

INNOVACIÓN SEMÁNTICA E INTERVENCIÓN URBANA EN BUENOS AIRES (1983-1989)

María Laura González
GETEA- UBA- CONICET
malalitagonzalez@hotmail.com

¿Y si fugitivamente la ciudad se recortara dentro de una postal efímera? Si algún espacio público conocido, de pronto, fuese convertido en parte fundamental de una escena callejera ¿cómo lo observaríamos? Abordar la noción de intervención artística, en tanto performance callejera, nos permitirá pensar cómo una acción efímera es capaz de hacer que aquel espacio fragmentado -invadido como su escenografía- sea vuelto a mirar. Desnaturalizada y ficcionalmente, otra ciudad emerge sobre las ruinas de aquella arquitectura cotidiana. De esta forma, urbanidad y arte podrían converger en la creación momentánea de un espacio-otro que, yuxtapuesto visualmente, se construiría entre lo cotidiano y lo ficcional. Entonces, si una porción de la ciudad fuese intervenida, ¿qué ciudad sería percibida?, ¿la real o la ficcional imaginada? y dentro de esa postal imaginaria, ¿qué vínculos entre el espacio conocido y el espacio teatral serían posibles de trazar?

En la década del ochenta, ciertas performances callejeras habitaron artísticamente espacios públicos de Buenos Aires. Al focalizar sobre ellas se perfila una relación respecto del contexto socio-político de advenimiento democrático en el que tuvieron lugar. Vastas manifestaciones artísticas -interventoras de calles, parques y plazas- demostraron nuevos modos de entender y mirar la ciudad. Pero ¿qué se entendía, en aquel entonces, por «espacio público»? ¿Qué propiedades semánticas se le atribuían desde los imaginarios sociales emergentes? En las siguientes líneas nos proponemos analizar estas inquietudes partiendo de una hipótesis subyacente: los modos de mirar son construcciones sociales estrechamente ligadas a las coyunturas dadas, respecto de las cuales, el arte -mediante la metáfora- posee la capacidad de modificarlas. Despabilar la mirada acostumbrada, de eso se trata, de hacernos volver a mirar desde una perspectiva diferente.

Asimismo, nos proponemos abordar la cuestión

de la mirada urbana a partir de dos conceptos claves intrínsecos a este tipo de prácticas escénicas: la «innovación semántica» y la «intervención urbana». Entonces, la problemática que planteamos se tornará ontológica, y los recorridos emprendidos para dilucidarla nos conducen a indagar otro término matriz, la «metáfora» del espacio público, en tanto representación y construcción de sentido. De esta manera, cual postal efímera, la ciudad se ha vuelto escenario, telón de fondo y forma, y los modos de percibirla un constante interrogante para la visión.

¿De qué hablamos cuando hablamos de ciudad?

En principio, indagar acerca de la cuestión urbana puede remitirnos a tópicos cuestionados y problematizados desde diferentes disciplinas: la sociológica, la filosófica, la política, la semiológica y la antropológica¹, entre otras. Esta multiplicidad teórica interdisciplinaria genera una complejidad sobre las significancias respecto del propio concepto de «ciudad». Sin embargo, y haciendo un recorrido muy breve, podemos decir que estas miradas sobre lo urbano competen a autores tales como: Walter Benjamin -quien teorizó sobre los pasajes, las «imágenes dialécticas» y el «flaneur naciente»; Siegfried Kracauer y Georg Simmel -quienes aportaron panorámicas estéticas de experiencias cercanas a sus metrópolis testigos del auge de la modernidad-; Isaac Joseph y Erving Goffman -quienes desde una microsociología estudiaron aspectos sobre la vida cotidiana y el ciudadano, desde la idea de un gran escenario de conductas regladas y compartidas-; Michel De Certeau -cuyo aporte fundamental estuvo centrado en un interrogante sobre las prácticas del hacer cotidiano-; entre otros tantos autores como David Harvey, Guy Debord, Néstor García Canclini y Marc Augé -quienes atisbaron los cambios que tiempo más tarde la modernidad (devenida en posmodernidad) ocasionó a nivel social, para así poder hablar de multi-

culturalismo, heterogeneidad étnica, inmigración, capitalismo arrollador, consumidores y consumismo extremos, hasta no-lugares presentes en sus respectivos ensayos».

Además, leer la ciudad como «texto», desde conductas específicas y relatos visuales, ha sido el modo de abordarla en autores como Peter Fritzsche. Su teorización se centra en la simbolización social del proceso de producción, circulación y consumo de la prensa periodística. Así también, la filosofía política ha generado grandes aportes para entender la idea de «lo público» en ensayos -permanentemente citados- de Hanna Arendt o Jurgen Habermas. Es decir que, a nivel temporal, la problemática urbana se extiende desde tiempos remotos (aunque mayoritariamente florecientes con el auge de la modernidad de fines de Siglo XIX) y llega hasta teorizaciones o recapitulaciones en trabajos más recientes. Tal es el caso de Jordi Borja, quien vincula a la ciudad, al ciudadano y a la ciudadanía, como objetivo, más que objeto, «por conquistar». Por su parte, el campo arquitectónico aborda la temática como una cuestión primordial, en tanto objeto de estudio y materialidad analizada, y también ha sabido promover grandes exponentes como el italiano Aldo Rossi y, en el territorio nacional, a Adrián Gorelik, entre muchos otros. Gorelik, por su parte, además de reunir datos históricos referidos a la grilla y el parque como proyecto de modernización urbana y planificación de la ciudad de Buenos Aires, propone establecer los parámetros de construcción de ciudad en tanto proyecto e idea de país (2004).

Ahora bien, este breve recorrido nos permite observar que las perspectivas desarrolladas han sido muy variadas, sin embargo, hacen a la cuestión como un constructo de gran productividad interdisciplinaria, fructífero a la hora de arribar todo lo urbano. Así devienen en un espectro ineludible con el que carga el lexema «ciudad», y el de «espacio público». Es por ello que, al investigar fenómenos escénicos acontecidos sobre la arquitectura urbana de Buenos Aires, no podemos ignorarlos, sino que por el contrario, debemos contemplarlos como posibles herramientas analíticas. Es decir, nos es indispensable valernos de ellos para entender ciertas líneas en nuestra propia reflexión, donde al preguntarnos por la ciudad, nos encontramos con más preguntas, que con respuestas respecto de su especificidad. Esto mismo ocurre, como decíamos, con el concepto de «espacio público», el cual al volverse el lugar elegido para intervenir complejiza su concepción en tanto permite establecer una articulación entre él y el período socio-político que atravesaron las performances «democráticas». Así, podríamos pensar y focalizar la relación entre «ciudad» y «arte» (en este caso escénico-performático) como partes de un «todo» compuesto por múltiples líneas constitutivas, entre ellas la coyuntura democrática. Observamos la articulación entre este tipo de prácticas y dicho contexto a par-

tir de una exteriorización de ese espíritu y sentimiento «de participación ciudadana» emergente; ligado a la idea de libertad de expresión que había sido censurada y reprimida durante el período precedente de Dictadura Militar. Porque el accionar sobre la ciudad, sobre el espacio urbano dado, fue una manifestación que el arte exploró para encontrar, simbólicamente, su propia especificidad.

Habría, así, una primera instancia de vínculo -entre el arte de la performance y la ciudad que interviene- establecido en un nivel perceptual. Porque el primer acercamiento desde la experiencia que compete al sujeto-transeúnte y a su entorno cotidiano desde la praxis artística imprevista se establece en la mirada. Este vínculo perceptual nos permite una indagación de sentido ontológico, que refiere a la estética fenomenológica, a partir de la corriente husserliana -que ya relaciona imagen con conciencia de imagen, imaginación y neutralización de la referencia a la realidad- que posteriormente fue retomada por Merleau-Ponty a partir de sus ideas entorno al ver como visibilidad-invisibilidad, y del no ver para ver cuando la esencia es la que sale a luz; es decir cuando el objeto de estudio habla por sí mismo. Continuando esta línea de reflexión, encontramos los escritos de Paul Ricoeur, que nos permiten desglosar esta cuestión de la mirada urbana, a partir de sus enunciaciones sobre la metáfora. De esta manera, adentrados en la compleja visibilidad, arribamos las performances desde la primera cuestión que da título a este pequeño artículo: la innovación semántica. Veamos.

1. Innovar en el nivel semántico, una propuesta de mirar y ver diferente

«Está muy extendida la opinión de que si a uno le interesa lo visual, su interés ha de limitarse a una técnica de tratar lo visual. Así, se establecen categorías de interés espacial: pintura, fotografía, apariciones reales, sueños y muchas otras más. Y lo que se olvida -como todas las cuestiones esenciales en una cultura positivista- es el significado de la propia visualidad.» John Berger

Hemos enunciado que el espacio urbano que habitamos nos despierta inquietudes varias. Sus arquitecturas -que delinear nuestro horizonte visual en los recorridos que realizamos a diario por las calles de Buenos Aires- enmarcan una visión acostumbrada. Sin embargo, ese sentido cotidiano, en la época que estudiamos, la década del ochenta, pudo ser leído y entendido con otros sentidos. Pudo ser interpretado desde su coyuntura particular y haber generando la emergencia de nuevos imaginarios urbanos relativos a la noción de democracia, de participación y de expresión ciudadana, entre otras cualidades particulares, que se vivían desde el advenimiento democrático. Si bien en la actualidad la configuración del espacio público presenta

nuevas coordenadas de entendimiento y acción, algo de ese pasado cívico podría continuar vigente al contemplar cada rincón empleado para las performances. La huella arquitectónica resultaría capaz de re-establecer el vínculo con ese pasado reciente, como espacio en donde «leer el tiempo». Entonces, al evocar aquellas prácticas efímeras, diríamos que lo que nos queda de ellas es su materialidad espacial, la escenografía empleada, es decir, la propia ciudad.

Ahora bien, observemos esta frase de dos integrantes del grupo La Organización Negra (L.O.N) -referente de este tipo de prácticas durante los 80'-, respecto de su labor: «Actuamos en medio del horario de oficina, cuando hacíamos los ensayos había muchísima gente observando desde los edificios. En nuestro caso no es querer representar lo urbano a través de una estética, sino directamente utilizarla como soporte de un espectáculo» (Manuel Hermelo y Pichón Balduín).²

A partir de esta utilización extra-cotidiana de la arquitectura como escenografía «dada» o «hallada», intervenida sin ser modificada, emana una experiencia estética donde la yuxtaposición temporal de «pasado» y «presente» se inscribe simultáneamente. Respecto de la capacidad de encapsulación temporal sobre un espacio dado, Ricoeur (2008) enuncia que las arquitecturas, los edificios, son posibles relatos en un medio de intertextualidad inscritos en el espacio. Es decir, plantea que habría una narratividad en la arquitectura relacionada con una tradición pero que es capaz de alternarse con innovación y repetición; entonces, observa que en el plano urbano se puede percibir claramente el tiempo. Esto podríamos relacionarlo con la percepción de esos espacios intervenidos-permanentes en la actualidad. Sobre ellos, el acto escénico-efímero se mostró provocador de nuevas significaciones respecto de las codificadas a nivel cotidiano. De esta manera, sostenemos que la acción artística de L.O.N. fue un ejemplo de nuevas maneras de entender y leer la ciudad, por el sólo hecho de generar sobre ella un nuevo uso: utilizarla como escenografía y espacio para contar algo, entre otras cosas, algo de la ciudad.

Pareciera que esas intervenciones artísticas dieron lugar a una provocación, a un shock sobre ese adormecimiento visual de la percepción distraída en tanto presentación cotidiana naturalizada. Capaces de des-colocar los lugares conocidos, rompieron el continuum para así volverlos a mirar. Pareciera que el espacio público, convertido en espacio escénico, posibilitó nuevas concepciones sobre sí mismo, generando metáforas visuales provistas desde la ficción. Ahora bien, siguiendo a Ricoeur (2006), entendemos que la metáfora es:

* Un tropos, una figura del discurso. Es una predicación extraña, una atribución que destruye la coherencia, o la pertinencia de la oración instituida por los sig-

nificados usuales, es decir lexicalizados.

* Un fenómeno de innovación semántica, puesto que es un problema en cuestiones que tienen que ver con el sentido.

* Una nueva pertinencia en la predicación, que se da a nivel de la frase, no en el nivel de la palabra. En donde, el sentido literal de primer grado se suspende para dar lugar a un nuevo significado, el metafórico y, mediante esa impertinencia, en la significación surge un nuevo sentido.

* Que permite un parentesco entre ideas heterogéneas, que mediante una aproximación de términos, aparentemente alejados, parecen próximos.

* Que, al suspender el valor descriptivo de los enunciados, tiene la capacidad de reescribir la realidad desde otro lugar, al configurarse como ficción en el relato como tiempo otro.

Asimismo, Ricoeur percibe la articulación posible entre imaginación y metáfora a partir de una mediación establecida entre ambas: «en el momento en que surge un nuevo significado de las ruinas de la interpretación literal, es cuando la imaginación ofrece su mediación específica». Entonces como «apercepción» la imaginación posibilita la visión de una nueva pertinencia semántica que en vez de ser una percepción evanescente, es la que «provee una imagen a una significación emergente» (2006:202).

Esta relación entre metáfora e imaginación resulta más que pertinente a la hora de reflexionar sobre el nivel perceptual de las intervenciones urbanas; puesto que, sobre la arquitectura empleada, hubo una suspensión de los significados habituales. Fue mediante la imaginación desprendida por la ficción yuxtapuesta, que nuevos significados «metafóricos» surgieron sobre ese mismo lugar. Así, cual «puesta en abismo», en la transformación de un «espacio público» en «lugar de representación», queda también demostrada la pluralidad estructural del espacio teatral que dimensionalmente se resignifica. Entonces la realidad psíquica acostumbrada puede ser revertida o bien puede hacer que el objeto -equivalente a un ensamble de prácticas o a una esfera de actividades- no halle una localización precisa (Chambat, 1995).

Podemos decir, entonces, que el significado denotado desprendido sobre ese lugar público en la cotidianidad, y los significados metafóricos que surjan de la ficción representada, se vuelven una predicación impertinente de referencia semántica de la ciudad. En este sentido, «las metáforas» serían esas impertinencias que se producen como tensión entre dos sentidos, el literal y el metafórico. Porque el poder de la metáfora viva de reescribir la realidad reside en la innovación que establece en el nivel del discurso entre: el sentido que posee el lugar como referencia de primer grado en la vida cotidiana desde uso habi-

tual y el cho- despa- tación. S. espacio u de una su ral que es se olvida sino que «figuras» realidad. una refer do referer Así, el es el sentido posible n intervenc te, la «im- tístico co- cia pued cesitamo- cio otro- sar que l po otro, mental s- habitual como la que sim- sobre la se suced- ciudad p- de interv-

2. Inte- cotidian

Cuando rencia a- trucción Caballe- escénica- pación p- cación e- ver con- capaz o- perform- ron ejer- diana (e- lo paró- microce- desde s- en esce- po que- evento

zados.
ántica, puesto que es
enen que ver con el

licación, que se da a
a palabra. En donde,
se suspende para dar
tafórico y, mediante
ción surge un nuevo

ideas heterogéneas,
e términos, aparente-

ptivo de los enuncia-
bir la realidad desde
ción en el relato como

la articulación posi-
rtir de una mediación
ento en que surge un
a interpretación lite-
su mediación especí-
la imaginación posi-
cia semántica que en
ite, es la que «provee
rgente» (2006:202).

e imaginación resulta
xionar sobre el nivel
anas; puesto que, so-
ma suspensión de los
e la imaginación des-
que nuevos significa-
ese mismo lugar. Así,
ormación de un «spa-
ción», queda también
del espacio teatral que
ntonces la realidad psí-
ida o bien puede hacer
mble de prácticas o a
a localización precisa

que el significado de-
ugar público en la
fóricos que surjan de
na predicación imper-
ciudad. En este senti-
rtinencias que se pro-
os, el literal y el meta-
a viva de reescribir la
establece en el nivel
ee el lugar como refe-
diana desde uso habi-

tual y el segundo sentido -el metafórico propiamente dicho- desprendido de la ficción establecida por la representación. Sin embargo, este segundo sentido metafórico del espacio urbano, en este tipo de «teatro callejero», necesita de una suspensión -aunque momentánea- del sentido literal que ese espacio posee cotidianamente. El transeúnte no se olvida de que es la ciudad propia la que está observando, sino que la suspende como «fondo» y permite que nuevas «figuras» -como los performers- hagan visible una nueva realidad. De esta manera la ficción teatral logra desprender una referencia de segundo grado de ese espacio, adquiriendo referencia sobre las «ruinas» de aquel sentido literal. Así, el espacio utilizado asiste a una «resemantización» entre el sentido cotidiano, a partir de otro metafórico. Y esto es posible mediante la imaginación establecida durante las intervenciones artísticas desarrolladas. Porque, por su parte, la «imaginación» debe atravesar el acontecimiento artístico como condición mediadora para que la impertinencia pueda cumplir y crear un nuevo efecto de sentido. Necesitamos de la imaginación para crear y creer en ese espacio otro que propone la ficción. Entonces, podríamos pensar que la propia performance genera un espacio y un tiempo otro, que necesariamente se debe imaginar. Esta imagen mental se libera en el transeúnte que lee a su ciudad real habitual como un «texto» al que se le yuxtaponen otros -como la ciudad ficcional que emerge de lo representado- y que simultáneamente interactúan entre sí. Ahora bien, si sobre la ciudad real emerge una ciudad imaginada, ¿cómo se sucede una de otra? Si en realidad sigue siendo la misma ciudad pero intervenida. Para ello, esclareceremos la idea de intervención urbana.

2. Intervenir el espacio urbano, interrumpir la cotidianeidad

Cuando en arquitectura se habla de «intervención», la referencia alude a mejoramiento, a transformación o a reconstrucción de algún rincón urbano, como apunta Diéguez Caballero (2007) y agrega que en el campo de las artes escénicas la «intervención» es entendida como una participación precisa, única y fugaz, capaz de generar una modificación en el espacio donde se produce. Intervenir, tiene que ver con hacer uso de algo dado, darle un nuevo uso que sea capaz de devenirlo en obra. Podríamos decir que las performances realizadas por La Organización Negra fueron ejemplo de ello. Sus pequeñas escenas de la vida cotidiana (aunque extrañadas con algún elemento del orden de lo paródico o absurdo) se instauraban en las calles del microcentro y así lograban redimensionar espacio público desde su acción interventora. Instantáneamente convertida en escenografía escénica, la ciudad se resignificaba, al tiempo que los transeúntes eran convocados a participar del evento en calidad de espectadores. Esta redimensión esta-

ría asociada a la cuestión anteriormente abordada sobre la metáfora. Porque es a partir de la intervención teatral que el espacio y los transeúntes de ese espacio cotidiano se ven modificados, y mediante la disrupción logran transformarse -instantánea y momentáneamente- en otra cosa. Se inscriben en una realidad nueva, la de la ficción que, como dijimos, se apoya en la acción mediadora de la imaginación.

Ahora bien, las performances generaban una yuxtaposición espacial: porque no sólo se reconoce el lugar intervenido, sino que además se le asigna un nuevo significado. Yuxtapusieron un ciudad metafórica (auto-textual porque habla de ella misma a nivel metafórico) sobre la ciudad real, cotidiana y literal. Pero volviendo a la cuestión meramente visual, la mirada del espectador es en la imagen metafórica instaurada como teatralidad propiamente dicha donde reside el poder del arte. En lograr la modificación perceptual. La acción de volver a mirar la ciudad desnaturaliza los procesos cotidianos de entendimiento del espacio circundante y, des-colocando los sentidos, genera sobre ellos nuevas formas, nuevos fondos, nuevos contenidos. En esta misma dirección, retomamos la idea de Miguel Ángel Aguilar (2007), quien opina que el irrumpir en el espacio urbano significa utilizarlo disruptivamente, teniendo a fin el convertirlo «efímeramente en otra cosa». Asimismo, advierte el potencial que poseen los discursos artísticos para lograr ampliar ese espectro lingüístico cotidiano, al permitirse explorar sentidos no cotidianos y enigmáticos. Entonces, deslexicalizar el sentido común de ese espacio es generarle una apertura semántica momentánea.

Por su parte, Aldo Rossi (1982) sostiene que el arte es el poseedor de dicha legitimidad de apertura a nuevos sentidos. Es capaz de conseguir una liberación de la realidad cosificada, mediante la potenciación de las facultades irracionales, y así hacer resurgir una nueva realidad liberada. El arte, para él, crea una realidad específica al tiempo que la expresa. Es expresión de realidad al tiempo que la crea. En este caso las intervenciones, dijimos, fueron la manera de expresar la liberación de un periodo precedente regido por la dictadura, la censura y la violencia. El silencio ahora era revertido. Y el tomar las calles fue un metáfora de ese espíritu ciudadano que intentaba regenerarse y reconstruirse como derecho.

Podemos establecer que el arte se muestra capaz de modificar las maneras de mirar la ciudad, a la vez que desprende nuevos sentidos. Esta posibilidad de orden analógico provista por dichas intervenciones -articulando los conceptos de Kracauer y Simmel- demuestra una sul versión respecto del orden dado en la cotidianidad, liberando a la realidad de sus «grotescas petrificaciones cotidianas» (Vedda, 2008). Además, este desdoblamiento converge en una relación intrínseca entre acción artística y c

yuntura política atravesada. Entre ambas se crea un enlace que se retroalimenta al utilizar a la ciudad como gran escenario porque, en los tiempos que corrían, desde las ideas políticas emergentes, lo «democrático» se hacía, de algún modo, efectivo con estas praxis. Recuperando un espacio segado, le otorgaban una mayor participación ciudadana (desde el mero acto de intervenirlo). Es decir, la elección espacial no era ingenua y estaba dotada de gran significación, independientemente del contenido, porque el «cómo» accionaban ya era una manera de hacer política. Entonces, si el espacio público era el elegido, qué mejor que, como espacio de todos, respondiese a esa necesidad de ser re-apropiado y empleado por todos.

A modo de conclusión

Al principio de este artículo nos percatamos de la complejidad que ataña abordar la cuestión urbana, en tanto objeto de reflexión de diferentes disciplinas. En realidad, preludiamos, así, la inquietud por indagar el espacio urbano que nos rodea. Entender cómo era posible desnaturalizar e interrumpir la mirada cotidiana y distraída fue una respuesta que nos dio el arte. Como acción modificadora, hemos considerado sus modos para pensar, mirar e imaginar la ciudad desde otra forma. En definitiva, su capacidad para crear postales metafóricas extra-cotidianas y efímeras cuando adquiere forma de intervención.

Así también, nos preguntábamos ¿qué fragmentos del pasado son posibles de evocar desde el presente? Y si es que existe un tiempo pasado evocado a partir de la estructura edilicia manifiesta -por donde se construyen los mapas mentales de recorridos habituales- preguntarnos, además, ¿si era posible evocar ciertos imaginarios urbanos de décadas pasadas, que resuenen a democracia, a partir de prácticas concretas desarrolladas? Así, nos ubicamos en la década del 80' para establecer relaciones con su contexto socio-político. Observamos ciertas características que permitieron llevar adelante estas prácticas artísticas innovadoras semánticamente, respecto de Buenos Aires. Entonces, al romper con sentidos estratificados sobre el

espacio público mantenido durante el período precedente, pudimos pensar a las intervenciones urbanas como eslabones de reconstrucción democrática. Mientras performers y transeúntes compartían la misma escena a modo de democratización espacial. Los observadores transeúntes, convertidos en público casual, pudieron co-habitar la escena pública y democrática junto a los actores, de manera que la «re-apropiación del espacio público» fue mutua. De esta manera, otorgaron al término «público» un sentido más amplio, relativo a volver a habitar las calles, a salir al aire libre como modo de respirar nuevos «aires», en tanto posibilidad para todos. Se creó de esta forma, un nuevo espacio de sociabilidad (la calle) y por ende, un vínculo diferente de diálogo con los demás, aunque tan sólo fuese por el breve lapso que durara la performance. En definitiva, hubo metáforas (democráticas) de aquel espíritu que comenzaba a perfilarse como necesidad para los ciudadanos. Entonces, una ciudad estética liberaba significados ocultos, olvidados o simplemente inéditos, a la vez que se volvía forma escénica de un observar y representar la vida cotidiana. En otras palabras, una puesta en escena como la vida misma, donde dialéctica y yuxtaposición de la mirada eran ubicadas en la intersección de coordenadas espacio-temporales. Un pasado y un presente histórico cohabitando un mismo lugar. Además de dos sentidos espaciales, el presente fáctico y el ficcional imaginado. Un tiempo de la acción y un tiempo de la obra en convivio.

Finalmente, esta inquietud sobre «mirar a la ciudad» puede resultar un acto cotidiano o extrañado. Es decir, resultar ser una acción lexicalizada del orden del acostumbramiento o bien resultar una experiencia estética de orden metafórico donde la contemplación puede alcanzar nuevos niveles de significancia. Tan sólo depende del punto de vista que optemos al focalizar sobre ella: si son metáforas las que salen a nuestro encuentro o es la ciudad literal la que nos intercepta en el mirar... Dependerá, entonces, desde qué punto de vista se observe el espacio que habitamos y de qué preguntas le hagamos a nuestra ciudad.

NOTAS

¹ Cada disciplina aporta conceptos y reflexiones que ahondan en la cuestión urbana como objeto de estudio en constante cambio. Cada una focaliza, a su manera, respecto de las relaciones humanas, de los comportamientos ciudadanos, de los usos, manifestaciones y apropiaciones del espacio urbano general, como también sobre la identidad y la memoria urbana según diferentes coyunturas.

² Entrevista realizada por Claudio Zeiger en **Página 12**, 5/04/92.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Miguel Ángel, 2007. «La dimensión estética en la experiencia urbana» en **Lugares e imaginarios en la metrópolis**, Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 137-149.
- Berger, John, 1980. «Paul Strand» en **Mirar**, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

riodo precedente,
nas como eslabo-
tras performers y
a modo de demo-
nseúntes, conver-
itar la escena pú-
de manera que la
e mutua. De esta
» un sentido más
lles, a salir al aire
es», en tanto posi-
un nuevo espacio
vínculo diferente
o fuese por el bre-
1 definitiva, hubo
tu que comenzaba
udadanos. Enton-
idos ocultos, olvi-
e se volvía forma
vida cotidiana. En
no la vida misma,
mirada eran ubica-
pacio-temporales.
nitando un mismo
, el presente fácti-
de la acción y un

e «mirar a la ciu-
extrañado. Es de-
el orden del acos-
iencia estética de
ón puede alcanzar
depende del pun-
ella: si son metá-
es la ciudad literal
enderá, entonces,
espacio que habita-
estra ciudad.

tudio en constante
ciudadanos, de los
a memoria urbana

rios en la metró-

Chambat, Pierre, 1995. «Espace Public, espace privé: le role de la mediation technique» citado en Gono Anne «L'expérience de communauté par le surgissement du theatre Theatre/Public, N°. 179, septiembre, 2005.

Diéguez Caballero, Ileana, 2007. **Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política**, Buenos Aires: Atuel.
Frisby, David, 1992. **Fragmentos de la modernidad, Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin**, Madrid: Visor.

Gorelik, Adrián, 2004. **La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936**, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Rossi, Aldo, 1982. **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Ricoeur, Paul, 2008. **La memoria, la historia, el olvido**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

-----, 2006. **Del texto a la acción**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vedda, Miguel, 2008. «Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin» en Buchenhorst, Ralph y Miguel Vedda (Edit.) **Observaciones Urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades**. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Fecha de recepción: 2 de febrero de 2010

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2010