo reivindicando la idea de situarme ante ella en actitud crítica para atender su importante actividad performativa y de producción de significado cultural, tal y como propone José Luis Brea<sup>180</sup>:

---

179. Las posibilidades de conocimiento a través de sensorialidades-no visuales están siendo explorados en la investigación social. En Barcelona el grupo de investigación Ciudad Sonora propone la exploración e intervención de la ciudad a través de la dimensión sonora. Para información puede consultarse: <http://www.ciudadsonora.net/>. En otra línea, Marisela Hernández (2003) propone una aproximación estético-social a los objetos a través del sentido del gusto.

“La enorme importancia de estos ‘actos de ver’ —y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente— depende justamente de la fuerza performativa que conllevan, de su magnificado poder de ‘producción de realidad’, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes —hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos— conllevan. (2005:9)

Asumiendo nuevamente lo visual y retomando la invitación de recuperar el cuerpo como materialidad de lo sensorial, propongo abrir la comprensión de la ciudad al ras del suelo como espacio de la *performance*, tomando como punto de partida que esta práctica incorpora el cuerpo (y no solo la visión) en la producción de significados en un entorno compartido.

Pero aquí es necesario abrir una nueva línea de fuga para profundizar en la comprensión del concepto de *performance*, ¿Nos retorna el *performance* a una propuesta discursiva o nos conduce a una práctica vinculada al arte visual y teatral?

Me centraré en dos comprensiones del concepto *performance*: Por un lado, la propuesta discursiva y conceptual de performatividad, —cuya expresión en el pensamiento crítico cristaliza en Judith Butler (2002) a través de la performatividad de género—. Por otro lado, la práctica de la *performance* y su comprensión como drama, ritual, teatralidad, que nos acerca tanto a la expresión artística del *performance-art* como a su expresión cultural a través del *modelo dramaturgico* que Peter Burke (2005) identifica en los aportes de Victor Turner, Erving Goffman o el último Pierre Bourdieu.

Ambos planteamientos (discursivo y “dramático”) reenvían a los cuerpos como lugar de actuación y de resistencia política. En la propuesta de Judith Butler<sup>181</sup> es central la reiteración discursiva que siempre se sedimenta en el cuerpo, mientras que en la práctica del *performance-drama* la expresión del cuerpo en sí misma produce narraciones a través del movimiento,

---

180. Quien propone la producción de una epistemología política y crítica de los estudios visuales que permitan comprender esta práctica en nuestra actual época globalizada.

181. La propuesta crítica de Butler se nutre de varios cruces. De la definición austiniana de enunciación performativa, según el cual el acto de habla performativo (o realizativo) es aquél en el que decir algo equivale a hacer algo y aquí es importante señalar que la posibilidad de éxito de un performativo reside, para Austin, en las **condiciones del contexto donde se efectúa**, lo cual es punto de partida de la crítica derridiana que continúa Butler (Córdoba, David, 2003). La noción butleriana también emerge de la comprensión psicoanalítica del *deseo* o la idea de feminidad como mascarada de Joan Rivière (Preciado, 2004) y se nutre con mucha fuerza de las propuestas de interpelación de Althusser y sujeción de Foucault, por lo cual quiero señalar **sería una sobresimplificación atribuir únicamente su origen a la práctica feminista del performance-art.**

imágenes, rituales, silencios y las emociones suscitadas en el espectador sin pasar necesariamente por el tamiz discursivo.

En la búsqueda de puntos de conexión, Beatriz Preciado (2008, 2004) y Peter Burke (Ob.cit.) realizan sendas genealogías de la *performance* como práctica, señalando sus puntos de cruce con la *performatividad* como concepto.

Para Preciado (2004) la *performance* es una actividad de intervención estética que nace dentro del dominio de la representación teatral y de las vanguardias artísticas del temprano siglo XX asumido en sus inicios a espacios privados y elitescos. Como hito, la autora nos relata la actuación de la joven Joan Rivière en 1929 ofreciendo su conferencia “*Womanliness as masquerade*” en Londres vestida en traje de pantalón y escenificando a *la mujer intermedia* como disociación entre el sexo anatómico, las prácticas sexuales y las prácticas culturales de la feminidad.

Además del episodio anecdótico de Rivière que nos señala Preciado, vale recordar que la práctica de vestir traje masculino constituyó una forma de actuación en otras tempranas feministas pertenecientes a círculos artísticos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Allí tenemos a George Sand en París, a Virginia Wolf en norteamérica o a Frida Kahlo en México mostrando trajes y usanzas “masculinas” y provocando cuestionamientos sobre el género. Estas tempranas *performances* feministas pasaban discretamente de ser escenificaciones en el espacio público. En todo caso, los testimonios quedaron para la historia en forma de literatura bajo seudónimo masculino o como alguna “traviesa” foto anecdótica.

Durante la década de 1960 el *performance-art* toma fuerza en las élites artísticas norteamericanas, ahora con una pretensión política presentándose como *happening* o acontecimiento público. Su propuesta se sustentaba en interpelaciones visuales y teatralizadas con la pretensión de generar nuevos lenguajes artísticos enfrentados a los espacios tradicionales de circulación y producción de saberes. Para ello se aprovechaban de nuevas y creativas formas que subvertían la representación tradicional de la imagen.

Preciado (2008) relata que los movimientos feministas de la década del 60 y el 70 realizaban esta práctica en espacios públicos (especialmente en los campus universitarios) de las principales ciudades norteamericanas, reapropiándose de la “máscara” de Rivière pero ahora

proponiendo también un proceso reflexivo y de crítica feminista. Esta práctica cristalizó en grupos artísticos como *Women House Project* o *Guerrilla Girls*:

“Una de las primera cristalizaciones mediáticas del activismo feminista en Estados Unidos se llevará a cabo en la parodia del concurso de Miss América en Atlantic City en 1968, en la que una pequeña multitud acabará quemando los sujetadores y los tacones (prótesis de regulación del cuerpo femenino) en una *Freedom Trash Can*, un cubo de basura de la libertad. La acción, grabada no sólo por algunas cámaras de participantes, sino también por la televisión americana, será retransmitida internacionalmente. Es así como la quema de sujetadores tomará el carácter de rito iniciático de formación de un conjunto de movimientos feministas en Europa y en América Latina”. Beatriz Preciado (2004:7)

Esta es, a mi parecer, la comprensión de performance que usualmente se sostiene cuando se alude a las prácticas de intervención urbana y que subyace a la idea de estética nómada en Rosi Braidotti; una práctica vinculada al “acontecimiento” que constituyó un importante lenguaje estético-político de interpelación pública pero que, en la actualidad, parece contar con mayores regulaciones desde la *mirada cenital*. Por ello las prácticas performativas en el espacio público emergen hoy en día bajo distintas modalidades que no implican necesariamente el performance como acontecimiento aunque continúan sosteniendo el discurso del cuestionamiento y de la producción de espacios políticos. Vemos estas nuevas modalidades performativas en el graffiti y mas recientemente el stencil y en las intervenciones urbanas efímeras como las del colectivo Toyshop o en Barcelona en colectivos como V de Vivienda y La ciudad tomada.

La propuesta estético-política de la performance de los años '60 se filtró progresivamente al campo académico a través del pensamiento feminista contemporáneo<sup>182</sup> proponiendo una intersección entre la noción discursiva de performatividad y la *performance-art*, cuya cristalización es la definición del género en términos de *performance* llevada a cabo por un conjunto de teóricas feministas, post-feministas y queer, entre las que se distingue Judith Butler.

Ahora bien, la noción de performatividad de género en Judith Butler (2007, 2002), si bien refiere a una producción discursiva también acude a la representación visual y teatral. Recordemos que su planteamiento en el texto “El Género en Disputa” se ilustra a través de la performance de la Drag Queen de la película *Paris is Burning*<sup>183</sup>, imagen que le permite

---

182. Recordemos que las actuales teóricas de las tendencias feministas y post-feministas participaron activamente en los movimientos políticos y artísticos de los años 60 y 70, especialmente en EEUU.

183. La noción de performatividad de género en la teoría queer comprende las sexualidades abyectas como intersección y ambivalencia entre el género y las fuerzas discursivas culturales y políticas; por tanto no responden a géneros interpelados como identidades estables.



visibilizar las rupturas entre la anatomía, la identidad de género y los discursos que la reproducen.

Sin embargo, Butler alerta que la noción de performatividad no debe comprenderse ni como libre juego ni como mera autopresentación teatral sino más bien como producción ritualizada y por tanto iterativa, donde las actuaciones (*performances*) en su repetición compulsiva producen el efecto de un género/sexualidad natural. Desde allí propone un espacio de interpretación y producción dentro del campo discursivo y político que no se limita al recurso escenográfico o teatral.

Para Peter Burke (2005), la comprensión reciente del performance como actuación también ha mutado del antiguo modelo artístico-dramatúrgico, y continúa conservando de éste la centralidad de la actuación del cuerpo y el énfasis en la generación de espacios emocionales compartidos. Así, **la actual línea de los estudios del *performance* reivindica los modos de actuación política siempre liberados de las constricciones retóricas.**

En esta línea de trabajo, Ellen Diamond (2000) señala que en el *performance* son los cuerpos y las subjetividades encarnadas los verdaderos lugares de resistencia al poder, que encuentran un espacio productivo en su relación con un espectador activo. Esta comprensión del performance no solo considera un cuerpo-en-actuación sino a un *otro* co-participativo en el proceso. Desde esta propuesta, la performatividad de género es considerada una interpretación textual de las formas de resistencia al poder que se producen desde ese mismo poder. Ellen Diamond señala que la diferencia entre ambas prácticas es sustancial: **la posición discursiva en la propuesta butleriana produce una *lectura resistente al poder*, mientras que la *performance-art* produce *prácticas corporeizadas y actuaciones resistentes al poder.***

En la comprensión de Diamond, el *performance* es una práctica corporal y artística de interpelación al poder, donde la producción de silencios, pausas, ritmos, movimientos o sensaciones implican al actor, al espectador y al contexto, elementos que a su parecer escapan del análisis butleriano. Por ello propone que una lectura política, aunque resistente, nunca podrá equivaler a una práctica corporeizada de activismo político.

Nuevamente es importante señalar que en la ciudad como escenario de la mirada impura, el performance no solo es comprendido como acontecimiento artístico en el museo, el teatro o en el espacio público y en este sentido comparto la propuesta de Butler de que el performance no

solo debe ser comprendido como teatralidad sino como repetición, rescatando con ello el sentido ritual.

Esto me permite retomar los planteamientos del antropólogo Victor Turner quien recupera la esencia cotidiana y experiencial del *performance* en la construcción de espacios sociales y culturales. A través de su noción de *drama social*, —vinculado al ritual y con ello a la reiteración—, el espacio es comprendido en su carácter procesual y temporal producido en las actuaciones de los individuos:

“Tenemos que aprender a pensar a las sociedades como fluyendo continuamente (...) Las estructuras formales, supuestamente estáticas, sólo se nos hacen visibles a través de este flujo que las dota de energía (y movimiento).” (Victor Turner: 1974: 37)

Desde su comprensión, en situaciones tales como combates, debates, ritos de paso o las luchas por el poder, los participantes no sólo hacen cosas sino que intentan mostrar a otros qué hacen o qué han hecho. Por ello las acciones corporales, dramáticas o rituales son también actuaciones performativas que movilizan razones, deseos, fantasías, emociones y voluntades encubiertas, con lo cual sus desenlaces no son y no pueden ser nunca concluyentes sino, mas bien, procesuales.



Imagen 18: Talleres en el interior de La Escocesa.

Esta idea nos permite considerar el *lugar del acontecimiento* donde los sujetos a través de sus actuaciones (y no solo por acción los discursos estructurales o normativos) producen y

autorizan, proponiendo que **el espacio público emerja como un lugar activo de producción y co-actuación**. En tal sentido, la comprensión antropológica del *performance* de Victor Turner triangula la corporeidad, los afectos/emociones/motivaciones y el espacio o escenario <sup>184</sup> como elementos inseparables en la producción de dinámicas sociales.

En esta relación, Turner encuentra que el espacio es *liminal*, transformativo, no controlado por el reloj sino a través de una suerte de encantamiento donde cualquier cosa puede ocurrir. Un tiempo y un espacio que no puede ser captado desde una lógica representacionista sino representacionista, lo cual va en una línea similar a lo expuesto en los puntos anteriores a través de la noción de formas sociales.

Norman Denzin (2003) también propone el *performance* como espacio de producción y comprensión de lo social y también nos recuerda que la *performance* autoriza por sí misma pero no solo a través de la referencia textual sino a través de la posibilidad de evocar experiencias emocionales compartidas y comprendidas entre el *performer* y la audiencia. Desde allí, Denzin propone la superación de los límites entre la *performance* (haciendo en la teatralidad) y lo *performativo* (haciendo en el lenguaje) para asumir el concepto desde una actividad unificada cuya utilidad metodológica es precisada a través de la etnografía-performativa (*performance ethnography*):

“La performance es un lugar donde la memoria, la emoción, la fantasía y el deseo actúan con el otro, produciendo comprensiones parciales, plurales, incompletas y contingentes” (Norman Denzin, 2003: 8)

Desde allí el autor plantea un acercamiento a lo social que insiste en la inmediatez y la implicación frente a la distancia y el desapego analítico. De acuerdo a su postura, una comprensión de las ciudades como espacios de *performances* permite asumir las movilizaciones entre lo privado y lo público, lo biográfico y lo institucional, proponiendo una visión participativa del sujeto en la ciudad, ya que la generación corporeizada y subjetiva de símbolos y sentidos también atañe a la construcción del poder y la política.

#### 4.4. La ciudad-performance y su potencia política

Siguiendo la propuesta de Denzin, Carl Bagley (2008), considera que una etnografía apoyada en la *performance* permite un modo de re-presentar mas allá de la descripción porque muestra

---

184. Y aquí podemos también encontrar líneas de relación con las propuestas de la etnometodología de Erving Goffman y su noción del *frame* y del *backstage*.

el compromiso y la implicación con los procesos, asumiendo los múltiples significados e interpretaciones y estableciendo relaciones que trascienden el monólogo, porque la *audiencia* (el otro) deviene como co-creador del proceso.

Son sobre las 5 de la tarde de un sábado muy frío de enero. La gente no se anima todavía a salir de sus casas y las calles están todavía solitarias. Camino frente a un hermoso edificio modernista en la calle Marià Aguiló que en una de mis derivas hace poco menos de un año había fotografiado. En aquella oportunidad había un letrero que mostraba que se trataba de una casa okupa, pero aún no mostraba el nombre de La Teixidora. Me animo a entrar al ver un letrero que invita a compartir un vermut desde las 12 del día y un sopar a las 6 de la tarde. No sin un poco de duda ante el misterio de lo que se desplegará del otro lado, atravieso unos pasillos laberínticos, subo algunas escaleras y finalmente atravieso una puerta que me conduce a una enorme habitación. Esta primera vista se me antojó escenográfica por los grandes murales que decoraban la habitación, los colores del piso, la iluminación en tonos rojos que invadía todo el recinto y la disposición de las sillas en círculo esperando para alguna actividad.

Al verme entrar O. me recibe y me invita a conocer la “tienda gratis” y una muestra de fotografías sobre el mobbing inmobiliario.

Subo a la “tienda gratis” y ahora la escenografía se me antoja como un camerino. La ropa usada está dispuesta en perchas con mucho esmero y el espacio ha sido decorado con una peinadora improvisada flanqueada por un maniquí y a un lado un teléfono de disco. La “tienda gratis” es una forma de intercambio que han ideado en La Teixidora, donde puedes llevar lo que te guste y no es requisito que dejes nada a cambio, aunque es obvio que también reciben lo que quieras dejarles....Su propuesta es invitar a la gente a “renovar la imagen” en el encuadre de una tienda tradicional pero fuera de la lógica del consumo.

Entre la efectividad política de una comprensión textualizada frente a una comprensión corporeizada-*performance* existe aún mucha tela que cortar. De momento **es importante proponer que las prácticas performativas devienen no solo como un campo de experimentación sino como apertura a la producción de subjetividades y por lo tanto, como formas de decir frente a las formas tradicionales de hacer política.**

De acuerdo a estas ideas, la ciudad como escenario de la performance deviene como espacio del acontecimiento donde la formación de sentidos es tanto discursiva-reiterativa como corporal-teatral-ritual, y el sujeto figura como intérprete a la vez que como espectador de ese espacio del cual forma parte. La ritualización y la iteración producidas a través del performance (entre lo actuado y lo discursivo) posibilitan que dichas prácticas ejerzan un sentido continuo de reconocimiento político.

Así, el recurso del potencial *performativo* como potencia se implica tanto en nuestros modos de mirar y comprender como en las prácticas que arrebatan los intereses del poder transformando las reglas dadas como ciertas e indiscutibles. Como en la “tienda gratis” de La Teixidora.



Imagen 19: Tienda gratis de La Teixidora.

La ciudad performance es el contexto donde se posibilitan las prácticas creativas de resistencia cuya naturaleza y dimensión es directa e inmediatamente política.

Para Elin Diamond (1996), el *performance* como forma expresiva que se produce en el espacio público cuestiona las prácticas o símbolos que estructuran la vida comunitaria lo cual permite actualizar espacios urbanos vacíos, observar las posibilidades de agencia de los sujetos y finalmente redefinir el ejercicio del poder social.

El valor de las *performances* en la ciudad emerge tanto en su propuesta de desobediencia simbólica frente al mundo oficial como en la intensidad metafórica que sus signos consiguen articular en los imaginarios colectivos. Así a través de la performance es posible poner al descubierto un conjunto de estructuras simbólicas de dominación social que invitan a ser cambiadas a partir de prácticas alternativas y de nuevos significados.

Como ya he señalado, David Pinder (2005) presta atención a los espacios de experimentación y política que emergen de las *performances* en el espacio público. Para Pinder, es posible comprender cómo la ciudad es imaginada y vivida a partir de la apreciación de las experiencias urbanas como actividades críticas que se apropian de los intereses del poder, transformando sus

reglas pre-supuestas para proponer nuevas prácticas políticas, nuevos lenguajes, símbolos y modos creativos de hacer.

La ciudad performance es por tanto el espacio de actuación singular que emerge desde el cuerpo reflexivo, desde el cuerpo integrado a las formas urbanas, que se desplaza, mira y es mirado, que integra la unidad estética del espacio recorrido; en definitiva, el sujeto implicado en la formación de sentidos de ciudad y que desde allí genera prácticas que perturban y transforman los modelos hegemónicos de la *mirada cenital*. Se trata de las prácticas que pueden subvertir mínimas relaciones en lo cotidiano hasta acciones más politizadas que proponen movimientos colectivos. Personalmente, opto por lo primero, por las micro-prácticas cotidianas, del día a día, al ras del suelo.

Desde esta idea, pueden existir infinitos modelos de una ciudad-performance en la producción de espacios políticos. Por ello, pienso que al interior de cualquier ciudad globalizada emergen también ciudades-performance.

No existe un principio único de transformación social porque tampoco existe una forma única de dominación. Hemos visto que en nuestro mundo ampliamente globalizado y tecno-visual son múltiples y sutiles las caras del poder; en consecuencia deben también ser múltiples las posibilidades de resistencias transformadoras y creativas. Desde allí, la ciudad como performance cristaliza la heterotopía de la *mirada impura*, en tanto imaginación e imaginario de ciudad posible.

IV

## CONCLUSIONES Y DIFRACCIONES





## IV. CONCLUSIONES Y DIFRACCIONES

En la fábrica todavía hay restos de la actividad artística de tiempos anteriores, una gran pancarta con el nombre del lugar: *La Escocesa* y graffittis adornando las paredes. También se notan restos de *okupaciones* anteriores y algunos enseres de las personas que habitaban en una de las naves que ya ha sido totalmente desocupada.

La fábrica cerró hacia los años '70 por varios años y a finales de los años '90 sus dueños comenzaron a alquilar pequeños espacios para artesanos y artistas. Los primeros artistas en llegar acondicionaron una nave y luego se fueron incorporando otros más para dar vida a uno de los colectivos artísticos más emblemáticos del Poble Nou. Se dice que había hasta 100 artistas trabajando: del teatro, del circo, músicos, pintores, escultores.

P. es uno de los cinco artistas activos hoy en día en La Escocesa y promotor de una propuesta de gestión que presentan al Ayuntamiento para lograr que el espacio se mantenga como lugar de creación artística. Han conseguido un permiso del Ayuntamiento por 1 año y ahora se dedican a adaptar la nave que les han dejado y a elaborar un proyecto de autogestión para someterlo a consideración por parte de las autoridades, con lo cual apuestan a su permanencia.

Hoy en día su destino aún es incierto a pesar de ese año de gracia: *Nos han ido echando de todos los sitios de la fábrica porque esto lo ha comprado una gran empresa que se llama R. C. Una vez "saneado" el lugar, la empresa ha vendido la finca a otra empresa. Nosotros hemos luchado para que no nos saquen y hemos conseguido el permiso para usar esta nave que les voy a enseñar. Tenemos un año para acondicionar los espacios, gestionarlos y proponer al Ayuntamiento un modelo de gestión autofinanciado por nosotros para que pase a convertirse en una de esas "factorías de creación" que el Ayuntamiento ha propuesto, porque es la única fábrica que queda en Poble Nou con artistas dentro.*

*El Ayuntamiento ha sacado a concurso la rehabilitación del espacio y hay 10 arquitectos trabajando en el proyecto para concursar, pero estos arquitectos no nos han preguntado nada de lo que queremos, o sea, que a lo mejor están diseñando un supermercado. Nosotros también estamos preparando un proyecto con el plan de usos que queremos darle. Aquí no puedo menos que pensar en como el Ayuntamiento en lugar de convocar en primer lugar a los propios artistas que han dado un uso y una identidad al lugar, llama a personal experto externo.*

*El edificio de allí enfrente sabemos que lo va a reestructurar la Tagliabue, la arquitecta del mercado Santa Caterina; ella es una arquitecta deconstructiva, esperemos que no deconstruya demasiado porque estos sitios hay que intervenirlos lo menos posible. El tema es como haremos para poder articular una actividad artística junto con espacios que tendrán otra utilidad.*

Parece que el destino de La Escocesa, —si logra sobrevivir—, es coexistir muy de cerca con la ciudad del conocimiento del 22@, con lo cual será necesario ceder no solo en los espacios físicos sino en la autonomía del trabajo que habían llevado hasta ahora.

Pero en el relato de P. hay una fuerza y un optimismo increíble. Imagino que llevar adelante este proyecto colectivo frente a la presión inmobiliaria e institucional no debe ser tarea sencilla.

Pasamos a través de un "agujero" que han tenido que construir para acceder a la zona de los talleres y por allí subimos por una débil escalerita de construcción hacia el segundo piso que piensan destinar a las artes plásticas; seguimos subiendo a un tercer piso que es la terraza. Desde allí se

obtiene una panorámica de las distintas parcelas en las que se ha dividido la fábrica y veo como está rodeada de terrenos baldíos donde se asentaban otras industrias. Puedo observar con más detalle una fábrica cercana que me había interesado desde la calle y ahora en la terraza me doy cuenta que ha sido quemada y ya no tiene techo, aunque aún se mantiene ilesa su construcción maciza de ladrillos rojos.

Desde la terraza la vista amplia sobre el barrio Poble Nou en esta tarde soleada y azul nos invita a la reflexión, a mirar hacia el horizonte de un espacio en mutación. La conversación toma un cariz de nostalgia y de esperanza. Pregunto a P. cómo imagina el futuro de Barcelona como ciudad para el arte: *Barcelona como ciudad para crear ya no será mas. Esta era una ciudad en transformación que atraía a los artistas que tenían intenciones de crear y buscar nuevos espacios. Ahora los artistas se interesan en otras ciudades en transformación como Berlín, hasta que todo allí sea también reorganizado. En Barcelona los colectivos artísticos piden al Ayuntamiento que les subvencione para poder sobrevivir, pero un colectivo artístico subvencionado limita su capacidad de creación; por eso nuestra propuesta en La Escocesa es intentar ser un sistema autogestionado.* Es un poco el futuro del artista nómada que se desmarca de lo institucional y cuando lo que esta en transformación finalmente es regulado, busca otros espacios desde donde es posible cuestionar y crear. Pero aquí el futuro de La Escocesa es negociar con la institución sus espacios de autonomía.

Solo me queda desearles suerte con el proyecto.

El desalojo de los talleres artesanales en Poble Nou encuentra justificación desde dos planteamientos: Por un lado, a través de la consideración de las nuevas tendencias del arte dentro del ámbito de las nuevas tecnologías, que se fundamentan en el trabajo en red-no presencial a través del ordenador y los dispositivos audiovisuales. Este espacio de producción creativa permite prescindir del soporte tradicional de la obra de arte como el lienzo, el bronce o la sala de ensayos, y principalmente, de la edificación y las grandes áreas para la creación y el almacenaje del material. Bajo este prisma, el arte-tecnología se incorpora en el circuito de las redes de conocimiento permitiendo al proyecto 22@ concentrar los ámbitos creativos para adaptarlo a las necesidades y mecanismos del capitalismo cognitivo.

Por otro lado, el desalojo de los talleres se enmarca en la dinámica de los movimientos financieros del mercado inmobiliario, donde Barcelona, —como ciudad europea y globalizada—, está inmersa. Las antiguas fábricas del período industrial son inoperantes para las necesidades del capitalismo financiero actual, por ello se hace imperioso modificar los usos del territorio y adaptarlo a los nuevos requerimientos del mercado. Así, el 22@ se perfila como un territorio de nueva construcción y equipamientos de alta tecnología donde se instalan las empresas de la *ciudad del conocimiento* en coexistencia con hoteles y edificios para las elites, y aquí la creación autónoma tiene poco lugar.

Aquellas fábricas del siglo XIX ahora son los residuos de un pasado industrial que el proyecto 22@ se interesa en borrar para aprovechar sus terrenos, o con algo de suerte, opta por rehabilitar

para producir una imagen post-industrial y patrimonial que no son más que cascarones vacíos que pretenden sostener una imagen aglutinadora de la identidad del lugar. A los restos de los antiguos vapores o las fábricas remozadas se les ha vaciado de significados y ahora encarnan el salto de la ciudad industrial a la ciudad financiera-informática.

El arte y la creación que los talleres de arte de Poble Nou desarrollaron en aquellas fábricas, desacataron durante varios años la sacralización arqueológica industrial para promover una resignificación simbólica, urbana e incluso histórica de esos edificios, proponiendo también un uso social al producir un vínculo con el barrio que permitió albergar el imaginario artístico que coexistía con el imaginario industrial. Este imaginario de barrio artístico ahora está siendo captado y replanteado por el proyecto 22@.

En un escenario tan complejo como es la ciudad, mis aproximaciones han pretendido producir un retrato a través de una narrativa situada, intertextual y reflexiva de los objetos urbanos en diálogo con la visualidad y con el arte.

Poble Nou, como cualquier barrio en cualquier ciudad es un espacio lleno de imágenes, de objetos en transformación, de huellas visuales. Y como barrio de una ciudad europea, las apariencias que se desvelan en los recorridos a través de sus calles son la expresión de un momento actual que define un determinado modelo de ciudad (en tanto espacio físico) y de lo urbano (en tanto tejido de relaciones). Poble Nou es pues un fragmento de la ciudad globalizada y de la ejecución de las estrategias neoliberales de apropiación del territorio lo cual repercute en sus tejidos sociales.

El caminar observando, el fotografiar, el contemplar, el imaginar las ciudades son palabras que contienen la práctica visual, lo cual ha sido el punto de partida en mi recorrido, donde el cruce entre dos miradas/metáforas (*la mirada cenital y la mirada impura*) propone las coordenadas de una zona urbana desde una posición o una perspectiva del saber y del modelo de representación del objeto que “muestran” concepciones y prácticas en las relaciones con el poder. Esta zona urbana finalmente sedimenta en mi retrato situado de Poble Nou.

Estas preferencias por el objeto visual se han reflejado en mi opción de decantarme por los colectivos artísticos, o quizá por el contrario, mi interés por este barrio ha tenido que ver, — desde el inicio—, con el imaginario artístico que lo recorre más que con el proceso de transformación urbanística. En todo caso, la imagen y la ciudad son líneas que han sido trazadas

juntas, líneas que se tocan y se separan y mi re-presentación de Poble Nou ha pretendido implicarse en ellas para mostrar sus relaciones.

Las dos miradas a la ciudad son dos recorridos que se superponen. Mi tarea ha sido asignarle símbolos y significados a estos itinerarios. La *mirada cenital* como mirada vertical y pretensión omnividente del saber y el poder, representada por el dispositivo visual como inscripción de la verdad, y la *mirada impura* como acercamiento experiencial y encarnado al ras del suelo, cuyas relaciones no se conciben en términos de representación sino de formas.

Un segundo nivel, posterior al anterior, ha conllevado a la materialización de estas miradas como ejercicio práctico en el espacio urbano lo cual me ha permitido sedimentar estas miradas como cartografías y escenarios y concretarlas en Poble Nou.

*La cartografía de la mirada cenital* nos ha aproximado a los usos del espacio urbano desde las prácticas racionales y gubernamentales producidas con la pretensión de integrar toda la pluralidad del espacio en un proyecto total. He figurado esta cartografía en el proyecto 22@ como expresión del proyecto urbano desapegado de las prácticas de los habitantes y que impone un modelo privatizado y biopolítico.

*El escenario de la mirada impura* nos involucra a las experiencias de los cuerpos, las sensaciones y las derivas a través de los espacios urbanos. Así los recorridos devienen como imágenes y metáforas que no solo se presentan en el orden discursivo sino involucran lo afectivo, lo estético y lo performativo. Se trata de un escenario desterritorializado, y por ello emerge y se re-territorializa con través de mis narraciones situadas en las derivas y los encuentros con los colectivos artísticos y vecinos de Poble Nou.

Ahora bien. ¿Son dicotómicas estas dos miradas/metáforas? De entrada puede parecer que propongo una tensión antagónica entre cada una de estas aproximaciones y es posible que inicialmente haya acudido a un esquematismo que me ha permitido diferenciarlas. Sin embargo, como ya he señalado, las experiencias de los recorridos también me han proporcionado intersticios y espacios de concurrencia por lo cual no he producido dos miradas “puras” frente a lo urbano sino escenarios atravesados por líneas de fuga que se conectan entre sí.

La cartografía *cenital* está impregnada de mi *mirada impura*, situada, mestiza, latinoamericana, que al sedimentarse en Poble Nou intenta comprender un fenómeno que no deja de resultar

ajeno y foráneo. Viceversa, el *escenario impuro* está matizado inevitablemente por mi formación y preferencias académicas, esto es, por mi *mirada cenital* que inexorablemente reproduce un conocimiento formado en la tradición moderna y positivista, demandando en ocasiones quiebres con presupuestos muy arraigados para producir una tarea crítica comprometida.

Debido a que cada uno de estos escenarios, así como el retrato de Poble Nou no dejan de ser producciones situadas, es posible que estos recorridos echen en falta otros espacios, otras trayectorias, otras líneas de fuga u otras perspectivas de la mirada. No obstante, la ciudad occidental —y aceptando que existen particularidades y rasgos distintivos—, no está exenta de la *mirada cenital* porque este es el posicionamiento monocular que ha producido el saber/poder moderno. De hecho, lo *cenital* ha estado presente en la producción de nuestras urbes como un proceso inherente al desarrollo del binomio capitalismo y modernidad.

Por otro lado, *la mirada impura*, es la heterotopía que abre a la posibilidad infinita de los recorridos y de las experiencias de cualquier sujeto en cualquier ciudad, y en tanto estas son en esencia plurales, variables y subjetivas, transforman las lógicas lineales y omnividentes de una ciudad predeterminada. Es seguro que existen incontables espacios y trayectos en Poble Nou con los cuales no me he vinculado y que cada caminante en deriva potencialmente puede descubrir nuevas matizaciones *impuras*. Esa es precisamente la característica de este escenario, la posibilidad de tejerlo y destejerlo a cada instante, con lo cual, no existe palabra ni definición que pueda abarcarlo en su totalidad.

A partir de las dos metáforas que he mostrado, esta propuesta se abre a la difracción, pasando por alto cualquier propósito dicotómico o determinista de aproximación a lo urbano para centrar la atención en las posibilidades de transformación radical de las relaciones de poder hegemónicas que delimitan los espacios vitales para, desde allí, proponer giros y respuestas hacia prácticas contrahegemónicas que propicien ciudades para sus habitantes.

Sin pensar en rupturas absolutas o revoluciones utópicas, se trata de continuar con la tarea de reivindicar lo imaginario como una lógica nueva, aprehensible a partir de categorías aún por construir. Retomando la lectura que Emmanuel Lizcano (2003) hace de Cornelius Castoriadis, reconocer lo *pre-su-puesto* que hay en lo *puesto*, aquello que late antes y por debajo de lo hecho y que hace posible los lugares de lo social desde su singularidad. Este carácter *magmático* de lo imaginario que se reactualiza permanentemente abre las posibilidades de transformaciones y re-

definiciones de las identidades y socialidades. En otras palabras, retomar lo imaginario implica recuperar la imaginación, lo mítico, lo simbólico, el mundo sensible, la afectividad como espacios que trascienden las fronteras de lo pensable y de lo decible, a la vez que devienen en *pre-su-puestos* (desestimados por el saber/poder modernos) que instituyen y dan sentido a la socialidad, la cultura y la época.

Para finalizar, las formas como imaginamos nuestra realidad son la referencia de nuestras relaciones y nuestras prácticas. Imaginemos entonces prácticas creativas y transformadoras que permitan retomar el espacio público como escenario de relaciones estéticas y de políticas participativas donde los habitantes podemos producir un “hacer” activo frente a las imposiciones *cenitales*.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2004): *Infancia e Historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ajuntament de Barcelona (2006): *Barcelona 22@ El Districte de la innovació*. . Disponible en: <http://www.22barcelona.com/content/blogcategory/49/280/lang,ca/>.

Alba Rico, Santiago (2006): La piedra reprimida y la cuadratura del círculo. Prólogo en Emmánuel Lizcano: *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Allard, Pablo (2003): Las dimensiones del juego: la ciudad como campo y escenario. *ARQ*. (55). Extraído el 10 de septiembre de 2006, de la base de datos SCIELO.

Amigot, Patricia y Pujal, Margot (2006): Ariadna danza: lecturas feministas de Michel Foucault. *Athenea Digital* 9: 100-130. Disponible en: <http://antalya.uab.es/athenea/num9/Amigot.pdf>.

Andreotti, Libero y Costa, Xavier (Eds.) (1996). *Teoría de la deriva i altres textos situacionistes sobre la ciutat*. Barcelona: Macba/Atar.

Anzaldúa, Gloria (1987): *Borderlands-La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.

Associació per l'Arxiu Històric del Poble Nou (1991): *El Poble Nou: 150 anys d'història*. Barcelona: Arxiu Històric del Poble Nou.

Augé, Marc (2000): *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bagley, Carl (2008) Educational ethnography as performance art: towards a sensuous feeling and knowing. *Qualitative Research*, 8 (1): 53-72. Extraído el 05 de febrero de 2008 de la base de datos SAGE.

Barthes, Roland (1980): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Bassett, Keith (2004): Walking as an Aesthetic Practice and a Critical Tool: Some Psychogeographic Experiments. *Journal of Geography in Higher Education*, 28 (3): 397-410. Extraído el 03 de abril de 2009 de la base de datos Consorci de Biblioteques Universitaries de Catalunya.

Basson, Steve (2006) 'Oh comrade, what times those were!' History, capital punishment and the urban square. *Urban Studies*, 43 (7): 1147–1158. Extraído el 10 de mayo de 2008 de la base de datos EBSCOHost.

Baudrillard, Jean (1974): Kool Killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes. *Papers. Revista de Sociología*. Simposio Internacional de Sociología Urbana. (pp. 27-38) Universitat Autònoma de Barcelona.

Baumann, Zygmunt (2007): Tiempos líquidos: arte líquido. En: Baumann, Z. y otros: *Arte, ¿líquido?* (pp. 71-96) Madrid: Ediciones Sequitur.

Benjamin, Walter (1936/1991): *El Narrador*. Traducción Roberto Blatt. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

Benjamin, Walter (2005): *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

Berenstein Jacques Paola (2006): Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade. En: Jeudy, Henri y Berenstein, Paola: *Corpos e cenários urbanos. Territórios urbanos e políticas culturais*. (pp. 117-139) Editora Universidade Federal da Bahia: Salvador de Bahía.

Birulés, Fina (1997): Relativismo e Historia. La actualidad de la comprensión. En: Arenas, L.; Muñoz, J. y Perona, J.: *El desafío del relativismo*. (pp. 183-192). Madrid: Trotta.

Blanchard, C. (2003): Jean Nouvell proyecta el futuro Parc Central del Poble Nou, a solo 800 metros de la torre Agbar. *El País*. 25/01/2003. Extraído el 12 de marzo de 2009 de [http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Jean/Nouvel/proyecta/futuro/Parc/Central/Poblenou/solo/800/metros/torre/Agbar/elpepiautcat/20030125elpcat\\_12/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Jean/Nouvel/proyecta/futuro/Parc/Central/Poblenou/solo/800/metros/torre/Agbar/elpepiautcat/20030125elpcat_12/Tes/).



Blondeau, Oliver (2004) Génesis y subversión del capitalismo informacional. En: *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*. (pp. 31-48). Madrid: Traficantes de sueños.

Borges, Jorge Luis (1976): *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza.

Borja, Jordi (1998): Ciudadanía y espacio público. *Urban. Espacio Público*. Biblioteca virtual. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Extraído el 25 de abril de 2007 de <http://www.urban.cccb.org>.

Bourdieu, Pierre (1979): *La fotografía: Un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen.

Bourdieu, Pierre (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

Bourriaud, Nicolás (2006): *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Braidotti, Rosi (2000): *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Brea, José Luis (2005): Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad. En: Brea, José Luis (Ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (pp. 5-14). Madrid: Akal.

Briceño Guerrero, José M. (1997): *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monteavila.

Buck-Morss, Susan (2001): *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Buck-Morss, Susan (2005a): *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona: Buenos Aires.

Buck-Morss (2005b): Estudios visuales e imaginación global. En Brea, José Luis (Ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (pp. 145-159). Madrid: Akal

Burke, Peter (2005): Performing History: The Importance of Occasions. *Rethinking History*. 9 (1): 35 – 52. Extraído el 20 de abril de 2009 de la base de datos Consorci de Biblioteques Universitaries de Catalunya.

- Burr, Viviane (2001): The extradiscursive in social constructionism. En: Nightingale, David and Cromby, John (Eds.): *Social Constructionist Psychology. A critical analysis of theory and practice*. (pp.113-126). Open University Press: Buckingham.
- Butler, Judith (2001): *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- Butler, Judith (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós
- Butler, Judith (2007): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- Cabrera Alcalá, Manuel (2001): *Superación del duelo y la melancolía en la separación de parejas: Mitemas arquetipales y estructura ritual compensatoria*. Tesis de grado. Escuela de Antropología. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Calvert, Peter (2001): Internal colonisation, development and environment. *Third World Quarterly*, 22 (1): 51-63. Extraído el 30 de abril de 2008 de la base de datos JSTOR.
- Cañedo, Montserrat (2008): *Cuerpos peligrosos en el cuerpo de la ciudad. Medicina y política en el Madrid de finales del siglo XIX*. Ponencia presentada en el Congreso El Cos: Objecte i subjecte de les ciències humanes i socials. Institució Mila i Fontanals. Barcelona. Enero.
- Careri, Francisco (2005): *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carreño, Gastón (2008): El pecado de ser 'otro': Análisis a algunas representaciones monstruosas del indígena americano (siglos XVI-XVIII). *Revista chilena de Antropología visual*, 12 (2):127-146. Disponible en: [http://www.antropologiavisual.cl/carreno\\_12.htm#Layer2](http://www.antropologiavisual.cl/carreno_12.htm#Layer2).
- Carretero, Enrique (2003) La radicalidad de lo imaginario en Cornelius Castoriadis. *Revista Anthropos: La pluralidad de los imaginarios sociales de la modernidad*, 198: 95-105.
- Cassián, Nizaiá; Escobar, Ma. Gisela; Espinoza, Ricardo; García, Raúl; Holzknecht, Martín y Jiménez, Carolina. (2006). *Imaginario Social: Una aproximación desde la obra de Michel*

Maffesoli. *Athenea Digital*, 9: 1-26 Disponible en <http://antalya.uab.es/athenea/num9/Cassian.pdf>.

Castoriadis, Cornelius (1989): *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 2: El imaginario social y la institución. Barcelona: Tusquets.

Castro-Gómez, Santiago (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". En: Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (s/p) Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO: Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/castro.rtf>.

Castro-Gómez, Santiago (2007): *La Hybris del Punto Cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana

Clarac, Jacqueline (2003): *Dioses en el exilio. Representaciones y prácticas simbólicas de la Cordillera de Mérida*. Ediciones del Vicerrectorado Académico. Mérida-Venezuela: Universidad de Los Andes.

Córdoba, David (2003). Identidad sexual y performatividad. *Athenea Digital*, 4: 87-96. Extraído el 11 de diciembre de 2008 de <http://antalya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf>.

Daston, Lorraine and Galison, Peter (1992): The image objectivity. *Representations*, 40: 81-128. Extraído el 14 de noviembre de 2007 de la base de datos JSTOR.

Debord, Guy (1957/2003) Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional: Documento Fundacional. *El Despertáculo situacionista*. Traducción de Nelo Vilar Extraído el 12 de abril de 2006 de <http://www.eldespertador.info/despierata/textdesper/textoN3/situax/informe.htm>.

Debord, Guy (1967/1998) La sociedad del Espectáculo. Cap.2. *Maldejojo*. Traducción para el Archivo Situacionista Hispano. Extraído el 19 de marzo de 2008 de <http://www.sindominio.net/ash/espect0.htm>.

Deleuze, Gilles (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1988): *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos

Delgado, Manuel (1999): *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama

Delgado, Manuel (2002): *Etnografía del espacio público*. Extraído el 13 de enero de 2008 de [http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/ETNOGRAFIA%20DEL%20ESPACIO%](http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/ETNOGRAFIA%20DEL%20ESPACIO%20).

Delgado, Manuel (2007a): *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'Modelo Barcelona'*. Madrid: Catarata.

Delgado, Manuel (2007b): *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama

Denzin, Norman (2003): The Call to Performance. *Symbolic Interaction*, vol. 26, (1): 187–207.

Descartes René (1641/1977): Meditaciones acerca de la filosofía primera, en las cuales se demuestra la existencia de Dios, así como la distinción real entre el alma y el cuerpo del hombre. Traducción de Vidal Peña. *Museo Digital*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Extraído el 21 de noviembre de 2007 de [http://docentes.uacj.mx/museodigital/cursos\\_2005/gabriela/DescartesMeditaciones.pdf](http://docentes.uacj.mx/museodigital/cursos_2005/gabriela/DescartesMeditaciones.pdf).

Diamond, Elin (1996) *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge,

Diamond, Elin (2000) Re: Blau, Butler, Beckett, and the Politics of Seeming. *The Drama Review*, 44 (4): 31-43.

Doménech, Miquel; Iñiguez, Lupicinio; Tirado, Francisco (2003) George Herbert Mead y la psicología social de los objetos. *Psicología & Sociedade*, 15 (1). Extraído el 20 de agosto de 2006 de la base de datos Scielo.

Durand, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

Durand, Gilbert (2000): *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

Dussel, Enrique (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En: Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*.(s/p). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO: Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/dussel.rtf>.

Eliade, Mircea (1985): *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial: Madrid.

Escobar, María Gisela (1996): *El Lenguaje Plástico: Construcción de la Realidad en la vida cotidiana*. Tesis de Magister en Psicología Social. Decanato de Estudios de Postgrado. Caracas: Universidad Simón Bolívar.

Escobar, Maria Gisela (2001): El lenguaje plástico en la cotidianidad. *Revista de la Asociación venezolana de Psicología Social. AVEPSO*, 14 (1): 67-87.

Escobar, Maria Gisela y Vargas, Liliana (2007): Globalización y construcción de identidades en la ciudad contemporánea: un análisis de discurso de la nueva ordenanza cívica de Barcelona. *Universitas Psychologica*. 6 (3): 601-611

Esteban, Iñaki (2007) *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Anagrama: Barcelona.

Fernández Christlieb, Pablo (1994): Psicología Social, intersubjetividad y Psicología Colectiva. En Maritza Montero (Coord.): *Construcción y crítica de la Psicología Social*. (pp. 49-107). Barcelona: Anthropos.

Fernández Christlieb, Pablo (2001): La estructura mítica del pensamiento social *Athenea Digital*, 0: 11-30. Disponible en: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/2/2>.

Fernández Christlieb, Pablo (2004a): *El espíritu de la calle: Psicología Política de la Cultura cotidiana*. Barcelona: Anthropos.

Fernández Christlieb, Pablo (2004b): *La Sociedad Mental*. Barcelona: Anthropos.

Fernández Polanco, Aurora (2006): *La Visión Impura. Fondos de la Colección Permanente*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Foucault, Michel (1969): *La Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1978a): Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. En J. Varela y Alvarez-Uría (Eds.) *Microfísica del Poder*. (pp.153-162). Madrid: La Piqueta.

Foucault, Michel (1978b): Preguntas a Michel Foucault sobre la Geografía. En J. Varela y Alvarez-Uría (Eds.) *Microfísica del Poder*. (pp. 111-124). Madrid: La Piqueta.

Foucault, Michel (1984): Space, Knowledge and Power. En Paul Rabinow: *The Foucault Reader*. (pp. 239-256). New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel (1989): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

Foucault, Michel (1999a): Subjetividad y Verdad. En Gabilondo, Angel (Ed.): *Michel Foucault. Estética, ética y Hermenéutica*. Obras Esenciales. Vol. 3 (pp. 255-260) Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (1999b): Verdad y Poder. En Varela, Julia y Alvarez Uría, Fernando (Eds.): *Michel Foucault. Estrategias de Poder*. Obras Esenciales. Vol. 2. (pp. 41-55) Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (2000) La Gubernamentalidad. En Foucault, M: Espacios de Poder. Madrid: La Piqueta. Reproducida en *Tareas. Revista del Centro de Estudios Latinoamericanos*, 106: 5-25.

Foucault (2002): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2006): *Las Palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.

Fractalitats en Investigació Crítica (2005): *Derivas y Trayectorias Identitarias en el Barrio del Raval*. Extraído el 15 de febrero de 2005, de <http://riereta.net/tiki/tiki-index.php?page=derives>.

Gabilondo, Angel (1999): Foucault. En Gabilondo Angel (Ed.). *Michel Foucault. Estética, ética y Hermenéutica*. Obras Esenciales. Vol. 3. (pp. 263-268) Barcelona: Paidós.

Gadamer, Hans-Georg (2006): *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Neometrópolis.

García, Angeles (2006): Las Megalópolis que devoran al hombre. *El País*. 12/09/2006. Extraído el 12 de septiembre de 2006 de: [http://www.elpais.es/articulo/cultura/megalopolis/devoran/hombre/elpporcul/20060912elpepicul\\_1/Tes/](http://www.elpais.es/articulo/cultura/megalopolis/devoran/hombre/elpporcul/20060912elpepicul_1/Tes/).

García Márquez, Gabriel (2007): *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española.

González, Silverio (2005): *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido de convivencia nacional*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Guattari, Felix (1996): *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Guattari, Felix y Rolnik, Suely (2006): *Micropolítica. Cartografías del Deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Halbwachs, Maurice (2004): *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Haraway, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Catedra.

Haraway, Donna (2004): *Testigo\_Modesto@ Segundo\_Milenio. HombreHembra©\_Conoce\_Oncorrotón®: Feminismo y tecnociencia*. Barcelona: UOC.

Haraway, Donna (2007). Crittercam: Compounding eyes in NatureCulture. En Selinger, Evan (Ed). *Expanding Phenomenology: Companion to Ihde*. NY: SUNY Press. Manuscrito presentado para publicación.

Haraway, Donna (2006) A Note of a Sportswriter's Daughter: Companion Species. En Helene Moglen (Ed.) *Bodies in the Making: Transgressions and Transformations*. Santa Cruz: New Pacific Press. Manuscrito presentado para publicación.

Harvey, David (2008). The right to the city. *New Left Review*, 53: 23-40. Extraído el 10 de diciembre de 2009 de <http://www.newleftreview.org>.

Harvey, David (2000): Mundos urbanos posibles. En Ramos, Angel Martín (Ed.) (2004): *Lo Urbano, en 20 autores contemporáneos*. (pp. 177-198). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

Hernández, Marisela (2001): Tres aproximaciones a la investigación cualitativa: Fenomenología, Hermenéutica y Narrativa. *Revista de la Asociación venezolana de Psicología Social. AVEPSO*, 14 (1): 9-65.

Hernández, Marisela (2003): Reivindicando los objetos: Por una investigación con sabor. *Forum: Qualitative Social Research*. 4 (2). Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/fqs>.

Hiernaux-Nicolas, Daniel (1999). Walter Benjamin y los pasajes de París: el abordaje metodológico. *Economía, Sociedad y Territorio*, II (6): 277-293.

Hobbes, Thomas (1989): *Leviatán: La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*. Madrid: Alianza Editorial.

Huxley, Margo (2006): Spatial rationalities: order, environment, evolution and government. *Social & Cultural Geography*, 7 (5): 771-787. Extraído el 25 de marzo de 2008 de la base de datos EBSCOHost.

Ibáñez, Tomás (2001): *Muníciones para disidentes. Realidad. Verdad. Política*. Barcelona: Gedisa.

Iregui, Jaime (2005): *Derivas por Bogotá-Proyecto Observaciones*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.

Kohan, Martín (2007): *Zona Urbana*. Madrid: Trotta

Latour Bruno (2002): What is iconoclasm? Or there is a world beyond the image wars?. En: Latour, Bruno and Weibel, Peter (Eds.): *Iconoclasm: Beyond Image Wars in Science, Religion and Art*. Catálogo. ZKM Center for Art and Media. Karlsruhe: MIT. Extraído el 05 de noviembre de 2007 de [http://www.bruno-latour.fr/livres/catalogues.html#livres\\_iconoclasm](http://www.bruno-latour.fr/livres/catalogues.html#livres_iconoclasm).

Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford.

Latour Bruno & Hermant Emilie (2006) Paris: Invisible City. Traducción de Liz Carey-Libbrecht: (1998) *Paris ville invisible*. Paris: La Découverte-Les Empêcheurs de penser en rond. Extraído el 24 de marzo de 2008 de [http://www.bruno-latour.fr/livres/viii\\_paris-city-gb.pdf](http://www.bruno-latour.fr/livres/viii_paris-city-gb.pdf).

Law, John (2003) *Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity*. Lancaster University: Centre for Science Studies. Extraído el 25 de junio de 2008 de <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Law-Notes-on-ANT.pdf>.



- Lauretis, Teresa de (1992): *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Barcelona: Cátedra.
- Lefebvre, Henri (1975): *Lógica formal, lógica dialéctica*. Madrid: Siglo XXI.
- Lindón, Alicia; Hiernaux, Daniel y Aguilar, Miguel (2006): De la espacialidad, el lugar y los imaginarios urbanos: a modo de introducción. En Lindón, A.; Hiernaux, D. y Aguilar, M (Coords.). *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. (pp. 9-25). Barcelona: Anthropos-México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lizcano, Emmánuel (2003): Castoriadis, la autonomía y lo imaginario colectivo: la agonía de la Ilustración. *Anthropos: La pluralidad de los imaginarios sociales de la modernidad*, 198: 189-209
- Lizcano, Emmánuel (2006): *Metáforas que nos piensan: Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de Sueños
- López Catalán, Oscar y Vivas i Elias, Josep (2006): Metrópolis y tecnología: nodos de conexión. En: López Catalán, O. y otros: *Paseando por la ciberciudad: tecnología y nuevos espacios urbanos*. (pp. 9-40) Barcelona: Editorial UOC. .
- Lugones, María (1994): Purity, Impurity, and Separation. *Signs*, 19 (2): 458-479. Extraído el 15 de abril de 2009 de la base de datos JSTOR.
- Maffesoli, Michel (1990): *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.
- Maffesoli, Michel (1993): *El Conocimiento Ordinario. Compendio de Sociología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maffesoli, Michel (1997): *Elogio de la razón sensible: una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós.
- Maffesoli, Michel (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- Marcus, George (1994): On Ideologies of Reflexivity in Contemporary Efforts to Remake the Human Sciences. *Poetics Today*, 15 (3): 383-404. Extraído el 27 de abril de 2009 de la base de datos JSTOR.

Marot, Sébastien (2006): *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili

Martín Rojo, Luisa (2001): New developments in discourse analysis; Discourse as Social Practice. *Folia Lingüística*. XXXV (1-2):42-78

Masjuan, Eduard (1998): *El anarquismo ibérico: Sus relaciones con el urbanismo ecologista u "orgánico", el neomalthusianismo y el naturismo*. Tesis Doctoral. Departamento de Economía e Historia Económica. Universitat Autònoma de Barcelona.

McNay, Lois (1999): Gender habitus and the field. Pierre Bourdieu and the limits of reflexivity. *Theory, culture and society*, 16 (1): 97-117.

Mead. George Herbert (2001) La naturaleza de la experiencia estética. Traducción Esteban Laso y Anna Vítors. *Athenea Digital*, 0. Disponible en: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/6/6>.

Merleau-Ponty, Maurice (1957): *Fenomenología de la percepción*. México. Fondo de Cultura Económica.

Michael, Mike (1996): *Constructing Identities: The Social, the Nonhuman and Change*. London: Sage.

Minh-Ha, Trinh T. (1991): *When the moon waxes red: representation, gender, and cultural politics*. New York : Routledge.

Montaner, Josep María (2008): *Gentrificació. Els museus son només agents del capital immobiliari?* Seminario. Museu d'Art Contemporani de Catalunya, noviembre.

Montenegro, Marisela y otros (2005) Investigar desde las participantes: derivas y actuaciones. En: Romay Martínez, García Mira y Real Deus (comps.) *Psicología Social y problemas sociales*. Vol.1: Epistemología, procesos grupales y procesos psicosociales básicos. (pp.23-30). Madrid: Biblioteca Nueva.

Mora, Martín (1998) *Maneras de mirar el espacio: Un ensayo sobre artefactos, trashumancias y extranjeros*. Tesis de Master. Doctorado en Psicología Social. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <http://www.geocities.com/plektopoi2/>.

Mora, Martín (1999): *Horizontes urbanos y quimeras proteiformes: Psicología impresionista de los personajes liminales*. Tesis Doctoral. Doctorado en Psicología Social. Universitat Autònoma de Barcelona.

Morey, Miguel (1987): Prólogo. En Deleuze, Gilles: *Foucault*. Barcelona: Paidós.

Miguel Morey (2009): *El pensamiento intempestivo de Michel Foucault*. Curso. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Febrero.

Moscovici, Serge (1985): *La era de las multitudes: Un tratado histórico de Psicología de las masas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Moxey, Keith (2005): Estética de la cultura visual en el momento de la globalización. En Brea, José Luis (Ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (pp. 27-37). Madrid: Akal

Negrete Ballesteros, Plinio. (2006): El pensamiento físico en la cosmovisión occidental. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*. 11: 287-315.

Negri, Antonio (2004). *Cinco lecciones entorno a Imperio*. Paidós: Barcelona

Ocampo, Pablo (2005): Hétérotopia/Heterotopía. En Ocampo, Pablo: *Periferia. La heterotopía del no-lugar* (pp.29-37). Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

Pinder, David (2001): Ghostly footsteps: voices, memories and walks in the city. *Ecumene*. 8 (1): 1-19. Extraído el 06 de septiembre de 2007 de la base de datos SAGE.

Pinder, David (2005): Arts of urban exploration. *Cultural Geographies*, 12: 383-411. Extraído el 06 de septiembre de 2007 de la base de datos SAGE.

Pla Estratègic de Cultura de Barcelona (2006): Barcelona, laborator de cultura. Ajuntament de Barcelona.

Prekarias a la deriva (2004): *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de sueños

Preciado, Beatriz (2004): Género y Performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Arteleku*, 54: 20-27. Extraído el 13 de octubre de 2008 de la base de datos Dialnet.

Preciado Beatriz (2008) *L'art després els feminismes. Cap a una historiografia postfeminista de l'art contemporani*. Curso. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Abril.

Pujal, Margot (2003): La tarea crítica: interconexiones entre lenguaje, deseo y subjetividad. *Política y Sociedad*, 40 (1): 129-140

Purcell, Natalia (2005) *Aproximación a las posibilidades y límites de lo visual en la investigación social*. Tesis de Master. Doctorado en Psicología Social Universitat Autònoma de Barcelona.

Quijano, Anibal (2000): Colonialidad del Poder y clasificación social. *Journal of world-systems research*. 2. Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein/Part I: 342-386. Extraído el 07 de noviembre de 2007 de <http://jwsr.ucr.edu>.

Rabinow, Paul (1992): *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos*. Madrid: Júcar.

Rama, Angel (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Rice, Carla (2009): Imagining the Other? Ethical Challenges of Researching and Writing Women's Embodied Lives. *Feminism Psychology*, 19 (2): 245-266. Extraído el 07 de mayo de 2009 de la base de datos SAGE.

Rivero, Isabel (2005): *Ciencias "psi", subjetividad y gobierno. Una aproximación genealógica a la producción de subjetividades "psi" en la modernidad*. Tesis Doctoral. Doctorado en Psicología Social. Universitat Autònoma de Barcelona.

Rojas, Jesús (1997): *Narrativas del espacio. Una resignificación del espacio en el contexto tecnológico y el pensamiento de finales del siglo XX*. Tesis Doctoral. Doctorado en Psicología Social. Universitat Autònoma de Barcelona.

Rojas, Jesús; Pellicer, Isabel; Santoro, Valeria; Vivas, Pep (2007). @City: lecturas tecnológicas de Barcelona. *Athenea Digital*, 11, 114-131. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/384/329>.

Rolnik, Suely (2006): *Una terapèutica para tiempos desprovistos de poesía*. En: Una altra relacionalitat: Sobre la cura en temps despullats de poesia. Curso. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Marzo. Texto inédito.

Romero Bachiller, Carmen (2006): *Articulaciones identitarias. Prácticas y representaciones de género y raza-etnicidad en mujeres inmigrantes en el barrio de Embajadores (Madrid)*. Tesis Doctoral. Facultad de Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid.

Rose, Nikolas (1990): Psychology as a 'Social Science'. Parker, Ian & Shotter, John (Eds.). *Deconstructing Social Psychology* (pp.103-116). London: Routledge.

Rose, Nikolas (1999): *Powers of freedom. Reframing Political Thought*. Cambridge: University Press.

Schutz, Alfred (1972): *Fenomenología del mundo social: Introducción a la sociología comprensiva*. Buenos Aires: Paidós.

Scott, Joan (1999) La experiencia como prueba. En Carbonell, Neus y Torras, Meri (Comps.) *Feminismos literarios*. (pp. 77-112). Madrid: Arco.

Shapin, Steven, & Schaffer, Simon (1985). *Leviathan and the Air pump. Hobbes, Boyle and the Experimental Life*. New Jersey: Princeton University Press.

Simmel, Georg (1910/2006). How is Society Possible? *American Journal of Sociology*, 16. Extraído el 09 de mayo de 2006 de <http://socserv2.socsci.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/simmel/society>.

Simmel, Georg. (1911/1999): *Cultura Femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba Editorial.

Smith, Neil (2008): *Gentrificació. Els museus son només agents del capital immobiliari?* Seminario. Museu d'Art Contemporani de Catalunya. Noviembre.

Sontag, Susan (1981): *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa

Turner, Victor (1974): *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

Vargas-Monroy, Liliana (2007): *Lógicas científicas/coloniales del conocimiento. Una crítica al testimonio modesto desde territorios de frontera*. Tesis de Master. Doctorado en Psicología Social. Universitat Autònoma de Barcelona.

Virilio, Paul (1989): *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra.

Virilio, Paul (1995) *Velocidad e información ¡Alarma en el ciberespacio!*. Le monde diplomatique. Agosto. Extraído el 20 de marzo de 2006 de <http://aleph-arts.org/pens/speed.html>.

Virno, Paolo (2003): *Virtuosismo y Revolución. La acción política en la época del desencanto*. Madrid: Traficantes de Sueños

Vítores, Ana y Vivas, Pep (2005) La Psicología Colectiva de Maurice Halbwachs. *Athenea Digital*, 8: 1-11 Disponible en: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/225/225>.

Vivas i Elias, Pep y Vidal i Moranta, Tomeu (2006): Formas de investigación para una ciberciudad. En: En López Catalán, O. y otros: *Paseando por la ciberciudad: tecnología y nuevos espacios urbanos* (pp. 108-133). Barcelona: Editorial UOC:

Walden, Scott (2005) Objectivity in Photography. *British Journal Of Aesthetics*, 45 (3): 258-272. Extraído el 22 de noviembre de 2007 de la base de datos Oxford Journals.

Wallerstein, Immanuel (1998) *El Moderno sistema mundial*. México: Siglo XXI.

Wells, H.G. (1898/1995): *The war of the worlds*. Walker, John (Editor web). Project Gutenberg. Disponible en: <http://www.fourmilab.ch/etexts/www/warworlds/warw.html>.

Whitaker, Reg (1999) *El fin de la privacidad. Cómo la vigilancia total se está convirtiendo en realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Zunino, Hugo (2002): Formación institucional y poder: investigando la construcción social de la ciudad. *EURE*, 28 (84): 103-116. Extraído el 10 de abril de 2008 de la base de datos Scielo.

## Zonas Web

Associació d'Empreses i Institucions 22@Barcelona. 22@ Network. <http://www.22network.net>

Caminal. Taller de Arte. <http://www.caminal.org/druno/>

Can Felipa. Ajuntament de Barcelona. <http://www.bcn.es/canfelipa/>

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. <http://www.cccb.org/ca/>

FIC. Procesos de Gubernamentalidad en las Democracias liberales contemporáneas. <http://psicologiasocial.uab.es/fic/es>

Graffiti de Barcelona. <http://graffitidebarcelona.blogspot.com/>

Hangar. Centro de Producción de Artes Visuales. [http://www.hangar.org/drupal /](http://www.hangar.org/drupal/)

Interferencia. Intervenciones artísticas en espacios urbanos. <http://www.interferencia.info/>

Instituto Hemisférico de Performance y Política. <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/esp/about/>

Krax. Colectivo de creatividad urbana. <http://krax.citymined.org/>

La Ciudad Tomada. <http://www.laciudadtomada.org/blog.htm>

La Escocesa. Colectivo de Artes Visuales. <http://www.laescocesa.org/>

Museu d'Art Contemporani de Barcelona. <http://www.macba.cat/controller.php>

Nau21. Barcelona. <http://www.nau21.net/index.html>

NIU. Espai artístic contemporani. <http://www.niubcn.com/>

Observatori del Paisatge: <http://www.catpaisatge.net/esp/>

Perpetracions. Intervencions efímeres al carrer. Ajuntament de Barcelona. <http://www.perpetracions.net/>

POCS. Project for Open and Closed Space Sculpture association <http://www.pocs.org/>

Salvem Can Ricart. Poble Nou. Barcelona: <http://www.salvemcanricart.org/>

Site Size. Territorio. Intervenció. Cultura. Construcció Social Autònoma. <http://www.sitesize.net/>

V de Vivienda: <http://bcn.vdevivienda.net/>

