

Arte urbano contradiscursivo:

CRÍTICA URBANA Y PRAXIS ARTÍSTICA*

COUNTER-DISCURSIVE URBAN ART:
 Urban criticism and artistic praxis

Elkin Rubiano Pinilla

Magíster en comunicación, Pontificia Universidad Javeriana. Profesor asociado, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombiano. elkin.rubiano@utadeo.edu.co

Recibido: 29 de septiembre de 2011

Aprobado: 17 de abril de 2012

Resumen

En este artículo se presentan las ideas principales de la historiadora del arte española Iria Candela, consignadas en su libro *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. El trabajo de Candela resulta de interés para la arquitectura y el urbanismo pues reflexiona sobre prácticas artísticas que van en contravía de un tipo de urbanismo idealizado cuyo substrato resulta, en verdad, ideológico. En este sentido las prácticas artísticas analizadas en el libro construyen un contradiscurso que revela, de manera crítica, el carácter conflictivo de la planificación urbana y de la construcción del espacio público.

Palabras clave: arte urbano, espacio público, urbanismo.

Abstract

This paper outlines the main argument from Spanish art historian Iria Candela's book *Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970- 1990* (City Shadows: art and urban renewal in New York city, 1970-1990). Candela's work is relevant for architectural and urbanism studies as it reflects on art practices proposed against an ideal kind of urbanism, that manifest truly ideological perspectives. In this sense the art practices analyzed on her book, conform a counter-discourse that critically reveals the conflictive relationship between urban planning and public space building.

Keywords: urban art, public space, urban planning.

Resumo

Este artigo apresenta as principais ideias da historiadora da arte espanhola Iria Candela, registradas em seu livro *Sombras da cidade. Arte e transformação urbana em Nova York, 1970-1990*. O trabalho de Candela resulta de interesse para a arquitetura e urbanismo pois reflete sobre as práticas artísticas que vão na contramão de um tipo idealizado de urbanismo cujo substrato resulta, de fato, ideológico. Neste sentido, as práticas artísticas analisadas no livro constroem um contra-discurso que mostra, criticamente, a natureza conflituosa do planejamento urbano e a construção do espaço público.

Palavras-chave: arte urbana, espaço público, urbanismo.

* Este artículo hace parte de la investigación "Arte, estética y política" inscrito al grupo de investigación "Reflexión y creación artísticas contemporáneas" del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

El contexto en el que se crean las obras analizadas por Iria Candela es el de un territorio en el que se experimenta una reestructuración que, entre 1970 y 1990, afectó tanto la morfología urbana y arquitectónica como la distribución social de Nueva York. El “renacimiento urbano” de Nueva York (la ciudad global del capital financiero y la economía de servicios) se asentaba sobre aspectos traumáticos velados por el nuevo ordenamiento urbano: “entre 1970 y 1981, hasta 150.000 personas al año serían desplazadas de su viviendas a causa del abandono de barrios y zonas, y hasta 100.000 debido a los procesos de *gentrification*”, y en 1989 se contabilizaron “solo oficialmente, más de 60.000 personas sin hogar vagando por las calles de Nueva York” (Candela, 2007: 18-19). El nuevo modelo de ciudad dejaba a cientos de miles de habitantes sin posibilidades de supervivencia.

El proceso de renovación urbana es, desde luego, bastante conocido: al abandono de zonas urbanas deterioradas le sigue su reocupación y “renacimiento”. Sin embargo debe tenerse en cuenta que, como señala Peter Marcuse, “El deterioro urbano [en Nueva York] no era la causa, sino la condición necesaria para la política de expansión del nuevo urbanismo”. Es decir, la desvalorización del suelo era la condición previa necesaria para la maximización de las inversiones inmobiliarias futuras. A su vez, la desvalorización moral de los *homeless* fue su correlato ineluctable; Rosalind Deutsche señaló al respecto “que la visibilidad de masas de personas sin techo interfiere en las imágenes positivas de Nueva York, constituyendo una crisis en la representación oficial de la ciudad” (Candela, 2007: 140). La retórica del nuevo urbanismo debe naturalizar entonces la condición de los sin techo al mismo tiempo que los construye discursivamente como una amenaza social y como un mal moral. Candela recuerda que Ronald Reagan, por ejemplo, respondió a un periodista que la gente dormía en la calle “porque quería”. Si vagar por las calles sin domicilio fijo es una debilidad moral, se justifica entonces la segregación de la ciudad “a partir de una interesada retórica del deterioro urbano, mediante la cual el deterioro físico de los barrios se asociaba al decaimiento moral de sus habitantes” (Candela, 2007: 84).

Elkin Rubiano Pinilla

Sociólogo, Universidad Nacional de Colombia; Especialista en diseño urbano, Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sus áreas de trabajo se concentran en la teoría estética, la crítica cultural y las sociologías urbana y del arte. Actualmente hace parte del grupo de investigación Reflexión y creación artísticas contemporáneas. Finalista en la VI versión del Premio Nacional de Crítica de Arte (2010) con el ensayo *El arte del padecimiento y el padecimiento del arte: una mirada a seis exposiciones*.

Es en este contexto en el que un grupo de artistas pone en práctica una crítica urbana que va en contravía tanto del nuevo urbanismo (inseparable de altos costos sociales), como de la imagen oficial de la ciudad: una ciudad aséptica en la que no existe conflicto alguno. En este artículo se reseñarán algunos de los trabajos artísticos analizados por Iria Candela: “Bronx Floors” (1972-1973) de Gordon Matta-Clark, “Shapolsky et al.” de Hans Haacke (1971), “The Bowery” (1975) de Martha Rosler, “Tilted Arc” (1981-1989) de Richard Serra y “The Homeless Projection” (1986) de Krzysztof Wodiczko. Estos trabajos tienen en común, por un lado, el construir un contradiscurso al urbanismo hegemónico de Nueva York y, por el otro, ser en mayor parte trabajos frustrados: “bien por tratarse de proyectos no realizados o trabajos efímeros, bien por haber sido censurados, destruidos o, en el mejor de los casos, marginados” (Candela, 2007: 23). Pero son precisamente estas características las que resultan claves en tales creaciones, pues evidencian en la propia práctica el carácter conflictivo en torno a la construcción del espacio público: la fricción, el disenso, el desacuerdo y el antagonismo. A partir de esto se construye lo que puede considerarse el dispositivo en los modos de hacer artísticos urbanos de corte crítico:

si el urbanismo hegemónico construye una imagen de ciudad en la cual todos sus habitantes se **reconocen e integran** (la estrategia publicitaria de la década de los años setenta "I Love New York" sería uno de sus modelos), el arte urbano contradiscursivo fractura tal imagen y revela el **conflicto** y la **desintegración** tanto del espacio urbano como de sus habitantes (la deriva y la tergiversación situacionista sería uno de sus modelos).

Los edificios abandonados, la propiedad inmobiliaria, las huellas de la degradación urbana, la imposibilidad del espacio público y la errancia de los sin techo son los temas claves en los trabajos de estos artistas. En ellos se buscaba revelar lo que el proceso de renovación urbana neoyorquina cubría con discursos desarrollistas e imágenes promocionales de una ciudad ideal. No es un azar que para tal propósito los artistas críticos decidan trabajar en las calles, las plazas y los edificios abandonados e indaguen por los rastros (o rastrojos) que va dejando el proceso de *gentrification* (Matta-Clark y Rosler), busquen poner al descubierto las asimetrías estructurales de la reconversión urbana (Haacke y Wodiczko) o le planteen problemas a las reglas del urbanismo funcionalista (Serra).

El trabajo de Matta-Clark, "Bronx Floors" (1972-1973), da cuenta del progresivo desmantelamiento de la urbe industrial que empezaba a experimentar Nueva York en la década de los setenta sustrayendo, mediante cortes, fragmentos de los edificios abandonados del Bronx (*building cuts*); estos trozos se convertían en indicios que daban cuenta de una historia urbana no contada: "A pesar de la violencia de sus premeditados *cortes*, el artista intervenía *constructivamente* en el lugar; actuaba en contra de la fuerza desintegradora del tiempo y del abandono para reactivar su historia y, a la vez, rescatar la última posibilidad de uso de un edificio que, por una serie de razones ajenas a él, había dejado de ser habitado" (Candela, 2007: 35). La acción del artista en esos edificios abandonados era subterránea, nocturna, ilegal; su procedimiento, queriendo ser crítico con el nuevo proceso urbano, resultaba, desde luego, subversivo: "Aquellos huecos tan imprevisibles suponían un sabotaje, formal y metafórico, a una disciplina alienada de los problemas domésticos y sociales en la ciudad" (Candela, 2007: 40). Sobre sus *building cuts*, el artista señaló:

Al deshacer un edificio, hay muchos aspectos de las condiciones sociales contra las que me expreso [...] abrir un estado de cercamiento que ha sido preconditionado no sólo por necesidad física, sino por la industria que prodiga cajas urbanas y suburbanas como contexto para asegurar un consumidor pasivo y aislado [...] el cuestionamiento es una reacción a un estado de privacidad cada vez menos viable, a la propiedad privada y al aislamiento.

Por una vía semejante a la de Matta-Clark, Martha Rosler realiza la serie de fotografías "The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems" (1974-1975). Bowery fue un barrio deteriorado del sur de Manhattan cuyo paisaje estaba compuesto por alcohólicos y tenía fama de lugar maldito ("las malas calles"); fue objeto de estigmatización por parte del discurso oficial, de victimización por parte del ojo documentalista y de idealización por parte del mundo del arte. El alcohólico y el sin techo convertidos

en peligro moral, en el primer caso; disminuidos sociales que deben ser intervenidos, en el segundo; e individuos heroicos que simbolizan la libertad, en el tercero. La imagen construida sobre el vagabundo neoyorquino se esquemmatizaba en *peligroso-discapitado-heroico*. La calle del Bowery era bastante fotografiada y la imagen del "vagabundo neoyorquino era una figura recurrente en el arte y en el discurso urbano, donde se mitificaba y explotaba para finalmente ignorarlo" (Rosalyn Deutsche & Cara Gendel Ryan citadas en Candela, 2007: 83). El trabajo de Rosler busca, por lo tanto, quebrar la imagen instaurada sobre Bowery, particularmente la construida por la fotografía documental que termina por estetizar la pobreza al transformar lo "sociológicamente *aburrido*" en lo "psicológicamente *excitante*". Lo clave en el trabajo de Rosler está en resaltar de manera crítica que la tradicional fotografía documental no puede ser considerada como fuente de conocimiento de lo real, aunque proclame la objetividad de "así son las cosas que la cámara capturó"; por el contrario, la fotografía documental tiende a ser pura visualidad, es decir, puro espectáculo, y por Guy Debord sabemos que el correlato funcional del espectáculo es el espectador pasivo que contempla las cosas o, mejor aún, las imágenes en lugar de las cosas. Al no fomentar un tipo de conciencia social, la imagen documental propiciaría la mirada pura de la pura visualidad, es decir, un esteticismo puramente formal. De ahí que Rosler buscara un *nuevo documental radical* que permitiera "reconducir la fotografía desde su *establishment* como objeto artístico a su potencial operativo en todos los niveles de la cultura; desublimar su privilegiado estatus como objeto autónomo para deleite prioritariamente estético y concebirla como una praxis social" (Candela, 2007: 77).

Para ello, la estrategia en Rosler está en componer dos sistemas descriptivos que, aunque inadecuados, intenten capturar lo que resulta menos visible, la estrategia de mostrar mediante el ocultamiento. La serie de fotografías "The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems" se caracteriza por la total ausencia de la gente; en su lugar, Rosler se detiene en los signos del deterioro urbano: las colillas, las botellas y cajetillas vacías, la vitrina comercial caída; las imágenes se acompañan por expresiones de la jerga callejera referidas al alcoholismo (*groggy, boozy, tight, steamed up, bent*). Esta estrategia, señala Iria Candela, coincidía con los espacios domésticos abandonados con los que trabajaba Matta-Clark: "En ambos casos la huella del hombre estaba presente y era además muy reciente: ésta se evocaba mediante el sustituto metonímico de una botella semivacia o de una alfombra gastada, respectivamente (Candela, 2007: 81). Los desechos de las mercancías (un edificio vacío, una botella abandonada en la calle), daban cuenta de lo que el nuevo modelo urbano desechaba mediante la *gentrification*: miles de personas vagando sin techo por las calles de Nueva York. Ambos trabajos cuentan la historia urbana contemporánea a partir de las huellas inscritas en las cosas.

Por su parte, Hans Haacke utilizará la fotografía, al igual que Rosler, como una forma de documentar el espacio urbano y hacer visibles las relaciones sociales y económicas que subyacen en la morfología urbana. Si la fotografía de Rosler es un *nuevo documental radical*, la de Haacke es *conceptual realista*. Su trabajo "Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971", buscaba hacer un comentario

sobre las lógicas de la especulación del suelo de Nueva York mediante la utilización de fotografías, diagramas, textos y mapas. Haacke documentó el estado de 142 edificios en deterioro, pero su búsqueda no se limitaba a registrar el deterioro a partir de las fachadas sino a construir las relaciones ocultas detrás de tal deterioro; el resultado es que los 142 edificios pertenecían a un mismo individuo, Shapolsky, y a algunos de sus socios. Y aún más: “Haacke había dejado claro que la opulencia de la riqueza de Shapolsky se sustentaba sobre la precariedad, y mostraba abiertamente el sistema inmobiliario como un sistema injusto [...] la precariedad de la vivienda como un producto social y no natural, del que advertía que no era sólo un efecto, sino una condición estructural *sine qua non* de un sistema de mercado” (Candela, 2007: 66-67). La disposición de la fotografía en la exposición acentuaba su serialidad, es decir, su carácter de mercancía; pero más importante aún, buscaba desocultar las relaciones que se esconden detrás de la fantasmagoría de aquella mercancía del mercado inmobiliario, “para el que el beneficio económico suponía en muchos casos fomentar el deterioro de la propiedad, lo que traía aparejado el deterioro de las formas de vida de sus ocupantes” (Candela, 2007: 67).

El signo más elocuente del estado de deterioro de las formas de vida urbana es el vagabundeo de los sin techo. Esta es la cuestión de la que se ocupa “The Homeless Projection” (1986) de Krzysztof Wodiczko. A mediados de los años ochenta la plaza *Union Square* era un lugar deteriorado que pasó luego por el proceso de *gentrification* y en pocos años se convirtió en un prestigioso barrio. En un discurso de 1984 el alcalde de Nueva York señalaba: “Los matones se hicieron primero con el poder [de la plaza], después dominaron los atracadores, luego la gente de la droga y ahora nosotros los expulsamos a todos” (citado en Candela, 2007: 149). Es necesario señalar, frente al tono victorioso del alcalde, que la delincuencia no se había eliminado sino trasladado hacia otras calles y que las personas sin techo que ocupaban la plaza ahora se apiñaban en las calles. El alcalde criminalizaba en su discurso una condición de precariedad al asociar a los sin techo con los matones, los atracadores y los expendedores de droga. La obra de Wodiczko dirige su mirada hacia el espacio público cruzando dos elementos de su paisaje: los monumentos escultóricos y los sin techo. El dispositivo del artista era bastante sencillo: proyectar sobre los monumentos imágenes asociadas a las personas sin hogar buscando intercalar ambas imágenes: “Mediante la transformación de las posturas y los gestos típicos de las figuras monumentales en las posturas y actitudes propias de las personas sin hogar, la proyección se apropiaba temporalmente de las esculturas, obligándolas a representar otros papeles sobre el improvisado escenario *teatral* del recién formado parque” (Candela, 2007: 154).

Cuatro esculturas que se encontraban en cada punto cardinal de *Union Square* fueron intervenidas por el artista: Washington en posición heroica sobre un caballo, ahora colocado en una silla de ruedas con una tela en sus manos para limpiar parabrisas; Lincoln y Lafayette en gesto solemne, trasmutados en indigentes mediante signos del deterioro físico: muleta y escayolas, respectivamente; La Caridad, con dos niños, ahora empuja un carrito de supermercado en condición mendicante. Por un

lado, la acción de Wodiczko criticaba el componente ideológico de esas esculturas que se alejan de la verdad (ni libertad, ni igualdad ni justicia); por el otro, proyectaba en el espacio público las contradicciones de la *gentrification*. Iria Candela muestra que la proyección “Interrumpía el discurso idealista y unitario, universal e intemporal, de los monumentos de *Union Square* con justamente lo contrario, un enunciado realista y fragmentario, particular y efímero” (Candela, 2007: 156). El artista, por su parte, señaló que:

Hay cosas de las que la ciudad no quiere hablar. Mis proyecciones son intentos de leer y esculpir esos silencios en los monumentos y en los espacios que propagan ficciones cívicas dentro de la esfera social.

En las proyecciones de Wodiczko el espacio público se muestra en su estado conflictivo: el espacio público no es el lugar del consenso sino del desacuerdo, ese es su carácter propiamente político. Esta es una de las características de la escultura pública “Tilted Arc” (1981-1989) de Richard Serra, una escultura que va en contravía de cualquier imperativo urbanístico de tipo formal y técnico. “Tilted Arc” era una plancha de acero herrumbrosa de 36 metros de largo y 3,7 metros de alto colocada en pleno centro de la Plaza Federal, que interrumpía tanto la vista como el tráfico peatonal, además afeaba el espacio circundante, compuesto por los edificios federales de estilo internacional y por los históricos juzgados de Foley Square. Ni funcionalista ni ornamental ¿qué propósito hay en “Tilted Arc”? Candela señala que “por medio de la interrupción del utilitarismo de la plaza [...], reflexionaba sobre la condición del lugar como marco cultural e ideológico”, “Tilted Arc era una nota disonante en la partitura armónica de la trama urbana” (Candela, 2007: 111, 116). Las prescripciones de vigilancia y control por medio del espacio quedan interrumpidas con esta plancha de acero. Pero esta interrupción era directa, no había nada velado allí. Contrario a la exclusión estructural oculta en lo que Steven Flusty ha llamado *Building Paranoia: espacios prohibitorios* (“diseñados para interceptar y rechazar o filtrar a los que aspiran a usarlos”) *espacios resbaladizos* (“que no se pueden alcanzar debido a la distorsión, prolongación o ausencia de los caminos de acceso”), *espacios espinosos* (“que no se pueden ocupar cómodamente” desde el exterior) y *espacios aprensivos* (“que no se pueden utilizar furtivamente debido a su supervisión activa por parte de patrullas móviles y/o tecnologías a distancia que envían información a puestos de seguridad”) (Flusty, citado en Bauman, 2003: 31). Después de un largo pleito jurídico, la escultura de Serra fue desmontada y destruida, ya que el artista consideró que su obra no se podía descontextualizar del lugar para la que fue proyectada.

Las cinco obras que se acaban de reseñar
no solo construyen un contradiscurso
urbano sino que a su vez critican tanto la
autonomía del arte como la convención
objetual de la obra.

Estas dos características son claves para comprender el arte urbano contrahegemónico. En el primer caso se cuestiona el tradicional espacio de exhibición representado en el cubo blanco del museo de arte moderno; éste descontextualiza las obras al llevarlas a un lugar neutro y aséptico, siendo así, la obra perdería cualquier potencia crítica al convertirse en objeto de mera contemplación. En el segundo caso, que no se desliga del primero, se quiebra la fetichización del “objeto-obra”, el “objeto-mercancía” que, en última instancia, puede exhibirse, coleccionarse y, por lo tanto, neutralizarse, pues, recordando a Baudrillard (2002), las obras de arte han pasado a ser objetos cotidianos que no contradicen nada sino que, por el contrario, se integran en el sistema de los objetos.


Si ese es el panorama del arte, su vertiente crítica debe hallar otros procedimientos, entre cuyos antecedentes se encuentra el Situacionismo: “la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior” (Debord, 2005), mediante las estrategias del juego, la deriva y la tergiversación, presentes en las obras reseñadas: tergiversación en Wodiczko y Serra, deriva en Matta-Clark y Rosler. En estos casos las obras están estrechamente unidas al territorio, son contextuales, intervenciones *site-specific*, y si bien muchas de ellas regresan a la galería (al cubo blanco), lo hacen “ensuciando” su espacio con materiales ajenos a su asepsia (los *buildib cuts* de Matta-Clark) o desestetizando su recepción contemplativa y desinteresada, al exigirle al público un papel activo en la construcción de relaciones sobre el sistema de la propiedad inmobiliaria (Haacke).

Ahora bien, ¿qué nos dicen estas obras sobre la ciudad y el espacio público? En primer lugar es necesario señalar que estas obras quiebran el falso ideal de un espacio público no conflictivo. El artista Vito Acconci (citado en Candela, 2007: 105) afirma que “La instauración de cierto espacio ‘público’ en la ciudad es un recordatorio, una advertencia, de que el resto de la ciudad no lo es”. Todo arte público crítico debería partir de esa convicción. En segundo lugar, ponen en evidencia la ilusoria construcción cosmética del *marketing* urbano al revelar los costos sociales de la “ciudad dual”: una lógica de conexión externa con redes globales y de desconexión interna con “aquellos sectores de sus poblaciones locales considerados funcionalmente innecesarios o socialmente perturbadores (Borja y Castells, 1999: 52).

Las obras urbanas contradiscursivas hacen emerger los cuerpos y las voces anónimas echadas al olvido en la nueva ordenación urbana, poniendo en evidencia que la política consiste en crear disensos, desacuerdos; en este sentido encontramos en esas obras una política estética que “consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nue-

vos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005: 19). En tercer lugar, sus modos de hacer utilizan las mismas estrategias de aquello que Sassen ha llamado “informalidad política”, una política de espíritu propiamente urbano pues en la ciudad se posibilita un amplio espectro de actividades políticas (no circunscritas al discurso de la ciudadanía nacional), como la ocupación de propiedades inmobiliarias, las manifestaciones contra la violencia policial, la lucha por los derechos de los inmigrantes y de los sin techo: “Este tipo de actividad política urbana que se práctica en la calle posibilita la formación de nuevos sujetos políticos, quienes ya no necesitan pasar por el sistema formal” (Sassen, 2007: 145).

En este sentido, el arte urbano contradiscursivo se emparenta con las luchas de los excluidos de la ciudad; aquí arte y vida se unen mediante prácticas contrahegemónicas que se resisten a los modelos urbanos de la economía global.

Por último, hay en estas obras una reivindicación del contexto (intervenciones *site-specific*) que hacen recordar la reflexión que por la misma época realizaba De Certeau sobre el tránsito que va del “concepto de ciudad a las prácticas urbanas”, los *andares de la ciudad* (la deriva situacionista) que en oposición al discurso utópico y urbanístico (la organización racional, el tiempo sincrónico, el sujeto universal y anónimo), recupera las tácticas de los pasos al ras del suelo: “Su trashumanía retórica arrastra y desvía los sentidos propios analíticos y aglomerados del urbanismo; es un ‘vagabundeo’ de la semántica, producido por masas que desvanecen la ciudad en ciertas de sus regiones, las exageran en otras, la dislocan, fragmentan y apartan de su orden no obstante inmóvil” (De Certeau, 2007: 115). Aunque la retórica urbanística hable de procesos de participación ciudadana, en verdad su planificación sigue construyéndose a partir del ojo celeste de la ciudad-panorama, “que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas” (De Certeau, 2007: 105). Las obras estudiadas por Iria Candela, por el contrario, recuperan el conocimiento de lo urbano a partir del contexto y la exploración del territorio al ras del suelo. 

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean (2002) [1972]. *Crítica de la economía política del signo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAUMAN, Zigmunt (2003). *La globalización. Consecuencias humanas*. México: F.C.E.
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel (1999). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus.
- CANDELA, Iria (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza.
- CERTEAU, Michele De (2007) [1980]. "Andares de la ciudad". En: *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, pp. 103-122.
- DEBORD, Guy (2005) [1957]. "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". En: *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, No. 5, verano, disponible: <http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm>
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SASSEN, Saskia (2007). "Los estados no pueden escapar de sus propios transnacionalismos". En *Papeles de Cuestiones Internacionales*, Madrid, No. 98, pp. 141-148.