

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES JURÍDICAS Y DE LA  
COMUNICACIÓN**



**Universidad de Valladolid**



**GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS**

CURSO 2019-2020

LA INVASIÓN DEL ESPACIO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA. UN ESTUDIO DEL PODER  
REIVINDICATIVO DEL ARTE PARA LA RECUPERACIÓN DE MADRID.

(Disertación)

LYDIA GARCÍA VAQUERO

Tutor: Jesús F. Pascual Molina

SEGOVIA, 6 DE JULIO DE 2020

## **Resumen**

El siguiente estudio se ocupará de realizar una investigación sobre la cualidad transversal de la problemática espacial contemporánea. Por medio de conceptos de la teoría urbanística y artística, se tratará de desvelar la invasión de la ciudad, un territorio originalmente público, como resultado de los movimientos de globalización y capitalismo. En respuesta a esto, la investigación propondrá una posible recuperación de lo urbano a través de nuevas manifestaciones artísticas realizadas en el contexto de Madrid.

**Palabras clave:** Espacio, Urbanismo, Globalización, Intervención artística.

## **Abstract**

The following paper will attempt to investigate the intersectional quality of the spatial issue in the contemporary context. Using concepts from the urban and artistic theory, we will attempt to disclose the city's intrusion, a public territory originally, as a result of globalization flows and capitalism. As a response to this issue, the investigation will suggest the retrieval of the urban space through new artistic manifestations taking place in the context of Madrid.

**Key words:** Space, Urbanism, Globalization, Artistic intervention.

# Índice

1. Introducción.....	4
2. Justificación.....	6
3. Objetivos.....	10
4. La muerte de la ciudad. Contextualización del problema actual.....	11
5.1    Una mirada integral a la ciudad.....	11
5.1.1    Verticalidad.....	12
5.1.2    Horizontalidad.....	18
5.1.3    La mirada cenital.....	22
5.2    Capitalismo y publicidad.....	30
5. La recuperación de la ciudad. Intervenciones en el contexto de Madrid.....	35
6.1    El secuestro de la calle.....	35
6.2    Iniciativas para la recuperación del espacio madrileño.....	36
6.2.1 <i>Carrying</i> , Pepe Espaliú (1992).....	37
6.2.2 <i>Divisor</i> , Lygia Pape (2011).....	39
6.2.3 <i>Sacrilege</i> , Jamie Deller (2015).....	41
6.2.4 <i>TA, TE, TI, TO, TU</i> , Esther Ferrer (2017).....	43
6. Conclusiones.....	46
7. Bibliografía.....	48
8. Índice de figuras.....	51

## 1. Introducción

“La práctica espacial no crea vida, sino que la regula” (Lefebvre, 1974, p. 391).

La problemática del espacio es imprescindible en el estudio de la actualidad. La razón, es que su carácter omnipresente lo hace partícipe de muchos de los debates actuales, convirtiéndolo así en una cuestión multidisciplinar. Esto puede resultar poco evidente, ya que pensar en espacio es, en muchas ocasiones, pensar en construcción o planificación. En cambio, la práctica espacial comprende todas las acciones humanas que toman parte en él. Tanto es así que, al revisar la etimología alemana, la palabra *raum* de la que proviene el término “espacio” o “lugar”, encontramos que esta se refiere a la acción humana de “abrir un claro en el bosque” (Ortega Valcárcel, 2000 citado en Hiernaux-Nicolás, p. 42)<sup>1</sup>. En efecto, la naturaleza en la actualidad únicamente actúa como materia prima del espacio, el lienzo sobre el que “operan las fuerzas productivas de las distintas sociedades para forjar su espacio” (Lefebvre, 1974, p. 90).

Esta noción del espacio como práctica social no ha sido el principal enfoque de la problemática espacial, ya que principalmente se ha comprendido como un dilema científico o matemático<sup>2</sup>. Más recientemente, el concepto “lugar” se ha extrapolado en teorías sobre lo literario, lo onírico o lo teatral (Blanchot, 1992). Esta dispersión del concepto origina una fragmentación de la cualidad integral del problema, lo que genera que el conocimiento sobre el espacio acabe sentando sus bases en percepciones individuales, distanciadas de las prácticas sociales reales.

Lefebvre, teórico francés que dedicó gran parte de su obra a la producción en el espacio, apunta que al hacer esto corremos el peligro de que la “práctica teórica” evolucione en algo distinto a la “práctica social” y por tanto que el “pivote de referencia”

---

<sup>1</sup> Conocer la etimología germana es tan necesario como conocer la etimología latina, puesto que gran parte de la investigación sobre el espacio se realiza en inglés, usando el término “*room*”. Sin embargo, conviene apuntar que el término latino “*spatium*”, del que procede el vocablo espacio, se refiere a la distancia temporal o material entre dos puntos, lo cual también es interesante para entender la práctica espacial.

<sup>2</sup> La noción euclidiana o, en términos lefebvrianos, el espacio abstracto es una concepción del espacio que protagonizó el enfoque epistemológico del espacio durante muchas eras. Esta noción, en función de la geometría y la homogeneidad, prioriza lo matemático a lo social. Para saber más, ver Lefebvre, 1974, p. 322.

o ciencia se vea manchada de una ideología individualista y hegemónica (Lefebvre, 1974, p. 67). Como podemos deducir, este pensamiento que participa de los discursos científicos acaba permeando también en la construcción, el diseño y la percepción de los espacios. Al fin de al cabo, el espacio está circunstanciado a la producción de una sociedad, y por lo tanto a su conocimiento y sus creencias. Es entonces imposible hablar de espacio en tanto que absoluto, sino que deberemos referirnos al espacio antiguo, espacio moderno, espacio europeo...

Esta deducción genera una inquietud de conocer entonces cuáles son los factores que moldean el espacio físico en el que habitamos y cómo estos afectan al ciudadano. Puesto que partimos de la premisa de que la ideología está presente en todas las capas de la sociedad, –incluso en la ciencia– nuestra hipótesis defenderá que las materializaciones ideológicas hegemónicas presentes en la ciudad contemporánea constituyen un espacio hostil e invasivo para el ciudadano y que las nuevas manifestaciones artísticas que toman parte en la ciudad son una manera de reclamar, de vuelta, el espacio colectivo. Por tanto, este estudio primero analizará, partiendo del estudio de las fuentes bibliográficas, cuál es el proceso de invasión de la ciudad, qué forma toma la ideología dominante y qué propuestas artísticas se han realizado en la era contemporánea para reclamar de vuelta, tomando como caso de estudio el contexto de Madrid.

## 2. Justificación

Sin conocer aún la cualidad transversal de una materia tan fascinante como es el espacio urbano, surgió, durante este curso 2019-2020, la oportunidad de disfrutar de una movilidad internacional. Tras considerar las oportunidades que esto podía suponer académicamente y ser seleccionada, se produjo el traslado a Dinamarca, un espacio y modo de vida muy distintos.

En esta experiencia, se pone de manifiesto el contraste entre el país de origen y la nueva residencia, no solo en la manera de socializar, sino también en la forma de percibir y organizar los lugares. Las distintas visitas a Madrid durante el año acentuaron esta comparación, especialmente acerca de la construcción de la ciudad y las distintas posibilidades que esto presenta. Se comenzaron a percibir disonancias que revelan la potencialidad de crear el espacio siguiendo patrones cosmopolitas, u otros que atiendan más a la naturaleza, unos que son punteros en tecnología y publicidad u otros que atienden el bienestar ciudadano.

A raíz de esto, se comenzó a hipotetizar que en la práctica del espacio confluyen otros aspectos que habían pasado desapercibidos hasta entonces, como lo económico, lo ideológico e incluso lo identitario. Al tiempo que esto ocurría, se realizó una lectura de *Especies de espacios*, de George Perec (1974), obra que invita a reconsiderar la noción de espacio cotidiano. Así pues, comenzaron a surgir preguntas sobre qué lugar ocupa nuestra existencia en la ciudad y cómo influye la ciudad de vuelta en nosotros. También se descubren los textos de Lefebvre y a raíz de conversaciones, exposiciones y paseos, se empieza a tomar conciencia de la problemática urbana.

Dado que el grado en Publicidad y Relaciones Públicas es tan multidisciplinar y trata todas estas cuestiones a través de distintas asignaturas, se planteó la opción de realizar un estudio en torno a la cualidad integral del espacio, sus relaciones con el capitalismo, la globalización y las corrientes estéticas.

Puesto que a lo largo del grado también se desarrolla una sensibilidad particular hacia lo artístico, gracias a asignaturas como Arte y Publicidad y Nuevas Manifestaciones Artísticas, se propone también que el análisis no se limite a la revisión teórica, sino que realice un estudio de casos de intervención del espacio. Se escoge la provincia de Madrid,

para este apartado, por su cualidad de urbe metropolitana, así como por la cantidad de iniciativas artísticas que se dan en ese territorio que se relacionan con nuestro estudio.

La justificación entonces proviene de un intento de aportar una visión transversal del espacio, así como de desmitificar el aura artística y demostrar que este desempeña un papel esencial en la defensa de lo cotidiano. Así pues, en este trabajo, al igual que en el espacio, confluyen diversos intereses que pretenden revelar la importancia de la investigación crítica en el contexto universitario.

El Trabajo de Fin de Grado (TFG) con el que concluyen los estudios de grado actuales, responde a la adquisición de una serie de competencias que, en el caso del grado en Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad de Valladolid, se materializan en una serie de competencias generales y específicas (disponibles en: [http://www.uva.es/export/sites/uva/2.docencia/2.01.grados/2.01.02.ofertaformativagrad/os/documentos/publicidad\\_competencias.pdf](http://www.uva.es/export/sites/uva/2.docencia/2.01.grados/2.01.02.ofertaformativagrad/os/documentos/publicidad_competencias.pdf)). De entre todas ellas, este trabajo se ha querido relacionar con las siguientes.

En cuanto a las competencias generales:

- CG-1: Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos sobre el campo científico al que se adscribe el grado y de algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de ese campo.
- CG-2: Capacidad de aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y poseer las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio.
- CG-3: Capacidad de reunir e interpretar datos esenciales (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.
- CG-4: Capacidad para transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.
- CG-5: Desarrollo de aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para emprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía.

- CG-6: Desarrollo de un compromiso ético en su configuración como profesional, compromiso que debe potenciar la idea de responsabilidad social, con actitudes críticas y responsables.

También se relaciona con las siguientes competencias específicas:

- CE-1: Conocimientos fundamentales de comunicación, que sirvan de soporte para su actividad, en función de los requerimientos fijados como conocimientos disciplinares y competencias profesionales.
- CE-3. Capacidad para entender e interpretar el entorno y adaptarse al cambio.
- CE-4. Conocimiento del entorno económico, psicosocial, cultural y demográfico que lo capacite para interactuar con la sociedad.
- CE-5. Capacidad para la creatividad y la innovación: capacidad para evolucionar hacia lo desconocido, partiendo de un sólido conocimiento de lo actual.

De entre las competencias profesionales, destacan en relación con este Trabajo Fin de Grado:

- CE-10: Capacidad y habilidad para el ejercicio liberal de la profesión y la docencia: es decir, prestando asesoramiento a agencias de comunicación o a sus clientes en materias vinculadas con la comunicación en cualquiera de sus formas.
- CE-14: Capacidad y habilidad para dar forma creativa al mensaje. Sus principales funciones abarcan la realización de las piezas publicitarias básicas y la supervisión de su producción definitivas.
- CE-15: Capacidad y habilidad para la creación y desarrollo de elementos gráficos, imágenes, símbolos o textos.
- CE-18: Capacidad y habilidad para utilizar las tecnologías y técnicas comunicativas, en los distintos medios o sistemas mediáticos combinados e interactivos (multimedia), especialmente para aplicarlas al mundo de la comunicación con especial énfasis en la creación de nuevos soportes

Por último, se asumen las siguientes las competencias transversales:

- CE-19: Capacidad de relacionarse con las personas y con el entorno sin perder su autonomía, conservando su propia identidad y valores.



- CE-21: Capacidad de perspicacia, de ingenio y creatividad que le permita hallar soluciones eficaces a problemas inéditos.
- CE-23: Capacidad de análisis, de síntesis y juicio crítico. Saber objetivar las tareas y relacionar las causas y los efectos.
- CE-25: Capacidad para actuar en libertad y con responsabilidad, asumiendo referentes éticos, valores y principios consistentes.
- CE-27: Capacidad para el análisis objetivo de la realidad y extracción de consideraciones válidas.

### 3. Objetivos

Esta disertación tiene como propósito fundamental investigar en torno a la cualidad integral del espacio y deconstruir los intereses que participan de la creación de la ciudad posmoderna. Como respuesta a esto, nuestra hipótesis formula que el arte, en especial las nuevas prácticas artísticas que tienen lugar en la ciudad, tienen la potencialidad de incitar al diálogo en torno al espacio urbano y reclamarlo de vuelta al ciudadano. No obstante, también se han definido unos objetivos específicos que atienden a cuestiones más concretas, tales como:

- Exponer el espacio como una cuestión pluridisciplinar. Generar un marco teórico que responda a esta cualidad de manera rigurosa.
- Explicar la invasión de la ciudad por parte de agentes externos al ciudadano, como las marcas, el turismo o la globalización.
- Relacionar el desarrollo de la ideología con la generación de texturas espaciales y sus implicaciones.
- Poner en valor la práctica artística urbana como herramienta de intervención inclusiva y revelar su capacidad para generar conciencia sobre el espacio.
- Concretar el estudio a través del análisis de obras del contexto específico de Madrid.

## **4. La muerte de la ciudad. Contextualización del problema actual**

Puesto que nuestro objetivo final es demostrar la potencialidad de los discursos artísticos en el dilema espacial contemporáneo madrileño, primero debemos estudiar a qué invasiones se ve sometida la ciudad posmoderna. Así, el siguiente apartado atiende, desde el punto de vista teórico, a los factores y conceptos esenciales para comprender el problema urbano.

### **5.1 Una mirada integral a la ciudad**

Como explica Lefebvre (1974, p.103) “lo que se llama ideología sólo adquiere consistencia por la intervención en el espacio social y en su producción, tomando cuerpo allí”. Entender el espacio es discutir y deconstruir los intereses que participan de sus representaciones. De ese mismo capítulo de *La producción del espacio*, recogemos el concepto de “texturas espaciales” (1974, p.101), que es brillante para comprender cómo la arquitectura de la ciudad contiene topografías producto de la ideología capitalista.

Este concepto nos recuerda, a su vez, al concepto de “rugosidades” introducido por Milton Santos (1978, p. 63). A través de él, Santos explica que el espacio que las sociedades producen se crea de acuerdo con su desarrollo político y tecnológico, lo que genera relieves históricos que configuran la genética de un lugar. En otras palabras, el ser humano interviene en el espacio dejando una huella territorial, que a su vez se relaciona con una temporalidad concreta. Estos relieves, que adoptan múltiples formas<sup>3</sup>, perpetúan unas narrativas a favor de otras, y generan relatos en torno a la ciudad, la herencia histórica, lo prohibido o lo permitido, lo sagrado y lo sacro, etc.

Es interesante poner en dualidad estos términos, porque si bien se refieren a cuestiones distintas, nos son útiles para estudiar las fuerzas que actúan sobre la ciudad posmoderna. Al fin de al cabo, las herencias estructurales que hallamos en el entorno responden y reafirman las texturas ideológicas latentes presentes en el espacio. Por ejemplo, la apariencia fálica de edificios, la preservación y denominación de algunos

---

<sup>3</sup> El concepto rugosidad no se refiere únicamente a monumentos o arquitecturas. También demoliciones, construcciones, antiguos espacios abandonados, etc.

patrimonios frente a otros, la influencia de la perspectiva clásica, etc. Todos ellos son rugosidades –en tanto que relacionan espacio y tiempo e inciden y condicionan a los ciudadanos– al mismo tiempo que texturas –en tanto que están impregnadas de influencias ideológicas, culturales, y epistemológicas que responden a fuerzas capitalistas–. Es imprescindible, por tanto, estudiar dichas perspectivas para realizar un análisis preciso del urbanismo. La óptica con la que se estudie el espacio será determinante para revelar las fuerzas hegemónicas que confluyen en la ciudad posmoderna.

### **5.1.1 Verticalidad**

A menudo incurrimos en el error de reducir el análisis urbanístico a los itinerarios horizontales que, aunque tienen gran importancia, omiten grandes desafíos actuales. Analizar el espacio atendiendo a sus ejes no es una deducción intrincada, sino un silogismo natural que reconoce la altura y sus connotaciones como elemento decisivo en la construcción de las ciudades.

Si bien la construcción vertical cobra protagonismo en las construcciones metropolitanas contemporáneas, este tipo de edificación era ya un elemento en las sociedades antiguas y el medievo. Esta construcción no es arbitraria, sino que supone unas características físicas que se fueron deduciendo naturalmente, evolucionaron, mutaron y se han mantenido en la actualidad. La elevación aporta cualidades evidentes como una mejor visión y control del entorno, y por tanto una mayor anticipación del peligro. Además, proporciona una concentración de espacio en un área reducido. Finalmente, la altura genera una experiencia estética sorprendente para el individuo. La mirada se dirige hacia aquello que se eleva por encima del resto de construcciones, con lo cual la altura también es un elemento de acentuación.

Entender este contexto pasado nos sirve para comprender cómo el poder, la riqueza o la religión se erigían en plano vertical y cómo esa fisionomía se ha mantenido o mutado en la actualidad. Como podemos deducir de las cualidades nombradas con anterioridad, la verticalidad es un recurso habitual al construir núcleos de poder. La defensa de enemigos, los centros eclesiásticos, los inmuebles de las clases sociales

privilegiadas, o las murallas que acotaban las ciudades, son algunos ejemplos de envergadura vertical.

Desde su origen, la verticalidad se yergue como un instrumento de vigilancia, autoridad y jerarquía, por lo que no es de extrañar, que estas estructuras se mantuvieran y expandieran su funcionalidad más allá de las edificaciones primitivas.

Pero aparte de estas características materiales, existen otras implícitas que se configuran simbólicamente, pero a las que hay que atender de igual forma. Algunos teóricos, como Lefebvre (1974) reparan en las connotaciones de las edificaciones verticales desde la óptica psicoanalítica. La verticalidad remite al falo, representa el poder de manera latente, y a la vez exhibe la grandiosidad o la autoridad. Las construcciones no dejan de ser proyecciones del psiquismo de los arquitectos y planificadores, pero para el estudio que nos concierne, prestaremos atención a la voluntad manifiesta a la hora de edificar ciudades.

La materialización más evidente de esta construcción es el rascacielos. Esta tendencia aparece a finales del siglo XIX como respuesta a distintos factores. En el caso de Chicago, por ejemplo, surge tras el incendio de 1871 que destruye gran parte de la ciudad. La necesidad de urbanizar desde cero ofrece la oportunidad de explorar nuevos materiales y diseños. Ahora bien, a pesar de que esta circunstancia fortuita impulsó indirectamente la edificación vertical, existen también otros condicionantes. Así, el desastre coincide con un auge económico ligado al fin de la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865). Como resultado, no solo se vuelve imperativo generar nuevas arquitecturas, sino que estas deben responder a patrones que favorezcan a la concentración del creciente capital y de la población.

Quizá el otro territorio más representativo en la historia de este urbanismo sea Nueva York. En el caso neoyorquino, estas edificaciones aparecen a principios del siglo XX, y son resultado de condiciones similares a las de Chicago. Conviene resaltar que previo a la proliferación de esta arquitectura, el edificio de mayor altura de la ciudad era la Iglesia de la Trinidad en Manhattan. La expansión inmobiliaria y económica de estos años convierten la construcción vertical en una tendencia que más adelante evolucionará a una competición a nivel mundial. Tras conocer estos casos resulta, por tanto, evidente que el rascacielos se configura como una estructura concentradora, de manera similar a como en el pasado aunaba poder o autoridad.

Algunos planificadores a lo largo de la historia han hecho uso de la verticalidad, remarcando al mismo tiempo jerarquías sociales. También en la época contemporánea. Es el caso de Le Corbusier, que con su *Plan Voisin* (1925) quiso plantear un modelo de “18 torres uniformes de 700 pies de altura (que) hubiera significado la demolición de la mayor parte del París histórico que queda al norte del Sena” (Hall, 1996, p. 219). El propósito tras esta idea era el aprovechamiento de las dimensiones limitadas de suelo para densificar más el centro comercial. Al contrario que otros teóricos contemporáneos, Le Corbusier consideraba que “la planificación de las ciudades es demasiado importante para dejarla en manos de sus habitantes” (citado en Fishman, 1977, p. 190).



Figura 5.1.1.1 y 5.1.1.2: *Plan Voisin* de 1925 y foto de Brasil plan de 1950, ambos proyectos por Le Corbusier. Fuente: Google Imágenes

A través de dibujos extremadamente geométricos y con grandes sesgos de mirada cenital<sup>4</sup>, Le Corbusier dispuso en distintos proyectos de rascacielos que ubicaban y segregaban a los trabajadores atendiendo a su posición social. De esta manera, aquellos pertenecientes a las élites podrían trabajar y descansar en altos edificios que física y metafóricamente se segregaban del resto de trabajadores. Le Corbusier se refería a estos hogares como “celdas”, puesto que contaban con el espacio de desarrollo vital justo para alguien con dichas condiciones laborales y económicas, atendiendo al arquitecto. Aquí, el relieve espacial reflejaba el relieve social.

---

<sup>4</sup> Si bien Le Corbusier es un gran ejemplo para tratar la verticalidad, también podríamos enlazarlo con el siguiente apartado, tratando la mirada de Dios que adoptan ciertos arquitectos al planificar.

Cabe mencionar que este plan es, en realidad, un ensayo de sus convicciones teóricas que tendrán como culmen la *Unité d'Habitation*, construida en Marsella a partir de la Segunda Guerra Mundial. Consiste en un bloque de edificios que pretende alcanzar la autosuficiencia a través de la confluencia de distintas construcciones dentro de una misma vivienda (dormitorio, jardín, zonas de guardería, para realizar deporte...). A pesar de sus innovadoras concepciones a cerca del espacio y lo comunitario, la construcción mencionada, es un ejemplo de la atomización del espacio. Al igual que el *Plan Voisin*, la vivienda se fragmentaba atendiendo a sus funciones, controlando a través de una planificación microscópica, la práctica espacial del obrero.



Figura 5.1.1.3 y 5.1.1.4: *Unité d'Habitation* de 1945 en exterior e interior. La segmentación del espacio es tal, que la segunda figura asemeja una calle dentro del propio edificio. Fuente: Google Imágenes

Por suerte —o por desgracia para el estudio teórico— estos planes no se llevaron a cabo y muchos de los modelos corbusianos de geometrías, aglomeraciones verticales y segregación obrera quedaron en la teoría. Este tipo de planificación, absorta en satisfacer intereses que únicamente comprendían la dimensión funcional y económica de la ciudad, como la proximidad a los centros de trabajo o financieros, olvidaba construir para la vida cotidiana, o el desarrollo individual.

No sería objetivo culpar de todo esto a Le Corbusier, dado que fueron muchos los arquitectos y urbanistas que se vieron fascinados por la posibilidad de aglutinar módulos

habitables o de trabajo en columna creando sorprendentes siluetas en el cielo. Estos proyectos tan novedosos y llamativos se convirtieron en una tendencia en la construcción de las urbes modernas por su capacidad para aglutinar personas y capital.

Quizá lo más fascinante de la verticalidad sea que requiere de un método de ascensión. Aunque las escaleras eran un método efectivo para subir, la proliferación de edificios cada vez más altos llevó a los inventores a intentar desarrollar un método más eficaz. Así, el ascensor empezó a configurarse como columna vertebral de estos bloques. Si bien esto puede parecer ajeno al tema que nos concierne, no es un juicio acertado, puesto que como ya planteó Bouman (2000, p. 4): “what does elevation mean in an age of the horizontalization of world views?”<sup>5</sup>. Existe una relación inevitable entre la tecnología de la ascensión y la segregación social.

Estudiar la verticalidad no solo consiste en observar aquello que emana hacia arriba, sino también aquello que se construye hacia abajo. La realidad urbana de las ciudades occidentales posmodernas<sup>6</sup> revela una dualidad encima y debajo, sobre la superficie y bajo ella, que, de nuevo, nos hace reflexionar acerca de sus implicaciones literales. Los obreros utilizan la profundidad para conmutar y las élites utilizan los ascensores para elevarse a sus puestos de trabajo. Ithiel de Sola Pool (1977) reflexiona en torno a la perpendicularidad de estos movimientos en relación con las construcciones de rascacielos:

The history of the skyscraper is inseparable from the history of both the elevator – which allowed ingress and egress of required office workers – and of the horizontally stretched networks of electronic transportation communication – that allowed those people both to commute to work and to attempt to exercise control at a distance over dispersed sites once there.<sup>7</sup> (citado en Graham y Hewitt, 2012, p. 83)

Dichas construcciones, además, encierran implicaciones post-colonialistas y de globalización que observamos no solo en el intento de implementación de esta estética en

---

<sup>5</sup> Traducción: “¿Qué significa la elevación en la era de la mirada horizontal?”

<sup>6</sup> Este término nos sirve para hablar de países y economías liberales donde existe la riqueza y las élites, pero también una gran franja de población en riesgos de pobreza y condiciones laborales precarias.

<sup>7</sup> Traducción: “La historia del rascacielos es inseparable de la historia del ascensor – que permitió la entrada y salida de los trabajadores de oficina- y de las extendidas redes eléctricas de transporte y comunicación – que permitieron a aquellas personas tanto conmutar a su trabajo, como intentar hacer un ejercicio de control a distancia sobre las dispersas localizaciones una vez allí”.



países con una particularidad territorial distinta a la occidental<sup>8</sup>, sino también en el surgimiento de un imaginario visual en torno al progreso, las ciudades del futuro o las ciudades de la ficción literaria o artística. Los paisajes (*scapes*) de Appadurai (1990) nos sirven para entender cómo en los últimos años se ha extendido una idea visual, financiera y tecnológica de la ciudad global, con una importante presencia de construcciones verticales que no comprende las cualidades de los territorios, su urbanismo nativo o la integración con la naturaleza.

Este fenómeno, que es un signo más del capitalismo contemporáneo y la pretensión de convertir territorios en una “ciudad máquina” desde la óptica europeo-americana (John y Yeo, 2003, p. 305), revierte gravemente en el espacio del ciudadano. Sin embargo, no es el único eje que genera desigualdades y obstáculos para el individuo.

### **5.1.2 Horizontalidad**

El estudio de la horizontalidad está ampliamente relacionado con el análisis vertical, puesto que el distanciamiento, la marginalización o la periferia son la otra cara de la centralidad o la hiperurbanización. En efecto, al generar un centro surge, al mismo tiempo, una periferia. Así, la centralidad, la perspectiva clásica o el horizonte también funcionan como instrumentos para el capitalismo y la publicidad.

Como introducíamos en el apartado anterior, el transporte, la conmutación a los espacios de trabajo o la localización de las viviendas son un elemento importante que condiciona el espacio. La publicidad se beneficia especialmente de esta dimensión para desplegar sus mensajes. Los itinerarios de publicidad exterior se configuran atendiendo a las rutas de transporte –que llevan de la casa al trabajo o al centro de la ciudad y viceversa–. Trataremos este aspecto en un apartado posterior, por lo que ahora nos centraremos en otras cuestiones que también debemos tener en cuenta.

Las implicaciones de la perspectiva lineal en el mundo moderno también son clave en la producción del espacio. Hito Steyerl discute en *En caída libre* cómo el horizonte lleva aparejado un punto de vista cuya estabilidad “depende de la estabilidad de un observador (...) situado en algún tipo de (...) base que se puede imaginar estable, aunque

---

<sup>8</sup> Este es el caso del proyecto de Le Corbusier para Brasil. La instauración de una estética occidental en un territorio nada similar a Europa generó gran controversia entre los ciudadanos y académicos.

de hecho no lo sea” (Steyerl, 2018, p. 80). Lo que Steyerl pretende transmitir con este enunciado es que el horizonte, y por tanto la perspectiva lineal, se ha modelado a partir de un punto de vista único, lo que supone la dominación sobre la verdad y la ciencia.

Esta proposición, aunque puede ser arriesgada, en realidad revela el fenómeno del colonialismo occidental. De hecho, este análisis del espacio horizontal en relación con la construcción imperialista es desarrollado por otros autores. Lefebvre (1974), como ya hemos apuntado, reflexiona en torno al papel de los científicos y matemáticos en esta instauración de una óptica abstracta y racionalizada. Como indica Steyerl (2018), esto generó una nueva noción de visualidad en torno al horizonte que no solo se materializó en las representaciones artísticas, sino también en la planificación de las ciudades.

La perspectiva lineal se basa en una abstracción (...), crea la ilusión de una vista casi natural del exterior. (...) Como consecuencia, la perspectiva lineal no solo transforma el espacio, sino que introduce además la noción de tiempo lineal. (...) Esta reivindicación del sujeto, el tiempo y el espacio fue una herramienta adicional para favorecer la dominación occidental y la de sus conceptos, así como para redefinir los estándares de la representación, el tiempo y el espacio. (...) Esta visión del mundo supuestamente científica contribuyó a definir los estándares para caracterizar a un pueblo como diferente y legitimar así su conquista o su dominación. (Steyerl, 2018, pp. 82-84)

En efecto, las ciudades coloniales Hispanoamericanas son un gran ejemplo de esto, ya que su construcción respondió a la implantación de los valores occidentales en un momento histórico de resurrección de la tradición clásica<sup>9</sup>. Así, la invasión y asentamiento del continente americano se realizó siguiendo la visión occidental a través de “una jerarquización rigurosa del espacio alrededor del centro urbano, yendo de la ciudad a los pueblos. El plano se tiraba a regla y cordel a partir de la Plaza Mayor” (Lefebvre, 1974, p. 201).

El concepto de centro se implanta pues, en estas ciudades creadas artificialmente, instaurando la segregación en un espacio originalmente homogéneo. Existe una conexión clara con lo económico, y con la fragmentación espacial que venimos anunciando.

---

<sup>9</sup> Nos referimos, por supuesto, al Renacimiento. Este movimiento artístico e intelectual trajo de vuelta las ideas antiguas en torno a la construcción de las ciudades, los imperios, el poder, pero también la estética o la arquitectura.

Atendiendo a las palabras de Lefebvre: “Esta superestructura extraña al espacio original sirve de medio político para introducir una estructura económica y social” (Lefebvre, 1974, pp. 201-202). La concepción del espacio abstracto no solo corre peligro de sufrir la implantación de un sistema económico, sino que además favorece la dominación inevitable del espacio a favor de la concentración del poder.

Así, las ciudades se diseñan siguiendo patrones geométricos cuadrados o circulares concéntricos al centro político o económico. Mientras que este diseño y concepción abstracta de la ciudad sirve en América Latina para la explotación en provecho de Occidente, en la América anglosajona sirve a la producción y la acumulación de capital. Así, muchas urbes contemporáneas se desarrollan siguiendo las bases occidentales sentadas en épocas coloniales, generando ciudades con planos semejantes en rincones muy distintos del mundo.

El interés económico ocupa el centro de las ciudades posmodernas, dejando las periferias para lo rural, lo marginal o lo pobre. El papel de lo rural y lo periférico también es importante en la consideración del eje horizontal. Es una problemática que trae de vuelta la dualidad dentro-fuera que introducía esta investigación. La ciudad –el adentro– subsiste a través de los bienes producidos en el afuera –lo rural, la naturaleza–. La urbe se apropia y concentra el capital y los bienes de la periferia, y aunque es ésta la que depende de sus productos, la sigue considerando en lugar de subordinación. Lo periférico adopta así una noción negativa, supeditada al centro económico no solo de manera sigilosa, sino también ejerciendo violencia:

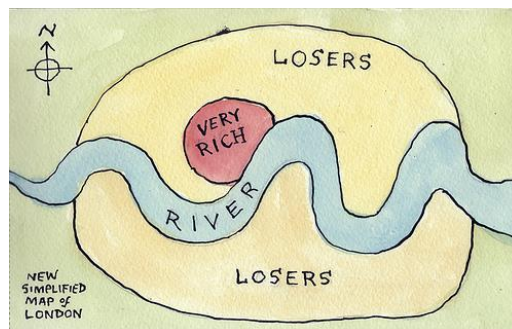
El espacio dominante, el de los centros de riqueza y de poder se esfuerza en moldear los espacios dominados –de las periferias– y mediante el uso de acciones a menudo violentas reduce los obstáculos y todas las resistencias que encuentra (Lefebvre, 1974, p. 108).

Es evidente cómo todo lo mencionado puede llegar a afectar a los procesos identitarios y de socialización de los habitantes de la periferia. Kahlenberg y Quick (2019) abordan esta problemática desde la dimensión racial en Estados Unidos. La segregación que tuvo lugar en la mitad del siglo XX y que disgregó el espacio entre la población blanca y negra, sigue existiendo hoy en día. Estos autores, junto a otros como Tanvi Misra (2019) argumentan que la comunidad negra sufre una desigualdad de oportunidades frente a la blanca porque la localización de sus viviendas es desfavorable para acceder a

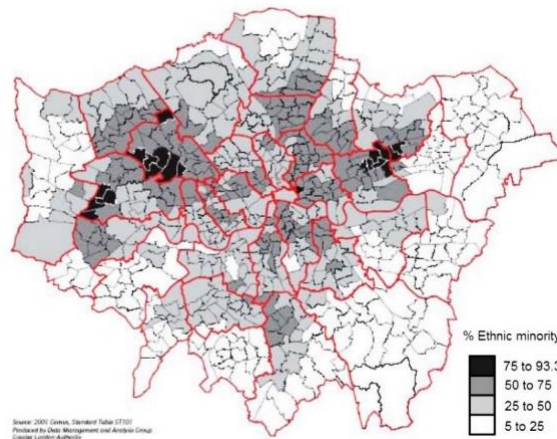
mayores niveles educativos o empleo. Es interesante pensar cómo la etimología latina “*spatium*” que hace referencia a la distancia temporal, cobra más sentido que nunca en la deslocalización urbana.

Residential segregation matters immensely, because where people live affects so much of their lives, such as their access to transportation, education, employment opportunities, and good health care<sup>10</sup>. (Kahlenberg y Quick, 2019, p. 2)

A pesar de que los problemas de segregación no son tan evidentes como en los años cincuenta, dichas viviendas mantienen un valor inferior al resto de viviendas del mercado, únicamente por la historia de sus habitantes y las significaciones pasadas del barrio. La historia parece perpetuar los espacios y sus relieves. Evidentemente, este problema no es único de Estados Unidos. Ciudades de España y otros países europeos como Londres, también son ejemplo de cómo las personas que crecen en áreas de desigualdad, rodeadas por arquitecturas o urbanismos hostiles tienen menos oportunidades que aquellos mejor conectados al centro de las ciudades.



Map. Percentage of ethnic minorities in London, 2001



<sup>10</sup> Traducción: "La segregación residencial importa enormemente, porque el lugar donde la gente vive afecta a gran parte de su vida, como el acceso al transporte, la educación, las oportunidades de empleo y la buena atención sanitaria"

Map . Unemployment rates by ward, Greater London, 2001

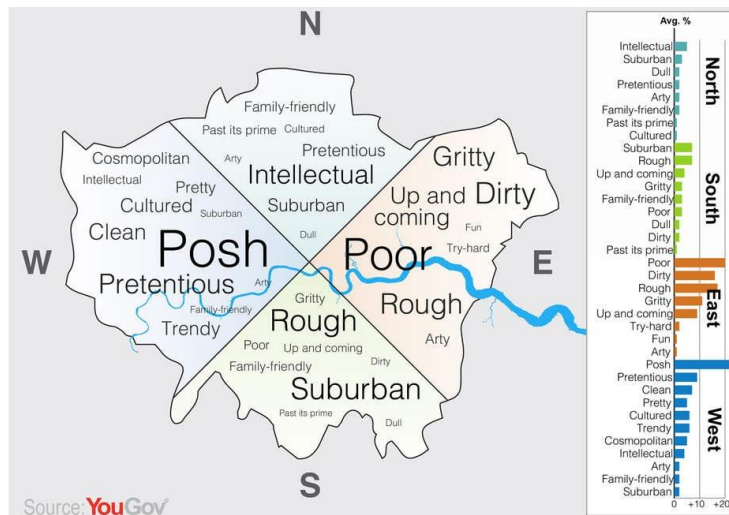
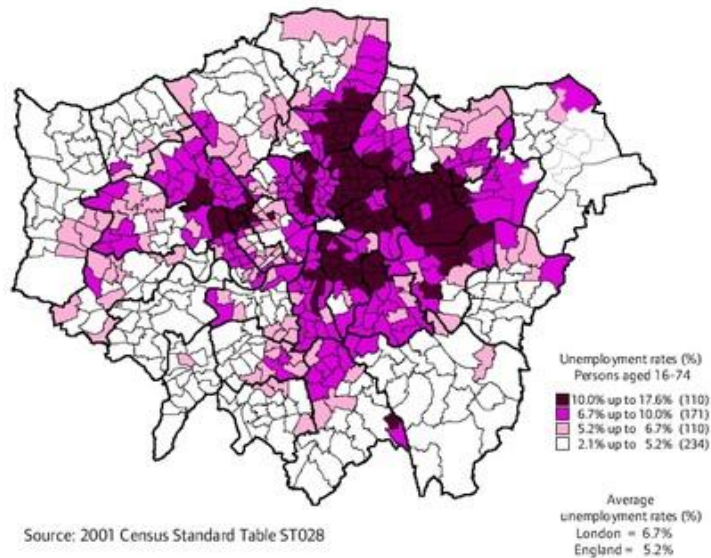


Figura 5.1.2.1, 5.1.2.2, 5.1.2.3 y 5.1.2.4: De arriba abajo. Viñeta de Ellis Nadler, 2007, sobre el territorio londinense. La segunda y tercera imagen ofrecen una comparación de la ciudad de Londres en términos raciales y de desempleo. Finalmente, en el mapa generado a través de una encuesta realizada por YouGov se genera un mapa de adjetivos en torno a las áreas de Londres, y por tanto las implicaciones de sus habitantes. Fuente: <https://www.latitudegeography.org/london-case-study.html#>

Esto puede afectar gravemente al sujeto, no solo en término de oportunidades, sino también en tanto a su integridad y personalidad. Aunque este fenómeno no forma parte de nuestro estudio principal, es importante recordar que el proceso de urbanización es un proceso social, y por tanto que el ciudadano en situación de desventaja tendrá vivencias distintas del espacio a aquellos en situación de privilegio.

En definitiva, la perspectiva horizontal es imprescindible para discutir la planificación actual, fenómenos como el neorruralismo, y la configuración de la centralidad. Esto último es importante en relación con nuestra materia no sólo en términos de comprender las piezas o los circuitos publicitarios, sino también “la implosión de los centros como núcleos de control y decisión” (Martínez Lorea, 2013, p. 13). El papel y poder del capital en nuestros centros de ciudad explica cómo la pretensión de los ciudadanos de estar en contacto con la ciudad no es un deseo, sino una necesidad para poner en práctica su vida social y económica.

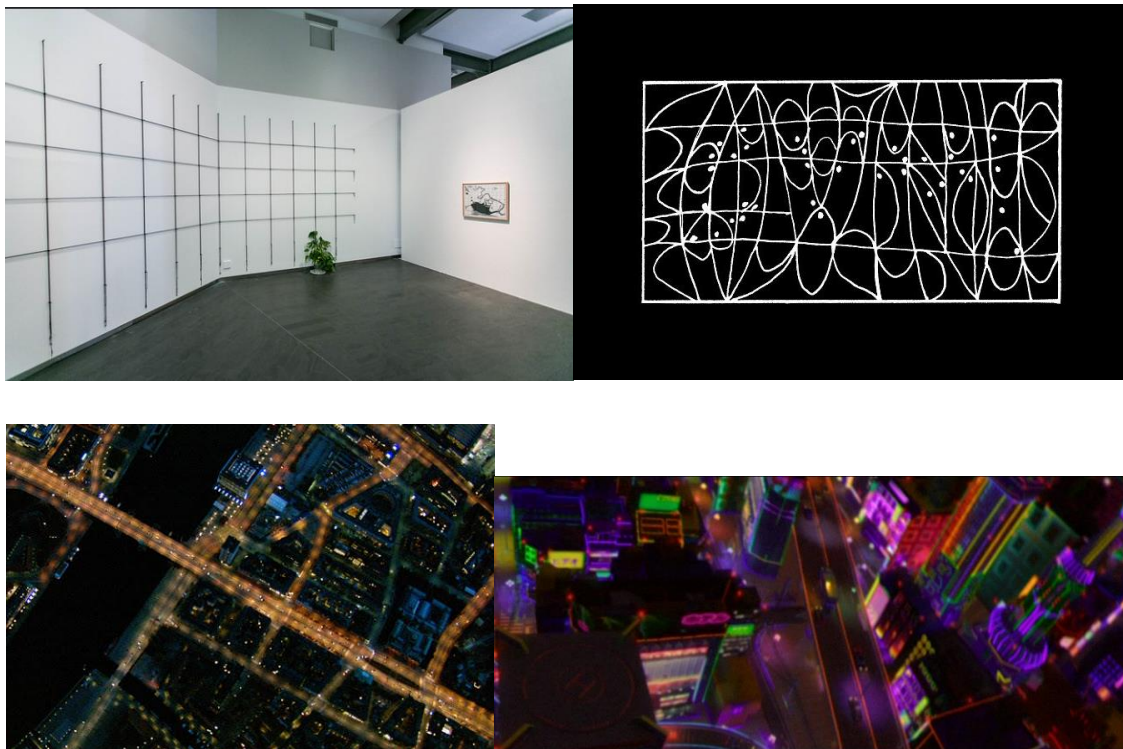
### **5.1.3 La mirada cenital**

Es indiscutible que el paradigma de la perspectiva ha sufrido un cambio en los últimos años. Una de las razones para esto es la llegada de nuevos formatos artísticos como el cine o la fotografía, que supusieron una transformación en la manera de percibir y producir imágenes. En el artículo citado anteriormente de Hito Steyerl (2018), nos sirve para argumentar la relación entre la percepción, las tendencias artísticas venideras y finalmente el urbanismo.

El montaje convierte en el recurso perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y descomponer el tiempo lineal. La pintura abandona en gran medida la representación y echa abajo la perspectiva lineal en el cubismo, el collage y en diferentes tipos de abstracción. El tiempo y el espacio se reimaginan a través de la física cuántica y la teoría de la relatividad, mientras que la guerra, la publicidad y las cintas transportadoras reorganizan la percepción. (Steyerl, 2018, p. 87)

Es quizá por esto que también el espacio comienza a ser un foco de interés para el arte. Comenzamos a percibir otras dimensiones del urbanismo y a cuestionarnos a qué responde la planificación de las ciudades. Los urbanistas funcionan como “agentes de información que recogían y cartografiaban los datos, una información que era directamente explotable por las autoridades coloniales, los estrategas, los comerciantes o los industriales” y sus mapas se configuran como “un instrumento de saber-poder” (Foucault, 1999, p. 324). El urbanista ofrece un punto de mira, y en ocasiones olvidamos que este no es universal.

Así, por ejemplo, artistas como Mantilla y Chaves denuncian la perspectiva imperialista sostenida en territorios Hispanoamericanos a través de su exposición *El calor derrite los estilos* (creada originalmente en 2011). O “*Drømme i københavn*” (*Dreams in Copenhagen*, Kestner, 2009), una “*city symphony*” –un género de documental urbanístico– reflexiona en torno a lo calculado y lo imprevisible en la planificación urbanística. Existen muchas otras piezas artísticas que versan en torno a la dicotomía del ciudadano y el planeador, pero las mencionadas hacen hincapié en cómo la “mirada de Dios” produce un sesgo en la manera de pensar la ciudad, ya que lo cenital es en realidad una perspectiva macroscópica que no tiene en cuenta al individuo habitante. En relación con esto, *The Practice of Everyday Life* (De Certeau, 1980) investiga cómo los ciudadanos de a pie acaban creando sus propias rutas al margen de lo que establecen los planificadores.



Figuras 5.1.3.1, 5.1.3.2, 5.1.3.3 y 5.1.3.4: Arriba, fotografías de la exposición *El calor derrite los estilos* presentada en CentroCentro, 2019 Madrid. Ambas hacen un juego de transposición de formas entre lo natural –la planta o las formas abstractas naturales– y la cuadrícula que impuso el imperialismo oriental. Fuente: Flickr CentroCentro / Abajo a la izquierda un fotograma del documental *Drømme i københavn*, abajo a la derecha un fotograma de la película *Enter the Void* de Gaspar Noé, otro ejemplo artístico que se beneficia de la mirada cenital para versar en torno a la omnipresencia, la divinidad o la escoptofilia contemporánea

Este conflicto entre lo micro y macroscópico, lo global y lo fragmentado, es quizá una de las grandes problemáticas espaciales contemporáneas. La ciudad posmoderna se convierte en un espacio de disidencias, marcada por las tendencias de globalización y la invasión del espacio público. A pesar de que algunas teorías urbanísticas luchan por planificar a favor del ciudadano, y no de intereses capitalistas, su divulgación no es del tanto exitosa, hasta el punto de que gran parte de la ciudadanía desconoce de este allanamiento latente. Picasso es, para muchos historiadores del arte, un revolucionario en tanto que pone de manifiesto esta contradicción. *Las señoritas de Avignon*, de 1907, anuncia “el espacio de la modernidad. (...) El fin objetivado de los puntos de referencia (el espacio euclidiano, la perspectiva y la línea del horizonte, etc.); un espacio simultáneamente homogéneo y roto” (Lefebvre, 1974, p. 337-338).



Figuras 5.1.3.5 y 5.1.3.6: *Las señoritas de Avignon* 1907 y *Guernica* 1937 son dos ejemplos claros de la emergencia de un nuevo modo de representación que hacía añicos a la lente de la representación tradicional. Fuente: Google Imágenes

Definitivamente, la ruptura de la óptica tradicional del arte es resultado de un cambio paralelo en la percepción del espacio. Quizá un error al estudiar la obra del artista malagueño es pensar que su obra dejó de reflejar la realidad, cuando en realidad lo hizo más que nunca. Su mirada fue una ruptura literal de la lente con la que se observaba el mundo, y por ende tuvo una gran influencia sobre sus contemporáneos. Pocos años más tarde, en otro rincón de Europa, Kandinsky inventaba la abstracción. Su *Primera acuarela abstracta* de 1910 no es solamente importante por su influencia en los movimientos



artísticos abstractos, sino también por sus implicaciones en torno a la percepción geométrica y simplista del espacio.

Así, se comenzó a propagar una concepción espacial ya existente en el urbanismo: el espacio absoluto u abstracto. Lefebvre argumenta que el artista abstracto comparte la misma mirada que la del urbanista cuando dibuja la ciudad.

El espacio abstracto es, pues, en esencia y por excelencia, un espacio represivo, pero lo es de un modo particularmente hábil en tanto que múltiple: la represión inmanente se manifiesta tan pronto por la reducción, por la localización (funcional), la jerarquización y la segregación, como por el arte. Ver (de lejos), contemplar (lo que ha sido separado), disponer los «puntos de vista» y las «perspectivas» (en los mejores casos), cambia los efectos de una estrategia en objetos estéticos. Esos objetos de arte, en general abstractos, no figurativos en consecuencia, desempeñan el papel de figurantes: representan admirablemente el espacio «circundante» que mata al entorno. Todo lo cual no corresponde sino muy bien al urbanismo de maquetas y de plano masa, complemento del urbanismo de colectores e infraestructuras viarias, donde la mirada del creador se fija a su voluntad y gusto sobre los «volúmenes», mirada falsamente lucida que ignora a la vez la práctica social de los «usuarios» y la ideología que contiene en sí misma. Lo que en absoluto impide, al contrario, presidir el espectáculo y formar la unidad en la que todos los fragmentos programados se integren cueste lo que cueste. (Lefebvre, 1974, p. 355)

El espacio abstracto es quizá la forma de colonización del espacio menos perceptible, puesto que opera construyendo los edificios y las calles de manera invisible, sin escuchar las demandas del ciudadano. Podríamos argumentar que el arte abstracto favorece la creación de una cultura visual racional y reduccionista del mundo, al igual que lo hacía la perspectiva cenital. En realidad, no es tan descabellado pensar las obras abstractas como miradas cenitales del mundo. ¿No rememoran acaso las obras de Piet Mondrian a una calle o un pentagrama, las de Malevich a edificios vistos desde arriba, o no usan acaso las fotografías de Rodchenko planos excesivamente picados?



Figuras 5.1.3.7, 5.1.3.8 y 5.1.3.9: *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, Malévich 1913, *New York City*, Mondrian 1942 y *Escaleras*, de Ródchenko 1929 son ejemplos de los movimientos mencionados, respectivamente. Es especialmente interesante el título de la pieza de Mondrian, que intencionadamente nos hace pensar en una ciudad y sus ritmos. Fuente: Google Imágenes

El Suprematismo Ruso, el Neoplasticismo Holandés, o el Constructivismo Ruso son movimientos artísticos que se hicieron eco de esta nueva visualidad. Los artistas, en un afán de reconstruir la mirada, reflexionar sobre la forma de representación tradicional o incluso hacer una crítica a la realidad social y política del momento, hicieron uso de figuras abstractas geométricas. Las ideas y el resultado detrás de estos movimientos son ampliamente interesantes desde el punto de vista de la mirada y la ideología.

Estas teorías logran también, en el caso del Constructivismo Ruso<sup>11</sup> entre otros, permear la arquitectura. Se reclama una nueva planificación urbanística que impulse un

---

<sup>11</sup> Es especialmente interesante reflexionar en torno a la denominación del movimiento. “Construir” arte es una manera de entender la creación del arte como “producción”.

cambio social a favor de la clase trabajadora (Curtis, 2006) Esta concepción sobre un arte total, y no solo pictórico, se hace popular también en la escuela Bauhaus, una escuela de arte multidisciplinar.

Entre los fundadores de la institución destaca Walter Gropius, un arquitecto racionalista tal y como el ya mencionado Le Corbusier. La abstracción geométrica permeó en las ideas sobre la construcción de la ciudad, y por ello este movimiento arquitectónico planificó dándole una gran importancia a la funcionalidad, intentando hacer una arquitectura consciente socialmente, y a la estética, construyendo en torno a líneas simples, y formas geométricas.



Figuras 1.5.3.10 y 1.5.3.11: Torre Panam 1960-1963 y edificio Bauhaus en Dessau 1925-1926 ambas por Walter Gropius. Fuente: Google Imágenes

Sin embargo, a pesar de que este diseño se presentó intelectualmente como más comprometido con la construcción de un hábitat para el ciudadano, se acabó convirtiendo en un instrumento autoritario y con el mismo sesgo científico que mantenía una distancia entre el plano, o el arte, y la realidad. Si bien es cierto que esta corriente comprendió la importancia del contexto a la hora de insertar producciones espaciales, su construcción terminó por dislocar el espacio homogéneo, al igual que lo habían hecho arquitectos anteriormente.

En la esfera de la naturaleza redescubierta, el sol, la luz, bajo el signo de la vida, el cristal y el metal se alzan por encima de la calle, por encima de la realidad urbana Junto con la exaltación de la rectitud (ángulos y líneas), el orden del poder, el orden masculino –en suma, el orden moral–, se naturaliza. (...) La transparencia ilusoria del espacio es a fin de cuentas la ilusión de transparencia del poder que se disimula tras su contenido. (Lefebvre, 1974, pp. 341-356)

Aun así, culpar a los arquitectos racionalistas de la proliferación de esta mirada estereoscópica y dominadora sería ignorar las contribuciones tecnológicas que también favorecieron a la vigilancia e invasión del espacio. Los aviones y satélites, Google Maps, el cine 3D o la realidad aumentada también son partícipes de generar una abundante cultura visual cenital.

El desarrollo de nuevas perspectivas y técnicas de orientación presentes, sobre todo, en un número creciente de vistas aéreas de todas las clases (que) amplían el horizonte de la comunicación y actúan como cámaras aéreas que proporcionan el fondo para las vistas cartográficas. (...) La ocupación de los cielos adquiere así una importancia crítica, ya que la mayor parte de la supervisión se efectúa desde el aire (Steyerl, 2018, pp. 87-88)

Con la llegada de los *smartphones* y el desarrollo de esta cultura visual, el plano cenital se vuelve al alcance de todos. Estas imágenes no solo proliferan en las herramientas de localización, sino que comienzan a aparecer en el cine, la publicidad, o el arte. Se multiplican las fotografías aéreas en redes sociales, dónde adquirimos una nueva óptica en torno al espacio y las ciudades. “La mirada del observador distante se vuelve (...) omnisciente hasta el punto de llegar a ser terriblemente intrusiva: tan militarista como pornográfica, tan intensa como extensa, a la vez tan microscópica y macroscópica” (Steyerl, 2018, pp. 90).

Esto conlleva algunos problemas que no son perceptibles a priori. El más evidente es que la vigilancia privilegiada vertical que mencionábamos hace unos apartados se convierte en una vigilancia cenital al alcance de cualquier usuario de internet. Elsaesser (2010) indica: “las imágenes estereoscópicas y las películas en 3D forman parte del nuevo paradigma, que está transformando nuestra sociedad de la información en una sociedad del control, y nuestra cultura visual en una cultura de la vigilancia” (p. 220).

El capitalismo ha sabido beneficiarse de estos acontecimientos a través de la recopilación de datos. La ubicación de un *smartphone* recoge itinerarios frecuentes y también puntos de visita. Así, se consigue proporcionar una publicidad más eficaz, que hace uso de estos rastros para promocionar marcas, invadiendo la privacidad del usuario. No solo eso, sino que también se están investigando métodos para detectar cambios en patrones espaciales a través del Big Data, para así proponer soluciones a urbanistas o negocios<sup>12</sup>.

Concluimos, por tanto, que el espacio de medición y abstracción es proclive a la invasión del espacio público. La planificación urbanística responsable debería supeditar la estética o funcionalidad autoritaria a los intereses del ciudadano.

## **5.2 Capitalismo, publicidad y turismo**

Entre los diversos factores que toman parte en las transformaciones urbanísticas recientes, el capitalismo y la publicidad son algunos de los protagonistas. De nada sirve considerar los edificios o los planos dentro de nuestro análisis, si se olvida uno de los componentes más evidentes del mobiliario urbano actual. La publicidad es una de las herramientas del capitalismo más evidentes que ha conseguido instalarse en las calles, carreteras y el transporte público. De hecho, a diferencia de otros elementos urbanísticos, propios del exterior, la publicidad ha conseguido permear en todas las esferas de nuestra experiencia. Incluso en el hogar, esta práctica ha conseguido infiltrarse y paulatinamente influenciar nuestro imaginario sobre lo urbano.

---

<sup>12</sup> Para saber más ver: *Geospatial big data and cartography: research challenges and opportunities for making maps that matter* de Anthony C. Robinson, Urška Demšar, Antoni B. Moore, Aileen Buckley, Bin Jiang, Kenneth Field, Menno-Jan Kraak, Silvana P. Camboim & Claudia R. Sluter (2017). Este estudio revela un interés en descubrir las oportunidades de la perspectiva cenital para hacer un uso más eficiente de esta tecnología. En este contexto cabe plantearnos si la planificación debiera servir sólo a intereses de eficiencia (económica, funcional o patrimonial) o si este afán no es más que otro símbolo del control y la vigilancia establecidos por el capital.



Figuras 5.2.1 y 5.2.2: Edificios en Callao y Puerta del Sol que contienen dos grandes neones de marcas. Fuente: Google Imágenes

Tanto es así, que a partir de los años cincuenta y sesenta comenzaron a proliferar los neones, grandes letreros y vallas publicitarias, convirtiéndose en un símbolo de la estética de la ciudad moderna y avanzada. Esto no sólo lo conocemos por los documentos históricos, sino también por la admiración de algunos artistas, que utilizaban estos nuevos elementos como objetos de sus obras. Hoy, algunos de esos ejemplos, como las señales de *Schweppes* o *El Tío Pepe* que fagocitan los edificios del centro de Madrid.



Figuras 5.2.3 y 5.2.4: *Neon* de Kosuth 1965, *Just what is it that makes today's homes so different so appealing* de Richard Hamilton 1956. Fuente: Google Imágenes

Además de esto, como ya sabemos la publicidad exterior actual toma como soporte calles y carreteras. De hecho, este tipo de comunicación se planifica y adquiere en circuitos supeditados al transporte público, la centralidad de una ciudad, o las rutas de los transeúntes. El ciudadano camina y conduce rodeado de publicidad en su día a día, y cuando vuelve a casa, sigue padeciendo dicho asalto. Este incremento latente y asombroso en la cantidad de publicidad exterior, no solo revela la presencia de la ideología capitalista en la ciudad, sino la patente invasión del hábitat ciudadano.

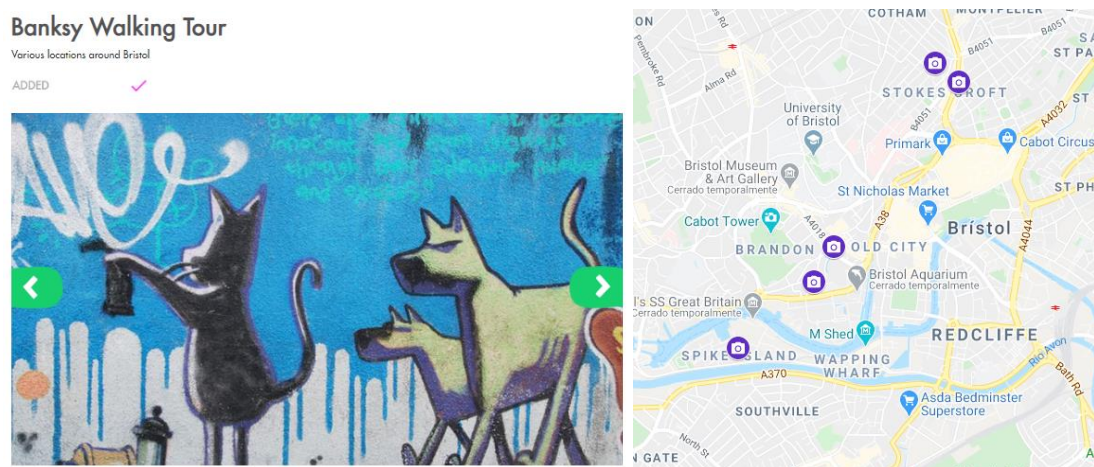
Por otro lado, cuando reflexionamos sobre publicidad, también debemos hacerlo sobre la comunicación que se utiliza para promocionar una ciudad en concreto. El patrimonio, los monumentos y en general, los relieves históricos se utilizan como reclamo al promocionar un territorio, conformando la identidad de la ciudad. La publicidad es así partícipe del mantenimiento de narrativas históricas coloniales que se perpetúan a través de la actividad turística. En otras palabras, las rugosidades generadas en otras eras se refuerzan en el turismo contemporáneo y la comunicación comercial es partícipe de ello.

Esto no significa que el turismo tenga un interés propagandístico. Sin embargo, conviene plantearnos por qué la comunicación de una ciudad siempre gira en torno a unas ubicaciones, y no otras. Un turismo crítico es esencial para interactuar correctamente con el espacio de una ciudad, pero para muchos, este pasa desapercibido. David Pallol (2017) comenta:

Mucha gente ve estos edificios descontextualizados, cree que el Arco del Triunfo lo puso Trajano o que el Ministerio del Aire es del XVI, y ese desconocimiento de nuestro pasado inmediato hace que estos edificios parezcan neutros, inofensivos..., y no lo son (citado en Gosálvez, 17/01/2017 vía [https://elviajero.elpais.com/elviajero/2017/01/12/actualidad/1484222299\\_559228.html](https://elviajero.elpais.com/elviajero/2017/01/12/actualidad/1484222299_559228.html))

El turismo actual, sin embargo, ha evolucionado con las tendencias y ya no se limita a la visita de monumentos, sino que está interesado en nuevos puntos que no siempre se sitúan en el centro. Basta con observar algunos casos del arte urbano, sin ir más lejos, las obras de Banksy. La relevancia del artista urbano en la actualidad consigue –en el caso de Bristol, entre otros– valorizar y redirigir el interés hacia áreas periféricas.

Sin embargo, aunque esto discurre así en teoría, es evidente que estos safaris urbanos organizados que se realizan en la periferia la ciudad no son más que una manera de institucionalizar el arte para evitar sufrir inseguridad. La experiencia del arte de Banksy no es completa, puesto que el hecho de recrear itinerarios impide al sujeto practicar el espacio de manera integral. Realizar turismo sin implicarse en el contexto no elimina los estigmas sobre estas áreas, ni ofrece una oportunidad de entender la cultura en su totalidad.



Figuras 5.2.5 y 5.2.6: Tour a pie de las obras de Banksy ofrecido la página oficial de turismo de Bristol. A la derecha, mapa de las piezas. Como podemos ver, estas están dispersas por toda la ciudad. El tour cubre tanto aquellas en el centro, como aquellas en los barrios periféricos de Stokes Croft.

Fuente: <https://visitbristol.co.uk/>

A pesar de que el arte puede jugar un gran papel en la defensa de nuevos espacios e itinerarios urbanos, como podemos ver, esto no siempre acaba generando un impacto positivo. Los grafitis o las intervenciones urbanas, al convertirse en una tendencia estética contemporánea de la ciudad, han conseguido generar un interés del cual el capitalismo ha sabido aprovecharse. Muchas ciudades posmodernas promocionan estas alteraciones urbanas, como marca de la ciudad y ubicación de visita, comercializando lo público como una atracción más de la ciudad. Este proceso es algo paradójico, puesto que muchos artistas como Banksy construyen su obra en torno temáticas anticapitalistas. Pero como ya mencionábamos, la publicidad ha demostrado, a lo largo de su historia, una capacidad para reconocer y adoptar tendencias con el fin mimetizarse en un contexto social. La



ciudad no es excepción, y en este proceso la autenticidad particular de un territorio puede verse dañada.

Como ya adelantamos, este fenómeno puede comprenderse como uno de los resultados de la globalización. La identidad urbana se ve desafiada por este flujo de imágenes y marcas que viene invadiendo las calles. Esta pérdida de la noción de identidad fue acuñada por Relph (1976) como “*placenessless*”. El concepto “*placenessless*” surge como respuesta a uno anterior, “*placeness*”, que se define como la sensación de lugar otorgado por las cualidades particulares de un espacio. Como cabe esperar, esta pérdida de identidad no es un fenómeno únicamente europeo, sino que “In Seoul, Beijing, Tokyo, Hong Kong, and other East Asian cities, it is no longer surprising for Western tourists to find urban spaces that differ little from the ones in their home countries” (Shim y Santos, 2016, p. 2)<sup>13</sup>.



Figura 5.2.7 y 5.2.8: Un ejemplo de *placenessless* sería la sensación al caminar entre el centro de Japón (derecha) y Nueva York (izquierda). La estética comercial que hace unos años estaba presente en pocas ciudades, es ahora es el reclamo de diversas capitales mundiales. Fuente: Google Imágenes

Esta sensación de “no-lugar” es resultado de homogeneizar los espacios a favor de la estética posmoderna. La estética se articula como un símbolo de progreso y prosperidad económica, cuando, ante todo, es una pérdida. La particularidad local se pierde a favor de un capitalismo global. Los recursos culturales de la ciudad se supeditan a favor de la presencia de multinacionales para satisfacer unos estándares externos. El capital –ya sea en forma de publicidad exterior, como el logo de Schwepes, o

---

<sup>13</sup> Traducción: “En Seúl, Pekín, Tokio, Hong Kong y otras ciudades de Asia Oriental, ya no es sorprendente para los turistas occidentales encontrar espacios urbanos que difieran poco de los de sus países de origen.”

establecimientos comerciales como Hard Rock Café, Starbucks– se convierte en un punto de interés más en el mapa.

Tourism provides an entry point by allowing multinational companies and Western culture to transform local culture. Consequently, under such global circumstances, tourists are provided with illusionary environments, and experience a placeless culture while shopping at urban complexes be they in Seoul, or anywhere else in the world.<sup>14</sup> (Hoffman y Musil, 1999, citados en Shim y Santos, 2016, p. 7)

Martin-Barbero denomina este fenómeno como “mundialización cultural” y lo define como “la apropiación de prácticas o expresiones de otras culturas reelaborándolas y enriqueciéndose o en el empobrecimiento de lo propio y hasta la disolución de la cultura” (2004 citado en Aguilar, 2006, p. 139). El concepto de “*disneyization*” o “disneyficación” (Bryman, 2004) también es revela tendencias hacia la hibridación de los espacios urbanos a través de las marcas y el turismo, que convierten la ciudad en un espacio temático para el visitante. Desde esta perspectiva, la ubicuidad de las marcas funciona como un ancla al origen y lo conocido.

Los inconvenientes son más evidentes. La ciudad sacrifica, especialmente en términos urbanísticos, su propia particularidad en favor de un turismo afluyente y una falsa imagen de progreso. El capitalismo opera, una vez más, a favor de la cultura occidental promoviendo lo opuesto a la globalización como inseguro, diferente y exótico. Así, la ciudad posmoderna ignora la voluntad de sus habitantes a la vez que se moldea siguiendo los deseos externos. En palabras de Shim y Santos “Tourism, therefore, no longer exists to satisfy an individual tourist’s desire but it acts as a medium for internalizing the capitalist hegemony an individual’s life” (2006, p. 9)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Traducción: "El turismo proporciona un punto de entrada permitiendo a las empresas multinacionales y a la cultura occidental transformar la cultura local. En consecuencia, en esas circunstancias mundiales, los turistas disponen de entornos ilusorios y experimentan una cultura sin lugar mientras hacen compras en complejos urbanos, ya sea en Seúl o en cualquier otro lugar del mundo".

<sup>15</sup> Traducción: "El turismo, por lo tanto, ya no existe para satisfacer el deseo de un turista individual, sino que actúa como un medio para internalizar la hegemonía capitalista de la vida del individuo"

## **5. La recuperación de la ciudad. Intervenciones en el contexto de Madrid**

Tras haber establecido las bases teóricas para nuestro proyecto, a continuación, ofreceremos un análisis de algunas obras que pretenden recuperar el espacio a través de distintas ópticas. Esta sección forma parte del caso de estudio, que se particularizará en el contexto de Madrid.

### **6.1 El secuestro de la calle**

La globalización, el cambio de paradigma de la mirada, el capitalismo o el imperialismo son factores propician la apropiación del espacio urbano. Y si el espacio público ha dejado de pertenecerle al ciudadano común, “¿Cuál es ahora su lugar social? (...) ¿A dónde se va luego de la exclusión?” (Aguilar, 2006, p. 206). Los relieves, la disgregación, la apropiación comercial de la ciudad... La ciudad se ha configurado siguiendo los intereses propios de cada momento, manejada como una marioneta, dejando al habitante en el espacio intersticial restante.

El ejemplo más claro posiblemente sean los flujos de tráfico. Es importante entender las calles como algo intersticial, fruto de una planificación macroscópica, para más tarde comprender su capacidad como instrumento reivindicativo. Mientras que la comunicación y el turismo se benefician de la forma –los monumentos, la arquitectura o los comercios– los ciudadanos se ven resignados al fondo. Así, Ignasi de Solá-Morales (2003) explica como la estructura del espacio urbano no se entiende por la masa construida, sino por “los bordes por los que fluían los tráficos de los automóviles, de transporte público o de peatones” (pp. 125-135).

La calle, se invade con tiendas, puestos ambulantes, automóviles... Y pierde de esta forma su valor. El ciudadano debe esquivar estas protuberancias en el espacio si desea ir de un lugar a otro, limitando la función de la calle a la transición. Esto lo incapacita de su posibilidad de practicar el espacio de manera integral. Lefebvre (1974) denominó este suceso como “la muerte de la ciudad”, estableciendo que el proceso de urbanización capitalista había arrasado la ciudad tradicional. Sin embargo, no debemos caer en una

actitud inmóvil y pesimista frente a esta cuestión ya que “la esencia de la ciudad, esto es lo urbano, persiste” (Martínez Lorea, 2013, p. 15).

## **6.2 Iniciativas para la recuperación del espacio madrileño**

Remitiendo al marco teórico utilizado, debemos recordar, en este punto, que el espacio es una producción, y como tal, existe la posibilidad de generar un espacio alternativo. La manera de alcanzar este objetivo podría ser más simple de lo que parece. En *El derecho de la ciudad*, Lefebvre (1967) reivindica “la posibilidad y la capacidad de los habitantes urbanos y principalmente de la clase obrera, de crear y producir la ciudad” (citado en Camargo, 2016, p. 6).

Esta recuperación, que quizá sea uno de los retos más desafiantes del urbanismo contemporáneo, cobra especial interés al realizarla en espacios invadidos significativamente, como es el caso de Madrid. Teniendo en cuenta el contexto de este trabajo de investigación dentro del departamento de historia del arte, nuestro interés se concentra en el siguiente enfoque.

El derecho a la ciudad no puede concebirse como un simple derecho de visita o retorno hacia las ciudades tradicionales. Solo puede formularse como derecho a la vida urbana, transformada, renovada. (...) ello supone una teoría integral de la ciudad y la sociedad urbana que utilice los recursos de la ciencia y del arte. Únicamente la clase obrera puede convertirse en agente, vehículo o apoyo social de esta realización. (Lefebvre, 1967, p. 139)

Ya que el arte es una manera de crear espacio, según Paul Klee, cabría deducir que aquellas iniciativas que tomen como soporte las calles, podrían servir como punto de referencia para repensar la cultura o la identidad de la ciudad. Al fin de al cabo, los discursos artísticos cuentan con un potencial excelente “al ampliar la gama de lenguajes con los que pueden nombrarse las experiencias comunes” (Aguilar, 2006, p. 146). A continuación, examinaremos cinco obras implementadas en entorno de Madrid que tuvieron como pretensión reapropiarse del espacio invadido.

### 6.2.1 *Carrying*, Pepe Espaliú (1992)

La primera pieza a analizar es de Pepe Espaliú. Aunque existen muchos aspectos a destacar dentro de la trayectoria del artista, quizá lo más relevante sea la temática del SIDA en su obra. El tratamiento explícito de la enfermedad, el padecimiento o la falta de sensibilización son algunos de los enfoques que el cordobés adopta desde el año 1990, cuando conoce su diagnóstico. Debemos tener en cuenta que en el contexto de los años ochenta y noventa, el SIDA, además de ser un desafío a nivel global, también es foco de estigmatización y desconocimiento.

Si bien es cierto que el artista realiza esculturas y pinturas en torno a esta condición, sus obras más relevantes se llevan a cabo a través de la *performance*. Este tipo de manifestación comienza a proliferar especialmente a raíz del *Fluxus*<sup>16</sup>, y como su nombre indica, tiene en su naturaleza la acción artística. La *performance* es un canal especialmente efectivo para reivindicar el espacio por esta misma razón.



(Figura 6.2.1.1: Fotografía de Espaliú realizando “*Carrying*”. Fuente: El País)

---

<sup>16</sup> Movimiento artístico de los años sesenta y setenta, que tiene entre sus características principales la incorporación de lo cotidiano en el arte. En nuestro estudio esto nos interesa especialmente, puesto que a través de múltiples canales como la música, la instalación o la propia performance, estos artistas consiguen generar un arte crítico e intervencionista que, entre otras cuestiones, abogaba por la fusión de vida y arte.

Espaliú, conocedor de este potencial, decide hacer uso de ella para reclamar la presencia integral del cuerpo en la ciudad fraccionada. La acción, titulada *Carrying* (llevando) consiste en el transporte del artista en brazos, a través del espacio urbano. Numerosos voluntarios tanto en Madrid como en el San Sebastián del año 1992 ofrecieron su tolerancia y esfuerzo para llevar a Espaliú en una silla humana por la ciudad. En el caso de Madrid, la acción comenzó en las cortes y finalizó en el Museo Reina Sofía realizando una única parada frente al Ministerio de Sanidad tal y como escribe Alcaide (03/06/2020 [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-pepe-espaliu-y-carrying-merecemos-202006030047\\_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es%2F](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-pepe-espaliu-y-carrying-merecemos-202006030047_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es%2F)).

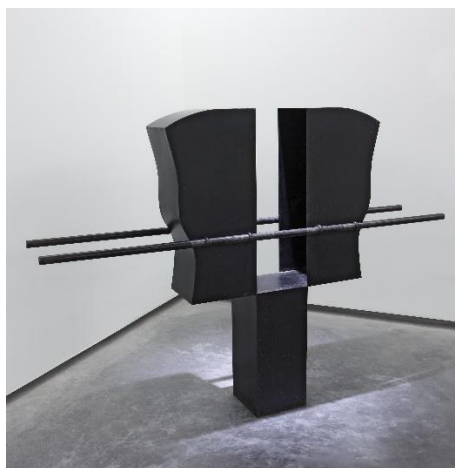
La ubicación de esta parada revela, precisamente, la fragmentación del espacio urbano. Reclamar la conciencia de la enfermedad frente a un punto concreto denuncia que existen ámbitos dedicados únicamente a la salud, al ocio, al trabajo, etc. Sin embargo, al realizar esta pieza en la calle, espacio público e intersticial, Espaliú consigue demandar el cuidado del cuerpo en la totalidad de toda la ciudad.

Y es que el cuidado es el mensaje subyacente de la obra. La palabra “*carrying*” genera un juego de sonido con la expresión inglesa “*caring*”, de pronunciación prácticamente exacta, que se traduce como cuidar. En el acto del cuidar existe la voluntad de compartir tiempo y esfuerzo con la causa. Se configura entonces una metáfora sobre los enfermos a través del acto empático del llevar. Cuando los ciudadanos llevan a Espaliú, también lo cuidan, lo prestan atención, ofrecen su día y lo arropan de manera colectiva. El sufrimiento no se individualiza, sino que se asume como padecimiento público.

Existe otro elemento clave en la pieza. La manera de llevar al artista no es arbitraria, sino que pretende simular un palanquín<sup>17</sup>. A través de esta estructura propia de reyes y gobernantes, Espaliú reivindica el sentimiento de desprecio al ciudadano común y especialmente a los enfermos, en esa sensación de “seguir en el mundo sin tocar el mundo” (Espaliú, 1992). La camilla o silla de ruedas son a su forma, el palanquín de los olvidados y los enfermos. La simbología de este objeto es tan poderosa que su obra escultural también hace uso de su representación.

---

<sup>17</sup> El palanquín es un objeto de espacio liminal, es decir, entre dentro y el afuera, con implicaciones acerca de poder o hegemonía. Por esas razones es una elección fascinante para la performance.



(Figura 6.2.1.2: *Carrying VI* de Espaliú 1992. Una de sus esculturas que pretende simular el palanquín. Fuente: Fundación Helga de Alvear)

La activación de esta problemática en la calle no solo habla de la enfermedad, sino también de la necesidad del cuidado colectivo en el contexto hostil de la ciudad. Incitar a la agrupación y participación de los habitantes en una cuestión tan íntima como colectiva es un ejemplo excelente de reivindicación del espacio.

### **6.2.2 *Divisor*, Lygia Pape (2011)**

Puesto que durante la investigación hemos hecho una exposición del fenómeno imperialista y sus consecuencias en el urbanismo latinoamericano, es imperativo referenciar las acciones de artistas de dicho contexto para comprender el problema desde una óptica crítica. Lygia Pape es una de las referentes artísticas contemporáneas más importantes en Brasil. Su influencia más evidente es la abstracción geométrica, pero en gran parte de su obra también se preocupa por lo sensorial, la conexión arte y vida, la implicación artística...

*Divisor* es un ejemplo de ello. Esta performance busca romper la barrera entre obra y espectador a través de la participación activa del ciudadano. La manifestación se ha realizado en distintos países, puesto que a pesar de que las circunstancias territoriales de la artista son las detonantes de su conceptualización, como ya hemos comprendido, la problemática espacial contemporánea es ubicua. En el caso de Madrid, *Divisor* formó

parte de la exposición *Espacio Imantado*, que se llevó a cabo en el Museo Reina Sofía en el 2011. La reactivación de la obra original de 1968 se realizó en frente del museo, con la colaboración de distintos ciudadanos.



Figura 6.2.2.1: Fotografía de la performance. Fuente: Museo Reina Sofía<sup>18</sup>

La *performance* consiste en la colocación de una sábana cuadrangular blanca sobre las cabezas de los asistentes. Es en esta contraposición de figuras es donde observamos claramente la influencia de la abstracción geométrica. Sobre un espacio real, el suelo de la plaza del museo, la artista consigue generar una nueva dimensión espacial física, la sábana, en un intento de emancipación y control del espacio. Las dimensiones de la tela hacen que la pieza sea extremadamente intrusiva, puesto que a diferencia del resto de piezas que vamos a analizar, existe un elemento que se apodera del espacio físico.

Otra particularidad de la obra es que el movimiento del ciudadano no es libre, sino que está vinculado a la posición del resto de asistentes. Esto podría interpretarse de dos maneras. Por un lado, la imposición espacial que fragmenta y ubica al ciudadano en puntos concretos, sin la posibilidad de realizar un movimiento libre. Por otra, la sugerencia de que los movimientos de un cuerpo están concatenados al resto, deduciendo así que, en el espacio, el sujeto individual está supeditado al sujeto colectivo.

Esta segunda lectura justificaría el interés de la artista para incluir en el discurso artístico la necesidad de crear nuevas cartografías que respondan al cuerpo y a sus movimientos, por encima de la estética o la funcionalidad. El estiramiento o contracción

---

<sup>18</sup> Acceder a [https://www.youtube.com/watch?v=L9XsL\\_GvSa8](https://www.youtube.com/watch?v=L9XsL_GvSa8) para ver la performance en movimiento.



de la tela podría ocasionar la ruptura del material, o el perjuicio de alguno de los asistentes, por lo tanto, el movimiento debe orquestarse y llevarse a cabo en sintonía.

La sábana blanca es también simbólica. Lo blanco puede representar lo virgen, lo intacto. El material flexible pero delicado pudiera ser una metáfora al territorio y sus rugosidades. Al fin de al cabo, la geografía también es un factor importante a tener en cuenta al urbanizar. Cada performance es distinta, los movimientos, la dirección o las contracciones, al igual que lo es cada práctica espacial atendiendo a su población.

Conectando con nuestro estudio, *Divisor* se podría interpretar como una denuncia a la mirada cenital macroscópica que diseña nuestras ciudades. Según la mirada de Pape, la sábana, el territorio homogéneo, no debe alterarse si no es a favor del bienestar colectivo. “*Divisor* es (...) definitivamente, una imagen poética y política que activa el debate sobre el arte público y el espacio público” (Candela, 14/07/2017 vía <https://artishockrevista.com/2017/07/14/primera-gran-retrospectiva-lygia-pape-eeuu/>)

### 6.2.3 *Sacrilege (Sacrilégio)*, Jeremy Deller (2015)

En 2012, con motivo de los Juegos Olímpicos, el gobierno de la Londres encarga Jeremy Deller crear una pieza de arte para impulsar la dimensión cultural de la ciudad. El artista británico, ganador del prestigioso premio Turner crea *Sacrilege*, una instalación hinchable que se recreará años más en distintas ciudades del mundo, entre ellas Móstoles.



Figuras 6.2.3.1 y 6.2.3.2: Fotografía de *Sacrilege* en Móstoles 2015. Fuente: Flickr CA2M<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Ver más vídeos y fotografías sobre la obra en: <http://ca2m.org/es/historico/item/2350-sacrilégio>

El formato de la pieza es la instalación, una manifestación artística que tiene sus orígenes en los *ready-made* de Duchamp y los *assemblages* de Picasso. La instalación tiene por naturaleza la ocupación del espacio, aunque de manera efímera. Deller, que desarrolla gran parte de su obra en torno a lo histórico y lo popular, utiliza este género para desarrollar su discurso en *Sacrilege*.

Existen muchas razones por las cuales esta pieza es relevante en el estudio del espacio. La primera quizá sea el motivo de su producción. La colaboración del gobierno con el artista revela no solo el interés de una ciudad de presentarse como espacio cultural y participativo con motivo de un evento internacional, sino también la posibilidad de las instituciones museísticas y gubernamentales para colaborar y generar nuevas narrativas en torno a una ciudad.

La segunda es el requerimiento de la intervención del público para completar la obra. La exposición de una instalación hinchable en el espacio urbano fomentaría la misma exclusión y fragmentación del espacio que venimos denunciando si no invitara a la participación ciudadana. La pieza, que consiste en un gran inflable recreando los megalitos de Stonehenge, realiza una excelente labor de devolver el espacio al ciudadano al activar al sujeto colectivo.

Así, *Sacrilege* se convierte, al igual que lo hacía la tela de Pape, en nuevo espacio ficticio, sobre la superficie de un espacio real. La plaza de Móstoles en la que toma parte la instalación se convierte así en un espacio de juego, diversión, intervención y diálogo. El ciudadano es alentado a saltar y jugar entre la recreación del monumento, generando una metáfora sobre el arte digna de comentar.

¿Rompe Deller el aura de Stonehenge al recrear esta pieza? Lo cierto es que la elección de Stonehenge como objeto artístico no es baladí. El artista explica una entrevista como en realidad, el megalito fue una obra de arte público (Deller y Barenblit, 2015). Por tanto, al recrearla no hace más que contextualizar la rugosidad histórica en un nuevo contexto, contemporáneo e inflable.

Esta obra genera un juego entre lo prohibido, lo permitido, lo sacro y lo profano, que es tan relevante en la problemática espacial, como mencionábamos al principio. Aunque este Stonehenge, adquiere inicialmente connotaciones sobre lo inalterable por ser una parte del patrimonio o una obra de arte, Deller invita al este acto de “sacrilegio”, a

convertir lo histórico en lo público y abrir interpretaciones a los ciudadanos. La elección del título es verdaderamente acertada, puesto que hacer algo así fuera del contexto propuesto se consideraría una profanación de lo histórico.

Deller consigue, además, generar metáforas sencillas pero eficaces en torno a lo urbano. El nuevo patrimonio debe de ser blando, inclusivo, mullido o flexible a las intervenciones de los ciudadanos. Una práctica espacial positiva será posible cuando la gente pueda reflexionar a la vez que disfruta o practica el espacio.

Finalmente, existe algo de crítica en la pieza de Deller. El hecho de convertir una plaza en una atracción conecta con el concepto de *disneyficación* que está modelando la ciudad a favor del turismo y el consumo globalizado. Al fin de al cabo, su pieza se produjo como petición del gobierno, y no de manera natural. En este debate concluimos que, si bien es cierto que debemos generar una ciudad más accesible y entretenida, esta no debe caer en los intereses de mundialización capitalistas, sino en velar por los habitantes. Y efectivamente, es papel del gobierno ocuparse de esto.

#### 6.2.4 TA, TE, TI, TO TU, Esther Ferrer (2017)

Esther Ferrer es una de las artistas contemporáneas españolas de mayor reconocimiento. Con influencias en el *Fluxus*, y por tanto el sonido y la acción, la artista dedica gran parte de su obra a reflexionar en torno al poder reflexivo y reivindicativo del arte, utilizándolo para hablar de machismo, participación ciudadana o elitismo.



(Figura 6.2.4.1 y 6.2.4.2: Fotografía de TA, TE, TI, TO, TU en Madrid 2017. Para escuchar el audio de la performance ver <https://radio.museoreinasofia.es/tatetitotu>. Fuente: Museo Reina Sofía)

Esta *performance* forma parte de una exposición en conmemoración del recibimiento del Premio Velázquez en 2014. La artista, junto al Museo Reina Sofía, decide realizar una serie de acciones para complementar su escasa obra material<sup>20</sup> que figuran en la exposición *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Junto a esta acción, existen otras varias performances realizadas en el Palacio Velázquez que también requirieron de la participación voluntaria para llevarse a cabo.

En *TA, TE, TI, TO, TU* Ferrer pone en discurso al ciudadano con los elementos arquitectónicos de Madrid. La manera de hacerlo es increíblemente ingeniosa, puesto que utiliza el sonido, inmaterial e intersticial, como hilo conductor. La obra consiste en una peregrinación por la ciudad, mientras que la artista junto a un grupo de ciudadanos emite los monosílabos homónimos.

La utilización del sonido para reflexionar sobre la ciudad es muy poderosa. El eco, los sonidos de la ciudad y el ritmo de los ciudadanos revelan las estructuras materiales del entorno. Los túneles, plazas o calles no devuelven el sonido de la misma manera, con lo cual en este proceso de práctica la ciudad, se perciben los relieves atendiendo a otros sentidos. Pero no solo eso, sino que como mencionábamos, la cualidad inmaterial del espacio genera un juego con el papel del ciudadano contemporáneo.

El sonido, sirve históricamente para la creación artística, pero también para la reivindicación y la expresión de los sentimientos. En este caso, Ferrer hace uso de esta cualidad, comparando estas acciones con la necesidad de reivindicar al espacio. La obra no se realiza chillando, sino hablando, dialogando, generando indirectamente una línea musical irrepetible. Además, el discurso esconde una dicotomía, puesto que, a pesar de realizarse en colectivo, cada persona lo expresa a su ritmo, volumen y timbre. Esto nos recuerda que la intervención pública no olvida los pulsos individuales, sino que los escucha y los orquesta.

Además de ser un proceso de introspección acerca del espacio colectivo y propio, en este acto también se consigue generar un efecto de sorpresa entre los transeúntes no “*performers*”. Estos, de pronto asisten a un espectáculo en el que una masa de gente toma

---

<sup>20</sup> La artista trabaja principalmente con la performance, puesto que no cuenta con gran cantidad de obras materiales.

las calles, proclamándolas en una “especie de salmodia interminable” (Ferrer, 2018, vía <https://radio.museoreinasofia.es/tatetitotu>).

El recorrido fue aleatorio, reafirmando el componente azaroso de esta manifestación artística. Sin embargo, esta manera de tomar las calles, latente y presente, intimista pero colectiva, es otro de los ejemplos claros de la reivindicación del espacio público de Madrid a través del arte.

## 6. Conclusiones

Tras haber realizado esta investigación, llegamos a una serie de conclusiones. Respondiendo a los objetivos planteados al comienzo de la investigación, determinamos lo siguiente:

En primer lugar, debido a la revisión bibliográfica multidisciplinar que se ha efectuado, comprendemos que el espacio no solo se entiende solo en términos de naturaleza o arquitectura, sino que también es materia social artística o política. Gracias a los ejemplos utilizados para explicar las rugosidades urbanas, asociamos el problema a conflictos raciales, estéticos o económicos actuales. Esto es especialmente importante, pues nos acerca a la realidad, pudiendo materializar así las teorías planteadas.

En relación con lo anterior, se entiende también que la ciudad es un paisaje de relictos históricos e ideológicos, en los que la topografía tiene implicaciones importantes. Sin embargo, el pasado colonial no sirve para explicar todas las alteraciones de las ciudades contemporáneas. Hemos revelado también que la globalización empuja, a través de la estética del progreso o del turismo, a la totalización del espacio. El capital, por su parte, contribuye a la fragmentación de este, parcelando espacios originalmente homogéneos, atendiendo a sus funciones, como el trabajo, el ocio o la intimidad.

Así, queda manifiesta la invasión de la ciudad. El habitante, que es incapaz de acceder al espacio como un todo, se ve obligado a practicar su vida en los intersticios de estas intrusiones. Los urbanistas tienen la posibilidad de favorecer este allanamiento a través de su planificación macroscópica, sin embargo, existen otras alternativas.

Este proyecto nos plantea, ante todo, la esperanza del cambio. Al comprender el espacio como un producto pluridisciplinar y fruto de una socialización, también asumimos que existe una alternativa de práctica espacial responsable y consciente. Esta oportunidad de transformación no debe limitarse a los científicos y los profesionales urbanistas, sino que debe articularse junto a la ciudadanía y sus respectivas aportaciones sobre lo cotidiano.

Aunque son muchas las posibilidades para devolver el espacio de vuelta a su habitante, el arte ha logrado formularse, en este análisis, como una de las maneras más representativas, inclusivas y veraces de poner en diálogo al cuerpo y la ciudad. El traslado del museo a la calle incentiva el aspecto artístico sensible que tan necesario es en lo público. Los mismos artistas defienden que “es una suerte tener esta opción de la creación artística como ayuda. (...) El arte debe de ser comunicación” (Espaliú, 1992). Y como tal, ¿no podríamos deliberar que nuestro oficio pudiera convertirse en motor de esta transición?

De cualquier manera, hemos aprendido cómo en el contexto cosmopolita de la provincia de Madrid, se logra generar un debate en torno a las narrativas históricas, el patrimonio, la atomización del espacio, la necesidad de crear un sujeto colectivo... A través de nuevas manifestaciones artísticas. Este proceso de reclamación es arduo y paulatino, pero sin duda justo y gratificante.

Cabe así, finalizar esta redacción con la petición de incluir el estudio de lo espacial en lo universitario, no solo en forma teórica, sino también en iniciativas prácticas. En general, este proyecto incita aquí a que nosotros, ciudadanos, pensemos algo más nuestra existencia desde nuestra experiencia urbana. Repensemos el espacio que nos rodea. Repensemos nuestro hogar, repensemos nuestras calles, repensemos nuestras rutinas, repensemos los itinerarios que escogemos cada día, repensemos con nuestros vecinos, repensemos la estética de nuestro entorno, repensemos lo ubicuo. Exploremos todo lo que se esconde o pasa desapercibido. Exploremos el mundo en el que vivimos. Citando a Lefebvre (1974):

Es un mundo fraudulento: el más engañoso de los mundos, el mundo trampa. Lo que contiene se oculta en los pliegues y en los márgenes. Se habla de arte y de cultura cuando se trata en realidad de dinero, de mercancías, de intercambios, de poder. Se habla de comunicación y no hay otra cosa que soledades. Se habla de belleza cuando no se trata sino de una imagen de marca. Se habla, en fin, de urbanismo cuando en realidad no hay nada que tratar. (p. 420).

## 7. Bibliografía

- Aguilar, M. Á. (2006). La dimensión estética del espacio. En M. A. Aguilar, A. L. Villoria, & D. Hiernaux, *Lugares e imaginarios de la metrópolis* (págs. 137-149). Barcelona: Anthropos Editorial Rubí.
- Alcaide, J. (3 de Junio de 2020). *Pepe Espaliú y el «carrying» que merecemos*. Obtenido de ABC: [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-pepe-espaliu-y-carrying-merecemos-202006030047\\_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es%2F](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-pepe-espaliu-y-carrying-merecemos-202006030047_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es%2F)
- Almazán, Y. A., & Díaz, J. L. (2019). *Arte desde los setenta: Prácticas en lo político*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Almino, E. W. (30 de Marzo de 2017). *Channeling Lygia Pape's Radical Relationship to Space*. Obtenido de Hyperallergic: <https://hyperallergic.com/368222/channeling-lygia-papes-radical-relationship-to-space/>
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 295-310.
- Artishock. (14 de Julio de 2017). *Primera gran retrospectiva de Lygia Pape en EEUU*. Obtenido de ARTISHOCK. Revista de arte contemporáneo: <https://artishockrevista.com/2017/07/14/primera-gran-retrospectiva-lygia-pape-eeuu/>
- Blancas, J. C. (9 de Abril de 2019). *Esther Ferrer. TA, TE, TI, TO, TU*. Obtenido de Radio del Museo Reina Sofía: <https://radio.museoreinasofia.es/tatetitotu>
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bono, F. (1 de Diciembre de 2016). *Pepe Espaliú, el artista que rompió el tabú del sida en España*. Obtenido de El País: [https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480537604\\_637486.html](https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480537604_637486.html)
- Bouman, O. (2000). In the age of horizontalization. En N. Barley, & A. Ireson, *City Levels* (págs. 4-6). Londres: Birkhauser.
- Bryman, A. (2004). *The Disneyization of Society*. Londres: SAGE.
- Camargo, F. M. (2015). El derecho a la ciudad: de Henri Lefebvre a los análisis sobre la ciudad capitalista contemporánea. *FOLIOS*, 3-19.
- Certeau, M. d. (1980). *The Practice of Everyday Life*. Londres: University of California Press.
- Curtis, W. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. Barcelona: Phaidon.



- Cwerner, S. B. (2006). Vertical Flight and Urban Mobilities: the Promise and Reality of Helicopter Travel. *Mobilities*, 191-215.
- Deller, J., & Barenblit, F. (2015). La canción es más grande que una banda. Una conversación. En J. Deller, *El ideal infinitamente variable de lo popular* (págs. 56-70). Madrid: CA2M. Obtenido de Contemporaneidades.
- Elsaesser, T. (2010). The Dimension of Depth and Objects Rushing Towards Us. Or: The Tail that Wags the Dog. A Discourse on Digital 3-D Cinema. *EDIT Filmmaker's Magazin*, 219-222.
- Fanjul, S. C. (20 de Abril de 2015). 'Sacrilégio' en Móstoles. Obtenido de El País: [https://elpais.com/ccaa/2015/04/20/madrid/1429559174\\_536861.html](https://elpais.com/ccaa/2015/04/20/madrid/1429559174_536861.html)
- Ferrer, E. (9 de Abril de 2018). *TA, TE, TI, TO, TU*. Obtenido de Radio Museo Reina Sofía: <https://radio.museoreinasofia.es/tatetitotu>
- Fishman, R. (1977). *Urban Utopias in the Twentieth Century*. Londres: MIT Press.
- Gosálvez, P. (17 de Enero de 2017). *Los delirios de la arquitectura franquista*. Obtenido de El País: [https://elviajero.elpais.com/elviajero/2017/01/12/actualidad/1484222299\\_559228.html](https://elviajero.elpais.com/elviajero/2017/01/12/actualidad/1484222299_559228.html)
- Grabbauer, M. (2019). Postcolonial urbanism across disciplinary boundaries: modes of (dis)engagement between urban theory and professional practice. *The Journal of Architecture*, 469-486.
- Graham, S., & Hewitt, L. (2012). Getting off the ground: On the politics of urban verticality. *Progress in Human Geography*, 72-92.
- Hall, P. (1996). *Ciudades del Mañana*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hiernaux, D. (2006). Los centros históricos ¿espacios posmodernos? En M. A. Sonia Baires, *Lugares e imaginarios en la metrópolis* (págs. 27-42). Barcelona: Anthropos Editorial Rubí.
- Holston, J., & Appadurai, A. (1996). Cities and Citizenship. *Public Culture*, 187-204.
- Kahlenberg, R. D., & Quick, K. (25 de Junio de 2019). Attacking the Black-White Opportunity Gap That Comes from Residential Segregation. *The Century Foundation*, 1-16.
- Kestner, M. (Director). (2009). *Drømme i københavn* (Sueños en Copenhague) [Película] Danish Film Institute; DR2; UPFRONT FILMS.
- Latimer, D. (15 de Julio de 2016). *London - A case study of the results of the urban dynamics in a large city selected from the developed world*. Obtenido de Latitude Geography: <https://www.latitudegeography.org/london-case-study.html>

- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- León, B. B. (2016). "Decorated Sheds": La publicidad como ornamento en la ciudad posmoderno. El ejemplo de Las Vegas. *ASRI*, 1-10.
- Licari, G. (2011). Anthropology of Urban Space: Identities and Places in the Postmodern City. *World Futures*, 47-57.
- Liinamaa, S. (2014). Contemporary Art's 'Urban Question' and Practices of Experimentation. *Third Text*, 529-544.
- Martínez, I. M. (2013). Prólogo: Henri Lefebvre y los espacios de lo posible. En H. Lefebvre, *La producción del espacio* (págs. 9-31). Madrid: Capitan Swing.
- Misra, T. (6 de Marzo de 2019). *The 'Atlas of Inequality' Maps Micro-Level Segregation*. Obtenido de Bloomberg CityLab: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2019-03-06/the-atlas-of-inequality-maps-micro-level-segregation>
- Molina, Á. (11 de Enero de 2003). *Espaliú, la vida y sus metáforas*. Obtenido de El País: [https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243582\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243582_850215.html)
- Perec, G. (1999). *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Preckler, A. M. (2009). Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Volumen 2. Madrid: Complutense.
- Press, E. (24 de Mayo de 2011). *'Divisor', arte radical brasileño de la mano de Lygia Pape*. Obtenido de eldiario.es: [https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/Divisor-radical-brasileno-Lygia-Pape\\_0\\_127388177.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/Divisor-radical-brasileno-Lygia-Pape_0_127388177.html)
- Robinson, A. C., Demšar, U., Moore, A. B., Buckley, A., Jiang, B., Field, K., . . . Sluter, C. R. (2017). Geospatial big data and cartography: research challenges and opportunities for making maps that matter. *International Journal of Cartography*, 32-60.
- Santos, M. (1978). *Por una Geografía nueva*. Madrid: Espasa-Universidad.
- Shim, C., & Santos, C. A. (2016). Urban Tourism: Placelessness and Placeness in Shopping Complexes. *Travel and Tourism Research Association: Advancing Tourism Research Globally*, 1-12.
- Sola-Morales, I. d. (2002). *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Steyerl, H. (2011). En caída libre. *Lecturas para un espectador inquieto*, 78-94.

## 8. Índice de figuras

- *Plan Voisin* de 1925. Figura 5.1.1.1, fuente <https://www.businessinsider.com/le-corbusiers-plan-voisin-for-paris-2013-7?r=US&IR=T>.....14
- Foto de Brasil plan de 1950. Figura 5.1.1.2, fuente <https://www.sebogo.es/blog/destinos/brasil-urbanismo-arte-cultura-gastronomia-deporte-y-mucho-mas>.....14
- *Unité d'Habitation* de 1945 exterior. Figura 5.1.1.3, fuente <http://www.fadu.edu.uy/viaje2015/articulos-estudiantiles/la-unite-d-habitation/>.....15
- *Unité d'Habitation* de 1945 interior. Figura 5.1.1.4, fuente <http://www.fadu.edu.uy/viaje2015/articulos-estudiantiles/la-unite-d-habitation/>.....15
- Viñeta de Ellis Nadler 2007, sobre el territorio londinense. Figura 5.1.2.1, fuente <https://www.latitudegeography.org/london-case-study.html#>.....20
- Comparación de la ciudad de Londres en términos raciales. Figura 5.1.2.2, fuente <https://www.latitudegeography.org/london-case-study.html#>.....20
- Comparación de la ciudad de Londres en términos de desempleo. Figura 5.1.2.3 fuente <https://www.latitudegeography.org/london-case-study.html#>.....21
- Mapa generado a través de una encuesta realizada por YouGov Figura 5.1.2.4 fuente <https://www.latitudegeography.org/london-case-study.html#>.....21
- *El calor derrite los estilos 1*. Figura 5.1.3.1, fuente CentroCentro.....23
- *El calor derrite los estilos 2*. Figura 5.1.3.2, fuente CentroCentro.....23
- *Drømme i københavn*. Figura 5.1.3.3, fuente *Drømme i københavn*.....23
- *Enter the Void*. Figura 5.1.3.4, fuente *Enter the Void*.....23
- *Las señoritas de Avignon* 1907. Figura 5.1.3.5, fuente <https://pablo-picasso.space/obras-de-picasso>.....24
- *Guernica* 1937. Figura 5.1.3.6, fuente <https://pablo-picasso.space/obras-de-picasso>.....24
- *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, Malévich 1913. Figura 5.1.3.7, fuente <https://historia-arte.com/obras/cuadrado-negro-sobre-fondo-blanco-de-malevich>.....26
- *New York City*, Mondrian 1942. Figura 5.1.3.8, fuente [http://www.theartwolf.com/masterworks/mondrian\\_es.htm](http://www.theartwolf.com/masterworks/mondrian_es.htm).....26
- *Escaleras*, de Ródchenko 1929 Figura 5.1.3.9, fuente <http://freddmountain.blogspot.com/2018/01/comentario-escalera-alexander-rodchenko.html>.....26
- Torre Panam 1960-1963. Figura 1.5.3.10, fuente <https://culturacolectiva.com/disenio/walter-gropius-y-la-bauhaus>.....27

- Edificio Bauhaus en Dessau 1925-1926. Figura 1.5.3.11, fuente <https://www.metalocus.es/es/noticias/walter-gropius-fundador-y-primer-director-de-la-bauhaus>.....27
- *Schweppes* en Callao. Figura 5.2.1, fuente <https://www.traveler.es/experiencias/articulos/curiosidades-letrero-de-schweppes-gran-via-madrid/9803> .....30
- *Tio Pepe* en Puerta del Sol. Figura 5.2.2, fuente <https://www.urbanexplorers.es/tio-pepe-acompanara-en-la-entrada-a-2020-desde-la-puerta-del-sol/>.....30
- *Neon* de Kosuth 1965. Figura 5.2.3, fuente <https://magazine.artland.com/neon-art-ten-artists-who-defined-the-medium/>.....30
- *Just what is it that makes today's homes so different so appealing* de Richard Hamilton 1956. Figura 5.2.4, fuente <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-14901992.30>.....30
- Tour a pie de las obras de Banksy. Figura 5.2.5 fuente <https://visitbristol.co.uk/> .....32
- Mapa de las piezas de Banksy. Figura 5.2.6, fuente <https://visitbristol.co.uk/>.....32
- Centro de Japón. Figura 5.2.7, fuente <http://pequenoviajero.com/japon> .....33
- Centro de Nueva York. Figura 5.2.8, fuente <https://viajeshr.wordpress.com/2014/08/28/10-atractivos-de-la-gran-manzana-nueva-york/>.....33
- Espaliú realizando “*Carrying*”. Figura 6.2.1.1, fuente [https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243582\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042243582_850215.html).....37
- *Carrying* VI. Figura 6.2.1.2, fuente Fundacion Helga de Alvear.....39
- Fotografía de *Divisor*. Figura 6.2.2.1, fuente Museo Reina Sofia.....40
- Fotografía de *Sacrilege* 1. Figura 6.2.3.1, fuente Flickr CA2M.....41
- Fotografía de *Sacrilege* 2. Figura 6.2.3.2, fuente Flickr CA2M.....41
- *TA, TE, TI, TO, TU* 1. Figura 6.2.4.1, fuente <https://radio.museoreinasofia.es/tatetitotu>.....43
- *TA, TE, TI, TO, TU* Figura 6.2.4.2, fuente <https://radio.museoreinasofia.es/tatetitotu> .....43

